

Alberto Ferlenga

Piazze di Castiglione delle Stiviere
e Scuola di Mirandola

direttore

margherita petranzan

vice direttori

silvia cattiodoro
aldo peressa

comitato scientifico

roberta amirante
marco biraghi
massimiliano cannata
giuseppe cappochin
alberto giorgio cassani
paola veronica dell'aira
alberto ferlenga
francesca gelli
francesco moschini
dina nencini
valeriano pastor
margherita petranzan
franco purini
francesco taormina
paolo valesio

comitato

di coordinamento redazionale

matteo agnoletto
marco borsotti
mario coppola
giovanni furlan
nicola marzot
livio sacchi

redazione

alberto bertoni
giuseppe bovo
filippo cattapan
brunetto de batté
stefano debiasi
paola di bello
massimo donà
paolo frizzarin
romano gasparotti
ugo gelli
anna goldin
franco la cecla
francesco menegatti
patrizia montini zimolo
marco peticca
saverio pisaniello
giovanna santinoli
alessandra trentin
massimo trevisan
patrizia valle
giovanni vio

redazione testi e impaginazione

beatrice caroti

segreteria di redazione

beatrice caroti

collaboratori

mario botta
maurizio bradaschia
augusto romano burelli
massimo cacciari
claudia conforti
marco de michelis
gianni fabbri
sergio givone
giacomo marramao
roberto masiero
michelina michelotto
adolfo natalini
barbara pastor
carlo sini
ettore vio
vincenzo vitiello

progetto grafico

il poligrafo casa editrice

revisione editoriale e grafica

il poligrafo casa editrice
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

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
www.poligrafo.it

abbonamento annuale

italia
privati € 35,00
biblioteche e istituzioni € 45,00
sostenitore min. € 150,00
estero
privati € 45,00
biblioteche e istituzioni € 55,00
(per paesi europei supplemento € 25,00
per paesi extraeuropei supplemento € 35,00)
sostenitore min. € 150,00
da versare sul ccp 10899359
intestato a il poligrafo casa editrice srl
(indicare la causale)
o a mezzo bonifico bancario
(scrivendo ad amministrazione@poligrafo.it)
acquistabile sul sito www.poligrafo.it

autorizzazione del tribunale
di treviso n. 736

direttore responsabile
margherita petranzan

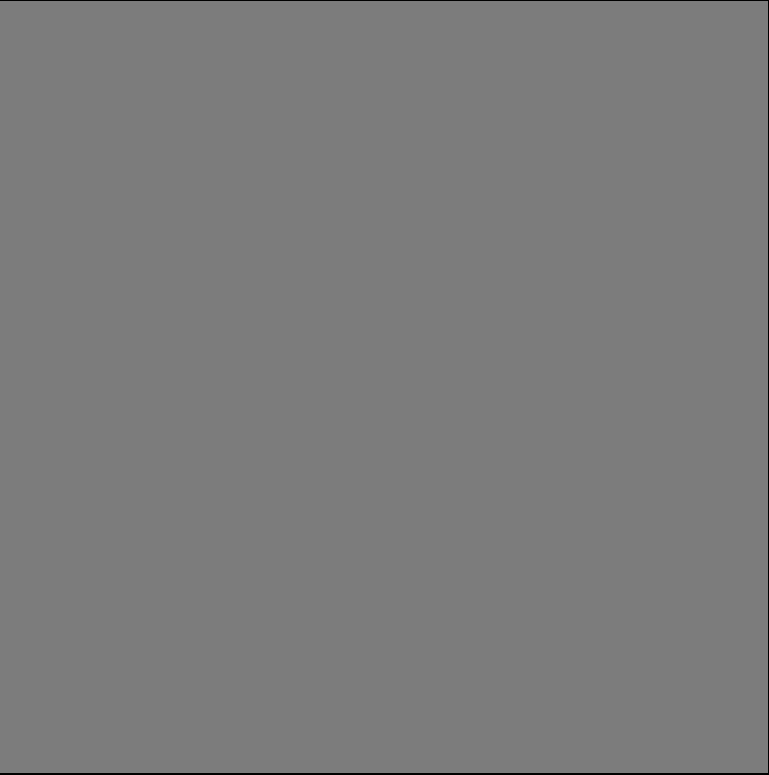
copyright © dicembre 2020
il poligrafo casa editrice srl
tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-9387-163-1
ISSN 0394-8021

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti
numero **30**

direttore

margherita petranzan



tema: **ricostruzioni**

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

| | |
|--|--|
| 13 margherita petranzan ricostruzioni? | 122 pier federico caliarì silvia cattiodoro ricostruire/riedificare dopo la fine del moderno. il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico |
| opera a cura di margherita petranzan | 130 mario coppola memoria, immaginazione, coesistenza. per una ricomposizione delle strade |
| 19 cenni biografici di alberto ferlenga | 135 alessandro gaiani il vuoto abitato dal tempo |
| 21 alberto ferlenga se il grano non muore | 142 francesco taormina costruire per ricostruire? |
| 29 piazze a castiglione delle stiviere relazioni interrotte | soglie a cura di aldo peressa, roberta albiero <div>confermate che soglie è a cura anche di Albiero?</div> |
| 34 piazze di castiglione delle stiviere | 145 aldo peressa tradizioni, traduzioni o tradimenti? (in forma di lettera a un'amica che si occupa di traduzioni) |
| 58 una scuola a mirandola, prima e dopo il terremoto | 150 roberta albiero ricostruzioni di senso |
| 76 marco biraghi alberto ferlenga, l'architetto come dovrebbe essere | theorein a cura di massimo donà |
| 80 franco purini l'abitare misterioso e interminabile | 155 massimo donà ricostruzioni |
| 82 disegni di alberto ferlenga | 158 carlo sini imperfezioni |
| 102 massimo ferrari genealogia e immaginazione. arte e architettura per alberto ferlenga | 161 roberto masiero intervista a pier menard |
| 109 margherita petranzan complessità disegnate | 167 romano gasparotti i due toni del ricostruire |
| campo neutrale a cura di margherita petranzan | |
| 115 alberto ferlenga ricostruzione come stato permanente | |

varietà

a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

city: beni comuni urbani

a cura di
francesca gelli
francesco menegatti

173
brunetto de batté
ri-costruzioni in scena

174
sandro giordani
ri-costruzioni
rigenerazione necessaria

176
giovanna santinolli
paesaggi mutevoli /
ricostruzione dell’immagine

178
massimiliano cannata
elogio della città plurale.
a colloquio
con giovanni maria flick

183
salvatore settis
città senza confini?

192
alberto aschieri
titolo da definire

200
antonello boschi
antonio salvi
luci e ombre.
cinque sale d’invenzione

206
andrea donelli
l’immagine nel rilievo
e nel disegno: azzardi euristici
sull’arsenale di venezia

215
giovanni longobardi
di un nuovo inizio.
giuseppe samonà 1945

221
massimo trevisan
ricostruzioni in sicilia
dopo il terremoto del 1693
e il caso di noto

n.e.w.s.

nord est west south

a cura di
alessandro gaiani
guido incerti

226
alessandro gaiani
guido incerti
sentimental monumentality.
intervista a fabrizio barozzi

wunderkammer

a cura di
silvia cattiodoro

235
pier federico caliarì
progetto di scenografia reversibile
e di allestimento museografico
per il teatro romano di sagunto

opere prime opere inedite

a cura di
filippo cattapan
alessandra trentin

243
costantino patestos
villa adriana, una piccola casa
a porto rafti, grecia 2017

247
lina malfona
abitare singolare plurale

258
paolo belardi
norcia, la chiesa delle macerie

mostre, premi, concorsi

a cura di
patrizia valle

265
massimiliano cannata
in cammino verso il linguaggio

220
massimiliano cannata
omaggio a christo,
artista senza tempo

campus, università, cultura, lavoro

a cura di
filippo cattapan

279
filippo fanciotti
arte del ri-descrivere

287
stefano passamonti
porto academy 2013-2020.
sfide e costanti di un progetto
formativo intorno all’architettura

291
marco ballarin
daniela ruggeri
workshop architettura venezia,
un mo(n)do in sperimentazione

294
simone de iacobis
gosia kuciewicz
(centrala)

OSSA. esperimenti autogestiti
di pedagogia radicale
in architettura

tesi di laurea

a cura di
patrizia montini zimolo

299
marco rosati
il progetto architettonico e urbano
per il recupero della città antica:
un intervento per akko

303
andrés ros campos
tettonico e stereotomico.
dualismo interpretativo
nell’architettura di carlo scarpa

250
alberto aschieri
titolo da definire

recensioni

a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani

313
alberto giorgio cassani
il “nostro” *deserto rosso*

316
l’articolo 9 della costituzione
risale al 1519

320
vita segreta del bauhaus

321
un *de dignitate hominis*
(o un anti *de contemptu mundi*)
del IV-V secolo

324
Il *factotum* degli zar

328
gian paolo caprettini
inventeremo nuove piazze

329
alejandro cifuentes
le città per l’uomo:
ripensare i centri abitati
nell’italia chiusa per virus

330
renato capozzi
un architetto
che ha sempre deciso di fare...

332
alessandro mauro
francesco fichera
fra passato e futuro

333
margherita petranzan
contaminazioni

334
franco purini
un manifesto urbano

336
la foresta e la città

arti visive

a cura di paola di bello

339
cesare lopopolo
did you not promise me,
that you would marry me?

342
anna vezzosi
domani è un altro giorno

architetture poetiche

a cura di alberto bertoni
paolo valesio

347
alberto bertoni
un poeta al tempo del coronavirus

codex atlanticus

a cura di paolo valesio

351
paolo valesio
codex atlanticus, 18

le ragioni della ricerca

a cura di dina nencini

359
dina nencini
creatività e resistenza

363
luigi savio margagliotta
intersezioni con il suolo: l’edificio
alto e la città contemporanea

368
vincenzo d’abramo
unità / complessità.
la “città nella città”
di oswald mathias ungers

373
alessia gallo
programmazione totale
e processi spontanei. due utopie
contemporanee antitetiche
come modi di immaginare
le città future

377
amra salihbegovic
eterotopie nell’architettura
contemporanea: l’analisi
di alcuni casi di studio

a Vittorio Gregotti



ricostruzioni?

margherita petranzan

[...] forse l'occhio di un puntuale osservatore avrebbe scoperto una quasi impercettibile fessura, che, partendo dall'alto della facciata, percorreva il muro a zig-zag perdendosi infine nelle acque malsane della palude.

EDGAR ALLAN POE, *La rovina della casa degli Usher*, 1839

A. Ferlenga, *Albero 1*, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 32×41, 2020.

È possibile oggi ricostruire le città, sia fisicamente, sia come struttura umana e sociale, nelle maniere da sempre messe in atto dopo ogni evento distruttivo, catastrofico o meno? Se sì, da dove partire quando la distruzione non è visibile?

I conflitti, alla base della crescita per l'uomo da quando gli è dato vivere, generano distruzioni, e, da sempre, chiedono ricostruzioni.

Ricostruire è dunque sia un bisogno che una necessità per continuare a riconoscersi all'interno della dimensione umana. Oggi, però, per noi che viviamo il tempo di una terribile e temibile pandemia, frammentati, destabilizzati e allontanati, oltre che divisi, non siamo chiamati a una ricostruzione fisica, perché, in questo periodo, ogni ricostruzione assume un valore altamente simbolico. Ricostruire città distrutte da una guerra o da catastrofi naturali produce tensioni positive che organizzano relazioni tra individui coalizzati e rafforzati da finalità comuni di rinnovamento e crescita. Se, tuttavia, per costruire e ricostruire è necessario ascoltare lo spirito del tempo in cui si vive e si è chiamati a operare, questo tempo annullato e carico di contraddizioni, che cosa comunica? Sicuramente complessi e mutati rapporti tra individui che si organizzano e operano, relazionati unicamente attraverso strumenti mediatici privandosi, così, sia dello scambio sia della salvifica "contaminazione" di idee e pensieri che la relazione fisica produce.

Siamo tutti su una soglia che prevede solo la sosta, non il passaggio, sempre oneroso, ma salvifico, perché annuncia e anticipa il cambiamento. Dalla soglia si può intravedere la distinzione tra cultura e barbarie, all'interno del nuovo procedere, ma è necessario varcarla *uscendo* all'aperto, in modo che la dimensione modificata si mostri e ci permetta di vivere la condizione per una *nuova* cultura, attraverso una totalmente rinnovata relazione con la memoria.

La ricostruzione, oggi, è già in corso allora, fortemente accelerata, però, dalla pandemia. Ciò che si riesce a intravedere (dalla soglia) è il totalmente nuovo, e al contempo, però, pericolosamente nuovo!

È facile comprenderne i motivi: si stava concretizzando da ormai un decennio, un percorso (più o meno virtuoso) verso il rovesciamento e la trasformazione della tecnica, ormai padrona dell'universo, in digitale. Il passaggio, in condizioni normali, poteva essere graduale e molto controllato, così che ogni trasformazione inevitabile poteva subire i necessari vagli e controlli in relazione ai luoghi, alle possibilità e al grado di progresso raggiunto sia dalle diverse strutture sociali e economiche, sia da quelle politiche. Tutto ciò non è stato possibile a causa dell'avvento dell'improvvisa pestilenza da Coronavirus, molto violenta e distruttiva per ogni struttura umana e sociale costruita fino ad oggi. Per paura e con la speranza di trovare nuove e salvifiche prospettive sia per la salute pubblica che per l'economia, si è intrapresa una strada molto pericolosa perché all'insegna della scelta di percorsi per il lavoro a distanza, senza però possedere ancora sufficienti mezzi per metterli in atto, soprattutto nelle scuole e in tutti i servizi sociali. Inoltre, la supremazia del singolo individuo che si sta proclamando "padrone e signo-

re” della conoscenza scientifico-tecnica, storico-critica e artistica in nome unicamente e soprattutto della sua maggiore o minore visibilità attraverso i media, sta provocando danni inenarrabili. Aggiungendo a ciò l'incapacità comunicativa e la mancanza di competenza, purtroppo, in tantissimi settori, si è giunti, non vorrei esagerare, verso il baratro dell'autodistruzione. La torre di Babele è caduta, non certo per impossibilità a essere “costruita”, ma per incapacità, da parte degli uomini, di individuare sistemi di comunicazione efficaci alla necessaria comprensione per le altrettanto indispensabili alleanze! Se la distruzione, visti i presupposti, è inevitabile, quali, allora, possono essere le basi per una possibile *ricostruzione*?

Da troppo tempo ciò che si mostra e si riproduce è “il costruito”, privato di un progetto consapevole dei necessari rapporti che deve instaurare con il problema delle sue origini e il pensiero dei suoi esiti. Tali privazioni producono in modo inevitabile proliferazioni incessanti, e ormai incontrollabili, di cose chiamate “case”, costruite per contenere e nascondere il *disagio*, trasformato in malattia, della condizione umana contemporanea.

Apertura e chiusura del tempo di vita sono comprese, tutte, dentro la casa, progettata e organizzata per difendere, garantire e consolare chi si accinge a percorrere, con presunzione di eternità, le varie tappe della faticosa, ma necessaria strada.

Straordinaria e inquietante avventura, quella dell'uomo, che trova nella casa l'espressione più completa sul piano semantico, anche se, molto spesso, nelle costruzioni contemporanee il confine tra la casa dei vivi e quella dei morti tende ad avvicinarsi pericolosamente. La casa intesa come luogo che redime, controllato nelle sue forme e ben progettato, non risponde da troppo tempo semplicemente a un bisogno, ma si organizza come monumento, magnifica pietra tombale che “racchiude” la vita con i suoi inevitabili esiti. Da Palladio a Schinkel, da Loos a Mies, la casa cristallizzata e monumentale, che Eisenman e Gehry aggrediscono e destabilizzano sul piano strutturale e semantico, rimane pur sempre un'icona straordinariamente rappresentativa dell'architettura.

Il volto ancipite dell'uomo, che è anche quello dell'architettura, la sua duplice esistenza, non può che *stare dentro* alla casa, contemporaneamente domestica e inospitale, spazio del riposo e del disagio, che, nascosto e protetto, proprio perché riparato e sicuro, diventa anche segreto, oscuro e inaccessibile. Ma la casa, che è *home* e *house*, impenetrabile e domestica insieme, desiderio e necessità, oggi non è più “musica congelata” come aveva annunciato Schelling, né “musica pietrificata”, oppure “armonia estinta” nel modo immaginato da Goethe. Come la casa degli Usher nel racconto di E.A. Poe (*La rovina della casa degli Usher*) citato in epigrafe, predestinata a finire sepolta, le case edificate nelle periferie urbane delle città contemporanee, a guardarle, metaforicamente parlando, sembrano essere segnate dalla stessa sorte, essendo esse la forma maggiormente rappresentativa del disagio di abitare, che è la più terribile e temibile forma del disagio sociale. Se si fosse consapevoli che attraverso la costruzione delle case si costruiscono non solo le città, ma anche e soprattutto le civiltà, sarà indispensabile dare nuovi volti alle strutture urbane rendendole “policentriche”, uscendo così dal monocentrismo che ha caratterizzato da troppo tempo lo sviluppo delle straordinarie città italiane, e non solo, circondandole di un magma periferico indistinto e degradato, sia sul piano umano che su quello architettonico. Il tessuto connettivo della città e la sua cura sono quasi sempre ignorati.

Se la città è rappresentazione del politico, è anche il luogo dove esso si è costruito, perché normalmente la città è il luogo mentale dove prende forma con tutte le sue gerarchie; l'idea del politico nasce da sempre a ridosso della città ed è consustanziale ad essa, ed essenzialmente per questa ragione le forme che assume la città, adesso, sono le forme con cui il politico, asservito alle nuove strutture economiche, si organizza in senso strutturale.

Questo momento storico si sta districando tra pericoli e contraddizioni e la contemporanea messa in gioco di tutte le possibilità applicative, abbaglia, non illumina certo, né il passato, né, tantomeno, il futuro degli agglomerati umani definiti città.

Penso che le tensioni di trasformazione totale che hanno investito le città in quest'ultimo cinquantennio fino a farle scoppiare, siano riferibili sia alla produzione architettonica, in senso stretto, sia a ogni altra produzione, che deve imparare a misurarsi con la crisi che sta vivendo, progettando, anzi

riprogettando, continuamente le modalità con cui poter arginare, regolamentando, la crisi stessa.

Ogni città, infatti, è una contemporaneità di eventi e un complesso sistema di relazioni che si intersecano a più livelli; è un continuo processo di trasformazione della realtà di cui è necessario impossessarsi su piani disciplinari diversificati e con strumenti operativi tecnicamente sofisticati.

Città è necessaria e contemporanea messa in atto di tutte le contraddizioni, è quel luogo comune, nel senso letterale del termine, in cui prende forma il conflitto insanabile tra bene e male, luogo in cui si organizza l'universo del possibile che è al contempo realtà e finzione, mondo vero e favola, acutizzato oggi dalla rivoluzione digitale.

Mies van der Rohe, citando Tommaso D'Aquino, disse che l'essenza dell'architettura e la sua verità consistono nell'identità di pensiero e cosa, e che l'opera di architettura e la città, come espressione della volontà di un'epoca, si ergono a simbolo del loro tempo; se è così, quali sono i simboli architettonici di questo nostro tempo, e con che ruolo realmente lo rappresentano? In questo nostro terribile presente, che è tutto, fuorché messianico, i rapporti tra gli uomini e le cose stanno appunto dentro a due mondi: uno apparentemente reale e un altro realmente apparente, che si alternano pericolosamente all'orizzonte di ogni progetto di rifondazione. Per questo la costruzione di qualsiasi valore assume valenze diverse a seconda dell'inserimento in uno dei due mondi e ciò che accade si giustifica solo a posteriori: il fatto, cioè, *accade* senza essere pensato prima, assolutamente privato di memoria storica. Credo che la cosa più difficile oggi, soprattutto in Italia, sia coniugare *locale* con *globale*, perché ciò comporterebbe l'integrazione fisica tangibile nelle città delle varie culture, il cui movimento è ormai inarrestabile. Troppi luoghi delle città italiane sono solo abitati senza essere dotati di servizi e di spazi di relazione. Tutto ciò porta alla desocializzazione e allo straniamento: le persone si chiudono dentro alle case, spazio che, in questo modo, amplifica unicamente il disagio. Ci sono, nelle periferie urbane delle nostre città, aggregazioni infinite di abitazioni affollate senza nessun centro, villette sparse nel territorio con scarse relazioni e private dei servizi indispensabili per comunità degne di questo nome: solo galassie puntiformi per comunità decomposte e assenti. I centri storici italiani, straordinari e unici, si spopolano e si museificano perdendo così di identità, con l'aumento del disagio e della potenziale criminalità. Esiste, allora, la necessità di un'interrogazione radicale sui fondamenti del progetto oggi, visto che questa realtà, caratterizzata da un vuoto di politica, trasformatasi in tecno-politica, induce a pensare anche a un nuovo concetto del *politico* all'interno del quale è forse necessario inserire i termini “contaminazione” e “modificazione”. Solo così si possono ancora dare motivazioni politiche alla disciplina architettonica che per la prima volta, dopo moltissimo tempo, non è più direttamente collegata a nessuna “politica”.

Questo nostro tempo sarà forse memorabile per il tragico inabissarsi di qualsiasi forma di solidarietà, che, solo se fine a sè stessa, senza chiedere nulla in cambio, permette la costruzione di qualsiasi tipo di relazione. La difficoltà mostruosa, quindi, per noi che viviamo adesso, sta nel progettare la *ricostruzione* della città, proprio a partire da queste corpose assenze: dell'altro, innanzitutto, con il quale o contro il quale confrontarsi; ma anche, ribadisco, del limite al sé e ai suoi bisogni. Il presente è allora progetto, ma di che cosa se non di una *decisione*? La sfida con le cose da regolare e sistemare non si gioca forse, da parte di un qualsivoglia *progetto politico*, attraverso la *decisione*? Questo diventa allora progetto di un sapere gettato sulla soglia della *decisione*, da ridisegnare, però, ogni volta, anche per ridare un ruolo autentico e nuovo a una vecchia gestione autoreferenziale, definita democratica, delle nostre città e della vita che in esse si svolge.

[...] la convivenza con la distruzione è stata uno degli ingredienti sulla base dei quali l'Italia ha rinnovato, senza soluzione di continuità, il suo patrimonio d'arte. Allo stesso modo delle campagne che, per antica consuetudine, hanno bisogno del fuoco per rinvigorirsi, le città e il paesaggio italiani hanno fondato la loro ciclica rinascita su rovine, ceneri o macerie.

[...] Ma non avviene sempre e non avviene a caso; oltre a esperienze e conoscenze tecniche, servono anche altri requisiti perché i processi virtuosi di ricostruzione si realizzino: per esempio, una certa abitudine alla bellezza, che offra un metro di paragone, il gusto di legare buon vivere e qualità dello spazio alla sapienza del costruire.

[*Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione La Triennale, 30 novembre - 10 febbraio 2019), a cura di A. Ferlenga e N. Bassoli, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2018]

nella pagina successiva

Alberto Ferlenga, *Migrazioni 1*, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 58 x 80, 2019.



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 di alberto ferlenga



Alberto Ferlenga (Castiglione delle Stiviere, 1954), si è laureato in Architettura a Milano nel 1980. Dal 1981 al 1991 è stato redattore della rivista "Lotus International" e in seguito, dal 1993 fino al 2011, di "Casabella". Nel 1985 ha vinto il Leone di Pietra della Biennale di Venezia, diretta da Aldo Rossi, con un progetto per la città di Este. La sua carriera universitaria si svolge tra il Politecnico di Milano, l'Università Federico II di Napoli, dove insegna dal 1988 al 1999 e lo luav di Venezia, dove viene chiamato nel 1999, e dove, dal 2009 al 2015, dirige la Scuola di Dottorato. Quindici anni fa ha fondato il seminario Villard che forma giovani architetti attraverso viaggi e incontri svolti in forma itinerante nelle principali città e università italiane e, come sua diretta conseguenza, il Dottorato Internazionale Villard de Honne-court, oggi al suo quarto ciclo.

Tra le sue pubblicazioni: *Africa, guida alle città romane del Nord Africa*, per le edizioni Clup, le monografie Electa su Aldo Rossi, Dimitri Pikionis, Hans van Der Laan, Joze Plecnik, i tre volumi Einaudi dell'*Architettura del Novecento* (con M. Biraghi), i volumetti *Le strade di Pikionis*, per Lettera Ventidue, e *Città e memoria* per Marinotti Edizioni. È stato invitato a insegnare o a tenere conferenze in numerose università del mondo e ha vinto concorsi d'architettura e realizzato opere pubblicate sulle principali riviste. Nel 2012 ha curato la mostra "L'architettura del mondo", per la Triennale di Milano di cui è stato fino al 2017 responsabile per il settore "Architettura e Territorio". Nel 2015, ancora in Triennale, ha curato le mostre "Comunità Italia" (con M. Biraghi), nel 2016, e "Ricostruzioni" (con N. Bassoli). Dal novembre 2015 è Rettore dell'Università luav di Venezia e dal 2019 Accademico dell'Accademia Nazionale di San Luca. Fa parte del comitato scientifico di "Anfione e Zeto".

se il grano non muore

a proposito di ricostruzioni

alberto ferlenga

20



A. Ferlenga, *Il muro bianco*, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 48 x 87, 2020.

21

Le crepe del sistema culturale che aveva caratterizzato l'architettura italiana a partire dal dopoguerra e che, verso la fine degli anni Sessanta aveva conosciuto un secondo momento di gloria, già si potevano scorgere agli inizi degli anni Ottanta. Nessun maestro però ci aveva insegnato a “[...] vedere l'alba dentro l'imbrunire” come recitava una celebre canzone di Franco Battiato uscita proprio nel 1980, l'anno in cui mi laureavo; in cui il Teatro del Mondo attraccava alla punta della Dogana a Venezia e in cui a Bologna una bomba uccideva 85 persone.

Così non vedevamo come la mancanza di una spinta collettiva, essendo ormai lontana quella della *Ricostruzione* post-bellica e dispersa in mille rivoli quella della rivolta studentesca, rendesse alla lunga sterili anche gli approfondimenti più interessanti e le poche sperimentazioni di avanguardia, assimilandoli più a manie o a mode che a concrete prove di cambiamento. Molte cose lentamente si andavano esaurendo in quegli anni, l'interesse per lo studio delle città, ad esempio, dopo che le imprese ricostruttive di Barcellona o Berlino avevano pur dimostrato l'utilità della cultura *architettonico/urbana* italiana dei '60-'70 e sarebbe presto scivolato via anche il *Post-Modern* lasciando dietro a sé non pochi danni. Molte università, dal canto loro, avevano congelato conquiste e riforme degli insegnamenti continuando ad erogare un sapere in gran parte scaduto e consolidando *enclave* accademici autoreferenziali e, alla lunga, conservatori. Per quanto riguarda l'Italia, la bandiera della ricerca critica era mantenuta alta soprattutto da una attività editoriale – riviste e collane di libri – unica, per qualità e quantità, nel panorama internazionale e che per molti giovani architetti di quegli anni ha costituito, direttamente o indirettamente, l'ambito principale di formazione. Attorno agli anni Ottanta si spegneva, insieme ai ricordi di momenti memorabili per l'architettura italiana, anche la figura di architetto-intellettuale – altra anomalia della cultura italiana – che si era affermata tra la fine della guerra e gli anni Sessanta in una sorta di continuità – ideale e trans-generazionale – tra *Ricostruzione* e '68. Un modello di impegno culturale e politico, che aveva trasferito per la prima volta all'architettura quella specificità della cultura nazionale basata sul rapporto con la storia, con i luoghi e con la vita e su di una frammentarietà di pensiero a cui Roberto Esposito in *Pensiero vivente* (Einaudi, 2010) attribuisce la ragione di fondo di una certa vitalità e di una nuova attualità degli *Italian Studies*. Alla mia generazione quel modello era giunto nella forma dell'eredità mediata e mitizzata e non era certo facile ricollocarlo, senza forzature, negli anni di piombo, nel venir meno delle aspirazioni collettive e nel prendere piede dei percorsi individualistici. Anche se in pochi se ne accorgevano, i giovani architetti che iniziavano la loro carriera negli anni Ottanta si muovevano in un territorio nuovo. I più consapevoli tra loro cercavano di praticare una difficile via tra la voglia di esercitare concretamente il proprio mestiere e quella di non fargli perdere quella dignità etica e di pensiero che per una breve stagione altri

prima di loro erano riusciti a costruire; la maggior parte si immergeva in una pratica professionale con poche remore e pochi ideali. Come in ogni momento di passaggio, però, per quante cose si perdessero, altre, se pur in modo sporadico e quasi inavvertito, si ricreavano. Un punto di vista instabile e dubbioso, non ancora del tutto immemore dell'eredità passata, poteva anche offrire vantaggi che le certezze inossidabili o le rimozioni drastiche non permettevano.

La vicenda di questo lento e precario affermarsi di nuove idee è troppo vicina a noi per poter essere raccontata in modo esaustivo. Forse più utile, ancora per un po' di tempo, è il racconto di chi ha vissuto quel periodo da posizioni privilegiate come riviste, istituzioni culturali o università. E forse, in questa momentanea finestra di comprensione che sembra essersi aperta nei giorni terribili della pandemia, in cui questo testo è stato scritto, alcuni nessi possono apparire più chiari.

Navigare con vento debole

Guardando retrospettivamente alle vicende degli ultimi decenni tra le condizioni di contesto che sicuramente sono cambiate, una è stata in grado di condizionare tutte le altre: il prendere piede di una consapevolezza collettiva nei confronti dell'ambiente. Per quanto riguarda l'architettura ciò ha potenzialmente significato la possibilità di ricongiungere, come non succedeva da tempo, i suoi temi di sempre e quelli maturati nel corso della seconda parte del secolo scorso, con le aspirazioni ad un vivere migliore della maggior parte degli abitanti del mondo.

Per la prima volta dopo la fine delle lotte politiche e sociali degli anni Sessanta-Settanta, una nuova spinta determinata dalla percezione di un rischio globale rendeva possibile, per l'architettura, un rinnovamento di ruoli e obiettivi che aveva il vantaggio di potersi basare su di una frequentazione dell'ambiente fisico che nessun'altra disciplina poteva vantare. Chi, infatti, più degli architetti, avrebbe avuto la possibilità di comprendere uno scenario fatto di sterminate estensioni urbane, di territori abbandonati, di paesaggi distrutti ma che, malgrado tutto, continuava a trasformarsi fisicamente secondo logiche proprie? Chi più di loro avrebbe potuto dar vita a una progettualità rinnovata e intesa come cura del mondo e servizio per i suoi abitanti?

Ma ciò non è accaduto, se non in rari casi, mentre abbiamo assistito ad una delle peggiori perdite di ruolo, sociale e culturale, che questa professione abbia mai conosciuto. Non manca la percezione di un'occasione epocale di cambiamento e si continua a misurare l'insufficienza delle vecchie pratiche ma una cultura adatta ai tempi, nuovi strumenti e qualcosa di simile ad una forma di responsabilità sociale, se non ad un'etica, stentano ad apparire. C'è piuttosto un vuoto in cui, sporadicamente, appaiono tentativi isolati mentre si inaridiscono i terreni di ricerca di un tempo, più per mancanza di frequentazione che per oggettiva perdita del loro interesse. Anche sul piano sociale quella disciplina che per anni ha denunciato distruzioni paesaggistiche e disuguaglianze sociali e ha proposto vie innovative per la gestione o la trasformazione di città e territori, non riesce più a trovare le parole e le azioni adatte a giustificare la sua necessità pubblica. Molte cose sono cambiate nella professione dell'architetto come, ad esempio, la sua posizione nel processo edilizio, la dimensione e la struttura degli studi professionali, la committenza, divenuta, nei casi maggiori, impalpabile e globale. E molte sue prerogative sono venute a mancare come quella particolare capacità di progettare il futuro ricostruendo il passato che, almeno a partire dal terremoto di Messina, è stata una delle migliori qualità dell'architettura nazionale. Un'attitudine innata, cresciuta tra disastri di ogni tipo e capace, fino ad una certa epoca, di proporre scenari plausibili all'indomani di guerre, terremoti, frane, inondazioni, come i casi del Vajont, del Belice e del Friuli stanno ancor oggi a dimostrare; ma poi, a poco a poco, concentratasi esclusivamente sull'emergenza, rimandando il resto *sine die*.

Tra le molte riduzioni subite dalla professione dell'architetto in Italia questa mi sembra la più grave perché porta con sé la dispersione di una tradizione straordinaria di progetti e realizzazioni e di una grande reputazione riconosciuta internazionalmente; e quanto tradizione e reputazione siano importanti per intraprendere qualunque percorso di rinnovamento l'avrei imparato negli anni trascorsi alla direzione dello luav.

Ricostruire

Si sarebbe trattato, da un certo punto in poi, in Italia, di ricostruire sulle macerie, fisiche e teoriche, di ciò che già esisteva, sui detriti lasciati dai ter-

remoti e sullo sgretolamento di una cultura invecchiata. Non sarebbe stato strano in un tempo in cui il riuso, anche per ragioni etiche ed economiche, si avviava a diventare il campo pressoché esclusivo in cui l'architettura poteva dimostrare la sua utilità; e sarebbe stato, in più, pienamente coerente con la storia di un Paese la cui singolare bellezza si deve anche al continuo ri-costruirsi su se stesse di città e di idee. In entrambi i casi, infatti, l'Italia ha fornito grandi esempi di quella particolare forma di creatività che l'architettura può produrre facendo scaturire nuovi significati da ciò che ha avuto una vita precedente. Gli esempi sarebbero infiniti ma un manifesto assoluto di quest'altra tradizione specifica che si accosta a quella del ricostruire è il magistrale intervento michelangiolesco alla romana Santa Maria degli Angeli, realizzata su *frigidarium* e *tepidarium* delle terme di Diocleziano e, sul piano teorico, la ripresa del testo vitruviano di Leon Battista Alberti. Ciò ha fornito un carattere specifico alla pratica e alla ricerca in architettura nel nostro Paese che, nei momenti migliori, ha saputo interpretare fenomeni che riguardavano il mondo intero. Nei tempi più recenti, però, questa doppia opera di riuso è stata messa in atto solo sporadicamente mentre continuano a rimanere inesplorati sterminati territori della realtà e del pensiero.

Lo sono sicuramente le distese urbane che circondano le principali città e albergano la miseria del mondo, le rotte migratorie su cui si insediano nuove forme di un abitare precario e disperato, le infrastrutture globali che avranno un ruolo sempre maggiore nel futuro ma che possono anche trasformarsi in muri invalicabili, le città antiche che perdono il contatto con la storia che le ha generate. E, sul versante del pensiero, lo sono le idee e i progetti degli architetti che in un passato non così lontano hanno fornito materiali che mantengono la loro utilità dentro quel tempo dilatato che regola l'architettura.

A fronte di scenari globali profondamente mutati pochi sono i segnali che una progettualità nuova sia alle porte e quando si manifestano ciò accade per lo più lontano da noi, nelle aree di crisi del mondo dove la necessità di risposte è più urgente; egualmente pochi sono i segnali di ripresa di un'attenzione scientifica ai diversi contesti fisici che fanno da scenario alle nostre vite, attività che sarebbe oggi più che mai necessaria, e quasi inesistenti i tentativi di riflessione teorica, mentre per fortuna, almeno in Italia, la ricerca storica mantiene una sua residua presenza.

Poche sono le testimonianze rilevanti di vitalità culturale ma quanto basta per affermare che il filo della ricerca non si è interrotto e che, di fronte a fenomeni come la crescita spasmodica delle città, la crisi climatica o quella sociale, che richiederebbero risposte ben più efficaci e di largo respiro che non l'aggiunta di pochi graziosi oggetti nel marasma delle periferie globali, o di nuovi grattacieli in *downtown* sempre più simili tra loro, la sopravvivenza di qualche seme potrebbe produrre nuovi raccolti.

Se ciò non avviene ancora compiutamente, nel campo vasto dell'architettura, uno dei motivi è l'interrompersi di molte delle relazioni che hanno amplificato, nel passato, il peso dei contributi dei singoli architetti, il venir meno di una certa comunanza internazionale di intenti, dello scambio proficuo tra ambiti culturali differenti. I tentativi di un certo interesse che, in questa situazione, si manifestano lo fanno per lo più in forma separata e con scarsa capacità di incidere sulla realtà o di contribuire alla formazione di una cultura comune cosicché per entrambi gli ambiti, quello reale e quello teorico, la distanza tra cosa l'architettura potrebbe essere e cosa in effetti è si fa sempre più forte.

Nuove relazioni, nuove letture

In questo panorama di separatezze crescenti l'interruzione di molti legami tra architettura e storia è uno dei fenomeni più preoccupanti dal momento che il permanere nei secoli di quel rapporto particolare ha costituito uno dei punti di forza dell'architettura italiana. Intendo, con ciò, sia la storia dell'architettura "d'autore", nelle sue varie espressioni di linguaggio e articolazioni temporali, che quella più generale che l'Europa, più di altre parti del mondo, ha espresso con particolare ampiezza, nelle sue case, nei suoi paesaggi, nelle sue città. Questa separazione ha avuto due conseguenze: da un lato una sempre minor incidenza degli studi storici sulla pratica progettuale e dall'altro una progressiva difficoltà degli architetti nel mettere a punto strumenti di comprensione di città e territori. Per quanto riguarda quest'ultima questione, una conoscenza di questo tipo, riguardante le relazioni tra storia, luoghi e architettura, è stata ampiamente prodotta in Italia, come si sa,

negli anni Sessanta, Settanta raggiungendo risultati ragguardevoli ed una discreta rinomanza internazionale, salvo poi declinare nei decenni successivi. Molte delle acquisizioni derivate da quella stagione di studi costituiscono ancor oggi un materiale importante per lo studio dei fenomeni urbani. Da allora, però, quelle ricerche, che hanno analizzato a tappeto le principali città italiane e hanno avuto un importante seguito in Spagna, Francia e Svizzera non hanno conosciuto aggiornamenti rilevanti mentre le città di cui si erano occupate hanno proseguito nel loro percorso di cambiamento. Interrompere questa pratica analitica ha significato, nell'arco di pochi anni, trovarsi di fronte ad uno scenario totalmente mutato, sempre più studiato dal punto di vista delle sue dinamiche sociologiche o economiche ma sempre meno compreso da quello dei suoi spazi e delle sue articolazioni architettoniche. Uno scenario fatto di città modificate negli usi, nella struttura dei loro edifici, nel senso dei loro monumenti, condizionate pesantemente da fenomeni come il turismo, l'inurbamento o l'abbandono, trasformate radicalmente anche quando in apparenza non sembravano aver subito cambiamenti evidenti. La caduta di attenzione verso questi fenomeni ha comportato anche il prendere piede, tra gli architetti, di una sorta di analfabetismo di ritorno riguardo ai *fatti urbani* che ha frenato la possibilità, in un momento in cui la conoscenza delle città acquisiva un'importanza fondamentale in tutto il mondo, di presentarsi come "curatori" e interpreti privilegiati di un materiale prezioso che l'Italia – archivio ricchissimo di qualità urbana – possiede più di qualunque altro paese al mondo.

Anche la conoscenza della storia interna del mestiere dell'architetto ha conosciuto, dagli anni Cinquanta ad oggi, interruzioni e riprese; materiale di progetto fondamentale per il particolare modo in cui si tramanda il sapere in architettura, essa richiederebbe, per mantenere la sua utilità, un lavoro continuo di scarto, verifica, rivisitazione, dal momento che anche le vicende più note non possono essere considerate acquisite una volta per tutte ma rimangono, come avviene per le città, materiale vivo e mutevole. La sua continua rilettura è giustificata dall'ampliarsi della conoscenza documentaria ma anche dal fatto che cambiando le condizioni a partire dalle quali le diverse vicende di chi ci ha preceduto vengono lette, cambia anche capacità di queste ultime di trasmetterci utili suggerimenti.

È una forma di necessità, dunque, che ci spinge a ritornare di continuo sui passi di quella che è un'unica esperienza dell'architettura nel tempo. Personalmente, mi ha portato a riconsiderare l'opera di architetti come Jože Plečnik, Fernand Pouillon o Dimitris Pikionis il cui linguaggio non è certo riproducibile, ma le cui capacità di intervenire in modo innovativo sulle città e di comprenderle, come dimostrano ancora oggi gli interventi di Lubiana, Algeri o Atene, hanno acquisito un'utilità crescente con il manifestarsi dei fenomeni urbani più recenti.

Almeno in questo genere di rivisitazioni molti avanzamenti sono stati fatti e credo non sia arrischiato affermare che "*riconquistare terre all'oblio*", come direbbe Proust, o alle condanne dogmatiche, sia stato uno dei risultati migliori conseguiti in questa epoca di passaggio dall'architettura.

Sull'esempio delle coraggiose e necessarie riscoperte fatte sulle pagine della *Casabella* di Rogers di personaggi come Behrens, Loos, Perret, altre ricerche e altre pubblicazioni hanno riportato alla luce figure rimosse per motivi diversi, architetti come Heinrich Tessenow, Paul Schmitthenner, Theodor Fischer, Paul Bonatz, Aris Konstantinidis, Béla Lajta, Hassan Fathy, Hans van der Laan, Rudolf Schwarz, Sigurd Lewerentz, Ragnar Östberg, Luis Barragan, Clorindo Testa, Amancio Williams, Eladio Dieste, Juan O'Gorman, Kay Fisker, Konstantinos Doxiadis, Rudolf Schindler, Victor Gruen, Hans Döllgast, Sedad Eldem e molti altri che avevano avuto solo rara e sporadica presenza sulle pagine delle storie ufficiali e il cui contributo, al contrario, ha acquisito un'importanza inedita alla luce degli eventi del nuovo secolo, proprio in forza dei temi di cui essi si sono occupati. Questo tipo di riletture, fatta da storici e architetti, ha avuto e ancora ha, in Italia, un epicentro importante mentre nel resto del mondo la ricerca storica e architettonica si va via via riducendo o settorializzando e, quel che è più grave, si separa dalla formazione progettuale degli architetti.

Sull'onda di ricerche recenti si è anche realizzato che la *damnatio memoriae* o la semplice ignoranza delle vicende architettoniche che ha riguardato in particolare l'Europa, ha colpito anche il nostro Paese. Ciò è stato tanto più grave in quanto l'Italia, nella seconda metà del secolo scorso – un secolo la cui energia positiva è, per l'architettura, ancora in atto – ha espresso un numero di personalità, operanti all'interno o all'esterno dei suoi confini

che non ha paragoni rispetto ad altre parti del mondo. Una schiera ben più ricca di quella presente nelle cronache ufficiali spesso condizionate da preconetti politici o culturali, comprendente architetti come, Arturo Medzemi, Luigi Vietti, Guglielmo Mozzoni, Alberto Ponis, Davide Pakanovsky, Pino Pizzigoni, Enrico Taglietti, Lina Bo Bardi, Franco Minnisi, Dante Bini, Eugenio Palumbo, Antonio Montini, Mario Bianco, solo per citarne alcuni, e a cui vi è da aggiungere la straordinaria stagione, bruscamente interrotta, dell'ingegneria italiana degli anni Cinquanta-Settanta, dei Colonnetti, Levi, Morandi, Nervi, Musmeci, Zorzi, Favini, Macchi, della quale, oggi è in corso un'approfondita riconsiderazione. Una compagine di architetti e ingegneri che ha lasciato opere rilevanti e una ricchissima articolazione di linguaggi e di contenuti la cui conoscenza bisognerebbe considerare non solo come il completamento necessario della nostra unidirezionale conoscenza del moderno ma anche come una somma di materiali e strumenti utili per i temi che ha trattato e spesso anticipato: dall'abitare alla sostenibilità, dalle infrastrutture al paesaggio, dal rapporto con l'antico al turismo.

Le considerazioni sul modificarsi della conoscenza in possesso degli architetti mi portano ad un altro tema, quello della loro formazione e del destino accademico di un sapere nel passato unitario e ormai da tempo separato in mille rivoli tra chi si occupa di città, edifici, paesaggi, tecniche e storie. Se gli auspici di forme di riunificazione sono stati molti, dagli anni Sessanta in poi (da Leonardo Benevolo ad Aldo Rossi) e tutti puntualmente sfumati, lo stato di crisi evidente di una geografia accademica ormai anacronistica, la necessità di rimescolamento di competenze e punti di vista ripropone il tema in forme diverse. Per quanto riguarda la formazione è infatti l'intero quadro accademico dell'architettura che richiederebbe, dopo le soppressioni di facoltà e gli accorpamenti conseguenti alle riforme più recenti, un ridisegno dei propri confini, una verifica dei contenuti generali e la ricostruzione delle relazioni tra le diverse discipline che lo compongono e con altre ancora per ricostruire un'offerta formativa in grado di affrontare una situazione nuova.

E anche per quanto riguarda i rapporti tra le diverse sedi universitarie il loro stato attuale è il risultato di una rottura consumata da molto tempo. Per un lungo periodo, che ebbe una sua origine nelle lotte studentesche degli anni Sessanta e si dilungò per oltre un ventennio, le facoltà di architettura in Italia e nel mondo, furono legate da battaglie e ricerche comuni e da una reale concordanza rispetto agli obiettivi generali della formazione dell'architetto e del suo ruolo pubblico. In seguito la situazione è cambiata e più che aspirazioni comuni sono stati i concorsi e i favori accademici a generare contatti tra Università sempre più attente ai *ranking* e alla competizione reciproca che ad una reale riflessione sul mutare dei tempi. Unica importante eccezione, rispetto a questo snaturarsi, moltiplicarsi e, contemporaneamente, richiudersi in sé di scuole e università è stato il programma Erasmus, che ha fornito agli studenti l'occasione per maturare esperienze di scambio e conoscenza senza precedenti contribuendo ad accelerare il processo di internazionalizzazione dell'attività professionale e l'innalzamento medio del livello di qualità della produzione architettonica europea pur portando con sé, per quanto riguarda l'architettura, un forte rischio di omologazione e di cancellazione di differenze e specificità.

Sulla base di questa consapevolezza, anni fa con un gruppo di giovani architetti e docenti provenienti da università diverse abbiamo cercato di invertire la rotta attraverso una esperienza ormai ventennale: *Villard*. Si tratta di un corso di architettura, itinerante, partito dal presupposto della scomparsa di poli assoluti di eccellenza e della diffusione, fuori e dentro le aule universitarie, di esperienze nuove, spesso isolate, interessanti ma scollegate tra loro che, se messe in contatto, avrebbero potuto riattivare una formazione complementare a quella attribuita dai canali istituzionali della didattica. Abbiamo dedicato questa sorta di scuola itinerante a Villard de Honnecourt l'inventore, nel suo *Livre de portraiture* (1230 ca.), di un'idea di trasmissione della conoscenza in architettura tramite l'osservazione diretta di monumenti e cantieri basata essenzialmente sul viaggio e il rilievo. Una forma di conoscenza in profondità e a contatto diretto con luoghi e opere che si basa sul fatto di poter comprendere un edificio proprio perché si pratica lo stesso mestiere di chi l'ha costruito. Con questa stessa idea, a distanza di secoli da Villard de Honnecourt, Fernand Pouillon aveva mostrato in *Les Pierres sauvages* (Editions du Seuil, 1964), dedicato al costruttore anonimo dell'abbazia provenzale di *Le Thoronet*, come in architettura anche il tempo dell'esperienza abbia una estensione particolare e come un archi-

tetto possa ripercorrere i passi di un suo “*confraine*”, sconosciuto e scomparso da secoli, proprio a partire dalla conoscenza delle regole di fondo che presiedono alla costruzione. Un tipo di conoscenza “dall'interno” che è possibile estendere alla comprensione della città come ha, in particolare, dimostrato una certa tradizione italiana di studi urbani che va da Saverio Muratori ad Aldo Rossi, che ha saputo cogliere, a Roma, a Venezia, a Milano, a Padova, a Napoli e in molte altre città, attraverso l'analisi scientifica dell'architetto, quella struttura e quell’“anima della città” che nessun altro tipo di sguardo può descrivere e che, per l'Italia, ha un suo precedente ideale nel progetto raffaellesco di censimento delle antichità di Roma.

Ma l'interrompersi di queste relazioni e di una conoscenza specifica del proprio campo di applicazione non ha forse a che vedere anche con l'attuale incapacità di proporre ipotesi credibili di trasformazione presente e futura che sostituiscano le *boutades* giornalistiche o gli *slogan*?

Composizioni

Suketu Meta nel suo ultimo libro sulle città, dedicato a Italo Calvino: *La Vita segreta delle città* (Torino, 2016) ritorna negli *slum* che aveva già descritto in *Maximum City* (Torino, 2006), vi trova una grazia disperata e un'affezione ai luoghi e alle abitazioni che, pur nel contesto di estrema povertà in cui si manifesta, ci fa riflettere su come alcuni valori dell'architettura siano in fondo legati a pratiche basilari e si possano riprodurre anche nei luoghi più impensati.

Senza con questo voler fare un ennesimo elogio della miseria (è già ampiamente stato fatto in altri tempi) o una riproposizione aggiornata del pur fondamentale *Architecture Without Architects* (MoMA Press, 1964) di Bernard Rudofski contrapposto all'Architettura degli architetti, questo mi porta ad un'ultima riflessione su ciò che sarebbe da ricostruire e sulle relazioni che bisognerebbe riannodare.

Mi riferisco alla parte più “interna” del mestiere dell'architetto, quella che è responsabile del fatto che un'opera sviluppi un suo tema formale che vada oltre quello puramente funzionale.

Uno degli strumenti che hanno garantito questa possibilità determinando armonie evidenti e relazioni percepibili è stata la *composizione*, insieme di regole e sensibilità volte al controllo di misure e ritmi, masse e superfici e soprattutto spazi. Un “potere”, il suo, che si è espresso affinando nei secoli la “manipolazione” di un insieme limitato di elementi che, non a caso, ha spesso fatto assimilare il loro utilizzo a quello delle note su di uno spartito musicale. Nel passato, i buoni risultati che lo strumento permetteva di conseguire erano ottenuti nell'ambito di sistemi di riferimento, come gli ordini o gli stili, le cui regole si erano andate sempre più rigidamente definendo. Oggi, una proliferazione formale variegatissima, l'avanzamento delle tecniche costruttive e un miglioramento senza precedenti della gamma e delle caratteristiche dei materiali sembrerebbero rendere ogni soluzione possibile e ogni riconoscimento di qualità scontato o automatico. Non è in effetti così! Il riconoscimento della qualità in architettura è cosa sempre più problematica, al punto tale che risulterebbe impossibile senza l'aiuto, di “mediatori culturali” o di modelli cui rapportare acriticamente ciò che si vede o si abita. Sicuramente il venir meno delle pratiche costruttive collettive, che per secoli hanno costituito un quadro di riferimento accettato e condiviso di forme, decorazioni e tipologie, ha contribuito a questo ulteriore distacco tra chi progetta e chi vive l'architettura. Avevano garantito non solo modi di vedere comuni tra utenti e progettisti ma anche un'affezione ai luoghi basata sul loro riconoscimento e sulla loro costante manutenzione fondata a sua volta, sulla conoscenza delle loro caratteristiche naturali e delle loro modalità di trasformazione. Di entrambe le cose, oggi, sentiamo la mancanza e non si tratta certo di nostalgia ma piuttosto della oggettiva difficoltà, nelle condizioni mutate, ad assicurare un rapporto equilibrato tra abitanti e luoghi e di contrastare la rovina e l'abbandono di molti territori. Ma se questa possibilità automatica di riconoscimento del valore di un'opera architettonica sembra essere per il momento – e forse per sempre – perduta, l'armonia delle forme che dialogano tra loro e quella degli spazi che entrano in sintonia con l'uomo continua ad esistere e a generare, nei casi meglio riusciti, quel particolare benessere che deriva dal vivere dentro dentro città o ambienti progettati con cura.

Nell'ambito del controllo di spazio e forme, anche nel passato, non è mai stata solo l'osservanza alla regola o la condivisione del processo costruttivo a garantire il riconoscimento corale e la qualità, ci si arrivava in modo più

complesso, soprattutto grazie alla capacità dell'architetto di far coincidere forme e significati, e di attribuire all'opera un potere narrante. È stato così sin dalle origini dell'architettura, nelle molte “eccezioni” alle consuetudini formali che, ad esempio, l'architettura greca ci ha lasciato in quella sua particolare attenzione alle grandi e piccole tracce di paesaggi e suolo che Auguste Choisy ha chiamato *pittoresco greco* e che forse in nessun altro edificio è evidente come nell'*Eretteo*, all'Acropoli di Atene, costruzione del tutto asimmetrica e pluri-fronte che nell'architettura del suo portico settentrionale include la rappresentazione dei “segni” mitici del tridente lanciato da Poseidone nella sua contesa con Atena e della polla d'acqua così generata, sul lato opposto presenta la straordinaria invenzione visiva della loggia delle cariatidi, collocata vicino all'angolo dell'edificio, verso il Partenone e i Propilei, e nei due fronti restanti evoca il ricordo del tempio distrutto dai persiani sulle cui rovine sorse l'Eretteo. Le diverse parti, pur contribuendo alla definizione di un edificio unico ed eccezionale, instaurano, grazie ad una forma di contenuta sovversione delle regole compositive convenzionali, relazioni proprie con gli edifici e i paesaggi che lo circondano: dal Partenone alla città di Atene, dal dislivello presente nella roccia sacra, ai monti dell'Attica. Tutta la “grande architettura”, passata e presente, ha acquisito autorità e pubblico riconoscimento dal saper magistralmente mescolare forme e simboli, topografia e storia, generando espressività sempre diverse ma facendo anche del proprio intrinseco valore, attraverso specifici espedienti, uno strumento di miglioramento del proprio intorno. Ciò risulta più evidente osservando il richiamo delle superfici o il gioco dei volumi, ma è nella manipolazione dello spazio che questa attività ha il suo centro. Pur essendo sostanzialmente un vuoto esso, infatti, “...*non è soltanto*”, come ricorda Pavel Florensky, “*un luogo omogeneo e senza struttura, né una semplice casella, ma è a sua volta una realtà particolare, interiormente organizzata, dovunque differenziata sempre dotata di una struttura e di un ordine interiore*” (*La prospettiva rovesciata* 1919). E lo spazio dell'opera architettonica, come le sue altre componenti, può scegliere di chiudersi in sé o di aprirsi a ciò che lo circonda contribuendo al suo miglioramento.

Ci possiamo chiedere se oggi tutto questo abbia ancora un senso o se appartenga alla storia, se esista ancora un'utilità nel saper comporre forme e spazi in relazione ad altre forme e spazi, e quali possano essere, oggi, le regole in grado di generare da questi rapporti nuove forme di riconoscibilità o di benessere. Se questa antica prerogativa dell'architetto ha ancora un'utilità, non credo che essa possa essere ritrovata negli assetti di una disciplina accademica ormai indefinita. È piuttosto nella possibilità di dare ordine all'estrema concitazione estetica del mondo odierno, di attribuire a edifici o a parti di città un valore estetico “relazionale” (cioè in grado di migliorare ciò che lo attornia) e soprattutto nel saper dare nuova qualità alle forme ordinarie o a ciò che ha già avuto vita, che è da ricercare una capacità compositiva adeguata al tempo presente.

Produrre una nuova generazione di quelle che Fernand Pouillon chiamava “*architectures savantes*”, cioè architetture che si assumano responsabilità rispetto al proprio tempo, che sappiano andare oltre ai loro ruoli funzionali, oggi può significare favorire la ripresa di un dialogo interrotto tra le forme architettoniche e gli spazi che esse creano o in cui si collocano.

A differenza di un passato ossessionato dalla finitezza sarà forse qualcosa di simile al “non finito” di artistica memoria, ciò che meglio potrà permettere alle architetture che verranno di interpretare i paesaggi urbani contemporanei. Un espediente, d'altra parte, che da sempre appartiene all'architettura, ben noto ad architetti di epoche diverse, da Michelangelo a John Soane, da Alessandro Antonelli, al monaco benedettino e architetto Dom Hans van der Laan che, non a caso, denominava “strumenti d'ordine” l'insieme delle tecniche da lui inventate per legare i suoi frammentari edifici alla natura circostante più di quanto fossero mai stati in grado di fare i suoi modelli di riferimento, e di ricercare un rapporto con la contemporaneità attraverso l'uso e la “nobilitazione” delle forme più ordinarie.

Tutto questo ci riporta, una volta di più, alla considerazione che in architettura storia e contemporaneità sono componenti di una stessa avventura formale che intreccia i suoi percorsi, come è naturale che accada nell'*eterno presente* che lega le città alle loro singole componenti architettoniche e ai loro abitanti.

Poi, per chi, come me, ha cercato di costruire la sua educazione architettonica negli anni del sovvertimento delle regole sono stati, in realtà, i campi accidentati della realtà urbana e della storia a generare qualche certezza

Alberto Ferlenga, *Verso l'Acropoli*,
penna stilografica e acquerello su carta gialla
da schizzo, cm 60x80, 2020.

anche nell'uso delle forme, con una risalita a ritroso dalle periferie ai monumenti, dalle *bidonvilles* alle città storiche, passando per la vita interrotta dei nuclei urbani in rovina e per la forma ripetuta ed elementare delle case di montagna.

Conclusione

Concludendo questo scritto, che si è trasformato in una auto-presentazione, posso dire che il genere di ricostruzione che i tempi richiedono ha probabilmente già prodotto i materiali di cui dovrà avvalersi – tecnologie e contenuti – per rispondere alle nuove esigenze del mondo. Si tratta di affinarne l'uso e di riconoscerli, di rimontare, attraverso il progetto, una somma di strumenti, conoscenze e idee capaci di ricostruire la cultura e la sensibilità necessarie per comprendere il presente.

Forse da qui, dalla ricomposizione di esperienze diverse e separate, da un attento lavoro di ricostruzione, potrà ricrearsi un quadro sensato dell'azione architettonica da cui derivare un nuovo ruolo per l'architetto e di conseguenza nuove prospettive di vita sostenibile per tutti. Sarà necessariamente un quadro cangiante e mobile che avrà efficacia solo se sarà capace di declinare insieme le esigenze dell'ambiente, le differenze del mondo, la sostanziale unitarietà dell'architettura, il senso attuale delle città, e l'avanzamento delle tecniche e delle conoscenze. Ed è probabile che ciò continui ad affermarsi attraverso l'eterna ricollocazione di quei pochi elementi di cui, in fondo, ogni opera d'architettura di rilievo si è sempre composta, quella scatola delle costruzioni di cui parla Alberto Savinio, in visita nella Padova bombardata del dopoguerra, a proposito del Giotto degli Scrovegni, o l'esempio luminoso di luoghi-modello che ritornino ad essere evidenti come è accaduto a Venezia nei giorni del *lockdown*.



piazze a castiglione delle stiviere relazioni interrotte

alberto ferlenga

La città

Nel 1612 Castiglione delle Stiviere ottiene dall'imperatore Mattia I il titolo di "città". Per il luogo natale di S. Luigi Gonzaga, (1568-1591) il riconoscimento sancisce l'avvenuto passaggio da una condizione, quasi anonima, di piccolo borgo governato da un ramo cadetto dei signori di Mantova, ad un'altra di cittadina dotata di una ben precisa connotazione, frutto di un esteso progetto di adeguamento.

Il processo che ha portato al cambiamento di assetto e di statuto ha inizio all'indomani della morte del Santo e si appoggia su di una serie di trasformazioni volute principalmente dal fratello di Luigi, Francesco ed in seguito perfezionate dal nipote Ferdinando I, entrambi signori del piccolo marchesato alla cui guida Luigi aveva rinunciato per entrare nell'ordine dei gesuiti. Le opere urbane, iniziate per influenzare il processo di beatificazione concluso nel 1605, si protraggono sino al 1675 (morte di Ferdinando I) ed acquisiscono un tal livello di intensità da poter essere considerate come un vero e proprio atto di fondazione, inscrivibile nel novero di altri interventi portati avanti da una stirpe di fondatori di piccole città – i Gonzaga – a Sabbioneta, Pomponesco, Guastalla, Gualtieri, Commessaggio.

A Castiglione, però, l'intento non è quello di colonizzare terre lontane dalla capitale del ducato, di controllare confini o di simulare, in piccolo, antichi splendori o regge di parenti più potenti, come è il caso di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta. Qui si intende celebrare la vicenda di un santo divenuto ben presto popolare, al pari di S. Ignacio di Loyola o S. Francisco Xavier – anch'essi gesuiti –, che, a differenza di questi ultimi, è però italiano.

Il processo di fondazione coincide, dunque, con un processo di sacralizzazione che passa attraverso l'attuazione di gesti altamente simbolici a loro volta in buona parte strumentali all'affermazione di una dinastia di provincia che nell'avvento del Santo coglie la propria occasione di emancipazione. Una stampa edita dal cartografo Pierre Mortier (1661-1711) ad Amsterdam nel 1704, quando cioè il processo fondativo poteva dirsi compiuto, illustra con chiarezza i punti essenziali degli interventi messi in atto dai Gonzaga. All'origine dell'insediamento di Castiglione, che occupa fin dalla preistoria l'estremo lembo delle colline moreniche gardesane, vi è il castello. Posto sul rilievo più prossimo al piccolo fiume che attraversa il suo territorio esso dominava un minuscolo borgo addossato ad una collina minore che sorge sulla sponda opposta del corso d'acqua. La nuova aggiunta ha la forma di un quadrato, adagiato sul pendio sud del colle del castello e dimensionato sulla larghezza della sua cinta. Il cuore è costituito da una croce di strade il cui braccio orizzontale coincide con un tratto dell'antica via che univa Brescia e Mantova mentre quello verticale, tracciato *ex novo*, congiunge, visivamente e fisicamente, il luogo di nascita di S. Luigi posto sulla sommità della rocca, con gli insediamenti dei gesuiti chiamati a Castiglione dopo la sua morte. I quattro estremi della croce sono segnati da chiese, per lo più di nuova edificazione – tranne la chiesa di San Sebastiano, dove

il Santo era stato battezzato e che sorgeva all'interno della cinta muraria – il cui aspetto, modesto dal punto di vista architettonico, viene però amplificato dall'assunzione di un ruolo chiave nel nuovo impianto urbano. La città tracciata su terreni liberi e scoscesi, dunque, non prevede grandi monumenti o architetture singolari, che la dinastia dei Gonzaga di Castiglione non avrebbe potuto certo permettersi, ma diffonde per tutta l'estensione del quadrilatero che le dà forma, una particolare qualità. Si può dire che essa nasca dalla relazione visiva tra edifici dotati di forte valore simbolico, dalla loro evidente capacità di creare attorno a sé spazi singolari e da un uso "scenografico" delle strade che sfruttano la natura collinare del suolo. La croce che costituisce il cuore dell'intervento ricorda, forse non a caso visti gli stretti contatti tra le due corti minori, quella tracciata da Domenico Giunti (1505-1560) a Guastalla per Don Ferrante Gonzaga. Attorno ad essa gli edifici religiosi legati ad episodi della vita del Santo o alla sua celebrazione, i conventi insediati dai Gesuiti o dai Francescani, il castello, diventano i capisaldi di una rete di riferimenti urbani che attribuisce un particolare carattere alla città e ne fa scordare le dimensioni trasformandola in una piccola capitale. Oltre agli edifici religiosi, anche due piazze si collocano tra le maglie del nuovo reticolo urbano definendosi come due opposti poli di socialità e rappresentatività. Più vicina al Castello la piazza Colonna (oggi piazza Dallò) costituisce il polo civile e rappresenta la volontà della Signoria di staccarsi dalla rocca in cui prevalentemente risiedeva, anche a causa di un non facile rapporto con i propri sudditi, e di insediarsi all'esterno. L'area dove sorge costituisce l'elemento di raccordo tra il castello e il vecchio borgo. In essa preesistevano alcune costruzioni e il palazzo di città dei Gonzaga ma la piazza vera e propria viene realizzata abbattendo edifici esistenti in occasione dei lavori di rinnovamento urbano e raggiunge la sua attuale conformazione grazie all'edificazione di due corpi porticati destinati agli uffici e ai servizi della Signoria. Più tardi sarà arricchita da due fontane e da un'alta colonna con la statua della Giustizia. Questo spazio totalmente civile posto a mezza strada tra il duomo e il castello è unito a quest'ultimo da una "ripa" o rampa pedonale che manteneva saldo il rapporto tra la cittadella fortificata e le nuove estensioni urbane poste ai suoi piedi e costituiva una fondamentale via di fuga per i signori in caso di rivolta.

Più a sud, verso la parte finale del nuovo impianto urbano, la piazza dedicata a San Luigi, arricchita anch'essa da una fontana centrale, afferma con forza la presenza della Compagnia di Gesù come potere religioso spesso in concorrenza con quello "ordinario" che aveva nel duomo (non a caso discosto dal nuovo impianto) il suo centro. Ai suoi bordi o nelle sue immediate vicinanze sorgono la chiesa, poi divenuta basilica, il convento maschile della "Compagnia" e quello femminile fondato dalle nipoti del Santo e posto anch'esso sotto il patrocinio gesuitico.

Le due piazze rappresentano, pertanto, i due poteri – quello civile dei Gonzaga e quello religioso dei Gesuiti – connessi alla vicenda di colui che sarebbe in seguito diventato il patrono della gioventù e completano un impianto urbano concepito per celebrare un evento straordinario e destinato a dar luogo a quella che a tutti gli effetti può essere considerata una nuova città. Rimasto sostanzialmente inalterato nei suoi confini sino agli anni Sessanta del Novecento l'impianto urbano voluto dai Gonzaga ha progressivamente visto decadere il suo ruolo in conseguenza dello sviluppo industriale e del conseguente ampliamento fisico che ha portato Castiglione a diventare il più importante centro industriale del mantovano generando espansioni che hanno lambito le colline vicine e occupato la parte pianeggiante del territorio comunale.

Messo in disparte da nuovi processi economici, urbani e sociali che hanno cambiato le gerarchie originarie il centro storico ha però mantenuto sostanzialmente intatto il suo aspetto. Sempre meno frequentato e abitato, trasformato in area di parcheggio o di attraversamento, ha progressivamente perso la sua rappresentatività e riconoscibilità nei confronti di abitanti prevalentemente provenienti da altri luoghi e residenti fuori dai confini del vecchio nucleo.

In questa condizione, come accade per molte altre situazioni analoghe, le relazioni che hanno attribuito un carattere particolare alla città tendono a svanire ad una ad una. Un sistema urbano articolato formato da architetture poste in stretto rapporto tra loro e da ambiti urbani ad esse connessi, da spazi simbolici e da viste intrecciate, lascia il posto a una serie di edifici storici modesti, separati tra loro, e a spazi pubblici a loro volta separati dagli edifici che li attorniano e privati dei significati originari e spesso anche

di una forma riconoscibile. Apparentemente poco muta, ma in realtà un insieme organico e coerente viene sostituito da una serie di frammenti sparsi e quel meccanismo di equilibri e rapporti tra storia, architettura e topografia, che ha attribuito un carattere del tutto particolare ad un luogo fatto di edifici e spazi simili a tanti altri, si inceppa definitivamente.

Le principali cause del deterioramento subito da quella che un tempo era la città ed oggi costituisce solo una sua parte, provengono dal venir meno di molte attività e dalla invasiva presenza del traffico che ha conquistato i vuoti delle piazze e separato le diverse componenti che ne costituivano l'essenza. Per molto tempo nessuno è stato più in grado di percepire le connessioni destinate a percorrenze lente e a soste prolungate e un impianto urbano ideato per esprimere precisi significati è regredito ad una condizione di ordinarietà ed insignificanza.

Il progetto

Il progetto di recupero delle due piazze del centro, realizzato a seguito di un concorso bandito dall'Amministrazione Comunale nel 2005, è stato l'occasione per riflettere sulla natura della città e, in generale, sulle modalità di intervento in luoghi fortemente segnati dall'influenza della storia o dal peso di eventi speciali.

Il primo obiettivo che il progetto si è dato è stato quello di ripristinare, per quanto possibile, i rapporti tra edifici e spazi pubblici per ridare senso alla loro esistenza di emergenze particolari all'interno di un tracciato frutto di un progetto specifico. Nel caso di piazza Dallò, ciò ha significato, prima di tutto, ripristinare con l'originario acciottolato il vuoto della piazza bordata su due lati da portici, cancellato da una pavimentazione incongrua e dall'uso a parcheggio. Il secondo, riunire questo spazio centrale al tratto di strada adiacente in cui ancora sorge ciò che rimane del palazzo di città per sottolineare la loro appartenenza ad uno stesso indivisibile sistema. La riconnessione è stata realizzata attribuendo al suolo, in parte asfaltato, un disegno unitario caratterizzato dalla assoluta complanarietà delle superfici di calpestio e dall'alternanza di lastre di marmo di Botticino – per i passaggi pedonali che sostituiscono i precedenti marciapiedi in cemento – e ciottoli per evidenziare i percorsi carrabili. L'andamento delle corsie pedonali, separate dai muri delle case da una stretta corsia in ciottoli, dà vita ad un doppio segno bianco che segue l'andamento irregolare dei fronti stradali e su cui si innestano, evidenziate in lastre più grandi, le soglie delle abitazioni che affacciano sulla via e gli attraversamenti delle fasce carrabili. Ancora un segno bianco, questa volta più netto, sottolinea il recupero del rapporto funzionale e visivo tra il complesso della piazza e il castello, una delle cui torri è riportata alla vista di chi sosta nella piazza grazie a una serie di accorgimenti. Il percorso dell'antica ripa che collegava gli insediamenti gonzagheschi di città e la rocca è stato profondamente alterato dalla collocazione avvenuta a fine Ottocento, alla sua sommità, della statua di un eroe garibaldino locale. Posta in prossimità delle mura, sull'asse della salita e circondata da alberi essa ha escluso parzialmente la vista del castello dalla piazza cancellando un rapporto fondamentale tra i due luoghi più rappresentativi del potere locale. Su questa sorta di rampa, che si percepisce in modo molto evidente dalla piazza, il progetto ha previsto uno spostamento laterale di pochi metri del monumento lungo il prato su cui poggia, al fine di evitare la sovrapposizione visiva alla torre, e il suo ri-allineamento all'asse di una delle strade d'ingresso alla piazza. Oltre a ciò, è stato previsto il disassamento della corsia di salita, in marmo bianco e innestata ai lati dai passaggi perpendicolari che portano agli ingressi delle case, vincolandola visivamente alla presenza della torre. La rampa, pavimentata in ciottolo nelle parti comprese tra le corsie pedonali, oltre a essere ripristinata in alcune sue parti deteriorate come le scalinate iniziali e finali, si trova, così, ad avere un nuovo disegno, generato da due fuochi visivi che recuperano un rapporto storicamente importante senza cancellare la sua evoluzione successiva.

Nel caso di piazza S. Luigi la situazione di partenza è in parte differente. Essa non ha mai trovato, infatti, un suo assetto definitivo, anche a causa della notevole estensione e ha conosciuto usi diversi dalla sua nascita ad oggi. L'intento, anche in questo caso, è stato, in primo luogo, quello di unificare tramite il trattamento del suolo e una parziale pedonalizzazione gli edifici più rappresentativi che sorgono nell'area: il tempio, i conventi. In secondo luogo si è inteso restituire alla basilica un sagrato mai com-

piutamente avuto a causa della presenza della strada che sfiora la sua facciata. Qui l'intervento ha riguardato il vuoto centrale della piazza, attorno alla fontana settecentesca e ai platani che la circondano, e i suoi bordi. Una nuova pavimentazione in marmo, la piantumazione del perimetro interno e la riduzione della corsia destinata al traffico hanno contribuito a dare unità ad uno spazio che si era progressivamente trasformato in snodo di traffico e parcheggio e a valorizzare il rapporto visivo con il torrione d'ingresso al castello del cui significato simbolico già si è detto. Come i segni che connotano l'intervento così anche i materiali utilizzati riprendono, in parte, gli usi tradizionali e in parte se ne discostano. Se il ciottolo, materiale povero, è usato da sempre in queste aree moreniche per muri e pavimentazioni, il marmo di Botticino, le cui cave sono visibili nelle giornate serene da piazza Dallò, ricorre, per lo più, nelle parti nobili degli edifici. Più raramente, visto il costo, vi si ricorre per le pavimentazioni se non per i cordoli dei marciapiedi o per le gradinate. In questo caso la scelta "anomala" è stata dettata dalla volontà di attenuare la cupezza dei colori dati da porfidi o dagli asfalti e di legarsi alle parti basamentali di edifici che attribuivano al marmo di Botticino il valore di materiale prezioso, per rinsaldare il legame tra architetture e spazi pubblici che costituisce uno degli obiettivi del progetto.

Alberto Ferlenga, *La salita al Castello, Castiglione delle Stiviere*, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 63x173, 2017.

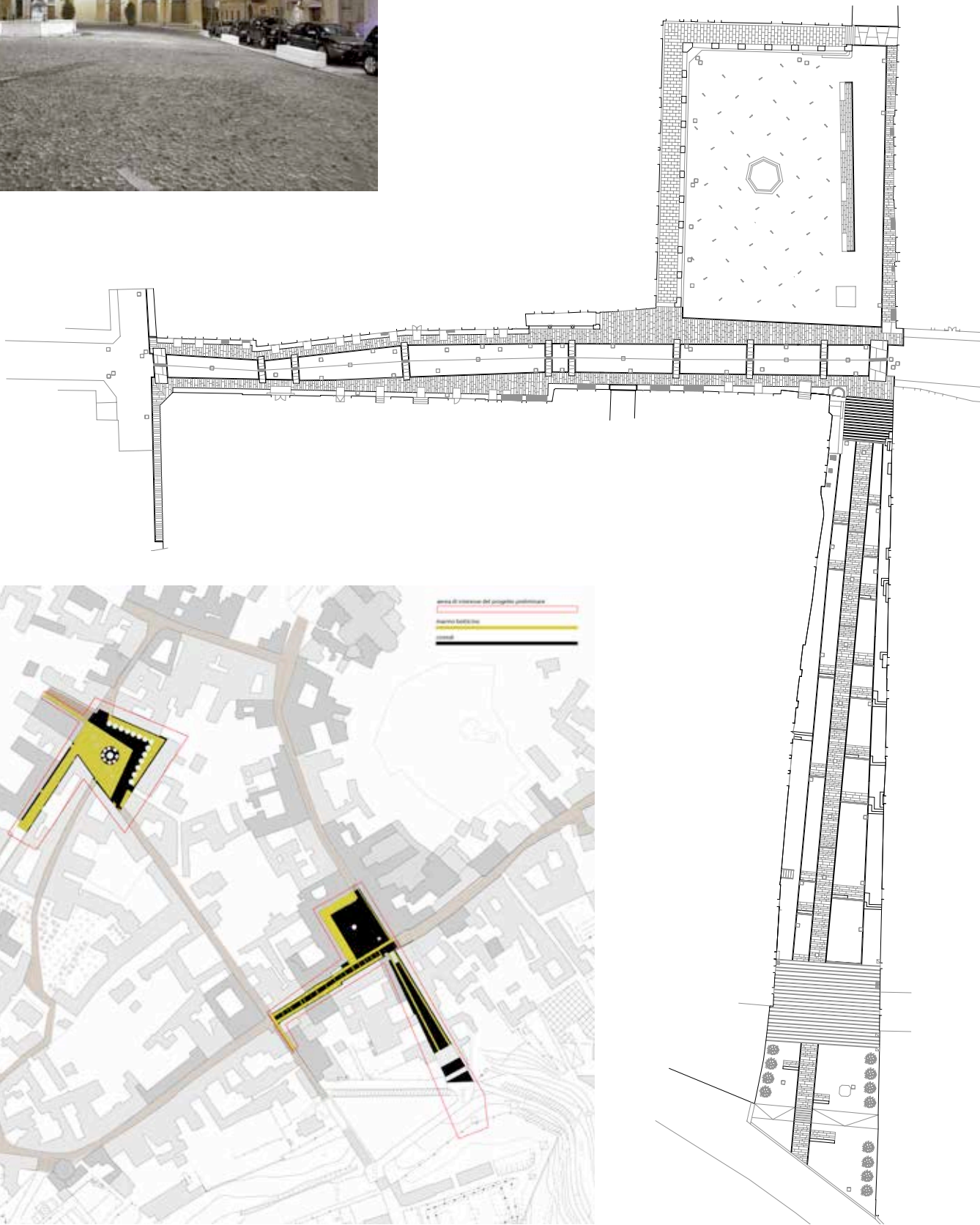
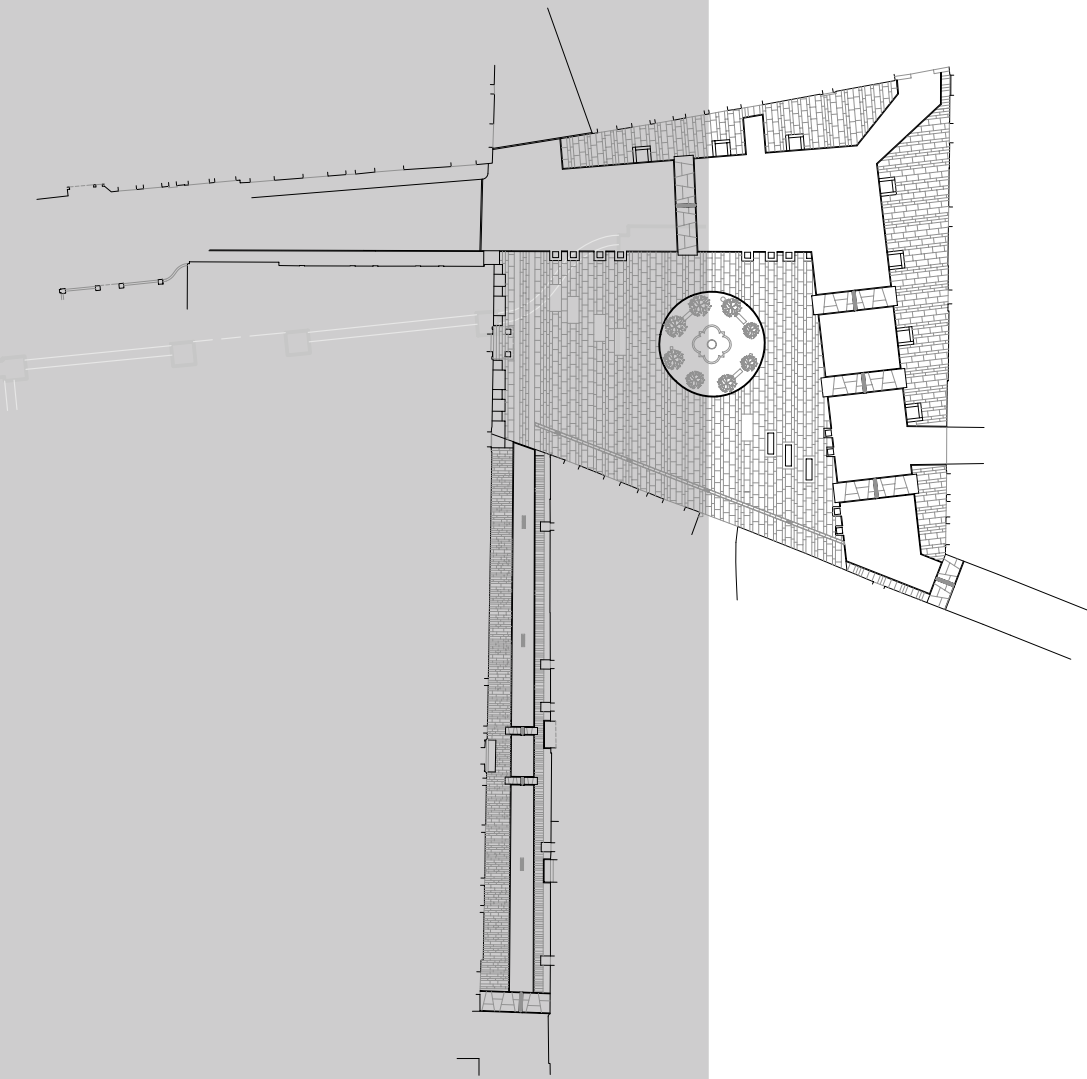
Alberto Ferlenga, *Via Pretorio, Castiglione delle Stiviere*, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 60x172, 2017.

Alberto Ferlenga, *Piazza San Luigi, Castiglione delle Stiviere*, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 60x171, 2017.



piazze di castiglione delle stiviere

Alberto Ferlenga e Studio Associato NAOmi
(Alberto Gozzi, Renato Ruatti, Fernanda De Maio,
Margherita Vanore) con C. Conter e F. Orsini
foto Peppe Maisto



Pianta Piazza San Luigi.
Pianta Piazza Dallò.
Inquadramento generale.



piazza san luigi









44



45







50



51



52



53



54



55





una scuola a mirandola, prima e dopo il terremoto

alberto ferlenga

Progettare un edificio pubblico a Mirandola significa, qualunque sia l'ubicazione e la funzione, misurarsi con la storia della città, con la qualità delle sue architetture e del suo territorio. Il nuovo complesso scolastico delle scuole medie è partito innanzitutto da questa considerazione. Il suo aspetto architettonico nasce, infatti, dalla ripresa di alcuni caratteri espressi dai monumenti cittadini (la rocca e la sua cinta) adeguati alle necessità di buon funzionamento di una scuola e in generale alle esigenze di un edificio contemporaneo.

Il luogo in cui la scuola sorge e un caso tipico di periferia cittadina disegnata dagli standard destinati ai servizi – sportivi e scolastici – e questa caratterizzazione ha fortemente condizionato il progetto che si presenta come parte di un piccolo campus. La scuola media realizzata è, infatti, il nucleo centrale di un complesso che avrebbe dovuto comprendere anche da una scuola elementare e una palestra. Per questo motivo, sin dall'inizio della fase progettuale la scuola è stata pensata come un edificio tendenzialmente ampliabile e attraversabile che assicurasse il più adeguato funzionamento alle specifiche esigenze dell'insegnamento ma che, allo steso tempo, potesse trasformarsi nell'elemento di connessione tra le componenti future del complesso e, più in generale, potesse assumere un ruolo centrale dentro l'intera area. La sua posizione porta gli ambienti interni, specie quelli di uso collettivo come la mensa, l'atrio, la sala riunioni, a presentarsi come spazi pubblici dentro ad un frammento urbano in cui le diverse parti dell'edificio – aule, biblioteche, laboratori ecc. – denunciano la loro individualità volumetrica partecipando così, come piccole costruzioni raggruppate in una più grande, alla composizione d'insieme.

Concepire l'edificio come somma di più edifici, come struttura tendenzialmente aperta, come luogo di aggregazione, ha comportato anche la ricerca di uno stretto rapporto con lo spazio verde circostante che, inquadrato dalle grandi vetrate o dalle finestre di forma variabile costituisce il completamento del complesso.

L'insieme si configura come una corte allungata su cui si affacciano le diverse parti della scuola con una netta ed evidente separazione tra i corpi in laterizio che contengono le aule e i volumi separati che caratterizzano le funzioni pubbliche. La corte ha, come si è detto, una sua continuazione dentro gli spazi pubblici del pianoterra e avrà nella palestra il suo sfondo futuro. La vita della scuola media Francesco Montanari è stata sconvolta, come tutta Mirandola, dal terremoto del maggio 2012. L'edificio, che non ha subito danni rilevanti, è stato, in quell'occasione, trasformato nel centro di coordinamento della protezione civile e del comune di Mirandola mettendo a frutto, si potrebbe dire, il carattere pubblico dei suoi spazi, prima di tornare a funzionare per gli usi per i quali era stato disegnato.

Descrizione del progetto e dei materiali

L'edificio delle nuove scuole medie è strutturato su due piani fuori terra e si compone di due ali disposte parallelamente a via D. Pietri collegate trasversalmente da un ampio spazio comune (atrio e giardino d'inverno) e dal

corpo della mensa. Le due ali contengono gli spazi amministrativi, le aule normali, i laboratori e i blocchi dei servizi igienici e dei locali tecnici. Il piano terra si trova alla quota di cm +50 rispetto al piano stradale. L'altezza di interpiano (pavimento intradosso solaio) sia a piano terra che al 1° piano è di m 3,50, mentre l'altezza utile interna è di m 3,20 poiché è stata introdotta una controsoffittatura fonoassorbente per consentire il passaggio degli impianti e per migliorare la qualità acustica dei locali.

Le murature perimetrali sono in setti di c.a. e muratura in laterizio alveolare con rivestimento esterno a cappotto in materiale coibentante intonacato e tinteggiato. I muri divisorii interni fra aula-aula e aula-corridoio sono costruiti con doppia parete in laterizio con interposto strato di materiale fonoassorbente. I solai sono in lastre di c.a. alveolare e controsoffittati con pannelli fonoassorbenti.

La copertura è piana con tetto rovescio con le dovute pendenze per lo smaltimento delle acque meteoriche e opportunamente impermeabilizzato e coibentato.

I serramenti sono in alluminio elettrocolorato a taglio termico con vetrocamera e vetro stratificato nelle parti accessibili. L'oscuramento e la protezione dal sole è ottenuta con l'impiego di tende avvolgibili poste all'interno dei locali.

I pavimenti delle aule sono in legno lamellare di tipo industriale. I pavimenti delle parti comuni sono in mattonelle di gres porcellanato di largo formato. I servizi saranno pavimentati con mattonelle in gres porcellanato e rivestiti con mattonelle di ceramica. Le lattonerie sono in acciaio.

Le aree verdi esterne sono livellate, seminate a prato e piantumate con alberi autoctoni e dotate di impianto di irrigazione.

La scuola media comprende:

- n. 24 aule normali;
- n. 9 laboratori così suddivisi: n. 3 lab. di educazione artistica, n. 1 lab. di musica, n. 4 lab. di informatica, n. 1 lab. di scienze;
- n. 4 aule ridotte per attività didattica di supporto;
- biblioteca;
- mensa con annesso locale deposito accessibile dall'esterno, locale preparazione cibi, servizio igienico per il personale addetto;
- infermeria;
- sala insegnanti;
- ufficio di presidenza;
- n. 2 uffici per la segreteria didattica di cui uno con sportello per il pubblico;
- n. 1 ufficio segreteria amministrativa;
- ufficio per il dirigente scolastico (Dsga);
- locale deposito;
- archivio;
- locale per il personale non docente;
- n. 36 servizi igienici per alunni distinti fra maschi e femmine;
- n. 5 servizi igienici per alunni disabili;
- n. 4 servizi igienici per personale docente e non docente divisi fra maschi e femmine;
- n. 1 servizi igienici per personale docente e non docente disabili;
- n. 2 locali per quadri elettrici;
- n. 2 locali per unità UPS;
- n. 2 locali per unità di cablaggio
- n. 6 locali ripostiglio posti in corrispondenza dei blocchi dei servizi igienici e dei locali tecnici;
- centrale termica posta esternamente all'edificio scolastico con annesso locale di trasformazione;
- locale cabina Enel con locale gruppi di misura posto in adiacenza a via Pietri;
- centrali di trattamento aria collocate sulla copertura praticabile e accessibile tramite una scala interna di servizio.

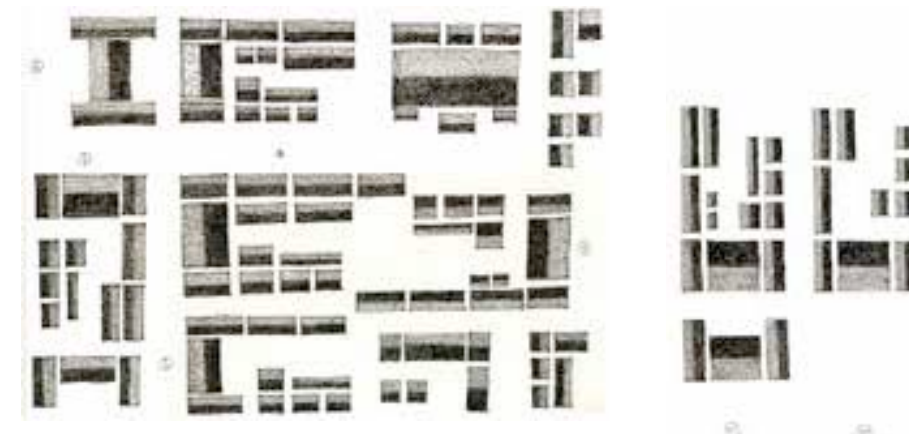
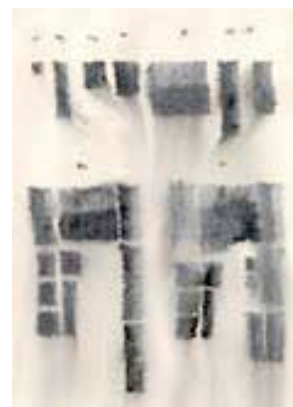
In funzione di maggiori necessità l'edificio può essere facilmente ampliato sull'asse nord-sud senza dovere interferire con l'attività didattica. In corrispondenza del parcheggio di via Pietri si trova l'accesso pedonale alla scuola con un ampio viale fiancheggiato da aree per il deposito delle biciclette.

**scuola media f. montanari
di mirandola**

Alberto Ferlenga e Studio Associato NAOmi
(Alberto Gozzi, Fernanda De Maio, Margherita Vanore,
Renato Ruatti) con C. Conter e F. Orsini, SWS, G. Berni
foto Peppe Maisto



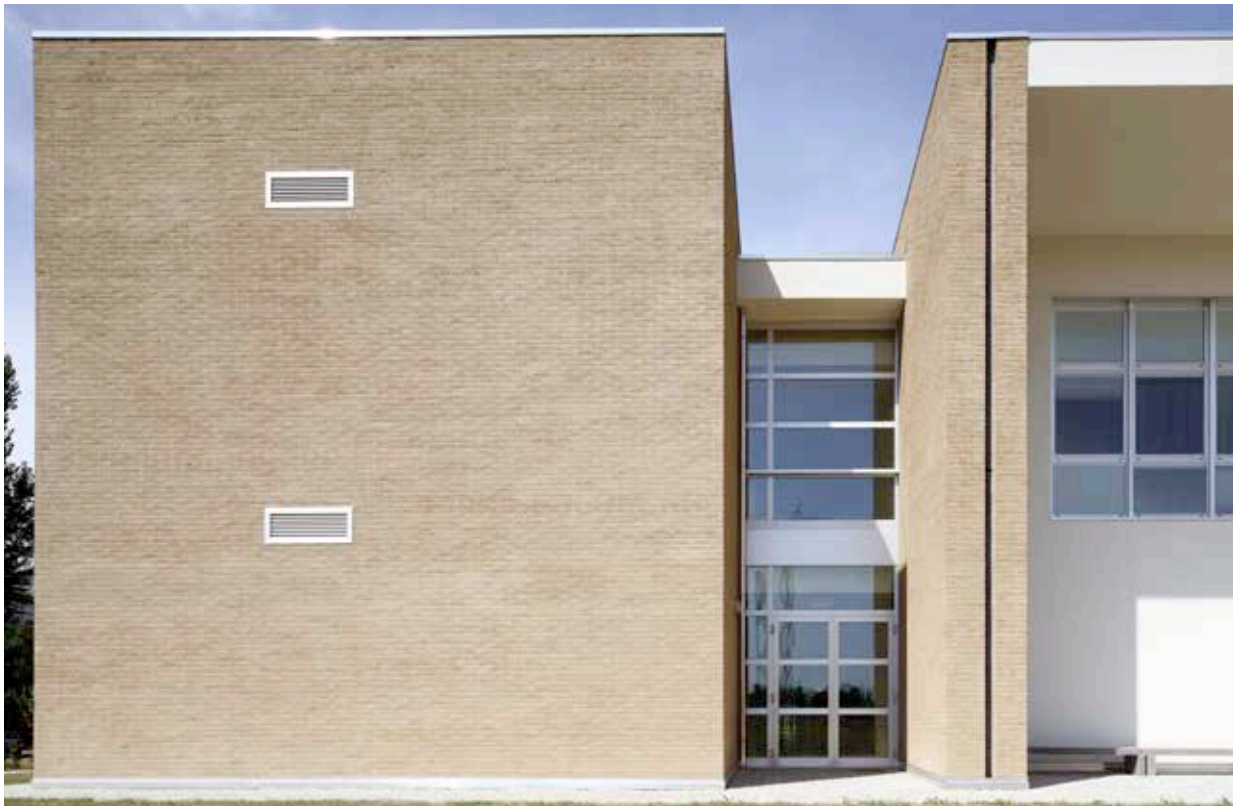
Alberto Ferlenga, *Composizione per la scuola di Mirandola*,
penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 43 x102, 2017.



62

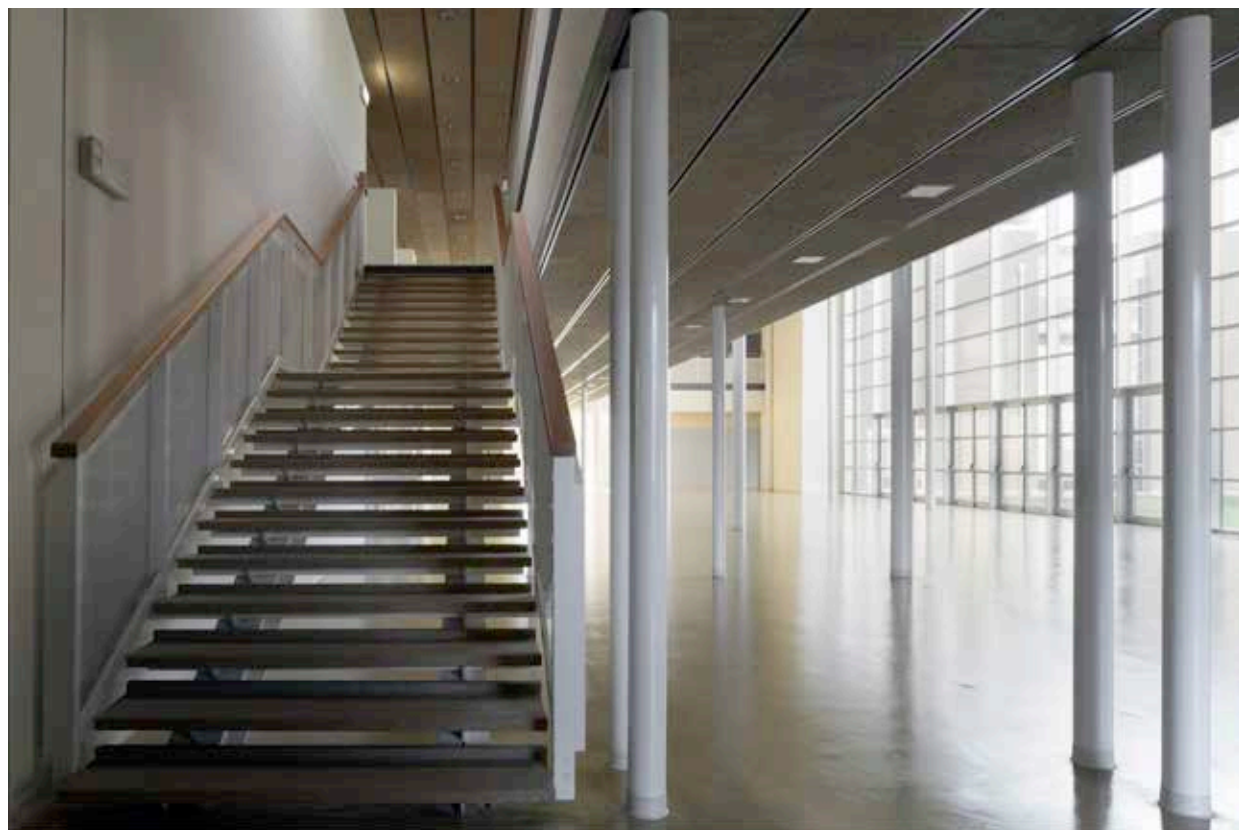


63

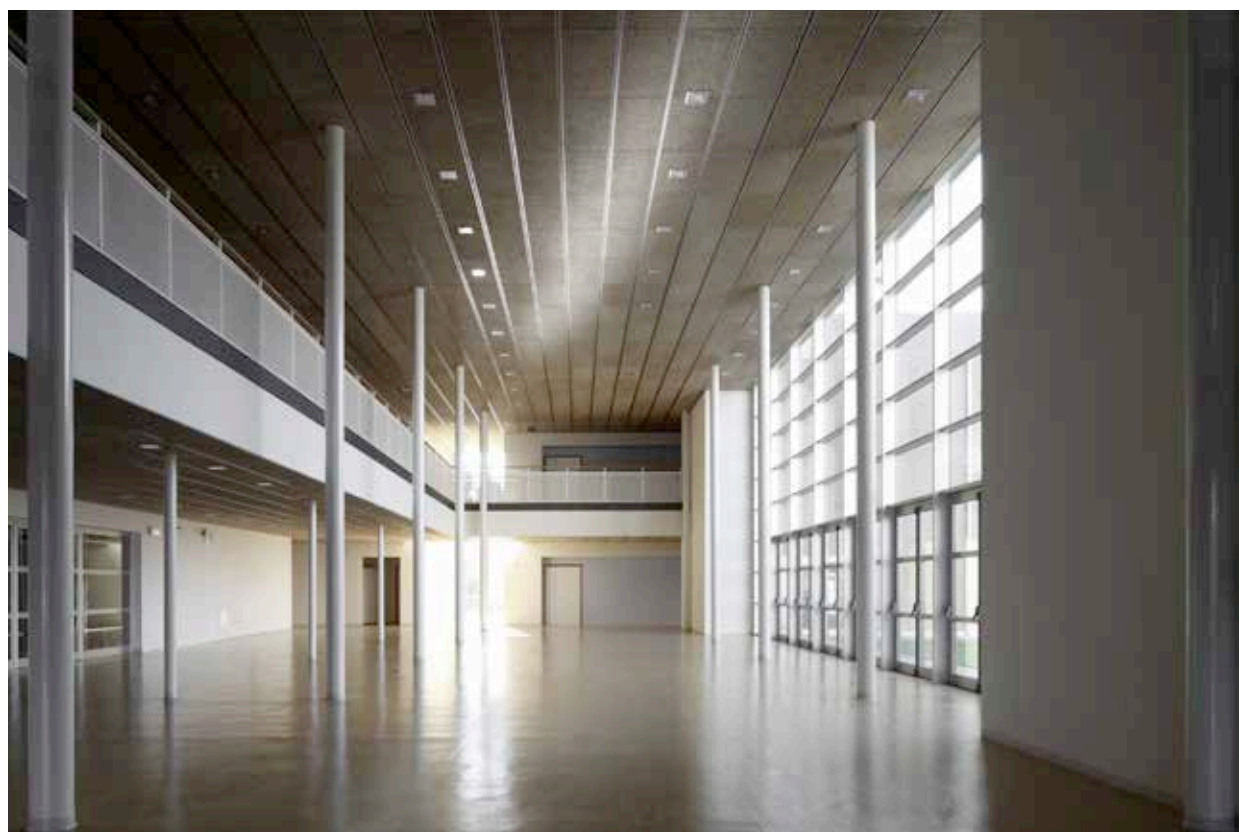
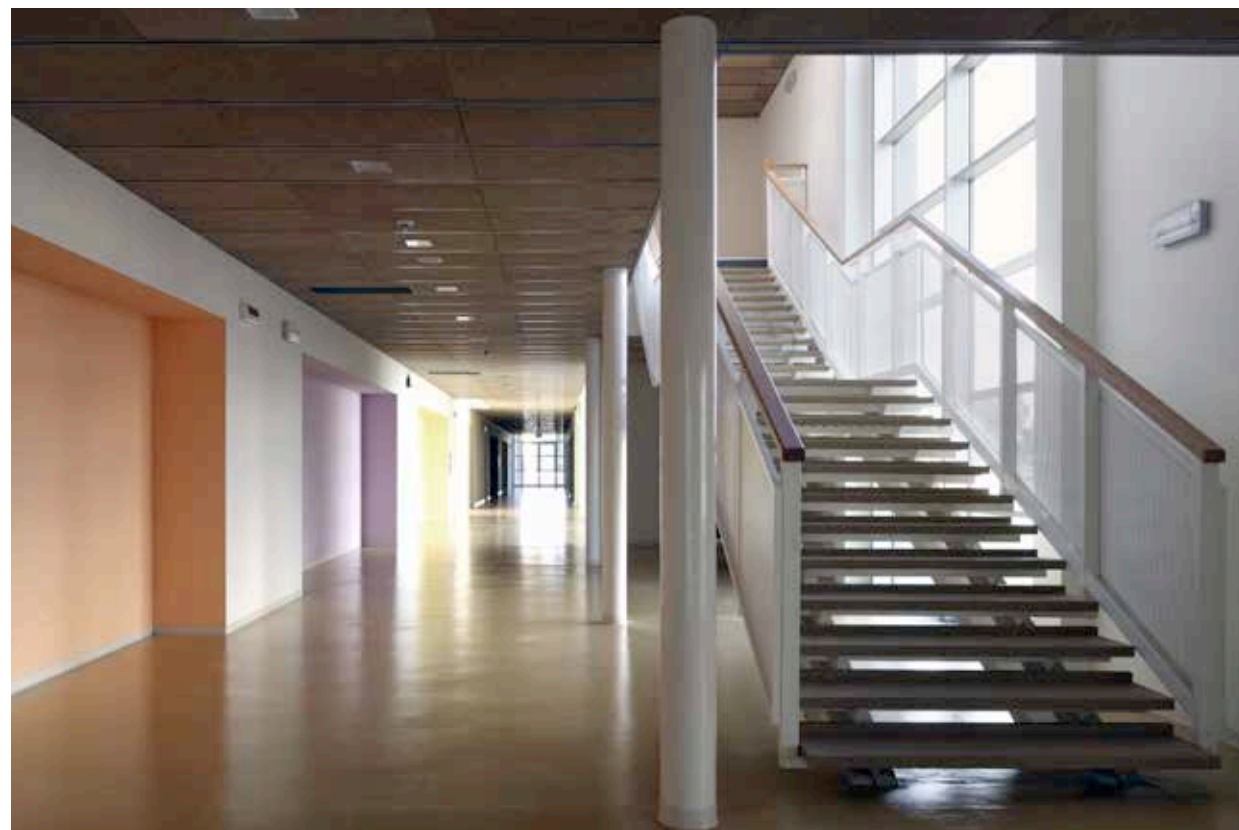


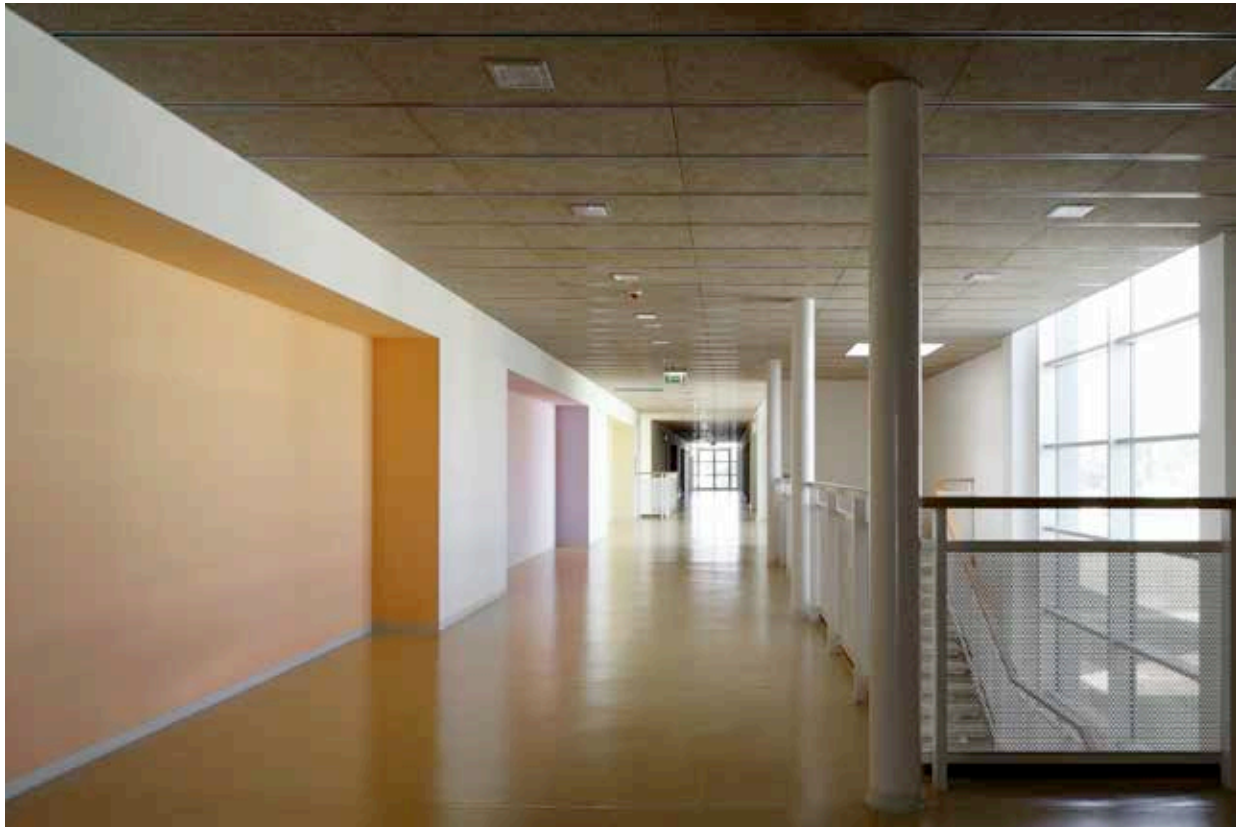


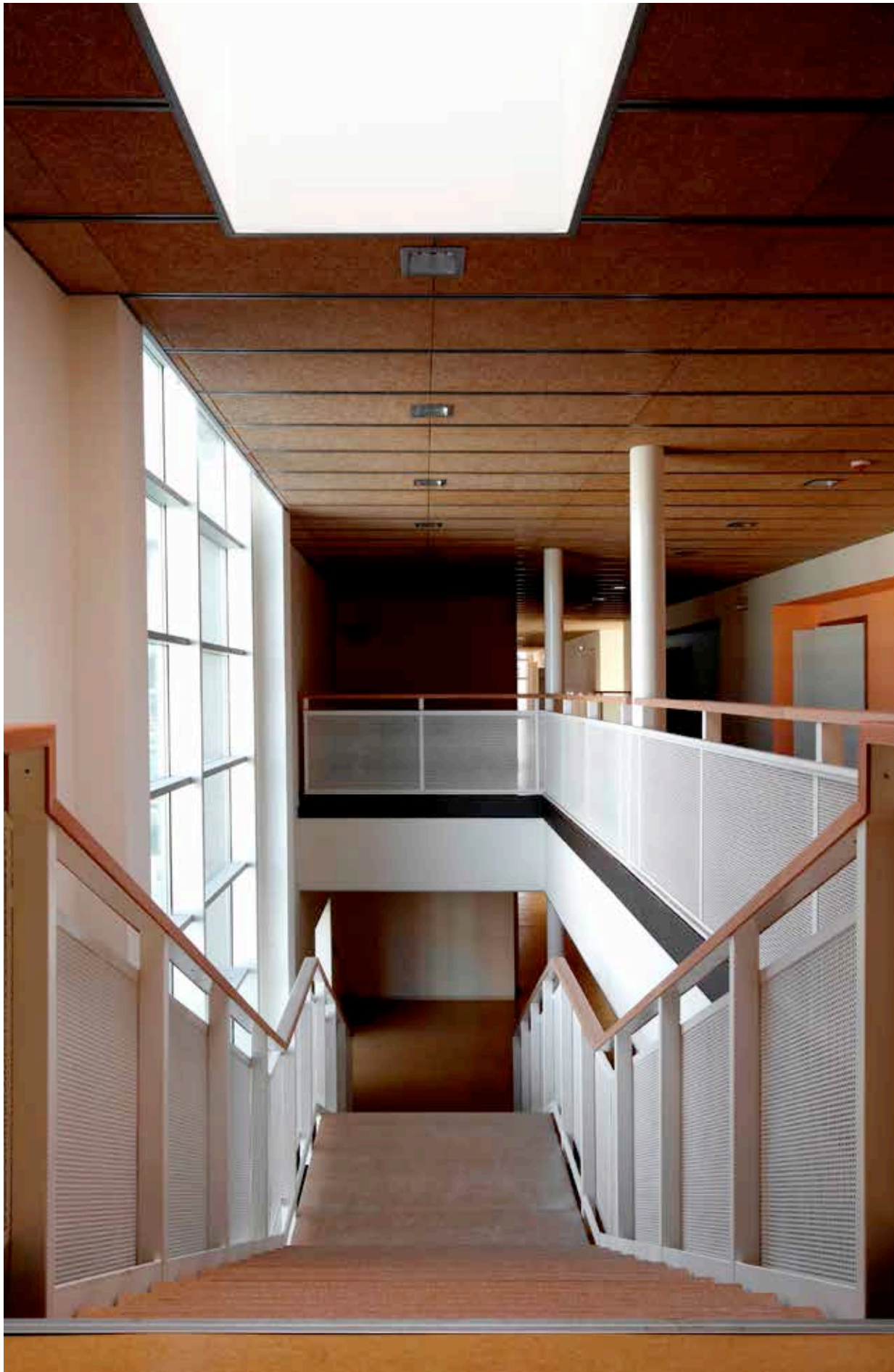
68

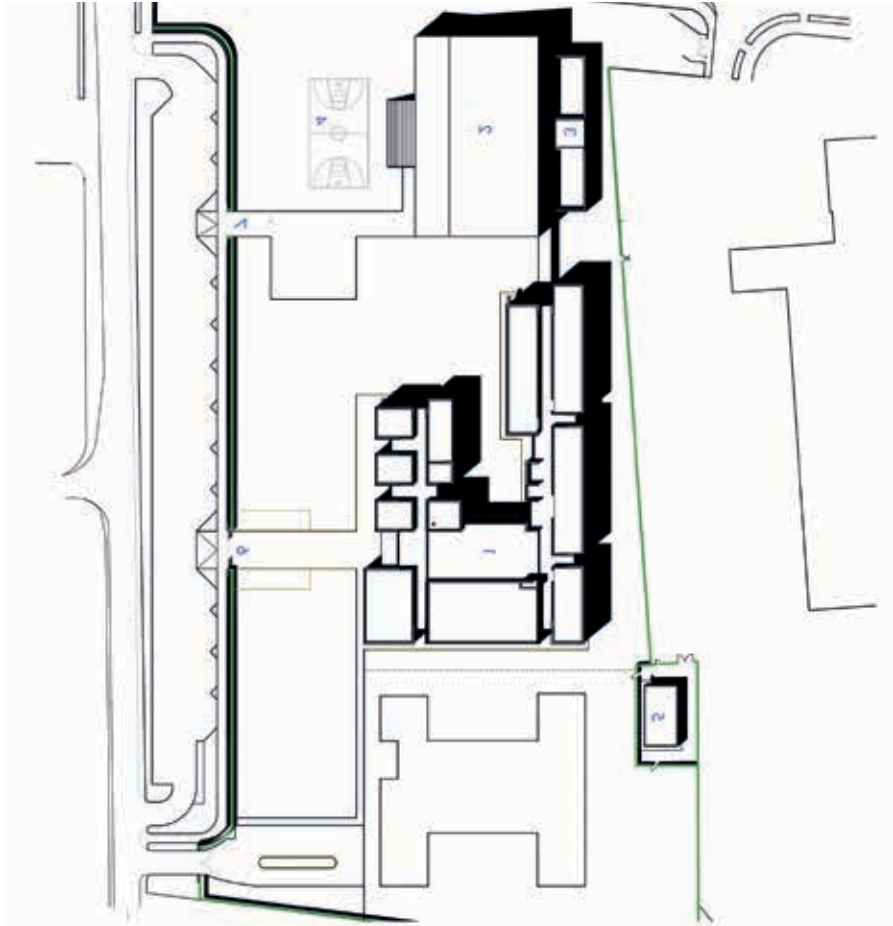


69

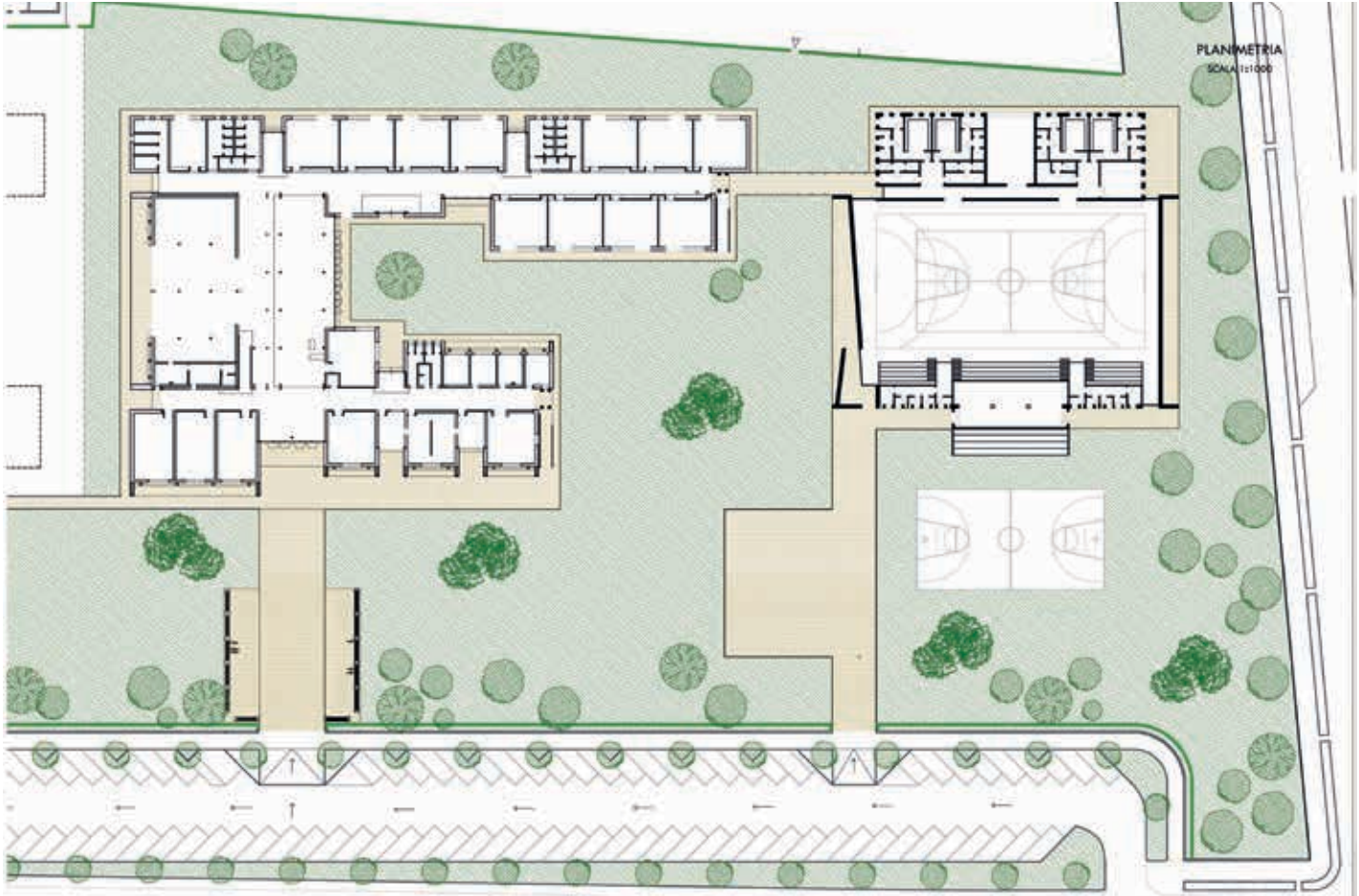








Planimetria con la scuola media, la scuola elementare (non realizzata) e la palestra.



Pianta del piano terreno della scuola media.

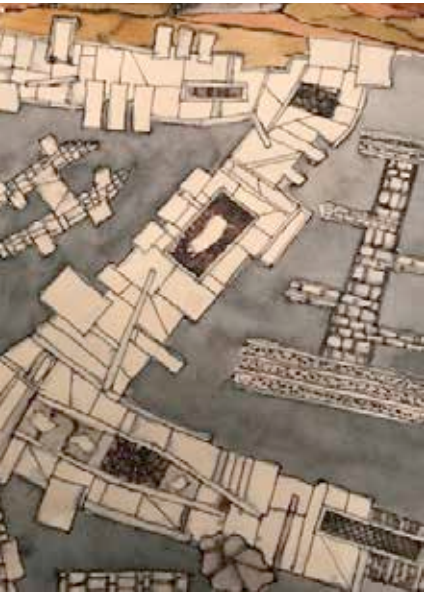
alberto ferlenga, l’architetto come dovrebbe essere

marco biraghi

A prima vista si direbbe che Alberto Ferlenga non corrisponde all'idea di architetto. Se l'immagine dell'architetto – per certi versi, il suo stereotipo – è quello di qualcuno che “maneggia” lo spazio, e di più ancora, che “traffica” con destinazioni d'uso, esegue pratiche comunali, lotta contro regolamenti edilizi, allora Alberto Ferlenga ne rimane alquanto distante. O forse – più precisamente – discosto. Dove “discosto” non per forza significa che non ha (o non ha avuto) relazioni con essi. Ma se anche tali relazioni ci sono (state), in una larga misura si direbbe che non ne sia (stato) toccato. Potrebbe essere considerata una questione di stile. Stile *dell'architetto*, non dell'architettura. E questo, non perché l'architettura non ci sia, o non abbia un suo stile. Ma nel caso di Alberto Ferlenga, la sua architettura parrebbe discendere dal suo stile personale, e non – come accade nel caso di molti suoi colleghi – il contrario. Così come dal suo stile personale paiono discendere le altre, molteplici, facce del suo lavoro di *architetto*. Partendo proprio dall'architettura, ciò che caratterizza quella di Alberto Ferlenga è un certo *understatement*. Il recupero delle piazze Ugo Dallò e San Luigi, a Castiglione delle Stiviere (2006-08), in provincia di Mantova, risulta paradigmatico al riguardo. Si tratta di un intervento quasi “invisibile”, non fosse che in sua assenza tutto sarebbe diverso. È quello che in linguaggio architettonico verrebbe definito un “progetto di suolo”. Ma non è agli architetti che si rivolge (come la maggior parte dei progetti, ovviamente, anche se di sovente gli architetti sembrano dimenticarlo). Nella percezione che possono averne gli abitanti, o più in generale i passanti, la pavimentazione stabilisce un rapporto col luogo; e il luogo è quello stesso che ha dato ad Alberto Ferlenga i natali, e al quale suo padre Franco ha dedicato ripetute attenzioni nel corso della sua vita (tra queste, una pala d'altare collocata nel duomo, e un libro che è un atto d'amore nei suoi confronti, *Castiglione da salvare*, realizzato in collaborazione col figlio). È dunque questo rapporto intimo, profondo, che è iscritto nelle lastre di marmo di Botticino e nei ciottoli di fiume che Alberto Ferlenga dispone nelle due piazze e nelle vie che le collegano. Ma questa disposizione, che segna i percorsi pedonali e i percorsi carrabili, segue al tempo stesso un ritmo che evoca le notazioni musicali su una partitura. Uno “spartito”, dentro cui si possono leggere suoni “silenziosi”, al limite dell'udibile. Un sottile sistema di segni, lo spostamento – anche lieve – di uno dei quali (come accade nel caso della statua dell'eroe garibaldino, posta alla sommità della ripa che collega la città alla rocca gonzaghesca) provoca però un consistente mutamento dell'accordo complessivo. Oppure invece un “palinsesto”, nel senso originario del termine; ed in effetti, a un antico manoscritto in cui si alternano righe di testo parallele e righe ad esse perpendicolari sembra rimandare la pavimentazione di Castiglione. Vi è però un altro ineludibile riferimento, che forse potrebbe sfuggire ai passanti distratti, e che invece balza agli occhi di chi frequenta i luoghi cari ad Alberto Ferlenga: la pavimentazione dell'area archeologica intorno

A. Ferlenga, *Omaggio a Dimitris Pikionis*, dettaglio, penna stilografica e acquerello su carta da acquerello, cm 21 x 29,7, 2018.

A. Ferlenga, *La salita al castello*, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo, cm 20 x 40, 2017.



all'Acropoli di Atene realizzata da Dimitris Pikionis, una delle “stelle fisse” del suo particolarissimo *caelum* architettonico. Scrivendo – ormai vent'anni fa, su un numero di questa stessa rivista – una recensione a uno dei due libri che Alberto Ferlenga ha dedicato a Pikionis, parlavo di una “debole forza” dell'identità delle opere dell'architetto greco, qualcosa che si afferma in grazia del loro sottrarsi, o comunque del loro costruire una trama di segni che, assai più che lo statuto di icone, assumono quello di tracce. A conferma del rapporto tra la citata opera di Pikionis e l'intervento a Castiglione di Alberto Ferlenga (rapporto peraltro ben evidente e messo in luce anche da quest'ultimo) si potrebbero richiamare due suoi disegni: un dettaglio della pavimentazione dell'Acropoli, e una rappresentazione della ripa (o rampa) castiglione che conduce alla rocca. L'aspetto più interessante, nella circostanza, è l'“attribuzione” all'esimio collega di un elemento che probabilmente questi non ha mai realizzato in quel modo, la cui presenza nel disegno ateniese va interpretata piuttosto come una sorta di eco: il “rimbalzo” di una forma tra passato e presente, corrispondente alla capacità non soltanto di “occupare nuovi spazi ma anche [...] di rinnovare il senso di quelli che già esistono”. Ciò ci riporta di nuovo allo “stile personale” di Alberto Ferlenga, e allo speciale rapporto che egli intrattiene con la storia (il quale s'inserisce a sua volta nella maniera connaturatamente colta con cui affronta ogni cosa). Rapporto – quello con la storia – che egli non intende da “storico”, e che invece appartiene al suo caratteristico modo di essere *architetto*. Esiste infatti una piccola schiera di “esimi colleghi” cui, al pari di Pikionis, ha rivolto a più riprese le proprie attenzioni: Jože Plečnik, Hassan Fathy, Hans van der Laan, Fernand Pouillon. E ancora Hans Döllgast, Costantino Doxiadis e pochi altri. Si tratta di architetti che non si potrebbe certo definire “minori”, e che tuttavia, per svariate ragioni, sono rimasti spesso a margine della storia dell'architettura. In un tale interesse per questi architetti si lascia scorgere un altro volto della stessa propensione di Alberto Ferlenga per una sobrietà, il cui esatto rovescio è una mania di protagonismo. Ma anche al di là della possibile condivisione di un modo di agire più riservato, vi è da parte sua il riconoscimento evidente del valore delle loro *opere*: nessun aspetto caratteriale o circostanza biografica dei loro autori, meglio di questo, potrebbe rendere ragione dell'attenzione che meritano ai suoi occhi. Sono opere descritte, osservate, *amate* per il fatto di essere intimamente complesse, caratterizzate da una molteplicità – da una *stratificazione* addirittura – di usi, di configurazioni, d'interpretazioni. Opere che, in quanto tali, sfuggono alle facili categorizzazioni e che contengono sempre di più di quanto uno sguardo superficiale, fuggevole, potrebbe attribuire loro. E non soltanto a queste opere (e ai loro autori) Alberto Ferlenga ha dedicato i suoi libri, ma anche ad alcune città – a volte secondarie (Mogador, Mazagan), a volte maggiori (Palmira, San Pietroburgo) –, le cui vicende condividono con i precedenti la medesima “sorte” di oblio, ma al tempo stesso offrono materia preziosa al fine di comprendere la difficile – e ciò nondimeno indispensabile – “compenetrazione tra architettura e città”. E a questo riguardo va ricordato il nome di un altro architetto con il quale Alberto Ferlenga ha lungamente interagito a livello personale e professionale, e sulla cui opera ha scritto diversi volumi e ha curato più mostre: Aldo Rossi. Si farebbe molta fatica (e probabilmente il tentativo sarebbe destinato a fallire) a rintracciare la presenza dell'architettura di Rossi in quella prodotta da Alberto Ferlenga. Non almeno da un punto di vista “stilistico”, con la sola eccezione delle case a Romano di Lombardia (1981). In nessun modo “rossiana”, ad esempio, risulta la cura che Alberto Ferlenga riserva agli spazi: nella Scuola elementare e media Francesco Montanari a Mirandola, Modena (2008-2011), enfatizzando le dimensioni dei corridoi di distribuzione, che in tal modo assumono il ruolo di veri e propri “spazi pubblici” interni; ma anche rendendo “trasparente” (non soltanto in senso materico) l'intero complesso scolastico, che diviene così un effettivo punto di riferimento per la comunità cittadina, come dimostrato in occasione del terremoto del 2012. Oppure nell'intervento architettonico alla bocca di Chioggia-sud (2004-in corso), realizzato nell'ambito del sistema MOSE a Venezia, creando percorsi all'aperto che valorizzano i luoghi riguardati dalle opere predisposte per la protezione della laguna. Né – ancora – “rossiane” sono la sobria eleganza e l'attenzione per i dettagli, a volte anche minimi, presenti negli edifici residenziali di Sondrio (1990-1992) ed Ancona (1995-2001).

A. Ferlenga, *Città galleggianti*,
penna stilografica e acquerello
su carta da schizzo gialla, cm 51 x 69, 2019.
Paul Klee, *Revolution des Viaducts*, 1937.



Profondamente “rossiana” è invece l’attitudine con cui Alberto Ferlenga si accosta all’architettura come “fatto urbano”, ovvero al suo essere – *nella* città e *con* la città – “cosa umana per eccellenza”, artefatto che non può essere pensato nella sua separatezza rispetto al contesto a cui appartiene e in cui è immerso. E infatti, è precisamente questa la chiave nella quale rilegge il piano regolatore per Castiglione delle Stiviere, teso a “ridare un senso alla città per ricostruirne un aspetto unitario e riconoscibile”, come scrive egli stesso.

Distanti dalla grafia “rossiana” sono anche i disegni di Alberto Ferlenga: disegni che in qualche caso si relazionano direttamente ai suoi stessi progetti, in altri richiamano progetti o città “di affezione”, e in altri casi ancora offrono immagini di totale invenzione. Caratteristica comune tra questi disegni è il tratto che si potrebbe definire “sbavato”, ottenuto spandendo la pittura ad acquerello su carta gialla da schizzo americana e ribadendone a penna i segni più “strutturali”. L’effetto che ne consegue è una modalità di rappresentazione irrealistica, cui alcune particolari “visioni” (si pensi alla serie dei viadotti o a quella ancora più misteriosa delle “migrazioni”) aggiungono un aspetto surreale, sognante, apertamente fantastico, che a me personalmente – ma forse non ad Alberto Ferlenga – rammentano certi disegni di Alfred Kubin o di Paul Klee. Ma non si comprenderebbe a pieno lo spirito che anima questi disegni se non se ne cogliesse anche la velata ironia. E quest’ultima infatti contrassegna un aspetto ulteriore dello stile personale del loro autore.

Vi sono poi due serie di disegni che si discostano dai precedenti per alcuni elementi: la serie delle stanze e quella dei fienili. La prima ritrae interni di case e di alberghi: spazi di soggiorno abituali e duraturi, e spazi di soggiorno occasionali e transitori. In questa serie Alberto Ferlenga rappresenta “la scena fissa delle vicende dell’uomo” (questo sì un tema “rossiano”!), ora nei suoi aspetti più domestici, intimi, quotidiani, ora nei suoi aspetti meno abituali ma non per questo meno consueti, ordinari. Messa da parte l’evocazione “esaltata” della realtà, viene alla luce un’inclinazione più introspettiva, che riflette anch’essa fedelmente un volto del suo autore. Nella seconda serie, dedicata a piccoli edifici rurali della Val Sabbia, in provincia di Brescia, a uno stile disegnativo del tutto diverso (spoglio, essenziale, definito soltanto dal sottile tratto nero della china e da ampie parti del foglio lasciate bianche), l’immersione in un’atmosfera calma e meditativa si accompagna a una contemplazione “stupefatta” dell’elementarità delle cose. E qui il riferimento d’obbligo è Heinrich Tessenow, cui si potrebbe associare il nome di Robert Walser, grande maestro – come l’architetto tedesco – del ritrarre acutamente le cose nella loro disarmante “normalità”. Un piacere che per costoro – e per Alberto Ferlenga con loro – sembra coincidere con la sorpresa provata dai primi cartografi nel rappresentare graficamente la terra in tutti i suoi aspetti, i suoi dettagli, i suoi “accidenti”, vale a dire esattamente come essa appariva davanti ai loro occhi. Una “riproduzione” che potrebbe sembrare banale, e che invece comporta una straordinaria opera di re-immaginazione (se non addirittura re-invenzione) della realtà.

Una passione – quella della rappresentazione, o della descrizione, “geografica”, territoriale – che nel caso di Alberto Ferlenga si ripresenta anche in occasione di progetti editoriali e di mostre. È il caso dell’opera in tre volumi dedicata all’*Architettura del Novecento* (pubblicata da Einaudi nel 2012-13 e co-curata dal sottoscritto), che si configura appunto “come una geografia, piuttosto che come una storia; una geografia che ha l’ambizione di mappare in maniera particolareggiata gli spazi architettonici, i centri urbani, i territori, ma anche le ipotesi che sono rimaste tali, le utopie, le idee che non hanno mai oltrepassato lo stadio progettuale. Una geografia culturale, anziché una geografia fisica”. E al medesimo lavoro di mappatura sono dedicate alcune delle mostre curate (a volte in collaborazione) da Alberto Ferlenga alla Triennale di Milano: quella che ha esplorato il tema delle infrastrutture (*L’architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, 2012), quella che ha offerto un panorama dell’architettura italiana del secondo dopoguerra (*Comunità Italia. Architettura, città e paesaggio dal dopoguerra al Duemila*, 2015), quella che si è occupata del tema delle ricostruzioni (*Ricostruzioni. Architettura, città e paesaggio nell’epoca delle distruzioni*, 2018). In tutti questi casi, libri e mostre non sono soltanto forme espressive specifiche, regolate da propri codici autonomi, autoriferiti: sono anche occasioni per la costruzione e l’aggiunta di un tassello a un mosaico di dimensioni

A. Ferlenga, *Fienili in Val Sabbia*,
penna a china su quaderno Daler, 1984.

Heinrich Tessenow, *Case per due famiglie*,
Waldkirchen.



più estese; quel grande “mosaico” che dovrebbe comporre la cultura di un architetto, di *ogni* architetto. Non si tratta di un mosaico generico, come lo è quello a cui si riferisce Vitruvio allorché descrive le discipline nelle quale l’architetto deve mostrarsi competente (“Et ut litteratus sit, peritos graphidos, eruditus geometria, historias complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa iurisconsultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognitatas habeat”). Non è una semplice “somma” di saperi, per quanto vasta e insieme articolata e specifica. Il mosaico a cui attende l’architetto è quello stesso che lo definisce come tale, nelle sue linee generali e nella sua unicità individuale. Perché questo infine è l’architetto *come dovrebbe essere*: qualcuno che costruisce – e di più ancora, qualcuno che *progetta* – innanzitutto *se stesso*. Prima e in misura maggiore della propria architettura. O meglio, se stesso *in quanto* materia “architettonica”, conformabile, plasmabile, pensabile sulla base di un’idea che deve (o dovrebbe) precedere qualsiasi “azione” di progettazione-costruzione-trasformazione della realtà esterna. È soltanto a partire da qui che l’architetto – l’architetto *come dovrebbe essere* – può pervenire a risultati significativi sul piano materiale, reale. Inutile lamentare la “decadenza”, lo scadere dell’attività architettonica a mero esercizio di una professione condotta in maniera puramente applicativa, meccanica (con esiti evidentemente conseguenti), se prima l’architetto non compie quest’opera di prefigurazione, istituzione e consolidamento del proprio sé; un’opera – si badi bene – non definibile temporalmente, non semplicemente “preventiva”, non limitabile al periodo della formazione, e invece costitutivamente “aperta”, sempre in divenire, mai terminata; un’opera che continuamente accompagna – deve accompagnare – l’architetto nel corso del suo sviluppo.

E allora, quella molteplicità di lavori, operazioni, espressioni, interessi che Alberto Ferlenga ha condotto e manifestato in parallelo e variamente intrecciato tra loro, costituisce precisamente il riflesso, sfaccettato, plurale, corrispondente alla molteplicità dei *suoi volti*, di questo tentativo di costruzione consapevole. L’unica forse che valga davvero la pena di essere compiuta per chi si voglia chiamare autenticamente *architetto*.

L’abitare misterioso e interminabile

franco purini

Da qualche decennio l'architettura ha subito alcune trasformazioni consistenti. Le principali sono il progressivo inarrestabile ampliamento della sua sfera tematica; la nascita degli specialismi, che hanno fatto delle sue aree altrettante discipline autonome; l'affermazione del neofunzionalismo come categoria principale; il predominio della tecnologia. Tra i vari risultati di queste trasformazioni, in parte potenzialmente implicite fin dall'inizio del Novecento ma divenute totalizzanti solo verso la fine del secolo e all'inizio del terzo millennio, il più rilevante è la dissoluzione dell'idea unitaria del costruire, un'*unità compositiva* che aveva avuto, nonostante la contraddizione che essa comporta, una sua operante interezza. Soprattutto gli aspetti umanistici dell'architettura sembrano scomparsi. Tra questi il senso del passato, ma anche del presente e del futuro, la natura testuale del costruire, con le strutturazioni dei propri contenuti; il carattere misterioso, insondabile e indicibile dell'architettura quando essa è veramente tale. Queste trasformazioni, alle quali va aggiunta per inciso una crisi evidente e notevole dell'urbanistica, anch'essa separata per sua scelta, ormai da molto tempo dall'architettura, e una presenza sempre più decisa della dimensione mediatica e delle suggestioni senza dubbio potenti, del digitale.

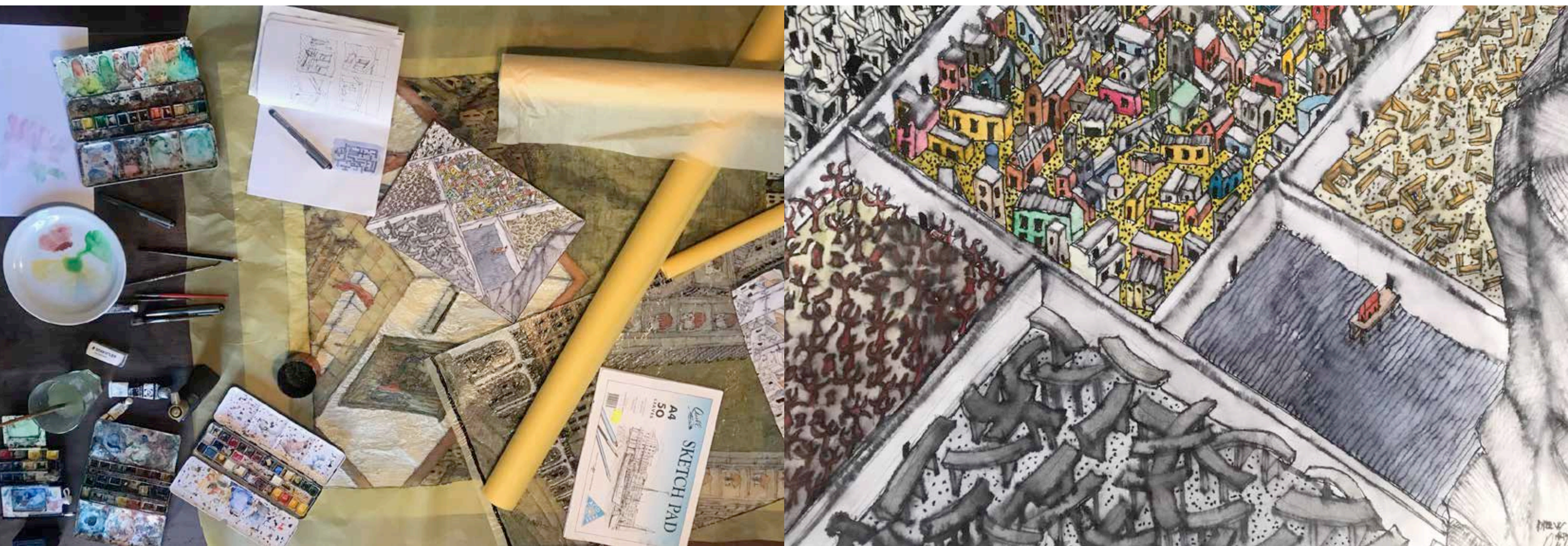
Non sono molti gli architetti distanti dalla concezione del loro mestiere come un insieme di parti autonome, un orientamento che contrastano con il loro pensiero e le loro opere. Si tratta di personalità che sanno guardare al di là delle contingenze immediate identificando l'architettura con l'abitare in una dialettica quanto mai avanzata tra continuità e discontinuità. Questi architetti, tutti interessati alla ricerca, non sono cultori della tradizione ma critici delle convenzioni comuni, impegnati nel produrre un costante avanzamento problematico del costruire. Quasi sempre a partire dalla ragione, gli architetti che sanno come sottrarsi agli equivoci principali dell'architettura globale riescono a rendere visibile ciò che ancora non lo è rivelando impliciti e prossimi scenari tematici.

Alberto Ferlenga appartiene al gruppo non troppo numeroso di architetti che non si adeguano alle idee correnti. Egli non condivide la frammentazione attuale del sapere architettonico, la tecnologia divenuta un fine, avendo rinunciato al suo ruolo di nobile strumento, l'abbandono degli studi urbani con la perdita delle essenziali conoscenze del rapporto tra architettura e città, l'ambientalismo visto in chiave ideologica, gli specialismi non considerati come settori parziali dell'architettura ma come ambiti disciplinari specifici. Da sempre il suo difficile compito è cercare di definire una nuova unità dell'architettura coerente con il periodo attuale. Vicino alla Tendenza, non ha mai aderito al suo programma linguistico, ritualizzato in norme rigide, cercando e dando vita a una propria misura stilistica e a una sua visione strutturale e formale delle vicende moderne e contemporanee. Teorico, progettista, critico, interessato alla storia, docente appassionato e coinvolgente, curatore di mostre importanti, ottimo organizzatore culturale e insieme abile e autorevole nella conduzione della scuola, Alberto Ferlenga

è un *umanista inquieto* dall'attività intensa e costante. Un "architetto come intellettuale", citando Marco Biraghi, che propone una versione innovativa dell'umanesimo non tanto riaffermando soltanto quello delle origini quanto ricomponendo il disperso in un nuovo ordine conoscitivo e creativo, esito di accurate sperimentazioni storico-critiche, un ordine capace di restituire all'abitare una sua meditata totalità.

Negli ultimi anni il protagonista di queste note si è dedicato ad un tema molto importante, denso di rimandi teorici e di risonanze metaforiche. Le *ricostruzioni*. Tale tema riguarda la *sovratemporalità* dell'abitare, il suo comprendere nella *lunga durata* cancellazioni e riscritture. In breve l'abitare è qualcosa che è in un perenne restauro che comporta per un verso riferimenti di ciò che è ormai inutilizzabile o che è stato per qualche ragione eliminato, per l'altro una serie di mutazioni il cui fine è quello di *continuarlo*, anche se la ricostruzione non è mai identica a ciò che esso sostituisce. In sintesi ricostruire è un'azione continua attraverso la quale l'abitare resta sempre se stesso ma in una serie continua di mutazioni. L'abitare è quindi un'*entità dinamica*, dotata di una *memoria* estesa e attiva. Esso è in grado di adattarsi continuamente alle varie fasi che attraversa in modo tendenzialmente organico, in modo che il *nuovo* si accordi con le preesistenze. Se questo è vero, è anche vero che in quest'ottica il nuovo non è più qualcosa di diverso e di alternativo rispetto a ciò che lo precede, ma consiste in una nuova *riscrittura* implicita di ciò che già c'era. In questo senso tutto è nell'*origine* dell'abitare, quel momento dal quale nasce un'identità dei luoghi che è più forte di qualsiasi intervento debba interagire con essi. Chi scrive ritiene che questa realtà messa in evidenza da Alberto Ferlenga sia oggi uno dei contributi teorici più capaci di farci scoprire un consistente frammento di verità nel misterioso e interminabile abitare.

disegni di alberto ferlenga





Fienili in Val Sabbia, penna a china su quaderno Daler, 1984.

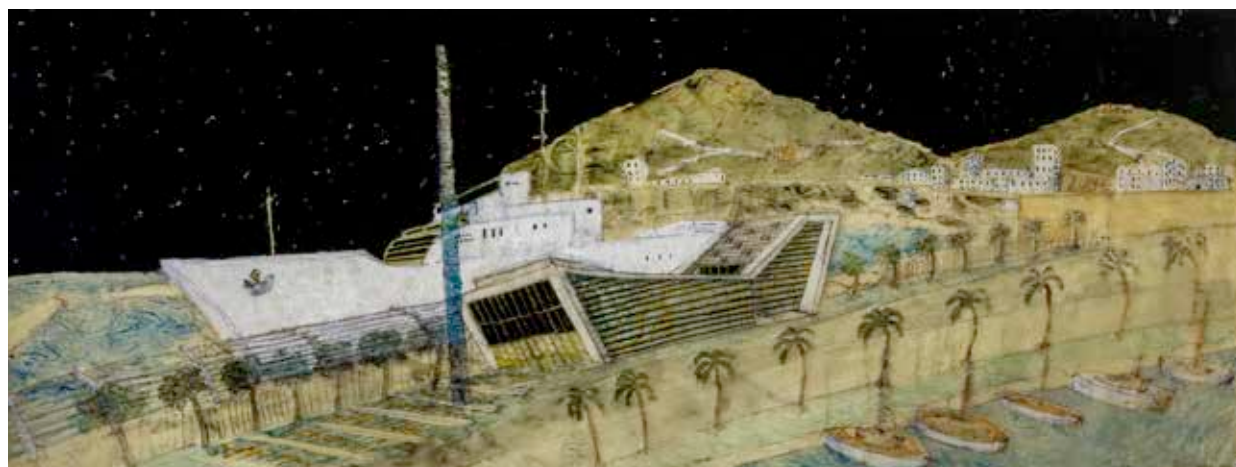
Marsiglia, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 20x30, 2009.

Praga e Belcastel, penna stilografica e acquerello su cartoncino da acquerello, cm 50x70, 1996.

Città e memoria, penna stilografica e acquerello su carta, cm 21x29,7, 2015.

Navi, moli e città, penna stilografica e acquerello su cartoncino da acquerello, cm 50x70, 1996.





Il Mose a Chioggia, prima versione, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo, cm 29×52, 2004.

Progetto per le cavità di Siracusa, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 60×153, 2001.

Progetto per la stazione marittima di Salerno, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 60×157, 1999.



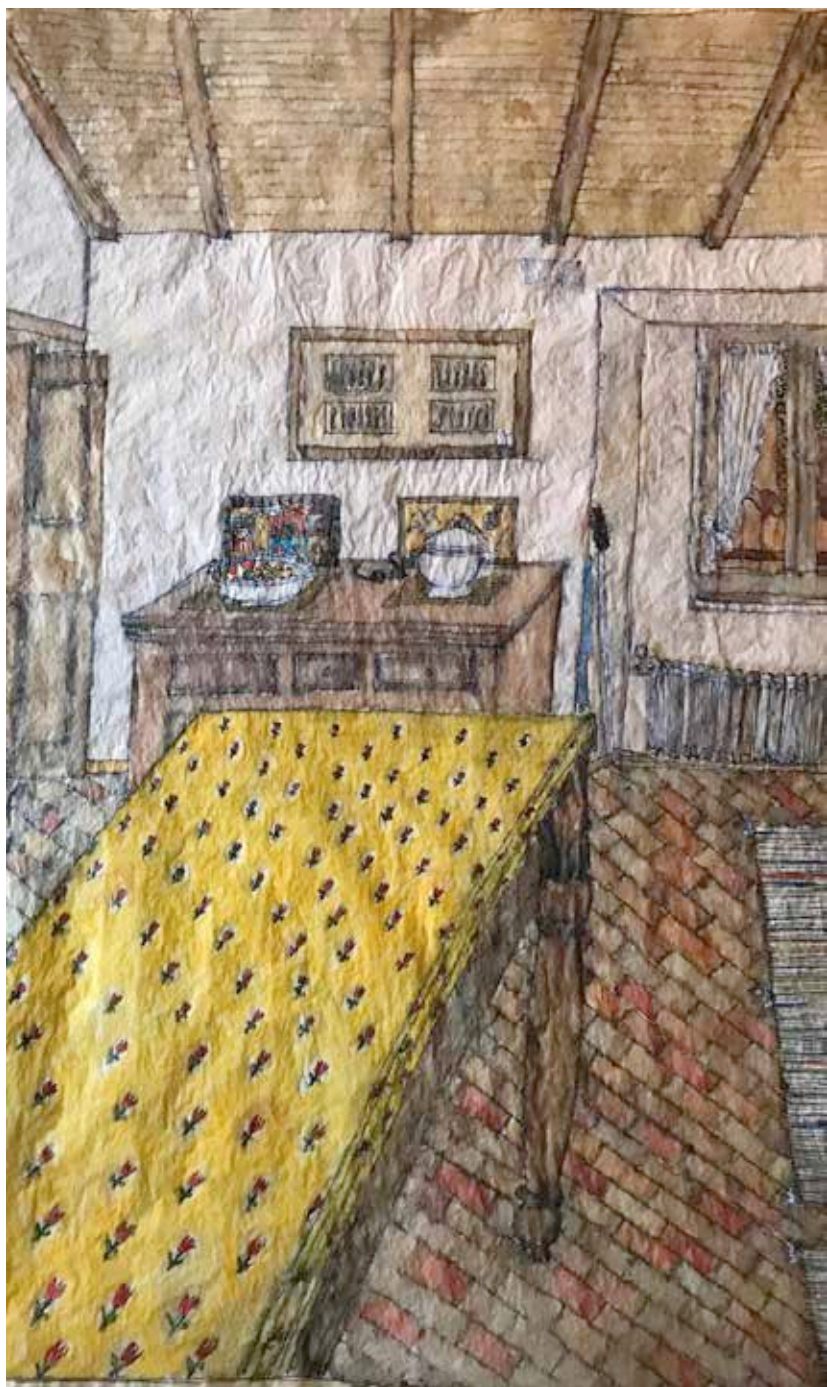
Viadotti 2, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 100×70, 2020.



Camera a Napoli (a sinistra in alto e al centro), Stanza d'hotel a Napoli (a destra in alto e al centro), Via Quaranta a Brescia (in basso), penna a china e acquerello su quadernetto da schizzi, 1990-1995.



Stanza d'hotel a Parigi (colonna di sinistra), Via Quaranta a Brescia (colonna di destra), penna a china e acquerello su quadernetto da schizzi, 1990-1995.



Bogliaco, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla,
cm 46x76, 2020.



Scuole, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 40x50, 2017.

Planimetrie fantastiche, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 30x50, 2015.

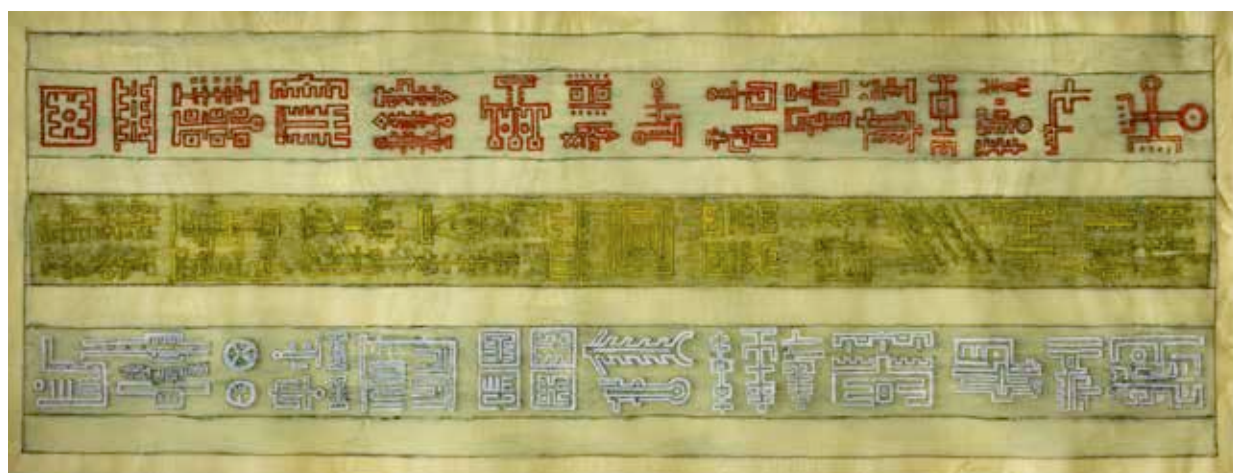
Planimetrie fantastiche, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 60x169, 2004.

Rovine contemporanee, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 37x73, 2019.

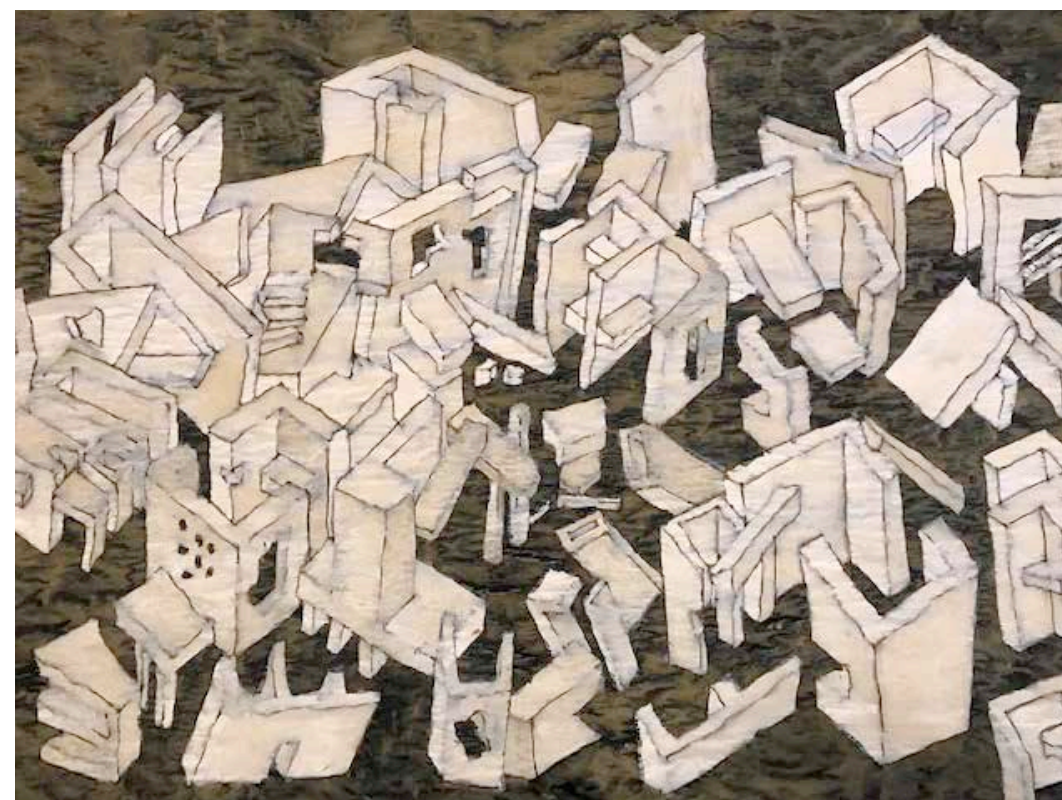
Il bosco bruciato, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 36x72, 2019.

Intrecci, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 37x75, 2019.

92



93





Sotto il viadotto, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 60×45, 2002.

Viadotto e Siracusa, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 60×100, 2004.

Viadotti, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 59×95, 2002.

Il passaggio del treno, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 81×59, 2019.



Paesaggi autostradali, diapositive scattate lungo il percorso della A4 Milano-Venezia tra il 1996 e il 2004.

Autostrada A4, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 45×60, 2002.

Autostrada A4, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 30×40, 1998

Autostrada A15, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 60×112, 2019.

Rio Paraguay, Assunción, cm 60×112, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, 2019



Omaggio a Dimitris Pikionis,
penna stilografica e acquerello
su carta da acquerello,
cm 21 x 29,7, 2018.

Omaggio a Dimitris Pikionis,
dettaglio, penna stilografica
e acquerello su carta da schizzo
gialla, cm 46 x 107, 2018.

Omaggio a Fernand Pouillon,
penna stilografica e acquerello
su carta da schizzo gialla,
cm 48 x 107, 2007.

Omaggio a Joze Plecnik,
penna stilografica e acquerello
su carta da schizzo gialla,
cm 44 x 103, 2017.



Tra le due città, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 50 x 100, 2019.

Migrazioni 3, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 58 x 111, 2019.



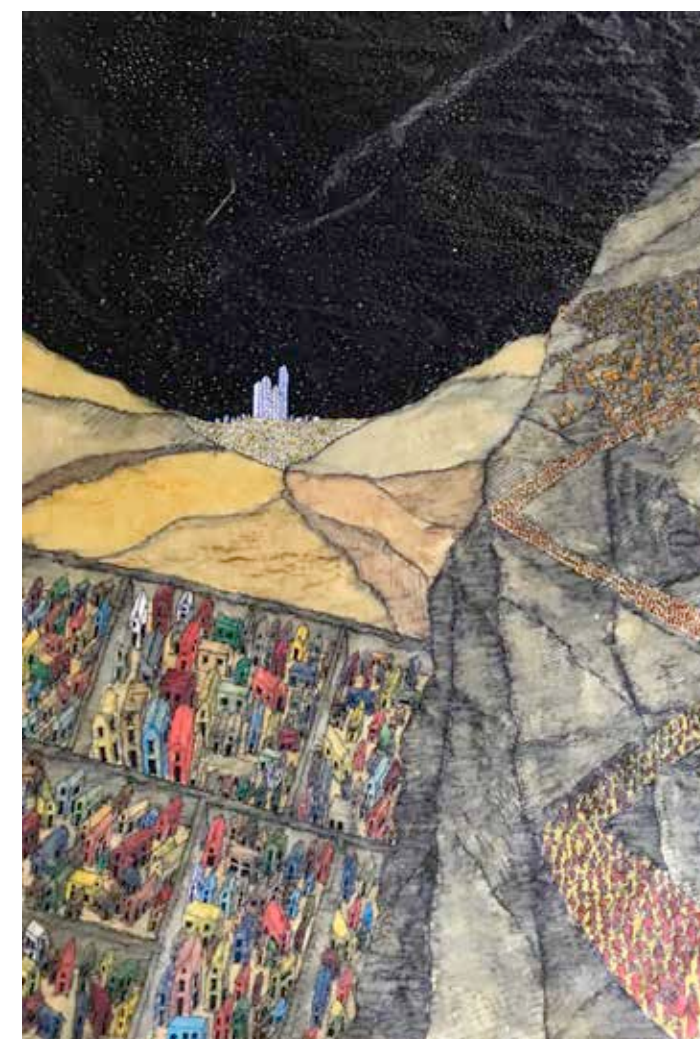
Muri, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 43×83, 2019.

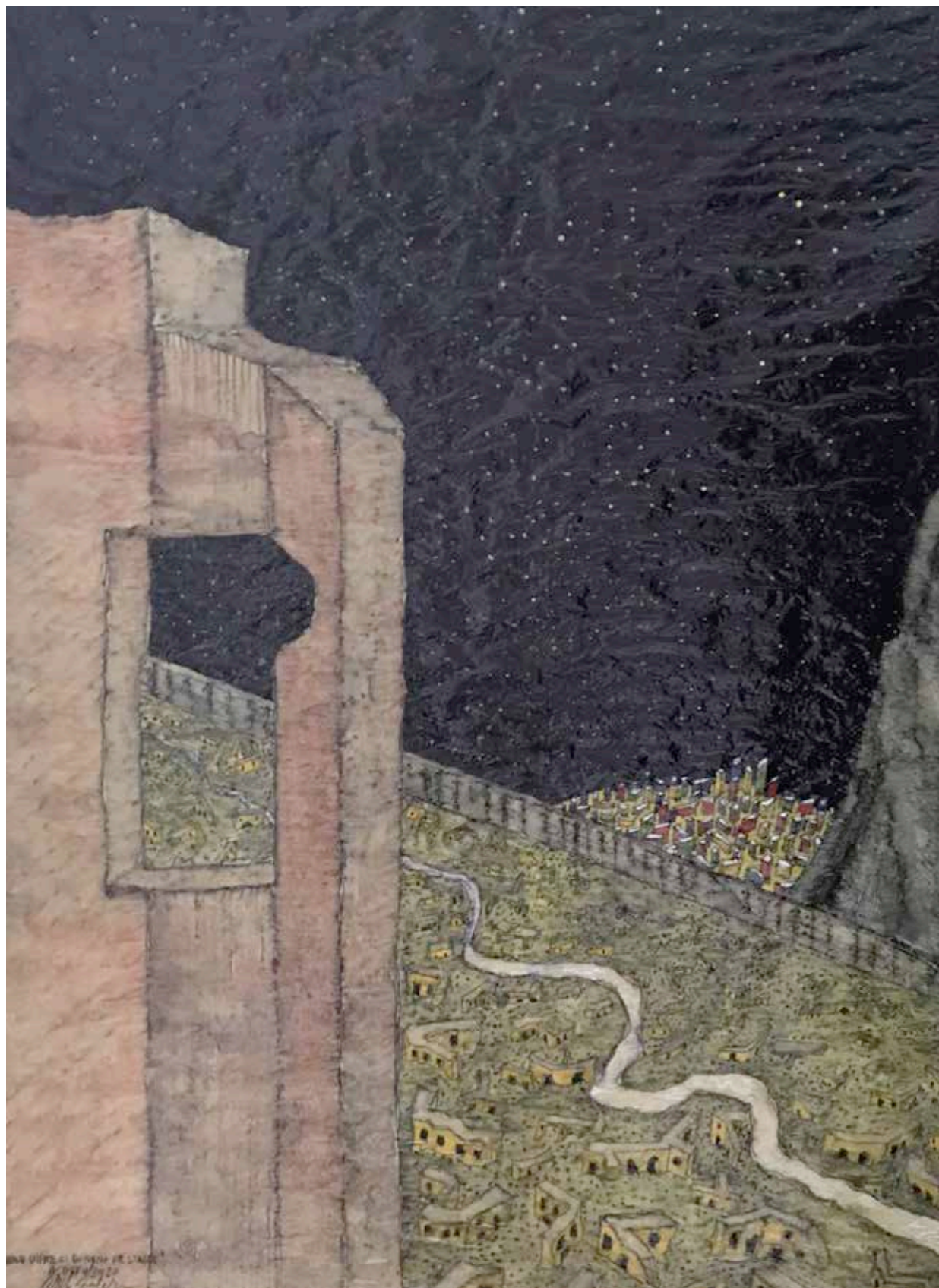
New Chan Chan 1, penna stilografica e acquerello su carta d'acquerello, A4, 2020.

Il muro verde, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 75×48, 2020.

Le tre città, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 56×78, 2019.

La scala gialla, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 50×118, 2018.





Terre vinte ci donano le stelle, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 58×80, 2020.



La morte della vergine a Mantova, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 100×70, 2020.



Inferni, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo, cm 59×83, 2016.

Il raptus drammatico della creazione artistica è simile allo stato d'animo del ragazzo che, trovandosi a camminare di notte in una strada deserta, per farsi coraggio canta e, non ricordando più nulla, "inventa" la canzone.

FAUSTO MELOTTI¹

massimo ferrari

Se crediamo sia vero che il valore del nostro fare dipenda direttamente da quanto questa ricchezza di conoscenza applicata abbiamo praticato, ricercato, fatto nostra in una corsa senza eguali che corrisponde alla formazione personale, sappiamo altrettanto bene come ogni cosa che è rimasta imprigionata nel tempo all'interno dei nostri occhi e quindi della nostra mente corrisponda solamente alla metà del bagaglio che ci portiamo in viaggio. Questa salmeria rappresenta principalmente una capacità impressa al nostro progetto personale di radicarsi in maniera stabile ad una linea genealogica che assomma oltre a ragioni concrete la memoria dei padri, reali o putativi che siano, trovati o scelti che abbiamo immaginato al nostro fianco. Ma la retorica dei *Nani sulle spalle dei Giganti*² si stempera facilmente alle prime luci dell'alba, quando la riflessione fresca mette in luce le più vere contingenze del nostro fare, il radicamento profondo, la familiarità ad ambienti e artisti che da primi hanno condizionato la più grande quantità delle nostre ragioni e delle nostre azioni. Situazioni domestiche o logiche ereditate che orientano il carattere, che indirizzano la strada nelle sue più ampie prospettive che rimangono nascoste alla vista anche se ben presenti per la loro capacità di dirigere le decisioni. Malgrado noi, inconsapevoli, non la fatica della ricerca ma la disposizione a questa fatica ci precede; una forma di debito o, nel peggiore dei casi, una costrizione che nella possibilità della libera scelta sfida l'agnosticismo. Ancora una volta il pensiero di Herman Melville³ ci conforta con l'ossessionante rimbombo del *refren* pronunciato dallo scrivano Bartleby, l'adagio ripetuto al tormento "preferirei di no" o nella più recente ri-traduzione di Gianni Celati⁴ "avrei preferenza di no" che indica a chi lo rilegge – per contrasto – una strada possibile. Il monito capovolto, nell'accettazione di questa consapevolezza, ci spinge ad una riflessione, un segno dell'agire che impone scelte e ancora scelte, decisioni ogni volta più precise e definite che comunque, da sempre, guardano in una direzione prestabilita; una libertà condizionata nel nostro caso.

La lucida consapevolezza del proprio operare lega forse l'origine delle generazioni che si susseguono nella famiglia Ferlenga, una successione di impegni civili che attraverso l'espressività ricercata del mondo artistico mira ad un ruolo politico e collettivo, oltre che culturale naturalmente, di critica alla società. Una concatenazione di valori che arrivano all'oggi attraverso il sommarsi di esperienze successive che il padre di Alberto, tra tutti, fa coincidere con il proprio modo di vita. Un'autobiografia scritta⁵ che sembra un indice a priori delle azioni successe, più che il racconto a posteriori di una vita. La pittura così determinata di Franco Ferlenga, recentemente riordinata in un sito dal figlio, credo possa essere considerata, nel bene e nel male, una delle originali cause di questa passione che nel tempo anche Alberto riscopre dopo una formazione apparentemente lontana dalla pura espressività diretta del proprio io. La parentela proposta da Tino Gipponi⁶ tra Franco e l'altro grande Franco, francese e milanese, sottolinea *una solitudine esigente*, un'adesione incontrollabile ad una melanconia dipinta

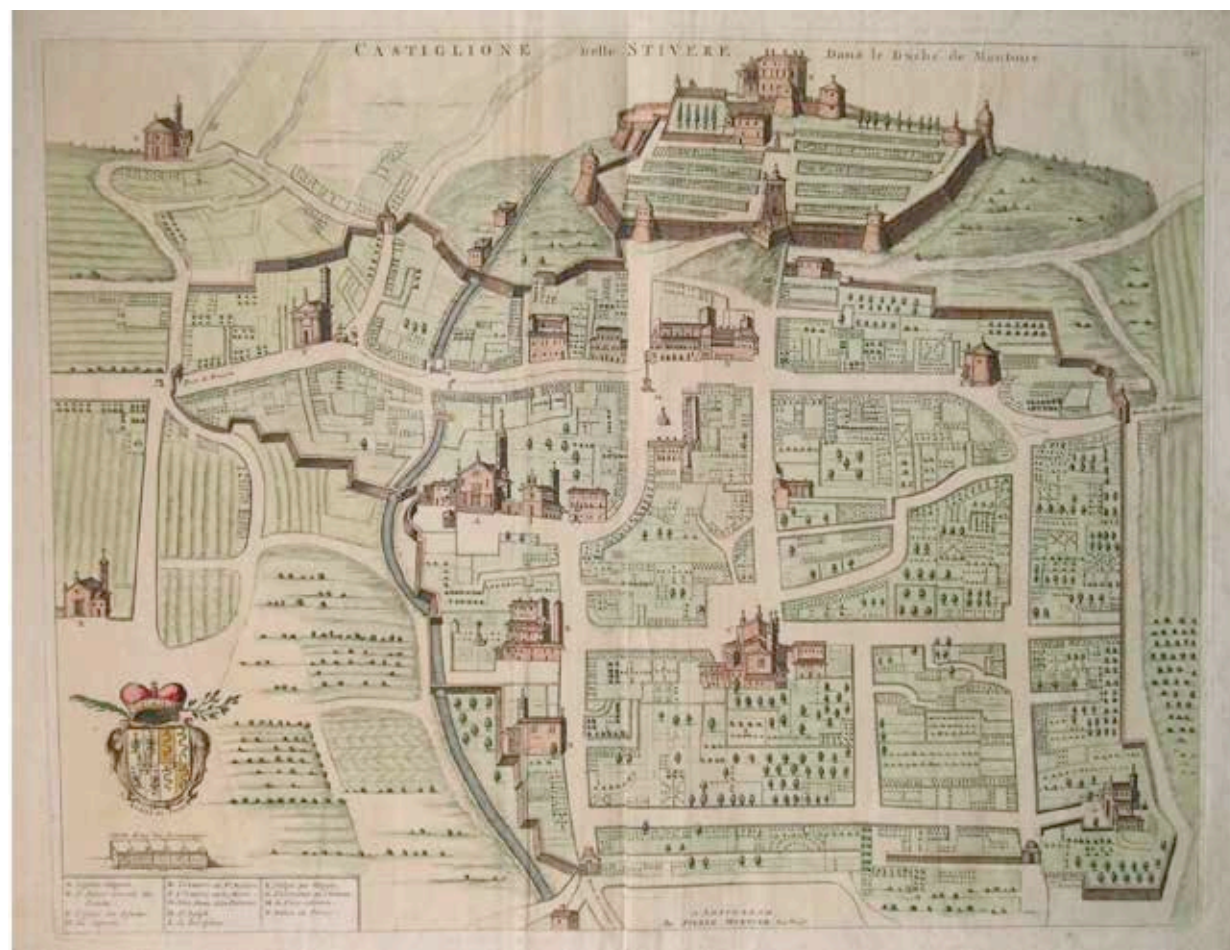
che spesso stempera in quel *male di vivere* che, dal 1925, è ben impresso anche nelle nostre menti attraverso la successione delle parole scritte da Eugenio Montale. Un parallelo che esprime una pittura-pensiero, mai facile a prima vista, che abbraccia la modernità senza dimenticare mai la profondità della figura umana. Severo con sé stesso – Franco – rigoroso e così determinato in una pittura di denuncia corrisponde all'aspetto di intellettuale schivo anche se sereno nei chiari autoritratti che si staccano senza dubbio dalla linea di dissenso; pittore cronista alla mantovana certamente toccato in prima persona da un mondo così violento e dalla necessità etica della sua denuncia.

Ma si sa che le generazioni, nell'avvicinarsi, interpretano ben differenti contemporaneità storiche e per fortuna, come è naturale, riescono a superare quello che hanno visto solo con gli occhi di altri – seppur così vicini – mantenendo comunque un unico orizzonte nell'interpretare in modi-odierni una nuova critica.

Il lavoro di Alberto Ferlenga arriva e parte dal disegno, dalla rappresentazione che, come strumento immaginativo, sostanzia tutta la sua architettura prendendo nel tempo strade parallele, costruendo un'autonomia disciplinare che ci piace pensare possa diventare ancora con più forza una nuova espressività di contenuti superando il punto limite della contaminazione. Prefigura, con carattere, soluzioni compositive alle volte geometrico-dimensionali altre assonometriche, altre ancora più tradizionalmente prospettiche travalicando spesso l'uso visivo a favore della messa in scena dei contenuti. Una ricerca che spinge il pensiero a chiarirsi per immagini, analogie e suggestioni estreme che alternano i disegni tecnici e che se da una parte ricordano il ruolo critico – accennato in apertura – dall'altra non possono trascendere il ruolo intellettuale impresso probabilmente da un padre trovato, così tanto frequentato quanto poi raccontato. Il disegno come prefigurazione, che nel maturare si stacca dal proprio ruolo prendendo l'autonomia di una nova narrazione, segna per Aldo Rossi la poetica più alta, la rinuncia ad una segregazione disciplinare a favore di un'autonomia di pensiero che sempre si manifesta senza confini specificando, nel mettersi a fuoco, il senso della propria necessità. Aldo Rossi forse trovato, ma sicuramente scelto, trasforma la predisposizione di Alberto in passione nell'allineare modi espressivi e contenuti critici che mai – come nella più vera continuità di insegnamento – si riferiscono al mondo formale, all'imitazione plastica, alla riduzione scontata di forme ed espressività altrui per concentrarsi sul significato dei temi da tradurre in spazi, sull'eloquenza degli spazi da tradurre in città. Ma la strada dei padri, come ricerca di maestri da guardare alla giusta distanza, è ancora lunga per l'attenta curiosità di Alberto Ferlenga che divora oltre alla più eterogenea letteratura critica anche l'opera di autori tanto differenti per contesto geografico e culturale quanto accomunati da un anacronismo evidente così familiare e radicato da segnare la loro vita per differenze più che per adesioni.

Incontri che allineano autori come Paul Bonatz congelato nella sua aderenza più radicata ad una severa tradizione disciplinare rinnovata a partire da una felice vena espressionista capace di traghettarlo nella modernità più piena o Jože Plečnik anch'esso visto con la luce del possibile rifondatore di una modernità riconosciuta solo a posteriori o ancora Dimitris Pikionis, architetto e pittore, sempre nella linea di pensiero minoritario rispetto alla cultura ufficiale che, superando la traduzione formale dell'architettura, sottolinea la sua attitudine a liberarsi dagli stereotipi per ricercare una vera adesione alla realtà attraverso una sinestesia culturale che dall'arte al paesaggio abbraccia la sociologia fino alla pedagogia. Ma ancora la concreta astrazione di Dom Hans van der Laan o la concretezza astratta di Hassan Fathy accompagnano con coerenza il percorso di Ferlenga che oltre a costruirsi una genealogia privata, intelligente, libera e profonda, sperimenta le tecniche di espressività artistica di autori che tanto lo interessano per la loro capacità critica e tanto lo attraggono per l'abilità nella rappresentazione grafica. Nascono in questo modo le parentele con i disegni visti e studiati nel tempo che diventano matrici di riflessione per nuove composizioni personali dissolte nel ricordo come nell'acquerello. Nascono allo stesso modo riflessioni sul senso disciplinare di questi maestri di confine, traghettatori di una strada vera verso la modernità che sembra ancora richiamare il motto latino *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*.⁷

Disegni per necessità e disegni per piacere alternano la loro presenza sulla scena, colorata in giallo, dei tavoli imbanditi di materia ancora inerte, roccchi che sembrano le cartine di mais delle sigarette Gitanes così note



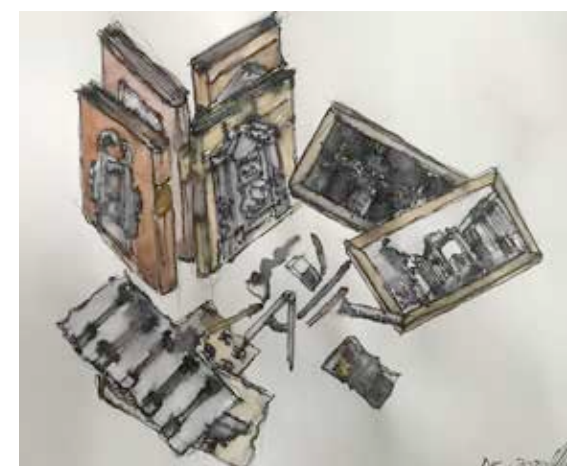
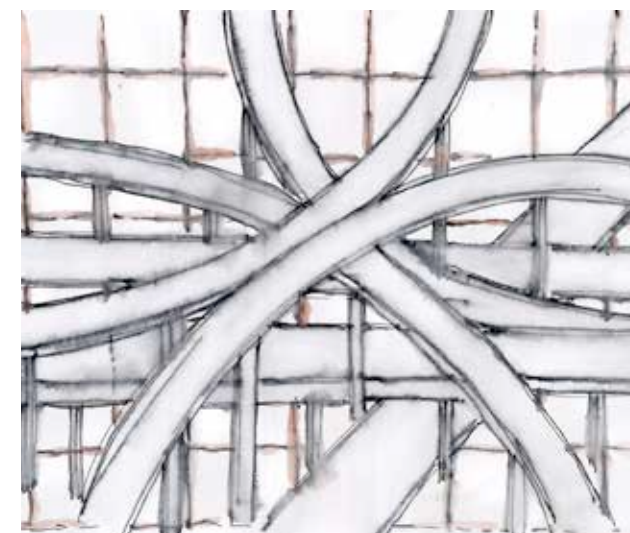
Pieter (Pierre) Mortier, *Castiglione delle Stivere*.
Dans le Duché de Mantoue, 1704.

Franco Ferlenga, *Operosità*, olio su tela, cm 50 x 70, 1985.

A. Ferlenga, *Intrecci*, penna stilografica e acquerello su carta, cm 21 x 29,7, 2015.

A. Ferlenga, *I materiali del disegno*, penna stilografica e acquerello su carta, cm 21 x 29,7, 2020.

A. Ferlenga, *La fuga dalle città*, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 75 x 114, 2018.



dagli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso; *papier mais* presenti nelle immagini di Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Simone de Beauvoir seduti al Café de Flore a Saint-Germain-des-Prés ricordano l'atteggiamento *flâneuristico*⁸ del secolo precedente non lontano dalla miglior cultura anche dei giorni odierni. Sono solo rotoli di carta da schizzo che nella migliore tradizione dell'architettura studiata si utilizzavano per il ridisegno di antiche carte o per *frottage* di senso che astraevano, attraverso la loro trasparenza, impressioni critiche capaci di diventare la base culturale del progetto. Fragili fogli arrotolati che nell'uso improprio del colore a base di acqua segnano una modalità espressiva personale che di questa fragilità assume il valore. Riflessioni sfocate, memorie che non trovano spesso la strada della superficie ma ricordano, senza la precisione del finito, più la sensazione di uno spazio che il luogo rappresentato. Disegni come dimenticati all'acqua piovana che hanno il valore di una rievocazione che in architettura traccia continuità al contrario di separazioni. Fogli accartocciati, deformati nella tecnica che li distorce facendogli a volte prendere la piaga tridimensionale di un rilevato, rappresentano il carattere innovativo di una disattenzione calcolata nei suoi obiettivi.

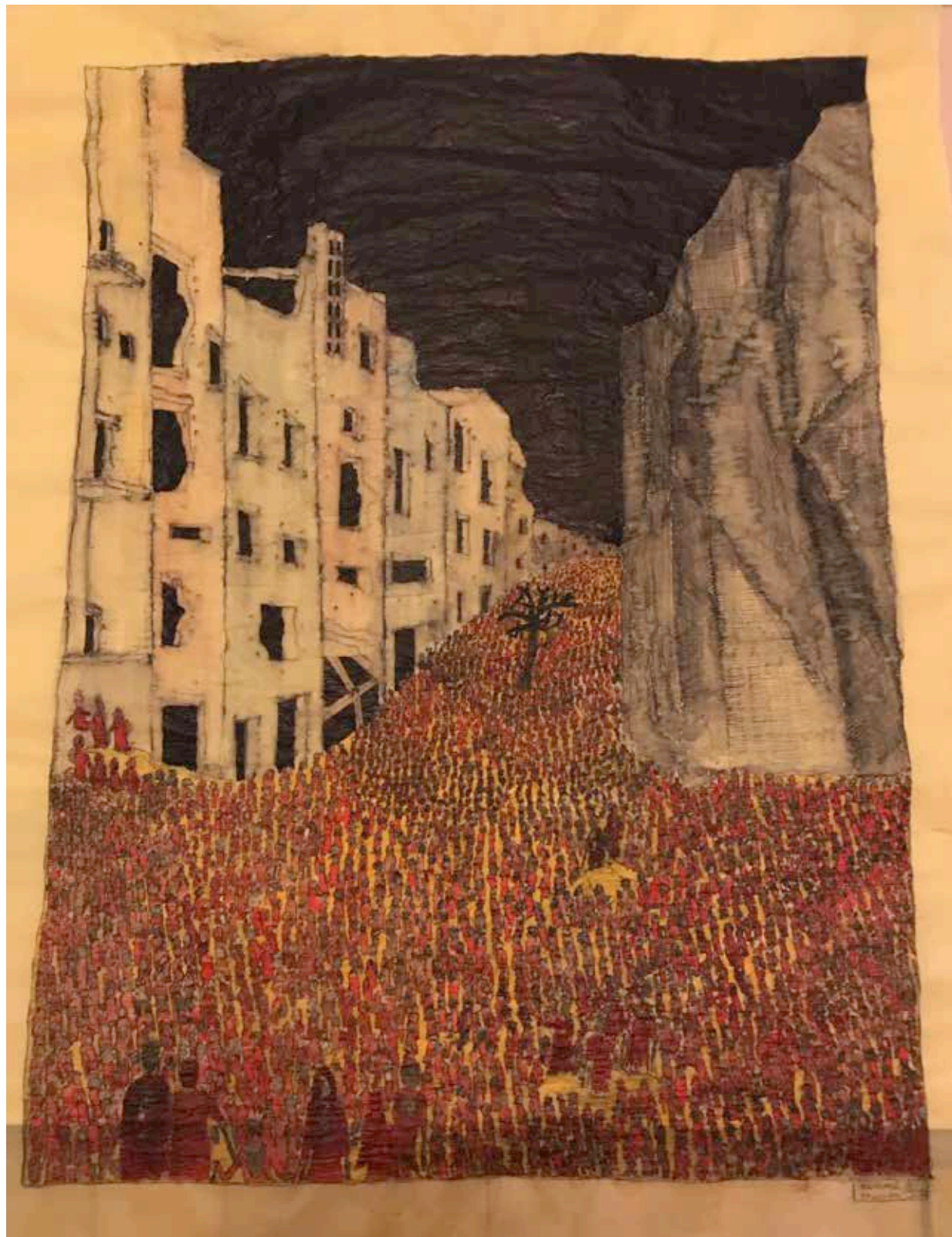
Dai primi giovani rilievi alpini che, oltre all'origine universitaria di Alberto Ferlenga tradiscono un calligrafico segno inciso che ammicca ad un tratto più descrittivo che interpretativo, la corsa verso una espressività coerente al significato sotteso del disegno è negli anni sempre più sincronizzata; stanze ritratte alla maniera di figure rievocano, come in un lungo *fil rouge* fatto di prese e riprese di questo tema, il languore di spazi che assorbono la vita quotidiana di un'umanità mai ritratta di persona, feticci borghesi o figure retoriche dell'ambiente domestico che attraverso una tonalità in minore allontanano qualsiasi compiacimento. Sono stanze ma sono anche mondi nei quali ci si può riconoscere attraverso i dettagli o allontanarsene nella nostalgia.

Alla scala maggiore le tavole che accompagnano i progetti combaciano felicemente con il senso immaginato per l'architettura che prefigurano, segmentano le linee e incurvano le diagonali delle coperture in una concavità interna che diventa segno riconoscibile senza trascendere mai in una cifra stilistica; viste vertiginose e quasi futuriste propongono dall'alto i passi di progetto per la riqualificazione degli spazi pubblici della città natale, Castiglione delle Stiviere, che ha il sapore dell'uso della pietra disegnata tradotta dal greco moderno. Ancora lunghe prospettive per verificare le possibilità di interpretazione di un paesaggio così surreale e concreto come quello visto in velocità dal mare o dall'autostrada.

Lo stacco è forte e brusco verso i *dipinti* più suggestivi che, anche lasciandoci intuire facilmente la loro genesi, salgono quel gradino di autonomia necessario ad un distacco proficuo dalle contingenze concrete delle necessità del fare; dall'essere prima di tutto architetto. Stessi formati e stessi colori degli essenziali fotogrammi per la rappresentazione dell'architettura diventano così strumenti di critica sociale tornando all'origine già evocata. Interpretando in parallelo un materiale figurativo apparentemente inerte che vive nella dialettica delle composizioni serrate. Tra le tante migrazioni immaginate, tra le case e i viadotti, tra i muri e i recinti, la folla informe manifesta il proprio disagio in un cammino che ricorda la lucida provocazione delle maschere di James Ensor. Quell'*entrata di Cristo a Bruxelles*⁹ che prefigura nell'immaginazione del pittore belga le stagioni più buie nelle quali il ruolo delle arti vive sepolto sotto la cenere, indicando solo una possibile via d'uscita. Migrazioni con case, migrazioni di città, inferni e rocce e rovine e alberi impietriti popolano l'immaginario di Ferlenga in un continuo rimescolarsi delle carte, un continuo confronto tra le parti dell'assemblaggio proposto, alle volte compresso alle volte libero nell'interpretazione che traccia l'autonomia di un racconto del quale restiamo ansiosi di conoscere i nuovi capitoli; le possibili declinazioni di una strada sicura che mai sbaglia un passo nell'avere sé stesso e la propria genealogia privata come guida. Sopra a tutto, quasi sempre, un cielomare nero impuntato dell'oro delle stelle chiude la composizione, un varco così raffinato che al contrario svolge l'incupire nel senso più positivo della risoluzione. Un buio ottimista attraverso i piccoli segni dorati che luccicano come negli austeri paesaggi klimtiani i fiori nei campi, strizzando l'occhio ai più alti momenti della pittura del Novecento.

Note

¹ F. MELOTTI, *Linee*, Adelphi, Milano 1981 ("Piccola Biblioteca Adelphi").
² Ci si riferisce alla citazione di Bernardo di Chartres (sec. XII): "Siamo come nani sulle spalle di giganti, così che possiamo vedere più cose di loro e più lontane, non certo per l'altezza del nostro corpo, ma perché siamo sollevati e portati in alto dalla statura dei giganti" (dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes).
³ H. MELVILLE, *Bartleby lo scrivano* (1853), in Id., *Racconti*, trad. di E. GIACHINO, Einaudi, Torino 1954.
⁴ *Bartleby lo scrivano*, trad. e cura di G. CELATI, Feltrinelli, Milano 1991-2018; SE, Milano 2013.
⁵ F. FERLENGA, *Uno scritto autobiografico*, in *Franco Ferlenga. Impegno Coerenza Umanità*, Electa, Milano 2007.
⁶ T. GIPPONI, *Una solitudine esigente*, in *Franco Francese 1920-1996*, LTE - Ricci Oddi, Piacenza 2008 ("I Quaderni della Ricci Oddi").
⁷ L'affermazione di Tommaso d'Aquino "Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu" ("nulla è nell'intelletto che non si trovi prima nei sensi"), presente nel *De veritate*, q. 2 a. 3 arg. 1.
⁸ Sull'argomento si rimanda a G. NUVOLATI, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, il Mulino, Bologna 2006 e G. NUVOLATI, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze 2013.
⁹ Ci si riferisce al quadro di James Ensor conservato al Getty Museum di Los Angeles nel titolo originale in francese, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1888.



A. Ferlenga, *Migrazioni 4*, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 58x111, 2019.

complessità disegnate

margherita petranzan

Il dovere: quando si ama
ciò che si comanda a noi stessi.
JOHANIN WOLFGANG GOETHE

Questa dichiarazione di Goethe calza perfettamente sul *fare* complesso e molto articolato di Alberto Ferlenga.

Ho cercato di conoscere il suo procedere verificandone gli esiti in varie direzioni: dall'architettura, alla scrittura critica e storica, alla pittura, e, per finire, alle mostre curate da lui alla triennale di Milano (innanzitutto l'ultima del 2018 sulle "Ricostruzioni", tema scelto per questo numero di "Anfione e Zeto" dedicato al suo lavoro), ai complessi incarichi istituzionali che completano l'immagine di un architetto che attinge con consapevolezza da alcuni grandi maestri dell'architettura, come Aldo Rossi, e da altri meno ri-conosciuti, come Pikionis, Plecnik, Pouillon, anche se altrettanto coinvolgenti, e ne carpisce l'essenza, assumendone sicuramente le "attenzioni" e le "tensioni" progettuali che li contraddistinguono.

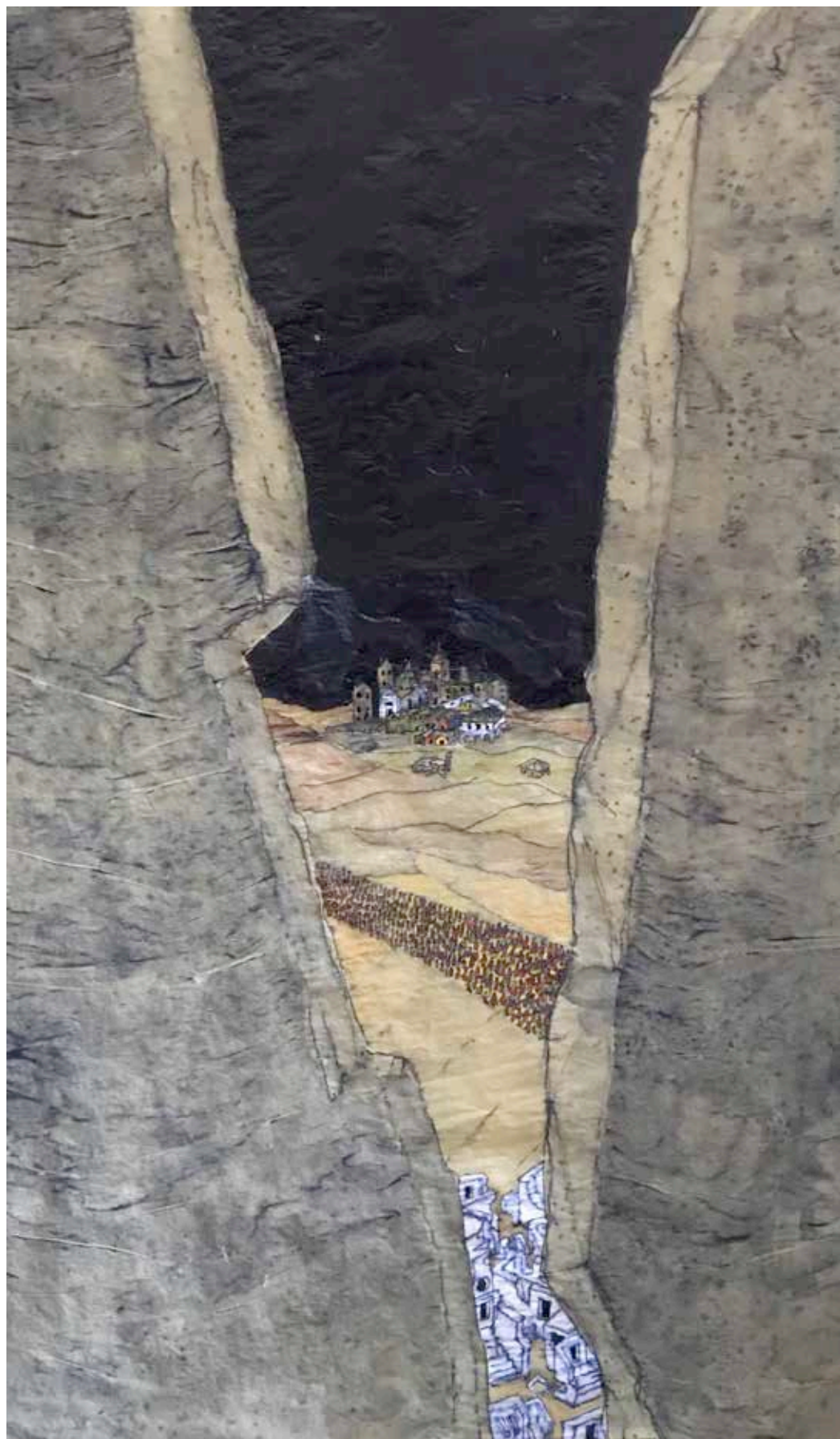
Da sottolineare che, nei confronti di Aldo Rossi, architetto importante per la sua formazione, ha sempre avuto un atteggiamento di rispettosa distanza, pur assumendo dal suo insegnamento stimoli importanti e utili per la conoscenza dello sviluppo della città e dei possibili nuovi interventi. Come Rossi e con Rossi esprime la sua predilezione nei confronti del luogo (*locus*, governato dal suo *genius loci*) da selezionare attentamente per l'inserimento delle nuove architetture, cercandone sempre i rapporti.

Dopo aver studiato e analizzato, osservandoli bene, alcuni suoi lavori (troppo pochi rispetto alla grande e importante mole di opere prodotte in molteplici direzioni), ho iniziato a tracciare alcune interpretazioni e commenti per riuscire a descrivere il suo fare *pensando*, che percorre le strade della complessità, sia sul piano dell'immagine dei prodotti, sia su quello dei loro contenuti.

Mi piace pensare alla figura di un navigatore solitario, che ama esplorare il grande oceano che è "la città dell'uomo" con tutte le sue infinite manifestazioni. Ogni suo gesto esprime sempre *ricerca*, privata, però, di auto-compiacimento.

Gli inserimenti architettonici, se pur decisi e forti, diventano parte integrante dei tessuti urbani in modo dialogante, oltre che quasi necessario perché la loro presenza li completa alla stregua delle ultime tessere di un grande puzzle.

Prendo ad esempio la scuola di Mirandola, pubblicata in questo numero. È un edificio che definirei solenne, nelle sue linee costruttive essenziali e ben definite, per nulla però invasivo, come spesso sono molti edifici contemporanei che come questo entrano nel tessuto urbano con le loro componenti formali decise e impositive, soprattutto sul piano del loro inserimento, che spesso forza il contesto in cui si immettono per farsi largo, per imporre, cioè, le differenze volumetriche e di forma in modo "prepotente". Questa architettura, invece, completa, con grande attenzione, i vuoti del tessuto urbano in dialogo continuo con ogni presenza, se pur minima, facendo sempre entrare, per scelta, brani di verde urbano spalmati con leggerezza all'interno e all'intorno. Dialogando con Aldo Rossi a proposito di villa Ales-



A. Ferlenga, *Fratture 1*, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 48x75, 2020.



si, dalle pagine di un libro che ho curato su questa singolarissima opera, mi disse che credeva che l'architettura debba essere sempre partecipe di due condizioni: creare un luogo e nel contempo essere collegata ad esso... Come principio, disse infine, "credo che l'architettura crei un luogo, pur essendone influenzata".

È sicuramente questo il percorso teorico più seguito da Alberto Ferlenga, anche se mai in modo emulativo. Le strade e le piazze di Castiglione delle Stiviere, ad esempio, vengono con decisione e fermezza disegnate, ma si trasformano, all'interno del contesto urbano, in straordinarie necessità, come se la loro presenza fosse attesa. Pensare al fare e fare *pensando* dovrebbero costituire l'essenza del procedere di ogni architetto che, come Alberto Ferlenga, si assume l'onere di "tracciare" i luoghi, assecondandone, attraverso la conoscenza, la loro essenza.

Penso che, ormai, però, pochissimi lo sappiano fare. Ciò che Alberto Ferlenga esprime è la necessità di questo nostro straordinario e unico "fare", che, se non s'inserisce nei luoghi, pur trasformandoli, diventa non solo inutile, ma dannoso.

Posso dire che la sua architettura è pittura e che la sua pittura complessa e unica, è immediatamente rappresentativa di realtà che mostrano insieme magmatici e inquietanti di natura, cose costruite, persone, che si incastrano per dissolversi in unità quasi liquide. L'unicità di questa pittura è dunque anche pensiero, che si trasforma, matericamente, in cosa. Alberto Ferlenga parla della città dell'uomo, attraverso queste "dissolvenze pittoriche", con puntuale rigore.

È questa forma di *contaminazione* straordinaria e continua tra forme diverse di *rappresentazione*, o meglio, di *presentazione* della realtà, che m'interessa sottolineare nella corposa produzione pittorica di Alberto Ferlenga che coinvolge molto sul piano emozionale anche per l'unicità delle strumentazioni usate: carta gialla da spolvero abusata in tempi lontani, quando si facevano gli schizzi di progetto per poi tradurli con china e rapidograf sui lucidi necessari al momento esecutivo per la realizzazione delle opere. Su questa base, ormai sconosciuta agli architetti, organizza il disegno con inchiostri neri e colorati inseriti in antiche penne con pennino. Ma questo non gli basta, perché la cosa più straordinaria è l'intervento successivo che nega parzialmente quello precedente, quasi eliminandolo, attraverso una complessa operazione di lavaggio con pennelli intinti nell'acqua che producono sulle immagini una straordinaria dissolvenza, e, contemporaneamente, un'inquietante increspatura della carta da spolvero molto sottile. L'effetto finale viene dato dall'asciugatura dei grandi fogli e dalla successiva verniciatura con prodotti trasparenti e spesso lucidi. Tutto questo processo, molto lungo e oneroso, non rafforza, ma rende precaria e passibile di facili distruzioni ogni cosa prodotta. Fascino e inquietudine si alternano quindi nel conoscere queste singolari opere e nell'addentrarsi nella loro complessa genesi.

Vedendo le sue pitture, la prima volta, nel suo studio-laboratorio milanese, ho pensato subito a un pittore statunitense, pure inquietante anche se assolutamente diverso per gli strumenti usati e per gli esiti: Edward Hopper, esponente di un realismo massacrante e di esasperate solitudini.

Sia l'uno che l'altro non si *impongono* ma si *propongono* con immagini che comunque appartengono al mondo degli uomini e lo "mostrano" in tutta la sua crudezza, e, non ultimo, in tutta la sua interezza, senza tralasciare possibili importanti "complementi" che appartengono al vivere dell'uomo nel mondo. Il loro fare, cioè, non rientra nelle dimensioni "malate" di chi vuole mostrare solo "finzioni".

Massimo realismo distingue anche Alberto Ferlenga, che mostra attraverso grandi spaccature le solitudini delle grandi folle di umani che si muovono senza sosta sia nel *costruito* che nel *naturale* che ha perduto, grazie a loro, la sua integrità (es. *Le due città*). Desolazione e speranza insieme emergono con forza dai disegni di Ferlenga come dai quadri di Hopper.

Entrambi amano l'architettura e la forma della città e la descrivono attraverso la luce: dipingono l'*esteriore* nel tentativo di vedere dentro sé stessi, sapendo che la dimensione interiore è "un immenso, fluttuante oceano". Hopper, inoltre, definisce "principio fondante della sua pittura" una dichiarazione di Goethe quando afferma che "il fine primario e ultimo delle sue attività letterarie è la riproduzione del mondo che lo circonda utilizzando il mondo che è in lui e impossessandosi di tutte le cose per combinarle, rimodellarle e ricostruirle sotto una forma personale e originale". Credo che tutto ciò valga anche per la produzione di Ferlenga, che mostra, nei suoi

nella pagina precedente

Edward Hopper, *Casa Kelly jenness*, 1932.

Edward Hopper, *La collina del Faro*, 1927.

Edward Hopper, *High Noon*, 1949.

Edward Hopper, *Mattina a Cape Cod*, 1950.

Edward Hopper, *South-Carolina morning*, 1955.

Edward Hopper, *Stanze sul mare*, 1951.

Diego Velázquez, *Las-Meninas*, 1656.



disegni, lo stesso tempo dilatato, allungato, di chi riflette sulla solitudine della condizione umana e sul disagio di abitare in realtà urbane che annullano identità e pensiero.

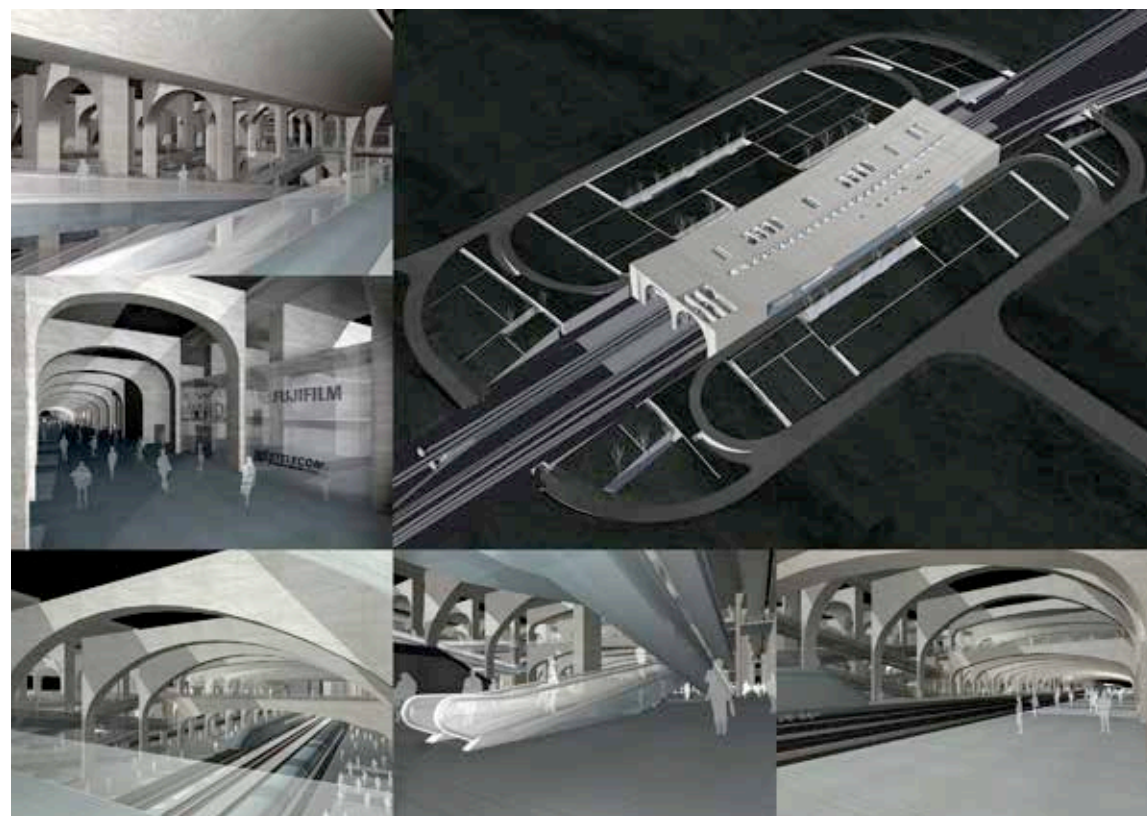
Oltre a Hopper, i suoi disegni evocano alcuni altri grandi nomi del "pensiero disegnato" come Klee, Van Gogh, Piranesi; ma quello che più mi interessa riprendere, sicuramente non evocato dai risultati formali, ma dall'atteggiamento disincantato e "rovesciato" rispetto a ogni schema compositivo fino a quel momento usato sul piano della rappresentazione pittorica, è Velasquez, con *las meninas*, in modo più significativo. Dice Foucault: "Ci guardiamo guardati dal pittore e resi visibili ai suoi occhi dalla stessa luce che ce lo fa vedere. E nell'istante in cui ci coglieremo trascritti dalla sua mano come in uno specchio, non potremo percepire, di quest'ultimo, che il rovescio oscuro".

Così come Velasquez, il pittore Alberto Ferlenga (che è profondamente architetto) ci contempla dal suo quadro e ci impone continuamente di uscire dal visibile non accolto nel quadro, per entrare nella realtà della contraddizione totale in cui si vive e si opera, magistralmente, invece, contenuta nella rappresentazione disegnata. Contraddizione da troppo perpetrata e abilmente nascosta all'interno della quotidiana gestione del vivere civile, quella che non mostra mai le reali e infernali derive sia delle città che dell'ambiente naturale portati, oltre che alla deriva, anche alla conseguente distruzione: tutto ciò traspare in parecchi disegni: *Inferno* 2016; *Rovine e macerie*, *Palmira* 2020; *Fratture* 2020. Anche per Alberto Ferlenga, l'immagine deve uscire dal quadro, come per Velasquez, ma l'immagine, come sempre accade, è irriducibile al linguaggio parlato: "vanamente si cercherà di dire ciò che si vede", dice Foucault, "ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice". L'immagine che interpreta e focalizza le distorsioni della realtà, e le illusioni che produce portano necessariamente a continue e decisive riflessioni sulla necessità di cercare risolutivi cambiamenti, anche se è sempre vigile e presente la consapevolezza della grande difficoltà a metterli in atto. Il segno, nei suoi prodotti, sia pittorici che architettonici, trova il proprio spazio sempre all'interno della conoscenza e solo attraverso di essa si può riconoscere il suo significato, il suo messaggio, la sua stessa esistenza.

La critica è dunque così facile? La vera critica non è altrettanto rara quanto l'arte? La critica è la valutazione di un'opera sulla base del suo significato e del suo valore. Per valutare un'opera su queste basi è necessario conoscerla profondamente. Questo non si ottiene con facilità. Le opere d'arte hanno una vita propria, non sono accessibili a tutti. Perché rispondano, vanno accostate nel modo da esse richiesto. In ciò consiste l'obbligo della critica. Un altro obbligo consiste nel fissare una gerarchia di valori. Qui la critica trova la sua dimensione. La vera critica è proprio al servizio dei valori. [L. MIES VAN DER ROHE, 1930]



A. Ferlenga, *Macerie e rovine*, penna stilografica e acquerello su carta da schizzo gialla, cm 48 x 75, 2020.



Concorso internazionale ad inviti per la nuova stazione Marittima di Salerno, 1999.
A. Ferlenga, F. De Maio, A. Gozzi, G. Mondini, C. Finaldi Russo, R. Ruatti, M. Vanore.

Concorso internazionale ad inviti per la nuova stazione dell'alta velocità di Afragola, 2003.
Studio NaoMI (A. Ferlenga, F. De Maio, A. Gozzi, R. Ruatti, M. Vanore), con Manuel e Francisco Aires Mateus.

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 al commento e all'opinione, alla manifestazione dei differenti punti di vista, alla 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.

ricostruzione come stato permanente alberto ferlenga

Quando un evento traumatico: guerra, terremoto, inondazione, altera brutalmente l'equilibrio tra costruzione e distruzione imposto dal tempo, il vuoto che inevitabilmente si determina impone una condizione di spaesamento che influenza le modalità della ricostruzione. Ciò non riguarda solo l'oggettiva entità dell'alterazione subita da una specifica città o da un intero territorio bensì, soprattutto, l'affermarsi improvviso di una sensazione di ritorno ad una sorta di grado zero che affida all'uomo responsabilità di decisione normalmente assunte dal passare dei secoli. Di colpo, il passato e il futuro trovano un punto di convergenza in un'azione che deve necessariamente tener conto dell'uno e dell'altro; di colpo, bisogna capire come un luogo si è formato e immaginare come sarà.

Ciò diventa un problema insormontabile se, come oggi sta avvenendo, l'andamento naturale dei processi che riguardano i fatti urbani è coinvolto in una mutazione drastica conseguente al distacco tra idee e crescita. Un tempo, il ricostruire all'indomani di un trauma era questione, in fondo, semplice, inerente il buon senso, le risorse a disposizione e la cultura architettonica e urbana condivisa in quel determinato momento. Oggi non è più così, se le risorse sono certamente aumentate non altrettanto si può affermare riguardo al buon senso e in quanto alla cultura che dovrebbe governare ogni opera di ricostruzione è proprio dal suo stato di crisi che nascono le difficoltà più grandi che ogni opera di ricostruzione contemporanea incontra. Ciò dà luogo al puntuale manifestarsi di un disastro parallelo a quello effettivamente prodottosi, ogniqualvolta che le decisioni da prendere richiedano la formulazione o l'esistenza di un'idea di futuro. Quando non si tratta più di aggiungere, sostituire, sovrapporre, bensì mettere direttamente a confronto vuoto e idee le cose si complicano. Sembra che, sull'onda dell'impellenza, secoli di sapere specifico vengano cancellati e si imponga, come unico modello, il peggio di ciò che nelle città si è saputo produrre. È singolare che in un paese come il nostro, periodicamente alle prese con eventi catastrofici di varia origine, l'ultima prova di reazione energica e fertile ad un disastro che sia stata in grado di attivare un rinnovamento della cultura architettonica e urbana, risalga alla II guerra mondiale. Dopo di allora la capacità di attrezzarsi su alcuni temi che si avviavano a divenire ricorrenti, pur in assenza di guerre, è stata talmente scarsa che oggi ci troviamo a dover rispondere a domande che dovrebbero implicare automatismi consolidati sia pure da aggiornare continuamente, e che invece non trovano risposta. Come si ricostruisce una città in breve tempo senza cancellare la memoria del suo passato? Come ci si confronta con le sue ferite e con i suoi vuoti? Come si affronta un tema come quello dell'identità urbana, fondamentale per un paese che sulla qualità e differenza delle sue città fonda gran parte della propria identità nazionale? Se guardiamo alla totalità delle opere di ricostruzione avviate in Italia negli ultimi cinquant'anni a seguito di fatti naturali disastrosi dobbiamo registrare una somma di sconfitte complessive all'interno delle quali riusciamo, a stento, a salvare singole

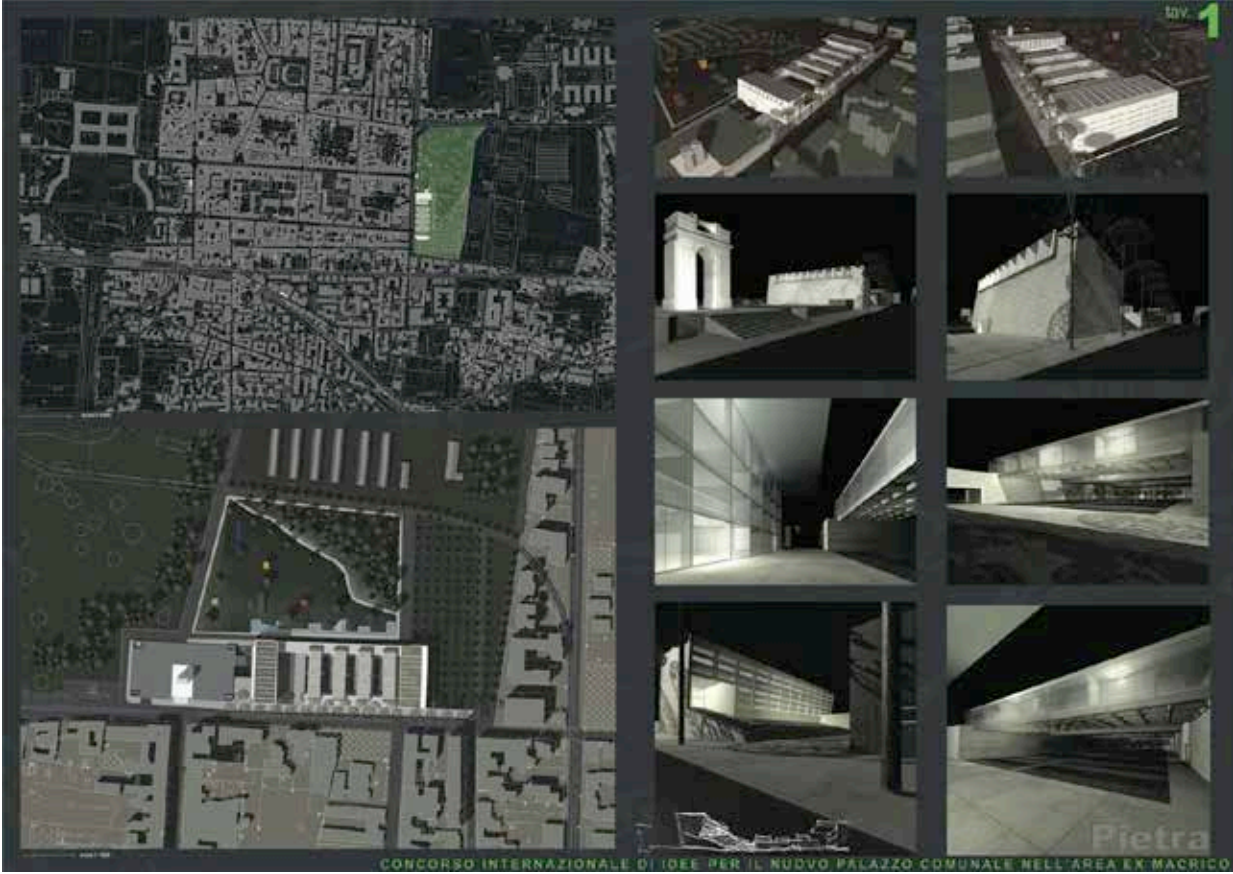
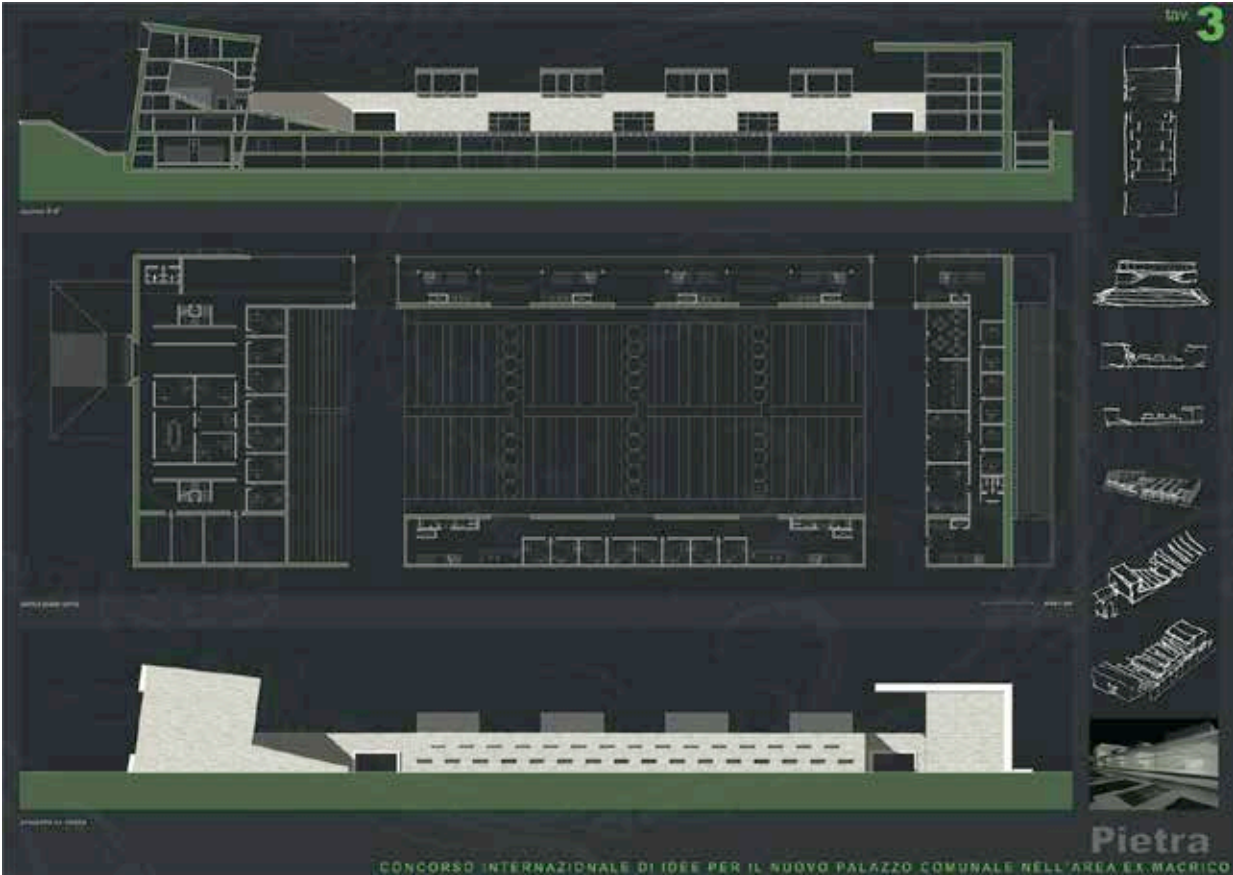
opere o frammenti di metodologie interessanti ma, quasi mai, un quadro complessivo. Nella maggior parte dei casi, dalla Sicilia a Napoli, dall'Umbria all'Abruzzo, gli interventi realizzati più che fornire modelli avanzati in grado di determinare nuove qualità sembrano contribuire all'accelerazione di un processo di periferizzazione o di impoverimento territoriale già in atto. Sia nel caso di centri costruiti *ex novo* che in quello di considerevoli aggiunte a ciò che rimane dell'esistente, raramente si è riusciti a coniugare qualità architettonica e qualità urbana o a sottrarsi all'opposizione tra la sterile ripresa di modelli storici e la semplice conferma dei peggiori processi in corso. Se guardiamo al nostro passato recente verrebbe da dire che, mentre nessun evento fisico è stato in grado, di per sé, di fare tabula rasa in una città, lo smemoramento, la perdita di coscienza e di conoscenza di chi interviene ci sono arrivati molto vicino. Perché ciò è avvenuto? Perché di fronte a fatti che dobbiamo ormai abituarci a considerare ricorrenti si manifesta costantemente un'impreparazione di fondo che compare anche e soprattutto quando la risposta operativa tout-court appare sollecita e ben organizzata? Una risposta immediata porterebbe a dire che il ritardo culturale accumulato nei confronti della "questione urbana", nel nostro paese, tende a farsi più evidente quando le necessità d'azione si fanno pressanti. Ci sono però ragioni più complesse che affondano le loro radici nella difficoltà che la cultura urbana o architettonica mostrano nel confrontarsi con un cambiamento epocale di sensibilità nei confronti di città, ambiente, risorse. Un cambiamento che implica il fatto che la natura e le sue risorse, il paesaggio e i suoi equilibri, non possano più essere considerati come questioni esterne rispetto all'architettura o alla città, bensì come componenti fondanti su cui ricalibrare quel rapporto tra passato, presente e futuro su cui sempre si basa il lavoro dell'architetto. Ogni opera di ricostruzione implica un'accelerazione di conoscenza e se questa non si manifesta essa rischia di trasformarsi nel suo contrario. Ciò è tanto più evidente nei casi in cui più che i singoli edifici contano le relazioni, tutto ciò che lega spazi e costruzioni, case e monumenti, infrastrutture e paesaggi.

Non dobbiamo più considerare la ricostruzione come un'attività necessaria soltanto in caso di catastrofi puntuali e ricorrenti. C'è una catastrofe diluita nel tempo che ha riguardato e riguarda le nostre città e i cui effetti sono ben più deleteri di qualunque terremoto. Ricostruire diventa, allora, un'esigenza costante. E diventa fondamentale sapere che, se le città si costituiscono, per lo più da sole, i meccanismi che possono generare qualità al loro interno sono, al contrario, il frutto di un sapere, di una sensibilità, di politiche specifiche che vanno continuamente alimentati e rinnovati.

A Messina abbiamo applicato ipotesi di ricostruzione ad una città i cui traumi più famosi risalgono a cento anni fa. Ciò non ha significato, solamente, confrontarsi con una tragica vicenda che continua a condizionare il destino della città attuale così da non potersi dire appartenente definitivamente alla storia. L'azione svolta attraverso progetti che hanno affrontato i gangli vitali della geografia urbana ha significato rompere gli automatismi dei piani urbanistici per misurarsi con un presente che, più che mai, richiede di essere conosciuto nei suoi meccanismi di formazione e di essere interpretato per gettare le basi di ciò che sarà la città futura. Ricostruire, in questo caso, non significa solo riempire il vuoto delle pietre con altre pietre indifferenti ma soprattutto colmare il vuoto delle idee fornendo tracce, modelli, attribuendo significato ad ogni intervento contro il rischio mortale del superfluo e dell'insignificanza.



Concorso Internazionale ad inviti per il parco di Bagnoli, 2005.
Studio NaOMI (A. Ferlenga, F. De Maio, A. Gozzi, R. Ruatti, M. Vanore), con Bernard Lassus.



Concorso per la nuova sede del municipio di Caserta, 2006.
Studio Naomi (A. Ferlenga, F. De Maio, A. Gozzi, R. Ruatti, M. Vanore).



Progetto per Palazzo Italia all'Expo di Milano, 2013.
A. Ferlenga, B. Albrecht, F. Orsini, C. Conter, G. Bertolazzi, S. Cominelli, A. Gozzi, E. Guastaroba.



- A. Ferlenga, G. Mondini, case a schiera ad Ancona, 1990.
 A. Ferlenga, G. Mondini, complesso residenziale a Sondrio, 1985.
 A. Ferlenga, G. Alcaini, casa a Romano di Lombardia, 1983.

ricostruire/riedificare dopo la fine del moderno. il progetto di architettura sulle vestigia dell’antico

pier federico caliarì
silvia cattiodoro

Introduzione¹

Il primo provvedimento pubblico di salvaguardia degli edifici storici fu promulgato dall'imperatore Maggioriano² con il quale il principe intendeva conservare la *materia* e l'*immagine* dell'idea di Stato che aveva fatto grande l'impero prima dell'editto di Tessalonica e dei decreti teodosiani. Con tale atto l'imperatore intendeva altresì preservare i valori che a suo modo di vedere dovevano continuare ad essere il fondamento di una civiltà, fortemente compromessa dall'introduzione di un nuovo modello – quello cristiano – e su questi tentare di ristrutturare un mondo – quello romano – in via di estinzione. In realtà nessuno si accorse di nulla ad eccezione dei costruttori cristiani che non potevano più approvvigionarsi smontando templi ed edifici pubblici pagani.

Così come nessuno percepì come realmente significativo l'invio delle insegne imperiali da parte di Odoacre all'imperatore d'Oriente Zenone. Lo spostamento di paradigma fu invece colto quando il re Vitige tagliò gli acquedotti e Roma fu messa alla sete. Roma stava morendo.

La percezione dei cambiamenti epocali, quelli che spostano o addirittura sovvertono paradigmi consolidati, non sempre genera una reale presa di coscienza ma resta sullo sfondo di una struttura di pensiero fatta di consuetudini e di posizioni scolpite nella pietra.

Prendere in considerazione e, di più, accettare la sostituzione di un paradigma è a tutti gli effetti un processo che si sviluppa per *ratio difficilis*, richiedendo sforzo, fatica, attenzione. Sicché, quando nel 2002 il Parlamento di uno Stato nazionale, massima espressione del sistema di delega democratica – quasi all'unanimità – approva la ricostruzione com'era e dov'era del Berliner Schloss, nessuno si è reso conto che con tale atto "progettuale" viene messo in crisi tutto il sistema normativo sotteso alle carte del restauro, primo fra tutti il divieto di ricostruzione.

La Ricostruzione e la crisi dell'ideologia del moderno

Credo che, nonostante un dibattito bicentenario, solo in pochi si siano quindi accorti dell'inizio del lungo addio dal sistema proibizionista incastonato nel mondo del progetto di architettura per il patrimonio dal pensiero di Cesare Brandi e dall'invenzione del concetto di *falso storico* che l'ha supportato per mezzo secolo, associandolo al divieto di ricostruzione.

In realtà, da qualche anno alcuni osservatori sensibili ai temi della ricostruzione, hanno avvertito la ricaduta di tale evento³ e, dal canto nostro, ci siamo convinti che il tema dovesse essere approfondito, non solo per quanto riguarda la questione della ricostruzione dei monumenti – che dispone comunque di casi studio realizzati e molto dibattuti – ma anche per una questione che interessa in modo capitale il patrimonio storico architettonico, artistico e paesaggistico del nostro paese drammaticamente segnato da una serie molto ravvicinata di eventi sismici.

Il tema è quindi, da una parte, la ricostruzione del monumento in un quadro di restituzione iconica e identitaria, e dall'altra quello della ricostruzione dei

centri storici e di parti intere di città in un quadro di emergenza ambientale. I due temi sono stati trattati analiticamente e separatamente per ragioni di opportunità scientifica e comunicativa, ma in realtà sono strettamente connessi e hanno a che fare con una comune *teoria della rovina* che comprende indistintamente le distruzioni per eventi naturali, quelle per eventi bellici e naturalmente quelle per mano del tempo, osservate tutte in una prospettiva formale delle vestigia e del loro potenziale di persistenza come patrimonio.

La sede di approfondimento e di discussione è stata la serie di tre convegni organizzati nel 2017, 2019 e 2020 dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia e curati da Pier Federico Caliarì, nel quadro del Piranesi-Prix de Rome, intitolati "Ricostruire / Riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico"⁴.

La fine del "dover essere"

Con fine del "*dover essere*" si intende la crisi dei massimi enunciati che ne hanno qualificato e strutturato il principale sistema di riferimento disciplinare in tema di intervento sulle architetture storiche che sono soprattutto le "carte del restauro" nonché alcune posizioni paradigmatiche dei loro principali ispiratori⁵.

Il voto del Bundestag ha completamente delegittimato la componente più dogmatica e religiosa del sistema-restauro riaprendo una questione di fondo che ha a che fare con la "libertà di ricostruire", che dovrebbe costituire almeno una delle possibili opzioni – se non logicamente e cronologicamente la prima – disponibili per il progetto di architettura quando questo si confronta con la perdita di un manufatto storico. È in effetti abbastanza singolare che di fronte ad una perdita traumatica – immaginiamo quella prodotta da un sisma o da un bombardamento – non si possa ricostruire un edificio com'era dov'era senza sconvolgere lo statuto del *tempo* che la modernità ha imposto al mondo senza una vera e propria ragione che non sia ideologico-letteraria, cioè a dire, il chiamarsi fuori dalla storia.

Cerchiamo di comprendere quali sono i paradigmi che sono entrati in crisi con il voto del Bundestag.

Innanzitutto, il concetto di *falso storico*. Esso nasce come invenzione letteraria prodotta dall'incontro tra lo storicismo radicato nel mondo del romanticismo tedesco (imperniato su una nozione del tempo legata ad eventi irreversibili e irripetibili) con il suo opposto, cioè il moderno inteso come categoria metastorica e quindi fuori del tempo. Tale dimensione della modernità ha a sua volta sviluppato l'idea di sé stessa, e quindi del presente continuo, come "fine del tempo storico". Il concetto di falso storico nasce quindi da un conflitto, mai risolto, tra temporalità storica e, appunto, il presente continuo. Se da una parte gli accadimenti sono irreversibili, dall'altra il presente guarda la storia verticalmente e senza nesso di continuità. Il moderno è *altro*. Quindi, la replica di una forma originaria segnata dagli eventi storici è a sua volta considerata un'operazione fuori dal tempo, sia da quello storico, sia da quello del presente continuo.

Si consolida quindi l'idea che tutto ciò che è originale e autentico, non solo non può "tornare indietro", ma non può neppure andare avanti con la sua forma-immagine originale perché *non più autentica*, e il registro di lettura è costituito solo dal presente. Sembra un gioco di parole, ma in realtà è solo la contraddizione tra forma e sostanza di una visione ideologica del *tempo*. Se esistesse il falso storico, dovremmo guardare con sospetto tutta l'arte greco romana, in cui mimesi e replica ne sono l'essenza stessa. E quindi dovremmo fare calce dell'Apollo del Belvedere perché copia romana marmorea di un originale greco in bronzo e, allo stesso tempo, ammonire Winckelmann perché lo ha considerato come la massima espressione dell'arte antica (e di quella successiva). Secondo questa idea dovremmo guardare con identico sospetto tutta l'architettura post-gotica fino al XIX secolo compreso, in quanto operazione intellettuale di reimpianto dell'antico nella modernità e, citando David Watkin⁶, sostanzialmente in quanto revival dell'architettura greco-romana.

Che dire poi di tutte quelle realtà in cui la modernità non è riuscita a recidere il filo di continuità storica nei secoli? Questo non riguarda solo quei contesti, considerati vernacolari, in cui si continua a costruire e a realizzare edifici come si è sempre fatto, ma anche quei contesti in cui si continua a costruire con gli ordini, realizzando bellissime ville nelle campagne inglesi e nel nord degli Stati Uniti, dove si restaurano edifici *all'identique* e si ampliano gli stessi in perfetta continuità di stile con l'originale, senza scuretti e senza profili di discontinuità⁷.

Insomma, se ci riconosciamo nella tradizione dell'architettura occidentale, allora il falso storico non esiste, e bisogna accettare la “contraffazione” come valore e tecnica comunicativa del progetto, come hanno sempre fatto i Romani con l'architettura greca – come, per esempio, a Villa Adriana – e i rinascimentali con quella antica in generale. Ma come fanno anche e per primi gli architetti della contemporaneità che, per il terrore di non essere abbastanza moderni, continuano a replicare gli esempi – migliori o deteriori – dei cosiddetti maestri del Movimento Moderno, senza rendersi conto di essere tanto eclettici e storicisti rispetto ai linguaggi della modernità quanto lo è stato Sir Charles Barry rispetto al gotico.

Il secondo paradigma entrato in crisi è quello che, ancora più artificiosamente di quello precedente, considera l'intervento sul patrimonio un campo di applicazione unicamente materico e non iconico. Cioè si interviene solo sulla *materia*, diversamente dall'*immagine* che invece non può e non deve essere considerata nei processi di restauro, pena la falsificazione dell'autenticità. A parte le specifiche questioni che riguardano le arti figurative sulle quali si può anche concordare, in architettura la questione è profondamente diversa perché in architettura *materia e immagine* non si possono scindere, ed è nell'immagine iconica che avviene il riconoscimento tra soggetti, tra soggetti e società e tra soggetti e istituzioni. Per converso, il problema che si pone si colloca esattamente al punto di vista opposto: si interviene e si deve intervenire sulla materia proprio perché è necessario conservare l'immagine. Lo spostamento in secondo piano dell'immagine rispetto alla materia è ed è stato, in effetti un altro grande artificio, un'altra grande invenzione, sostanzialmente letteraria, legata ad un dover essere fondato su convinzioni esterne all'architettura, esterne alla sua condizione eminentemente pratica. Ma è stato soprattutto un grande errore, dovuto all'applicazione di principi filosofici imperniati sulla distinzione tra *forma* e *sostanza*. Distinzione che, seppur motivata dall'individuazione di una doppia anima presente nel corpo dell'architettura, ha nei fatti generato l'imposizione di un dover essere morale capace di relegare gli aspetti comunicativi dell'architettura su un piano di pericolosità, con la conseguente classificazione dell'immagine come entità disgiunta dal suo supporto. E nulla importa se tale entità è il veicolo della condizione di artisticità, benché materialmente supportata.

Ma, il moralismo della modernità, insensibile ad intendere l'architettura per quella che è, si produce in un'ulteriore piega letteraria, collocando l'architettura, ma anche la stessa rovina, in una dimensione fenomenologica in cui la distinzione husserliana tra *esistenza* ed *essenza* sottende un giudizio di valore di *verità*. In questa presunta partita giocata tra il *bene* e il *male* nella percezione dell'entità architettonica, ha avuto un ruolo fondamentale e, a mio modo di vedere, in egual misura molto discutibile, la definizione stessa di restauro offerta da Cesare Brandi, che costituisce il terzo paradigma messo in crisi dall'evento berlinese.

Brandi, come è noto, definisce il restauro “il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”. In questa definizione non si dà possibilità di restauro a ciò che non è riconosciuto come opera d'arte e quindi, per esempio, a tutto ciò che possiamo considerare prodotto di cultura materiale, come il design, come le macchine utensili oppure l'architettura vernacolare informale, isolata o in raggruppamenti compatti generanti tessuti, oppure in contesti tipologicamente omogenei, ma non “disegnati”. Il restauro non si applica quindi a ciò che non è riconosciuto come opera d'arte attraverso il decantato “momento metodologico”. In assenza di tale folgorazione, non si può parlare di restauro, ma di “mero” ripristino funzionale. Da qui l'opposizione religiosa all'idea di ripristino ed in particolare alle sue conseguenze in termini stilistici. Benché le carte del restauro abbiano poi fornito definizioni generalissime e comunque non più strettamente aderenti a quella di Brandi – annettendo al mondo delle pratiche del restauro anche le arti decorative e i centri storici – lo spirito di tale definizione e l'influenza di Brandi nel mondo delle soprintendenze e degli enti di tutela è stata pressoché totale. E non sarà comunque facile introdurre e far comprendere in tali ambienti lo spostamento di paradigma.

Infine, entra in crisi l'autoreferenzialità del sistema normativo del progetto moderno sul patrimonio, basato su un principio di leggibilità che mai l'architettura ha avvocato a sé stessa. Perché mai un ripristino stilistico, che ha come obiettivo principale il trasferire un corpo architettonico nel futuro senza esibirne i segni delle ferite ed il trauma subito a causa de-

gli eventi, dovrebbe mai, all'opposto, denunciare la differenza materiale e percettiva tra il prima e il dopo trauma? La risposta delle carte è sempre stata non quella di accettare il restauro stilistico come una delle possibilità a disposizione del progetto, ma il divieto assoluto del restauro stilistico, punto. Sicché i bellissimi lavori di Viollet-le-Duc, non dovevano più essere considerati capolavori di un modo di intendere la durata di un edificio nella storia, ma esempi negativi da rifiutare come degenerati. Operazioni come la ricostruzione stilistica del campanile di San Marco o dei due ponti di Verona distrutti dai nazisti, per fare due esempi spazialmente prossimi, sono sempre stati profondamente criticati dal restauro militante e, ancora oggi, visti con profondo sospetto. All'opposto, si è trattato di operazioni di grande qualità che hanno restituito al loro ambiente e all'immagine consolidata, il monumento perduto, con grande giovamento del contesto di riferimento. Ma, nell'ottica del restauro militante, è solo l'intervento generato dallo spirito del tempo – attraverso il suo linguaggio – a risultare positivo. Il resto è altrimenti inaccettabile.

Il principio di leggibilità, di per sé legato alla tradizione classica dell'architettura, è qui invece spostato su un piano di riferimento disciplinare. L'intervento deve essere leggibile come *diverente* rispetto all'originale e possibilmente pensato in chiave di *reversibilità*. Condizioni che garantiscono l'eventuale de-restauro e un nuovo successivo intervento di restauro, perpetuando e garantendo alla disciplina tutto il potenziale di gestione della vita dell'opera, imprimendo e imponendo l'interpretazione moderna anche ad un imperscrutabile futuro, dominato magari da un diverso senso del patrimonio e dei contenuti culturali che ne sostengono la rigenerazione. [P.F.C]

Ricostruire-Riedificare. Nostalgia e legittimazione politica

La nostalgia è un sentimento occidentale. Anzi, a dirla tutta, europeo. È il vecchio continente che, per paura di perdere i suoi privilegi rispetto alla rapida ascesa del nuovo mondo⁸, costruisce un meccanismo di tipo storico in cui ogni cadavere diventa reliquia e l'esperienza “defunta” si trasforma in esperienza “vissuta”, per riprendere le parole di Walter Benjamin⁹.

In particolare tale sentimento, del tutto ignoto prima della modernità, oggi è diventato pervasivo e anche un po' ingombrante, generando fenomeni di massa come il proliferare del Vintage¹⁰ o concetti artistico-filosofici assai complessi come quello di rovina la quale, divenuta simulacro di una mitica e perduta età dell'oro, dichiara nella sua presenza immutabile la necessità di preservare il passato, come in una capsula del tempo. È però proprio l'ineluttabilità del tempo a fare della nostalgia una malattia incurabile¹¹, dal momento che scientificamente nasce il problema di motivare – azione quasi sempre impossibile – quale sia il passato da preferire e perché. In realtà, la nostalgia è storicamente alla base della crescita culturale e dello sviluppo del mondo occidentale e dei temi che riguardano il nostro patrimonio in una linea di continuità che parte dall'esperienza greco-romana ellenistica fino a tutta la metà del secolo scorso. Anzi, è certamente possibile dire che *Patrimonio* e *nostalgia* costituiscano un binomio indissolubile e dalla grande pregnanza in chiave progettuale.

La frattura netta tra *progettisti* e *restauratori* è uno dei riscontri di quanto questo sentimento sia stato in grado di impadronirsi della cultura artistica: quando si parla di ricostruzione, si crea, infatti, una sorta di religioso silenzio che, se da un lato è parte del percorso culturale tipico di un rito di riappropriazione, d'altro canto è, invece, mistica astensione che lascia adito a molteplici interpretazioni.

Va detto che il progetto ricostruttivo è cosa ben più complessa di un progetto orientato al nuovo. Questo perché esso sottende da una parte, un considerevole lavoro di ricomposizione frammentaria del dato originale – che spesso assume il carattere di una articolata investigazione e di una non secondaria implementazione di tecnologie antiche – e dall'altra, la rinuncia all'autorialità *in nome del “senza nome”*. Rinuncia professionalmente tanto costosa quanto più il processo ricostruttivo si identifica con il restauro *à l'identique*, ovvero con la sutura totale della ferita inferta dal tempo e la sfumatura delle differenze.

Eppure, mentre (nel mondo occidentale) nessuno, sano di mente, affiderebbe la propria vita ai sistemi medici del passato rinunciando alle tecnologie e ai criteri attuali, nel dibattito sulla ricostruzione in architettura ciò non è così scontato: la divisione su ragioni e metodi è tale che possiamo affermare l'esistenza di una “ricostruzione degli architetti” e di una “ricostruzione dei restauratori”, con indirizzi progettuali molto diversi, se non contrari.

Questo – senza voler prendere partito per l’una piuttosto che per l’altra posizione – avviene perché la questione della ricostruzione è a tutti gli effetti un problema di natura religiosa ed ha a che fare con l’*eidolon* di quel che non c’è più.

Ciò che soggiace alla differenza tra le due interpretazioni è ben sintetizzato in un’affermazione, apparentemente sibillina, di Benjamin: “Il ricordo è lo schema della trasformazione di una merce in oggetto da collezione”. Se l’iconicità di un’immagine del passato nella cultura di massa tende a trasformare qualcosa di ordinario in un’eccezione, all’interno della retorica modernista il riferimento alla storia è, invece, sempre considerato – in chiave decadente – come il prodotto di un sentimento debole e consolatorio, quasi un’affezione dell’anima incapace di incarnare i grandi propositi del progresso, del progetto, dell’innovazione.

Come ha annotato Pier Federico Calviari introducendo la terza edizione del Convegno internazionale “Ricostruire / Riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell’antico”¹², ricostruire significa confrontarsi sostanzialmente con tre temi particolarmente delicati: il primo riguarda il coprire, fisicamente, idealmente, psicologicamente, la distanza che esiste tra ciò che si vede e ciò che non si vede, ossia tra la rovina e la realtà originaria. Il secondo tema riguarda la “quantità” di innovazione iconica impressa sulle vestigia dal progetto riabilitativo. Il terzo riguarda il problema etico, cioè la legittimazione culturale che sorregge l’opera di ricostruzione. I primi due possono essere discussi e approfonditi a partire dal ruolo giocato dalla nostalgia. Il terzo, dal ruolo giocato invece dalla politica. Pertanto, anziché obliterare la memoria eliminando tracce e narrazioni, l’operazione di converso è quella di innestare un processo, un viaggio appunto a ritroso alla ricerca del senso identitario delle cose e del suo riconoscimento, indipendentemente dall’astrazione operata dai linguaggi espressivi e dalle possibili traduzioni che la distanza temporale potrebbe introdurre a livello morfologico.

Tra le diverse declinazioni presentate nelle tre edizioni del Convegno – incentrate rispettivamente su monumenti, tessuti e dispositivi mnemonici (allestimenti, musei, ecc.) – la più chiara esemplificazione di quanto sopra detto è il caso del confronto tra le ricostruzioni dei centri storici di Gemona e di Venzone, distrutti entrambi dal terremoto del Friuli del 1976. La narrazione convegnoistica è stata proposta dall’architetto Sandro Pittini, che quell’evento lo visse in prima persona a Gemona, salvandosi, e che fu anche testimone del successivo processo di ricostruzione, oggetto specifico di scelte politiche attente ed efficaci.

“In generale, nella cultura italiana e non solo, la fine degli anni Settanta ha rappresentato un momento cruciale per il “crollo” dell’ideologia modernista applicata a tutti i settori. Si assisteva ad una critica molto vivace che ha portato alla definizione stessa di un nuovo modello culturale della “post modernità”. [...] Nella post-modernità rientra in gioco il valore e il ruolo del tempo, del passato in quanto storia, in quanto identità. Senza questa condizione culturale di fondo probabilmente i modelli “modernisti” di una possibile ricostruzione in Friuli dove si prevedeva la ricostruzione de-localizzata e concentrata in aree prossime alle grandi vie di comunicazione, con alte densità di abitazioni, realizzate con tecniche di prefabbricazione seriale, avrebbe avuto un seguito”¹³.

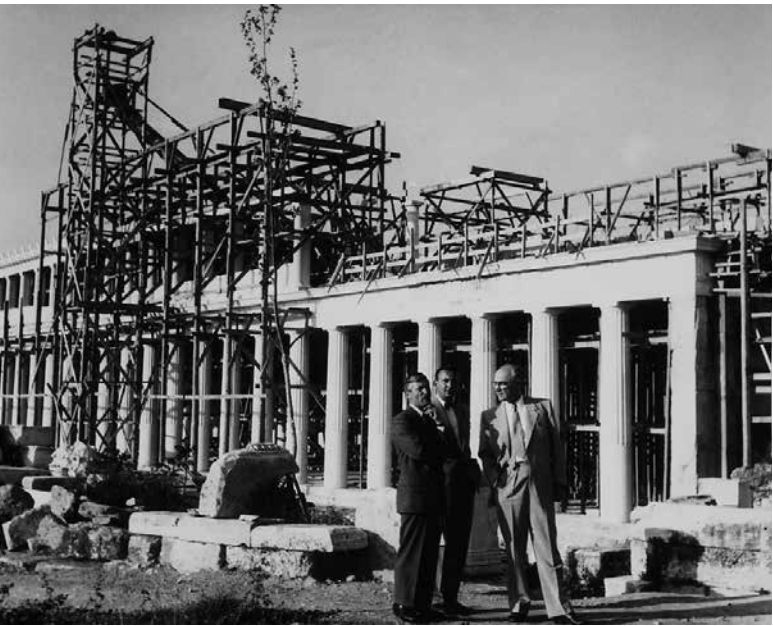
Partendo dagli stessi presupposti Gemona e Venzone rappresentano due esempi tra loro alternativi per la ricostruzione dei tessuti storici colpiti da radicali distruzioni. Entrambi sono modelli “possibili”, germogliati e cresciuti da quel fertile momento storico di forte critica all’ideologia della *Modernità* – oggi potremmo dire *Globalità* – a fronte di una più attenta e sensibile lettura dei caratteri *Locali*.

Gemona ricostruita interpreta il passato, Venzone lo reitera aggiornandolo. La prima è il riflesso di un “senso del tempo” in continua evoluzione dove la ricostruzione è espressione di quel preciso contesto temporale e di un azzardo progettuale avallato da una politica che ha scelto di dare una personale interpretazione del passato: “Nel marzo 1977, rientrando dalle città balneari dove eravamo stati sfollati, abbiamo assistito, noi gemonesi, ad una visione allucinante: un centro storico completamente scomparso, dove le macerie e molti dei vecchi edifici non distrutti dal terremoto e ancora in buona parte lì presenti, erano stati cancellati dalle ruspe. Ho chiara la memoria della via Crucis del Venerdì Santo del 1977 che si è svolta lungo il centro storico di Gemona dove, camminando, si faceva fatica a riconoscere la presenza stessa delle strade, del nostro tessuto urbano completamente obliterato dalla furia della natura e dalla paura”¹⁴.

Il cantiere dell’anastilosi della Stoa di Attalo nell’Agorà di Atene, 1955 (courtesy by American School of Classical Studies)

Il cantiere di demolizione del Mercato di Braga realizzato nel 1980 da Eduardo Souto de Moura

Le due immagini, omologhe formalmente, restituiscono due processi opposti ma entrambi fisiologici dell’architettura nel tempo. Tali processi hanno a che fare con il prolungamento della vita degli edifici, deciso in un tempo diverso da quello della loro originale gestazione. Entrambe le immagini mostrano una quota di “finzione” e una quota di “contraffazione” dell’autentico: è il prezzo da corrispondere per la rinascita e la permanenza dell’icona. Un prezzo che, a valle degli esempi e dei casi realizzati, appare ancora sostenibile nell’epoca, quella attuale, della ricerca dell’identità perduta.



Venzone è il riflesso di un tempo che parte da un punto fermo: il 6 maggio 1976. L’azione di ricostruzione frutto di una attenta analisi è giustificata anche dal brevissimo passaggio temporale determinato dalla distruzione, tra il pre-sisma e il post-sisma ed è figlia di una volontà popolare, che intendeva rivendicare le proprie radici, sostenuta da un’attenta, sensibile e aggiornatissima condizione culturale, presente nella maggior parte dei principali interlocutori.

Dopo più di 40 anni la cittadina di Venzone è stata celebrata nel 2017 come “Borgo più bello d’Italia” tra decine di candidati. La crisi di identità di Gemona, invece, è innegabile. Il modello popolare sembra aver vinto su quello interpretativo. Eppure nel tempo a ridosso del sisma Venzone aveva “faticato non poco prima di partire con la sua ricostruzione. Dopo cinque anni dal terremoto le macerie occupavano ancora i siti delle vecchie abitazioni, mentre Gemona era un enorme e vitalissimo cantiere”.

In questo senso e nel confronto tra le due esperienze, è significativo l’intervento di Franco Stella nel dibattito finale al convegno del 2020: “La ricostruzione è una tecnica che si fa da sempre. Nel Dopoguerra abbiamo ricostruito molto di più di quanto noi sappiamo. La gran parte dei monumenti antichi che noi vediamo sono stati ricostruiti, magari per pezzi e un po’ per volta perché non totalmente distrutti... è che non lo sappiamo... non c’è monumento antico che, nel tempo, non sia stato ricostruito. Tutta l’Europa,

devastata da due guerre mondiali, e in particolar modo l'Italia, continuamente devastata da terremoti e inondazioni, se non avessero messo mano – in opposizione alla cultura architettonica del Moderno – alla ricostruzione, la città europea oggi sarebbe completamente priva di identità”¹⁵. Oggi, considerando un arco di tempo che copre due generazioni e quindi sufficiente per farsene un'idea non infondata, è dunque possibile fare un bilancio tra le due esperienze mettendole a confronto. Gemona e Venzone sono state entrambe ricostruite secondo lo spirito del “com'era, dov'era”. Ma mentre questo spirito a Gemona ha lasciato ampi margini di interpretazione dell'immagine e del tessuto urbano, a Venzone la riappropriazione identitaria è stata rigorosa e senza margini di ripensamento. Il professor Francesco Doglioni che dal 1984 si occupò del Friuli nell'ambito del coordinamento ricerche del Comitato Nazionale per la Prevenzione del Rischio Sismico del Patrimonio Culturale annotava che “l'anastilosi è un intervento in “terra di nessuno”: sul pericoloso crinale tra ciò che è considerato lecito e ciò che è condannato come illecito”¹⁶. Forse, però, ancor più illecito dovremmo considerare “la rimozione indiscriminata della vecchia Farmacia di Gemona [che] indica come la vera distruzione non sia quella imputabile al sisma”¹⁷. Dallo stesso ceppo concettuale – quello del ricostruire sulle vestigia – si sono sviluppate due diverse metodologie, una aperta e una chiusa; una che ha obliterato ogni rovina con le ruspe e l'altra che ha conservato il conservabile. Sicché in una, a Gemona, è leggibile la regia autoriale e nell'altra, si legge all'opposto un tempo lungo senza autorialità e senza soluzione di continuità.

La nostalgia, come stato del pensiero e del progetto, sottende dunque due temporalità, una che lo precede e una che lo colloca nel futuro. Una sorta di macchina del tempo che introduce modelli di virtù passata e li posiziona in un altro tempo, in un altro contesto che si suppone capace di accoglierli. La nostalgia è quello stato psicologico (o di grazia) che costruisce il legame tra le due temporalità attraverso un racconto che è il progetto stesso, dopo aver attivato un giudizio morale sul modello che ne giustifica la riproposizione secondo schemi di ricapitolazione.

Ogni discorso nostalgico sottende diverse declinazioni, come “rinascita”, “risorgimento”, “riscossa”, “ritorno” e simili, dove il prefisso *ri-* introduce la variabile tempo, sia esso inteso come ciclo ineluttabile sia inteso come scommessa sul futuro. In questi casi la narrazione nostalgica svolge un ruolo mobilitante, anziché, come si suol dire, di paralisi temporale.

Ma, mentre la ricostruzione mette in relazione di continuità due tempi lunghi reprimendo l'evento traumatico, non si può dire lo stesso per le sue coordinate spaziali che richiedono il riconoscimento di un *topos* originale e autentico. La nostalgia appare, dunque, strettamente legata ad un luogo preciso e non a uno qualsiasi, cosa che costituisce il principale elemento di legittimazione di fronte alla responsabilità ricostruttiva. Azione sulla lunga durata e compressione dello spazio sembrano quindi essere i limiti entro i quali si sviluppa la relazione tra progetto, patrimonio e nostalgia. Sicché l'essenza della ricostruzione è quella di una rifondazione analogica piuttosto che una replica figurativa motivata appunto dalla prima definizione di nostalgia proposta in ambito medico come “l'ardente brama di tornare a casa”¹⁸. [S.C.]

NOTE

¹ Si riprende qui una discussione affrontata dall'autore con Marco Dezzi Bardeschi a valle della prima edizione del convegno tenutosi a Roma il 28 agosto 2017 e intitolato “Ricostruire / Riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico”, riproponendo la prima stesura di un articolo destinato alla pubblicazione sulla rivista “Ananke”, ma poi sostituito con uno dal taglio diverso, certamente meno problematico. I due articoli, quello presente e quello pubblicato su “Ananke” 83, hanno in comune solo l'introduzione che crediamo valga la pena non perdere in questa occasione specifica.

² *Novella Maioriani* 4, *De aedificiis publicis*, sulla conservazione dei monumenti di Roma (Ravenna, 11 luglio 458). “Col pretesto che le pietre servono per opere di utilità pubblica si distruggono le solenni scritture (*sic*) di antichi palazzi e si demoliscono opere grandiose per costruire chissà dove cose mediocri e brutte. Da qui nascono gli abusi per cui persino chi costruisce una casa privata ha l'audacia di portare via dai monumenti pubblici il materiale che gli occorre, col favore dei giudici; e invece dovrebbe essere proprio l'amore dei cittadini a provvedere alle restaurazioni necessarie a che le città conservino il loro splendore. Decretiamo pertanto con una legge che non contempla eccezioni che per quanto riguarda tutti gli edifici eretti dagli antichi per utilità o per ornamento pubblico siano essi templi o monumenti d'altro genere è proibito che essi siano distrutti o deteriorati.

Qualunque magistrato che permetta una cosa simile sarà punito con una multa di cinquanta libbre d'oro. A qualunque funzionario subalterno o numerarius che gli presti obbedienza e non si opponga ai suoi ordini sarà invece comminata la pena della fustigazione e del taglio delle mani per aver offeso, invece che protetto, i monumenti antichi...”, M. CALIMAN (a cura di), *Minturno. Ad perpetuam rei memoriam*, 3, *Marcus Gavius Apicius Civis Minturnensis*, Armando Caramanica Editore, Scauri 2015, pp. 1258-1259.

³ W. NERDINGER (a cura di), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte (Storia della Ricostruzione. Costruzione della storia)*, Prestel, München 2010.

⁴ Al convegno, curato dallo scrivente, sono stati invitati, oltre a Franco Stella, Luigi Franciosi (Restituzione della Via Biberatica al complesso dei Mercati Traianei), Josep Mias (Restituzione del sistema dei canali d'acqua nel centro storico di Banyoles), Paolo Zermani (Ricostruzione del Castello Sforzesco-Visconteo di Novara), David Chipperfield (Riedificazione del Neues Museum a Berlino). Gli interventi dei relatori sono disponibili in formato video sulla piattaforma Youtube Piranesi_Channel (https://www.youtube.com/channel/UCR_8RyNaoDFdhX58qha7sA).

⁵ “Fine del dover essere” è una formula narrativa che si ricollega a tutta quella tradizione di pensiero che ha animato il dibattito filosofico-letterario, ma anche architettonico-artistico, a partire dalla fine degli anni Settanta fino alla seconda metà degli anni Ottanta. Il tema di fondo era costituito dal passaggio epocale dalla modernità, con i suoi paradigmi legati ai miti dell'emancipazione, dell'innovazione e del controllo tecnologico del mondo, alla dimensione semplicemente denominata post-moderna, caratterizzata da una condizione critica e di disincanto nei confronti delle grandi narrazioni che hanno accompagnato lo sviluppo del mondo occidentale a partire dal XVIII secolo. Il più emblematico tra i saggi pubblicati in quegli anni è certamente quello di Jean Francois Lyotard, *La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir au xxe siècle (La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Feltrinelli, Milano 1981), in cui l'autore espone, nel quadro della teoria dei giochi linguistici, la condizione di crisi delle meta-narrazioni a carattere speculativo-emancipativo, Illuminismo e Marxismo primi fra tutti. Nell'ambito della riflessione sull'architettura, molto influente è stata la monografia di Peter Eisenman, *The End of Classical (La fine del Classico*, Mimesis, Milano-Udine 2009) saggio a tratti criptico, incentrato sulla crisi delle idee di *rappresentazione*, *significato* e *modello* come sistemi di riferimento caratterizzanti l'episteme classica. Nel 1985, Gianteresio Vattimo pubblica una serie di saggi raccolti nel volume intitolato *La Fine della Modernità*, in cui analizza la trasformazione dei rapporti di relazione tra politica, scienza, religione, arte, comunicazione, economia e la realtà, dal punto di vista della sensibilità postmoderna in chiave ermeneutica e nichilista, tracciato attraverso le riflessioni sulla fine del moderno nel pensiero di Nietzsche e Heidegger.

⁶ D. WATKIN, *Storia dell'Architettura occidentale*, Zanichelli, Bologna 2016.

⁷ A questo proposito è interessante osservare gli esiti progettuali che sono prodotto di tale continuità nella progettazione di edifici classici, in quell'area culturale definita come New Classical Architecture. Interessanti lavori sono presenti in D. WATKIN (ed.), *The Practise of Classical Architecture. The Architecture of Quinlan and Francis Terry* (2005-2015), with foreword by HRH The Prince of Wales, Rizzoli International Publications, New York 2015. Vedere anche dello stesso editore, *Allan Greenberg. Classical Architect*, with foreword by C. Roehm, Rizzoli, New York 2013.

⁸ Proposito di Allan Greenberg, il critico Paul Goldberger nel 1986 così definiva il senso del suo lavoro: “his life's work has been a mission to establish the validity of classicism as an architectural language in our time”. L'esperienza della New Classical Architecture, non costituisce solo una pratica professionale diffusa in particolari contesti aperti all'alternativa alla modernità, ma è anche insegnamento universitario e diffusione critica e letteraria. Istituzionalmente trova un'importante sponda nel Driehaus Architecture Prize, corrispondente a ciò che rappresenta il Pritzker Prize per l'architettura contemporanea.

⁹ Non è certo un caso che l'America e l'Oriente siano privi di legami artistici con questo sentimento, se non filtrati dall'influsso europeo.

¹⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, p. 136.

¹¹ È sempre assai divertente leggere le folkloristiche scelte di alcune comunità che nel terzo millennio si negano le comodità derivate dal progresso in nome di un presunto “sanificante” ritorno alle origini.

¹² Il filosofo Vladimir Jankelevitch ne parla come di una malattia incurabile riferendosi all'origine in ambito clinico della parola Nostalgia, nel 1688, quando il giovane medico Johannes Hofer presentò la sua *Dissertatio medica de Nostalgia* definendola una “tristezza ingenerata dall'ardente brama di tornare” tipica dei soldati o degli immigrati, di coloro che erano lontani dalle proprie origini. Solo nell'arco del XIX secolo questo sentimento uscì dall'ambito medico e si relazionò con il tempo, piuttosto che con lo spazio, rivolgendosi a un'origine intesa come età dell'infanzia o, per dirla come Rousseau, “la primigenia età dell'oro”.

¹³ Il III convegno internazionale “Ricostruire / Riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico” è stato curato da Pier Federico Calari e si è tenuto in remoto su piattaforma Teams sabato 25 luglio 2020, nel quadro della XVIII edizione del Premio Piranesi - Prix de Rome 2020.

¹⁴ S. PITTINI, *Gemona e Venzone: due possibili paradigmi nelle ricostruzioni dei tessuti sconvolti da distruzioni*, contributo al II convegno internazionale “Ricostruire / Riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico”, maggio 2019 (non pubblicato).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ III Convegno Internazionale “Ricostruire / Riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico”, 25 luglio 2020.

¹⁷ F. DOGLIONI, *Introduzione*, in A. BELLINA, *L'anastilosi nella ricostruzione del Friuli*, “Bollettino dell'Associazione Amici di Venzone”, XV, 1986, p. 15.

¹⁸ *Ivi*, p. 210.

¹⁹ Per la storia della parola “nostalgia” si rimanda alla nota 11 del testo qui presente.

memoria, immaginazione, coesistenza. per una ricomposizione delle strade

mario coppola

Un dibattito estremamente interessante si sta svolgendo in questi giorni post-pandemia a proposito dei monumenti e della loro adeguatezza ai tempi attuali. Si tratta di un argomento cruciale non soltanto perché scaturlisce da una battaglia irrinunciabile – quella per i diritti civili, per la fine del razzismo e in generale della gino-omo-xenofobia – ma perché concernente alcuni degli aspetti più profondi della cultura, della società e, naturalmente, del discorso architettonico occidentale. Anche se sembrerebbero eventi scollegati, esiste un filo rosso che connette la pandemia di Covid-19, la violenza della polizia americana ai danni degli afroamericani e la violenza di genere che continua a tormentare l'occidente avanzato; è un filo che si attorciglia e tocca molte altre questioni, alcune erroneamente considerate futili e lontane, come la battaglia degli attivisti vegetariani e vegani, e altre più clamorose, come la recente, raccapricciante notizia, riportata da Repubblica¹, della morte, in India, di una elefantessa incinta, ammazzata con un ananas riempito di petardi. È un filo di Arianna che conduce, inesorabile, alla madre di tutte le questioni del nostro tempo: la distruzione degli equilibri terrestri². Ma torniamo al dibattito sui monumenti. È notizia di questi giorni che a Milano si discuta animatamente se rimuovere la statua di Indro Montanelli dopo che, in molte città degli Stati Uniti e del Regno Unito, in seguito all'omicidio di George Floyd, sono state distrutte raffigurazioni di Cristoforo Colombo e di altri personaggi legati a vicende di razzismo e schiavismo. Le ragioni di chi chiede la rimozione della statua di Montanelli, vandalizzata con le scritte “razzista” e “stupratore”, sono chiare, mentre meno chiare appaiono le risposte del sindaco Beppe Sala, il quale, in sostanza, rispolvera il “chi è senza peccati scagli la prima pietra”³. Eppure si discute di una statua pubblica posta in un luogo pubblico, cosa a cui, di norma, le persone normali, anche quelle che durante il fascismo non acquistarono spose di dodici anni, non aspirano. Altri, invece, sottolineano il carattere di monumento della scultura di Montanelli, il suo essere parte di una memoria collettiva, il suo costituire, dunque, un bene culturale. Ma tutto ciò che è stato considerato monumento da qualcuno, in un certo momento del passato, va automaticamente considerato tale oggi? E quali sono gli echi, o i corollari, di questo dibattito nel pensiero architettonico, che al tema della memoria e del monumento è indissolubilmente legato?

Si tratta di una questione cruciale quando si parla di costruire e, forse ancora di più, di ricostruire parti di architetture o di città che hanno perso la loro funzione originaria conservando però la forma, il linguaggio, cioè il carico simbolico-valoriale proprio dell'epoca della loro edificazione.

Anzitutto, vale la pena operare un distinguo quando si parla di monumento: un conto è una statua eretta in tempi recenti⁴ in ricordo di un personaggio come Montanelli e faccenda diversa è quella di un'architettura eretta cent'anni fa, per esempio dallo stato fascista, per magnificare la visione che, della civiltà italiana e della sua essenza, prevaleva in un'intera epoca. In altre parole, ciò che possiamo accettare, attraverso una consapevole operazione di contestualizzazione, nei monumenti del passato, che sono

anzitutto documenti, libri di pietra che ci dicono chi siamo stati, non è detto che sia accettabile anche in un oggetto costruito nel presente, soprattutto se i valori che tale oggetto rappresenta sono stati falsificati nel tempo.

Ma, forse, ancora più rilevante è la questione relativa alla esplicitezza con cui il sistema di valori che sottende un monumento si rivela attraverso il monumento stesso: Montanelli è proprio e solo Montanelli, il grande giornalista che, durante il fascismo, acquistò una bambina di dodici anni e la prese in sposa. Come hanno ricordato al sindaco Sala i manifestanti scesi in strada a protestare contro la sua farraginoso risposta alla richiesta di rimozione, lo stupro di una bambina acquistata come schiava non è derubricabile a errore, a peccatuccio – peraltro rivendicato fino alla fine – perdonabile a Montanelli in quanto grande giornalista.

Questo discorso si amplifica e si complica spostandoci nel campo architettonico, e lo fa per diversi motivi. Anzitutto perché qualunque oggetto fissato in un certo punto, soprattutto in un luogo pubblico, se ha la forza di restarci per dei decenni poi entra quasi automaticamente a far parte della memoria collettiva, diventando sfondo quasi neutrale delle vicende umane. Quante persone, passando davanti alle statue della propria città, si interrogano veramente sulle gesta compiute dagli uomini (quasi sempre uomini!) ritratti? E invece l'architettura, per sua stessa natura, ha un potere che una statua non possiede: il potere di non essere letterale, figurativa, esplicita, ma di agire in profondità, in una maniera che potremmo dire *subdola*, indiretta, lavorando a livello inconscio attraverso la percezione, entrando direttamente nella dimensione psico-somatica dei suoi fruitori. Non si sbagliava Churchill quando affermava che *noi diamo forma ai nostri edifici, che a loro volta ci formano*: l'architettura influenza il comportamento delle persone che ci interagiscono, che l'attraversano, o, forse, che semplicemente l'osservano. A differenza di una statua raffigurante un uomo, che nella stragrande maggioranza dei casi si conosce solo superficialmente, uno spazio modifica, seppure in una piccolissima percentuale, l'esperienza neuroestetica⁵, come se fosse capace di comunicare, di ispirare, attraverso gli occhi e la corteccia cerebrale, il sistema di valori alla base della filosofia progettuale che lo ha prodotto. Cioè quel mondo di riferimenti culturali, immaginativi, epistemologici, nel quale l'operazione creativa dell'architetto si svolge, dal quale il progetto prende le proprie mosse, traendo energia e coerenza, e nel quale si conclude, modificando e arricchendo il mondo di partenza, anche se in minima parte. E proprio qui sta un altro nodo essenziale.

Nel libro *Città e memoria come strumenti del progetto*, a proposito dei significati intrinseci dell'architettura e della relazione tra architettura e città, Alberto Ferlenga scrive:

L'architettura ha avuto un ruolo importante nel consolidare il rapporto tra storia e paesaggi celebrando vittorie, ricordando miracoli, rappresentando poteri. Oggi che la sua capacità di produrre simboli diffusi sembra essersi esaurita un mondo intero di significati corre il rischio di passare dal campo fisico a quello esclusivamente immateriale. Il pericolo che stiamo correndo, in altri termini, è quello del venir meno della capacità dei luoghi di esprimere se stessi e ciò che sono stati.⁶

Osservando dall'interno le periferie e le architetture che le popolano, per esempio i grandi centri commerciali o i multisala costruiti rivendicando grandi *libertà compositive* negli anni novanta, potremmo aggiungere che, forse, l'architettura continua a produrre simboli, e ne produce persino nei meandri più squallidi del *junk space*, ma si tratta di simboli di crisi, di deflagrazione, di vuoto. Simboli incapaci di produrre nuove comunità, nuove appartenenze, nuovo benessere – cioè nuova *bellezza* – non perché prodotti con minor talento ma perché figli di un tempo sconquassato in cui l'individualismo del mito occidentale, del successo, della possibilità di fare e avere tutto, in una parte di mondo – la nostra – si è avverato, mostrando gli esiti più devastanti della retorica con cui ci siamo sfamati negli ultimi cinquant'anni. La retorica della libertà assoluta, quella di girare in suv, di allevare creature viventi come fossero scatolame, di costruire grattacieli di vetro interamente climatizzati, di prendere un aereo al giorno o, magari, di strappare degli animali selvatici dai loro nidi nascosti per smembrarli in un mercato pubblico.

Umberto Galimberti non è il solo a ricordarci quanto l'umanità stia attraversando un vero e proprio guado, un passaggio difficile e delicato proprio perché si è ormai abbandonato il vecchio sistema di valori, quello che ha resistito fino alla caduta del muro di Berlino e che purtroppo è perso, irrecuperabile, *non-ricostruibile*. Si fatica terribilmente a entrare in un'epoca nuova, governata da un nuovo set di valori condivisi. Un'epoca del digiuno, seguito necessario della grande abbuffata non ancora conclusa, nella quale, alla felicità dell'uomo-bambino, che può passare dalla strada asfaltata a

quella sterrata premendo un pulsante sul volante, dovrà sostituirsi la felicità dell'uomo-adulto dello *stare nel mondo* con intensità e consapevolezza, *condividendo* la fugace bellezza della vita con tutti gli altri viventi.

Di fronte a questo tempo, a questo guado, nel quale siamo ancora *obtorto collo* immersi, il tema riguardante la ricostruzione dell'architettura e della città, nelle loro parti in disuso così come in quelle che progettiamo *ex novo* (per fortuna sempre più raramente), non può certamente prescindere dalla memoria, dunque dalle caratteristiche necessarie affinché un edificio o un brano di città siano riconosciuti dalla collettività e dunque abitati; ma non può nemmeno fingere di non vedere le trasformazioni irreversibili degli ultimi decenni. “Abbiamo bisogno di una nuova architettura per un nuovo mondo – più Frank Gehry del neoclassico formale. (...) Dove una volta poche, forti colonne erano sufficienti a sostenere il peso del mondo, oggi abbiamo bisogno di un mix dinamico di materiali e strutture diverse” diceva Hillary Clinton nel discorso pronunciato al Council on Foreign Relations⁷, come proseguendo idealmente le parole di Churchill.

Eppure non c'è alcun dubbio che la *tettonica*, per così dire, urbana, così come quella dell'architettura storica e poi razionale, abbia in sé degli elementi ormai fusi insieme con l'essere umano, con il suo DNA socio-culturale; elementi che, nei secoli, sono diventati imprescindibili, inseparabili, organicamente connessi con il sentimento comunitario, con la capacità di stare insieme all'aperto, nei luoghi della città, riconoscendoci come un unico organismo all'interno del proprio *affezionatissimo* carapace di pietra, acciaio e cemento. Ciò nonostante, questo, oggi, non può più essere sufficiente a guidare la progettazione architettonica e urbana senza rischiare di restare intrappolati in una dimensione autarchica, cieca rispetto agli atroci meccanismi che noi stessi abbiamo innescato nel pianeta che pure, al di là delle mura e delle autostrade che cingono i nostri habitat, *inconsaevolmente* abitiamo. Dalla crepidine dei templi alla disposizione ippodamea dell'antica Grecia, dai gargantueschi assi delle megalopoli contemporanee alle griglie ortogonali di travi e pilastri di edifici classici e grattacieli, l'architettura e la città, nella loro costruzione *continua*, unitaria, esprimono il desiderio della civiltà occidentale di emanciparsi dalla Terra⁸ e rispondono senz'altro alla domanda su chi siamo stati, su quali fossero i nostri valori costituenti; ma, proprio per questo stesso motivo, non è più possibile ripetere semplicemente e meccanicamente questa tettonica, perché contenente in sé tutta quanta l'identità umana così com'era già duemilacinquecento anni fa. Come se, nelle ultime centinaia di anni, non ci fossimo accorti di dover apportare delle modifiche sostanziali alla nostra maniera di *guardare* al mondo e di *stare* nel mondo. La possibilità che ciò che esiste sia il principale terreno di applicazione del nuovo, come propone Ferlenga, resta valida anche e soprattutto in un'ottica ecologica, di riuso e di riciclo, ma a patto che, oltre alla riconnessione tra architettura e città, si tenga conto di un'altra riconnessione, oggi ancora più drammatica e urgente: quella tra città e biosfera. Dunque solo nel caso in cui, accanto all'operazione di “retrofit” programmatico e tecnologico, ci sia un adeguamento di orizzonte culturale, e cioè compositivo, linguistico e formale. In altre parole, è necessario chiedersi: l'architettura serve a risolvere dei problemi? E si tratta solo di problemi “tecnici”, relativi alle “quantità” – la quantità di pannelli fotovoltaici o di alberi necessari a una superficiale *sostenibilità* – o anche di visione del mondo, e cioè di immaginario, di sogno?

Questo è il motivo per cui una parte della cultura architettonica internazionale negli ultimi cent'anni ha voltato le spalle alla ricerca consolidata, cercando nuove vie espressive, nuove possibilità linguistiche in aperta critica rispetto alla progettazione urbana e all'esistenza stessa della città come organismo autonomo – funzionalmente e formalmente – dal resto della biosfera. L'organico di Wright, l'espressionismo di Saarinen, di Soleri e di tanti altri, fino all'ibridazione attuale, portata alle estreme conseguenze da Neri Oxman, che progetta di far crescere edifici come organismi viventi, si fondano su questo presupposto: l'uomo è un vivente tra tanti, la città stessa non è che un *tumore* della biosfera – della quale succhia avidamente risorse e neghentropia, restituendo reflui e discariche – e dunque la sua volontà di separarsi, di porsi in una dimensione altera, di vantaggio, sul resto del mondo, attraverso l'uso di figure, geometrie e tracciati ideali, anti-economici e perciò inesistenti in natura, deve essere combattuta e ribaltata.

Si tratta di una critica sostanzialmente corretta, nel senso che, di fatto, la città e l'architettura, connesse o sconnesse tra loro, restano entità parassitarie, tutt'altro che simbiotiche rispetto al loro “contesto”, e dunque, a meno di abbracciare il sogno dell'uomo conquistatore dell'universo, quello che ab-

bandona un pianeta dopo averne esaurite le risorse per spostarsi altrove, è diabolico ricostruire, imperterriti, una separazione e un'alterità che, del resto, dal momento che l'habitat antropico resta totalmente dipendente dal territorio “naturale” per esistere, funzionali ed energetiche non potrebbero essere mai. A tutto ciò la ricerca organica/biomimetica risponde proponendo un habitat energeticamente ottimizzato e autorganizzato, dunque in tutto e per tutto simile – anche formalmente – agli habitat degli altri esseri viventi: tettoniche stampate 3D con materiali ecocompatibili che minimizzano la materia utilizzata replicando il funzionamento delle ossa; capanne e grattacieli capaci di respirare, di dissipare il calore e accumulare acqua piovana come piante grasse; architetture che orientano le loro coperture come foglie, a captare il vento e i raggi solari, e reti stradali che minimizzano i percorsi e gli attraversamenti come vasi sanguigni. Un intero, nuovo vocabolario di forme e fisiologie che, in brevissimo, sarà applicabile ovunque, persino negli *slums* e nelle *favelas*, proprio grazie alla diffusione della stampa 3d, tecnologia a bassissimo costo che permette di trasformare in poche ore, a prezzi finora impensabili, materiali come la terra cruda e il cemento. Eppure, malgrado la correttezza della critica di fondo, c'è un motivo se l'organico e le traiettorie che ne sono scaturite restano tutto sommato ignorate dal flusso maggioritario della cultura architettonica italiana e non solo, come dimostra la parabola di Paolo Soleri e delle sue *arcologie* nel deserto. E il motivo è che l'architettura, lo scenario della vita dell'uomo, non può essere brutalmente sostituita attraverso un'operazione di *tabula rasa* esattamente come non è possibile imporre un linguaggio nuovo a un popolo che ne parli un altro. Perciò la ricerca biomimetica resta percepita come una *stranezza*, amata oppure odiata senza però influire veramente sullo strato sensibile della coscienza collettiva. Perché, nella violenta sostituzione della cultura con la biomimesi⁹, di fatto costituisce una stroncatura senz'appello della realtà in cui, specialmente in Europa, gli esseri umani sono nati e cresciuti; una critica che si pone fuori dal mondo dell'uomo per come è sempre stato, rifiutandone per intero il passato e dunque la stessa identità. D'altra parte, come ricorda Edgar Morin, l'uomo è composto al 100% da cultura e al 100% da natura, intendendo che anche la cultura non è che una faccenda della natura.

Per questo, ricostruire la città come se l'uomo fosse un mollusco e l'architettura il suo guscio, equivarrebbe alla demolizione, insieme alla statua di Montanelli, anche delle statue di Einstein, di Picasso, di Beethoven.

È proprio qui, in questo apparente vicolo cieco, in questo paradosso di Zenone, che può avvenire un salto, una rivoluzione, un cambio di paradigma. Perché un linguaggio, se conosciuto in profondità, può essere modificato e persino implementato se lo si fa con cura, con delicatezza, con precisione; può essere riscritto e reinventato *dall'interno*, come stanno facendo i programmatori di Twitter¹⁰, che hanno deciso di appoggiare la battaglia contro il razzismo modificando le stringhe dei codici informatici contenenti parole che al razzismo fanno aperto riferimento (*master*, *slave*, *blacklist* ecc.).

Analogamente, anziché continuare a lavorare ognuno all'interno del perimetro chiuso e impermeabile del proprio orizzonte operativo (razionalisti contro organici, immaginazione contro memoria, cultura contro natura), oggi è possibile usare tutti gli strumenti a disposizione della progettazione – tutti, dalla conoscenza della città e delle sue strutture alla morfogenesi computazionale per l'ottimizzazione topologica – per compiere finalmente una ricomposizione delle due strade storicamente contrapposte. Un'operazione che diventa possibile *inventando* un linguaggio basato sulla compresenza e sulla reciproca contaminazione delle figure e delle sintassi dei *due mondi* cartesiani: quello della grande vicenda umana, della purezza incontaminata, della geometria ideale, e quello dell'autorganizzazione vivente, del farsi dinamico e imperfetto del cosmo attraverso le leggi complesse che oggi conosciamo e abbiamo imparato a programmare. Insomma, una *tettonica meticcias*, che contenga in sé tutti gli elementi della memoria e della città e, nello stesso dominio identitario, nella stessa coerenza compositiva, l'organico, il *diverso*, lo scarto laterale capace di migliorare le prestazioni energetico/strutturali e d'insinuarci un dubbio: siamo soltanto i sacerdoti dell'Acropoli di Atene oppure siamo anche, contemporaneamente, dei mammiferi appena più assorti degli altri primati? Solo attraverso questa operazione possiamo puntare a un'architettura, a una città e a un ecosistema razionale e organico, dove ambiente antropico e natura non siano più territori in guerra né parti accostate controvoglia, ma elementi di dimensioni coesistenti, in grado di farci sentire *a casa* e di mostrarci un futuro in cui possiamo *abitare* in armonia con noi stessi e con gli equilibri del mondo.

NOTE

- ¹ Vedi S. CONSOLE, *La storia dell'elefantessa incinta uccisa in India fa il giro del mondo: aveva mangiato un ananas pieno di petardi*, "La Repubblica", 5 giugno 2020, <https://urly.it/6c-k2> (consultato l'11/7/2020).
- ² Vedi D. CARRINGTON, *Pandemics result from destruction of nature, say UN and WHO*, "The Guardian", 17 June 2020, <https://urly.it/3c-k6> (consultato il 15/07/2020).
- ³ Le scritte si riferiscono ai trascorsi di Montanelli, che aveva acquistato una sposa bambina nell'Etiopia invasa dall'Italia fascista. Vedi D. MAIDA, *Statua di Indro Montanelli imbrattata a Milano. Tutte le volte che la scultura ha creato dissensi*, "Art Tribune", 14 giugno 2020, <https://urly.it/3c-k8> (consultato il 17 luglio 2020).
- ⁴ La statua è stata realizzata nel 2006 da Vito Tongiani in bronzo dorato e posta nei Giardini Pubblici Indro Montanelli.
- ⁵ Cfr. C. ELLARD, *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*, Bellevue Literary Press 2015.
- ⁶ A. FERLENGA, *Città e memoria come strumenti del progetto*, Marinotti Edizioni, Milano 2015, p. 51.
- ⁷ Vedi M. SHWAYDER, *Hillary Clinton: Remarks On American Leadership To The Council On Foreign Relations*, "International Business Times", 21 January 2013, <https://www.ibtimes.com/hillary-clinton-remarks-american-leadership-council-foreign-relations-full-text-1056708> (consultato il 15 luglio 2020, traduzione dell'autore).
- ⁸ Cfr. M. COPPOLA, L. CAFFO, *L'architettura del postumano. Verso il superamento dell'antropocentrismo*, "Domus Green", supplemento a "Domus", n. 1016, p. 8.
- ⁹ "Oxman draws on Gottfried Semper's ideas on this subject: 'The matter is secondary to shape constitutes the fallacy of design after craft. By nature, and in its rite, the material practice of crafts is informed by matter, its method of fabrication, and by the environment'. The ends, one could add, are shaped by culture, one that Oxman has designed for herself and form MMG to be attuned to the systems of nature, a great architect and builder that can be engaged as a powerful partner", P. ANTONELLI, *The Neri Oxman Material Ecology Catalogue*, MoMA press, New York 2020, p. 14.
- ¹⁰ Vedi J. HOROWITZ, *Twitter and JPMorgan are removing 'master,' 'slave' and 'blacklist' from their code*, "CNN Business", 3 July 2020, <https://edition.cnn.com/2020/07/03/tech/twitter-jpmorgan-slave-master-coding/index.html> (consultato il 15 luglio 2020).

Ho ricominciato a vivere quando ho capito che non erano vuoti da colmare, ma spazi per costruire.
GINEVRA CARDINAL, Twitter

il vuoto abitato dal tempo

alessandro gaiani

L'Italia per sua natura geografica ha una certa attitudine a confrontarsi con la ricostruzione dei luoghi colpiti da eventi calamitosi e i terremoti sono, purtroppo, tra i fenomeni che colpiscono e ricorrono più spesso nel nostro paese.

Il paesaggio italiano e le sue città hanno sempre dovuto confrontarsi con le rovine e le macerie che il susseguirsi dei terremoti ha lasciato e ha sempre dovuto rapportarsi e convivere con il tema della ricostruzione, divenendo un luogo di formazione delle competenze per la ricostruzione.

Ma la ricostruzione post terremoto ci coglie sempre impreparati e non riusciamo a dare risposte immediate e convincenti nonostante il ripetersi ciclico degli eventi. Il terremoto produce traumi talmente laceranti talvolta insanabili anche perché ha sempre caratteristiche proprie e cambiano i contesti, le persone, la storia, la tradizione e i paesaggi.

Solo il trattare l'argomento esige un naturale rispetto per coloro che hanno dovuto affrontare il dolore e la perdita dei propri cari, dei propri beni, della propria storia. Tuttavia è necessaria qualche riflessione disciplinare in merito alla ricostruzione post-sisma, che andrebbe inquadrata in un panorama più ampio, ecosistemico in cui includere rapporti con le comunità colpite in ragione del capitale sociale, del profilo demografico, dello sviluppo economico e politico, dell'informazione | comunicazione e della competenza¹, ma anche le contraddizioni che la cultura architettonica esprime all'avverarsi dei tragici eventi sismici.

Ad un breve tempo dell'evento calamitoso corrisponde, al contrario, un tempo per la ricostruzione lunghissimo, in cui le comunità sono colpite non solo nei beni materiali quali le case e i propri averi, ma anche e soprattutto nelle relazioni che la stratificazione della storia ha loro consegnato e che la tragica calamità ha distrutto.

Purtroppo il sisma nel cancellare tutti i legami fisici tra la comunità e la sua storia, la sua cultura, la sua memoria, la sua tradizione, la sua identità, il suo paesaggio e le sue relazioni fra le persone, apre a due fasi: una dell'emergenza ed una seconda della ricostruzione.

Nei molteplici sismi che si sono succeduti nel tempo, l'architettura ha manifestato differenti approcci al tema dell'emergenza e della ricostruzione. Tratteremo l'emergenza e la ricostruzione alla luce di quanto avvenuto in Italia negli ultimi tre sismi, L'Aquila (2009), Emilia (2012) e Appennino Centrale (2016-2017), e si cercherà di delineare una possibile strategia che ponga al centro la Comunità come unica portatrice rimasta di valori e di relazioni, non dimenticando quanto l'esperienza prodromica della gestione dell'emergenza e della ricostruzione dopo il terremoto in Friuli nel 1976 sia stata fondamentale nel definire un approccio che poi è stato più volte ripreso, pur nelle declinazioni locali. Fu individuato un processo che in sintesi prevedeva la nomina di un Commissario straordinario, la ricollocazione temporanea degli sfollati o sulla costa in strutture alberghiere o nei moduli abitativi temporanei velocemente approntati e in seguito, ma in tempi ragionevoli,

una ricostruzione con il metodo “com’era, dov’era”. Sappiamo bene però, come il progetto di Sartogo per Venzona si basasse su una “ricostruzione attenta del progetto formativo”², ma lasciasse ampia discrezione all’interno di chiare regole tipologiche, sul palinsesto esistente, all’interpretazione architettonica. Successivamente questo approccio metodologico è stato utilizzato per una ricostruzione all’“identique”.

A L’Aquila per far fronte all’emergenza dei circa 67.000 sfollati furono approntate le cosiddette New Town C.A.S.E., 19 nuovi insediamenti residenziali per 4.300 alloggi senza servizi in nuove aree e 1200 alloggi M.A.P. (Moduli Abitativi Provvisori), dove furono alloggiati circa 12.000 sfollati. Ad oggi sono presenti ancora circa 2.500 nuclei familiari all’interno di questi insediamenti, in cui, una buona parte è stata costruita con gravissimi problemi strutturali (circa 800 alloggi di C.A.S.E. sono stati dichiarati inagibili). A questi piccoli quartieri furono affiancate alcune opere pubbliche di famosi architetti quali l’Auditorium di Renzo Piano o la Concert Hall di Shigeru Ban che avrebbero dovuto rappresentare il germe della ricostruzione ma che sono rimasti per anni unici simboli qualificanti, senza che potessero generare processi di ricostruzione.

In Emilia, per far fronte all’emergenza dei circa 40.000 sfollati si sono utilizzati modesti “container”, i cosiddetti PMAR (Prefabbricati Modulari Abitativi Removibili), allineati uno appresso all’altro in aree quali campi sportivi o in altre aree appositamente allestite.

L’evento sismico ha colpito un’area molto vasta ma con una densità abitativa complessiva non altissima con un numero di campi allestiti per l’emergenza relativamente basso (36 contro i 179 dell’Aquila).

In questi luoghi sono stati alloggiati le famiglie più vulnerabili e soprattutto stranieri (circa il 60%).

Numerosi sono i paesi che hanno visto nascere in prossimità della prima periferia, in suolo agricolo, nuovi complessi per i servizi primari che hanno avuto l’effetto di creare aree edificate frammentarie e casuali, con una gestione non coordinata, in un territorio rigorosamente e razionalmente strutturato consumando importanti porzioni di suolo agricolo, lasciando profondi interrogativi sul loro futuro uso allorché saranno resi agibili le strutture esistenti. All’interno di questo disordinata edificazione “in emergenza” solo alcune si distinguono, pur nel loro isolamento, per qualità architettonica, fra queste la scuola Pencil Box di Mide Architetti a San Felice sul Panaro, la Casa della Musica a Pieve di Cento e Il nido d’infanzia a Guastalla di Mario Cucinella, il learning garden e palestra scolastica di Carlo Ratti a Cavezzo.

In Centro Italia, dove si possono contare circa 41.000 sfollati, si è utilizzato un metodo simile a quello del Friuli: parte della popolazione è stata trasferita in strutture ricettive sulla costa, parte in MAP (Moduli Operativi Provvisori), agglomerati senza alcun tipo di servizio su aree agricole. All’interno delle centinaia di frazioni e paesi desolati e colpiti dal sisma, ancora oggi non vi è, praticamente, alcun segno di ricostruzione. Nella maggior parte sono ancora presenti le macerie alla stato immediatamente successivo al sisma. Solo ad Amatrice è presente il polo per la ristorazione di Stefano Boeri come complesso in grado di integrarsi e fondersi con il paesaggio attraverso una architettura di qualità.

Proprio in questi giorni di fine agosto di quattro anni fa il sisma ha colpito pesantemente il Centro Italia e ha distrutto interi paesi e si è riproposto il tema di come intervenire dapprima nel dare un ricovero di emergenza alle famiglie sfollate e successivamente nella ricostruzione post-sisma di questi luoghi.

Visitando Amatrice, Arquata, Accumoli o alcune delle altre frazioni nei 140 comuni colpiti in Centro Italia appare evidente come non sia possibile ripristinare quanto si è perso poiché il patrimonio artistico distrutto o compromesso è talmente esteso e frazionato che un recupero risulta molto difficile.

Ad oggi, purtroppo, in tema di ricostruzione molto poco si è fatto. Si è provveduto, e non totalmente, a rimuovere le macerie degli edifici distrutti e a mettere in sicurezza quelli che presentano lesioni. Passare in questo periodo a quella che una volta era Amatrice, consente di comprendere appieno il valore della tragedia che un sisma può portare: il paese è totalmente distrutto e nella parte centrale storica rimane solo una torre: degli edifici è rimasto solo lo spiccatto dei muri ai piani terra che ci consente di comprendere configurazioni tipo-morfologiche del borgo. Per l’ennesima volta si ripropone quale strategia utilizzare per la ricostruzione post-sisma rivelando come tale processo implichi rapportarsi con la storia, la memo-

MAP e Progetto CASE a L’Aquila.
PMAR (Prefabbricati Modulari Abitativi Removibili) a Mirandola e asilo a Gustalla di Mario Cucinella.
MAP e Polo del Food di Stefano Boeri ad Amatrice.



ria, le tradizioni e l'identità che non sono più fisicamente presenti ma che rimangono nell'esperienza della comunità che abitava i luoghi.

Se sul fronte dell'emergenza, dal terremoto del Friuli in poi, tanto si è fatto e, pur nelle diversità dei contesti morfologici e sociali, è stato possibile codificare una strategia di intervento generale in grado di adattarsi ai differenti contesti e situazioni, sembra evidente come sia ancora dibattuta la questione su come intervenire nella ricostruzione post-emergenza. Se si opta per soluzioni provvisorie, queste creano fortissimi disagi e straniamento nella popolazione, se, invece, si sceglie interventi più strutturati nell'urbanistica e nell'architettura, si creano interventi avulsi dal contesto, senza servizi, con un notevole consumo di suolo e un costoso de-assemblaggio.

Sono moltissimi i fattori che incidono: mi limiterò nelle considerazioni che seguono a quelli più legati alla disciplina architettonica: il tempo e le modalità di intervento.

Vi è uno sfasamento temporale di lunghissima durata che genera legittime aspettative nel progetto di ricostruzione. Solo in Emilia, probabilmente, poiché sono stati utilizzati strumenti urbanistici all'interno di un quadro normativo già fortemente strutturato, è stato possibile procedere ad una ricostruzione con tempi abbastanza veloci. Ciò però non ha portato ad una qualità architettonica degli interventi.

Purtroppo sia a L'Aquila che nel Centro Italia ciò non è successo.

Vi è il tempo lunghissimo attraverso il quale il territorio si è trasformato ed è giunto così fino a noi prima dell'evento traumatico, che a seguito del sisma viene compresso e condensato dall'urgenza di ripristinare una *forma urbis* che è sempre stata un risultato tra socialità, sistema economico e pensiero dell'epoca. La ricostruzione fisica dei luoghi non può, quindi, fare a meno di confrontarsi sia con la comunità che con gli impulsi economici presenti per definire una forma del costruito che inevitabilmente risulterà mutato.

Mutazione inevitabile poiché nel lungo tempo della ricostruzione saranno cambiate le necessità delle persone, gli stili di vita, l'economia, e il territorio fisico. Non dimenticando come, nella maggior parte dei casi, si va ad agire su un territorio che era già fragile, vulnerabile e marginale ancor prima dell'evento sismico. Per quanto riguarda le modalità di intervento la ricostruzione è avvenuta nei casi individuati con modalità differenti.

A L'Aquila, per dare risposta all'emergenza e in parte alla ricostruzione si è operato dapprima con il progetto CASE, abitazioni semi-permanenti collocate in prossimità del centro storico di L'Aquila, e successivamente con il rassicurante "com'era, dov'era" utilizzato con successo in Friuli e diventata una strategia che appare quella più adeguata alla ricostruzione post-sisma. Analizzando il sito³ informativo creato sullo stato di avanzamento dei lavori per la ricostruzione del centro storico di L'Aquila, potremmo trarne il convincimento che in buona parte sia conclusa, ma purtroppo, attraversandolo, nonostante il confortante odore di nuovo che si respira nell'aria, la vita sociale non si è ancora appropriata di questi luoghi.

In Emilia la ricostruzione è avvenuta con piani in cui vi era inclusa la gran parte delle normative esistenti, attraverso il "dov'era", ma purtroppo non il "com'era". Dobbiamo fare la doverosa constatazione che il territorio colpito dal sisma in Emilia non era una zona già "fragile". La scelta della politica di intervenire subito sui luoghi di lavoro ha avuto come effetto la permanenza delle persone nei luoghi e, quindi, una ricostruzione abbastanza veloce. Il risultato è un territorio estremamente frammentato nella tipologia di intervento dove è mancata totalmente una riflessione su come la rigorosa organizzazione del territorio e la straordinaria semplicità stereometrica delle costruzioni delle corti agricole potesse essere la base su cui fondare il progetto. Si è optato per un approccio privo di conoscenza della storia che ha condotto all'affermazione di edifici "eclettici" in cui ha prevalso un approccio che ha privilegiato l'efficienza tecnologica e energetica a scapito della qualità architettonica, trasformando il paesaggio in un caleidoscopio di edifici senza rapporto con il paesaggio e la memoria. Rimane poi l'enorme problema, in una Regione che ha fatto del consumo 0 di suolo il proprio simbolo, del lascito di tutti quei servizi creati in "emergenza" che hanno consumato indistintamente suolo agricolo periferico e che, una volta ripristinati i vecchi edifici, rimarranno, loro sì, come rovine dell'evento traumatico, in una sorta di rovesciamento e di relazioni.

Affrontare la ricostruzione in Centro Italia dei Borghi andati completamente distrutti appare quindi una operazione estremamente complicata associata



Alfabeto di strumenti.

do alla vulnerabilità e fragilità dei luoghi quella delle persone e delle esperienze di ricostruzioni passate. Conscio delle difficoltà ma al tempo stesso consapevole che la ricostruzione di un ecosistema debba passare per i luoghi colpiti dal sisma attraverso una rigenerazione delle relazioni immateriali e fisiche, formulerò quindi, un percorso possibile in cui i concetti di *ospitalità* e *traduzione*⁴ sono elemento attivatore del legame tra persone, che si esprime nel bisogno di socialità e spazi, in una richiesta di risposte alle necessità contingenti in primis e di rigenerazione poi, compito l'architettura. Ospitalità e traduzione riportano a Paul Ricoeur e al concetto di “ospitalità linguistica”, ovvero l’“intreccio con l’alterità”:

Nella traduzione lavorano il proprio e l'estraneo, il sé e l'altro, l'altro che ritroviamo dentro di noi e che non si riduce all'alterità dell'altro uomo. Nella traduzione è all'opera un concetto di umanità plurale eppure una, non riducibile a una sola cosa in termini di scienza unificata, di un sapere assoluto o di una lingua unica, ma unificabile sul modello dell'ospitalità e della convivenza, della coabitazione in un mondo reso abitabile da una prassi di convivialità.⁵

Diviene allora fondamentale evolvere dal pensiero all'azione di architettura. La questione centrale riguarda come impostare l'approccio al progetto di architettura includendo ciò che è rimasto e rimarrà inscritto indelebilmente: la cicatrice del lutto, vuoto da colmare, sia sociale che spaziale. Questa nuova visione si traduce in architettura operando sulla storia attraverso un approccio in cui si “sovrascrive” sulle storie passate intrecciandole con quelle presenti, utilizzando una strumentazione in ‘accordo’⁶ alle pulsioni espressive identitarie di cui è portatrice il luogo e la storia delle persone, coinvolgendo nell'operazione di mutazione quelle comunità resilienti e resistenti che attivano un processo progettuale il cui esito sarà una forma architettonica nata dalla traduzione di bisogni e identità. Ecco allora che trasposti in architettura i principi della traduzione e dell'ospitalità, intesa come “ospitata” e “ospitante”, sono gli elementi da cui si potrebbe partire per una nuova strategia della ricostruzione sociale ed architettonica.

Un approccio che cerca di mutare il “com’era, dov’era”, che appare la strada più “adeguata” e “confortevole” per tutti, ma rischia di essere solo legata al ricordo, e ai legami col luogo e l'oggetto del lutto, un oggetto immediato ed urgente che nasce piuttosto dalla spinta emozionale della Comunità, con un approccio “ospitante”, che non trascuri ciò che è stato, a partire da una lettura morfo-tipologica legata anche alle proprietà e introduca ciò che viene “tradotto”, favorendo la ricostruzione di una nuova identità sociale e architettonica, che intreccia la morfologia della struttura esistente con le nuove forme della società e dell'architettura contemporanea, “Al di là di una coesistenza pacifica e sterile di culture reificate (il multiculturalismo), bisogna passare alla cooperazione fra culture ugualmente critiche della propria identità, cioè accedere alla stadio della traduzione”⁷.

Significa ri-trovare un nuovo spazio di relazioni umane e architettoniche, un nuovo *interstizio sociale e architettonico*, attivare un approccio al progetto che si traduce, nella ‘sovrascrittura’ della storia a favore di racconti plurali, a partire da quelle “tracce viventi di uno straordinario passato”, così magistralmente definite da Franco Purini.

Una sovrascrittura che si rifà al concetto di tempo espresso da Hans Magnus Enzenberger, un tempo stratificato come una “pasta sfoglia”, in cui coesistono differenti livelli di stratificazione di spazi temporali: “Ciò che di volta in volta rappresenta il nuovo, è solo un sottile strato che galleggia su insondabili abissi di possibilità latenti”⁸.

Tale atteggiamento ci permette di riflettere sull'impiego della memoria come materiale del progetto, che può consentire di superare la tradizionale contrapposizione tra *notum* e *novum*, tra conservazione e mutazione, tra riproposizione del “com’era, dov’era” e nuovo progetto, per rielaborare un pensiero di architettura che fonda i propri principi nello spazio della negoziazione tra memoria, contaminazioni e innovazione. Un ripensare il progetto di architettura come connessione tra passato e presente, attraverso la manipolazione dell'esistente, l'ibridazione, la stratificazione, l'innesto: un intreccio complementare tra i linguaggi innovativi della contemporaneità e quelli consolidati della storia, che renda identificabile il passato pur inestato dal contemporaneo, in un continuo “flusso comunicativo” col preesistente.

In questo spazio di riflessione circolare occorre aggiornare i *metodi* e i *tools* propri del progetto di architettura rendendoli adattivi e utilizzando un nuovo

alfabeto, composto da concetti universali e forme desunte dal luogo e dalla storia, che “inseriscano” e “sostengano” gli elementi presenti nel contesto sociale, economico, culturale e fisico, sintetizzandoli fino a farli propri attraverso meccanismi di mutazione dell'esistente.

L'operazione di ricostruzione | mutazione coinvolge quelle comunità resilienti | resistenti che divengono non più solo parte di un processo partecipato ma co-autori | produttori del processo di ricostruzione mediante l'attuazione di un complesso intreccio multidirezionale che autorizza a transitare dalla memoria alla contemporaneità, dall'oggetto all'atto, da una condizione di marginalità ed esclusione ad una di inclusione, alimentando quell'incredibile trama che è la città. In un epoca in cui si opera sempre più su ciò che rimane, lavorare con e per le Comunità reali, implica quindi un continuo adattamento e mediazione tra la storia, presente e nel caso della ricostruzione post-sisma lacerata, e la condizione contemporanea, produttrice di desideri condivisi e nuove forme di relazione.

La configurazione del luogo è così la risultante di intrecci circolari molteplici, che possono nella loro circolarità sovrapporsi per alcuni punti, ma mai coincidere, modellati nel tempo gli uni sugli altri.

NOTE

¹ F.H. NORRIS, S.P. STEVENS, B. PFEFFERBAUM, K.F. WYCLE, R.L. PFEFFERBAUM, *Community Resilience as a Metaphor: Theory, Set of Capacities and Strategy for Disaster Readlines*, “American Journal of Community Psychology”, 41, 2008, pp. 127-150.

² F. SARTOGLIO, *Udine e Venzona. Lettura critica per una storia operante del territorio friulano*, Alinea, Firenze 2008, p. 121.

³ <https://opendataricostruzione.gssi.it/home>

⁴ I. DIONIGI, *Osa Sapere. Contro la paura e l'ignoranza*, Solferino, Milano 2019, p. 27.

⁵ P. RICOEUR, in J.P. CHANGEAUX, P. RICOEUR, *La nature et la règle. Ce qui nous fait penser*, Odile Jacob, Paris 1998, pp. 232-233; *La natura e la regola. Alle radici del pensiero*, trad. it. di M. BASILE, Cortina, Milano 1999, p. 120.

⁶ J.-H. MARTIN (éd. par), *Partages d'exotisme*, Réunion des Musées Nationaux, Lyon 2000, p. 124.

⁷ N. BOURRIAUD, *Il Radicante*, trad. it. di M.E. Giacomelli, Postmedia books, Milano 2014, p. 27.

⁸ H.M. ENZENSBERGER, *Ma dove sono finito? Sette viaggi straordinari nel tempo e nello spazio*, Einaudi, Torino 1998.

costruire per ricostruire?

francesco taormina

Le *ricostruzioni* presuppongono un'immaginifica azione sull'esistente se, oltre il tempo fisico, esse coinvolgono anche quello ideale dell'abitare: il primo resta immediatamente percepibile nella materialità delle cose, nell'evidenza del divenire di un oggetto che può essere ricomposto, quale che sia il suo stato, nella concreta matericità della forma architettonica, nei modi possibili e vari permessi dalla sua interpretazione e dalle sue attribuzioni, comprendendovi, tra le più ovvie, anche quelle mutevoli dell'uso; il tempo ideale dell'abitare appartiene invece ad una dimensione più vasta e impalpabile, riguarda valori che si perpetuano oltre la singola occasione e la prescindono, pure considerandola. Sono i valori che attribuiscono al resistente condizionamento fisico dell'oggetto, la qualità necessaria perché esso possa diventare elemento e parte di un processo capace di esprimerne il significato nella stessa temporalità: nel generale divenire del tempo, come in quello limitato e personale dell'esistenza umana.

Le *ricostruzioni* sono dunque anche il risultato di una attribuzione o, meglio, di una traslitterazione di significati che possono coinvolgere, in modo consapevole, qualsiasi procedura di progetto, compreso quelle che riguardano *nuove costruzioni*: si può costruire *ex novo*, in altri termini, facendo sì che la fabbrica possa appropriarsi di qualcosa di profondamente radicato nel comune sentire, in ciò che trasuda dai luoghi, dalla densità proiettiva e vitale della loro storia. La costruzione di un oggetto fisico diventa o può diventare così *ricostruzione* di una memoria condivisa, di un radicamento che non sarebbe da intendersi solo come riferimento al passato ma ad una idea e ad una immagine di cose che possono partecipare al formarsi dell'architettura, che ne affermano l'appartenenza fisica e la riconoscibilità generale. Parlo di cose che possono non essere immediatamente intelleggibili, che non è necessario svelare nell'immediatezza dell'apparenza e che forse non devono neppure esserlo, se toccano quel senso profondo dell'architettura capace di coinvolgere chi ne vive la spazialità nella naturalezza del riflesso emotivo che essa sa determinare, al di là di qualsiasi percezione funzionale, al di là perfino dei confini e dei parametri culturali. Di solito, il senso della memoria attribuibile all'architettura serve a sollecitare un ricordo latente, a ridestare una qualche inconscia associazione capace di radicarne la presenza, di farla awertire come continua ricostruzione di ciò che esiste, come continuità quindi con i sedimenti imperscrutabili di una tradizione. Le Corbusier vi è in parte riuscito con le "torri" della cappella di Roehamp, riferibili ai suoi schizzi giovanili del Serapeo di Villa Adriana, o nel tetto del palazzo del parlamento di Chandigarh, plasmato da visioni cosmiche; eppure, quello corbusieriano rischia di restare nell'ambito di uno sforzo limitato ad una sorta di parallelismo espressivo dedotto da richiami distanti e generali, elevati certo a un grande valore formale, ma che proprio nel dichiararsi della forma, nella sua diretta ascendenza fondativa, rischia di trovare il proprio limite più deciso.

Da qualche anno, dentro limiti diversi, quelli imposti dall'insensata separazione legislativa che nel nostro paese – caso unico nel mondo occidentale – impedisce qualsiasi proficuo rapporto tra la ricerca progettuale architettonica e il farsi dell'architettura o, più brutalmente, tra accademia e professione, così da sottrarne il valore civile e politico, cerco di interrogarmi su come sia possibile che l'intervento architettonico possa invece farsi una pura esperienza emozionale del tempo, come avviene per esempio per le rovine, per i resti dell'archeologia, per il loro rapporto con il paesaggio, con la natura. Più precisamente, riprendendo in altro modo quanto prima affermato, mi sono interrogato su come il nuovo potesse arrivare a farsi memoria di se stesso proprio al pari di un antico reperto, su come esso potesse quasi trasfigurarsi in una preesistenza rispetto alle preesistenze vere, con un capovolgimento di senso che, è quasi inutile sottolinearlo, esclude il ricorso a qualsiasi tipo di falsificazione stilistica.

Non so se tale personale speculazione, pratica e mentale, sia maturata da una qualche insoddisfazione verso quelle esperienze architettoniche i cui contenuti hanno cercato di rinnovare le istanze del Movimento moderno nell'ultimo dopoguerra, con un tentativo generoso quanto, purtroppo, poco efficace; se qualcosa va imputato a quelle esperienze, essa riguarda il fatto di aver reso metodologicamente omologhi i processi urbani per poterli confrontare e controllare, considerando l'architettura, nei casi migliori, in unità con la stessa città ma senza proporsi di riconoscerne le differenze sostanziali più minute, con le quali il progetto di architettura è di fatto tenuto a confrontarsi. I fenomeni della globalizzazione hanno poi accentuato il ruolo delle prassi analitiche categoriali riconducendole a più stringenti e semplificate sintesi; e queste hanno contribuito all'affermazione di tipologie sempre più astratte, solidificate attorno all'esasperata e autoreferenziale ricerca di nuovi iconismi, tipologie legate ad una propensione mediatica che ha definitivamente negato all'architettura la sua capacità di incidere nel tempo e di farne parte rappresentandolo. Intendo affermare, con ciò e controcorrente, che esiste una sorta di insospettabilmente carsica continuità tra tutte queste esperienze, quelle di prima e le ultime, e questo non significa disconoscerne le diverse peculiarità, la loro diversa collocazione dialettica nel dibattito sull'architettura e sul suo ruolo, il loro diverso grado di potenziale incidenza sullo sviluppo della città e quello della differente durata e portata nella trasmissione della conoscenza specifica; intendo invece affermare che esse hanno un'origine comune, che i casi più interessanti e consapevoli sono quantomeno legati da un filo rosso costituito da una sorta di realismo interpretativo dei rapporti tra architettura e città, tra città e territorio, anche molto difformemente dichiarati, fino ad essere esteriormente contraddittori, ma che è possibile leggere nell'insieme se declinati in opposizione ad una dimensione per così dire metastorica dell'espressione architettonica: quella cui facevo riferimento evocando il concetto stesso di memoria, tentando di attribuirgli un significato molto particolare.

Questa premessa serve a spiegare – a spiegarmi – perché abbia letto, appena uscito, con non poca curiosa avidità e in cerca di riscontri, il libro di Alberto Ferlenga che ha per titolo *Città e memoria come strumenti del progetto* (Marinotti, Milano 2015); il libro, in effetti, tratta della memoria come di un qualcosa di sotteso, non sempre e non del tutto richiamato nella narrazione se non per vie indirette, espresso meglio quando la memoria stessa sembra coincidere con l'esigenza del recupero e del reinserimento nella storiografia corrente di una parte delle esperienze di cui parlavo prima: esperienze che non sono tutte tra le più conosciute e generalmente apprezzate e che tuttavia hanno avuto l'indubbio merito di contribuire alla definizione analitica dei rapporti tra architettura e città per come li intendiamo grossomodo oggi, avendo per altro influito non poco sulla formazione della generazione di architetti alla quale anch'io appartengo. Nel suo capitolo forse più intenso, dedicato alla costruzione di San Pietroburgo come *ricostruzione*, per goethiane "affinità elettive", della archeologica Palmira, il libro affronta tuttavia la questione del rimando all'antico come una delle condizioni, traslate dalle trascrizioni iconografiche, del rinvenimento di una memoria capace di densificare, sostanziare l'apporto dei nuovi segni urbani: questo rimando non è perciò una questione di proporzioni e dimensionamenti, come nel sogno imperiale e utopico della trattatistica rinascimentale, non recupera dimensioni ancestrali, come per Le Corbusier, ma riguarda quelle soluzioni – valga per tutte l'interpretazione della disposizione trapezoidale dell'arco che a Palmira congiunge differenti allineamenti viari – che evidenziano i caratteri di una permanenza ideale, di un rifacimento basato

sulla inamovibilità, tutt'altro che fisica, di elementi che superano qualsiasi soglia storica, che sono dunque, a loro volta, metastorici. Ferlenga riconosce insomma, in San Pietroburgo, la duplicità che una configurazione latente esprime impregnando di sé quella apparente, costituendosi come parte del processo formativo che struttura la fisicità di quest'ultima: il riferimento a Palmira costituisce, da tale punto di vista, un'autonoma volontà di costrizione ideativa e gli aspetti desunti dall'archeologia della città corrispondono alla ricerca di regole che indirizzano e vincolano, ma anche interrogano, il senso e la necessità della composizione urbana di nuova fondazione. Guardando alle due opere qui pubblicate, un insieme di spazi pubblici urbani aperti e una scuola, queste sembrano essere il risultato di una equivalente intenzionale duplicità, basata su un criterio diverso e interamente dichiarato, sulla quale è opportuno soffermarsi: il confronto, questa volta, è tra l'espressiva affermazione di un carattere tipico principale, assunto dal progetto come una scelta direttamente riconoscibile in quanto regola creativa e mai generale, radicata all'occasione e nell'occasione (ragione per la quale ho preferito evitare l'ambigua definizione di "carattere tipologico"), e le variazioni che la stessa scelta determina sull'esistente, adattandovisi, o che sono determinate dal suo dover corrispondere all'inflessibilità delle funzioni richieste. Il nastro lapideo steso, per esempio, sui principali invasi stradali di Castiglione, ora in botticino come un tappeto disposto a disegno sulla naturalità illusoria e connettiva dei ciottoli, ora nell'alternanza dei ciottoli che invece marginalizzano le lastre di botticino, serve a svelare la sequenza mistilinea ed elencare delle facciate delle case e a individuarne e ricondizionarne la discontinuità degli ingressi; allo stesso modo, il nastro permette di restringere percettivamente l'ambito spaziale della piazza della chiesa ridefinendone il rapporto tra il fronte e l'antistante fontana, circoscritta in un ulteriore inserto di pavimentazione. Per la scuola di Mirandola, la regola è invece stabilita dal reiterarsi conforme del passo delle aule: una formulazione modulare anche in questo caso tutt'altro che scontata o schematica, che consente di sfalsare le aule lungo il corridoio di distribuzione affermandone la costanza del ritmo, di dilatare la spazialità dello stesso corridoio coinvolgendovi la presenza delle scale o l'atrio a doppia altezza, e di inserire, in ultimo, ambienti che richiedono un dimensionamento particolare; proprio questa alterazione viene esaltata sui fronti, dove i principali muri di separazione tra gli ambienti interrompono come setti indipendenti la solida continuità della scatola muraria delle aule, pur mantenendone la consistenza materica, per trattenere pareti più arretrate e di diverso disegno. In un caso e nell'altro, nelle due opere, è come se si volesse palesare la coesistenza di parti alternativamente solide che, a seconda di come si osserva, stabilizzano l'immagine dell'intervento per tratti percettivamente limitati, salvo a contraddirne poi l'effetto in altri tratti di equivalente intensità espressiva, tanto che mai viene intaccata o messa in discussione l'unità dell'insieme. È come se di volta in volta fosse *ricostruito* un prima e un dopo, stabilita una gerarchia fittizia dentro un unico quadro di cose eguali ma dotate di una dialettica diversa, fatta di subalternità mutevoli: quasi che gli elementi, almeno quelli momentaneamente principali, emergessero da un'ideale Palmira che tende a perpetuarsi come un concetto spinto ben oltre le sue forme, oltre i suoi colonnati residui, per coinvolgere nell'intimo il senso solido del progetto e la sua costruzione. Palmira, rispetto a San Pietroburgo, era però un sottostrato non facilmente intuibile, espressione di un'attribuzione metaforica, di una regola indicibile; nelle due opere di cui trattiamo sembra invece che la regola non sia evocata quanto illustrata, essa non pare alludere ad altro ma è determinata da un processo temporale intenzionalmente descritto, tendente quasi ad autostoricizzarsi come una possibile condizione del radicamento contestuale dell'architettura. Si tratta di una questione di estremo interesse, certamente di un aggiornamento intorno alla riflessione sul rapporto che l'architettura stessa ha con i luoghi, sulla sua capacità di farsi luogo delle relazioni fisiche contestuali di cui è partecipe, sulla sua riconoscibilità da parte della gente, quindi sul valore iconico – che può e deve comprendere quello civile e politico – dei suoi aspetti; resta da chiedersi quanto ciò sia davvero sufficiente e quanto tali aspetti debbano davvero essere dimostrabili oppure restare sospesi nelle forme di un'intelligibilità diversa, meno dichiarata e istintivamente più diretta, ma qui occorrerebbe sperimentare e confrontarsi, e sulle due cose, specialmente la prima, non posso nascondere – nascondermi! – le incertezze che riguardano il futuro dell'architettura e del suo mestiere, specialmente nel nostro paese.

soglie

a cura di
aldo peressa, roberta albiero

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, àdito di entrata (ma anche di uscita) tra due àmbiti 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).

tradizioni, traduzioni o tradimenti?
(in forma di lettera a un'amica
che si occupa di traduzioni)

aldo peressa

Cara P.,
dopo le nostre lunghe e infruttuose conversazioni sui temi che ti stanno a cuore, sui problemi talvolta insormontabili che ti si presentano nel lavoro di traduzione, mi sono un po' immedesimato nelle tue ambascie di scrittura ed ho provato a considerare la questione del tradurre da un punto di vista non esclusivamente letterario ma, più in generale, linguistico, ed ho fatto queste riflessioni (in italiano, naturalmente, ma penso che ciò valga almeno per tutte le lingue neolatine!) che ti giro, augurandomi che ciò possa servire – se non a risolvere le tue difficoltà e interrogativi vitali – a considerare come il problema del rapporto tra l'originale e la sua copia (?), non sia un problema esclusivamente tuo, ma un problema, per così dire, ecumenico, posto sotto il segno dell'adagio popolare *mal comune mezzo gaudio*. Per chi ha a che fare con l'architettura c'è un'operazione che presenta molte analogie con il tuo procedere a partire da un dato di fatto che – almeno in prima battuta – si pone come l'originale, l'autentico, quindi il vero, ma che, in effetti, è a sua volta il frutto elaborato di precedenti azioni e combinazioni: quella del *ricostruire*. Certamente ricostruire, in architettura, comporta una produzione a partire da un fatto (manufatto, immagine) che si propone ai nostri sensi con le sembianze di ciò che c'era o, meglio, di ciò che era, o – meglio ancora – di ciò che si presume fosse. In questa versione del ricostruire – come puoi vedere – è sottintesa l'idea che esista senza alcun dubbio un testo originario, inequivocabile, rispetto al quale ogni azione riproduttiva ne implica una sua riproposizione, quando non – addirittura – la riaffermazione nella sua veste prima, integra, inalterata. Ma – ne converrai – quest'idea, questa lettura suscita (almeno in me ma, mi par di capire, anche in te) parecchi interrogativi. Primo interrogativo: ma esiste poi davvero un testo originario cui le nostre azioni, operazioni, ecc., peraltro messe in atto qui-ed-ora e non allora, possano ricondursi per averne una completa certificazione di correttezza (per quelle azioni e misure, intendo), o non dobbiamo piuttosto fare i conti con qualcosa che lungi dall'essere vero non è altro che l'apparenza, l'espressione immediatamente percepibile di quanto in effetti è nascosto, latente nelle cose? E – secondo interrogativo – come possiamo essere così certi che un nostro intervento sull'esistente operato per forza di cose *ex post*, con tecniche diverse, con strumenti di pensiero e àmbiti e livelli di comprensione diversi possa avere una qualche aderenza men che arbitraria con un così fantomatico originale? Ma poi – terzo interrogativo – questo benedetto originale a quando risale? come si comporta? è stato sempre così, sta fermo o è mutato, o forse muta in continuazione? ma allora ogni nostro agire su di esso non è forse – al di là dal procedere secondo una legge data, secondo una tradizione – la produzione di un ulteriore originale, proprio grazie al quale l'“originale originario” prende vita, insomma, esiste?

Capisco che tutto ciò possa avere un risvolto pratico soprattutto in architettura, possa costituire una linea di pensiero nel momento in cui l'atto del ricostruire si pone nella sua dimensione fisica, materiale, definita in tutto il suo apparato formale. Ma proviamo comunque a riflettere ancora e proviamo a vedere se queste considerazioni non abbiano poi una qualche utilità e affinità con il tuo lavoro che – sinteticamente – possiamo far consistere nel trasferire un testo (un originale, per definizione), prodotto in una lingua, in un altro testo (copia? ulteriore originale?) riprodotto (o, ancora, prodotto) in un'altra lingua. E partiamo da alcune considerazioni sull'etimologia delle parole che ci troviamo tra le mani e che proviamo così ad afferrare¹.

Comincerei con *tradurre*. Letteralmente tradurre significa far passare qualcuno o qualcosa da un luogo ad un altro. L'origine della parola dal latino traducere ci indica questa composizione: *trans*=al di là + *ducere*=condurre. E già questa prima verifica ci porta a fare una considerazione: che la traduzione è un fatto fisico e dinamico insieme. Il luogo è un luogo letterario, ma è anche un luogo fisico, l'atto è un agire, ma è a tutti gli effetti un'azione di accompagnamento, un prendere per mano la cosa e trasportarla altrove. Ma questo passaggio non avviene, ovviamente, in modo immediato, inerte: come qualsiasi pratica di accompagnamento coinvolge sia l'accompagnato che l'accompagnatore in un esercizio di reciproca comunicazione, così la traduzione è insieme un atto esplicativo e interpretativo (e qui le parentele con il ricostruire sono alquanto strette).

Esplicare e interpretare. Si tratta di funzioni caratteristiche del lavoro di mediazione linguistica che si propone sia di s-piegare in modo aperto, indubbio l'opera oggetto di traduzione, sia di inter-porre una sorta di negoziazione tra la lingua di partenza e quella d'arrivo.

Ecco che la tua esperienza mi conferma come, proprio per tali ragioni, questo passaggio si possa declinare in modi e con esiti assai diversi. In un primo caso, il traduttore – oscillando sempre tra senso e suono (forma) – presta la massima attenzione al senso del testo e si adopera e s'ingegna di renderlo nel modo più idoneo a quello che potremmo definire lo spirito della lingua in cui traduce. In questo caso avremo una traduzione letterale, propriamente detta, che, operando il trasferimento del significato da un contenitore-lingua ad un'altro, basandosi sull'unità di misura della parola e separando il significato dal segno che lo veicola, dà l'illusione di oggettività, di rassicurante fedeltà al testo.

Sempre a questa concezione del tradurre e in forma ancor più stringente appartiene un'operazione che possiamo definire di *versione*, un faticoso piegare (*vertere*) il senso alla parola. Il traduttore punta alla corrispondenza parola per parola, morfema per morfema, seguendo passo passo la costruzione analitica, sottraendosi a-priori ad ogni tentativo di interpretazione (questo avviene, ad esempio, rispetto a testi la cui autorevolezza non deve essere in alcun modo messa in discussione come le Sacre Scritture).

E ancora – sempre come corollario di questo modo di procedere – la traduzione può assumere la forma della *volgarizzazione*. In questo caso il traduttore si propone di volgere (divulgare) in forma diretta e immediata testi scritti, ad esempio, in lingue morte o appartenenti a culture diverse, anche specialistiche, e di renderli popolari, accessibili ai più. Ciò comporta, ovviamente, quella che possiamo definire una traduzione a senso, in cui prevale la funzione dell'interpretazione, in cui si dispiega la cultura dell'epoca, ovvero il protagonismo del traduttore (le corrive traduzioni dell'Iliade dei Monti o dell'Odissea del Pindemonte, ad esempio).

Ma queste modalità, pur operando con intenti diversi e conducendo ad esiti diversi, rientrano all'interno di una medesima forma del tradurre che abbiamo definito letterale. Ma – forse – le cose non stanno proprio così.

Qual è il vero significato delle parole, dei segni linguistici (dei materiali) che usiamo nel tradurre (nel ricostruire)? Qual è davvero la loro funzione? Se prendiamo un segno, una parola qualsiasi e la impieghiamo, ci rendiamo conto che il suo "perimetro" di senso è determinato da tutti gli altri segni presenti nel discorso, ma ancor più dal codice che usiamo, e che la parola che abbiamo usato, l'abbiamo usata in uno solo dei tanti usi possibili.

Quindi, se il valore autentico di un segno è determinato dai suoi rapporti con gli altri segni di una lingua e se è solo il codice di quella lingua che ne può certificarne il valore e autorizzarne l'uso, c'è da trarre la conclusione che quel segno e tutti gli altri segni di quella lingua non potranno mai né idealmente, né di fatto avere un identico valore in un'altra lingua e che, perciò, tradurre è impossibile (e qui già mi par di sentire te che, nel tuo disarmante pragmatismo, mi obietti: "E allora – visto che non so il russo – come avrei fatto a leggere e amare Dostoevskij?"). Già!



Il tempio di Atena nel duomo di Siracusa.

Cité de Carcassonne, restaurata da Eugène Viollet-le-Duc.



Herzog & De Meuron, La CaixaForum, Madrid.
P. Zumthor, Kolumba Museum, Colonia.

Ma, in effetti, è proprio a questo punto che ci rendiamo conto di una cosa: che tradurre non è poi quest'operazione irreprensibile che si mantiene rigorosamente nei limiti del senso reale o presunto del testo, ma è un procedere per scelte, alterazioni, perdite, ecc., il che comporta in tutto e per tutto l'impiego di una pratica assai idonea che è quella del *tradimento*. E qui ci aiuta ancora l'etimologia. Tradurre e tradire hanno la stessa origine. Anche tradire deriva dal latino (*tradere*), secondo questa composizione: *trans*=al di là + *dare*=dare, consegnare. La radice è la stessa. In un certo senso, l'azione di oltrepassamento del tradimento è più ridotta (breve, sommaria) di quella della traduzione che – come abbiamo visto – implica un accompagnamento, un prendersi cura dell'oggetto trasportato. L'atto di tradimento è sbrigativo, procede per sintesi, per illuminazioni, allontanandosi proditoriamente dalla lettera e avvicinandosi pericolosamente alla difformità e ciò mediante una procedura che è invece formale, retorica: l'analogia. Ma per quanto – attraverso le analogie – il traduttore si sforzi di trovare le somiglianze, quando non l'uguaglianza, tra gli oggetti che si trova a manovrare e, perciò, ritenga di poter estendere le proprie acquisizioni a tutto il codice della lingua, resta immobile sullo sfondo quella sorta di "convitato di pietra" che è il rapporto di identità. J.L. Borges, a questo proposito, ha immaginato, in un suo racconto breve *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*², la figura di questo romanziere di lingua francese del XX secolo che scrive i capitoli IX, XXXVIII e un frammento del XXII del Don Chiscotte di Cervantes così come li aveva scritti Cervantes trecento anni prima. "Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici", scrive Borges, "ma il secondo è *quasi* infinitamente più ricco". Quasi infinitamente più ricco! A parte il paradosso di fondo dell'identità e la civetteria letteraria del quasi, questa valutazione discende dal riconoscimento nell'opera di Menard di una sorta di "minimalismo" letterario che gli fa produrre un testo "verbalmente identico" a quello di Cervantes nonostante l'immane congerie di fatti, vicende, idee, concezioni, intuizioni, scoperte nel frattempo intercorse. Il testo di Cervantes è contingente, quello di Menard è sottile perché la sua composizione estemporanea lo rende ambiguo. Ma a questa forma di traduzione operata mediante la riproposizione dell'identico ad onta della Storia, si contrappone un'altra vicenda: quella dell'erudito cinese Xu Guangqi, mandarino imperiale vissuto al tempo della dinastia Ming, contemporaneo di Cervantes, che per primo si dedicò alla traduzione dei testi della cultura occidentale in cinese non conoscendo le lingue d'origine ma basandosi sulla mediazione fornita dalla comunità dei gesuiti, missionari in oriente. Dire che si sia trattato di una traduzione a senso mi sembra superfluo. Ma in fondo tutte queste forme di traduzione sono forme di tradimento, poiché trovano giustificazione e sostanza comune nel tradimento per eccellenza, nel tradimento che si perpetua e si alimenta con la *tradizione*. Non è casuale che – ancora una volta – tradimento e tradizione abbiano l'identica derivazione da tradere, secondo l'identica composizione della parola: *trans*=al di là + *dare*=dare, consegnare. Anche la tradizione è l'atto del consegnare, trasmettere oltre qualcosa o qualcuno ma, in questo caso, a differenza del tradimento che, come abbiamo visto, si consuma nell'attimo, la tradizione vive nel tempo, si precisa nella durata, affinché quanto consegnato venga conservato e mantenuto in vita, talora ad ogni costo. Infine, dovrai convenire con me che ogni tradizione è il frutto del circoscrivere all'interno di un perimetro ordinativo norme e acquisizioni ritenute degne di essere trasmesse oltre che, per forza di cose, si costituiscono attraverso l'esclusione e il rigetto di altre norme e acquisizioni ritenute inadeguate, quindi superate. Perciò dovremo convenire insieme che la tradizione è una forma di tradimento, anzi che la tradizione condensa in sé la storia dei tradimenti. E così, cara P., possiamo concludere che sia per chi si proponga di tradurre alcunché, sia per chi intenda ricostruire qualcosa, il cammino è accidentato: ci si deve misurare con la tradizione che, in definitiva, rappresenta l'illusione che ad un'abitudine si possa affidare il proprio destino e la definizione di un'identità, e si deve, cinicamente e consapevolmente, operare tutti i tradimenti richiesti dall'affermazione dell'esistere (e del fare).

NOTE
¹ *Enciclopedia Treccani* online, varie voci.
² J.L. BORGES, *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, in *Id.*, *Finzioni*, Milano 1986.

ricostruzioni di senso

roberta albiero

La città nuda

L'immagine delle città svestite dei corpi umani, nude e silenziose, che la pandemia ci ha portato a conoscere in questi mesi e che nuovamente riappaiono in tutta la loro mostruosa, irrealbe bellezza, apre un orizzonte per una riflessione su un'attuale riduzione della sensibilità per la dimensione materiale e l'esperienza del tempo. L'assenza di abitanti in una città produce una sospensione straniante. Seppur depositaria di memorie, suggestioni, tracce e significati, è solo nella relazione con l'essere umano che si dà come organismo vivente. E non solo perché l'umano se ne prende cura, impedendo che la sua architettura si faccia rovina, ma per il fatto che i suoi spazi sono cuciti a misura d'uomo. Corpo umano e corpo urbano si appartengono reciprocamente in una indissolubile complementarietà. La città, *cosa* umana per eccellenza, nel momento del suo abbandono, non ha più ragione di esistere, se non come monumento, memoria, nostalgia. E se il suo corso di vita procede in assenza di abitanti, essa non può che rivelare tutta la sua fragilità, trasformandosi progressivamente in rovina. Rovina che continuerà a emanare un fascino misterioso, quello che Piranesi coglie nelle sue incisioni romane, fino a quando la natura non avrà ricondotto completamente a sé ciò che l'azione dello spirito umano, opponendosi alle leggi del peso e della gravità, aveva spinto verso l'alto. Città emblema per il contrasto tra l'immagine di folle di turisti che ne soffocavano le calli, i campi, i ponti, i canali e il surreale vuoto silenzioso attuale, è Venezia, che ha sempre offerto, per la sua unicità, un punto di vista estremo e privilegiato. Nell'istante in cui i passi dei turisti e degli abitanti superstiti cessano di calpestare i lastricati, il processo di trasformazione dell'architettura, che George Simmel descriveva, nel suo saggio sulla rovina¹, come lotta tra uomo e natura, ha inizio. La vegetazione si insinua negli interstizi delle pietre, tra i masegni, nelle fughe della pietra d'Istria, avanzando lentamente sul fronte urbano. L'acqua dei canali si cheta, liberata dal moto ondosio, e si fa trasparente, lasciando intravedere ogni genere di oggetti depositati sul fondo. Pesci, uccelli acquatici con i loro suoni, i movimenti lenti di poche barche a remi, interrotti solo dallo sfrecciare di qualche ambulanza. La Venezia effimera, che Dardi individuava nella visione del Canaletto su Rio dei Mendicanti come quella realtà dinamica, animata da persone, tendaggi, imbarcazioni, remi, altane, panni stesi, di luce e di aria, si sottrae alla scena urbana lasciando sul campo l'altra Venezia, quella solida, di pietra, quella delle fabbriche urbane, immobili e silenziose.

“Ogni abbandono – scrive Vito Teti (*Il senso dei luoghi* 2004) – comporta una ricostruzione”. Non solo fisica, ma di senso. Ricostruire l'identità di un luogo significa ristabilire le relazioni che tra questo e l'uomo intercorrono.



Venezia (foto di di Marco Cappelletti).

Ricostruire l'identità di un uomo è ricostruire la memoria dei luoghi a cui appartiene. L'immagine della sospensione temporale nelle città fantasma durante i confinamenti (lockdown per gli esterofooli) a seguito della pandemia è un fenomeno esteso che abbiamo avuto modo di sperimentare nei numerosi borghi abbandonati dell'entroterra italiano, borghi storici spesso collocati in territori aspri e isolati. L'abbandono che ha caratterizzato per oltre un secolo molti di questi piccoli centri, sia in conseguenza di catastrofi quali guerre, terremoti, alluvioni, sia in ragione di necessità economiche, ha fatto sì che dal Veneto alla Sicilia interi paesi si svuotassero e gli abitanti si recassero lontano, nel nord Italia, in Europa e Oltreoceano. Di fatto, si è assistito al tentativo di trasferire l'identità dei luoghi, riproducendone, mediante la realizzazione di doppi o copie, simulacri dei luoghi originari. A volte, la stessa terra di origine, è stata trasportata per dare sepoltura in un paese lontano. Materia e memoria della terra come senso dell'appartenenza a un luogo. I materiali della memoria e dell'immaginario depositati negli strati del nostro vissuto, come sostiene Gaston Bachelard, hanno un ruolo fondamentale nel riconoscimento della propria identità. I ricordi delle case in cui abbiamo abitato, dei luoghi che abbiamo visitato, assumono un valore psichico. Tali ricordi non sono semplicemente di tipo visivo, ma derivano, come sostiene Juhani Pallasmaa, da un'esperienza più complessa di quella retinica. Sono prodotti da un sistema percettivo tattile che mette in gioco una sensibilità estesa a tutti i sensi. Vedere è toccare, sentire una materia, una pietra, un odore, un albero, una luce che entra da una finestra, con gli occhi della pelle². *Gradualità versus immediatezza* Con l'affermazione progressiva e inesorabile di una cultura della velocità, dell'efficienza e del controllo, la condizione originaria dell'uomo come essere sensibile, incarnato nel corpo del mondo, ha lasciato il posto a una condizione di annebbiamento della sua capacità di esperienza aptica. L'unità tra essere senziente, psichico e fisico scompare, travolta da una cultura retinica nella quale la sovra-esposizione e il consumo rapido di immagini hanno il sopravvento. Lo schermo, finestra sul mondo immateriale, impedisce non solo l'esperienza del corpo, ma anche le relazioni tra corpi, ridotte ad un'immagine a basso gradiente sensoriale. La dimensione dell'uomo come essere totale, capace di pensare le città come luogo per la felicità, lascia il posto alla concezione dello spazio urbano come mezzo per dare risposta a necessità. È la città moderna, quella della velocità degli spostamenti, della separazione tra le parti, che afferma il primato della razionalità e la perdita della dimensione umana, della misura dell'uomo come fondamento della concezione dello spazio stesso, interno o esterno che sia. Processo che con Galileo poneva i fondamenti di un mondo dotato di regole meccaniche, alle quali anche il corpo umano non si sottraeva. Il primato di una cultura visiva e retinica si afferma in epoca illuminista, come il termine stesso metafora della visione, suggerisce. L'introduzione del metro quale sistema di misurazione universale, nel 1795, sancirà la perdita di relazioni tra corpo umano e architettura. Il venir meno di un rapporto empatico tra l'uomo e l'ambiente, del quale il corpo è mediatore e linea di contatto, porta socchiusa la dimensione interna e soggettiva e quella esterna del mondo, è evidenziato dal ruolo sempre più rilevante assunto dalle nuove tecnologie di comunicazione. Tali mezzi si sono dimostrati essere una forma di sopravvivenza nel recente avvento della pandemia, consentendo parzialmente la continuità delle attività attraverso il lavoro agile, la didattica a distanza, gli acquisti online di merci, così come la possibilità delle visite virtuali a musei e a eventi, i corsi dei più disparati generi, e, soprattutto mantenendo fili comunicativi tra le persone. Ma i profondi disagi che ne sono derivati, per il singolo e la collettività, suggeriscono alcune considerazioni. Se è vero che già a partire dalla Modernità l'architettura è diventata produttrice di spazi funzionali caratterizzati da un quoziente estetico fondato sull'ideologia della tecnica e dell'abitare democratico, a partire dalla rivoluzione digitale, nel nuovo millennio, la costruzione di città e architetture si è fatta assertrice della supremazia dell'immagine rispetto alla qualità dello spazio da destinare al suo abitante, emblema di una volontà di affermazione dell'architetto, dimentico di una responsabilità etica. L'affermarsi di una cul-



Esercizi di relazione tra corpo umano e corpo urbano degli studenti luav di Wave Fender 2020, tenuto da Roberta Albiero e Giuseppe Biasi con Arabella Guidotto e Federico Muratori.



tura tecnologica, oltre a dimostrare i suoi limiti nella veloce consunzione e obliterazione, ha prodotto forti cambiamenti nei comportamenti sociali, provocando pericolose derive nelle generazioni del nuovo millennio. Lo schermo ci nega di vedere, di sentire, di percepire con tutti i nostri sensi, di avere una ricchezza che deriva da un'esperienza aptica come quella descritta da Pallasmaa in *The Eyes of the Skin*.

Corpo umano corpo urbano

I modi con i quali il corpo si è da sempre relazionato allo spazio, nello scenario della pandemia, sono entrati in crisi. L'idea di distanza critica, di distanza di sicurezza, descritta da T.J. Hall nel suo fondamentale *La dimensione nascosta* (1968), si definisce come quella distanza che misura l'intervallo tra l'attacco e la fuga, una distanza che esclude quella personale o intima.

Dalla consapevolezza della perdita del valore dell'uomo come "abitante poeta", della città come luogo della memoria collettiva, dei luoghi come origine dell'identità, dell'ambiente come grande casa che tutti abitiamo, del pianeta come luogo del quale il corpo umano è parte ha inizio la ricostruzione del senso del corpo umano come fisicità pensante o intelligenza senziente. Un'inversione di rotta, di cui è sostenitore ormai da alcuni decenni Juhani Pallasmaa, è l'unica possibilità di affermare nuovamente il valore della dignità umana.

Le città antiche costruite sulla misura dell'uomo, cucite sul suo corpo, sui suoi movimenti e abitudini, come scriveva nel suo testo insuperato Camillo Sitte³, nascevano per renderci felici. Di esse si è nutrita la nostra esperienza, la nostra immaginazione, la nostra memoria. Questi luoghi ci appartengono come noi apparteniamo a loro. Ricostruire il senso di appartenenza significa, per gli architetti, tornare a pensare a spazi nei quali i materiali parlino della loro origine terrestre, nei quali la luce naturale faccia intendere lo scorrere del tempo, dell'aria e delle stagioni. E ancora, spazi topologici nei quale orientarsi, atto primario dal quale ha origine la stessa idea di luogo. Spazi allora, come spazi vissuti. Spazi che radunano e non dividono.

NOTE

¹ G. SIMMEL, *La rovina*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006.

² J. PALLASMAA, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester 2005 (trad. it. *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007).

³ C. SITTE, *L'arte di costruire le città*, Jaca Book, Milano 1981.

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 ar-te) del vedere (cioè, a quell’esercizio che dell’*ars architetonica* 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.

ricostruzioni

massimo donà

RICOSTRUIRE: Costruire di nuovo; in alcuni casi con l’idea del riordinamento, del miglioramento; in archeologia, completare graficamente l’architettura di un edificio o monumento antico, congetturando le parti mancanti sulla base delle rovine rimaste o di notizie pervenute; di un testo letterario, restituirlo alla forma originaria (o che si suppone tale), integrando lacune, togliendo interpolazioni, correggendo gli errori di trascrizione o di stampa [...]. [*Dizionario Treccani*]

La vera ripetizione appare come una condotta singolare che noi abbiamo in rapporto a ciò che non può essere scambiato, rimpiazzato né sostituito: come una poesia che si ripete nella misura in cui non si può cambiare nessuna parola. Non si tratta più di un’equivalenza tra cose simili, non si tratta nemmeno di un’identità del Medesimo. La vera ripetizione si rivolge a qualche cosa di singolare, d’impermutabile e di differente, senza ‘identità’. Invece si scambiare il simile e d’identificare il Medesimo, essa autentica il differente”. [G. DELEUZE, *Logica del senso*, trad.it., Feltrinelli, Milano 1975, p. 253]

E se il costruire fosse in realtà sempre e solamente un ri-costruire? E l’agire ogni volta un re-agire? Se, cioè, nessuna azione fosse possibile a prescindere da una passione in grado di alimentarla? Una cosa è certa: nel “ri” è sempre chiamata in causa una qualche forma di ripetizione. Insomma, c’è sempre qualcosa che si ripete, anche nell’agire che ci vede impegnati in quella che potrebbe sembrare una “prima volta”. Si agisce, cioè, sempre in risposta a qualcosa o a qualcuno. Che dovrà certamente aver agito su di noi – ma che forse, nel provocarci, ossia nel venirci incontro, potrebbe anche aver già determinato una prima, magari inavvertita, ‘risposta’ (da parte nostra) alla sua chiamata. Ecco perché potrebbe anche essere che il “ri” dica insieme una risposta e una seconda volta. Come se ci fosse già stata una prima risposta; e magari anche una seconda chiamata, in corrispondenza a quella che sarebbe anche potuta sembrare la nostra unica risposta. Deleuze si sofferma a lungo sul concetto di “ripetizione”; ma soprattutto fa, di questo concetto, il fulcro teoretico di un inedito modo di intendere la “differenza”. Mostrando anzitutto come il ripetersi sia possibile solo in virtù di un differire in grado di fare, di ogni “ripetizione” (per dirla con Gabriel Tarde), il semplice “differenziante della differenza”. Ma, se è vero che per Deleuze la differenza “vive nella ripetizione”, va anche ricordato che “la vera ripetizione appartiene per lui all’immaginazione”. Sì, perché questa è la funzione dell’immaginazione: “sottrarre alla ripetizione qualcosa di nuovo, sottrarle la differenza”. Il “nuovo” della ripetizione, infatti, viene rimosso dall’immaginazione; che, peraltro, non potrebbe fare a meno di operare in questo modo – perché, come abbiamo già detto, la sola (e vera) ripetizione appartiene all’immaginazione. Ma, ed è sempre Deleuze ad esprimersi in questi termini: “la ripetizione immaginaria non è una falsa ripetizione, che verrebbe a supplire alla mancanza di quella vera”. L’immaginazione, cioè, cancella il nuovo e la differenza; sottraendoli all’evento della “ripetizione”. Per quanto i medesimi rimangano operanti, sia pur nella forma del “bisogno”.

Anche a questo proposito Deleuze è molto chiaro: “la ripetizione è iscritta essenzialmente nel bisogno.. perché il bisogno forma il per sé della ripetizione”.

Ecco perché la ripetizione non estirpa il bisogno: per questo nella sovrabbondanza di offerta che caratterizza il nostro presente mercificato, dalla ripetizione degli acquisti il bisogno non viene mai pienamente soddisfatto. Anzi, esso sembra destinato a rigenerarsi con una velocità mai vista prima. Proprio là dove tutto sembra destinato a ripetersi, cioè, il bisogno finisce per intensificarsi come mai era accaduto; appunto perché nessuna ripetizione sembra poter rinunciare ad alimentare e produrre “differenze”; scarti, novità, eventi... e per ciò stesso bisogni. Di là dall'inevitabile ruolo svolto dall'immaginazione, destinata appunto a nascondere il *vulnus* costituito da queste stesse differenze – le quali pur segnano nel profondo ogni vera esperienza di ripetizione. Di là dalla vocazione – propria dell'immaginazione – a nascondere una ferita che, di ogni ripetizione, fa l'unica reale condizione di possibilità affinché qualcosa di “nuovo” accada davvero. “La ripetizione – precisa infatti Deleuze – è la condizione storica secondo cui qualcosa di nuovo viene effettivamente prodotto”.

Sì, perché “noi non produciamo qualcosa di nuovo se non a patto di ripetere una volta nel modo che costituisce il passato, un'altra nel presente della metamorfosi... perché quanto è prodotto, lo stesso assolutamente nuovo, non è altro a sua volta che ripetizione”.

Insomma, Deleuze ci insegna che non v'è mai astratta contrapposizione tra “novità” e “ripetizione”. E ci fa “vedere” come solo in virtù della ripetizione possano farsi avanti delle vere e proprie “novità”.

Eppure una millenaria tradizione ha voluto farci credere che o ci si adagia alla ripetizione (e per ciò stesso si viene considerati conservatori; perché si mirerebbe a far tornare, uguale a prima, quel che è già stato), oppure si cerca il nuovo, anche solo per il suo esser nuovo (non, cioè, perché sia migliore – d'altro canto, il nuovo non è mai migliore del vecchio per il semplice fatto di esser “nuovo”).

E soprattutto perché solo quest'ultimo sembra in grado di portarci avanti; e farci progredire, dandoci per ciò stesso la patente di ‘progressisti’. D'altro canto, solo procedendo verso il nuovo possiamo ‘sperare’... sperare se non altro che il futuro sia migliore del passato.

Sì, perché il passato sappiamo cos'è (o crediamo di saperlo); e conosciamo anche tutto quello che, di tale passato, può essere migliorato. Sappiamo ad esempio quali malattie quel passato non era ancora in grado di curare. Ecco, solo andando verso il nuovo, possiamo imparare a curare quelle malattie rispetto a cui il passato ci vedeva irrimediabilmente impotenti. Eppure, le cose non sono così semplici; questo, almeno, sembra suggerirci Deleuze.

Anche una riflessione alquanto semplice e a suo modo ingenua può aiutarci a capirlo.

Basti pensare a come è nata, nella storia, la filosofia che siamo soliti chiamare “neoplatonica”. Il primo vero e proprio passo avanti, o comunque oltre, il platonismo. Eppure, Plotino (e non solo lui) ha scritto e pensato tutto quello che ha scritto e pensato, ossia ha dato la stura ad una vera e propria nuova epoca della metafisica, a partire dalla convinzione di non esser chiamato a far altro che commentare e spiegare Platone. Come nasce poi la grande Rinascenza? Quella che avrebbe dato il via alla modernità e alle più rivoluzionarie forme di rappresentazione artistica? Come, se non riportando alla luce, per conformarvisi, i grandi sistemi estetico-metafisici dell'antichità? Come sarebbe nata la grande arte “neoclassica” se non dalla convinzione di voler riportare alla luce quella che era venuta a configurarsi come una certa idea di “classicità” (nelle riflessioni di Winckelmann, di Canova ecc.). Il fatto è che il “nuovo” nasce quasi sempre dalla volontà di ripetere il passato.

Spesso è invece proprio là dove ci si propone di rompere con il passato, là dove ci si impegna a recidere ogni legame con la tradizione, che si finiscono per ripetere forme antiche, magari arcaiche, pur illudendosi di esser finalmente “originali”. Per quanto, là dove questa volontà di rottura venga invece vissuta con la giusta radicalità e consapevolezza, quel che si vuole è ancora una volta ritornare all'inizio di tutto. Ossia, ripetere il primo vagito. D'altronde, anche la grande arte ottocentesca era nata da una accesa contrapposizione tra modi diversi di esprimere un'analogia nostalgia nei confronti del passato.

Il neoclassico nasceva da una nostalgia nei confronti della classicità greca, mentre il romantico da quella nei confronti di un certo medioevo, o, ancor più radicalmente, da una nostalgia nei confronti di un passato inevitabilmente più lontano di qualsivoglia passato: da una nostalgia, cioè, nei confronti dell'origine (*arché*). Della prima volta. Dell'incipit da cui tutto deve aver necessariamente avuto inizio.

Proprio come nelle grandi Avanguardie artistiche dei primi venti anni del Novecento.

Ma cosa dice la nostalgia dell'Origine?

Tema tipicamente romantico ed elaborato nella forma più radicale già dalla filosofia di Fichte. Dice una paradossale volontà: la volontà di ripetere l'irripetibile. Ovvero, l'inizio. Il primo vagito della storia. Il primo passo; quello che, se ripetuto, evidentemente, non sarebbe più il primo. Eppure, proprio quell'inizio, più di ogni altra cosa, l'umanità (soprattutto nel Moderno) brama di ripetere.

Volendo ardentemente ripetere quello che in verità non può costituirsi come ripetizione di nulla. Qualcosa che dovrà necessariamente esser ‘già stato’; d'altronde il presente ha sempre un passato alle spalle, e dunque non potrà mai, per definizione, costituirsi come vera e propria ‘prima volta’.

Sì, la prima volta è sempre necessariamente “già stata”; ossia, è per noi in ogni caso un passato.

Ed è proprio di quella che avvertiamo un insopprimibile ‘bisogno’. È essa che desideriamo, più di ogni altra cosa.

Perché, solo nel suo ripetersi, sembra poter accadere il “nuovo”, ossia la “prima volta”. Solo una “ripetizione” sembra cioè consentire l'accadimento del veramente inaudito.

Ed è proprio a questo irresolubile “paradosso” che ci invita a guardare Deleuze, con la sua apparentemente illogica convinzione secondo cui solo nella ‘ripetizione’ sarebbe possibile istituire una vera e propria “differenza”. E qualcosa di nuovo sembra poter venire finalmente costruito. O meglio... ri-costruito.

imperfezioni

carlo sini

Sto per formulare un singolare elogio dell'imperfetto, se possiamo dir così: ma devo aggiungere che l'imperfetto non ha bisogno di elogi, essendo l'essenza stessa di tutto ciò che accade e che c'è. In proposito assumo il più recente punto di vista della evoluzione biologica e in particolare tengo presenti i libri di Telmo Pievani, *Imperfezione. Una storia naturale* (Cortina, Milano 2019) e di C. Sini e T. Pievani, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura* (Jaca Book, Milano 2020). La tesi che sosterrò è che ogni costruzione è in realtà una ricostruzione del già costruito e mai una costruzione *ex novo*: un tema molto delicato e attuale nei tempi infausti della pandemia, che ha già prodotto un milione di morti, sconvolgendo l'organizzazione di vita degli umani sul pianeta. Il nostro pensiero si protende a quando, se Dio vuole, ne saremo usciti e immaginiamo di riprendere e di ricostruire una vita "normale". Indietro però, lo sappiamo bene, non si torna e ci chiediamo ansiosi che cosa ci aspetta e che cosa si dovrà fare. Anche nella storia della vita biologica (genetica) e biologico-sociale (epigenetica) indietro non si torna, sicché noi, come dice Pievani, siamo il risultato di una serie di imperfezioni che hanno avuto successo. Infatti l'evoluzione delle forme di vita non procede sul modello di come potrebbe lavorare un ingegnere, che programma le proprie invenzioni dotandosi in partenza di tutto ciò che gli occorre per costruire le sue macchine; l'evoluzione procede piuttosto come un artigiano, o più esattamente un *bricoleur* alla Lévi-Strauss, che si arrangia col materiale di cui dispone, che lo trasforma, lo ricicla, lo rielabora e insomma fa quello che può con quello che ha, non senza difetti e magagne, ma anche con un provvisorio e parziale successo. Ecco, l'evoluzione naturale procede esattamente così. Ogni forma vivente, dice Pievani, è come una stratigrafia vivente di forme, una sorta di matrioska in continuo movimento e sommovimento. Si parla tanto, per esempio, di genoma, che però non è una "cosa", ma è un sistema in evoluzione che si trasforma nel corso del tempo, cioè sempre occasionalmente, di imperfezione in imperfezione, ovvero come parte di una trama infinita di relazioni e regolazioni successive al livello genetico ed epigenetico, a livello cellulare, di tessuti, di organi e di organismi. Ogni corpo procede per modificazioni occasionali, per tentativi contingenti e un po' alla cieca. Molti di questi tentativi sono scomparsi per sempre, altri hanno avuto successo grazie a una continua modificazione di mezzi e di scopi. Quindi ogni corpo vivente non è mai perfettamente adeguato a ciò che c'è, alle innumerevoli relazioni dinamiche nelle quali è coinvolto. Si tratta di un continuo cammino di soluzioni parziali e contingenti che non possono mai essere l'ottimo: sono ciò che allora si poteva o si poté fare, con parziale successo e molti difetti. Il corpo di un vivente che, in certe condizioni date, sia ottimale non è mai esistito, non esiste e non esisterà. Non accade mai che tutto vada bene: c'è un prezzo da pagare per ogni soluzione o tentativo di soluzione, perché non esiste la possibilità di una libera progettazione di forme di vita in astratto, come si proporrebbe di fare l'ingegnere: il fatto

è che l'ingegnere della vita non ha luogo in natura, ma solo nelle nostre fantasie. Nella evoluzione reale, anche chi ce la fa, chi sin qui sopravvive, si tira dietro i segni di soluzioni abborracciate e imperfette e quindi i segni del prezzo che ha dovuto pagare via via e che in parte ancora paga per esistere. Così, ad esempio, si è svolto il lunghissimo processo che ha condotto gli esseri umani ad acquisire, passo passo, la posizione eretta: una serie di tentativi alla cieca, ogni volta in base alle condizioni generali della presenza in un sistema relazionale infinito e in movimento, ogni volta guadagnando un vantaggio, ma in base ad aggiustamenti spesso costosi o, per altro verso, troppo costosi, e nondimeno meglio che niente. Si acquisisce un vantaggio nella rapidità di ambulazione, nella liberazione delle mani e della bocca ecc., ma si deve accettare il prezzo della drammaticità del parto e delle molte morti e sofferenze che ne conseguono: nell'insieme la cosa tiene, ma non è certo una soluzione perfetta o il massimo che si potesse desiderare. Bene, quello che ho succintamente ricordato sul piano della evoluzione naturale invito a trasferirlo anche sul piano della vita sociale e delle umane storie della cultura e della civiltà; applicandolo, per esempio, alla stessa teoria della evoluzione naturale qui richiamata: il meglio che si possa fare in base alle nostre attuali conoscenze, allo sviluppo dei nostri istituti di ricerca, alle nostre macchine e al lavoro sociale che le produce, alla mentalità dei ricercatori e alle innumerevoli biografie, situazioni e tradizioni di vita variamente implicate e così via; quindi non senza pagare il prezzo di inevitabili pregiudizi, errori di valutazione e di prospettiva, inutili contese personali e via dicendo. Una teoria scientifica è il prodotto occasionale di una società data, con i suoi vantaggi e i suoi svantaggi, dogmatismi e ossessioni, costi e sprechi, profitti e pericoli. Il meglio che si è riusciti a fare nelle condizioni date, non mai l'ottimo o il perfetto, che di fatto non è possibile perché semplicemente non esiste e non può esistere, in una situazione di correlazioni "ecologiche" infinite e in movimento, dove qualcosa si guadagna e qualcosa si perde senza soluzione. Il medesimo è da dire se ci riferiamo allo sviluppo mondiale dei centri urbani e al destino futuro delle megalopoli planetarie. In molti stiano sottolineando la necessità di modificare profondamento il modello di vita e di sviluppo che ci caratterizza. Per vivere tutti come si vive a Chicago (prima della pandemia) dovremmo possedere da tre a cinque pianeti come la terra (così è stato calcolato anni fa), ma ovviamente ne abbiamo uno soltanto, che per di più stiamo costantemente devastando: ogni anno la ricostituzione delle energie naturali è sempre più in rosso. Però la cosa, il cambiamento di modello in forma ottimale, è facile da dirsi e magari anche da calcolarsi, ma quasi impossibile poi da realizzarsi. Se partiamo dal punto di vista delle "imperfezioni" dominanti, possiamo renderci conto del perché. Provo a sintetizzare così. Le nostre condizioni di vita sul pianeta, biologiche e sociobiologiche, cioè in base alle loro stesse relazioni epigenetiche (oggi sappiamo, ha detto Carlo Alberto Redi, che il biologico è anche sociale e il sociale è anche biologico), sono come una nave che procede nell'oceano: non possiamo arrestarla per riparare eventuali danni, dobbiamo provvedere mentre è in navigazione e dobbiamo intervenire con ciò di cui ci troviamo a disporre a bordo. Ogni intervento fronteggia con successo variabile la situazione contingente, ma nel contempo apre inevitabilmente il fianco a imprevedibili situazioni successive. Ciò che era stato provvido rivela successivamente, nella mutata situazione, fragilità e conseguenze negative; anzi: la stessa soluzione positiva di un problema concorre a modificare la situazione generale e quindi a creare, proprio per il successo della soluzione contingente, un nuovo genere di problemi. Tutto infatti continuamente si muove, in un sistema incalcolabile di correlazioni con-constitutive e perciò mobili e imprevedibili; ogni nostro intervento modifica ed è modificato, ha provvisorio successo e si espone e genera ulteriori problemi. La società perfetta è un'utopia, come la città perfetta, la casa perfetta, la perfetta vita dei singoli e delle comunità. Tutto ciò che c'è, a partire da ognuno di noi, abbisogna di aggiustamenti per continuare a esistere; in questo senso, necessita di "ricostruzioni", che non partono mai da zero, ma che cercano di modificare ciò di cui, per i casi della storia e della vita, si dispone; per esempio come con i ruderi del Colosseo per le esigenze di vita dei romani del Medioevo: esempio al limite, ma non obsoleto. Niente può mutare di punto in bianco, in una condizione di immaginario isolamento. Da questo punto di vista, il massimo della saggezza consisterebbe nel riuscire a trarre il massimo profitto dall'esistente,

continuamente riequilibrandolo e ricostruendolo *ad hoc*. La navigazione più efficace sembra allora rivelarsi quella che procede massimamente “a vista”, senza pretese di soluzioni definitive e drasticamente invasive e senza l'illusione di poter prevedere con successo il futuro, ma senza peraltro mai smettere di sforzarsi di allungare continuamente lo sguardo nella notte che ci circonda.

Diceva Freud che l'educazione, la politica e la psicoanalisi sono compiti sostanzialmente impossibili: il loro successo è, comunque, sempre provvisorio, parziale, inevitabilmente accompagnato da evidenti manchevolezze. Ogni pedagogia cerca di educare la vita singola cui si applica, generando una metamorfosi possibile dei particolari dati di partenza, naturali, caratteriali, sociali ecc.; così pure una cura deve utilizzare e si deve adeguare alle condizioni di base e di partenza del corpo e della persona ammalata, cercando di produrre dei miglioramenti soddisfacenti, anche se sempre provvisori e mai complessivi: si tratta di tirare avanti meglio che si può, fronteggiando l'ignoto con i mezzi e le forze delle quali si dispone.

Se verrà il giorno che tutti ci auguriamo, quando riprenderemo le nostre vecchie imprese in ogni angolo del pianeta, avremo l'occasione per una osservazione inedita e per certi versi fortunata. Alcune cose riveleranno la loro nuova impossibilità, sia per l'inadeguatezza nei confronti delle mutate situazioni di vita, sia per una fragilità che già le accompagnava “prima” e che ora vediamo e sperimentiamo chiaramente. Altre cose riveleranno invece una vitalità nuova concernente possibilità inedite e impreviste. Per esempio gli insegnanti avranno a disposizione strumenti di insegnamento a distanza che prima non immaginavano, con esiti di straordinaria efficacia; ma, attenzione, evocando, riutilizzando e rimaneggiando in remoto gli antichi strumenti pedagogici nati dalla sacrosanta frequentazione vivente: le due cose si trasformeranno reciprocamente, un pezzo di antico si manifesterà nella sua perenne valenza, ma non senza modificarsi a sua volta di fronte al nuovo. Il tutto poi rivelerà problemi ed esigenze oggi inimmaginabili, quindi anche difetti provvisori e controfattualità impreviste.

Così è fatta la vita su questo piccolissimo, infimo pianeta, disperso nelle tenebre infinite, tra fuochi giganteschi, devastatori, creatori e terribili, terra destinata un giorno alla totale scomparsa. Così è anche la vita dei suoi provvisori abitanti, ospiti reciproci perché iscritti in un'unica catena esistenziale turbolenta, destinati a una simbiosi volontaria e involontaria, prospera e distruttiva di volta in volta per alcuni o per altri. Così è poi la vita dell'animale che si stima il più sapiente: destinato a una saggezza antica e sempre nuova, coincidente, in sostanza, con l'esercizio infinito della infinita memoria. Essa insegna la perennità continua del provvisorio, che affronta costantemente la sfida con l'inedito, senza mai dimenticare la provenienza e il suo deposito, inesauribile, di ricostruzioni possibili, scritte da sempre nel corpo mobile del nostro destino.

intervista a pier menard

roberto masiero

Nel 1939 Jorge Luis Borges pubblica un racconto dal titolo *Pierre Menard*. Autore del Don Chisciotte nel quale un ammiratore di Menard racconta di come per molto tempo l'autore abbia cercato di scrivere un capolavoro per il proprio tempo, così come era accaduto a Cervantes, per ritrovarsi alla fine a pubblicare (ricostruire?) un frammento dello stesso testo di Cervantes, formalmente identico.

Di seguito una intervista immaginaria a Pierre Menard (chi sa se è mai esistito?) da parte di una sorta di alter ego (avatar?) di chi firma questo stesso scritto che ribadisco essere nessun altro che Roberto Masiero (chi sa se esisterà mai), per provare a perdersi nei paradossi del ri-costruire.

Caro signor Menard, finalmente posso conoscerla. Sapessi che fatica ho fatto per trovarla. Ho persino cercato nell'archivio privato di Jorge Luis Borges sperando di scovare nelle agende o negli appunti del grande scrittore un qualche suo indirizzo. Nulla! Ero rimasto affascinato dal saggio di un suo ignoto ammiratore riportato nel libro di Borges, Finzioni, con il titolo Pierre Menard, autore del "Chisciotte". Chissà come mai, nelle tante, tantissime, pagine che Borges ha scritto e mai pubblicato – pagine che ho avuto la fortuna di leggere – non ho trovato mai il nome di questo suo ammiratore? L'avrei con piacere contattato, ma non ho avuto proprio tracce.

È un'interrogazione sull'identità che mi spinge a intervistarla visto che lei ha scritto un Don Chisciotte mettendo insieme le stesse parole nello stesso ordine di Cervantes, quasi ri-costruendolo?

Chi è l'autore vero (Dio mio, questa sì che è una parola che pesa!) di (o del) Don Chisciotte? Lei o Cervantes? E se cambiamo nome all'autore cambia anche l'opera? Una identità quando viene riprodotta è ancora identica a se stessa?

Forse io la sto usando in quanto lei è una finzione di una finzione che però diventa realtà artistica almeno sub specie letteraria e così tutti insieme possiamo giocare a sfuggire, magari artisticamente, da ogni realtà?

Non è questo che fa l'arte? O forse la intervisto perché così posso liberarmi, visto il suo côté letterario, da ogni presunzione teoretica che mi impone il titolo della rubrica, mettendo così alla prova i paradossi che il tema (ri-costruzione) propone non solo all'architettura ma alle arti stesse? O forse perché mi ritrovo a seguire, come Alice nel paese delle meraviglie, il sorriso del gatto del Yorkshire?

La prego, può dedicarmi un po' del suo tempo?

Certo! anche perché ne ho quanto ne voglio: il tempo è generoso con l'arte e l'arte è, inevitabilmente, devota al tempo.

Mi dica, le cose sono andate proprio come racconta il suo ammiratore?

Cosa intende?

Lei ha veramente riscritto il Don Chisciotte di Cervantes; lo ha, per così dire, copiato firmandolo però come se lei ne fosse l'autore?

Io non ho riscritto ma scritto, non “un” Don Chisciotte, ma “il” Don Chisciotte. Non ho fatto una ritrascrizione o ricostruzione meccanica del testo di

Cervantes, ma ho dedicato un tempo immane per una impresa impossibile: continuare ad essere Pierre Mernard e arrivare al Don Chisciotte attraverso le mie stesse esperienze, le esperienze di Pierre Menard.

Si spieghi meglio.

All'inizio, volevo rendere attuale il Don Chisciotte, scrivere il Don Chisciotte del mio tempo. Ho dapprima cercato di conoscere bene lo spagnolo, quello seicentesco, ho ritrovato la fede cattolica, ho introiettato in me un'esperienza mai vissuta come quella di guerreggiare contro i mori o contro il turco, ho con una fatica improba dimenticato la storia d'Europa compresa tra gli anni 1602 e il 1918 per provare ad essere Miguel de Cervantes. Poi mi sono reso conto che essere nel XX secolo un romanziere popolare del XVII secolo è una menomazione; essere Cervantes e arrivare al Don Chisciotte è persino ovvio anche se impossibile e quindi la vera impresa era essere Pierre Menard e arrivare al Don Chisciotte attraverso le esperienze di Pierre Menard.

Mi scusi, ma il risultato non è il fatto che il testo del suo Don Chisciotte è identico a quello di Cervantes, se non per il fatto che il suo è incompleto?

Anche lei, come tutti, per altro, fa un banale errore di concetto. Nella proposizione A=A che caratterizza il principio di identità e che sta alla base dell'intera filosofia occidentale, c'è una menzogna implicita e rimossa: questa identità è formale ma non sostanziale – oserei dire non reale – in quanto la seconda A è in una posizione diversa dalla prima. Forse la posizione non ha nulla a che vedere con la logica? O con l'essenza? O con il valore? Ciò che viene dopo può essere uguale a ciò che è prima?

È vero, se leggiamo due brani dei due Don Chisciotte, il mio e quello di Cervantes sembrano identici, ma proviamo a leggere un frammento della parte prima, capitolo nono del Don Chisciotte, di Cervantes: “[...] la verità la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire”. Scrive il mio ignoto recensore e ammiratore, con ragione: “Redatta nel XVII secolo, redatta dal “genio profano” Cervantes, quell'enumerazione è un mero elogio retorico della storia”. Io invece, nel mio Don Chisciotte, scrivo: “[...] la verità la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire”.

Aggiunge, giustamente, sempre il mio ammiratore: “La storia *madre* della verità; l'idea è stupefacente. Menard contemporaneo di William James, non definisce la storia come un'indagine della realtà, ma come la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che è avvenuto; è ciò che riteniamo che sia avvenuto. Le clausole finali – *esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire* – sono sfacciatamente pragmatiche. È anche nitido il contrasto tra i due stili. Lo stile arcaicizzante di Menard – in fin dei conti straniero – soffre di una certa affettazione. Non così quello del precursore, che impiega con disinvoltura lo spagnolo corrente della sua epoca”.

Lei mi sta dicendo che tra i due testi c'è una formale eguaglianza, ma una sostanziale differenza. Pur essendo identici il tempo li rende totalmente diversi. Il suo non solo contiene il Don Chisciotte di Cervantes, ma lo rende contenitore di tutto ciò che è stato da allora ad oggi e che Cervantes non poteva assolutamente nemmeno prevedere. Non solo! Il suo testo, avendo la stessa forma ma un altro tempo, rinvia ad una dimensione esistenziale di Cervantes fatta di sogni, emozioni, passioni, sentimenti, occasioni, capacità, che si mescola con quella di Pierre Menard, e con quella di ogni possibile lettore, dato che anche il lettore è portatore di sogni, emozioni, passioni sentimenti, occasioni e persino capacità. Altrimenti come potrebbe perdersi nel testo? È come se lei, scrivendo il Don Chisciotte, dopo che questo testo è stato scritto da Cervantes – e lei, va tenuto presente, lo ha scritto scoprendo di dover arrivare inevitabilmente alle stesse parole, cioè alle parole stesse – trasformasse ognuno di noi non solo in un interprete ma in un autore, tanto quanto è autore Cervantes e tanto quanto lo è lei? Straordinario cortocircuito tra il tempo e i tempi, tra il soggetto e i soggetti, tra la scrittura e i significati. La forma sta nel tempo mentre i contenuti – per così dire – navigano tra l'imprevedibilità dei tempi. Da una parte la forma si fa sino in fondo eterna, dall'altra i significati si rendono disponibili agli eventi possibili e anche impossibili, visto che questo è il compito di ciò che chiamiamo letteratura. È come se tra i due Don Chisciotte si presentasse un testo, in qualche modo invisibile, capace di alludere ad ogni possibile

testo scritto in ogni luogo e in ogni tempo, come se Don Chisciotte fosse sempre anche Gilgamesch, Ulisse, d'Artagnan, la signora Bovary...

Proprio così! Anche il mio appassionato ammiratore inizia, non a caso, definendo tutte le altre mie opere con l'aggettivo *visibili*. Così scrivendo – anche senza mai affermarlo – attribuisce – nella sua diversità rispetto alle altre mie opere – al mio capolavoro il valore della invisibilità. Coglie il problema in profondità. Io non volevo interpretare, volevo essere. Come avrei potuto scrivere, cioè rendere visibili, tutte le interpretazioni possibili di tutte le parole che possono essere usate per raccontate la storia di Don Chisciotte? E quante altre storie possono essere raccontare raccontando? Dovevo combattere con il visibile, non perché io ami l'invisibile. Le dirò, detesto tutte le filosofie che dopo infinite filastrocche presentate come argomentazioni logiche arrivano al dunque affermando: “Siamo di fronte all'invisibile”, oppure, che è ancora più usuale e di grande effetto misticheggiante: “Siamo di fronte all'indicibile”. Chissà perché nessuno si alza e se ne va borbottando: “Perché me lo dici? Perché me ne parli? Se proprio ti trovi o mi porti davanti all'indicibile vedi di stare zitto!”.

Forse invisibile sta per intraducibile e non per insondabile.

Comunque il visibile è già il testo di Cervantes e io potevo accedere alla sua dimensione invisibile solo usando esattamente le stesse parole.

A proposito, non credo che quell'appassionato ammiratore sia mai esistito, non mi ricordo di aver mai scritto quelle frasi che mi attribuisce. Ma!? Il tempo fa sempre brutti scherzi. Non è proprio vero che è galantuomo.

Ma quella invisibilità alla quale lei dà forma concreta, visto che comunque è costretto a scrivere, appartiene solo alla sua opera, meglio alla sua opera invisibile?

Ovviamente no! Io ho cercato, provando a riscrivere il Don Chisciotte di andare sino a quel fondo nel quale ogni opera visibile (tutte le mie altre opere e tutte quelle di tutti gli autori possibili) può essere anche invisibile, può essere un capolavoro, o come dite voi, può essere opera d'arte e non semplice scrittura. In fondo ho vissuto lo scacco definitivo di tutte le mie opere visibili in quanto imparagonabili con il Don Chisciotte.

Lei mi sta dicendo che voleva scoprire l'ineffabile, che voleva riproporre l'idea romantica dell'arte come qualcosa di autentico e irriproducibile?

Sì e no! Nel testo riproposto da Borges, scritto dal mio appassionato ammiratore, si riporta un brano di una mia lettera scritta da Bayonne il 30 settembre del 1934 – che io non ricordo di aver mai scritto (Non sono mai stato a Bayonne) – nella quale avrei affermato: “Il mio proposito è semplicemente stupefacente. Il termine ultimo di una dimostrazione teologica o metafisica – il mondo esterno, Dio, la causalità, le forme universali – non è meno presupposto e comune del mio ben noto romanzo. L'unica differenza è che i filosofi pubblicano in volumi piacevoli le tappe intermedie del loro lavoro, mentre io ho deciso di perderle”.

In effetti, non rimane una sola brutta copia che testimoni quel lavoro di anni. Anche se questa lettera non l'ho forse mai scritta essa dice ciò che veramente penso. Vede, anche tra me e me come tra A e A sussiste un'invisibilità che dà pienezza alle cose. Mi viene da sospettare che non ci sia nulla di più visibile della stessa invisibilità.

Sbaglio o questo è lo spazio nel quale opera ogni possibile interpretazione, meglio, dove l'interpretazione si intriga e si legittima, dove il mondo stesso si fa interpretazione, come affermava un noto filosofo, non a caso morto pazzo a Jena precisamente il 25 agosto del Millenovecento.

Direi di più, è il luogo di una quantità impressionante di paradossi che alimentano – di fatto – il discorso attorno alle arti. In particolare due mi ossessionano, quello dell'interprete e quello dell'autore.

E cioè?

Quello dell'interprete. Immaginiamo un pianista che deve interpretare, che so, una sonata di Beethoven. Inevitabilmente lo farà da par suo. Ma ipotizziamo la interpreti come fosse un rock. Possibile? Certo! Perché no? Ma tutti, e lui per primo, avvertiranno che sta facendo un atto di violenza. Lo farà solo in modo scherzoso in occasioni dove domina un clima di divertimento e di anticonformismo. Violenza verso cosa? Ma? Verso l'opera, verso l'autore, verso l'ascoltatore, verso se stesso. Perché, pur nella libertà dell'interpretazione, c'è una sorta di imperativo, quello che riguarda ciò che definiamo in modo un po' bislacco – in fondo io sono un dadaista – la verità dell'opera. L'opera sta nel tempo perché guadagna il tempo. L'opera

non sarebbe una opera se non avesse una qualche persistenza, se non desiderasse o non si imponesse non tanto per occupare il proprio tempo, ma il tempo stesso, cioè il tempo senza tempo. È, se vuole, il rapporto già pensato (desiderato) dai romantici tra l'opera d'arte e l'eternità. Io, però, provo a capovolgere l'estetica e l'etica romantica, troppo presa dall'idiosincrasia del soggetto.

L'interpretazione tende all'avvicinamento verso l'opera, vuole farsi catturare dall'orbita dell'opera e non certo uscirne. Compito del pianista è allora cercare ciò che l'autore voleva essere, dire, fare, agire, nel momento in cui faceva l'opera, nel momento in cui viveva con l'opera.

È ciò che il mio – e sconosciuto – amico che mi ha involontariamente portato a lei, afferma rispetto al restauro: “Progetto architetonico volto a ristabilire l'intenzione architetonica dell'autore”. Il suo fascino sarebbe allora “[...] la proposta di un tempo futuro in cui si definisce il passato nel suo incontro con il presente”.

Ma questo è impossibile. Qui emerge il paradosso del quale stavamo parlando. Il pianista tenderà in tutti i modi ad avvicinarsi a ciò che sa essere impossibile, l'identificazione con l'autore. Per farlo metterà in essere una sorta di pratica dell'auto-annullamento, provando e riprovando, più e più volte, il pezzo da eseguire. Si annullerà nell'atto tecnico. Cercherà di esserci non essendoci. Cercherà di imparare il pezzo a memoria sino al punto da poterlo eseguire senza pensarci, come se fosse lui stesso a comporre l'opera proponendo una totalità dell'opera che non è mai esistita perché nel momento della sua creazione essa è stata l'esito di molteplici e frammentate decisioni. E ancora cercherà di farsi aiutare in questo suo perdersi da vincoli veri e presunti (le note autografe sul testo, i trucchi della tecnica che ogni mestiere sa, i confronti con altre interpretazioni per cogliere delle verità nell'identificarsi con queste o nel negarle). Tutto questo per non fuggire dall'opera, per non rispondere ad una profondissima pulsione che vorrebbe cogliere ciò che sta alla base dell'opera stessa: il momento o i momenti della creatività. Quei momenti che negano per proprio principio la riproduzione. La tecnica sarà la sua dannazione e la sua salvezza. In questo suo abbandonarsi al rifiuto di sé l'interprete diventa ognuno di noi.

Complicato, ma dove sta il paradosso?

Nel fatto che solo alla fine di questo auto-annullamento, di questo dedicarsi ad altro da sé, di questo mettersi a disposizione dell'opera, ne uscirà una interpretazione che potrà essere nel contempo autentica e personale (e originale). Incredibilmente l'atto di umiltà produce l'orgoglio dell'esito. È quell'impossibile avvicinamento che produce senso; è l'allontanarsi dall'essere che ci avvicina all'essere; è quel tentativo di diventare altro da sé che fa scoprire il sé; è il sostituirsi a qualcosa o a qualcuno che permette la stessa costituzione del tempo nel tempo o dei tempi nel tempo. Guardi, a capire tutto questo è stato, pochi anni fa, il mio amico Duchamp che ha messo in discussione l'idea stessa di autenticità e la problematicità della figura dell'autore; ha posto definitivamente in “prima fila” l'inevitabile dimensione concettuale dell'opera d'arte. Da allora non è più importante il saper fare, ma il saper cogliere lo scarto dal quale nasce il concetto, uno scarto primordiale quello tra essere e non essere.

Posso confessarle il motivo che mi ha spinto a cercarla?

Certo! Le dirò sono molto curioso e ho molto tempo a disposizione.

D'altra parte che altro è il progetto di architettura se non cercare di rispondere a delle domande? Alcune ci inquietano più di altre. Ad esempio: che senso ha fare una architettura dov'era e com'era? Visto la sua opera invisibile, il suo Don Chisciotte, la cosa non solo sarebbe legittima, ma indurrebbe ad un in più di valore persino teologico e metafisico (sarà questo che ha intuito Duchamp?); e il restauro è effettivamente – come dice il mio inquieto e colto amico – una pratica per conservare i valori e i principi dell'opera? L'opera è forse al di là della propria matericità e della sua stessa integrità? È forse fondamentalmente mentale? Oppure il fascino del restauro è tutto nella proposta di un tempo futuro, in cui si definisce il passato nel suo incontro con il presente? E la storia può essere memoria che fa da guida?

Dio mio, quanti problemi! Io poi non so proprio nulla di architettura. Mi viene in mente, però, che tempo fa, consigliato da un architetto che se non sbaglio si faceva chiamare Le Corbusier (come sono vanitosi gli architetti) ho letto con avidità le opere di Viollet-le-Duc. Sono rimasto affascinato dal fatto che tra le righe il nostro ispettore ai monumenti (con

questa funzione si guadagnava da vivere) cercasse (proponesse a tutti noi) di poter diventare un uomo di un altro tempo, di praticare una doppia vita. E lo faceva ridisegnando le opere di scultura e di architettura prodotte da questi altri uomini; come se il disegno, la tecnica del disegno permettesse questa appropriazione di uno spirito, un'anima, una temporalità altra incarnata nelle figure. Potere delle suggestioni! Potere delle tecniche, potere di una umanità come quella ottocentesca capace di pensare che sia possibile appropriarsi del passato. Mi affascinò così tanto che andai a vedere i suoi restauri con la stessa disponibilità intellettuale che metto nel leggere un libro, scoprendo che i suoi detrattori, che lo incolpano di voler riportare tutto ad una presunta origine inesistente, raschiando così il palinsesto dei tempi decantati nelle opere, non hanno mai colto la dimensione concettuale che viene messa in gioco dalle sue pratiche interpretative. In fondo Viollet-le-Duc anticipa Duchamp. Ricordo con un sorriso i doccioni ricostruiti di una chiesa in Borgogna con, al posto dei demoni o degli animali improbabili di tradizione gotica, i ritratti di alcuni suoi amici, il suo autoritratto o le figure di animali sconosciuti in età gotica come l'ippopotamo. Ci si perde sempre quando si rincorre lo spirito. Lui faceva veri e propri viaggi nel tempo molto più inquietanti di quelli proposti pochi anni dopo da Wells – altro mio caro amico – nel suo *La Macchina del tempo*. In fondo il personaggio del romanzo percorre il tempo senza mai scoprire di poter essere altro da se stesso. Ma tornando a noi, ciò che io volevo mettere in gioco nella mia impresa è il rapporto tra il possibile e l'impossibile. Ho portato all'estrema conseguenza il paradosso dell'interprete e quello dell'autore.

A proposito qual è il paradosso dell'autore?

Prendiamo la *Divina Commedia* del sommo Dante Alighieri, qual è l'interpretazione vera della stessa? Quella che ricaviamo con un faticoso lavoro storico-eseguitico-filologico ed ermeneutica e che ci porta a dire che forse (ribadisco il forse, dato che nell'interpretazione non possiamo che operare al condizionale) Dante voleva dire questo e quest'altro, oppure è vera l'interpretazione che ne dà Boccaccio pochi anni dopo, su, su sino a quella di Contini o della Risset? Rispetto all'opera le interpretazioni sono tutte nel contempo vere e false. Perché? Perché quell'opera è tale solo se continua ad essere interpretata, letta, amata e persino rifiutata (ciò che non sopporta è l'oblio). E così l'opera per essere tale deve assumersi tutta la propria autorità liberandosi della stessa autorialità (presunzione) del suo autore. Il paradosso sta nel fatto che l'autore deve liberare l'opera, farla essere al di là della sua stessa presenza.

Certo dal Romanticismo ai giorni nostri abbiamo di continuo visto occasioni nelle quali l'autore tende a diventare l'opera, ciò non toglie che il meccanismismo sia analogo. Se l'autore vuole essere opera deve fare in modo – per così dire – di vivere una sorta di doppia vita, quella della sua diretta esperienza esistenziale e quella delle possibili interpretazioni passate, presenti e future, che lo possono mantenere vivo anche dopo la sua stessa morte.

Ritorniamo alla domanda: cosa succede nel portare all'estremo questo paradosso?

Collassano le dimensioni stesse della temporalità.

Come?

Passato, presente e futuro si ritrovano a coincidere proprio nel momento stesso in cui si differenziano. Il passato diventa presente aprendosi al futuro; il futuro diventa tale fagocitando o vomitando il passato. Il presente si perde nella impossibilità di essere altro da sé, perché altrimenti sarebbe passato o futuro

Tutte queste dimensioni rincorrono, mai catturandola, la verità, che non può che essere unica nonostante tutti i tentativi di renderla relativa. Questo forse è l'arcano di quello che chiamiamo opera d'arte: ferma il tempo, fagocitando il tempo. Anche per questo è irriproducibile. In fondo io penso che non ci sia nessun arcano: penso semplicemente come pensava il buon Hegel (anche se il mio Don Chisciotte dimostra che non si può essere idealisti) che l'opera d'arte sia la singolarità che si fa universalità, in più aggiungerei che perché questo accada l'opera deve “fondare se stessa”, essere “autoreferente”, nascere e strutturarsi dalle sue stesse leggi, catturare i tempi per diventare nel tempo. La questione non è di ordine estetico, come molti credono, né valoriale (il valore storico, artistico, monumentale ecc.) ma ontologico. L'uomo è un animale che fa e, in alcuni, pochi, casi il suo fare è immediatamente un pensare e il suo pensare è immediatamente un fare:

li abita non l'opera, ma l'arte. Lasciamo ai filosofi e ai mistici i trabocchetti dell'indicibile. Se proprio dovessi entrare nel territorio impervio della filosofia direi che l'opera d'arte andrebbe interpretata a partire dalle questioni relative alle logiche del possibile e non a quelle del necessario. Scrivendo il Don Chisciotte ho provato a rendere il possibile necessario.

Tutto ciò riguarda tutte le opere d'arte?

Certo!

Compresa l'architettura?

Penso proprio di sì! Anche se non so nulla di architettura.

Può aiutarci?

Assolutamente no!

Perché?

Perché ogni arte è diversa dalle altre anche se il paradosso dell'interprete come quello dell'autore riguarda tutte le opere. Dovremmo prima o dopo interrogarci sulla differenza che c'è tra le arti e l'arte; dovremmo cercare di rispondere alla domanda. "Perché ci sono più arti e non una sola?".

Ci ha provato poco tempo fa Jean Luc Nancy in un suo acutissimo lavoro intitolato Le Muse affermando a p. 52 dell'edizione italiana che "[...] il senso è molteplicitamente unico e unicamente molteplice" e per questo ha riportato una poesia di Pessoa che – se permette – le leggo:

*Perché l'unico senso occulto delle cose
è che esse non hanno alcun senso occulto,
è più strano di tutte le stranezze
e dei sogni di tutti i poeti
e dei pensieri di tutti i filosofi,
che le cose siano veramente ciò che appaiono essere
e non ci sia niente da capire.*

Sì, ecco ciò che i miei sensi hanno appreso da soli:

le cose non hanno significato:hanno esistenza.

Le cose sono l'unico senso occulto delle cose

Forse non dovremmo farci così questa domanda perché essa dovrebbe essere anticipata da un'altra domanda ancora: "Cosa accade quando qualcosa si sostituisce a qualcosa d'altro? Nel mio Don Chisciotte ho provato a sostituire una cosa (sic!) con la cosa stessa, andando così a cogliere l'abisso dell'evidenza stessa. Chi sa se Pessoa ha letto il mio Don Chisciotte?"

Sono rimasto senza parole. Ho lasciato Pierre Menard nella sua biblioteca. In alcuni scaffali ho visto tutte le opere di Borges; in altri tutte le edizioni in tutte le lingue del Don Chisciotte di Cervantes, non ho però visto il suo Don Chisciotte. Mentre uscivo Pierre Menard, seduto sulla sua poltrona ha preso un tomo di un immane dizionario intitolato *Delle opere e degli artisti*, lo ha aperto a caso e ha sorriso, sornione.

i due toni del ricostruire

romano gasparotti

RICOSTRUIRE, sul piano lessicale, alla lettera significa costruire ciò che è già stato costruito, così come riprodurre significa produrre ciò che è già stato prodotto, così come rappresentare (dal latino *repraesentare*) significa presentare ciò che si è già presentato.

Tutto si gioca sul prefisso *ri-* (dal latino *re-*). Di norma, nelle lingue neolatine, esso ha un valore iterativo, che può assumere anche una valenza intensiva, la quale, in taluni casi, può addirittura prevalere sulla funzione iterativa, come ad esempio nei verbi 'ricercare', 'risvegliare' e, soprattutto, 'riempire'. In generale, il prefisso *ri-* pone in rilievo il carattere che potremmo definire postproduttivo di un certo fare e di una certa operazione. Sì, ma in che senso postproduttivo?

Il pensiero occidentale, nella sua complessità, ha interpretato il ricostruire – analogamente a tutte le operazioni indicate da verbi preceduti dal prefisso *ri-* – secondo due principali modalità, le quali configurano, sul piano etico-pratico, orizzonti del pensare e del fare abissalmente divergenti l'uno dall'altro.

1. Da un lato, secondo una linea riconducibile ad una certa ermeneutica dei dialoghi di Platone, il *ri-* segnala l'irriducibile scarto tra l'origine o l'originale da un lato e la sua ripresentazione dall'altro. In tale prospettiva, la ricostruzione realizza un'*immagine* – secondo la definizione platonica del termine – della realtà originaria.

La definizione dell'immagine (*eidolon*) alla quale si fa riferimento è, storicamente, quella che compare per prima nella filosofia e nella cultura occidentali e recita quanto segue: "Diciamo immagine (*eidolon*) un che (*ti*), il quale appare simile (*aphomoiomenon*) a ciò che è vero (*talephinon*), pur essendo diverso (*éteron*) da esso" (Platone, *Sofista*, 240 a, 7-8).

L'interpretazione dominante di tale definizione platonica – non l'unica, ma quella che ha fatto più scuola nella nostra tradizione – ha posto l'accento sull'*éteron*, ovvero sull'alterità dell'immagine, nel contesto di una certa interpretazione della verità intesa come originale autenticità data.

Sul piano letterale della definizione platonica, si afferma che l'immagine è ciò che appare simile alla realtà vera, pur essendo diverso da essa. Ma che cosa si intende per "realtà vera"? L'ente originariamente e originalmente positivo, del quale l'immagine sarebbe solo una imitazione, ovvero una copia, la quale, ancorché massimamente somigliante all'originale, resta sempre irriducibilmente altra e diversa rispetto ad esso?

Questo è quanto attestato dalla *vulgata*, ovvero dalla versione dominante e divenuta *mainstream* della concezione platonica dell'immagine, la quale, però, secondo il giudizio di Martin Heidegger¹, poggia su una concezione del vero non greca e mai realmente pensata dalla filosofia greca e antica. Per i Greci, infatti, la verità è *Alétheia*, parola che – costruita sul tema *lethe* indicante 'ciò che si nasconde' preceduto dall'alfa privativo – significa alla lettera 'illatenza'. In che senso?

Heidegger, correttamente, rileva che tutte le parole derivanti dal greco e inizianti con l'alfa privativo(che nelle lingue neolatine può essere sostituito a tutti gli effetti dal prefisso *in-*), sono, per l'appunto, termini privativi e, in quanto tali, non semplicemente negativi.

È Aristotele che, in più luoghi della *Metafisica*, chiarisce la netta differenza tra negazione (*apophasis*) e privazione (*stéresis*). Mentre la prima si limita ad attestare "l'assenza" (*Met.* IV, 1004 a, 14)di ciò che viene negato, la seconda, invece, rinvia "al sostrato naturale che funge da predicato alla privazione stessa" (*ivi*, 15-16), nel senso che la privazione indica una mancanza, la quale presuppone e conferma, in quanto suo fondamento necessario, il normale possesso di ciò di cui, in un certo momento o in una certa condizione, appare mancare. Pertanto, come, ad esempio, la parola 'asocialità' indica la privazione della socialità in quanto condizione essenziale dello *zoon politikón* e l'ignoranza indica l'eventuale condizione di privazione del bene della conoscenza, analogamente, la parola *alétheia* non può significare che il vero consista nella totale assenza di latenza in quanto condizione normale e positiva. Heidegger ne ricava la conclusione, secondo la quale la verità come *a-létheia* consiste nella naturale predisposizione a custodire e preservare l'originaria insopprimibilità del nascondimento da parte di tutto ciò che viene momentaneamente ad apparire alla presenza.

In questo senso, allora, il vero in quanto *alethés* non è una *cosa* determinata e data all'inizio come tale; non è l'ente nella sua originaria positività, ma allude al movimento, costitutivo della natura di ogni essente, del tendere verso l'infinita e indeterminabile abissalità di quel nascondimento dal quale scaturisce ogni presenza, dal quale ogni ente presente mai potrebbe separarsi e nel quale, per destino, ogni determinata presenza non può che essere, alla fine, riassorbita.

E tuttavia lo stesso Heidegger, proprio nel denunciare il travisamento moderno della verità fondato sulla negazione e sulla dimenticanza della concezione greca originaria e originale di *Alétheia*, finisce per rimanere vincolato– come fu rilevato, tra i primi, da Karl Löwith², uno dei suoi allievi – alla struttura logica di uno schema di pensiero che potremmo definire ingenuamente *tradizionalistico*, il quale presuppone all'origine una positività data e successivamente perduta, che, quindi, è necessario ripristinare nella sua originalità, negando e togliendo le sue alienazioni o degenerazioni, nel movimento lineare e unilaterale di un ritorno alla purezza autentica di ciò che *sta* eternamente e immutabilmente all'inizio.

Secondo questa struttura di pensiero, il senso e lo scopo di ogni ricostruire consistono, di conseguenza, nella necessità di riportare l'esistente alla sua originaria positività, integrità e funzionalità alterate, compromesse o perdute, attraverso un'operazione che letteralmente interviene – ovvero si aggiunge *ex post* – su ciò che è stato già compiuto.

Che poi, nello specifico del lavoro architettonico, ciò si realizzi nel rendere ben visibili o addirittura nell'enfatizzare le superfetazioni ricostruttive, piuttosto che nel dissimularle il più possibile, comporta una evidente differenza sul piano eminentemente estetico, senza, però, mettere affatto in discussione la profonda ratio di un atteggiamento di fondo, il quale considera ogni ricostruzione come il ripristino postproduttivo di un originale più o meno parzialmente perduto o compromesso.

2. C'è, però, anche un altro modo possibile di pensare la ricostruzione. Esso si afferma, nella tarda antichità, con la filosofia di Plotino; riemerge nella modernità con la dottrina storico-materialistica di Karl Marx e infine, nel Novecento, contrassegna il fare artistico post-avanguardistico messo all'opera da Marcel Duchamp.

Plotino – che ribadì sempre di aver dedicato tutta la propria vita alla semplice "riesposizione"³ del pensiero platonico da lui considerato la filosofia per eccellenza – riprende la concezione platonica, secondo la quale tutto ciò che appare è immagine, a partire dal senso della verità come *alétheia* grecamente intesa⁴.

L'immagine, pertanto, non è che un certo determinato esporsi alla luce della presenza di ciò che è nascosto ed è destinato a custodirsi come tale nel suo inviolabile nascondimento. L'immagine, dunque, nella sua visibilità, è il ri-velarsi del nascosto (genitivo soggettivo). E il suo essere irriducibilmente *eteron*/altro rispetto al nascosto stesso – come attestato dalla definizione platonica – non va logicamente omologato al differire ontico tra qualcosa di determinato e un'altra cosa diversamente determinata, ovvero non si identifica affatto con la differenza tra un'immagine e un'altra immagine.

Il "vero" di cui l'immagine è immagine – come *espone* Plotino rileggendo Platone – non è una cosa, per quanto originaria e non è un'altra immagine. Non è un ente e nemmeno è niente inteso quale negazione dell'ente. Ad esso, a rigore, non dovrebbe mai essere attribuito il verbo essere/non essere. Perché il "vero", semmai, fa, agisce. E il suo *pragma* si realizza in primo luogo nel ri-velarsi di tutto ciò che si manifesta. Nei processi di un *farsi* visibile, il quale non agisce, però, come un totale disvelarsi e non si realizza affatto nel sostituire l'invisibile con il visibile, nella negazione di ogni nascondimento.

Secondo tale timbro del ricostruire, pertanto, non c'è alcuna verità data all'origine, rispetto alla quale qualsiasi ricostruzione o riproduzione rappresenti un *paregon*, ovvero un supplemento.

In tale prospettiva, invece, se c'è un'origine, essa non è un dato, né ciò che c'era prima, bensì essa consiste nel movimento di un perenne originarsi, il quale si realizza attualmente e determinatamente, qui e ora, solo in questa e quella immagine, la quale è l'*ergon* (non il *paregon*) e vale, ogni volta, nella sua unica e irripetibile singolarità.

Anche secondo la filosofia di Marx⁵, nella realtà storica materialisticamente intesa, non c'è mai un originale dato e nemmeno un fare originale dal valore archetipale da imitarsi in quanto tale, perché, essendo la realtà, nella sua totalità assoluta, materiale di lavoro ed avendo il lavoro un carattere essenzialmente *trans-formativo*, ogni fare si realizza nel trasformare ciò che è già stato fatto (ossia trasformato), di modo che non esiste, all'inizio, una natura vergine e incontaminata in quanto originariamente non lavorata.

Infine, da quando, a partire dal 1913, Marcel Duchamp⁶ decise di continuare a fare, in altro modo e con altri mezzi, una pittura non più "retinica", approdando al *ready made*, nelle opere che seguiranno non vi sarà più alcuna differenza tra copia e presunto originale. La copia è, di volta in volta, l'unico originale che c'è, così come il cosiddetto originale è ciò che viene ad esistere artisticamente solo nell'immagine in cui, nel momento, appare l'opera. In questo modo, come ha posto in rilievo Nicolas Bourriaud, la *postproduction* diventa l'unica possibilità artistica di produrre a livello universale. Il che induce a considerare Duchamp il precursore di tutte quelle pratiche, globalizzatesi nell'arte degli ultimi 20/25 anni, le quali esercitano il fare artistico essenzialmente quale riproduzione in un regime di "comunismo delle forme"⁷, in virtù del quale il fare non è altro che l'esercizio postproduttivamente interpretante e trans-formatante di ciò che è già stato fatto – in qualsiasi epoca, in qualsiasi luogo e in qualsiasi modalità – e che è sempre a disposizione di chiunque intenda, in qualsivoglia modo, liberamente riappropriarsene.

Secondo il tono di tale concezione e pratica del fare, ogni costruzione è una ricostruzione e ogni ricostruzione non fa altro che costruire quello che costruisce. *Sic et simpliciter*.

NOTE

¹ Cfr. M. HEIDEGGER, *Dell'essenza della verità*, e *La dottrina platonica della verità*, in *Id.*, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 133-192.

² Cfr. K. LOWITH, *Saggi su Heidegger*, Einaudi, Torino 1974.

³ Cfr. PORFIRIO, *La vita di Plotino e l'ordine dei suoi scritti*, in PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. FAGGIN, Bompiani, Milano 2000.

⁴ Vedi in particolare PLOTINO, *Enneadi*, V, in PLOTINO, *Enneadi*, cit.

⁵ Cfr. K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in K. MARX, F. ENGELS, *Opere*, III, Editori Riuniti, Roma 1976.

⁶ Cfr. M. DUCHAMP, *Scritti*, a cura di M. SANJOLLET, Abscondita, Milano 2005.

⁷ Cfr. N. BOURRIAUD, *Postproduction*, Postmedia Books, Milano 2011.

varietà

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

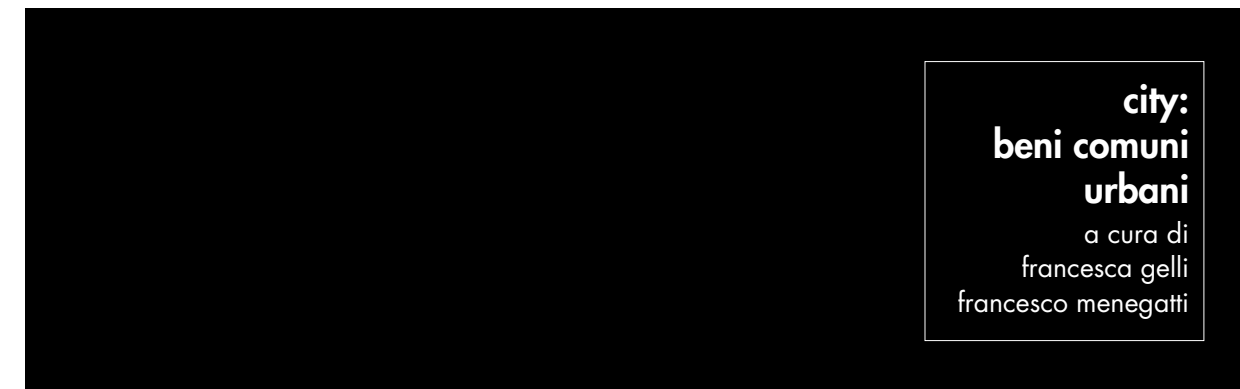
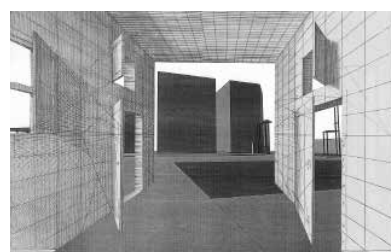
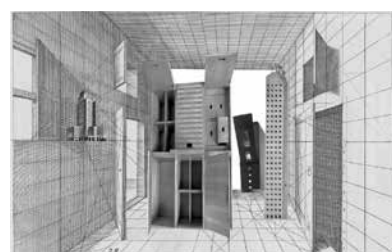
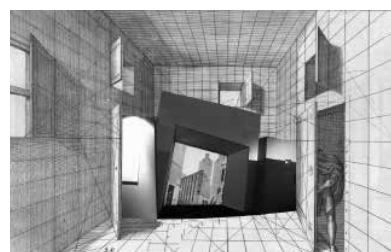
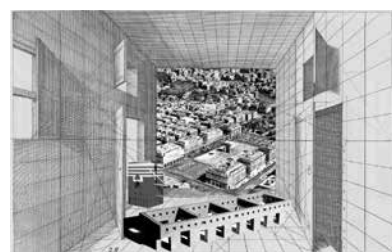
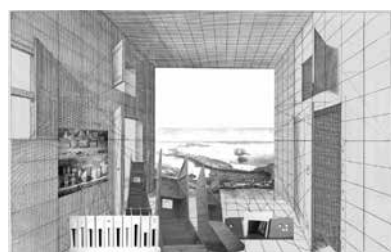
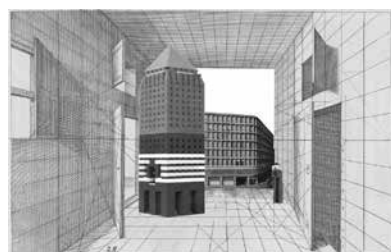
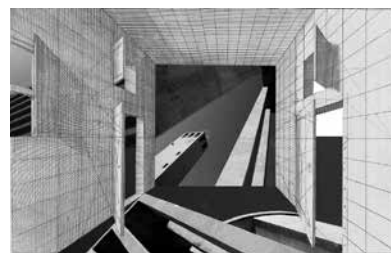
Sezione "Varietà" come *varietas* e come *variété*. Luogo di incontro e di scontro tra diversi saperi e pratiche, libero da coerenze troppo asfissianti, che non teme di accostare tra loro mondi apparentemente lontani.

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.

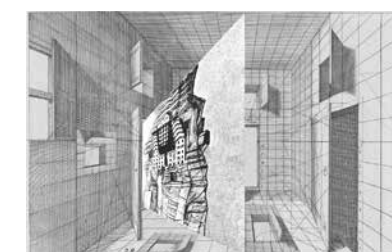
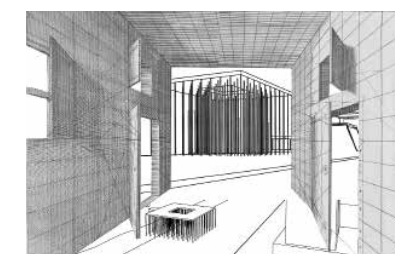
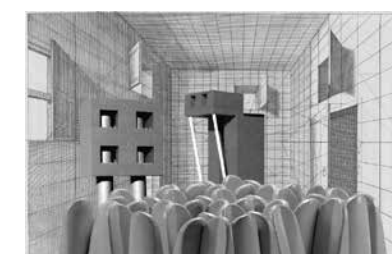
In questo il riferimento al concetto di *varietas* albertiana appare inevitabile: contro ogni "normatività", tipologia fissa e "canoni", stabiliti, la sezione riflette le differenze, le mistioni, lo spettacolo vario e multiforme che costituisce la nostra attualità.

"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*)



brunetto de batté
ri-costruzioni
in scena



sandro giordani

ri-costruzioni rigenerazione necessaria

174

Per ri-costruire adeguatamente bisogna ripartire dall'uomo; quale uomo? Quello che si è perso nel caos della contemporaneità? Il rischio è di costruire caos su caos! Ecco perché bisogna imporsi di riuscire a gestire processi complessi, che assieme all'uomo considerino l'ambiente, la bellezza, la cultura, l'economia...

Il quadro vuole simbolicamente rappresentare una bozza di processo. Centralmente compare la figura di "un volto" in fase di costruzione; le linee di costruzione sfondano verso il contesto e al tempo stesso provengono dal contesto.

Nella parte bassa viene rappresentata una città; il primo impatto potrebbe risultare anche gradevole, grazie ai toni dei colori degli edifici. Osservando meglio si nota però una sovrapposizione disordinata e senza identità architettonica, dove ogni edificio fa ombra sui successivi. Quale uomo abiterà quegli edifici?

Centralmente, ai due lati del "volto" compaiono parti di una nuova e semplice struttura che ha però due caratteristiche:

- grandi vetrate (che rappresentano luce, trasparenza e metaforica possibilità di relazione con l'esterno)
- riflesso di un cielo (apertura sull'ambiente e non verso altri "muri")

Anche la parte superiore del "volto" si divide ulteriormente in due parti; una che rappresenta uno spazio per la costruzione di una "mente aperta", e un'altra che nuovamente si apre sul cielo.

Anche se il quadro è diviso in zone, tutte le linee di costruzione muovono da uguali punti di prospettiva; questo a rappresentare il bisogno di rigoroso riordino, tutt'altro che casuale.



175



Esiste ancora qualcuno che nega l'esistenza di un grave problema ambientale, nonostante sempre più spesso assistiamo a nuovi catastrofici eventi che, nelle diverse forme, colpiscono il mondo intero.

Ignorare questi "fenomeni" significa non porsi nell'ottica di:

- bloccare o, quantomeno, rallentare i processi di devastazione della nostra terra;
- non adottare anticipatamente efficaci contromisure e adeguamenti per limitare le possibili (probabili) conseguenze degli eventi fuori controllo.

Il quadro propone un contesto urbano con palazzi relativamente nuovi. Il forte evento atmosferico è rappresentato da due lampi che tagliano in modo netto un cielo inquietante. La forte carica energetica e le conseguenti onde d'urto provocano profonde e pericolose lesioni in ogni palazzo e addirittura una frattura sulla luna; frattura che a sua volta provocherà ulteriori pericolosi effetti collaterali.

Situazioni simili si verificano in presenza di terremoti, alluvioni, tornado, bombe d'acqua ecc. Sarà in grado l'uomo di prevenire gli effetti di questi eventi con la più innovativa tecnologia? O forse non converrebbe intervenire prima possibile sulle cause di questi eventi?

La ragnatela in primo piano, che rimane indenne, pone una domanda: la scienza e la tecnica sono in grado di riconoscere i propri limiti?

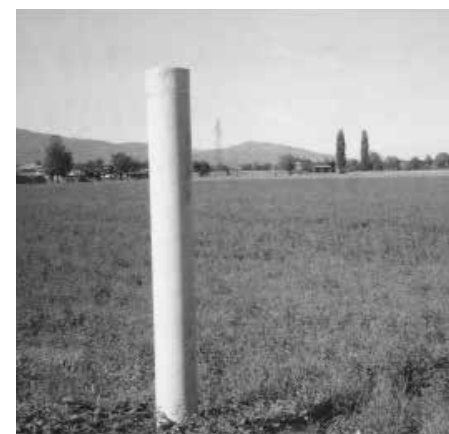
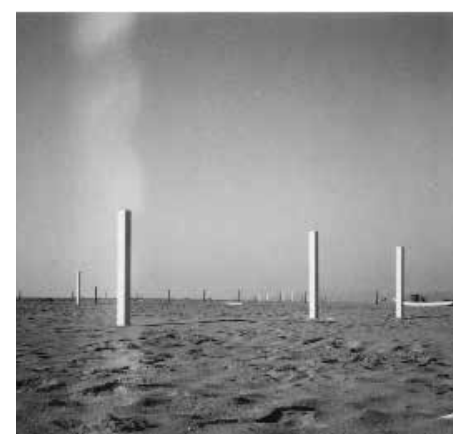
giovanna santinoli

paesaggi mutevoli /
ricostruzione dell'immagine

176



177



massimiliano cannata

elogio della città plurale a colloquio con giovanni maria flick

Negli ultimi tempi si è tentato più volte di celebrare il *De profundis* della città. Esercizio vano. La città, “cosa umana per eccellenza” continua ad essere un magnete attrattivo. Secondo il “World Urbanization Prospects 2018” delle Nazioni Unite, nel 2050 quasi il 70% della popolazione mondiale vivrà, infatti, in aree urbane. Una trasformazione radicale che andrà compresa e soprattutto gestita. Più della metà della popolazione mondiale, circa il 55%, risiede nelle metropoli ed il trend, come dimostrano gli ultimi decenni, è destinato ad aumentare. Si calcola che nel 1930 solo il 30% della popolazione viveva in aree urbane mentre nel 2050 la quota sarà addirittura pari al 68% del totale, percentuale che per il vecchio continente arriva all’84%. Anche se i numeri parlano chiaro, le immagini purtroppo non offrono segnali incoraggianti. La città di oggi appare come un “corpo ferito” da troppa violenza, distruzione, emarginazione, morte: Genova, Barcellona, Parigi, Madrid, l’elenco di terribili fatti di cronaca che hanno investito non solo l’Europa si fa sempre più lungo.

Presidente Flick, alla luce dei profondi fenomeni di trasformazione sociale, politica, ed economica che caratterizzano la contemporaneità, un “elogio della città” è realisticamente possibile?

Dare una definizione di città non è certo agevole a causa dei molteplici fenomeni di natura geografica e geopolitica che ne hanno segnato l’evoluzione nei secoli. Per questa ragione credo sia una priorità l’istituzione di una scuola per formare le classi dirigenti, che devono letteralmente imparare a gestire agglomerati urbani dal profilo complesso. Il futuro del pianeta dipenderà dalla qualità dei contesti in cui ci troviamo a vivere. La città sarà il primo banco di prova per valutare i criteri di sostenibilità. Giova ricordare, inoltre, che la città si fonda fin dalle sue antiche origini su tre pilastri: il primo di carattere religioso, la Scrittura, il secondo laico, la Costituzione e un terzo, che risponde a un crescente bisogno di sicurezza. Gli uomini, infatti, hanno deciso nel tempo di trasferirsi dentro “le mura” delle città abbandonando le campagne, per rispondere a delle precise esigenze di sicurezza e di praticabilità degli scambi.

Può soffermarsi su questo passaggio?

La città nasce perché l’uomo sente il bisogno di porre un freno alla violenza. Nel binomio sicurezza-paura va individuato quello che i greci chiamavano il *chorismos* il fondamento della struttura urbana che, attenzione, dalla violenza di Enoch (la prima città, legata alla morte del figlio di Caino) si evolve nella dimensione della superbia; pensiamo alla “Babele” del racconto biblico. È una tappa importante Babele perché lo stop del castigo per la comunicazione è uno stimolo alla diaspora sulla terra e quindi alla percezione della diversità, componente essenziale con cui l’uomo di ogni tempo deve e dovrà fare i conti: una componente che non esprime soltanto inferiorità e degradazione, ma prima e più ancora arricchimento e crescita. Ma le ambivalenze non finiscono qui.

La ascolto...

La dicotomia accoglienza-sfruttamento è un’altra essenziale chiave di lettura del fenomeno urbano. Gli angeli vanno a Sodoma, la via dello sfruttamento dell’ospite prende così il sopravvento sulle esigenze di ospitalità e di accoglienza e si evolve poi, con Tirone, Sidone e con Ninive, nella via del profitto. Questa sostanziale ambiguità che si traduce in una plurima violenza trova ancora una volta il suo emblema nella Scrittura: Gerusalemme *Sponsa Christi* e nello stesso tempo prostituta, la dimensione celeste e quella terrestre si evolvono parallelamente. Sono le tre grandi religioni monoteiste che hanno alla radice un’ambivalenza insanabile. Pensiamo alla quotidianità del venerdì delle moschee per gli islamici, del sabato delle sinagoghe per gli ebrei, della domenica nelle chiese cattoliche, che si traduce in un lunedì di terrore e sangue. Al momento della festa, segue inevitabilmente il dolore del dramma e la contrizione della penitenza. Cristo ha piena consapevolezza di questa duplicità, visita il tempio prende la frusta e caccia i trafficanti e i sapienti, che mascherano con la dottrina la falsità dei loro comportamenti e dei loro atteggiamenti. Il farisaismo, sinonimo di doppiezza e di inganno nasce da lì.

Il conflitto di cui lei parla con dovizia di citazioni non si esaurisce nel mondo antico, attraversa le epoche, caricandosi via via di quali significati?

Nel Medio Evo e nella modernità vi sono tracce molto precise che confermano l’analisi che stiamo citando. Il celebre affresco di Lorenzetti “*Allegoria ed effetti del buono e del cattivo governo*” conservato nel Palazzo Pubblico di Siena è l’icona di una polarità che non è mai stata risolta, neanche nella città “ritratto” del Rinascimento, interpretata quale *exploit* artistico ed esplosione di bellezza. Questa meravigliosa opera pittorica, precorrendo i tempi, fa vedere come ci sia bisogno di interdisciplinarietà per effettuare una corretta *governance* dei moderni contesti urbani. Architetti, sociologi, avvocati, giuristi, ingegneri devono insomma confrontarsi, sono tutte figure necessarie per affrontare i tanti problemi che attraversano la quotidianità e la complessità di una città che da un lato produce (o dovrebbe) servizi materiali e immateriali, dall’altro produce relazioni di convivenza e di conflittualità.

Il nostro modo di vivere e abitare la città si sta evolvendo. Dove stiamo andando è molto difficile da capire, non crede?

La storia, l’aumento della popolazione e lo sviluppo tecnologico hanno accentuato la complessità dei contesti urbani. La città non è morta come affermava Lei in premessa. Quello che occorre adesso definire è un nuovo paradigma di convivenza. Non ci sono risposte definitive, occorre sviluppare delle competenze trasversali per governare i grandi agglomerati urbani della post modernità. La scienza e la tecnica pongono nuovi interrogativi sul terreno dei diritti dell’uomo e del cittadini, che non possono essere ignorati.

L’errore è stato forse quello di aver creduto, sulla scorta dell’insegnamento di antropologi come Marc Augé, che si fosse affermata la realtà dei “non luoghi”, sulla spinta prepotente dell’innovazione scientifica e dello sviluppo dell’ict. I bit, come dimostrano diversi studi, non hanno invece cancellato la distanza e hanno ridato significato ai luoghi. È in questa riemersione di uno spazio pubblico partecipato, segnato non dall’omologazione ma una differenza antropologica e urbana, che si pone il problema del “diritto alla città” per dirla con Henri Lefebvre?

Le questioni insite nella domanda sono molteplici. Per rimanere alla dimensione tecnologica oggi particolarmente urgente, credo che mentre si parla tanto di intelligenza artificiale, comincia a scarseggiare l’intelligenza naturale che nasce dalla cultura. Le città di oggi sono imprese che erogano servizi attraversate da infrastrutture sofisticate e nel contempo fragili. La domanda crescente e la risposta di tecnologia non devono però comprimere la dimensione partecipativa della formazione sociale e gli spazi della convivenza. Per dirla in termini semplici: la macchina non deve scacciare l’uomo. La Cassia che attraversa Roma come un’autostrada nel cuore del centro minaccia e allontana il fattore umano, come dimostrano la recente tragedia che ha coinvolto due giovani vite e la quotidianità delle vite sacrificate al traffico e all’inquinamento, quando non alla violenza urbana.

Come si fa ad arrestare la pericolosa escalation di un arido neofunzionalismo polarizzato dalle esigenze di business e a ritrovare i valori del silenzio, del dialogo, dell’ascolto, della concordia, dell’ospitalità che, come si legge nel suo saggio vengono ancora prima della definizione formale del diritto?

Ricordandosi che la città è di tutti, è luogo primario di formazione sociale, non è una piazza commerciale fatta di semplici e superficiali consumatori. Ritorna la parabola delle Sacre Scritture a far luce sulla neo barbarie che

stiamo vivendo, con il racconto del vitello d'oro che ci ricorda la smodata avidità di Re Mida. L'illusione di trasformare tutto in oro si arresta di fronte alla necessità di nutrirsi. Se anche il cibo si tramutasse nel prezioso metallo giallo, moriremmo tutti miseramente. Credo sia venuto il momento di imporre un alt alla logica del profitto esasperato, che sta distruggendo l'uomo nei suoi legami sociali, culturali e affettivi; il momento di affiancare – come dicevo provocatoriamente – la *city school* alla *business school* sino forse a sostituire quest'ultima.

La città come bene comune

Purtroppo al di là di tanti discorsi e buoni propositi le "città sono una forbice", come ha titolato una recente inchiesta dell'“Espresso”. Il caso di Roma appare emblematico. La disoccupazione è al 9% nei quartieri del centro, mentre balza al 20% nei quartieri periferici, dove i laureati sono il 4,3% e solo una persona su quattro possiede la licenza elementare, mentre uno su dieci neanche quella. Vi è una netta cesura dentro le città, ma anche tra centri urbani diversi, alcuni trainano la globalizzazione, altri languono ai margini del sottosviluppo. Si prospetta, per l'immediato futuro, una questione urbana segnata da diseguaglianze crescenti, conflitti e discriminazioni in contesti densi e multietnici. Quali sono le conseguenze di tutto questo sul piano giuridico ed etico-politico?

C'è una moda pericolosa, contro cui occorre battersi con tutte le energie intellettuali e morali; vorrebbe dimostrare che la nostra Costituzione è superata ed è da buttar via. In realtà – e vengo al pilastro laico del ragionamento che sto cercando di portare avanti – è proprio la Costituzione che ci svela la dimensione partecipativa e inclusiva della città. Il nodo della questione è individuabile nel rapporto tra l'art. 2 che definisce i diritti inviolabili della persona sia nella dimensione individuale che in quella delle formazioni sociali; l'art. 3 che impone di eliminare ogni ostacolo alla pari dignità sociale; l'art. 9 che introduce la questione della tutela del paesaggio e del patrimonio storico artistico, affermando il valore della memoria in contrasto con questa sorta di *alzheimer* collettivo di cui tutti sembriamo vittime nell'oblio del passato, ed il valore della cultura (quella di tutti, non quella elitaria) per cogliere il legame tra passato e futuro.

La città nella nostra Costituzione non è solo una realtà giuridica di poteri, compiti e responsabilità, a confronto con quelli dello Stato. La città luogo primario di “formazione sociale”, di confronto, di dialogo, è la prima frontiera di affermazione dei diritti dell'uomo. Questo dovrebbero tenere bene a mente la politica e gli amministratori, per arginare la ghettizzazione contrapposta dei ricchi e dei poveri e l'emersione delle nuove periferie che ormai nascono dentro gli stessi centri storici.

Il tema del paesaggio come si innesta in questa dinamica?

La Costituzione parla di paesaggio, ma è evidente che il termine è sinonimo di territorio e ambiente, quindi implica tutte le problematiche connesse all'interazione con il fattore umano. I padri costituenti hanno anticipato i tempi, gettando i capisaldi di quella che oggi viene definita questione ecocentrica, con un chiaro riferimento al superamento di quella dimensione antropocentrica che trova le sue origini nella cultura rinascimentale. Le questioni di cui stiamo parlando possono essere affrontate se vanno viste nel loro insieme. Rispetto dei diritti e dei doveri, affermazione del valore della solidarietà, sussidiarietà orizzontale come riconoscimento del diritto che ciascuno ha di intraprendere, difesa dell'ecosistema: su questo dovrà essere aggiornata l'agenda di una *governance* globale del pianeta. È evidente che nella nostra Costituzione c'è una ricchezza di vedute e di tematiche tale da poter definire l'orizzonte della città di domani.

Bene comune è un concetto molto importante su cui lei da sempre insiste molto. Si tratta di un altro principio fondamentale troppo spesso dimenticato e calpestato. Come si può colmare il grave deficit di cultura del diritto? Il rispetto della Costituzione quanto e in che termini può pesare sul buon governo delle città?

La cultura del diritto è un fatto di civiltà, come tale va promossa e rafforzata, attenzione però a non adottare una logica giuridica riduttiva quando parliamo di fenomeni urbani. Questo pericolo esiste quando si comincia a discettare sulla ripartizione dei poteri tra città, provincia, regioni, stato. Occorre evitare che la regolamentazione giuridica possa diventare burocratizzazione esasperata. Quello che dobbiamo ricercare è una prospettiva nuova nella gestione dei

centri urbani che sappia andare oltre l'applicazione del diritto amministrativo. Ricordiamoci che la città siamo noi. Emerge in questo delicato passaggio il concetto di bene comune, su cui ha molto insistito Stefano Rodotà, che si traduce in uno spazio comune urbano di cui tutti dobbiamo godere, recuperando i valori del rispetto e del dialogo; anche se allo stato il bene comune è ancora un traguardo lontano, ad eccezione di alcune forme tradizionali nelle piccole comunità rurali (come le comunità montane di pascolo o di legnatico). Non esiste solo la dimensione della sicurezza, enfatizzata da una certa parte politica, per ragioni demagogiche e di consenso. La città deve tornare ad essere luogo di incontro. Episodi gravi di antisemitismo come quelli accaduti in diverse città si ripetono con una frequenza impressionante. La caccia allo straniero, la continua mortificazione delle donne trattate come oggetto, l'aggressione verbale o fisica all'ebreo, sono pericolosi segnali che fomentano disuguaglianza e sofferenza, portano indietro l'orologio della storia e che, cosa gravissima a mia giudizio, calpestano i dettami costituzionali. L'odio, la paura, il possesso sono alla base delle tre figure oggi più emblematiche di ostacolo alla pari dignità sociale: l'ebreo, il migrante, la donna.

Etica della cittadinanza e ruolo dell'architetto

La sua analisi insiste sull'esigenza di affermare un'universale etica della cittadinanza. Su questo fronte la riflessione di papa Francesco, espressa nella recente enciclica Laudato si' ha aperto una dibattito culturale e politico molto ampio, che avrà importanti ripercussioni. Qual è il suo parere in merito?

L'indicazione del Santo Padre di mettere l'uomo al centro della politica, della cultura e della città impone l'attualità di un pensatore come Jacques Maritain che ha teorizzato lo scenario di un umanesimo integrale, come ambiente di riferimento entro cui il corpo collettivo può evolversi. Abbiamo bisogno di ricostruire la temperie spirituale di autori del livello di Maritain per liberarci dalla paura e porre un deciso freno al profitto e alla sovranità dell'algoritmo, da strumento che dovrebbe essere. Detto in sintesi: presentismo, globalizzazione, efficienza e velocità ad ogni costo stanno schiacciando l'individuo. Dobbiamo recuperare il valore della dignità.

Etica e diritto dovranno sempre più misurarsi con la tecnologia. Siamo pronti a fare questo passo? Lei definisce “arcipelago” quello delle Smart City, vuol dire che si sente più vicino alla posizione degli “apocalittici” quando si parla di innovazione?

La mia è una posizione che cerca di essere razionale: ispirata sempre ai valori, anche e soprattutto quando si affronta il tema del progresso della scienza e delle tecnologie. Il rischio che stiamo correndo, quando ci si preoccupa solo di moltiplicare le *info-appliance* e gli apparati elettronici è di creare tante isole connesse che in realtà non comunicano, nonostante la molteplicità di scambi e di relazioni in cui esse si sviluppano, tutte ispirate alla logica della velocità e del profitto. Complessità, interdisciplinarietà, creatività non sono parole vuote né semplici *slogan*; se rispondono a un progetto politico autentico possono far crescere la qualità della convivenza.

La creazione di grandi aree metropolitane, (il caso della “PaTReVe” un polo urbano che dovrebbe riunire Padova, Treviso e Venezia, è emblematico) può essere una risposta alle dinamiche evolutive che segnano la contemporaneità?

Bisognerà con urgenza ridisegnare una legge sulla città che risale al 1942. Qualsiasi intervento non deve cancellare l'identità e la storia gloriosa dei nostri comuni, che risale a un momento aureo del Medio Evo. Rigenerare la città non deve significare cancellare la memoria e il passato, dando libero sfogo al desiderio di occupare il suolo devastandolo, perché questo genera solo degrado consegnando intere aree alla speculazione e all'emarginazione. La diversità è per l'uomo e per la città soprattutto un valore positivo e di ricchezza interiore; non soltanto un relitto del passato da eliminare o una situazione di inferiorità. Mi riferivo a questo fenomeno quando sottolineavo prima la dinamica emergenze di una “totalizzazione periferica” (la definizione è di Franco Purini *n.d.r.*), individuabile nella nascita di tante mura divisorie che dentro i centri storici, mura che separano, ghettizzano, allontanano la presenza attiva del cittadino. La chiusura di tanti negozi di prossimità e botteghe è sotto gli occhi di tutti, causando desolazione, sfiducia, conflitto.

Nell'ampia disamina offerta dal suo studio emerge in maniera netta il ruolo degli architetti. Quali responsabilità hanno questi professionisti sullo sviluppo spesso disordinato della città contemporanea?

L'architetto deve avere consapevolezza della dimensione sociale del ruolo. Deve contribuire con il suo apporto a far sì che le regole del gioco vengano rispettate senza fare concessioni al “gioco delle regole” che è divenuto spesso un espediente per prestare il fianco alla speculazione e alle furbizie della politica quotidiana. Anche in questo caso bisogna investire sulla competenza, nello studio della città e nelle discipline urbanistiche. Non dimentichiamo che l'architetto parla il linguaggio delle pietre, traduce in esso, e nella sua staticità, il linguaggio degli uomini nella sua variabilità. Se lo fa con umiltà e competenza, senza gonfiare il petto, come hanno a lungo fatto e continuano a fare taluni archistar tanto di moda, si può ricreare il terreno per edificare una città per l'uomo, in cui le pietre parlano agli individui e la città può tornare ad essere la nostra città, quale luogo che ci ha visto crescere insieme agli altri, consentendoci di passeggiare nel mondo per scoprirne i segreti nel perenne divenire di una storia che ci riguarda. La città, come il bosco (tema su cui sto lavorando da diversi mesi), sono realtà la cui complessità e fragilità sono pari alle loro potenzialità e capacità di ricchezza (quella vera) per lo sviluppo e prima ancora per la conservazione della condizione umana. Sono realtà nate, cresciute e vissute attraverso una storia di secoli, ma basta un attimo per distruggerle; dovremmo ricordarlo sempre.

salvatore settis

città senza confini?



1. Un libro con due cuori

“Guai a voi che ammucciate casa su casa e congiungete campo a campo finché non rimanga spazio e restiate i soli ad abitare la Terra. Ha parlato alle mie orecchie il Signore degli eserciti: ‘Edificherete molte case ma resteranno deserte per quanto siano grandi e belle, e non vi sarà nessuno ad abitarle’”. Paiono scritte per noi queste parole, e sono di Isaia (5, 8.9). Credo siano specialmente adatte a commentare l'incursione di Giovanni M. Flick nel grande tema della città, un argomento che è al centro delle esperienze e della riflessione del nostro tempo. Nelle pagine del suo libro *Elogio della città? Dalla città della paura a quella della gioia* (Edizioni Paoline, 2020), testi religiosi e testi laici vengono esplorati per innescare e fondare un'etica, insieme, dell'individuo e della comunità. Il titolo contiene una domanda pressante: che cosa dev'essere una città oggi, per meritare il nostro elogio?

Nel rispondere a tale interrogativo, il libro di Flick ha due cuori: la Bibbia e la Costituzione. Un cuore religioso e un cuore laico che convergono in una comune etica della cittadinanza. Flick addita una feconda intersezione fra questi due piani del discorso negli insegnamenti di Papa Francesco, in particolare nell'enciclica *Laudato si'*, dove il pontefice “richiama la crescita smisurata e disordinata di molte città che sono divenute invivibili a causa dell'inquinamento di vario genere; del caos urbano; della privatizzazione degli spazi riservati a isole felici e sicure per pochi, mentre si trascurano e si aggravano i problemi degli esclusi, dei “diversi””. Nelle città d'oggi e di domani, prosegue Flick citando il Papa¹,

l'identità comune rischia di perdersi per il venir meno dell'integrazione nella città, della sua storia e delle tracce di quest'ultima. La mancanza di alloggi, di spazi pubblici e comuni, di condizioni di convivenza che trasformino l'affollamento in una esperienza comunitaria; il degrado e l'egoismo favoriscono sempre più i comportamenti antisociali, un'aggressione violenta alle persone, alla loro dimora e ai loro beni, una risposta di “leggittima difesa” privata e armata (all'insegna del “fai da te”).

Perciò “la qualità della vita nelle città è compromessa dalla sua caoticità e contrasta con le condizioni minime della dignità umana”. E la città, che pur può offrire a chi vi abita “infinite possibilità per lo sviluppo della vita propria e familiare” finisce per contraddire se stessa negando la propria missione storica e le proprie potenzialità; anzi, mentre dovrebbe essere “un prezioso spazio di incontro e di solidarietà, spesso si trasforma nel luogo della fuga e della sfiducia reciproca, dove [...] sono moltissimi i ‘non cittadini’, i ‘cittadini a metà’ o gli ‘avanzi urbani’, e svariate forme culturali convivono di fatto, ma esercitano molte volte pratiche di segregazione e di violenza”. È per questo che “le città sono scenario di proteste di massa dove migliaia di abitanti reclamano libertà, partecipazione, giustizia e varie rivendicazioni, che non potranno essere messe a tacere con la forza”.

All'analisi proposta dal Papa nell'*Enciclica* Flick accosta un passo dell'esortazione apostolica *Evangelii Gaudium* (che risale all'inizio del suo pontificato,

2013) sulla “nuova Gerusalemme [...] la meta verso cui è incamminata l’intera umanità... [poiché] la pienezza dell’umanità e della storia si realizza in una città”. È della Città di Dio che qui si parla, ma con un’occhio all’idea di città come culmine di un lungo processo storico; un’idea che riflette la crescente e tumultuosa urbanizzazione degli ultimi decenni, un processo che porta un numero sempre più grande di esseri umani a vivere in città, spopolando le campagne e alterando in modo apparentemente irreversibile gli equilibri ecologici e biologici del pianeta. È qui che s’innesta un’altra riflessione dell’Enciclica *Laudato si’*, che vorrei aggiungere ai passi già citati da Flick:

Non si addice ad abitanti di questo pianeta vivere sempre più sommersi da cemento, asfalto, vetro e metalli, privati del contatto fisico con la natura. In alcuni luoghi, rurali e urbani, la privatizzazione degli spazi ha reso difficile l’accesso dei cittadini a zone di particolare bellezza; altrove si sono creati quartieri residenziali “ecologici” solo a disposizione di pochi, dove si fa in modo di evitare che altri entrino a disturbare una tranquillità artificiale. Spesso si trova una città bella e piena di spazi verdi ben curati in alcune aree “sicure”, ma non altrettanto in zone meno visibili, dove vivono gli scartati della società.²

Come da queste parole è evidente, la diagnosi del pontefice parte sì dai testi del Vecchio e del Nuovo Testamento e dal *Cantico delle creature*, ma è aggiornata sull’orologio dei movimenti e delle riflessioni recenti non solo sull’ecologia, ma sul diritto alla città. È orientata su un asse non solo religioso, ma etico-politico, e ne è ulteriore prova il tagliente cenno alla responsabilità dell’architetto: “Non basta la ricerca della bellezza nel progetto, perché ha ancora più valore servire un altro tipo di bellezza: la qualità della vita delle persone, la loro armonia con l’ambiente, l’incontro e l’aiuto reciproco”³.

Il continuo richiamo alla Costituzione, che punteggia le pagine di questo *Elogio della città?* di Flick, s’intreccia con i testi del Papa in un perfetto contrappunto. Flick sottolinea “la novità e originalità concordemente riconosciute” all’art. 9 Cost., dove “nel trittico fra sviluppo della cultura, tutela del paesaggio (*rectius* ambiente) e del patrimonio storico e artistico della Nazione si delinea efficacemente il legame tra passato (e sua memoria), futuro (e suo progetto) e cultura per cogliere quel legame”⁴. Un legame “quanto mai attuale e necessario”, e tuttavia messo in forse dall’“intrico normativo” venutosi a creare con la riforma costituzionale del 2001, “per molti versi improvvida”. Essa infatti

ha delineato il triplice concetto di territorio, ambiente e paesaggio, tre aspetti e prospettive diversi di un’unica realtà, poiché non può esistere nessuno di tali elementi senza gli altri due. Tuttavia nella legislazione ordinaria e nella contrapposizione e ricerca di potere da parte dei soggetti interessati si è creato un intrico normativo: sia per individuare le aree di vincolo e di intervento, sia per distribuire le relative e rispettive competenze e responsabilità. Il conflitto fra tutela del paesaggio e urbanizzazione del territorio s’intreccia con quello fra le competenze dello Stato e delle regioni e rischia di travolgere la nozione di paesaggio.

Alcune sentenze della Corte Costituzionale (nn. 341/1996, 182/2006 e 367/2007) definiscono la cornice entro la quale il discorso su questi temi deve svolgersi: e cioè il paesaggio come “valore primario e impronta unitaria la cui tutela non rientra nel governo del territorio, ma lo precede e lo condiziona per gerarchia di valori”. Non, dunque, un concetto astratto o estetizzante di ‘bellezze naturali’ bensì “un valore assoluto che si riferisce anche all’ambiente”, “un bene unitario e complesso” che va tutelato in quanto “insieme delle cose, dei beni materiali, della loro composizione”. E tuttavia non possiamo ignorare che questo progetto è ostacolato e contraddetto dall’implosione della forma-città sotto la pressione di tre fattori concomitanti: la sua indeterminata espansione (*urban sprawl*), il moltiplicarsi dei grattacieli (*vertical sprawl*), e infine l’insorgere di linee di frattura *interne* (i nuovi ghetti e le nuove povertà, ma anche le *gated communities* dei ricchi). Di fronte “alle nuove dimensioni della città, ai cambiamenti climatici, ai fenomeni demografici e migratori, alle nuove risorse scientifiche e tecniche a disposizione” l’art. 9 Cost. da solo non basta, argomenta Flick, e dovremmo esserne consapevoli “tutti, dal politico all’uomo delle istituzioni, al professionista ed in particolare all’architetto e al giurista, al cittadino”. Infatti “è essenziale ma non è sufficiente il trittico proposto da quell’articolo fra la cultura, che deve essere *sviluppata* e la ricerca scientifica e tecnica, che deve essere *promossa*; il paesaggio e il patrimonio storico e artistico, che devono essere *tutelati*”. Per dirlo con altre parole, l’art. 9, in un orizzonte che trova nella città il suo *locus minoris resistentiae*, deve prendere nuova carne e sangue alimentandosi alla sorvegliatissima tessitura degli altri principi costituzionali, come il diritto al lavoro (artt. 1, 4); i diritti inviolabili del

singolo e delle formazioni sociali (art. 2) e i doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale che ne conseguono (ancora art. 2); l’egualianza e pari dignità sociale di tutti i cittadini (art. 3); il diritto alla salute (art. 32); il diritto all’istruzione e la libertà d’insegnamento e di ricerca (artt. 33-34). È con un occhio a questa trama sapiente che Flick insiste su punti centrali nella vita delle città: tale il diritto all’abitazione come “tema centrale e non emergenziale” per il rilancio dell’*housing sociale*⁵; tale l’attenzione agli esclusi e alla loro dignità (artt. 3 e 10 Cost.)⁶.

La città come formazione sociale da un lato, dall’altro il paesaggio e l’ambiente come suo indispensabile complemento (dove l’endiadi consacrata dall’art. 9 Cost. “il paesaggio e il patrimonio storico e artistico”, da intendersi come comprensivo dei centri storici). Ma oggi questo punto è soggetto a rischi, tanto è vero che, proseguendo ostinatamente la propensione del legislatore all’intrico normativo già lamentata da Flick, è in discussione un disegno di legge costituzionale per aggiungere alla Costituzione la tutela dell’ambiente. Ma chiediamoci: ce n’è davvero bisogno?

Nel testo originario della Costituzione la parola “ambiente” non c’era, poiché la cultura ambientalistica si sarebbe diffusa qualche decennio dopo. Ma quando divenne necessario dare consistenza giuridica alla nozione di ambiente nessuno pensò di riformare la Carta. Al contrario, fu la Corte Costituzionale a creare la nozione costituzionale di “ambiente” in via interpretativa, attraverso una lettura penetrante della Costituzione fondata non sui singoli articoli, bensì sulla complessiva sua tessitura. Fu così che, ragionando sulla convergenza fra tutela del paesaggio (art. 9 Cost.) e diritto alla salute (art. 32 Cost.), si introdusse quella che è probabilmente la più avanzata concezione costituzionale al mondo di tutela dell’ambiente come “valore costituzionale primario e assoluto” in quanto espressione di un interesse diffuso dei cittadini. Prova, se mai ve ne fosse bisogno, che la Costituzione ha una ricchezza di contenuti che va esplorata a fondo prima di decidere se, su punti singoli, sia necessario modificarla.

Da quelle sentenze della Corte mi limito qui a spigolare qualche esempio. “La protezione dell’ambiente include [...] anche la tutela del paesaggio, la tutela della salute nonché la difesa del suolo, dell’aria e dell’acqua dall’inquinamento” (n. 239/1982). “Il patrimonio paesaggistico e ambientale costituisce eminente valore cui la Costituzione (art. 9) ha conferito spiccato rilievo” (n. 167/1987). “La salvaguardia dell’ambiente è diritto fondamentale della persona e interesse fondamentale della collettività (art. 32)”, e impone “una concezione unitaria del bene ambientale comprensiva di tutte le risorse naturali e culturali, al fine di proteggere valori costituzionali primari, che comprendono l’esistenza e la preservazione dei patrimoni genetici terrestri e marini, di tutte le specie animali e vegetali che nell’ambiente vivono” (n. 210/1987). “L’ambiente è protetto come elemento determinativo della qualità della vita. La sua protezione non persegue astratte finalità naturalistiche o estetizzanti, ma esprime l’esigenza di un habitat naturale nel quale l’uomo vive e agisce e che è necessario alla collettività secondo valori largamente sentiti. La tutela ambientale è imposta da precetti costituzionali (artt. 9 e 32), per cui assurge a valore primario e assoluto” (n. 641/1987). E si potrebbe continuare. Di fronte ad affermazioni tanto chiare, che danno della Carta l’interpretazione autentica, che bisogno c’è di modificare la Costituzione per tutelare l’ambiente o la biodiversità?

Troppe volte nel recente passato si è usata qualche buona idea come cavallo di Troia per far passare riforme ben più dubbie, e c’è da sperare che non sia questo il caso per la proposta di cui stiamo parlando. Ma due osservazioni meritano, nel nostro contesto, qualche attenzione. Prima di tutto, se l’ambiente è consustanziale al paesaggio come risulta dalle sentenze della Corte, e se la sua tutela è “determinativa della qualità della vita”, essa riguarda anche la necessaria complementarietà fra città e campagna, essenziale per la salute mentale e fisica dei cittadini (come in tempi di Covid-19 anche i più ottusi dovrebbero capire). Seconda considerazione: quando sarà passata l’emergenza che sta mettendo in ginocchio il Paese, si dovrebbe scegliere di attuare le prescrizioni della Costituzione vigente, dal rispetto della dignità dei meno abbienti e dei migranti alla tutela di ambiente, paesaggio, centri storici. Se, invece, si vorrà intraprendere la strada lunga e scivolosa di riforme costituzionali superflue (come nel caso della tutela dell’ambiente), vorrà dire che su quei temi non s’intende agire, ma si vuol solo prendere tempo gettando fumo negli occhi dei cittadini.

2. Anima e corpo

La città si dilata, la città si estende. Una speranza colorata di certezza, una solleticazione aritmetizzante, una disposizione emulatrice: arriveremo anche noi ai tre milioni di Parigi, ai quattro di Berlino, agli otto di Londra: e via via. Nelle acropoli e nei turriti municipi della provincia codesto civico solletico è addirittura frenesia. (Carlo Emilio Gadda)⁷

In Italia non ci sono ancora megalopoli come quelle dei continenti asiatico e americano, ma – quasi a inverare la profezia di Gadda – si vanno formando enormi conurbazioni che tendono a unire fra loro città storicamente distinte: per esempio quelle del Veneto, Milano e Torino, l'asse Roma-Napoli. Un crescente *urban sprawl* divora i confini fra campagna e città, crea vaste e indifferenziate periferie, trascina con sé problemi irrisolti di distribuzione dei traffici e dei servizi pubblici. Accanto a questa occupazione degli spazi in estensione (la megalopoli), plasma le città del futuro anche quel che Vittorio Gregotti chiamava “grattacielismo”, l'occupazione dello spazio in altezza (o *vertical sprawl*): il grattacielo, inteso come simbolo della modernità, ha finito così con il modificare lo skyline di alcune città storiche, come Milano e Torino. Infine, mentre la città si espande divorando il paesaggio, essa al tempo stesso si frammenta, esprimendo dal suo seno due formazioni opposte e complementari: la *favela* e la *gated community*. Le mura della città diventano mura nella città. Un tempo separavano lo spazio urbano dalla campagna, ora sono mura intra-urbane che circondano le *gated communities*, cittadelle fortificate per benestanti, o invisibili frontiere che delimitano i quartieri dei poveri, degli immigrati di ultima generazione, degli esclusi. Si materializza così il processo di auto-segregazione delle classi abbienti che preferiscono non mescolarsi con altri strati sociali, si diffondono i ghetti urbani. Mentre la città cresce in estensione e in altezza, si va incistando nella nostra società un'implacabile “suburbanizzazione” del mondo. Si formano nuovi spazi dell'esclusione che si presentano come conseguenze necessarie dell'economia di mercato, ma sono altrettante bombe a orologeria nell'orizzonte della democrazia.

Ma questo modello, che rischia di apparirci l'unico possibile, contrasta vivamente non solo con la storia, ma anche con la nostra naturale aspirazione alla felicità. Le città storiche, in Italia e non solo, ci parlano un altro linguaggio. Ci dicono che la città ha un'anima e un corpo. Un corpo fatto di mura, di edifici, piazze e strade, ma anche del paesaggio/ambiente circostante. Un'anima che sono non solo i suoi abitanti, donne e uomini, ma anche una viva tessitura di racconti, di memorie e di principi, di linguaggi e desideri, di istituzioni e progetti. In ogni città dobbiamo saper distinguere le case e le persone, le chiese e i palazzi, gli spazi pubblici e quelli privati, le voci e le luci; la dimensione domestica e quella del rito (religioso, politico) o del mercato, lo spazio delle interazioni sociali, degli spettacoli e dello sport, della scuola e della cultura, della giustizia (i tribunali) e della salute (gli ospedali). Proprie di tutte le città, queste ed altre componenti vi si articolano in modo sempre diverso: ed è questa *diversità* che fa della forma-città la più importante, la più varia, la più promettente creazione culturale della civiltà umana.

L'interazione fra anima e corpo forma una città invisibile, costruita intorno a un'idea di comunità: quella che i Greci chiamavano *polis*, e che la nostra Costituzione richiama a ogni passo come costitutiva della Repubblica, ricorrendo a formulazioni sintetiche (come “popolo” o “formazioni sociali ove si svolge la personalità del singolo”). *Democrazia* è parola greca (che contiene *demos*, popolo), come lo è *politica* (intesa non come “mestiere”, bensì come interazione fra i cittadini nella *polis*, cioè città-comunità-stato). Sappiamo che la democrazia greca era molto diversa dalla nostra, poiché escludeva a vario titolo donne, schiavi e stranieri: perciò è ancor più sorprendente che da quella democrazia assai imperfetta ci sia ancora tanto da imparare. Citerò qui un solo testo, dove la compenetrazione della città di mura e monumenti (il *corpo*) con la città di persone e di memorie (l'*anima*) risplende con spettacolare eloquenza. È il celebre discorso di Pericle, un vero e proprio manifesto della democrazia ateniese (430 a.C.). Traiamone poche frasi:

[37] La nostra costituzione non imita quelle dei vicini: noi non ci ispiriamo agli altri, anzi siamo d'esempio per tutti. Il nostro ordinamento prende nome dal fatto che non si riferisce a pochi ma ai più, e perciò il suo nome è democrazia. [...] [38] Noi abbiamo voluto dare al nostro animo sollievo dalla fatica con gli spettacoli e le cerimonie religiose lungo tutto l'anno, e dilettrandoci quotidianamente in privato delle cose belle teniamo a bada la tristezza [...]. [39] Offriamo agli altri la nostra città come un bene comune, e quanto agli stranieri non li espelliamo né li escludiamo dagli spettacoli o da altre occasioni d'imparare, anche se quel che apprendono da noi potrebbe riuscire utile ai nostri nemici: tanta è la fiducia che nutriamo non in espedienti o stratagemmi, ma nella grandezza del nostro animo e nella sua capacità di operare. [...] [40] Noi amiamo il bello, ma con semplicità, e ci dedichiamo al sapere, ma senza mollezze [...]. Ci occupiamo dei nostri privati interessi, ma avendo sempre presente anche l'interesse comu-

ne della città [...]. Giudichiamo degli affari comuni ponderandoli nel nostro animo, e non temiamo affatto che discuterne collegialmente rechi danno all'azione, anzi siamo convinti che sia meglio formarsi un'opinione mediante il dibattito, prima di decidere il da farsi. [...] [41] La nostra città è la scuola della Grecia perché in essa ogni singolo cittadino può sentirsi padrone di sé dedicandosi a varie attività con equilibrio e urbanità. [...]. Delle nostre imprese lasceremo grandi testimonianze e segni, e non avremo bisogno di un Omero che canti le nostre lodi [...], avendo innalzato per ogni dove monumenti imperituri delle nostre azioni. [43] [...] E bisogna considerare che la nostra vera fortuna è la libertà, e la nostra libertà è la forza d'animo.⁸

La città per Pericle (secondo il racconto di Tucidide) è il centro e il senso della vita civile. La bellezza dei suoi edifici e dei suoi spettacoli è tutt'uno con la forza d'animo che sa trasmettere ai suoi cittadini. Questo seme, gettato ad Atene, ha fruttificato a lungo nella tradizione culturale europea, che si è spesso soffermata a riflettere sul giusto rapporto fra la città e le virtù civiche del cittadino. Anima e corpo della città si integrano e si compenetrano, ed è per questo che la città storica è “opera d'arte” e non solo prodotto materiale. Risulta dalla produzione di mura, chiese, case, ma anche di cultura e rapporti sociali. Respira e cresce con i cittadini che la creano e la cambiano nel tempo, si alimenta della loro inventività e li alimenta (*ci* alimenta) con le sue ritualità sempre rinnovate. È in questo contesto che nasce la nozione, sociologica prima che giuridica, di “diritto alla città”. Per dirla col suo più precoce teorico, Henri Lefebvre, la città

comprende il bisogno di sicurezza e quello di apertura, il bisogno di certezza e quello di avventura, il bisogno di organizzazione del lavoro e quello del gioco, i bisogni di prevedibilità e dell'imprevisto, di unità e differenza, di isolamento e d'incontri, di scambi e d'investimenti, d'indipendenza (o solitudine) e di comunicazione, d'immediatezza e di prospettiva di lungo periodo. [...] Risponde al bisogno di suscitare attività creatrici, informazione, simbolismi, immaginario, attività ludiche. [...] I bisogni specificamente urbani sono bisogni di luoghi qualificati, luoghi di simultaneità e di incontri.⁹

La città storica è un orizzonte entro il quale lo scambio di esperienze e di emozioni avviene grazie al luogo e non grazie al prezzo. Perciò diritto alla città è diritto alla natura (ambiente/paesaggio) non sono solo complementari: tendono ad integrarsi fino a coincidere. Diritto alla vita urbana vuol dire diritto alla sua trasformazione secondo un progetto che sia trama e matrice del futuro, che veda la città come culla dell'alterità e patria delle differenze. Creazione collettiva di tutte le classi sociali, la città è per sua natura *fondata sul lavoro*: sul lavoro delle generazioni passate, sulla capacità di creare lavoro per le generazioni future. Microcosmo e fucina del pensiero, essa vive della propria diversità; aggancia l'attenzione con le sue disomogeneità interne, che accrescono il suo spessore antropologico e l'esperienza dei cittadini e dei forestieri. Perciò negli ultimi decenni il diritto alla città è entrato anche in alcuni ordinamenti statali, specialmente in Brasile, un Brasile assai diverso da quello di Bolsonaro (dall'art. 5 della Costituzione del 1988 allo *Statuto della città* del 2001). La Costituzione italiana offre una potente cornice di riferimento per operare nella stessa direzione, a cominciare dall'art. 42 Cost. sulla funzione sociale della proprietà. Ad esso si congiungono le norme sulla convergenza dei diritti dell'individuo con quelli della comunità: così l'art. 2 Cost., che colloca “i diritti inviolabili dell'uomo” nella dialettica ineludibile fra il singolo e “le formazioni sociali ove si svolge la sua personalità”, e in tale spazio sociale e giuridico prescrive “l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale”. Del tutto simile, è appena il caso di notarlo, la dialettica che si riscontra nell'art. 3 Cost. fra “il pieno sviluppo della persona umana” e “l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese”, avendo di mira il “progresso materiale e spirituale della società” (art. 4).

La promozione della cultura scientifica e tecnica, la tutela del paesaggio (dunque anche dell'ambiente) e del patrimonio storico e artistico di cui all'art. 9 Cost. ricadono in pieno in questa dialettica fra anima e corpo della città. Una catena montuosa, un tratto di costa, un palazzo pubblico, una pala d'altare sono sul versante *corporeo*, ed è come tali che vanno protetti con tecniche di conservazione e di restauro; ma devono esserlo a causa del loro altissimo significato e potenziale *spirituale*. Sono la nostra anima, senza la quale anche il nostro corpo deperirebbe. È quel che nel 1920-21 dissero in Senato il presidente del Consiglio Francesco Saverio Nitti e il ministro della Pubblica Istruzione nel successivo governo Giolitti, Benedetto Croce. Secondo Nitti, la necessità di “difendere e mettere in valore, nella più larga misura possibile, le maggiori bellezze d'Italia, quelle naturali e quelle artistiche” risponde ad “alte ragioni *morali* e non meno importanti ragioni di pubblica economia”; mentre Croce, proponendo in aula la

prima legge italiana a tutela del paesaggio, significativo precedente dell'art. 9 Cost., sottolineava che un “altissimo interesse *morale* e artistico legittima l'intervento dello Stato” a protezione di monumenti e di paesaggi, poiché il paesaggio naturale e storico

altro non è che la rappresentazione materiale e visibile della patria, coi suoi caratteri fisici particolari, con le sue montagne, le sue foreste, le sue pianure, i suoi fiumi, le sue rive, con gli aspetti molteplici e vari del suo suolo, quali si sono formati e son pervenuti a noi attraverso la lenta successione dei secoli.¹⁰

3. *Un regno sconosciuto*

L'emergenza creata dal rapido diffondersi del Covid-19 non sarebbe così minacciosa se non si innestasse su un tessuto planetario ormai determinato dall'indiscriminata espansione delle città: perché è in città – specialmente nelle più grandi – che il contagio è più facile e veloce, la mortalità più alta, le strategie di contenimento più ardue. A metà Ottocento solo il 3% della popolazione mondiale viveva in città, oggi questa percentuale ha raggiunto il 56% e si avvia a superare il 70% entro i prossimi vent'anni. La città si allarga in estensione (*urban sprawl*) e in altezza (*vertical sprawl*) e lo fa con più velocità e intensità in Asia e in Africa, specialmente dove manca un “centro storico”, o dove (come in Cina) si è spesso deciso di distruggerlo, magari lasciandone qualche residuo fossile, più simile a un *theme park* che a una città. Spesso l'urbanizzazione contribuisce all'impoverimento di chi trasferendosi in città si aspetterebbe una vita migliore: già oggi un miliardo di esseri umani vive in *bidonvilles* che di città non meritano nemmeno il nome; in alcuni Paesi (come l'Etiopia o l'Uganda) le “città” sono al 90% composte di quartieri-*slums*. Fra la megalopoli e la baraccopoli si è venuta a creare una perversa contiguità, segmentata da confini intra-urbani che irrigidiscono e perpetuano le differenze sociali e di censo.

L'emergenza virus ci costringe a riconsiderare questi sviluppi ripensandone le premesse e le prospettive, a cominciare dal rapporto fra città e campagna, che rischiamo di dimenticare. Intanto il più intelligente e visionario cantore della forma urbana contemporanea, Rem Koolhaas (autore nel 1978 del mirabile *Delirious New York*), è diventato un fervente apostolo della campagna. Ma anche la sua grande mostra (*Countryside. A Report*), aperta il 20 febbraio 2020 al Guggenheim Museum di New York, ha dovuto presto chiudere (come tutto il museo) a seguito delle misure anti-virus. “Oggi la campagna sfugge in gran parte al (nostro) radar, è un *regno sconosciuto*” scrive Koolhaas nella pagina di apertura del catalogo (Taschen). Per molto tempo (continua), dall'Urss, agli Usa del New Deal, ai Paesi europei, alla Cina di Mao

la dialettica fra città e campagna fu essenziale per definire il significato dell'una e dell'altra, mentre oggi non abbiamo più né una dialettica né una vera definizione. [...] Gli ultimi due decenni, o forse tutto il periodo dal 1991 in poi, è stato invece caratterizzato dalla compiaciuta convinzione che una sola versione della civiltà – metropolitana, capitalistica, agnostica, occidentale – sarebbe rimasta, forse per sempre, il solo modello per lo sviluppo del mondo. Ma questo modello ignorava trasformazioni radicali nel Medio Oriente, in Africa, Asia, Cina, e trascurava totalmente il cambiamento climatico e l'ambiente. [...] Viviamo entro una prigione che abbiamo imposto a noi stessi, quella dello spazio urbano, cercando di nasconderci che dalla vita urbana non c'è da aspettarsi più nulla. [...] Ma davvero ci stiamo indirizzando verso un risultato assurdo, in cui la vasta maggioranza dell'umanità debba vivere sul 2% della superficie terrestre, superpopolata dagli spazi propriamente urbani, mentre il restante 98% sarebbe riservato a un quinto dell'umanità, al servizio di chi vive in città? [...] In questo 2020, due sfide emergono in modo lampante: dobbiamo mettere in discussione l'inevitabilità dell'Urbanizzazione Totale, e la campagna dev'essere riscoperta come un luogo dove potersi trasferire per restare vivi: una nuova, gioiosa presenza umana deve rianimarla con nuova immaginazione. [...] Può essere il punto di partenza per vivere in un mondo migliore.

La ricomposizione dell'originaria unità città-campagna (ben configurata dalla nostra Costituzione nell'endiadi paesaggio-patrimonio storico e artistico) richiede al tempo stesso la piena coscienza della loro necessaria complementarietà e il ripristino, fra l'una e l'altra, di confini chiari alla mente, ma anche fisicamente percepibili. Questa è dunque una possibile strategia per immaginare il nostro futuro, anche se la necessità di immediata risposta al contagio ci costringe a considerare tattiche di breve periodo per affrontarne le conseguenze senza perdere i nostri diritti costituzionali. Intanto, sotto la pressione del contagio anche le nostre città, svuotate dalle misure di contenimento del Covid-19, sono diventate *un regno sconosciuto*. E in questo regno dove ci aggiriamo guardinghi non è solo la nostra salute o la nostra vita ad esser messa in forse, lo sono anche i nostri diritti costituzionali. Un documento diffuso il 10 marzo 2020 dalla Siartti, un'associazione

professionale che riunisce chi lavora nei reparti di Terapia Intensiva, propone di adottare nella prassi ospedaliera alcune *Raccomandazioni di etica clinica per l'ammissione a trattamenti intensivi e per la loro sospensione in condizioni eccezionali di squilibrio fra necessità e risorse disponibili*. Il ragionamento è questo: “le previsioni sull'epidemia da Covid-19 stimano un aumento dei casi di tale entità da determinare un enorme squilibrio tra le necessità cliniche reali della popolazione e la disponibilità effettiva di risorse intensive”. Che fare, allora? Di fronte all'eventuale necessità per il medico di “prendere in breve tempo decisioni laceranti da un punto di vista etico oltre che clinico”, e cioè “quali pazienti sottoporre a trattamenti intensivi quando le risorse non sono sufficienti per tutti”, secondo queste *Raccomandazioni* non c'è che una strada: “privilegiare la speranza di vita”, cioè curare non chi arriva prima o è più grave, ma chi è più giovane. Perciò “può rendersi necessario porre un limite di età all'ingresso in terapia intensiva. Non si tratta di compiere scelte meramente di valore, ma di riservare risorse che potrebbero essere scarsissime a chi ha in primis più probabilità di sopravvivenza” (nulla vien detto di come il medico deciderà fra un trentenne con gravissime patologie e un settantenne in gran forma). Queste raccomandazioni, dice il documento, hanno lo scopo di “sollevare i clinici da una parte delle responsabilità nelle scelte, che possono essere emotivamente gravose, compiute nei singoli casi”. Se un ottantenne verrà respinto dai centri di rianimazione a causa della sua sola età, dovrà dunque consolarsi sapendo che era giusto così, per ragioni di “giustizia distributiva e appropriata allocazione di risorse sanitarie limitate”. Apprendiamo dunque che in certe condizioni può essere “appropriato” per un medico rifiutare le cure a un malato.

Per 2.400 anni la professione medica ha seguito in Europa criteri assai diversi. Così infatti recita il *Giuramento del medico*, un testo greco scritto intorno al 400 a. C. e attribuito allo stesso Ippocrate: “Giuro che regolerò ogni prescrizione per il giovamento dei malati secondo le mie possibilità e il mio giudizio. Giuro che mi asterrò dal recar loro qualsiasi danno e offesa, e che mi comporterò sempre e solo per il bene dei pazienti”. Nessun cenno all'opportunità di abbandonare i vecchi al loro destino, nemmeno nelle epidemie di peste (allora tutt'altro che rare). Forse non c'è niente di grave se chi ha scritto quelle *Raccomandazioni di etica clinica* non conosce il *Giuramento di Ippocrate*. Grave è però che quel testo ignori anche la Costituzione, che all'art. 32 prescrive: “La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività”, e soggiunge che “La legge non può in nessun caso violare i limiti imposti dal rispetto della persona umana”, con ciò facendo esplicito riferimento all'art. 3: “Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali”. Due sono dunque i principi-guida: primo, tutelare la salute di ciascun individuo vuol dire al tempo stesso tutelare l'interesse della collettività (nessuno di noi è un'isola, la sofferenza o la morte di ciascuno si ripercuote nella famiglia e nella società). Secondo, la cura della salute individuale dev'essere uguale per tutti, a prescindere dalle “condizioni personali e sociali di ciascuno”.

Problemi di etica medica come questo vanno certo affrontati e discussi, ma senza dimenticare che l'emergenza che stiamo affrontando sarebbe assai meno drammatica se solo non si fossero fatti sui fondi destinati alla sanità tagli drastici e sconsiderati. Secondo i *Conti Pubblici Territoriali* messi a punto dall'Agenzia per la Coesione Territoriale che opera presso la presidenza del Consiglio, gli investimenti pubblici in sanità, pari a 3,4 miliardi di euro nel 2010, da allora non hanno fatto che calare, fino a 1,4 miliardi nel 2017, una cifra del 60% più bassa. Scandalosamente bassa, anzi, giacché secondo la Corte dei Conti (2019) l'Italia spende in sanità lo 0.3% del Pil, a fronte dell'1,1% della Germania e dello 0,6% di Francia e Spagna. Il disinvestimento, poi, è ancor più preoccupante, perché comporta gravissimi squilibri fra le varie regioni d'Italia, con una concentrazione degli investimenti nelle regioni del Centro-Nord (l'investimento pro capite nella regione Calabria è pari a un dodicesimo di quello della Provincia autonoma di Bolzano)¹¹. È necessaria, dunque, una domanda ancor più radicale: la segmentazione regionale del SSN (Servizio sanitario nazionale) non va forse in senso opposto all'art. 32 Cost., nel quale si prescrive che il diritto alla salute abbia un identico livello in tutta Italia? E quando l'art. 32 parla di “interesse della collettività” parla forse delle separate collettività di ciascuna regione o non intende riferirsi a una sola collettività, quella di chi abita l'Italia intera?

Domande come queste sono innescate da un'emergenza che non accenna fino ad oggi (30 marzo) a finire, e si spera che spinga a misure straordinarie per rispondere al contagio curando tutti in modo adeguato anche in strutture temporanee che possano rimediare alla carenza di letti e di attrezzature, conseguenza dell'irresponsabile definanziamento della sanità in tutto il Paese. Ma assai più importante è pensare al futuro: ripristinare un adeguato livello di investimenti in sanità, puntare sulla prevenzione, ridare piena dignità alla salute di tutti in quanto parte essenziale della dignità della persona umana consacrata dalla Costituzione. Ma anche perché la morsa del contagio rende più che mai evidente che nessun essere umano è un'isola non solo dal punto di vista affettivo, ma anche per la propria fisicità e corporeità, a cui solo la morte pone fine. Nessuno al mondo è oggi in condizione di prevedere il decorso della pandemia, tanto più che essa viene misurata con criteri diversi da Paese a Paese, e che di aree molto vaste del continente africano e del sub-continente indiano si sa ancora molto poco. Dato e non concesso che in Italia la curva del contagio cominci a scendere in modo significativo e che sia possibile tornare alle nostre attività lavorative, che cosa ci assicura che non vi saranno altre esplosioni del contagio nei prossimi 6-12-18 mesi? Il sollievo che proveremo alla fine delle "zone rosse" ci farà dimenticare tutto, tornando alla condizione di beata (o stolta) incoscienza che ci ha fatto subire senza fiatare la riduzione dei finanziamenti di settore? O saremo, ammaestrati da quel che è accaduto e dai rischi che abbiamo corso, abbastanza intelligenti da prepararci al peggio anche se speriamo che non accada?

Ma se vogliamo davvero adottare uno sguardo lungimirante (dal quale troppo spesso rifugge una *politique politicienne* prigioniera di orizzonti temporali assai corti) la decisiva misura contro le pandemie del futuro è ripensare la forma della città, il suo rapporto con la campagna. Arrestare la cementificazione dei suoli agricoli, governare la crescita urbana anche mediante misurate azioni di riciclo (o anche abbattimento) di edifici abbandonati e di nessun pregio, contrastare il diffondersi dei ghetti urbani mediante accorte politiche dell'abitare, scoraggiare il moltiplicarsi di quartieri o edifici super-affollati, privilegiare la diversità urbana e le caratteristiche uniche dei centri storici, impedire la formazione di megalopoli, tutelare l'ambiente e il paesaggio storico come pegno vivente di una vita urbana che non intenda divorziare dalla natura. È su temi come questi che dovremmo, fuori dall'emergenza e pensando al futuro, concentrare la nostra mente e la nostra discussione. Come gli Ateniesi a cui parlava Pericle, se dall'esperienza della pandemia ci verrà una qualche saggezza, dovremo saper "giudicare delle cose di generale interesse ponderandole nel nostro animo e discutendone collegialmente; infatti, il dibattito è necessario per meglio formarsi un'opinione prima di decidere il da farsi"¹².

[Testo tratto dall'e-book *La città per l'uomo ai tempi del COVID-19*, La Nave di Teseo, Milano 2020].

NOTE

¹ Le citazioni sono tratte da G.M. Fucci, *Elogio della città? Dalla città della paura a quella della gioia*, Paoline, Milano 2019, pp. 26 ss.
² *Laudato si'*, §§ 44-45.
³ *Laudato si'*, § 150.
⁴ G.M. Fucci, *Elogio della città?*, cit., p. 11.
⁵ *Ivi*, p. 63.
⁶ *Ivi*, p. 34.
⁷ C. E. Gadda, *Quartieri suburbani*, "Civiltà delle macchine", 6, 1955, poi in *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1989, p. 77.
⁸ Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, II, 34-36 (traduzione mia).
⁹ Il passo è tratto da *La production de l'espace* (1974), ma la prima formulazione dell'idea di "diritto alla città" è in *Droit à la ville* (1968).
¹⁰ Cito dalla relazione *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, presentata da Croce al Senato il 15 giugno 1921 (*Atti Senato*, legisl. XXVI, 1 sessione 1921, n. 10). Qui anche la citazione del discorso di Nitti.
¹¹ Ho riportato dati raccolti da Gianfranco Viesti, in "Menabò di Etica ed economia", 28 marzo 2020 (<https://www.eticaeconomia.it/>). Di lui va citato in questo contesto *Verso la secessione dei ricchi? Autonomie regionali e unità nazionale*, Laterza, Bari-Roma 2019.
¹² In questo testo ho ripreso alcuni temi più ampiamente trattati in altri miei scritti, in particolare: *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Einaudi, Torino 2012; *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014; *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Einaudi, Torino 2017; e alcuni articoli sul "il Fatto Quotidiano" (1 ottobre 2019, 11 e 25 marzo 2020).



Città Ideale, 1480-1490?, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



alberto aschieri - LASUE Research 2004-2021

il locus solus di broadacre city in chigago nel geometrale solare ambientale di wright 1887-1959 @ lasue 2014

192



1



2



3



4



5



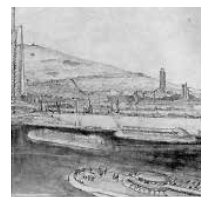
6



7



8



9



10

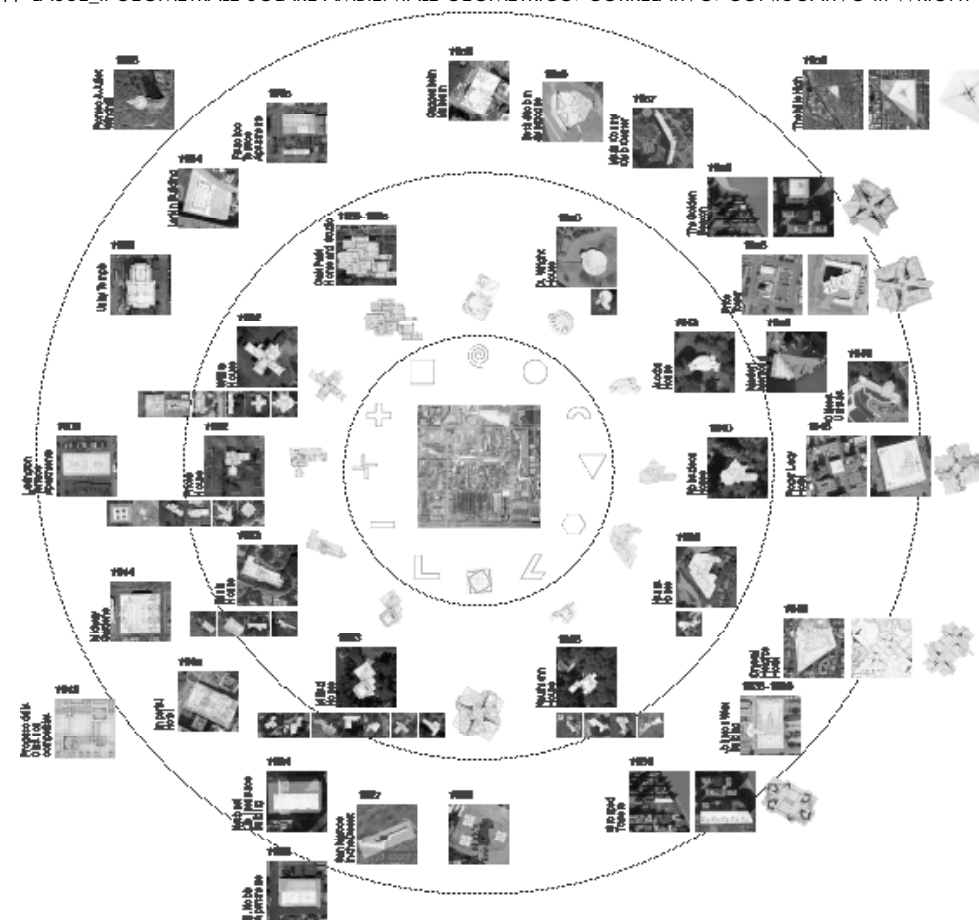
Broadacre City 1934-'35 prospettive '58 Qui e in F6 '35 Orientata a Nord @LASUE 2014

In questo numero presento due casi studio di *progetto del presente* e di *esplorazione orientata* per una ricompresa *architettura dell'ambiente* (Gregotti 1986-1986) complementari ambiti di sperimentazione *progettuale e storico-critica* affrontati da LASUE Research 2004-2021: il *Laboratory Architectural, Social, Urban & Environmental*, costituito parallelamente alla mia attività didattica al Politecnico di Milano con i miei studenti, in corsi, tirocini, tesi, progetti, ricerche, mostre e pubblicazioni. A p. XX gli esiti del VII LASUE Workshop Mi 2020 dedicato a risoluzioni *spaziali d'ambiente* (Muratori 1935) per una riaffermata centralità del ruolo dello spazio pubblico.

Qui il caso studio che ho curato con Francesca Ambrosi, mia collaboratrice nel *main team* LASUE 2014-2015, di *costruzione-ricostruzione* di un *rinnovato e differente* itinerario all'architettura di Wright, *riguardata e ricompresa ambientalmente* con l'utilizzo offerto dallo sguardo satellitare.

La *visione satellitare* si presenta al *progetto* e alla *storia* in qualità di *nuovo e additivo strumento* d'indagine *interpretativo-chiarificativo* per la valutazione *non delle dipendenze ma delle complicate connessioni tra testo architettonico e contesto ambientale*, letti entrambi, nelle reciproche implicazioni *fisico-culturali e storico-geografiche* in rapporto alla tradizione disciplinare. (Gregotti 1983) Il caso studio dedicato a Wright appartiene alla più ampia ricerca attuata dal LASUE per la *costruzione di un nuovo immaginario paradigmatico storico-progettuale*, denominata *Dentro l'architettura e la città: Architetti, progetti e luoghi*. La ricerca presentata nel 2015 (fig. 1) a Milano dedicata a 32 dei principali architetti autori di prime, nuove, altre modernità, è il fondamento propositivo LASUE, descritto nel n. 29 di "Anfione Zeto" 2020, per *nuovo osservatorio critico architettonico ambientale tra il luogo e il progetto*, per un possibile aggiornamento dell'*immaginario paradigmatico del progetto in architettura*: una raggiungibile *rinnovata coscienza-consapevolezza* dell'architettura e dei suoi *paradigmi di controllo*. (Tafari 1968) Una comprensione volta al ri-equilibrio di parte dell'*incompletezza* che può verificarsi in *descrizione-interpretazione, rappresentazione-comunicazione* in architettura (Gregotti 1988). Il nuovo itinerario dedicato a Wright è il lavoro svolto per la pubblicazione di una *nuova guida architettonica-ambientale* del LASUE che segue la pubblicazione dedicata a Gregotti nel 2018. Un lavoro attuato in pubblicazione interna, *video-libro* LASUE 2014, qui anticipato in una parziale visione dei 63 casi studio processati con il metodo proposto dal LASUE, dalla sua Casa Studio ad Oak Park 1889, alla Mile High in Chicago 1956 nell'integralità relazionale qui mostrata con Broadacre City '34-'58 (figg. 2-6, 7-10). Qui in particolare si evidenzia una chiave interpretativa del suo intero percorso in una *circolarità geometrale solare ambientale* (figg. 11,12), in cui sotto-lineo il momento critico, dirimente attraversato da Wright a metà del suo percorso – in corrispondenza a molteplici mancate realizzazioni urbane – nel singolare crinale tra '27-'29 dei progetti per San Marcos *nel deserto* e per le torri per St. Mark *nella città* (figg. 23-26). Quest'ultimo progetto in *ambito urbano* costituirà *schema-matrice* di una lunga sequenza di progetti

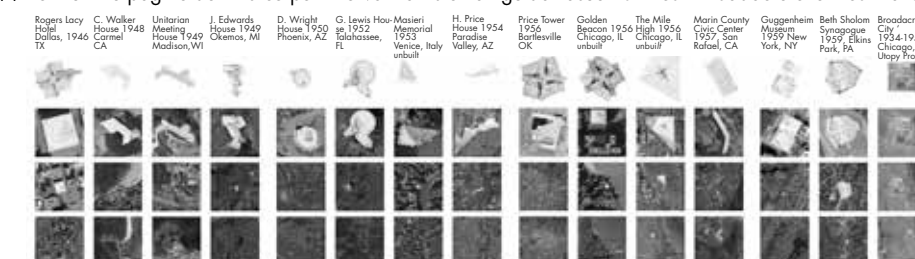
11 LASUE_II GEOMETRALE SOLARE AMBIENTALE GEOMETRICO>CORRELATIVO>CONIUGATIVO in WRIGHT



13 Ipotesi LASUE 2014 di *locus solus* di coincidenza tra la città ideale di Broadacre city e la città reale di Chicago



14 Le 4 ultime pagine dell'indice per intervalli ambientali guida Lasue 2014 con Broadacre che incontra Chicago



193

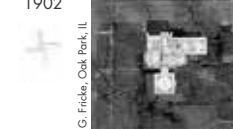
1889 1895



1902



1902



1923



1923



1927



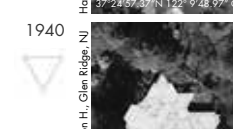
1929



1936



1940



1943



1950



1959

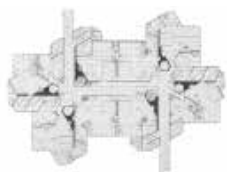




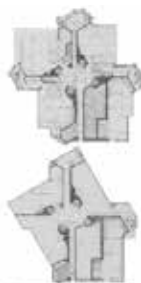
15 St. Mark's Tower in the bouwerie, New York, NY 1927-1929



16 Grouped Apartment Towers, Chicago, Illinois, NY, 1930



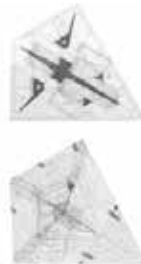
17 Crystal heights, Hotel, Apt. Tower Whashington, D.C., 1939



18 Rogers Lacy Hotel for Rogers Lacy Dallas, Texas, 1946



19 Golden Beacon Apartments Tower Chicago 1956



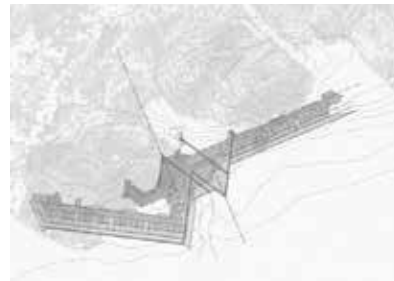
20 Mile High Illinois 1957

non realizzati, poco illustrati contestualmente in letteratura critica. Le molteplici varianti del principio adottato in Ny (figg. 23-26) conseguono in numerosi progetti urbani non costruiti (figg. 15-20) e in stretta relazione con l'inizio di studi e delineaione di *principi urbanistici* tra '30-'34 (fig. 2) dalla prima presentazione del tratto di *città ideale* di Broadacre City del '35 (figg. 3-6), agli aggiornamenti e alle *renderizzazioni prospettiche* dell'utopica *città degli ampi spazi* nel '58 con la presenza di propri progetti non realizzati, come la torre Golden Beacon e l'Illinois, per Chicago (figg. 7-10, 13-20, 30 sotto, 34-35). La Mile – ultima variante delle *torri fittonanti* di Wright qui mostrata in osservazione-ambientale (figg. 13-14,35) nell'ipotesi LASUE 2014 – richiama a più considerazioni su ciò che l'autore lascia, appare, intenzionalmente in ombra non specificandone nel '57 il sito di progetto.

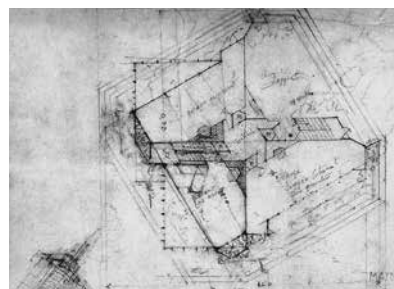
Dalla rinnovata lettura dei disegni della *costruzione-progetto* della lunga serie di torri in contesto urbano, non realizzate, emerge la *generativa-creatività trasformativa* dell'autore per correlazione ai *differenti* circostanti ambientali incontrati. (figg. 26-30) Qui marchiamo la costanza metodologica, come non riconducibile esclusivamente ad una *romantica visione* di predilezione a incontri con *luoghi incontaminati e naturali lontani dalla città* – dalla propria terra avita a Spring Green, all'Arizona e alla California – richiamati prevalentemente nella *narrazione organica-anti-urbana* su Wright. Nel *percorso geometrico* tracciato può apparire un Wright *più vicino* e intuitivamente *anticipativo* delle tematiche relazionali *area-architettura* all'attenzione dell'architettura tra 1950-1990. Questo soprattutto se il suo *itinerario progettuale* è ri-percorso in *osservazione nel nuovo completamento* portato alle scarse documentazioni contestuali *pubblicate* dei suoi progetti urbani, meno celebrati: qui appaiono esplicitati dal *tour de force*, condotto nella ricerca nel *ri-appaesamento* portato delle sue architetture alle forme-culture dei luoghi riguardati dal satellite, dal nostro presente (cfr. figg. 15-20; 11-14, 21-35). Un'ampia sequenza di *progetti ri-condotti a visione d'insieme ambientale* che aprono a *scoperte storiche* e ad una *diversa valutabilità* della *logica coerenza* da lui espressa nel '57, vicino alla definizione prospettica nel '58 della propria visione di *Living City*: una idea-forma contrappositiva alla centripeta densificazione dissolutiva della città, prodotta dall'era di una macchina indifferente alle possibilità di una *terra come buona abitazione*. In coincidenza al nostro lavoro abbiamo potuto accedere nel 2014 a immagini in *internet* di planimetrie – ad oggi non pubblicate – dell'archivio Wright (Moma Wright *Density vs Dispersal*, a cura di Bergdoll, 2014) che hanno permesso (fig. 24), insieme alla metodologia adottata un *vedere differente a terre*, solo parzialmente, già *conosciute*, nei nuovi documenti elaborati: un *oeil nouveau* accentuato dalle *nuove immagini* risultanti dall'unione del *disegno* al *luogo* osservato dal satellite (figg. 24-26). Si dispiega visibilmente la nota, non ambientalmente chiarita, dinamica wrightiana interna alla matrice di rotazione dei due quadrati di 30° e 60° alternati nei piani della torre (cfr. figg. 23-24; 25). Un'angolazione derivabile, anche, dall'interpretazione astrattiva *morfogenetica*, attestata da Wright per il progetto San Marcos, già adottata nel *ciglio radioso* e riproposta nell'Ocatillo Camp (Nell'ipotesi LASUE di localizzazione satellitare del *resort* per Chandler, figg. 14-15, sorprende la visione della figura-progetto che segue e incontra i rilievi, raggiunta dall'attualità dello *sprawl* insediativo). Nel *nuovo itinerario-osservatorio* a Wright segno questo momento cruciale di sensibile scarto modificativo dell'utilizzo della geometria nella propria poetica compositiva: vi è il suo introdurre sempre più *schematicamente-interpretativamente* l'*idealizzazione disegnata* di profili e andamenti topografici dei contesti ambientali in *triangolazione equilatera* dei progetti, in analogia alle determinanti conformative dei contesti naturali incontrati. Nei *nuovi documenti* mostriamo quanto questa modalità si estenda e riverberi, direttamente, nelle dinamiche impresse alle proprie forme architettoniche, in un sempre più serrato *accompagnamento* alle condizioni esterne in *coniugazione* ai *circostanti ambientali*, incrementando *poligonalità* e *rotazione* delle proprie figure architettoniche: dalle forme *quadrangolari, cruciformi*, a *girandola* – in complementari *correlazioni regolative* formali-ambientali – alle rotazioni e compenetrazioni *quadrate-triangulari equilatera*, che si ripetono nell'infittirsi di *variazioni geometriche* condotte dal '29, nelle sperimentazioni formali successive *triangolari-esagonali-semicirculari-circolari* fino allo *sviluppo organico spiraliforme* di *quadratura-circolare* del Guggenheim '59. (figg. 11-12) Un'estesa *regolazione coniugativa* portata ad ogni *eccezione* incontrata nei contesti dei propri progetti: dai suburbi 1893-1909-1914, alle determinanti naturali di luoghi desertici-rocciosi 1921-27, alle singolarità ed eccezioni presenti nel campo urbano in parti-



21 Ipotesi LASUE sito Progetto San Marcos



22 Disegno LASUE Eds. A. Aschieri, F. Ambrosi



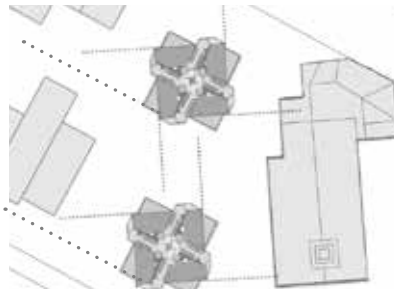
23 St. Mark's Tower 1929 (in Futogawa)



24 St. Mark's Tower 1929 (2014, Moma internet)



25 LASUE@Wright St. Mark's Tower 1929-2014

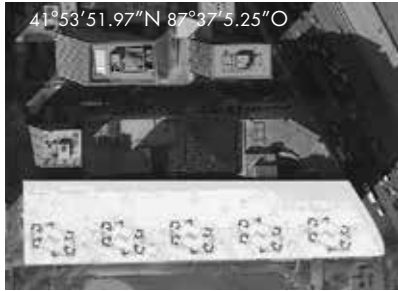


colare nel progetto per il Rettore della St. Mark nel '29. Aspetti già sotto-lineati da Wright e critica, ma non esplicitati visibilmente prima della mostra LASUE 2015 nelle *nuove-immagini, nuovi-documenti* elaborati *figurativi, grafico-progettuali & fotografico-satellitari*, che consentono, sostengo, l'apertura ad una diversa interpretabilità dei criteri di *correlatività morfogenetica* da lui espressi nel *contesto urbano*. La lunga serie di nuovi documenti che presentiamo (figg. 11-14, 21-35) derivano dalla *sovrapposizione-inscrizione* di documenti del testo architettonico d'archivio – le planimetrie contestualizzate presenti in internet nel 2014 (fig. 24) e, *senza circostante ambientale*, da *Monograph* Futagawa, 1988 – alla *morfologia, materiale* dei luoghi in una *ri-costruzione* per fotomontaggio, di nuovi inquadramenti-incontri portati con lo *sguardo satellitare*. La serie di differenti riarticolazioni generative derivanti dalla torre per St. Mark, mostra a contatto con il sito specifico, più aspetti di combinazione *storica-geometrica-simbolica-ambientale* rappresi in *idee-esperienze* dell'*organico materialismo razionale* di Wright. Si può individuare qui da parte dell'autore una *reinterpretazione-combinazione di immagini stellari simmetriche* – dal *doppio quadrato ruotato* di Sforzinda agli *Esagrammi biblici* – e di riconoscere l'intenzionalità nel porsi in *differente*, indipendente, *ripetizione* della storia nella trasformazione del *proprio immaginario paradigmatico storico progettuale della tradizione a contatto con il sito*. Si può vedere il convergere verso nuovi multipli accordi relazionali tra *disegno-progetto* e *luogo-storia*, in quelle specifiche condizioni *pre-ambientali*, assonanti al principio rogersiano del *caso per caso*. La *torre come un albero*, con i suoi *duplex*, in doppia rotazione equilatera incardinata nella *croce strutturale* della radice di fondazione, si dispone in regolazione geometrica-progettuale in emblematica analogia simbolica all'edificio di culto, *orientandosi* al contesto nell'alternanza dei due livelli ruotati del duplex, nella *ricerca del sole* e in *variazione dinamica* della forma. Il *duplice orientamento della matrice* delle due piante si presenta nelle nuove immagini: mostrando la correlazione tracciata parallela alla chiesa del quadrato interno del livello superiore, rispetto a quello del livello inferiore del *duplex* – l'insieme dei quadrati ruotanti a turbina coordinati alla croce strutturale-distributiva – che si pone indiretto *raccordo-accordo* alla direzione del tessuto delle cortine dell'isolato urbano in più varianti (figg. 25-26). Un procedimento di *ricerca fondativa in campo urbano* conseguente ai propri principi – *procedendo dall'interno della risoluzione del tema* – in traccia alla storia dell'architettura e, si potrebbe dire, all'idea palladiana di come *per l'architettura sia di bisogno accomodarsi ai luoghi*, alle specificità e in linea a quei principi che Gregotti avrebbe ampliato a *scala antropogeografica* affermando una raggiungibile *autentica modernità della modificazione dei luoghi per l'abitare*.

La frase di Wright: *sin dall'inizio ho avuto la certezza che l'architettura proceda (proceeded) dalla terra (terrain) e che il suolo (ground), la natura delle native condizioni industriali (the native industrial conditions), la natura dei materiali e lo scopo della costruzione determinino la forma e il carattere di ogni buona architettura (the form and the character of any good building)* – qui riportata dalle *lectures* di Londra '39, riportando ogni termine rispetto alla traduzione in Zevi '73 – riprende enunciativamente plurime affermazioni di Wright e della storia dell'architettura che dovrebbero essere considerate oggi in termini meno divisivi nella disciplina, consentendo il riaggiornamento di diversi momenti e autori, da Alberti a Palladio, Wright, Le Corbusier, Gropius, Rogers, Rossi, Gregotti, Moneo, Purini ed altri, in relazione complementare alla rilettura dei *nuovi documenti* del *libro-guida* qui presentato e alle riflessioni che ne derivano per San Marcos, St. Mark's towers, Broadacre City e Mile High (figg. 13, 31-35). Da Wright riporto qui frasi che considero sostegno della necessità di un *nuovo osservatorio interpretativo* in architettura qui proposto al *Progetto* e alla *Storia* dell'architettura: *la proporzione in se stessa non è nulla; il problema è quello del rapporto con l'ambiente, che viene sempre modificato da qualsiasi elemento interno ed esterno* (in Zevi 1979); *ho cercato di rendere perfetti i principi e le regole che li sottendono e di conferire alle loro forme e proporzioni un'integrità meritevole di studio* – sottolineando subito in modi determinanti per l'architettura di ogni tempo e per il metodo qui proposto in *visione-riflessione* con le nuove immagini al pensiero all'architettura – *anche se pochi sono gli edifici che possono essere studiati in modo intelligente, se considerati separatamente dal loro ambiente* (1908); *lo spazio stesso dell'ambiente deve essere visto come architettura, o l'architettura non esiste. Non si ha più un esterno in quanto esterno. Non si hanno più un interno ed un esterno come due entità separate* ('32); *l'architettura è sempre del luogo e del*



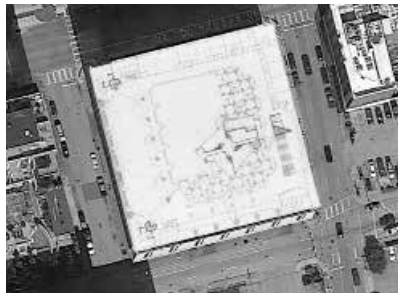
26 Lasue image_ St. Mark's Towers, Ny 1929



27 Lasue image_Grouped Apt.Tower, 1930



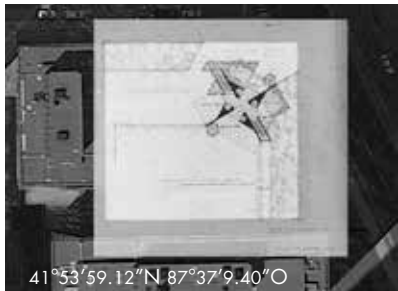
28 Lasue image_Christal Heights, 1939



29 Lasue image_Roger Lacy Hotel, Dallas, 1946



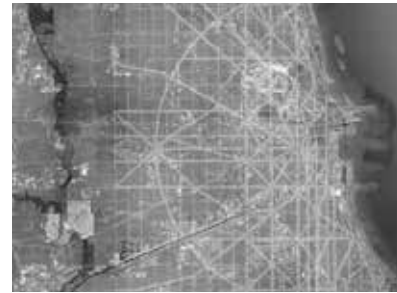
30 Price tower, '56 (sopra), Golden Beacon '56 (sotto)



tempo ('57); l'architettura e lo spazio saranno congiuntamente visti come paesaggio come accadeva per la migliore architettura antica [...] I caratteri di qualsiasi pianta democratica del terreno per la libertà umana sorgono naturalmente per; e dalla, topografia. Questo significa che gli edifici assumerebbero tutti, in una varietà infinita, la natura e il carattere del suolo su cui dovrebbero sorgere e così ispirati diverrebbero le componenti di questo [...] ambiente ed edificio sono una cosa sola ('58).

Nei 63 cases study processati (in fig. 14 le ultime quattro pagine dell'indice d'intervalli ambientali dell'itinerario guida LASUE@Wright 2014) emerge la ricostruzione di un nuovo osservatorio a progetti-architetture, ri-proposti alla cultura disciplinare con scoperte-ipotesi, ri-contestualizzazioni satellitari. La visione della chiave di lettura geometrica qui è presentata seguendo i molteplici approfondimenti critici di Persico '33, Argan '47, Paci '59, Zevi '73, Tafuri '79; Bergdoll '88-2014, Frampton '80,'99, Cohen 2000, 2012, Maumi 2015: in particolare riannodando nell'immagine di geometrica solare ambientale (figg. 11-12) il formarsi del poliedrico astrattismo realistico (Argan) di metamorfismo linguistico (Tafuri) tessile e tettonico (Frampton) della sua poetica architettonica, nella propositiva re-integrazione ambientale delle sue figure architettoniche, ri-orientate ai luoghi 1889-1959. La figura interpretativa del geometrica (LASUE Aschieri con Ambrosi 2014 figg. 11-12) rappresenta de facto e de jure la coerenza del suo lavoro, ri-esposta nella sintesi dei propri principi di riequilibrio insediativo nel '57-'58 in concomitanza al progetto della Mile High '56. Lo farà senza accennare al luogo dell'Illinois posizionabile (LASUE 2014 in rif. a Field Guide, 1997) ai margini di Lincon Park in Chicago (figg. 13, 32-35), dove genera la figura poligonale del tripode di quattro lati – ultima variante trasformativa del principio-schema-matrice di St. Mark.

Nell'ipotesi LASUE la figura della Mile – rapprendimento delle funzioni pubbliche amministrative della regione di Chicago, l'Illinois – nei suoi due lati perpendicolari s'inscrive appoggiandosi alla North Avenue a sud di Lincon Park, mostrando, con nuova visibilità, come la sua generatrice interna si presenti riflessione della direzione ambientale del Chicago River. In questi nuovi documenti la Mile assume ruolo testimoniale del locus solus della chiave interpretativa del geometrica architettonico proposto e della progressività di relazioni geometrico-relazionali-coniugative portate all'ambiente da Wright in coincidenza pietrificante alla propria città d'elezione. La torre città-territorio più che contraddizione della propria prospettiva urbanistica, si mostra nell'ideata densificazione pubblica-amministrativa della città, complementare tramite congiuntivo di multiple confluenze parallele in quella singolare, unica posizione prescelta, dove Wright si ancora fisicamente-culturalmente alla storia urbana di Chicago – forse la sola città degli stati uniti [...] grazie ad architetti come Burnham [...] a essersi resa conto di essere affacciata ad una distesa d'acqua (Wright '39) – ricomprendendo ogni nuova e precedente propria traccia, ri-disseminando rimandi per un futuro gioco di pazienza architettonico storico-filologico, che sole poche volte può vedersi dipanato (Tafuri rif a Ginzburg, 1980). Si apre una fitta convergenza di posizioni, relazioni tra progetti utopici, irrealizzati, costruiti, da lui velata in parole, quanto simultaneamente ri-marcata nei disegni-modelli-tavole per Broadacre City esposti nel Rockfeller Center '35 (figg. 3-6), ri-suggerendo tra '56-'58 in diverse prospettive l'incontro di Mile con la città vivente (cfr. figg. 7-10; 11,13, 31-35): l'apparire utopico, irrealizzabile della desiderata-disegnata rarefazione e ri-naturalizzazione di parti del tessuto di Chicago. Appare la riverberazione di una parlante trasparenza del linguaggio figurativo-non verbale-semiotico dei suoi disegni, in rapporto all'alone di intenzionato silenzio e mistero di proprio progetto e figura, in parole-scritti, per auto-accedere al mito della storia dell'architettura e delle città ideali, nella ferma opposizione alla dissoluzione urbana, in assonanza profetica a Taut, nella proposizione di una nuova forma per un diverso capitalismo, non diretto dalla macchina, naturale e creativo. (Argan 1947) Multipli sguardi incrociati, specchi prospicienti tra propri progetti non realizzati, ri-collezionati, ri-collocati nelle inquadrature prospettiche di Broadacre City '58, delle torri St. Mark, Roger Lacy, Illinois e Golden Beacon – il luogo del miesiano 900 Esplanade Apt (fig. 30) – rivolti insieme al Michigan Lake nella naturalizzazione di Chicago in quello specifico tratto vicino al Chicago River (figg. 13). L'Illinois si dispone in nuova stretta interrelazione incrociata, nel proprio disporsi, accanto all'area modello di topografia urbana soggiacente alla propria scelta di caratterizzare l'immagine ideale di rarefazione di Broadacre.



31 Broadacre '34 in Burnham Plane 1909-2014



32 Broadacre '34-'58 in Chicago_Lasue 2014



33 Broadacre, Chicago River e Mile High_Lasue



34 Differenza Chicago River tra disegno-realtà



35 Relazioni Mile-Chicago River-North Avenue



L'area virtuale di Broadacre – identificata-segnata in modi univoci dal tracciamento riportato di configurazione della determinante d'individualità ambientale del fiume della propria amata città – rimane tratto sintagmatico [...] e principio infinitamente estensibile [...] di offerta di servizi prospettabile agli uffici urbanistici americani, da parte di Wright, come lucidamente delinea Cohen (1990). Una porzione di città ideale, disegnata per proiettarsi effettivamente ovunque, come nel ri-disegno mostrato dell'area del Chicago River, quanto in verità-cerchezza in nessun luogo reale, per come immaginato-presentato di nuova frontiera ideata con la Community e ri-aggiornata nella Fellowship, sovrapponendosi e aderendo – con una dilatata dimensione dei lotti rettangolari all'ortogonalità tissulare di Chicago e alla Land Ordinance dei padri fondatori – bordandola a Sud dal tracciato West-East della ferrovia di Chicago, ponendosi in concatenazione ideale al Grande Progetto Piano del 1909 dell'amato Burnham, inscrivendo in una delle riquadrature, il proprio tratto urbano utopico. Solo una volta, Wright, al Rockfeller appare incurante di lasciare convenzionalmente orientata a Nord il disegno della città di new freedom for living nel '35 (fig. 6); infatti solo qui (figg. 3-5, 13, 31-35) i disegni-maquette di Broadacre City appaiono intenzionalmente ruotati dal LASUE di 90° rispetto ad ogni immagine precedentemente pubblicata in letteratura. Questo consente una nuova visione ambientale-solare, anche solo della centralità, nell'orientamento Nord-Sud ritrovato, della scuola pubblica, posta a epicentro della propria ruralizzazione di un tratto urbano, attorniato da Usonian e factories unifamiliari, torri residenziali e altri servizi pubblici della parte di città ridisegnata immaginativamente in concordanza al Michigan Lake.

Il geometrica richiama il Leibnitz di Merleau-Ponty indicando il rapporto indeterminato-determinato di confini visibili-invisibili, reali-ideali, culturali-fisici, naturali-urbani del concrescere dell'itinerario percorso dalla poetica Wrightiana. La raffigurazione delle tre diverse circolarità concentriche proposte, (figg. 11, 12) ricomponi in una visione integrale la sua architettura, ri-concatenata nella molteplice interazionalità delle esperienze complessive: una schematizzazione sintetica che comprende insieme architetture realizzate o solo prospettate idealmente, comunque ri-orientate in appartenenza ai luoghi di progetto. L'insieme di queste prospettive e di tutte le prospettive possibili si presenta luogo traslucido da cui rammemorare differentemente le sue architetture: la casa, la sua architettura, vista da tutti i luoghi e da nessuno (Merleau-Ponty 1945, Aschieri 2014-2021) nei tratti successivi, ognuno di necessaria registrazione in disegno-progetto di eventi, fatti, luoghi, architetture che si presentano ontologicamente alla conoscenza epistemologica – ciò che sappiamo o crediamo di sapere di ciò riconosciamo fatto concreto – nel continuato mistero di molteplici concatenamenti tra il pensiero che muove le immagini del mondo e il mondo – iconofilo di fatto – che muove a sua volta pensiero-progetti-modificazioni in circolarità ricompre (Gregotti 2010; Purini, 2014, Ferraris 2016; Aschieri@Lasue 2020). Lo schema geometrica (figg. 11, 12) evidenzia i principali passaggi tra forme conseguenti, ritornanti nelle concentriche circolarità progressive-ricorsive di successivi incrementali scarti di trasformatività sintattica: dalle forme pure di astrazione geometrica modulare – ordito della propria tessuta trama di composizione edilizia – nella costruzione della casa nuova (Wright '08, '32, '57); alle sue prime home in the prairie nei suburbs del Mid West; al susseguirsi in differenziati contesti suburbani-naturali di unità unifamiliari – prevalentemente per classi agiate – delle Textile Block californiane '21-'24; fino alla sua riflessione per le case a costo moderato per la classe media nelle Usonian '32-'59 e in Broadacre. Un percorso molteplice che si snoda: a partire dalla prima ricercata relazione geometrico-ambientale, procedendo tra terrain e ground nelle prairies proiettate orizzontalmente, parallelamente al fronte strada (Persico 1935); verso la progressiva articolazione compositiva-ricompositiva-aggregativa di contrapposizione ad un'indifferenziata ripetitività dei tessuti, nell'intenzionata rottura della scatola muraria classica esplodendo in generatrici e preferenziali direzioni ricongiunte idealmente dall'interno all'ambiente esterno (Argan, Tafuri, Cohen), con planimetrie aperte e snodate (Argan), nell'evidenziarsi inequivocabile della scelta libertà di orientamento equisolare per le proprie architetture, in una sempre più accentuata coniugazione ambientale dei progetti ad ogni eccezionalità-singularità distintiva incontrata nei luoghi, trasformata-tradotta-astratta in varianti regolative di accompagnamento alle accidentalità scelte. Eccezioni tutte considerate, assorbite, incluse, costeggiate, interferite tra contrappunto e armonia nel disegno astrattivo nei progetti. Il geometrica ripercorre insieme fortune, eclissi, fughe, ritorni, evasioni,

isolamenti che si dispiegano da Chicago, Europa, Giappone, Wisconsin, California, Arizona, a Chicago: dalla terra di famiglia, alla scala internazionale, ai nuovi luoghi attraversati nella continuata *ricerca della forma* nella *gioia* di una *libertà creativa*, attuata *contro ogni regola del mondo* irrigidita e non rimodulabile in nuovi schemi; dagli incontri inaugurali con l'*Ho-o-Den* alla Fiera Chicago 1893, ai repertori di *storia* di Venezia Ruskin, di *grammatica dell'ornamento* di Owen e *abitazione* dell'uomo di Le Duc, alle collaborazioni con Silsbee 1877 e al *Lieber maister* Sullivan 1887-93, ai propri primi lavori 1889, verso *la verità di forma e funzione in una sola cosa*, scegliendo dal naturale-selvaggio-incontaminato il fondamento delle proprie multiple matrici linguistiche antieurocentriche-anticlassiche-giapponesi-precolombiane, riconosciute determinanti per l'*essenzialità-semplicità spirituale* e per l'*astrazione-stilizzazione-schematizzazione* nella *forma del disegno*, raggiungendo la propria sintesi poetica d'*integralità ornamentale-costruttiva-ambientale* nell'incontro ai paesaggi scabri rocciosi in California '21-'24 nelle Textile e nella descritta *conquista del deserto*, di *rigenerante immersione nella Wilderness* dell'Ocotillo Camp '27 (Tafuri 1979; Maumi 2014). Insieme la riproposizione metodica d'incontro di *principi-criteri* in ogni nuovo progetto ad ogni diverso luogo.

Prospettivamente, qui, l'invito di LASUE Research al progetto guardando attraverso alle complementarietà intrecciate di *pensare-figurando/figurare-pensando*, *archetipicamente*, *poeticamente* interne ad ogni *spaziare dell'immaginazione*, nella relazione tra *pathos-logos*, *pensiero-poesia*, di fronte al *presentarsi* aprirsi delle *cose che sono*, congiunte nell'*anticipazione memorante* del progetto. Il benjaminiano *ricordare il futuro in ogni passato*, in ogni *successivo presente*, in una *rammemorante proiettività* del *nostro immaginario paradigmatico*, capace di accogliere in architettura *la conoscenza dell'accidentale* e la *ricchezza inaspettata* impressa nella *scrittura terrestre-antropogeografica dei luoghi*, per una rinnovata *mne-mosyne* e una *pratica vigile per un'architettura testo ambientale ad ogni scala del paesaggio* (vedi Alberto Aschieri-LASUE 2004-2021 e in rif. dove non precisato a Leon Battista Alberti, Giacomo Leopardi, William Morris, Frank Lloyd Wright, Aby Warburg, Walter Benjamin, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Enzo Paci, Emanuele Severino, Massimo Cacciari, Maurizio Ferraris, Tullio De Mauro, Umerto Eco, Emilio Garroni, Cesare Segre, Auerbach, Didi-Huberberman, Eleonora Fiorani, Silvana Borutti, Giovanni Campus, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Franco Purini, Sergio Crotti, Franco Farinelli, Margherita Petranzan, Alessando De Magistris, Maria Grazia Sandri, Alberto Giorgio Cassani, Marco Biraghi).

BIBLIOGRAFIA

Testi in riferimento a LASUE Research

A. ASCHIERI, @LASUE RESEARCH 2004-2021, *Ragione e forma dello spazio architettonico*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2012.

— *Fondamenti primi del progetto di architettura e del disegno urbano: Didattica & Ricerca / Prime Fundamentals in Architectural Project and Urban Design: Teaching & Research*, con prefazione di V. Gregotti, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018.

— *Architettura dell'antropogeografia / The Architecture of Anthropogeography. Gregotti Associati International 1969-2014*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018.

— libro-video LASUE Research 2014-2015 (pubblicazione interna LASUE presentato in esposizione a Milano LASUE in video), *Frank Lloyd Wright Architecture and Projects 1887-1959. Nella Natura dei materiali e nell'appartenza integrale all'ambiente: dalle Prairies alla concreta utopia usoniana* (a cura di LASUE Research 2004-2015, Alberto Aschieri con Francesca Ambrosi), presentato all'esposizione della Ricerca LASUE 2006-2015 "Dentro l'architettura e la città: luoghi, progetti, architetti / Inside Architecture and City: Places, Projects Architects", alla mostra LASUE "Architecture and Projects: Architects & Students" in Fondazione Gianfranco Ferrè, Milano, giugno-luglio 2015.

— *Per un nuovo osservatorio critico architettonico ambientale tra il luogo e il progetto*, "Anfione Zeto", 29, 2020.

M. CACCIARI, *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano 2014.

— *Pensiero / Poesia in Heidegger*, conferenza 2014 in Archivio video Casa della Cultura Milano, <https://www.casadellacultura.it/casa-della-cultura-videoaudio.php>

A.G. CASSANI, *La Fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, con scritti di M. Cacciari, Unicopli, Milano 2004.

— *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Nino Aragno Editore, Torino 2014.

— *L"occhio alato" del satellite*, "Anfione e Zeto", 29, 2019, recensione ad A. ASCHIERI, *Architettura dell'antropogeografia, cit.*

M. FERRARIS, *Emergenza*, Einaudi, Torino 2016.

E. GARRONI, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2006.

V. GREGOTTI, *Mimesis*, "Casabella", 490, aprile 1983.

— *Esplorazioni orientate*, "Casabella", 500, marzo 1984.

— *Progetto del presente*, "Casabella", 528, 1986.

— *Architettura dell'ambiente*, "Casabella", 482, luglio-agosto 1986.

— *Descrizione*, "Casabella", 545, aprile 1988.

— *Fine del disegno in Tre forme di Architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010.

M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione* (Gallimard 1945), Bompiani 2003, (in riferimento al *geometricale* di Leibnitz qui "geometricale solare ambientale" nell'interpretazione complessiva organica circolarmente ricompresa dell'itinerario della ricerca dedicata a Wright presentata, vedi figg. 11-12).

S. MURATORI, in rif. alla relazione progetto *per il nuovo fabbricato viaggiatori per la stazione di Santa Lucia di Venezia*, gruppo Saverio Muratori, Gerace Longo, Enrico Tedeschi (1935). "Progettare la nuova stazione (...) significa innanzitutto risolvere un problema spaziale d'ambiente", in *Antologia critica degli scritti di Saverio Muratori*, a cura di D. De Carli ed E. Scatà, Alinea, Firenze 1991.

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, v. *La Prisonnière*, Gallimard, Paris 1923: "Un vrai voyage de découvert n'est pas de chercher de nouvelles terres, mais d'avoir un oeil nouveau", qui nel duplice riferimento alla rimemorazione dal presente dell'"occhio alato" albertiano e in rapporto allo sguardo portato in rapporto al progetto di architettura dall' "occhio alato del satellite" (vedi Cassani 2004, con postfazione di Cacciari; 2014; 2019 e 2020);

F. PURINI, *Il mistero della città*, il testo della conferenza 2014 alla III edizione del LASUE International workshop 2014, in A. Aschieri, *Fondamenti primi del progetto di Architettura e disegno urbano: Didattica & Ricerca*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018.

M. TAFURI, *Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968, qui in rif. a *paradigmi di controllo*

— *La sfera e il labirinto*, Einaudi Torino, 1980, in riferimento alla frase riportata nel testo da Tafuri "gioco di pazienza storico-filologico" da Carlo Ginzburg.

Testi e Mostre in riferimento a Frank Lloyd Wright

E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, conferenza tenuta a Torino e pubblicata in *Tutte le opere (1923-1935)*, Comunità, Milano 1964.

E. PACI, *Wright e lo Spazio vissuto*, "Casabella-Continuità", 227, 1959 (ristampato in *Relazioni e significati*, Lampugnani Nigri, Milano1966).

Ragghianti, Carlo citato in B. Zevi;

G.C. ARGAN, vedi *Architettura organica* (1945) e *Introduzione a Wright* (1947) rispettivamente in *Progetto e destino*, 1965;

B. ZEVI, *Frank Lloyd Wright*, cap. IX, in *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1973 in rif. ad una frase di Wright riportata da Zevi in italiano.

— *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna 1979, cfr. traduzione in italiano B. Zevi con la frase di Wright da *The London Lectures- An Organic Architecture* (1931) in *Future Architecture*, 1953.

M. TAFURI, *Architettura contemporanea*, a cura di M. Tafuri, F. dal Co, Electa, Milano 1989.

K. FRAMPTON, *Frank Lloyd Wright e la tettonica tessile*, in *Tettonica e Architettura Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Ginevra-Milano 1999.

J.L. COHEN, *Prefazione a La Città vivente* di F.L. Wright in *La città vivente*, Edizioni di Comunità, Torino, 2000, traduzione di A. Taglia.

— *Future Architecture since 1889*. A Worldwide History, Phaidon 2012.

B. BERGDOLL, Exhibition Moma ed. di B. Bergdoll Wright *Density vs Dispersal*, 2014; Bergdoll, Barry. Gray, Jennifer, Frank Lloyd Wright, Unpacking the archive, The Museum of Modern art New York, 2017

C. MAUMI, *Usonia ou le Miythe de la ville-nature américaine*, Edition de La Villette 2009.

— *Broadacre City, la nouvelle frontiere*, Edition de La Villette, 2015.



Fotogramma dal film *Barry Lyndon*, di S. Kubrick, Stati Uniti d’America-Gran Bretagna 1975.
Gerard van Honthorst, *Infanzia di Cristo*, 1620.
Edward Hopper, *Sun in an Empty Room*, 1963.

antonello boschi
antonio salvi

luci e ombre. cinque sale d’invenzione

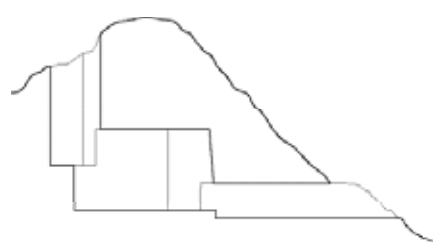
“Alcuni, infatti, portarono a termine l’opera progettata aggiungendo e togliendo, come fanno con la cera e la creta quelli che i greci chiamano *πλαστικον* ed i nostri modellatori. Altri solo togliendo come quelli che, togliendo il di più, portano alla luce la figura umana che cercano, calata e nascosta nel blocco di marmo. Questi li chiamiamo scultori [...]”¹. Se l’assimilazione tra scultura e architettura era stata delineata dall’Alberti nel primo dei suoi trattati e definitivamente consacrata da Michelangelo nella celebre lettera a Benedetto Varchi², meno immediato è il riferimento all’architettura ipogea, allo scavo come atto fondativo di una casa, di una fabbrica, di una città. Quello che viene tolto alla sabbia, alla terra, alla roccia, è quindi un creare spazi o appunto, un togliere, un sottrarre, un lavorare in negativo. Passare al di sotto del piano di campagna consente di invertire il significato del costruire e di far svanire in una temporanea assenza le variabili del mondo emerso che condizionano l’architettura. Pensare dentro un ambiente ctonio si traduce in una *tabula rasa* senza niente da radere al suolo, sostituita con una precisa intenzione di erodere – quello stesso suolo – che si comporta come infinito generatore di luoghi, facendo a meno di altrettanti orizzonti. Non la vista dell’esterno a distogliere l’attenzione dal volume nel quale ci troviamo, nessun rapporto di continuità al di fuori della sezione che abitiamo: al massimo squarci, scampoli, fazzoletti di cielo che danno fondo alla pura luce. Un uso della luce che ha qui una importanza ancora maggiore rispetto a quella “superficiale”, ma da non intendere *sic et simpliciter* come quantità controllabile e quantificabile. Non si tratta del raggiungimento di un comfort fisico suggerito da studi che gravitano attorno ai parametri misurabili delle sorgenti luminose: nessuna temperatura preferibile (leggi colore), nessun flusso luminoso (*lumen*) adeguato alla funzione svolta, nessuna superficie per misurare il conseguente livello di illuminamento (*lux*). Questo per evidenziare il carattere arbitrario ed evocativo di queste scene d’invenzione, e di come in genere i problemi di architettura non si risolvano con la tecnica³. In altre parole ci si preoccupa dell’atmosfera dello spazio, ovvero qualcosa che mette in allerta il campo della percezione, sottolineato anche “nel linguaggio comune, [quando] si parla di ‘cambiamento di atmosfera’ il che ben denota un mutamento qualitativo, dove la *quantità* di luce entra solo in maniera secondaria.”⁴ A partire da questa osservazione possiamo riconsiderare il valore della luce nel progetto fino al suo totale ribaltamento gerarchico: *architectura sine luce nulla architectura est*⁵. La luce è quindi una realtà inevitabile come la gravità⁶, e al tempo stesso la sola in grado di vincerla. Si intende allora partire dalla posizione opposta, quella del sottosuolo, in cui la condizione “inevitabile” con la quale confrontarsi è la totale oscurità. Parafrasando i precetti dell’Abate Dinouart, autore de *L’art de se taire*, possiamo affermare come siano preferibili gli abissi delle tenebre piuttosto che la sovraesposizione della luce che ha interessato case e luoghi di lavoro, strade e piazze, città intere.



Edward Hopper, schizzo preparatorio di *Sun in an Empty Room* tratto dagli *Artist’s ledger*, libro III, p. 83.

E “... per produrre immagini tristi ed oscure, bisogna [...] presentare lo scheletro dell’architettura con una muratura imponente, assolutamente nuda, offrire l’immagine di un’architettura sepolta, impiegando solamente proporzioni tozze, appesantite e come affossate nel terreno; formare, infine, con dei materiali che assorbano la luce, il nero quadro dell’architettura delle ombre, disegnato tramite l’effetto di ombre ancora più scure”⁷. Con questo passaggio non si vuole indicare come un’atmosfera per essere incisiva debba necessariamente rappresentarsi come malinconica e cupa, ma ribadire che nella dicotomia messa in scena tra tragedia e commedia ci si trovi in qualche modo costretti a scegliere la prima. L’architettura si trova fin troppo spesso con le spalle al muro del “positivismo” implicito nella condizione pubblica del mestiere. Un mondo di immagini, di progetti rappresentati come sovraesposte ed eterree fotografie, ricolme di luce e popolate da figure umane scontornate che recitano la loro parte, comunicando una sempre, immancabile, patinata felicità. Il percorso del quale si segue la traccia non ricalca funzioni che giustifichino il progetto, come i pretesti che Boullè mette in scena sotto forma di biblioteche, cenotafi e palazzi. Si ricerca piuttosto il mero rapporto tra l’individuo, i suoi simili e lo spazio, accennando a un solo distinguo riferito alla natura pubblica o privata dell’opera. Nessuna funzione che si rincorre con la forma, ovvero una storia cristallizzata in una immagine, l’immagine di un’atmosfera che muta secondo gli occhi di chi la guarda perché “in certe situazioni, è anche più difficile non immaginare che, in prima battuta, immaginare”⁸. Un’immaginazione tuttavia che non è in mano alla casualità, perché sebbene l’osservatore possa leggerla attraverso un’ineluttabile soggettivazione, la costruzione del vago e dell’indeterminato richiede particolare attenzione: “una attenzione estremamente precisa e meticolosa [...] nella composizione d’ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell’illuminazione, dell’atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata”⁹. Il sistema di condizioni al contorno entro le quali si opera è quindi riassumibile in una triplice astrazione: quella di luogo, quella di comfort e quella di funzione. L’obiettivo rimane quello di sovrapporre al *genius loci* lo spazio emozionale della natura umana, al comfort l’idea di passare dai bisogni imminenti a quelli immanenti mantenendo a debita distanza una funzione esatta, che limiti l’immagine a un ciclo di azioni, piuttosto che di riflessioni. L’utilizzo delle immagini si propone come un tema capace di aprire al contempo due fronti distinti. Da un lato il fascino della fotografia intesa come renderizzazione di un progetto ricorda il concetto di foto-ritratto sollevato da Barthes riguardo ai molteplici immaginari che vi si incontrano. “Davanti all’obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte”¹⁰. Sostituendo la persona con il progetto ci si avvicina all’idea che rappresentarlo nella direzione del fotorealismo abbia molto a che vedere con questa poliedrica intesa. Il secondo fronte riguarda proprio il grado di veridicità che si è capaci – e si vuole – comunicare attraverso le immagini prodotte. In questo senso possiamo rivedere un’evoluzione sostanziale da quella “prima volta [in cui] la mano fu dispensata dalle più importanti incombenze artistiche, che ormai spettavano esclusivamente all’occhio che guarda dentro l’obiettivo”¹¹. Costruire l’immagine virtuale, sebbene generata attraverso le leggi dell’ottica, ribalta la dinamica del processo da fotografare qualcosa di dipinto a dipingere una cosa fotografata. Cosa, se non la fotografia utilizzata come disegno, può riuscire a trascrivere esattamente i materiali – luce e spazio – con cui si intende lavorare? Considerazione che acquista vigore se si pensa al famoso processo analogico (ormai secolarizzato) in cui il positivo – la fotografia – si rivelava dal negativo – la lastra. Questa non solo aveva bisogno dell’ombra per poter *sviluppare* il visibile, ma vi rimaneva il più delle volte per tutta la vita seguente, nella vana attesa di una riproduzione. In fondo “le parole vuote della luce sono proferite nel silenzio totale”¹², che è in definitiva la migliore se non unica invariante della fotografia. [Antonio Salvi]

Abbiamo cominciato questa riflessione accennando alla differenza fra l’architettura *tout court* e quella sotterranea, e una analoga discrepanza si ripropone nei confronti della luce esterna che, secondo Le Corbusier è, come sappiamo, il gioco sapiente dei volumi sotto la luce, e di quella interna che “dà vita agli spazi che il volume stesso racchiude”¹³. Una differenza che



Rembrandt, *Cristo e l'adultera*, 1644.
Eduardo Chillida, sezione del progetto
per la montagna Tyndaya, Fuerteventura 1996.

Antonello Boschi, Antonio Salvi,
veduta e sezione della *Sala d'invenzione 1*
con luce laterale, 2019.

Antonello Boschi, Antonio Salvi,
veduta e sezione della *Sala d'invenzione 2*
con luce verticale, 2019.

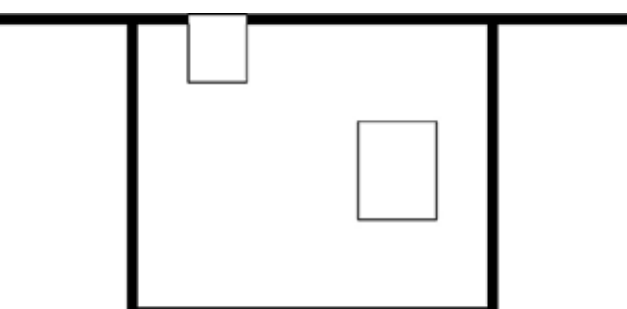
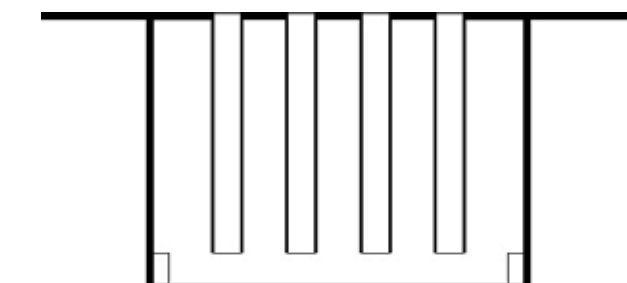
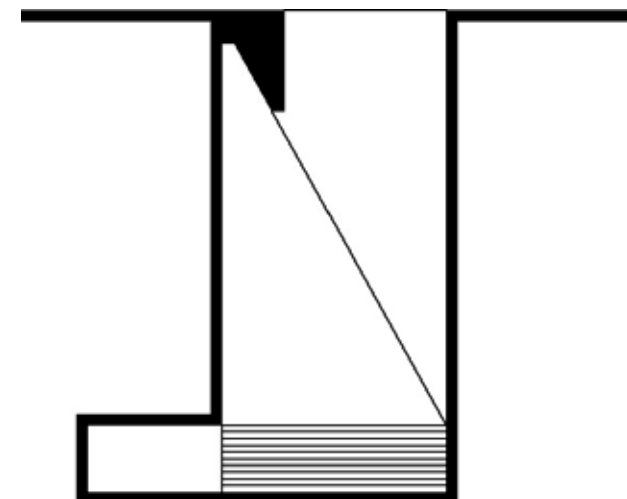
Antonello Boschi, Antonio Salvi,
veduta e sezione della *Sala d'invenzione 3*
con luce diagonale, 2019.

si traduce in una luce che tutto vuole abbracciare e quindi indistinguibile dalla costruzione, e una luce puntuale che illumina in maniera differenziata l'oscurità in cui la struttura è avvolta. Quindi il mondo sotterraneo evidenzia come un ambiente completamente buio prenda vita, vibri, si faccia spazio anche semplicemente per effetto di una candela accesa. In fondo l'approccio tutto nuovo della fotografia introdotto nel cinema da John Alcott con *Barry Lyndon* è figlio della luce baluginante delle fiaccole, delle lampade a olio, delle candele che rischiarano le stanze barocche prima in Italia con Caravaggio e poi in Europa con Gerard van Honthorst e Georges de La Tour. Gli effetti della luce in un ambiente ricco di suggestioni ma privo di luci artificiali, sono assai mutevoli a seconda del tipo di apertura, della posizione, della direzione, del metodo – diretto o indiretto. L'effetto che più si avvicina alla presenza di una finestra tradizionale in un ambiente scavato è quella dell'antro della Sibilla a Cuma, laddove nella collina vengono intagliate nel tufo una serie di fenditure necessarie a guidare il cammino verso la sala nella quale, secondo la leggenda, veniva predetto il futuro. Una luce che viene quindi di lato e che richiama da vicino gli studi preparatori di Hopper per *Sun in an Empty Room* del 1963, quando il maestro americano delineava con precisione le ombre portate all'interno della stanza, alternando parti illuminate nettamente a superfici verticali scure. E nonostante Hopper sostenesse di non tenerci poi tanto ai suoi disegni¹⁴, gli *Artist ledger* sono la perfetta trascrizione calligrafica della sua idea di luce laterale.

Certo il nostro esempio ha una scala monumentale ben diversa da quella domestica delle scatole hopperiane – con il piccolo uomo nel render a ricordarcelo – ma l'effetto drammatico della luce quasi piranesiano, l'accentuazione dei contrasti, il ritmo sono i medesimi. Una luce laterale, orizzontale, che poche volte nella storia si è trasformata in verticale e raramente ha assunto “la liquida solennità del lume zenitale”¹⁵.

In passato l'unico edificio illuminato dall'alto era il Pantheon, proprio perché solo gli dei si potevano permettere un'apertura di 9 metri di diametro che oltre alla luce lasciasse passare pioggia, vento, freddo e neve. Ed ecco perché particolare importanza assumono quegli edifici ipogei che non avrebbero subito alterazioni da questi agenti atmosferici. *In primis* quindi le cisterne dell'acqua come la *Piscina Mirabilis*, quasi una cattedrale laica con le sue navate e i pilastri cruciformi, che deve il suo nome agli sgarci attraverso i quali si illuminava l'ambiente per i visitatori del Grand Tour¹⁶. Si tratta di un'eccezione dal momento che questi ambienti erano di solito completamente privi di luce come dimostra lo *Yerebatan Sarayı* – il palazzo sommerso – di Istanbul e che trova un riscontro in epoca moderna nei depositi che hanno dissetato le nostre città, mirabilmente fotografati da Peter Seidel in occasione del loro svuotamento per lavori di manutenzione. Se l'effetto potrebbe essere paragonato al solstizio nel tempio di Ptah a Karnak, quando una luce ancestrale penetra da una feritoia e illumina, a seconda dell'angolo di inclinazione del sole, una mano protesa, una persona seduta, una statua, forse l'edificio che maggiormente lo richiama è il Danteum di Terragni, specialmente nella parte che fa suo l'*incipit* della *Commedia* con le cento colonne a simulare una selva oscura e le successive sale dell'inferno, del purgatorio ma soprattutto del paradiso, con l'invenzione dei pilastri di vetro. Qui invece l'effetto non solo è moltiplicato, ma anche guidato attraverso condotti che ritmano la sala e conducono aloni di luce fino al suolo. Una sorta di organo dalle tante canne che trasforma il buio del soffitto in un chiarore progressivo dato dai riflessi del pavimento e, in successione, da quelli più deboli delle pareti. Uno spazio di raccoglimento nel quale le luci hanno un effetto teatrale come tanti occhi di bue che concentrano l'attenzione sull'ambiente, ma che permettono anche di isolarsi, ascoltare, meditare, in un luogo senza tempo. Nella sala siamo quindi di fronte a una mediazione fra pilastri opachi e pilastri di luce, dove la pietra dà sostanza ai versi della poesia “assenza, / più acuta presenza [...]”¹⁷. Vi si accede da due porte ai lati della sala proprio per replicare l'effetto di *maraviglia* che si prova quando si passa da un piccolo ambiente a un altro dalle grandi altezze: tutto è introverso, tutto è raccolto, tutto è silenzio. È un tipo di luce verticale che raramente incontriamo in pittura proprio perché trattasi di una *sala d'invenzione*; ma un dipinto come *Cristo e l'adultera* di Rembrandt può rendere l'idea dell'effetto che questo chiarore produrrebbe sulle persone.

Abbiamo parlato del Pantheon e c'è chi ha ipotizzato come questa architettura, una volta immersa nel terreno, sarebbe né più né meno che una grotta con un foro al centro¹⁸. Caratteristica dell'Oculus romano è che il sole erra lungo le pareti e, in presenza di polvere, fumo o nebbia, plasma





Ary Johannes Lamme, *Atelier d'Ary Scheffer*, rue Chaptal, 1851.

Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei Pastori*, 1578-1581.

Antonello Boschi, Antonio Salvi, veduta e sezione della *Sala d'invenzione 4* con luce lineare, 2019.

Antonello Boschi, Antonio Salvi, veduta e sezione della *Sala d'invenzione 5* con luce soffusa, 2019.

coni di luce. Diversa è invece la situazione che abbiamo voluto riprodurre quando l'ambiente non è circolare, l'apertura stessa non è circolare e soprattutto la luce non è al centro ma posta su un lato della scatola muraria. Un disassamento che, a seconda dell'angolo di incidenza solare, diviene radente esaltando tutte le irregolarità, le giunture, le textures della materia che viene sfiorata, o che illumina la scena al centro della sala ipogea. Siamo sì di fronte a una specie di Pantheon cubico, nel quale però la luce si distribuisce in maniera assai diversa dal suo antenato adrianeo. Lo studio dello scultore Eduardo Chillida per la montagna Tyndaya alle isole Canarie, con i suoi 50 metri di lato e le due grandi aperture angolari, è la miglior dimostrazione di come si possa dar vita a una scultura-architettura assolutamente invisibile dall'esterno e dove lo scorrere del tempo sia dato dalle variazioni chiaroscurali di sole e luna¹⁹. Anche il nostro esempio è un gigantesco spazio cavo, vuoto, sottratto, ma l'apertura a cavallo fra orizzontale e verticale dà origine a un fascio diagonale oltre a rischiarare un soffitto che altrimenti rimarrebbe pur sempre nell'oscurità.

Esistono poi altri modi di illuminare il sottosuolo che sono in realtà varianti degli approcci finora descritti. *In primis* la luce dall'alto che da puntuale diviene lineare formando un taglio che a seconda del luogo, del mutare delle stagioni e dell'ora può limitarsi a proiettare a terra il suo profilo o spingersi con angoli molto pronunciati all'interno dell'ambiente. L'atelier parigino dipinto alla metà dell'Ottocento da Ary Johannes Lamme ci mostra il meccanismo di illuminazione con la parte laterale oscurabile e una striscia aperta inserita nella copertura. Un lucernario che a sua volta può divenire un camino di luce con tanto di bocca. La parte teoricamente meno illuminata è dominata da una luce soffusa che lavora anch'essa attraverso una fessura, spinta fino a terra da una parete verticale.

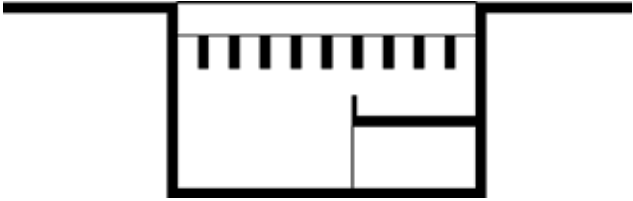
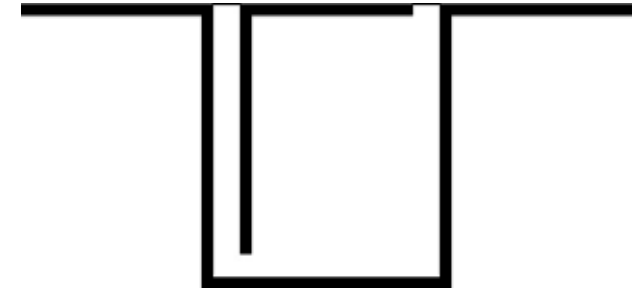
Se la luce è troppo forte e porta con sé riverbero e aumento di temperatura si ricorre a vari tipi di schermature. Certo si possono utilizzare tende, persiane, tapparelle che vanno a interagire con la finestra, ma quando le aperture si fanno grandi ecco che l'esigenza di andare a collocare un brise soleil si fa impellente. A parte un profeta di questo meccanismo oscurante come Le Corbusier, l'esempio più calzante è certamente il padiglione dei paesi nordici di Sverre Fehn alla Biennale di Venezia del 1962: un incrocio di setti dello spessore di pochi centimetri che permette una luce diffusa sempre diversa e mai banale. Come nell'*Adorazione dei Pastori* di Tintoretto – laddove una casa colonica a due piani con soffitto a travi rade privo di tetto lascia penetrare una luce che segna i volumi e le persone – anche nel nostro *exemplum* si ottengono zone diversamente illuminate ma senza la nettezza della luce diretta.

E forse sono proprio questi passaggi gradualità fra luce e buio, con tutte le sfumature, le gradazioni intermedie, le tonalità che l'ombra può proporre, a dare il senso di un luogo che trova riparo nella terra. Mancano, tranne in momenti particolari della giornata, i riferimenti di sole e luna, ma resta la vivida sensazione di un qualcosa di primordiale, di un ambiente interiore, di un "luogo di bellezza e di intrinseca oscurità. [...] Quanti echi, e che suggestione in quella penombra!"²⁰. [Antonello Boschi]

NOTE

¹ L.B. ALBERTI, *De Statua*, a cura di M. Collareta, Sillabe, Livorno 2006, p. 5.
² M. BUONARROTI, *A messer Benedetto Varchi*, in *Le lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanesi, Le Monnier, Firenze 1875, p. 522. "Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare."
³ A. AALTO, *Euroopan jällennrakentaminen tuo pinnalle aikamme rakennustaiteen keskeisimmän probleemin*, "Arkkitehti", 5, 1941; trad. it. *Alvar Aalto: verso un funzionalismo sintetico*, in P. REED (a cura di), *Alvar Aalto 1898-1976*, Electa, Milano 1998, p. 7.
⁴ P. VON MEISS, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Presses Polytechnique romandes, Losanna 1986; trad. it. *Dalla forma al luogo: un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano 1992, p. 133.
⁵ A. CAMPO BAEZA, *Intorno alla luce*, "Domus", 760, maggio 1994, pp. 86-87.
⁶ *Ivi*, p. 86.
⁷ E.L. BOULLÉE, *Architecture. Essai su l'art*, manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 9153); trad. it. *Architettura: saggio sull'arte*, a cura di A. Ferlenga, Einaudi, Torino 2005, p. 33.
⁸ E.S. CASEY, *Imagining: a Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington-London 1976, p. 4. Cit. in J. PALLASMAA, *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario*, Safarà, Pordenone 2014, p. 46.
⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Einaudi, Torino 2019, p. 63.
¹⁰ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard Seuil, Paris 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 15.

¹¹ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Suhrkamp, 1936; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011, pp. 5-6.
¹² S. HOLL, *Parallax*, Birkhäuser, Basel – Boston – Berlin 2000; trad. it. *Parallax. Architettura e percezione*, postmediabooks, Milano 2004, p. 45.
¹³ F. PURINI, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 114.
¹⁴ G. LEVIN, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1995, p. 251.
¹⁵ R. LONGHI, *Edizione delle Opere complete*, vol. 3, Sansoni, Firenze 1980, p. 18.
¹⁶ In passato le volte possedevano delle piccole aperture che permettevano di raccogliere l'acqua attraverso l'uso di corde e secchi. Con il tempo e l'incuria queste botole si erano allargate fino a divenire quegli squarci che illuminano questi luoghi.
¹⁷ A. BERTOLUCCI, *Sirio*, Minardi, Parma 1929, p. 35.
¹⁸ P. ZOELLY, *Terratektur. Einstieg in die unterirdische Architektur*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 1989, p. 123.
¹⁹ Cfr. E. CHILLIDA, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, a cura di S. Esengrini, Marinotti, Milano 2010.
²⁰ J. TANIZAKI, *In ei Raisen*, Chuokoron-Sha, Tokyo 1935; trad. it. *Libro d'ombra*, a cura di G. Mariotti, Einaudi, Torino 2007, pp. 57 e 59.



andrea donelli

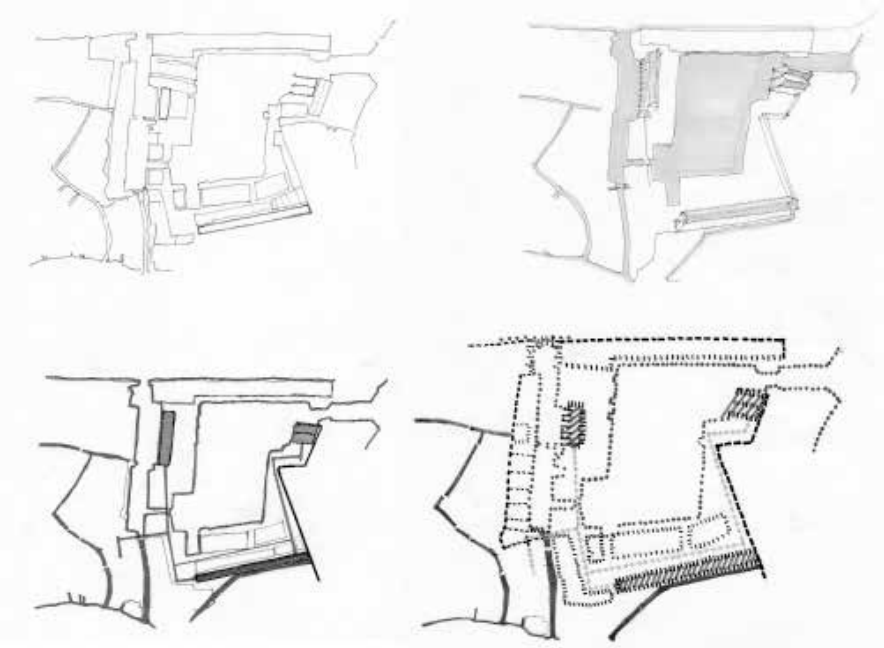
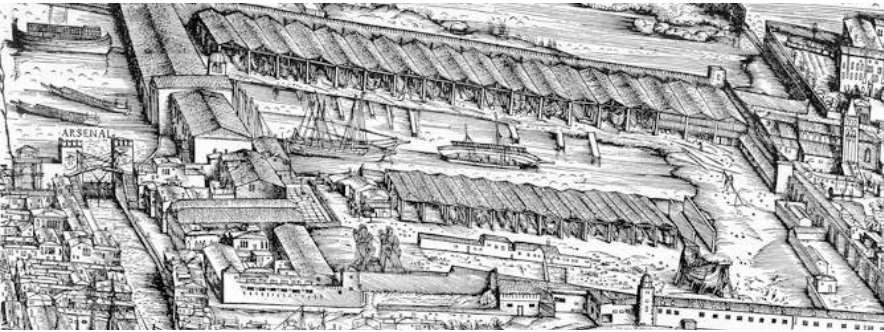
l'immagine nel rilievo e nel disegno: azzardi euristici sull'arsenale di venezia

Introduzione

L'Arsenale di Venezia svela attraverso il suo organismo una sorta di continuità, "un rilievo e un disegno nel tempo" all'interno del rapporto duale che si crea tra l'universo architettonico e quello urbano. Partendo dalla questione del disegno e del rilievo, considerando anche la dimensione storica, questo contributo cercherà di sollecitare e di promuovere una modalità di comprensione ermeneutica dell'oggetto, non per definirlo in modo univoco entro una sola prospettiva, ma piuttosto per interrogarlo nella sua complessità, nelle relazioni e nel confronto. Luogo di inclusione, l'Arsenale deve la sua autorità di enclave alla distinzione con le "regole" urbane della città di Venezia. I suoi manufatti, autentiche macchine che esibiscono *verità*, si dispiegano nella coesistenza arsenalizia attraverso forme seriali, di "ripetuta addizione" che attraverso il grande insieme "dei metri e dei ritmi" costituiscono connotazioni del tutto speciali nella bellezza che sta nella misura.

Organizzazione e avvio degli studi per il rilevamento dell'Arsenale

Il momento in cui si comincia a pensare di dar vita all'attivazione di operazioni di conoscenza dell'architettura dell'Arsenale veneziano prende avvio da quando, all'incirca nei primi anni Ottanta del Novecento, il Ministero della Marina decise di cedere alcune aree dell'Arsenale al Demanio dello Stato, preventivandone un uso civile. Tale evento fece nascere anche il coinvolgimento dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, affidando il coordinamento centrale e scientifico al professore Valeriano Pastor che, in una fase successiva, ebbe anche la collaborazione del professore Umberto Tubini. Per questo compito sono stati istituiti gruppi di ricerca e si è avviato un protocollo di intensa tra differenti dipartimenti che culturalmente e interdisciplinarmente hanno dato vita ad una serie di studi, ricerche, analisi ed infine progetti relativi all'Arsenale. Le operazioni di rilevamento e di disegno hanno coinvolto due macro gruppi di ricerca: il primo coordinato dalla professoressa Giorgia Scattolin, la partecipazione dei professori Alberto Mambriani e Corrado Balistreri Trincanato; il secondo, ma non per questo di minor rilievo, a cura del professore Augusto Romano Burelli con la professoressa Paola Sonia Gennaro. Inoltre, la facoltà di Architettura di Genova, collegata al professore Edoardo Benvenuto, con i professori Andrea Buti e Giovanni V. Galliani ha partecipato alle analisi analitiche sulla fabbrica¹. Alla procedura del rilevamento si accosta a pieno titolo la discussione e la ricerca storica, l'una a supporto dell'altra, specie dinnanzi a temi di così ampia portata e di importanza di interesse internazionale. Le principali, per statura, elevatezza conoscitiva e culturale, quanto fondamentali pubblicazioni storiche sull'Arsenale di Venezia sono quelle realizzate dai professori Ennio Concina e Giorgio Bellavitis. Essi hanno altresì contribuito all'apprendimento minuzioso e alla specifica interpretazione e comprensione del mondo dell'Arsenale. Le operazioni di rilievo, l'acquisizione dei dati, così come le restituzioni hanno riguardato in particolare un procedimento cosiddetto tradizionale, basato su un rilievo diretto, uno strumentale-topo-



L'organismo urbano della città di Venezia, TCI 1920, open source <http://www.stagniweb.it/foto6.asp?File=mappe2&righe=1&inizio=10&Iniziol=1&Righel=50&Col=4>

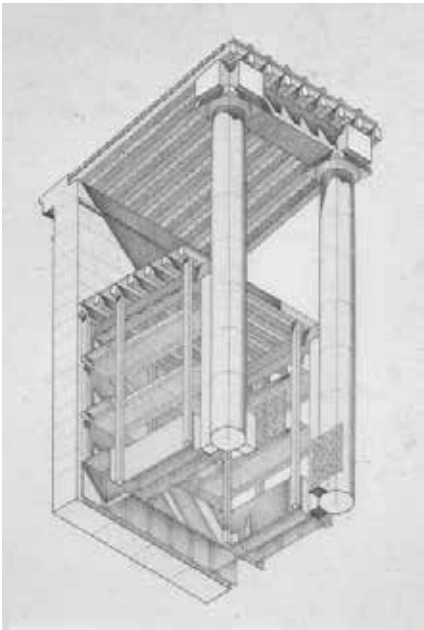
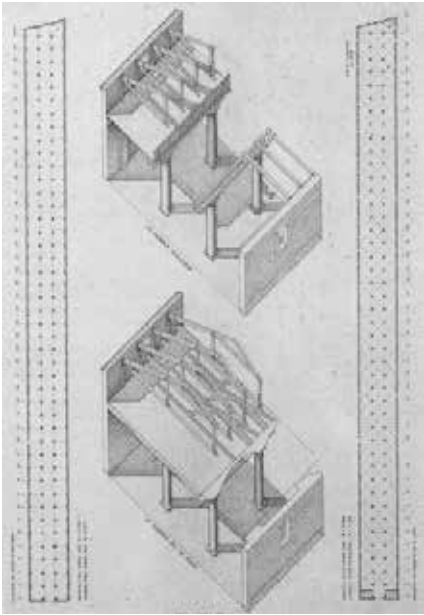
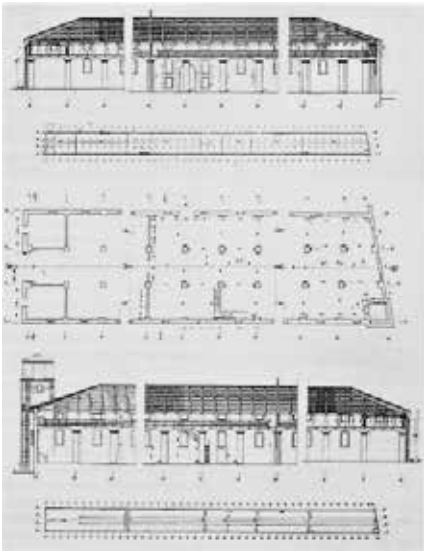
Jacopo de' Barbari, l'Arsenale di Venezia, open source <https://arsenalofvenice.weebly.com/history-of-the-arsenale.html>

L'Arsenale di Venezia. Sono indicate le tre fabbriche ritenute di notevole valore: gli "Squadratori", le "Corderie della Tana", le "Gagiandre". Disegno al tratto dell'autore. Campagna di rilievo a.a. 1986/87, corso di Progettazione architettonica 2B, prof. Valeriano Pastor.

Gian Maria Maffioletti (1740-1803), *Arsenale con tese scoperte* e *Arsenale con tese coperte*, 1797 open source <https://www.comune.venezia.it/it/content/storia-dellarsenale-veneziana>

nella pagina a successiva
Rilevamento e restituzione con modellazione grafico geometrica della fabbrica delle "Corderie della Tana", dal progetto del Da Ponte e secondo le due versioni soppalcate, prof. Augusto Romano Burelli, arch. Anita Sturam e collaboratori (Università Iuav di Venezia - Archivio Progetti, fondo Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro).

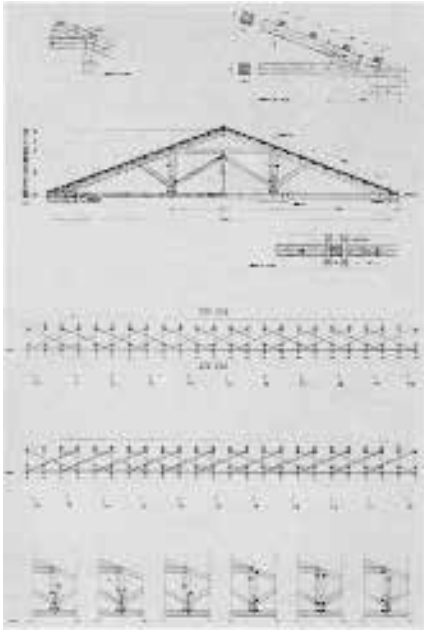
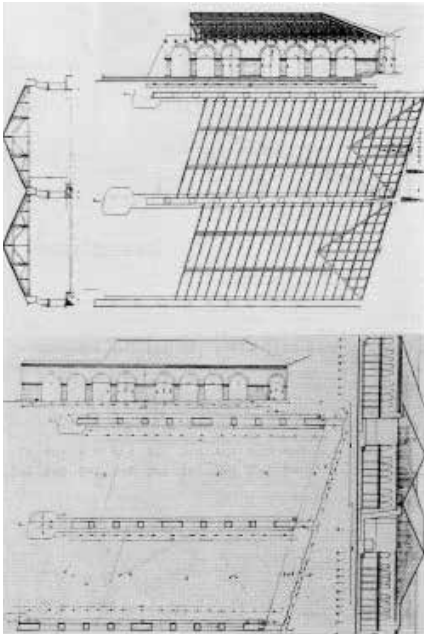
Disegno della "Skeuotheke" del Pireo con gli scaffali per le attrezzature per una trireme, di arch.tti Massimo De Paoli, Clara Piovesana, gruppo prof. Augusto R. Burelli (Università Iuav di Venezia - Archivio Progetti, fondo Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro).



grafico, ma anche tramite ulteriori approfondimenti di rilievo sia per tracciamento longimetrico che per coordinate cartesiane; ascisse e ordinate ortogonali. I due macro gruppi hanno a loro volta restituito i dati e i valori acquisiti inerenti ai manufatti elaborando ulteriori studi condotti sia in modo filologico che ermeneutico. Inoltre, ai fini comparativi il gruppo coordinato dal professor Burelli ha indirizzato lo studio delle fabbriche dell'Arsenale secondo una modalità per analogia morfologica e per tettonica, intesa come arte del costruire, che rimanda all'architettura "arsenalizia" della Grecia classica.

Rilevamento: conoscenza e memoria dell'Arsenale

Il primo atto compiuto relativamente all'esteso processo di rilievo dell'Arsenale di Venezia è stato quello di condurre un riscontro sull'esistente senza ricorrere a notazioni grafiche. Non si è trattato di un approssimato o superficiale sopralluogo, ma si sono ricercate da esso delle annotazioni di carattere solo verbale da approfondire in seguito fino al punto di argomentare attorno alla questione del rilevamento, dei fatti e dei fenomeni specifici riguardanti il sistema esistente. Attraverso questa prima forma di conoscenza, quasi un paradosso, se si pensa al rilevare senza disegnare, è stato possibile condurre un'esamina senza far uso di notazioni grafiche. Si è trattato di una sorta di approccio conoscitivo, un'osservazione svolta attraverso semplici descrizioni. "Descrivere con le parole un 'progetto' – un'architettura – non è solo un antico problema teorico, ma anche una antica necessità pratica"². Infatti, è possibile convenire che l'iniziale atteggiamento rivolto al rilievo prevede che si svolgano tutta una serie di constatazioni che influiranno e determineranno successivamente le scelte situate all'interno di un programma logico, che definisce gli scopi, gli obiettivi, i materiali e l'insieme delle operazioni da compiersi. Si tratta di un passaggio fondamentale che vede il rilievo mutuarsi gradualmente verso il rilevamento³. Ciò ha riguardato una fase di avvio non facile, guidata sì dall'esperienza, ma in modo specifico dai livelli di approfondimento rivolti all'oggetto da indagare, da capire, con l'intento di apprenderne e svelarne gli stratificati segreti architettonici e costruttivi. In questa prima fase si inserisce l'ampiezza e la profondità dei ragionamenti che intendono scrutare i valori introspettivi da esplorare e le connotazioni dell'architettura da acquisire, da accertare, da ordinare e dimostrare. Va anche detto comunque, che una iniziale operazione di rilevamento comporta anche un certo azzardo, una forma di rischio benché esso sia controllato. Tale possibilità risiede in quell'atteggiamento che, sin dall'avvio, porta a fornire nell'immediato, in una prima istanza di carattere soggettivo, una presunta conoscenza dell'oggetto preso in esame, azzardandone una descrizione generalizzata. Proprio, l'atto di predisporre verso il rilevamento porta con sé una sorta di coinvolgimento sui fatti e sulle cose, per cui si tende a farsi condizionare dall'oggetto di studio. È come un volerlo conoscere immediatamente nella sua consistenza fisica, materiale e in tutte le sue parti, nei rapporti, nelle possibili dimensioni e relazioni. La seconda fase comporta la scelta della rappresentazione, dei codici grafici che devono descrivere l'architettura. Questo fatto determina il conseguimento di un dato fondamentale e una ulteriore considerazione, cioè quella di arrivare ad una forma di registrazione, configurare una memoria dell'oggetto preso in esame. La grandiosa memoria della fabbrica dell'Arsenale è determinata dai dati che vengono riportati in successione per essere osservati e discussi e che via via si definiscono meglio durante le fasi di lavoro e di studio divenendo essi stessi un memoriale. Infatti, il lavoro del gruppo riferito al professore Burelli si è basato anche sui principi della memoria per la ricostruzione dei manufatti dell'Arsenale. Questo ha riguardato l'impianto insediativo dell'Arsenale, così come su posizioni tetiche scientifiche di comparazione le analisi per analogia hanno confrontato anche le architetture classiche del Pireo. Come dire, che la dualità dell'atteggiamento del rilievo, lo spirito che lo ha governato, le metodiche e i procedimenti del rilevamento dell'Arsenale si sono dispiegati su due modi di intendere. Il primo rinvenibile ad un fare "artigianale", in cui la presenza del rilevatore risulta significativa e per questo può essere avvicinato al concetto di *metis* degli antichi greci, ossia "all'intelligenza", "all'astuzia" che si manifesta per finalità pratiche ma anche di intuizione nell'operare del rilevatore. La *metis* comporta tutta una serie di predisposizioni mentali, quali l'intuizione, la scaltrezza, la perspicacia. Il secondo aspetto è riconducibile ad un fare "puntuale e scientifico" che non è solo numerico, in quanto è congiunto e vincolato dall'acquisizione e dalla restituzione dei dati, ma riguarda principalmente il rigore senza improvvisazione o adattamenti in cui la conduzione del lavoro di rilievo e di ricerca è



Rilevamento e restituzione in proiezione mongiana dell'impianto relativo alla fabbrica delle "Gagiandre".
Disegno di arch. Luigi Garbarino (Università Iuav di Venezia - Archivio Progetti, fondo Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro).
Rilevamento e restituzione dell'orditura delle capriate e controventatura, con elaborazione delle connessioni e dei nodi dell'edificio delle "Gagiandre".
Disegno di arch. Massimo De Paoli, gruppo di studio prof. Augusto Romano Burelli e prof.ssa Paola Sonia Gennaro (Università Iuav di Venezia - Archivio Progetti, fondo Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro).

svolto attraverso lo studio filologico in grado di trasformare la complessità dei documenti e dei dati in una configurazione "semplice" esaustiva molto bene integrata attraverso un costante processo di osservazione e di *ratio*⁴. Di fatto, le fabbriche dell'Arsenale e l'architettura classica del Pireo sono state tra loro poste a confronto, anche attraverso relazioni di rapporti e di misura. Si evince che gli edifici dell'Arsenale sono costruzioni finalizzate alle esigenze pratiche tecniche e utilitarie, ma non per questo prive di raffinata intellegibilità, realizzate attraverso addizioni secondo principi paratattici. Mentre l'architettura classica della "Skeuothek" del Pireo di Filone di Eleusi è un edificio esemplare non solo perché attestato da Strabone e Plutarco. Esso palesa un'erudita idea e composizione di unità anche lessicale di tutti gli elementi che lo ordinano nell'intero e nei dettagli.

Disegno: conoscenza e memoria dell'Arsenale

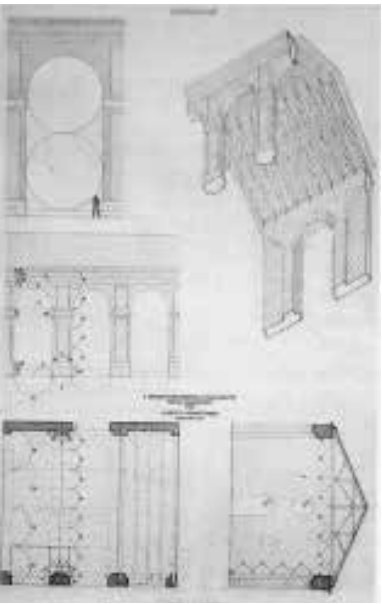
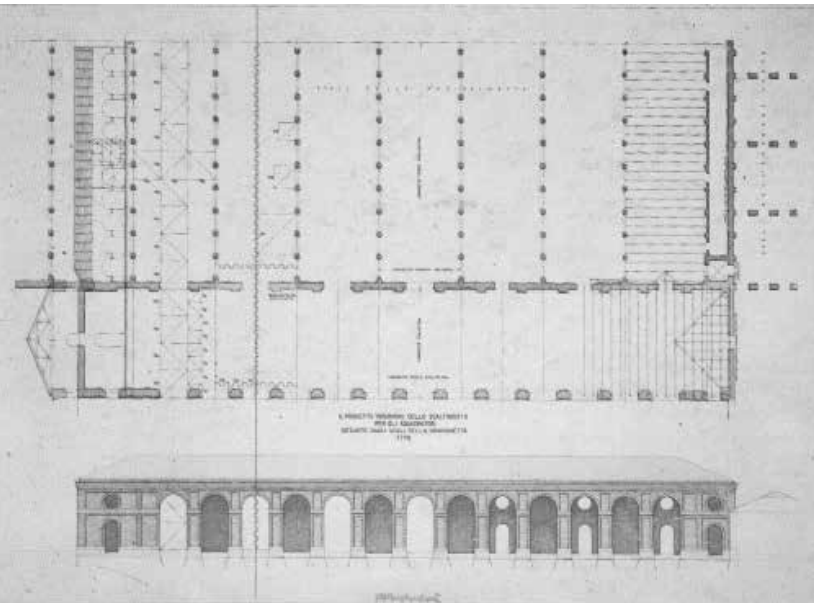
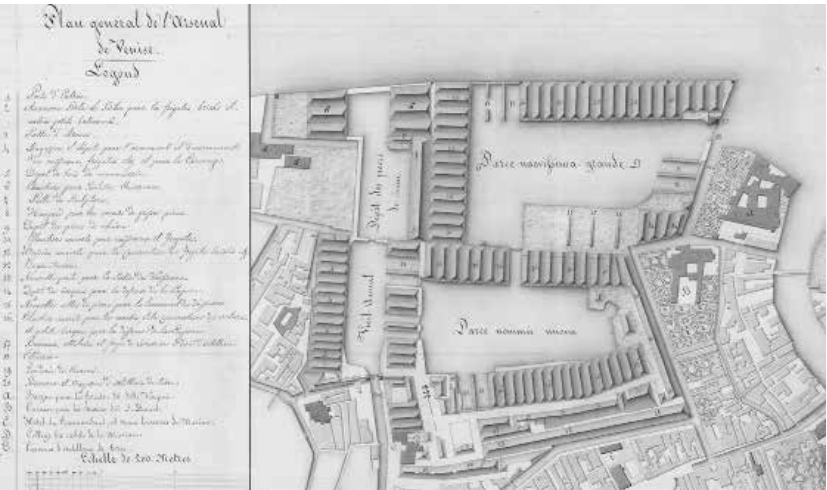
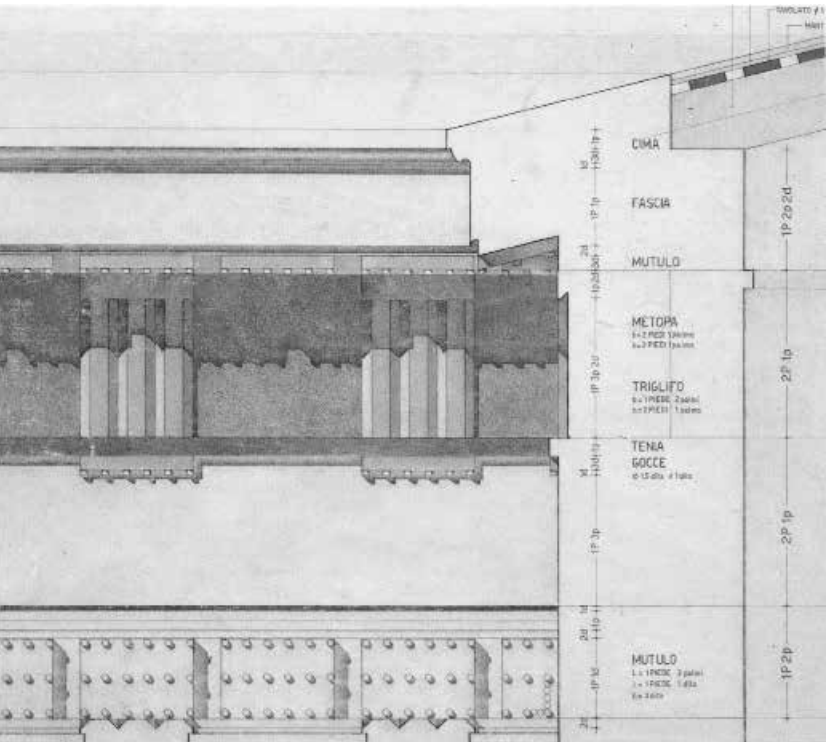
All'interno del sistema dell'Arsenale sono accertabili tre fabbriche ritenute di notevole valore, per elevatezza costruttiva morfologica e tipologica⁵. Si tratta delle "Corderie", restaurate da Antonio Da Ponte, degli "Squadratori" dello Scalfarotto e, infine, le "Gagiandre", attribuite a Jacopo Sansovino. Queste ultime devono la loro forma obliqua al tentativo di contrastare e controllare l'azione erosiva della corrente marina. L'effetto di questo è testimonianza dell'adeguatezza, che diviene sapienza costruttiva relativa alla straordinaria e stupenda realizzazione della struttura delle capriate e della loro controventatura. L'intellegibilità della carpenteria lignea osservabile nei dettagli, nelle connessioni, negli innesti, nei cunei, così come l'impiego della ferramenta afferma una singolare elevatezza e padronanza del fare e della scienza del costruire. Tale evento, per analogia, con la tecnica costruttiva, è comparabile con quanto avviene e si caratterizza relativamente alla realizzazione di uno scafo navale. Si potrebbe a questo punto citare anche una quarta composizione che appartiene all'Arsenale: la costruzione della configurazione degli "squeri" che dividevano un tempo la terraferma dallo spazio d'acqua, ora delineato e definito dalla darsena grande. Tali costruzioni esibivano un fascino per la loro essenzialità, ma soprattutto per la loro maestria costruttiva. Questa unità morfologica e tipologica riconoscibile dalla disposizione della falda del tetto inclinato ortogonalmente rispetto al fronte determina un'unità che si colloca tra ragione pratica e ragione estetica, ossia, un'etica del fare e del considerare la coerenza tra funzioni e architettura, tra sistema e magisteri all'interno della prassi che appartiene all'Arsenale di Venezia. Nell'indagine compiuta sull'Arsenale i disegni comparativi elaborati dal gruppo diretto dal professore Burelli prevedono di fissare il confronto tra la "Skeuothek" del Pireo e le "Corderie della Tana" dell'Arsenale. Lo studio ha posto in evidenza la straordinarietà costruttiva, tipologica e formale nella qualità di senso e di significato poiché analoga per i due manufatti. Per le "Corderie", il cui nome deriva dalla lavorazione del canapo, delle corde, delle funi, il processo di ricerca e di studio ha permesso di evidenziare la dinamica che sostiene le ragioni compositive e costruttive della fabbrica, da cui risulta un progetto che si articola all'interno di un altro. Questa forma di duplicazione, fonte di una complessa contraddizione, è resa dal doppio livello d'uso del manufatto e dal lungo lato chiuso sul rio. Il rilievo dimostratosi strategico ha definito la fabbrica esistente una sorta di "variante in corso" in quanto si è configurata con il progetto del Da Ponte e da una sequenza di prescrizioni e di raccomandazioni, nonché dimensioni, codici costruttivi, originati da coevi manufatti veneziani. Questa sorta di *Syngraphè* attesta "la scrittura" come guida all'esecuzione delle "Corderie" che dopo il loro riassetto avvenuto tra il 1579 ed il 1583, si articolano per 316 metri in lunghezza e per 21 metri in larghezza. Di fatto, la scrittura, la trattazione, la contrattualità di iscrizione, come il descrivere a parole un progetto, risale all'esperienza della prassi architettonica della "Skeuothek" una prima fabbrica "arsenalizia" della Grecia del IV secolo a.C. Questo è un edificio a tre navate che collegava il porto di Zea all'Agorà del Pireo, costruito secondo le precise norme capitolari iscritte su una lapide e stabilite dal Senato ateniese. La sua comparazione con le "Corderie" dell'Arsenale di Venezia, nonostante le differenze materiali e costruttive, evidenzia e rivela la prevalenza di affinità sia formali che teoriche. Le ricostruzioni relative alla modellazione grafico geometrica, sono state sapientemente desunte e derivate da testi che riportano fedelmente il capitolato dall'antica epigrafe per la "Skeuothek" del Pireo, e da documenti storici di prescrizioni caratteristiche per le "Corderie". Lo studio, così come i disegni, hanno determinato per entrambi gli organismi, ritenuti esemplari e significativi, un'ampia dissertazione di penetrazione della conoscenza formale, costruttiva e strutturale. Per la

“Skeuotheke” appare chiara dalla restituzione grafica l’adeguatezza di tutte le sue misure. Gli allineamenti dei conci corrisposti ai triglifi costituiscono un insieme che si intercetta in accordo con gli assi delle colonne. Dato che le facciate devono terminare con un triglifo angolare, da esso deriva tutta la logica costruttiva del fregio che determina la lunghezza e la larghezza dell’intera fabbrica esaminata. La ri-costruzione grafico geometrica desunta dal testo si conserva ancora fedele alle prescrizioni lapidee dell’epigrafe. L’incongruenza metrica, dettata tra il ritmo delle colonne e i conci del muro, è definita dall’insieme della composizione degli elementi del fregio a metope e triglifi. Il triglifo risulta l’elemento ordinatore che guida le dimensioni dei conci angolari; una questione specifica dell’architettura greca⁶. Anche la tecnica pragmatica e utilitaria utilizzata per la costruzione delle “Corderie”, iscrive il suo rapporto coniugato su valori di proporzione fondati sulla base di un edificio esistente. Le colonne di ordine tuscanico di 90 cm di diametro presentano un’altezza di 6.30 m corrispondente a sette diametri. Il muro esibisce uno spessore di tre fasce di mattone raggiungendo il punto di sezione di imposta degli archi e da tale sezione fino al tetto è costituito invece da sole due fasce ed una testa di mattone⁷. Nonostante i pareri controversi rivolti al Da Ponte con l’intenzione di escluderlo dal controllo progettuale dal cantiere delle “Corderie”, risulta che tutta la sua conduzione era rivolta alla risoluzione architettonica e strutturale dell’edificio. Ciò non ha pregiudicato lo studio specificatamente tecnico relativo alla complessa questione costruttiva delle Così come si desume dalla vicenda storica dell’Arsenale, anche la fabbrica degli “Squadratori” è l’esito di un “restauro” di una marca formale classica. Esso risulta essere il più significativo tra gli edifici citati in quanto il suo definitivo assetto appartiene all’ultima fase della storia dell’organismo arsenalizio. In particolare le sottrazioni dovute alle nuove trasformazioni asburgiche hanno alterato le principali relazioni formali senza cancellare, però, la forte riconoscibilità e imponenza del pregio e della ragione di questo manufatto. Nella fabbrica degli “Squadratori” vige un rapporto tra pilastro – arco, in cui si eleva una partitura gigante, resa necessaria per ottenere e privilegiare un consistente spazio – lavoro al suo interno. Infatti, la fabbrica degli “Squadratori” contiene in sé una serie di importanti valori intrinseci, attribuibili alle molteplici proporzioni intercettate tra forma architettonica e forma strutturale. Non mancano le analogie riprese anche dal Palladio nella misura delle originarie tredici arcate. Dal progetto desunto dallo Scalfarotto, il sistema legato alle antiche proporzioni ubbidisce anche ad esigenze statiche costruttive; così come vige il rapporto del pilastro di 9 piedi veneziani e l’arcata di 13 piedi. L’edificio degli “Squadratori” rivela un’intelligibilità tra gli antichi muri adiacenti ad esso dovuta anche alla ripresa del passo nel ritmo di disegnare lo spazio dettato dagli scali di Novissimetta disposti oltre la muratura ad est. L’edificio aveva originariamente una lunghezza di 150 m contro gli 85 m rimasti, con un’altezza di 16,27 m alla quota di gronda e di 22 m al colmo. Si tratta, considerandone le caratteristiche formali di un manufatto singolare, dagli effetti monumentali. La bellezza, il fascino della coerenza, dell’esemplarità, dell’unicità che manifesta il disegno delle fabbriche dell’Arsenale sono dati dalla coesa trasformazione subordinata alla costruzione delle navi, in quanto la disposizione dei manufatti acquisiva forma attraverso l’iterazione o l’addizione dei corpi fabbrica degli squeri, secondo una logica paratattica di connessione muraria.

Conclusioni

Calarsi nell’opera dell’Arsenale di Venezia, attraverso i processi conosciuti della rappresentazione, significa aver indagato la sua radice strutturale tramite una costante osservazione relativa alla questione disciplinare del disegno e del rilievo intesi come saperi imprescindibili. Risultato importante, nonostante la metodica e il procedimento di marca tradizionale del fare rilievo all’Arsenale si siano svolti con mezzi e strumenti semplici rispetto agli attuali, poiché ci si è serviti della strumentazione che era in dotazione nei primi anni Ottanta del secolo scorso. Ciò che si è colto nel disegno riguarda le esperienze che sono proseguite oltre la singola questione formale riuscendo, come “intendeva” Viollet-le-Duc, a restituire l’antica misura delle fabbriche e a ri-conoscere la geometria della stabilità costruttiva e lessicale dei manufatti. Infatti, non solo i rilievi prima e le restituzioni dopo si presentano come dei manuali del Settecento (lo sono gli elaborati di Burelli) risultando preziosi sia per la loro *forma mentis* che per la *metis*, “invero stupendi”⁸ (Pastor), contribuendo attraverso l’impegno scientifico in forma metodica diretta e indiretta a misurarsi con l’antico a comprensione e a conoscenza del “come” proprio della realizzazione di un’architettura. Ciò che emerge

La “Skeuotheke” del Pireo: coronamento del muro con fregio dorico, metope e triglifi. Disegno di arch. tti Massimo De Paoli e Massimo Rizzi; gruppo prof. Augusto R. Burelli (Università luav di Venezia - Archivio Progetti, fondo Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro).
L’Arsenale di Venezia, carta di Bernardo Combatti, 1811, open source <https://www.comune.venezia.it/it/content/storia-dellarsenale-venezia>
Gli “Squadratori”, progetto originario desunto dalla metrica degli scali di Novissimetta. Disegni di arch. Giorgio Ganis; gruppo prof. Augusto R. Burelli (Università luav di Venezia - Archivio Progetti, fondo Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro)



dall'ampia analisi ed indagine condotta sull'Arsenale di Venezia sono le continue relazioni, meglio le coniugazioni, i referenti figurativi, che in una sorta di variabilità connotante tra insediamento e manufatto, tra struttura edilizia e costruzione navale, tra forma e formatività, tra particolare e dettaglio, costituiscono una parte decisiva sui principi di unità che si fanno sempre più piccoli e silenziosi. Riavvolgendo il nastro dell'esperienza e riandando all'essenza dell'unità dello stesso spirito dei contenuti che riguardano l'Arsenale, si può affermare che: l'Arsenale rappresenta Pallade, dea greca della sapienza, delle arti e della guerra. Pallade è protettrice della città di Atene, come l'Arsenale è protettore di Venezia. Pallade vigila su Achille, appare in sogno a Nausicaa affinché soccorra Ulisse naufrago sul lido dei Feaci; così come il *transfigurare* dell'Arsenale appare nei disegni e nei rilievi quale aiuto di un *modus operandi* racchiuso nel mito del di-segno apollineo dell'arco (la guerra) e della lira (la poesia) nell'interpretazione del pensiero di Giorgio Colli e di Valeriano Pastor, poiché in questi due opposti sussiste e si regge, nell'analogia, lo stesso geroglifico, un segmento di senoide (ancora un disegno) che lo differenzia (lo uguaglia) nelle opposte figure dell'arco e della lira.

NOTE

¹ Per analisi analitiche sulla fabbrica si intende uno svolgimento inerente lo studio metodologico inteso a delineare i processi scientifici riferiti alla intersezione dei saperi disciplinari. La sapienza del disegno descrive il divenire, la "stratificazione" storica delle fabbriche in cui sono ricostruibili e riconoscibili attraverso un'esperienza di analisi e di tecniche di indagine. Infatti, il rilievo inteso come indagine scientifica, intrinseca alle ragioni relative alla costruzione logica dell'architettura, ha come obiettivo di elaborare con interesse una conoscenza analitica connessa alla costruzione logica dell'architettura.

² A.R. BURELLI, *Scrittura e progetto il mito delle origini nella Skeuothek dell'Arsenale del Pireo*, in *Progetto Arsenale*, a cura di P. Gennaro, G. Testi, Cluva Edizioni, Venezia 1985, p. 53. Nel corso degli ultimi vent'anni il rilievo ha conquistato gradi crescenti di specializzazione e insieme ha esteso i propri campi ed interessi nelle esperienze teoriche e pratiche, così come negli strumenti. Infatti, la sistematicità e l'elaborazione dei dati relativi alle acquisizioni e alle restituzioni hanno usufruito della necessità di ripensare anche attraverso la rapida evoluzione strumentale ad una elevata penetrazione scientifica di cui dispone l'attuale tecnologia. In tempi recenti lo stesso luav ha riavviato interessi e studi in merito all'Arsenale. Il caso analizzato riporta ad un'esperienza fondamentale svoltasi attraverso una serie di programmate ed organizzate campagne di rilievo avviate poco prima della metà degli anni Ottanta del Novecento. Si sono impiegati, oltre al tradizionale rilievo longimetrico per le misure dirette, anche una strumentazione topografica, composta da stazioni totali utili e necessarie per la misurazione indiretta per l'elaborazione dei dati e delle proprietà.

³ "Rilevamento" e non "rilievo" dovrebbe sempre dirsi, in quanto il primo termine a differenza del secondo (che ha anche altri significati), richiama implicitamente l'operazione del rilevare, nella concretezza del prendere le misure o dell'osservare con somma cura", M. DOCCI, D. MAESTRI, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano* (1994), Editori Laterza, Roma-Bari 2002, p. 19.

⁴ Di particolare interesse ed acutezza è la riflessione del professore Paolo Giandebiaggi relativamente al concetto di rilievo così come tradotto e ripreso dalla terminologia in lingua inglese. Infatti, la parola rilievo (*survey*) in essa assume anche il significato di indagine. Sulla base di questa terminologia e riflessione si avvia un compito per il rilievo in architettura che si intende affrontare per un certo tipo di analisi. Si tratta di un'indagine finalizzata alla conoscenza completa di tutte le relazioni per la determinazione e la conoscenza dello stato dell'arte del sistema sia che riguardi un habitat, sia che si riferisca all'architettura, o per il singolo manufatto, le cui finalità determinano la valorizzazione del patrimonio. Ma anche l'indagine concerne la gamma di elaborati concordanti con il tipo di dati indagati ed analizzati indispensabili per la rappresentazione. Essa oltre che a considerare ed investire una serie di elementi e presupposti che ricadano sull'economia di un manufatto intende definire correttamente un uso appropriato delle risorse.

⁵ La duale relazione morfologica e tipologica genera il principio della riconoscibilità tra forma e contenuto. L'esempio concreto ripreso dalla casa in linea veneziana del '500 costituisce una comprensione evoluta della tradizione in cui l'organismo morfologico e tipologico si afferma nel carattere distributivo da cui si genera l'unità inscindibile degli elementi delle parti di un tutto.

⁶ M. DE PAOLI, *Le parole divengono pietre: il progetto della Skeuothek*, in *Progetto Arsenale*, cit., pp. 58-62. Nell'intervallo, nel limite, che si determina nel passaggio in cui le parole si trasformano in pietre sussiste una forma di azzardo. Il titolo di questo contributo, *L'immagine nel rilievo e nel disegno: azzardi euristici sull'Arsenale di Venezia*, intende spiegare attraverso il senso del disegnare e del rilevare come rappresentare la fatica del costruire nel tempo. Tale dedizione che contraddistingue l'antichità ha comportato degli azzardi euristici in cui si confronta la forza e al tempo stesso la caducità della parola tralata per analogia alla pietra. Il fatto euristico risiede nella ricerca preliminare allo studio specifico da cui sono scaturite ipotesi intraprese precipuamente come idea direttrice nella realizzazione dei fatti che hanno condotto allo studio sull'Arsenale di Venezia.

⁷ P.S. GENNARO, *Proporzioni e dimensionamenti del progetto del Da Ponte*, in *Progetto Arsenale*, cit., p. 43. Di particolare interesse è la relazione che si determina sul senso del costruire. Ciò che ha stimolato nel passato gli antichi costruttori era il fatto di comprendere e di controllare la geometria della stabilità. La prassi scientifica che coinvolge la scienza e la tecnica delle costruzioni con il disegno e il rilievo riguarda la rappresenta-

zione grafica – analitica sulla modellazione fenomenologica meccanica dei solidi murari. La regolarità geometrica e dei contatti relativi alla muratura che avviene essenzialmente per inerti e leganti garantisce uniformità del contatto stesso, condizionando attraverso le proprietà fisiche, meccaniche e chimiche di marca coesiva la distribuzione delle sollecitazioni.

⁸ V. PASTOR, *L'Arsenale di Venezia. Progetti tentativo*, Il Poligrafo, Padova 2017, p. 19.

I disegni del Gruppo del professore A.R. Burelli sono depositati presso il fondo 2006 dell'Archivio Progetti dello luav, Studio Augusto Romano Burelli e Paola Gennaro e pubblicati in *Progetto Arsenale*, a cura di P. Gennaro, G. Testi, Cluva Edizioni, Venezia, 1985.

BIBLIOGRAFIA

E. ARSLAN, *Venezia gotica. L'architettura civile*, Mondadori-Electa, Milano 1970.

C. BALISTRERI TRINCANATO, D. ZANVERDIANI, *Jacopo De Barbari, il Racconto di una Città*, Stamperia Cedit, Mestre-Venezia 2000.

U. BARBISAN, F. LANER, *Capriate e tetti in legno. Progetto e recupero*, Franco Angeli, Milano 2000.

G. BELLAVITIS, *L'Arsenale di Venezia*, Marsilio, Venezia 1983.

E. BENVENUTO, *Sotto forma di un infinitesimo*, in *La tensione del fare*, a cura di M. Petranzan, U. Tubini, Pagus, Treviso 1991, pp. 61-65 ("Quaderni di architettura Anfione Zeto").

— *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico*, Sansoni, Firenze 1981.

A.R. BURELLI, *L'integrale di Pytheos. Dodici lezioni sull'eredità dell'antico*, Aiòn, Firenze 2017.

— *È l'architettura ancora insegnabile? Sul declino dell'arte del costruire*, Aiòn, Firenze 2010.

— *Costruzione*, in *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, a cura di L. Semerani, CELI, Faenza 1993, pp. 217-224.

M. BRUSATIN, *L'immenso lavoro: L'Arsenale di Venezia*, in *L'Arte della meraviglia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 80-123.

F. CAPRA, *Il tao della fisica* (1975), Adelphi, Milano 1987.

G. CARBONARA, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976.

D. CELETTI, *La canapa e l'Arsenale. Aspetti e problemi della gestione di una fibra strategica nella Repubblica Veneta d'età moderna*, "Studi Storici Luigi Simeoni", LIV, 2004, pp. 119-129.

R. CHIRIM, *L'Arsenale dei Veneziani*, Editore Filippi, Venezia 1983.

G. COLLI, *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1990.

F. COLLOTTI, *Idea civile di architettura. Scritti scelti 1990-2017*, LetteraVentidue, Siracusa 2017.

E. CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Marsilio, Venezia 2006.

— *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Edizioni Electa, Milano 1984.

— *La macchina territoriale*, Laterza, Bari-Roma 1983.

C. CUNDARI, *Il disegno. Ragioni, fondamenti applicazioni*, Kappa, Roma 2014.

A. CUOMO, *L'analogia e il sogno* (1975), in Id., *La città infinita ed altri scritti*, Libria, Melfi 2013, pp. 32-33.

M. DOCCI, *La ricerca scientifica nel settore del rilevamento architettonico e urbano tra passato, presente e futuro*, in E. CHIAVONI, M. FILIPPA, M. DOCCI, *Metodologie integrate per il rilievo, il disegno, la modellazione dell'architettura e della città*, Edizioni Gangemi, Roma 2011.

M. DOCCI, D. MAESTRI, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano* (1994), Editori Laterza, Bari-Roma 2002.

M. DOCCI, R. MIGLIARI, *Immagine e qualità dell'architettura*, in *L'immagine nel Rilievo*, a cura di C. Cundari, atti del seminario di studio (Lerici 1988 - Roma 1989), Editore Gangemi, Roma 1992.

A. DONELLI, *Il disegno dell'Arsenale di Venezia: Amor Dei Intellectualis scientifico progetto territoriale urbano e architettonico*, in IFAU 2018 Territori Fragili, Gangemi, Roma 2019.

W. DORIGO, *Venezia origini: fondamenti, ipotesi, metodi*, 3 voll., Electa, Milano 1983.

M. FONDELLI, *Trattato di fotogrammetria urbana e architettonica*, Laterza, Roma-Bari 1992.

D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Lucca 1978.

R. GASPARDOTTI, *Profeti dell'assenza*, "Anfione e Zeto", 23, 2011, pp. 134-138.

P. GIANDEBIAGGI, *Il disegno di un'utopia* (1885), Mattioli, Parma 2006.

G. GRASSI, *Il carattere degli edifici*, “Casabella”, 722, 2004, pp. 4-15.

R. GUÉNON, *Il regno della quantità e i segni dei tempi*, Adelphi, Milano 2009.

F. LANER, G. RIVA, F. ZAGO, *Indagine sulla resistenza di base della muratura di mattoni a Venezia*, Venezia, Editrice Tipografia commerciale, Venezia 1979.

M. LENA, *Ville urbane per Bissuola. Venezia*, Marsilio, Venezia 2001.

P. LOVERO, *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti (1929-1973) di Giuseppe Samonà*, FrancoAngeli, Milano 1978.

L. MARINO, *Il rilievo per il restauro*, Hoepli, Milano 1994.

P. MARETTO, *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1992.

A. OLIVIERI, *Palladio in villa*, in *Palladio e Verona*, a cura di P. Marini, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 239-256.

V. PASTOR, *L'Arsenale di Venezia. Progetti tentativo*, Il Poligrafo, Padova 2017.

— *Tracce*, 4 voll., Il Poligrafo, Padova 2017.

— *Innovazione versus conservazione*, in *Il progetto di restauro interpretazione critica del testo architettonico*, edizione a cura del Comitato Giuseppe Giarola, Trento 1988, pp. 41-50.

— *10 immagini per Venezia*, in *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980, pp. 105-109.

M. PETRANZAN, *Assenze presenti*, “Anfione Zeto”, 23, 2011, pp. 11-12.

U. PIZZARELLO, V. FONTANA, *Pietre e legni dell'Arsenale di Venezia*, L'Altra Riva, Venezia 1983.

Progetto Arsenale, a cura di P. Gennaro, G. Testi, Cluva Edizioni, Venezia 1985.

F. PURINI, *Una lezione sul disegno*, Gangemi, Roma 2007.

K.R. POPPER, *Verso una teoria evoluzionistica della conoscenza*, trad. it. di S. Benini, Armando Editore, Roma 1994 (ed. orig. *A world of propensities*, 1990).

F. RELLA, *Immagini e figure del pensiero*, “Rassegna”, 9, 1982, pp. 75-78.

A. RUDI, *Considerazioni attorno ai problemi del rilievo*, in *Zibaldone Rilievo Progetto Disegno*, Cluva Edizioni, Venezia 1979, pp. 41-57.

J. STAROBINSKI, *Le ragioni del testo*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

G.B. STEFINLONGO, *Arsenale ambiente architettura: materiali per il restauro*, Centro editoriale Veneto, Padova 1992.

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985.

— *La nuova “Costantinopoli”. La rappresentazione nella Venezia dell'Umanesimo (1450 -1509)*, “Rassegna”, 9, 1982 pp. 25-38.

B.P. TORSELLO, *Architettura e misura*, in A. BELLINI, *Tecniche della conservazione*, FrancoAngeli, Milano 1990, pp. 473-512.

— *Misura e conservazione: tecniche di rilevamento*, Cluva Edizioni, Venezia 1979.

E.R. TRINCANATO, *Venezia minore*, Cierre, Verona 2008.

U. TUBINI, *La rappresentazione dell'architettura*, in *Zibaldone Rilievo Progetto Disegno*, Cluva Edizioni, Venezia 1979, pp. 29-38.

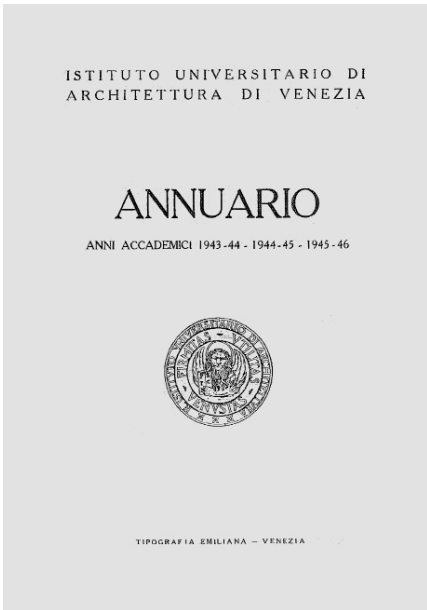
V. UGO, *Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2008.

E. VIOLET-LE-DUC, *L'architettura ragionata*, introduzione, commento, apparati di M.A. Crippa, trad. it A.M. Colombini Mantovani, Jaca Book, Milano 1981 (ed. orig. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*)

A.F. YATES, *L'arte della Memoria* (1972), Einaudi, Torino 1993.

giovanni longobardi

di un nuovo inizio.
giuseppe samonà 1945



Il 23 novembre 1945 Giuseppe Samonà tiene allo IUAV il discorso inaugurale del primo anno accademico del dopoguerra. Per Samonà è anche il primo discorso da direttore, dopo la complessa vicenda che aveva visto la sua nomina nel 1944, le dimissioni “per motivi di salute” che gli avevano evitato l’adesione alla repubblica nazifascista di Salò, il reintegro nel giugno 1945 da parte del Comando Militare Alleato¹. Il suo antifascismo era fino a quel momento rimasto confinato in una sfera privata; l’approdo come secondo professore ordinario nel 1936 a Venezia, nella scuola diretta da Guido Cirilli dove non vigeva l’obbligo di frequentare appositi corsi di cultura fascista o militare, come invece avveniva in altre università”², gli aveva garantito un lavoro tranquillo in posizione defilata. Il suo primo *atto politico*, come ricorda Manfredò Tafuri³, sarà il rogo di un ritratto di Mussolini in una pentola nel parco Nemorense, all’indomani dell’ingresso a Roma degli alleati, nel giugno 1944. Se, come sostiene ancora Tafuri, tutta la sua attività precedente può esser vista come una lunga *attesa*, il breve testo del discorso inaugurale rivela come ormai sia tempo: per posizionarsi, per assumere responsabilità, per contribuire al rinnovamento di un paese che ha bisogno in tutti i suoi gangli di essere ricostruito, negli ideali e nella materia viva. C’è insieme commo- zione per il recente passato e visione di crescita futura.

Il discorso si apre con la rievocazione della tragedia e con i nomi degli alunni caduti, con il ricordo degli internati nei campi di concentramento e di quelli che hanno combattuto per la liberazione dell’Italia. Samonà capisce che quella gioventù, con il suo impegno civile, sarà in grado di rinnovare profondamente il paese, ma che per questo la *sua* generazione – Giuseppe ha ora 47 anni – deve ai più giovani un parallelo impegno nel rinnovamento della didattica.

Al centro di un nuovo insegnamento dell’architettura, il nostro propone un elogio, per certi versi inatteso, della *tecnica*. Dai suoi lavori precedenti, infatti, non sembra emergere un particolare interesse per il tema, ma va considerato che Samonà ha una formazione di studi da ingegnere; la sua biblioteca è ricca di testi di contenuto tecnico, a partire dalla collezione completa della “Revue générale de l’architecture et des travaux publics” diretta da César Daly. In quel momento storico è evidente il ruolo che le discipline di tipo tecnico – e i *tecnici* – possono ricoprire nell’enorme sforzo di ri- edificazione del paese e delle sue infrastrutture. C’è probabilmente anche un risvolto personale: Samonà fino a quel momento è stato sì molto attivo, ma ha realizzato poco in confronto ai suoi colleghi coetanei: un edificio importan- te come le Poste di via Taranto a Roma, alcune opere significative in Sicilia e a Roma firmate in collaborazione. L’urgenza della ricostruzione può implicare ora anche l’impegno più costante nella pratica professionale e dei concorsi con cui Giuseppe Samonà affronterà da assiduo protagonista le sfide poste dalla modernizzazione dell’Italia e della città pubblica, nella fase postbellica e in quella successiva dell’espansione economica (i quartieri di edilizia residen- ziale, l’elettrificazione del paese, le sedi delle maggiori istituzioni nazionali, i centri direzionali, le nuove università, il ponte sullo Stretto)⁴.

INAUGURAZIONE DELL'ANNO ACCADEMICO 1945-46 23 Novembre 1945

RELAZIONE DEL DIRETTORE PROF. GIUSEPPE SAMONA'

Non è senza commozione che io apro il nuovo anno accademico dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, poichè per la prima volta ne assumo la direzione e, in un momento in cui il nostro Paese uscendo da un oscuro e tormentoso periodo di servaggio e di costrizione dello spirito, torna finalmente libero a tutte le forme della vita civile del nostro tempo, e più profondamente agli studi, che sono della civiltà elemento significativo e nobilissimo.

Purtroppo questo rinnovarsi dello spirito nazionale in un clima nuovo di civiltà, si è conquistato con immenso sacrificio di vite, e quel che è più triste di giovani vite, la nostra Scuola ha perduto molti dei suoi figli, cari studenti che tutti noi ricordiamo per la baldanza giovanile, per l'entusiasmo brillante negli studi, vada ad essi il nostro riverente commosso pensiero, e il loro sacrificio sia di ammonimento per il nostro domani.

Calzoni Arrigo — Pedrollo Erfelio — Nardi Antonio — Luzzatto Emilio — Kratter Aldo — Olivetto Bruno — Dr. Scaggiari Leandro — Dr. Ferrari Marcello quest'ultimo fucilato dai tedeschi a Cefalonia.

Sono questi i nomi degli eroi e delle vittime nel recente massacro di cui ci è pervenuta notizia e che furono un giorno non molto lontano promesse brillanti della nostra Scuola, ricordiamoci perchè più forte e severa si faccia la nostra vita. Accanto ai morti una cinquantina dei nostri studenti hanno dato il loro contributo di sacrificio e di martirio languendo, nei campi di concentramento tedeschi, una quarantina hanno lottato e combattuto come partigiani per il trionfo della libertà e circa 20 hanno combattuto con le truppe alleate per la liberazione d'Italia dal tedesco invasore.

Io sono certo che da questa gioventù che ha ritemprato le sue forze civili e la sua coscienza morale con tanto tormento e sacrificio possiamo molto attenderci nella vita e negli studi, ma occorre per questo che noi docenti con più grande ardore e con più grande dedizione se è possibile, ad essi dedichiamo, il meglio che è nelle forze del nostro spirito occorre che ad essi ci avviciniamo più intimamente. Il nostro è per buona parte insegnamento spirituale, di una tecnica che deve potersi tradurre in poesia, e per questo è necessaria una assoluta comprensione delle gio-

vani intelligenze che siamo chiamati a guidare e a disciplinare; il compito non è facile ma io confido che potremo assolverlo nel migliore dei modi. Certo un rinnovamento dei nostri studi si impone da anni ed è oggi arrivato al suo punto critico; in molte città d'Italia gli architetti discutono di questo rinnovamento delle Facoltà di Architettura, e noi attentamente seguiamo questi dibattiti e vi partecipiamo pronti a far nostro ogni emendamento che possa tornare a reale vantaggio delle discipline che qui si impartiscono, discipline oltremodo difficili perchè comprensive della scienza e dell'arte due estremi che è arduo poter felicemente risolvere in equilibrata armonia. Per altro abbiamo una traccia sicura per raggiungere questo equilibrio, ed essa consiste nella tecnica; occorre approfondire lo studio di essa poichè la tecnica è per noi la base di ogni problema è il fondamento delle discipline anche più spirituali e poetiche come la Composizione. Per questo è necessario cambiare radicalmente il metodo fino ad ora seguito in tutte le Facoltà di Architettura, non è possibile infatti studiare dieci o venti diversi progetti di edifici approfondendoli completamente da tutti i punti di vista come sarebbe necessario. In genere i tanti progetti che si fanno a Scuola sono studiati solo in superficie: si guarda con una certa cura la pianta, con ancora maggior garbo a composizione architettonica delle masse, qualche dettaglio e poi tutto si ferma lì; questo è troppo poco per uno studio di un progetto di architettura, ce ne accorgiamo nella vita professionale quando per progettare tutti gli elementi di una fabbrica dal più piccolo dettaglio alla composizione di assieme siamo costretti a rappresentazioni grafiche estesissime. Tuttavia nella vita professionale i progetti che si portano ad esecuzione sono generalmente frutto di compromessi fra il nostro desiderio e la volontà del committente, sono altresì vincolati dalla tirannia del tempo che non permette di studiare a fondo certi problemi al progetto connessi, problemi che sentiamo a volta fondamentali e che siamo costretti a trascurare perchè ci manca la possibilità di approfondirli e chiarirli al nostro spirito. Quale sede può essere più adatta della Scuola nostra per risolvere i problemi veramente profondi dell'architettura contemporanea o i problemi che sono destinati a dare il nuovo volto all'edilizia del nostro tempo e che spesso nella vita professionale siamo costretti a trascurare? Se noi volgiamo gli studi su questa via maestra i nostri allievi trarranno immenso vantaggio dalla qualità del lavoro, poichè questo lavoro li metterà in grado di svolgere e approfondire una indagine critica che non si è mai fatta prima e che li preparerà per la vita professionale a risolvere altri problemi con egual serietà e severità di penetrazione. Ma oltre a questo la Scuola potrà in un lavoro così fatto, contribuire efficacemente alla ricostruzione edilizia del nostro Paese con tutto un patrimonio di idee frutto di esperienze teoriche rigidamente controllate attraverso una indagine tecnica perfetta che la Scuola potrà fare o farà pubblicare perchè contribuiscano al patrimonio culturale che può chiarire i problemi della ricostruzione. Per tutto questo occorre che gli allievi approfondiscano un solo progetto comune a tutti nei due ultimi anni, cioè nel quarto e nel quinto un unico progetto a cui tutti collaborino, per i dati tecnici e funzionali che sono comuni e a cui infine ogni studente darà una particolare espressione poetica a seconda del suo temperamento. Ogni tema di architettura è un mondo vastissimo e complesso che va dal dettaglio più minuto alla composizione totale del suo organismo, che per avere profonde radici nella vita, richiede sempre dell'ambiente una indagine profonda, una indagine sociale che occorre estendere analiticamente con cura minuziosa e vagliare nei suoi fattori più importanti. Tutto questo lavoro

che nella vita professionale si fa affrettatamente con mille compromessi dettati da necessità contingenti, la Scuola può farlo con ponderata lentezza, perchè nessun limite di tempo ci assilla e nessuna volontà estranea ci distrae dalla giusta impostazione dei problemi e dei principi. Accanto a questo lavoro per la tecnica dell'architettura, io spero di poter elevare il tono dei nostri studi universitari con corsi di cultura sull'architettura contemporanea sia dal punto di vista tecnico che artistico. Un valente professionista, un tecnico specializzato svolgerà una serie di conferenze sulle grandi coperture, e spero che un chiaro cultore di studi sulla architettura contemporanea illustrerà con una serie di conferenze le grandi figure degli Architetti del nostro tempo. Purtroppo alla nostra scuola mancano ancora mezzi adeguati per poter assolvere pienamente il compito che ci siamo prefissi; ma io sono certo che la città vorrà venirci incontro contribuendo a potenziarne il funzionamento. A noi mancano gabinetti attrezzati e pubblicazioni importanti, ho deciso di fare ogni sacrificio per potenziare la Biblioteca ma per il resto sono costretto a segnare il passo. Anche la sede occorrerebbe più degna e più vasta perchè manca lo spazio materiale nelle aule per ospitarvi la popolazione scolastica, che nell'anno accademico scorso ha raggiunto la cifra di 400 iscritti. Di questa nostra gioventù studentesca una percentuale di circa il 70 per cento risiede fuori di Venezia ed è costretta a soffermarsi in città sulle spese per più giorni, con sacrificio finanziario, che pochi oggi possono sostenere. Ci siamo pertanto preoccupati di cercare per gli studenti che non abitano a Venezia, un alloggio conveniente, ma purtroppo ancora non siamo riusciti ad ottenerlo; io spero tuttavia di essere validamente aiutato dal Ministero dell'Assistenza Post-Bellica.

Chiudo la mia relazione ricordando a voi tutti che lo conoscete per il suo nome illustre e la sua popolarità, il Chiarissimo Prof. Cirilli « Emerito » di questo Istituto che ne è stato il Direttore dal 1929 al 1943. La sua figura di artista è troppo nota perchè la illustri ampiamente egli è stato un Maestro delle pietre vive, un esperto delle fabbriche murarie solide, un perfetto tagliatore di marmi. Esordì come allievo e poi come assistente di Sacconi ma più ancora del Maestro ebbe qualità di vero tagliapietra, le sue opere più sentite e più vibranti esprimono questa maestria quasi di artefice, la Tomba di Re Umberto al Pantheon, la sistemazione dell'Altare Papale di Arnolfo in San Paolo di Roma i lavori interni della Cappella Espiatoria di Monza e quelli della Basilica di Loreto, sono chiare espressioni di questa maestria; i suoi progetti rivelano chiaramente l'organizzarsi simmetrico delle masse murarie che equilibratamente si compensa. Come Maestro egli seppe dare alla Scuola il meglio di sé stesso; più che di problemi culturali egli ha parlato di tecnica viva di materia di muri di proporzioni. Ha preferito materialmente disegnare alla tavoletta dell'allievo per far vedere in concreto con il segno più che la parola come si fa a fare l'architettura. Anzi ha un po' spregiato coloro che parlano troppo invece di esprimersi disegnando, poichè egli ha sempre pensato che il segno è il linguaggio dell'architetto. Gli allievi devono a Lui questa conoscenza, questo saper penetrare nei problemi della materia nella sua plasticità, questo esprimersi efficacemente col colore e col chiaroscuro per rendere in forme più evidenti un dettaglio, questo organizzare le simmetrie assolute dell'organismo con schemi planimetrici chiari, con sicuro organismo di parti. Tutti noi ci ricorderemo sempre di Lui e della sua bontà e al suo consiglio e alla sua esperienza sagace e disinteressata ricoteremo ancora per superare situazioni difficili. Avevo intrapreso la pubblicazione delle opere del Cirilli che purtroppo

gli eventi attuali hanno forzatamente interrotto; conto tuttavia di riprendere questo lavoro tra non molto perchè la pubblicazione delle sue opere avrà un significativo valore per la storia del movimento dell'architettura contemporanea in Italia. Con l'augurio che questo nuovo anno di libertà possa svolgersi secondo gli intenti che ci siamo prefissi dichiaro aperto l'anno accademico 1945-46.



In questo movimento corale, la scuola non occupa una posizione di solo supporto, ma ha un ruolo primario, in funzione dialettica e di riequilibrio di pesi rispetto alla pratica dei tecnici. Samonà è consapevole dell'impoverimento a cui può andare incontro l'esercizio quotidiano del progetto, se privato della sua dimensione intellettuale, e la scuola può a suo parere operare in tale direzione, come antidoto nei confronti della fretta e dei compromessi di cui è preda la professione. Quando parla di tecnica, non si riferisce soltanto al mondo della costruzione, ma, con un'accezione più complessa ed estensiva, a tutte le molteplici *tecniche* che presiedono alla prassi architettonica: i saperi necessari alla ricostruzione del paese sono per esempio anche quelli che consentono di condurre una "indagine tecnica perfetta" dell'ambiente e delle sue componenti sociali, affinché il progetto abbia "profonde radici nella vita"; problemi che l'università per sua natura può affrontare con "ponderata lentezza", proprio come avverrà da lì a pochi anni con il progetto per il quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre condotto insieme a Luigi Piccinato, caso esemplare di simbiosi tra la didattica e la trasformazione della città⁵. Il modello messo a punto in quella occasione, che coinvolgeva nel progetto la raccolta di dati tecnici e funzionali e le tecniche delle discipline statistiche, demografiche e sociali, ebbe poi significativi riconoscimenti, anche internazionali⁶. Dell'insegnamento tradizionale Samonà lamenta soprattutto la superficialità e l'approssimazione, dovuta ai troppi progetti che lo studente è chiamato ad elaborare, senza approfondirne nessuno in tutti i suoi aspetti. In uno scritto successivo e più ampio pubblicato su "Metron"⁷ – del quale gli accenni di questo discorso inaugurale possono essere intesi come un'anticipazione – specificherà poi sia il ruolo necessario delle tecniche, legato alla complessità del mondo moderno, sia l'importanza formativa del lavorare a lungo su un progetto, approfondendone i diversi aspetti con il concorso di più discipline⁸, "inventando" così, di fatto, i laboratori progettuali che si generalizzeranno solo decenni dopo nelle scuole di architettura. Il discorso si chiude con l'omaggio formale a Guido Cirilli, "un esperto delle fabbriche murarie solide, un perfetto tagliatore di marmi"; ne ricorda le opere romane insigni, nel Pantheon e in San Paolo fuori le mura. Salutato il predecessore, il nuovo direttore volta pagina per un nuovo inizio. Di lì a pochi anni, avrà riunito allo IUAV le più fervide energie intellettuali del tempo, i *migliori* secondo Samonà, gli *esclusi* secondo Zevi. Che avesse ragione l'uno, l'altro o avessero ragione entrambi, Venezia si avviava a diventare uno dei centri di elaborazione più vivaci e influenti dell'architettura internazionale.

NOTE

Un ringraziamento a Giovanni Marras per aver messo a disposizione copia della Relazione di inaugurazione dell'Anno Accademico 1945-1946 dello IUAV e a Francesco Taormina per l'invito a scrivere questa breve presentazione.

¹ R. DUILIO, *L'arrivo di Bruno Zevi allo IUAV e il ruolo di Giuseppe Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogačnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 198-199, e D. CALABI, *La nascita dello IUAV e l'impronta di Giuseppe Samonà*, in *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, a cura di F. Mancuso, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2007, pp. 21-23.

² D. CALABI, *La nascita dello IUAV*, cit., p. 20.

³ M. TAFURI, *Gli anni dell'attesa: 1922-1945*, in *Giuseppe Samonà. Cinquant'anni di architetture*, Officina Edizioni, Roma 1980², pp. 9-17.

⁴ *Giuseppe Samonà. Progetti per la città pubblica*, a cura di G. Longobardi, G. Marras, Universalia, Pordenone 2020.

⁵ G. MARRAS, *Scuola e progetto*, in *Giuseppe Samonà. Progetti per la città pubblica*, cit., pp. 34-39, e L. PUJIA, *La didattica dei laboratori di progettazione e l'impegno per la città. Dall'indagine sugli abitanti al quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre*, in *Rileggere Samonà | Re-Reading Samonà*, a cura di L. Pujia, Roma TrE-Press, Roma 2020, pp. 18-26.

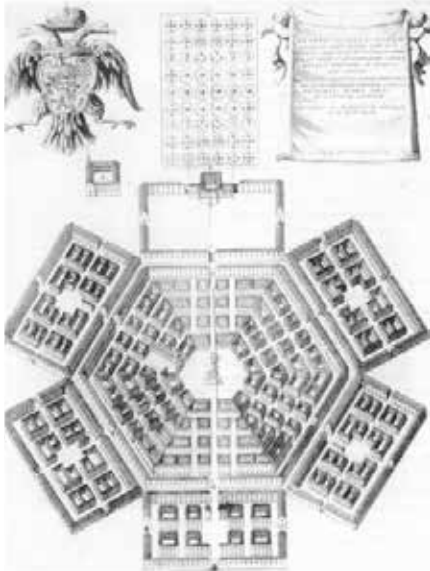
⁶ D. CALABI, *La nascita dello IUAV*, cit., p. 28. Più tardi, a testimonianza della sua personalità dedita a una riflessione incessante, il nostro stilerà con un certo disincanto il bilancio dei rapporti tra progetto e discipline tecnico-scientifiche: "la realtà scientifica sta creando in tutto il mondo una nuova forma di tirannide ideologica e politica, che ridicolizza la genericità di tante dissertazioni una volta di moda sulla civiltà delle macchine, quando il futuro della scienza e della tecnica colpiva soprattutto la fantasia e godeva di riduzioni e trascrizioni poetiche, che per molti aspetti fecero presa anche sulle espressioni del movimento moderno dell'architettura", G. SAMONÀ, *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, FrancoAngeli, Milano 1978², p. 47.

⁷ G. SAMONÀ, *Lo studio dell'architettura*, "Metron", 15, 1947, poi in *L'unità architettura urbanistica*, cit., pp. 215-226.

⁸ "Eliminati i compartimenti stagni fra i diversi insegnamenti, si dovrà instaurare un lavoro intimo e continuo di collaborazione critica [...] All'opposto la parte teorico-critica dei vari insegnamenti dovrà essere svolta secondo quella indipendenza che risponde alla sensibilità e all'esperienza di ogni insegnante; ma le esercitazioni che riguardano ogni materia si svolgeranno sugli elementi dell'organismo che l'allievo progetta", *ivi*, pp. 222-223.

massimo trevisan

ricostruzioni in sicilia dopo il terremoto del 1693 e il caso di noto



Pianta di Grammichele, incisione, fine sec. XVII.

Pianta di Avola, incisione da *Lexicon topographicum siculum*, di Vito Maria Amico, Palermo 1757.

Si tratta, come per l'incisione precedente, di una veduta ideale. Lo stesso autore scrive di Avola che le sue fortificazioniie "imperfecta adhuc visuntur".

"Il giorno 9 [gennaio], alle ore 2 e tre quarti, ora italiana, si verificò la prima scossa che durò un lungo Credo [...] la seconda scossa si verificò il giorno 11 dello stesso mese alle 4 e mezza del mattino. Essa durò un quarto d'ora e causò molto dolore perché nessuna casa o palazzo restò illeso, e molti crollarono"¹.

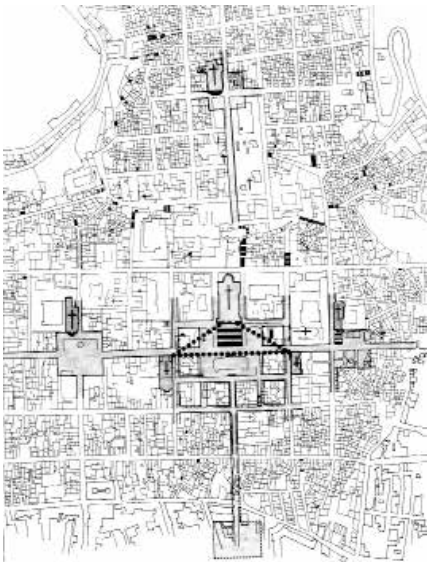
Il terremoto aveva colpito larga parte della Sicilia sudorientale, causando la morte di circa 60.000 persone e la distruzione in quasi quarantacinque centri abitati, tra cui Catania (quasi interamente rasa al suolo), Siracusa, Ragusa, Noto, Avola, Modica, Ispica, Lentini.

Il governo spagnolo intervenne con tempestività, nominando, entro gennaio, due vicari designati a sorvegliare ciascuno le operazioni di soccorso in uno dei due distretti amministrativi colpiti: Giuseppe Lanza, duca di Camastra, per il Val di Noto, e per il val Demone il principe di Aragona (costretto però a dimettersi dopo pochi giorni per problemi di salute). Ad affiancarlo, il Camastra chiamò l'aristocratico catanese Giuseppe Asmundo, e il colonnello Carlos de Grunenbergh, un ingegnere militare che aveva una lunga e consolidata esperienza maturata nella fortificazione di diversi siti soprattutto sulla costa orientale dell'isola, considerata la più esposta ad eventuali attacchi dei turchi (Augusta, Siracusa, Catania e soprattutto Messina, dove a partire dal 1681 si era andata costruendo una possente fortezza poligonale). Quanto al Camastra, una decina d'anni prima s'era trovato a rifondare la cittadina di Santo Stefano, feudo della famiglia, distrutta da una frana e ricostruita poco distante, secondo un elaborato e inconsueto schema geometrico.

Camastra accorre anzitutto a Catania, il sito più importante del distretto. Il Consiglio della città aveva deciso di non abbandonare l'area, considerando la posizione favorevole, la bontà del clima e il fatto che le mura avevano resistito al terremoto. L'intenzione era di riedificarla più ampia regolare e bella ma anche più sicura, eliminando le tortuose strade medievali, alla cui angustia e irregolarità erano attribuiti i gravi danni subiti dalla popolazione, mentre strade larghe e rettilinee avrebbero favorito l'esodo e piazze ugualmente vaste avrebbero consentito di accogliere gli abitanti in caso d'un nuovo sisma.

L'esempio di Catania, la ricostruzione *in situ*, riguardò, con l'eccezione di Noto, anche le altre città *demaniali* (feudi della Corona), non ultimo per la riluttanza della Spagna alla onerosa realizzazione di fortificazioni *ex novo*. Quanto alle città *baronali* (feudi in dotazione delle famiglie aristocratiche) alcune vennero ricostruite dai proprietari in nuovi siti più prossimi a fertili pianure ed alle vie di comunicazione. È il caso di Grammichele e di Avola, entrambe realizzate secondo sofisticati schemi geometrici.

La prima venne fondata il 18 aprile, su disegno del suo proprietario Carlo Maria Carafa con l'ausilio dell'architetto Fra' Michele da Ferla: la pianta è un esagono con piazza centrale a spigoli chiusi, da cui si dipartono sei strade; sei rettangoli si addossano ai lati del poligono, cinque dei quali contengono



Ricostruzione del presunto piano di P. Angelo Italia per la nuova Noto (da S. Tobriner, *La genesi di Noto*, Bari 1989). Al centro la Chiesa Madre (San Nicolò), a sinistra San Domenico e a destra San Francesco, diposte quasi simmetricamente con le loro piazze (quella di San Francesco poi drasticamente ridimensionata). A formare idealmente un triangolo con il duomo, le due chiese di San Carlo (a sinistra) e di Santa Chiara (a destra). In alto (sul pianazzo) la chiesa del Santissimo Crocifisso, lungo l'asse nord-sud che punta verso la Chiesa Madre, con una piazza che oggi ha una configurazione molto diversa. Ai margini della Noto monumentale si è sviluppata la Noto popolare, che è cresciuta in modo non pianificato entro i quadrati della maglia regolare: adattate all'andamento del terreno e attaccate l'una all'altra, le abitazioni presentano dei cortiletti dove sfocia un vicolo d'accesso (a volte cieco). Basate su tipologie tradizionali e sulla sapienza pratica degli artigiani, esse riflettono il tipo di aggregazione che doveva essere tipico anche della Noto antica. Nella foto si vede a sinistra l'isolato dell'ex convento cistercense di Santa Maria dell'Arco.

una piazza in corrispondenza delle vie radiali, mentre il sesto doveva ospitare il palazzo baronale. Per Avola invece, già il 26 febbraio fu contattato l'architetto P. Angelo Italia. Anche qui egli adottò un impianto esagonale, suddiviso però da due assi ortogonali (ciascuno con una piazza alle estremità) che si intersecano nello slargo della piazza centrale. Il modello, pur legato agli esempi cinquecenteschi divulgati dal Cataneo e dallo Scamozzi, era ancora ampiamente utilizzato nella pubblicistica e nella pratica contemporanea (vedi per esempio Neuf-Brisach, realizzata dal Vauban allo scadere del secolo). Noto alla vigilia del sisma era un centro paragonabile a Catania e Siracusa coi suoi 12.000 abitanti, anche se non per importanza strategica e vitalità economica. Circondato da mura, era abbarbicato sui pendii del monte Alveria con tortuose strade sviluppatesi organicamente in relazione all'andamento del suolo. Dopo la totale distruzione, il 15 febbraio un consiglio comunale si espresse per la ricostruzione nello stesso sito. Tra il 24 febbraio e l'8 marzo Camastra è a Noto ed una nuova assemblea (stavolta aperta a tutta la popolazione) decide per lo spostamento, malgrado la contrarietà del Duca. La scelta del nuovo sito non era tuttavia condivisa: sul tavolo c'erano otto diverse opzioni, ciascuna prefigurante conseguenze decisive per il futuro sociale ed economico. È probabile che nella discussione non entrassero solo valutazioni pratiche (relative alla bontà dell'aria, alla vicinanza alle vie di comunicazione, all'approvvigionamento idrico...) ma anche motivazioni politico-sociali dipendenti dal peso e dalle rivalità delle famiglie egemoni, tant'è che non appare strano che un cronista locale, Filippo Tortora, indichi il nobile netino G.B. Landolina come "il principale disignatore" della nuova città. Infine il sito fu individuato nel feudo del Meti, distante circa 7 chilometri, costituito da un pianoro (*pianazzo*), scosceso su tre lati ma, a sud, digradante dolcemente verso la pianura affacciata sul mare e lambito dall'Asinaro. Il Camastra intimò che l'abitato sorgesse sul Pianazzo. Già tra maggio e giugno Giuseppe Asmundo organizza l'evacuazione e, poco dopo, una solenne processione traslava l'Arca di San Corrado, patrono di Noto, una cerimonia che ha il valore simbolico di una vera e propria fondazione. L'arca, ospitata provvisoriamente in una capanna, non venne tuttavia posta sul Pianazzo ma sul declivio, ed è attorno ad essa che venne costruendosi la nuova Noto. Esisteva a quella data un piano urbanistico? È molto probabile e doveva trattarsi di un modello reticolare, non dissimile da quello che a partire dal '500 era stato utilizzato in Sicilia per le città di nuova fondazione, create dalla nobiltà per valorizzare i propri feudi (come le seicentesche Niscemi o Palma di Monticchiaro). Difficile però individuare il *progettista*, per la reticenza delle fonti. Se il modello reticolare appare alla portata della cultura architettonica del Camastra e del de Grunembergh, la sua articolazione complessa e meditata (nella parte sul declivio) fa pensare a P. Angelo Italia, il pianificatore della vicina Avola, la cui presenza a Noto è documentata. Resta che la pianta della città appare come la giustapposizione di due diverse griglie a maglia quadra (una per il pianazzo, una per il declivio) leggermente ruotate tra loro e collegate solo alle due estremità est ed ovest. Il principale asse nord-sud del sistema superiore fa perno sulla Chiesa del Santissimo Crocifisso e punta verso la Chiesa Madre ma la veduta è ostruita dalla Prigione (1693) ed il collegamento tra i due *fuochi* (sfalsati in altezza di circa 15 metri) era assicurato solo da una tortuosa scalinata: il che dimostra a sufficienza come siamo qui lontani dall'urbanistica del *grand siècle*, fatta di viali, *rond-points*, prospettive e fondali. Già nel giugno del 1693 risultano abitate 600 capanne e nel '94 si avvia la costruzione di alcuni edifici permanenti ma il luogo prescelto continua a non piacere a molti. I conflitti si trascinano fino all'ottobre del '98, quando i dissidenti riescono ad ottenere che il Vicerè indichi un referendum. Votano tutti i cittadini maschi; i voti sono 742: 266 favorevoli (per lo più del clero, della nobiltà e dei professionisti) e 481 contrari alla permanenza (questi di contadini, operai, artigiani e piccoli proprietari). Come conseguenza il Vicerè invia sul posto una commissione che decide per il ritorno a Noto antica. Ma, di fronte alla riluttanza a spostarsi da parte di chi aveva già investito ingenti capitali nella ricostruzione il Tribunale del Patrimonio Reale, nel 1700, stabilisce salomonicamente di dare libertà a ciascuno di rimanere o tornare. La decisione ha l'effetto paradossale di avviare un assalto ai lotti disponibili nella nuova Noto: probabilmente anche chi finora aveva criticato la scelta

del sito si rese conto che non c'erano possibilità di sopravvivenza economica senza la presenza dell'aristocrazia, dei religiosi e dei professionisti. Così, finalmente, nel 1702, dopo un ulteriore consulto, l'autorità conclude "che la vera et antica città di Noto sia e debbia essere in ogni tempo cote-sta, che si ritrova fabricata nel sitio delli meti".

NOTE

¹ *Relazione sui danni causati dal terremoto*, inviata a Madrid dagli uffici del vicerè a Messina, 11 gennaio 1693, cfr. S. TOBRINER, *La genesi di Noto*, Dedalo, Bari 1989, pp. 19, 224.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Fondamentale per la stesura del presente intervento è stato il testo di S. TOBRINER, *La genesi di Noto*, Bari 1989.

Si sono consultati anche:

L'architettura di Noto, rist. anast. dell'edizione del 1979, Enna 2007.

Catastrofi e dinamiche di inurbamento contemporaneo, a cura di M.R. Nobile, D. Sutura, Caracol, Palermo 2012.

C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Ciudades rotas. La reconstrucción de Avola y Noto*, "Procesos Históricos", 35, 2019.

S. PIAZZA, *Le città tardobarocche del Val di Noto nella World Heritage List dell'UNESCO*, Edibook Giada, Palermo 2008.

Rosario Gagliardi, a cura di M.R. Nobile, M.M. Bares, Caracol, Palermo 2013.

La bibliografia sulla ricostruzione e su Noto in particolare è comunque molto vasta: si ricordano qui almeno i vari testi scritti da Liliane Dufour e Henry Raymond.

n.e.w.s.
nord est
west south

a cura di
alessandro gaiani
guido incerti

La seguente proposta nasce dall'evidenza che, oggi, poche riviste di architettura si occupano di teoria del progetto, e Anfionezeto è tra queste. L'ascesa del sistema globale e la digitalizzazione hanno mutato la figura dell'architetto.

Se fino alla fine degli anni Settanta l'architetto era tanto un teorico quanto un tecnico, che si confrontava sia con il costruito che con i problemi della società, negli ultimi decenni, si è verificata una mutazione che ne ha svuotato i contenuti teorici.

Mai come in quest'epoca del *hic et nunc*, del vivere in un costante presente, la ricerca di un pensiero teorico ci sembra un'ineludibile risorsa per l'Architettura; soprattutto in questi tempi in cui il *fare* dell'architetto pare equivalere a quello di un operatore tecnico specializzato. Tale percorso è in assoluta antitesi con la tradizione italiana in cui l'architetto è sempre stato quella figura che univa una visione legata allo sviluppo di un proprio pensiero teorico ad elevate capacità tecniche.

La crisi del sistema di valori a cui l'architetto si rifaceva, conduce ad una revisione dei parametri storici su cui esso si basava nonché la ricerca di una nuova dimensione del progetto.

Ci appare oggi fondamentale per l'Architettura, ridefinire il rapporto tra pensiero teorico e azione e, di conseguenza, il nuovo ruolo dell'Architetto. Questa rubrica vuole individuare percorsi di giovani architetti – con uno sguardo particolare a quelli italiani che lavorano all'estero, ma non solo – che con le loro esperienze, poste in differenti località del pianeta, interpretano una nuova visione di progetto del reale risemantizzandola. Architetti capaci di porre la realtà all'interno di un percorso critico in grado di esplicitare, con i loro progetti, una "teoria", che diviene sia piano operativo che genealogia, definendo al tempo stesso che cosa tale teoria significa oggi.

La rubrica intende così approfondire le teorie architettoniche e le conseguenti ricadute sul progetto, attraverso delle interviste a una serie di architetti emergenti del panorama internazionale.

alessandro gaiani
guido incerti

sentimental monumetality

intervista a fabrizio barozzi

Nell'intervista realizzata con Fabrizio Barozzi, nel novembre del 2019 a Ferrara, in occasione di una sua Conferenza al Dipartimento di Architettura all'interno del ciclo "Il progetto del Reale" indetto dai docenti di Progettazione Architettonica, appare come l'architettura che esprime lo studio Barozzi Veiga sia fondata su un principio di dualità ove è possibile leggere alcune invarianti quali una forte relazione con il progetto urbano e un consapevole rapporto con il contesto che non sfocia mai in imitazione della tradizione. Un'esemplare gestione del rapporto classico/anticlassico, una capacità di ridurre gli elementi del progetto fino quasi a tradurre quest'ultimo in sola struttura, una razionalità programmatica legata ad un'originale sensibilità nell'uso di luce e materia.

La dialettica progettuale che esprimono i progetti dello studio Barozzi Veiga, o come meglio descrivono nelle conferenze, le loro costruzioni, ovvero l'intreccio duale fra il contesto e l'autonomia della forma, sembra derivare direttamente dalle esperienze che entrambi hanno condotto, dapprima nel corso degli studi e successivamente nel corso delle occasioni lavorative.

Dal 2015, data della vittoria del Mies van der Rohe Award, avete costruito e concluso una serie di edifici, molti dei quali pubblicati sulle maggiori riviste di architettura. Partendo da questo traguardo – temporaneo – potresti raccontarci come si snoda il tuo percorso tra studi italiani e spagnoli?

Come molti architetti nati negli anni Settanta e Ottanta ho affrontato un primo periodo di studi in Italia allo IUAV di Venezia, poi, al quarto anno, ho deciso di provare l'esperienza che mi offriva il programma Erasmus e sono partito per Siviglia. Rientrato in Italia ho compreso che la mia dimensione non era più e solo quella italiana, ma quella europea, per cui sono ripartito e ho completato la mia formazione, prima presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla e poi presso l'Ecole d'Architecture de Paris La Villette. Ho proseguito facendo esperienza in uno studio di Architettura, a Siviglia, fino al periodo passato, circa otto mesi, nello studio di Guillermo Vazquez Consuegra. Lì conobbi Alberto (Veiga), e dopo la vittoria di un concorso, decidemmo di affrontare il lavoro in prima persona fondando, nel 2004 a Barcellona, lo studio Barozzi Veiga.

In quegli anni la Spagna era più interessante e dinamica dell'Italia, vi erano tanti concorsi di architettura e il sistema ci sembrava meno intrecciato a sistemi localistici. Da lì abbiamo iniziato due percorsi paralleli ma complementari fra loro: la partecipazione ai concorsi di architettura e l'insegnamento all'interno dei vari Dipartimenti di Architettura.

Nel 2007 abbiamo vinto il concorso per la Filarmonica di Szczecin, in Polonia, che tanta fortuna e tanti premi ha conseguito in Italia e all'estero. Il più significativo ritengo sia il prestigioso Mies van der Rohe per l'architettura europea, nel 2015. Altri edifici significativi, frutto della partecipazione a concorsi internazionali tra il 2012 e il 2013, sono stati il museo di Belle Arti di Losanna, vinto in una "sfida" con architetti molto più quotati di noi quali Tschumi, Kengo Kuma, Caruso St John Architects e Souto De Moura, e

poi il museo di Belle Arti a Coira, in Svizzera, recentemente concluso, che ha ricevuto il RIBA Award for International Excellence e infine una scuola di musica a Brunico. Ad oggi si sono sommati altri concorsi vinti e le opere più significative costruite dallo studio sono: Ribera del Duero Headquarters (2011); l'Auditorium e Palazzo dei Congressi di Aguilas (2011), la Scuola di Musica di Brunico (2018). Nel 2019, abbiamo inaugurato il Museo di Belle Arti di Losanna e la Scuola di Danza di Zurigo, e stiamo sviluppando importanti progetti in Europa e negli Stati Uniti.

Come già detto ho poi mantenuto una forte attenzione all'insegnamento e dal 2007 ho insegnato in Università europee e americane quali quelle di Barcellona e Girona, lo Iuav di Venezia e il MIT di Boston.

Dalle tue parole è chiara l'importanza fondamentale che ha rivestito, per voi, il Concorso di Architettura. Ritieni che sia ancora uno strumento utile per le comunità e l'architettura?

La nostra esperienza è indissolubilmente legata ai concorsi. La maggior parte dei progetti che stiamo realizzando è legata a concorsi che abbiamo vinto. Quindi penso che il Concorso di Architettura sia, ancora e assolutamente, uno strumento utile ed efficace per gli architetti. I concorsi sono stati fondamentali all'inizio della nostra carriera di progettisti e ancora oggi riteniamo che siano uno degli strumenti più efficienti, anche in base alle varie tipologie di concorso che oggi si presentano nei vari Paesi. Credo vi sia una tipologia di concorso adatta ad ogni studio di architettura.

Ovviamente sono possibili altre strade, noi abbiamo avuto la capacità e la fortuna di iniziare subito a raccogliere risultati con questo sistema portando inoltre a chiusura i progetti, e quindi continuiamo con tenacia ad insistere e partecipare.

Purtroppo, ma è abbastanza naturale che sia così, non vinciamo tutti i concorsi cui partecipiamo, ma riteniamo che lavorando con serietà ed impegno alla lunga i risultati si possano cogliere, specie producendo, sempre, progetti che siano per noi la migliore soluzione possibile alle richieste che i bandi propongono.

I concorsi e le relative realizzazioni vi hanno consentito di definire ancora più compiutamente il vostro metodo di progetto. Puoi raccontarci come Barozzi Veiga ha affrontato il tema che Alejandro Aravena aveva proposto per la sua Biennale del 2016 "Reporting from the Front" in cui avete, ritengo, espresso compiutamente la vostra strategia progettuale?

Il tema immaginato da Aravena "Reporting from de front" chiedeva ai partecipanti di insistere sul proprio lavoro, sulle proprie ossessioni, sul motore che alimenta le proprie riflessioni progettuali. Noi abbiamo interpretato il tema con una installazione che spiegasse in modo semplice la nostra attitudine verso l'architettura e al contempo il nostro approccio concettuale. Abbiamo voluto lavorare nelle Corderie dell'Arsenale, un edificio straordinario, lunghissimo – oltre 300 metri, largo 21 e una altezza alla linea di gronda di 12.10 metri – con un ritmo incessante di colonne, una sequenza seriale dello stesso elemento. Al centro dell'edificio abbiamo così inserito un nuovo elemento verticale, una sorta di colonna. Aggiungendo qualcosa che, per noi, era sempre stato in quel luogo. Insieme alla colonna abbiamo scritto un piccolo testo, una sorta di manifesto, dal titolo *Sentimental Monumental*, qualcosa che esprime in modo molto chiaro il nostro modo di intendere l'architettura. Essa infatti si basa su un lavoro estremamente specifico legato al contesto e all'ambiente che di fatto la genera: è così, perché così è il luogo dove è posizionata. La nozione di contesto, che è stata maltrattata negli ultimi anni, è per noi fondamentale. Allo stesso tempo, quella nuova sorta di colonna era un elemento archetipico: la forma generatrice dell'elemento colonna presente alle Corderie. Molte volte nei nostri lavori cerchiamo di "archetipizzare" qualcosa che troviamo, qualcosa che c'è già, qualcosa che è presente e lo reinterpretiamo, trasformandolo, scoprendo così un nuovo scenario per il progetto. È un qualcosa, in sintesi, che appartiene al luogo, ma, al tempo stesso, cerca quasi di dimenticarlo. Questo è un carattere fondante dei nostri lavori, nei quali cerchiamo l'equilibrio tra la specificità del luogo e l'autonomia della forma. Fra autonomia e specificità. All'interno di questi due elementi, in mezzo a questa contraddizione, in mezzo a questi due termini opposti, in mezzo a questa dicotomia, risiede l'equilibrio progettuale dei nostri lavori.

Potrebbe sembrare un paradosso, ma nei progetti noi cerchiamo sempre il punto di bilanciamento fra questi estremi: cerchiamo di trovare una qualche cosa che appartenga al luogo e in un certo modo enfatizzi l'unicità del contesto, la diversità del contesto, la ricchezza del contesto e, al contem-

po, non solo completi ma attribuisca all'architettura del progetto una sua certa autonomia, un certo grado di astrazione. L'architettura che ne deriva è essenzialmente qualcosa di autonomo, compreso fra l'appartenenza e la dimenticanza del luogo. È esattamente questo lo spazio in cui risiedono i nostri progetti. Appliciamo questo meccanismo di approssimazione a tutti i progetti, poi, certamente, lo decliniamo in funzione del contesto e in funzione delle specificità di ogni singolo oggetto. Vi è sempre questo filo conduttore concettuale che lega tutti le nostre proposte, comprese fra lo specifico, fra la parte dell'essere specifiche di un luogo e il mantenimento di una loro autonomia formale. Da qui nasce *Sentimental Monumental*, in cui *Sentimental* definisce una relazione empatica, fisica e percettiva con il contesto, quasi istintiva e sentimentale, mentre a *Monumental* è associata l'autonomia dell'oggetto architettonico monumentale. Un ricorso alla monumentalità, che probabilmente è un modo anche per sottolineare la vocazione civica dei nostri progetti, poiché sono quasi tutti edifici pubblici. Credo, quindi, che la colonna, intesa come elemento archetipico che nasce dalla situazione contestuale ma poi si definisce autonomamente nella forma monumentale è significativa del nostro modo di intendere l'architettura.

I vostri progetti si rifanno alla celebre frase di Mies van der Roë, che, nel 1927, in merito al lavoro che stava compiendo al Wiessenhof a Stoccarda, disse "vogliamo stare con i piedi appoggiati saldamente appoggiati per terra e andare con la testa ben oltre le nuvole". Appartenete a quella generazione capace di rileggere il rapporto, spesso complicato, tra progetto contemporaneo e storia. Come si esplicita all'interno dei vostri progetti il rapporto tra specificità del contesto e autonomia formale, tra noto e novum?

Quando andiamo a fare un sopralluogo sull'area di progetto cerchiamo di comprendere il contesto in cui andremo a progettare l'opera. Valutiamo la presenza di aspetti di carattere strutturale, simbolico e temporali, una sorta di "poetica delle relazioni", propria di Glissant, in cui, alla base, vi è la ricerca di un rapporto di comprensione. Vogliamo cogliere la specificità del luogo, dell'intorno, attraverso una riduzione ad un'unica idea che consente di arrivare a quell'intreccio incredibile dato dal rapporto tra sedimentazione, ciò che è *noto*, e innovazione, ciò che è *novum*, ovvero in autonomia della forma. La specificità del luogo ci indica quali sono gli elementi più importanti da reinterpretare nel progetto. Nell'architettura dell'edificio ci preme innanzi tutto dichiarare il suo aspetto pubblico ed anche la sua presenza "Monumentale" all'interno del contesto, l'iscrizione cioè dell'edificio in un universo costruito che appartiene al sito tanto quanto ne è autonomo nel suo rapportarsi con lo spazio. Ne risulta una architettura pura e autoreferenziale. Per esempio nel progetto della Filarmonica a Szczecin in Polonia piccola cittadina molto vicino a Berlino, quasi sul confine, vivevamo con una situazione da "Collage City". Differenti parti di città e tipologie edilizie, edifici di epoca socialista degli anni Sessanta-Settanta, parti di città storica medievale e edifici neo-gotici sorgono su una estesa pianura. Il progetto doveva confrontarsi con questa situazione, esserne parte, trovare una relazione intima, con la specificità di questo luogo, soprattutto con l'edificio posto in continuità con l'area di progetto che attraverso la sua massa, la sua verticalità, la ripetizione dei pinnacoli e degli elementi decorativi si dichiarava come il tipico edificio pubblico presente in questa piccola cittadina. I caratteri di identità appartenenti a questa tipologia, sono stati la base per il progetto e per la relazione con l'edificio esistente.

Fin da subito, abbiamo cercato di interpretare questi elementi, di trasformarli e di attribuirgli una certa autonomia, si da renderli simili a ciò che esisteva ma chiaramente appartenenti a qualcosa di altro, una sorta di ricordo che poi nel progetto ricompare sotto differenti forme. Gli stessi elementi che si trovano nell'edificio storico rinvergono, reinterpretati, nel nuovo edificio, che ha una assodata idea di massa, data dal vetro opaco con lame molto esili e fitte, di verticalità, di proporzione propri della preesistenza.

La forma della copertura è la cifra che caratterizza il progetto e che consente la relazione non solo con il paesaggio fisico, quasi in un sistema espressionista, ma anche con la tradizione, senza alcun tipo di nostalgia. Sono delle forme che ricorrono e che prendiamo a prestito da quelle che troviamo ma che vengono reinterpretate e conducono a soluzioni completamente differenti dall'esistente.

L'edificio della Filarmonica diventa un oggetto che è specifico per il luogo perché reinterpreta i caratteri identitari presenti e cerca al contempo di costruire un oggetto che ha valore di per sé, proprie regole interne, una sua logica strutturale, costruttiva e programmatica indipendente dal con-



A sinistra
Auditorio Infanta Elena Aguilas.
Filarmonica Szczecin.
Musikschule Bruneck.
Tanzhaus Zürich.

A destra
Buendnermuseum Chur.
MCBA Lausanne.
Ribera del Duero Roa.

(©Simon Menges)

testo dal quale è generato. Così come a Coira in relazione allo spazio dato, si è cercato di reinterpretare sia la matrice con cui era stato costruito il museo esistente, sia lo spazio pubblico fra l'esistente e l'edificio di progetto. Il nuovo edificio, ridistribuisce e rimodella la volumetria disponibile in un organismo in cui solo una piccola parte è visibile fuori terra poiché, per noi, era importante lo spazio esterno fra i due edifici.

Il prisma puro, generato per estrusione dall'interpretazione della pianta, rigorosa, con una doppia simmetria di matrice palladiana dell'edificio esistente, si adagia su un basamento "duro", in pietra, che custodisce le attività principali dell'accoglienza. Il nuovo organismo architettonico è un corpo continuo ma poroso, una cifra caratteristica dall'edificio esistente.

L'edificio appena terminato del MCBA, Museo Cantonale di Belle Arti di Losanna, cerca di interpretare e fare proprio il rapporto con l'area su cui è costruito. Un tempo l'area era occupata da un edificio industriale dove avveniva la riparazione delle locomotive. Ci è subito apparso chiaro come il progetto avrebbe dovuto relazionarsi con la città e creare un rapporto con le preesistenze quali la linea ferroviaria e lo spazio pubblico. L'area, nel progetto di concorso, è stata trasformata in un basamento per accogliere i tre musei, e creare relazione urbana con la città e la limitrofa stazione. Per questo abbiamo cercato di ridurre la base dell'edificio, di porlo con le "spalle" alla ferrovia creando un limite molto lungo, circa 150 metri, così da poter generare tra il museo e la città un spazio pubblico all'aperto flessibile e articolato.

Ne risulta un volume elementare, materico, rigoroso, elegante ed austero, scandito da un lungo muro in mattoni sulla ferrovia, interrotto solo dalla conservazione della facciata della preesistenza innestata nel muro e trasformata in una hall di ingresso a carattere monumentale e da una finestra panoramica posta sul fondo che inquadra il lago. Sul lato verso la città, una sequenza seriale di lame, sempre in mattoni, intagliate da aperture nascoste, risponde ad un chiaro e semplice impaginato geometrico. Il portale è l'unico elemento che interrompe la serialità delle lame e che manifesta la relazione fra la nuova geografia del sito e lo spazio pubblico.

L'architettura progettata è attenta a risolvere i delicati rapporti di relazione tanto con la ferrovia e la stazione quanto con la città, scegliendo la strada della semplicità e rifiutando a priori ogni inutile esibizione formale. Abbiamo cercato di instaurare con l'intorno una relazione di dipendenza ed interscambio più che di affermazione.

Come la Tanzhaus a Zurigo che, pur mantenendo una sua autonomia formale e una certa monumentalità, si relaziona al contesto ricercando una relazione empatica – quell'equilibrio tra Sentimento e Monumento –; così il nuovo volume entra in connessione con il paesaggio fluviale e riattiva la passeggiata lungo il fiume Limmat. Sul tetto un nuovo spazio pubblico mette in connessione i percorsi che si intrecciano ai diversi livelli.

Il nuovo corpo di fabbrica, un ibrido a metà strada tra città e paesaggio, con differenti percentuali di densità funzionale definisce una nuova percezione dell'area, forma una serie di terrazzamenti verdi sul fiume e offre al visitatore multiformi possibilità percettive con una "stratificazione compositiva verticale inversa". In ciò risiede il carattere non-ordinario di questa architettura; quella sorta di "monumentalità sentimentale" che rifonda un nuovo senso dello stare, un nuovo modo di vivere il lungo fiume integrato con la città.

I giardini posti sulla copertura dell'edificio, le terrazze, disegnano una sorta di scenografica conquista "sentimentale" della città con la generazione di ambienti nominati alla contemplazione, alla sorpresa dello sguardo, alla relazione con la natura. Articolando il suolo secondo una nuova topografia, e invertendo il sistema di utilizzo dell'edificio dal basso verso l'alto, l'edificio propone un'immagine urbana anticonvenzionale, sostituendo a volumi costruiti fuori terra un progetto mimetico, da scoprire con interesse e stupore.

Il progetto della facciata è immaginato per integrarsi nell'ambiente circostante. Al piano terra vengono ospitate le funzioni pubbliche in connessione con l'esterno, dando valore allo spazio collettivo anche moltiplicando gli accessi e dunque la circolazione attorno all'edificio.

Per questo riteniamo quindi che la frase di Mies possa essere associata al nostro modo di intendere l'architettura e ai progetti che realizziamo. Riteniamo che il nostro sistema di progetto sia da una parte molto rigoroso nella selezione degli elementi presenti nel contesto e nella loro riduzione legati alla specificità del luogo, dall'altra, invece, la relazione empatica che si instaura con il luogo ci fa esprimere un oggetto architettonico che ha nell'autonomia formale la propria cifra di progetto.

Nei vostri progetti il programma viene tradotto in maniera molto esplicita attraverso piante molto rigorose così come sono rigorosi gli alzati. Quali sono i principi ideativi che governano i vostri progetti?

Il principio cardine dei nostri progetti è quello di ridurre l'edificio alla sua forma più semplice, essenziale. È un continuo lavoro, quasi una ossessione, di riduzione degli elementi fino quasi al rimanere della sola struttura. Anche i nostri disegni, in bianco e nero, rappresentano questa filosofia di progetto: viene rappresentato solo quello che è utile. È così possibile comprendere con più facilità tutti i rapporti del progetto, dalla forma della pianta agli alzati, dal rapporto con il contesto a quello con la luce. Vi è sempre una forte intenzionalità del segno architettonico. Noi produciamo tantissimi disegni e modelli che ci aiutano a comprendere lo spazio in cui operiamo e che andiamo a progettare. Questo continuo lavoro di riduzione è il valore fondante dei nostri progetti, cerchiamo sempre di ridurre le architetture ad alcuni elementi che possano guidare e costruire la narrazione di tutto il progetto. Sono, quindi, progetti apparentemente semplici, basati sulla ripetizione quasi seriale di un unico elemento.

Il progetto per la Filarmonica aveva un programma molto complesso ma che abbiamo pulito e semplificato, attraverso un impianto rigoroso in cui è molto chiaro il sistema di rapporti tra spazi chiaramente definiti che a loro volta liberano spazi in cui, invece, è la qualità atmosferica a costituire un decisivo valore aggiunto.

Dalla grande sala "pubblica" caratterizzata da grandi elementi di comunicazione verticale e dalla luce zenitale che scende da un grande lucernario, nasce tutta l'organizzazione planimetrica che è organizzata attraverso un *loop* che consente all'utente di attraversare senza soluzione di continuità tutto l'edificio. Nei progetti abbiamo sempre questo desiderio di rendere chiari e comprensibili le forme e i percorsi, la luce, la comunicazione verticale e la forma delle sale. Ovviamente quando si costruisce una filarmonica l'elemento centrale è la sala dei concerti. In questo caso esclusivamente per musica sinfonica, classica. La sala è stata progettata in continuità con la tradizione delle sale sinfoniche, e per riprendere il rapporto con la tradizione abbiamo lavorato con tre elementi: il primo, la sezione, che riprende la tipologia classica con un tetto orizzontale che assicura migliori performance acustiche, poi con la luce, altro elemento della tradizione, che consente di fare vibrare la superficie, e infine con una idea di decorazione propria della tradizione. L'ampliamento del museo di Coira rielabora il concetto di un edificio quasi assoluto qual è La Rotonda del Palladio e gli elementi costitutivi dell'edificio principale. L'idea era quella di costruire un'architettura ideale, pura, sospesa nel rapporto tra contesto e astrazione della forma, attraverso la ripetitività di un dettaglio o elemento. Ripetitività anche nell'organizzazione delle stanze che compongono l'ampliamento.

La pianta, quasi neo palladiana, come tutto l'edificio, riduce il progetto dell'ampliamento quasi al nulla, alla sola struttura e la geometria è nata dall'edificio esistente. Vi è una intima relazione concettuale e ideale con l'edificio esistente nella pianta.

In ogni progetto ci deve sempre essere una idea programmatica precisa e qui, ridurre lo spazio è stato il mantra che abbiamo seguito. Abbiamo così invertito il programma dato per avere più spazio aperto da dedicare al rapporto pubblico. In superficie rimane meno di 1/3 dell'edificio: vengono mantenute solo quelle funzioni che hanno un rapporto diretto con lo spazio pubblico. Abbiamo voluto interrare gli spazi espositivi per ridurre al minimo il volume fuori terra e lasciare più spazio vuoto possibile tra il nostro edificio e quello esistente.

Fondamentalmente lo spazio del museo è una ripetizione quasi ossessiva della stessa stanza, dello stesso elemento con contenuti e dimensioni differenti. Così come l'elemento ornamentale che utilizziamo in facciata, realizzato in cemento prefabbricato, è una ripetizione seriale dello stesso elemento. In questo senso il progetto di Losanna riesce a rappresentare molto bene questa nostra idea.

Il programma è molto importante per noi e cerchiamo di tradurlo in un'organizzazione che sia molto attenta ai percorsi e agli spazi espositivi. Questo rigore programmatico e formale riteniamo possa più facilmente mettere in relazione l'edificio e i suoi spazi con i fruitori, perché il fine ultimo dell'architettura è l'essere abitata. Il nuovo foyer, si innesta in asse sulla preesistenza e conferisce il ritmo ad una serie di corpi che organizzano tutta la pianta. Il piano terra è stato progettato come l'estensione all'interno dello spazio pubblico esterno all'edificio.

Gli spazi al primo piano, sono illuminati dalle finestre a nord, protette dalle grandi lame che fungono da brisesoleil. Cinque scale organizzano tutto il museo. Alla fine è tutto estremamente pragmatico. Nella sequenza spaziale del museo troviamo sempre questa contrapposizione/equilibrio, tra l'essere immersi nello spazio delle sale espositive e il ritmo degli spazi di sosta che creano in una sorta di sospensione dove poter connettersi con l'ambiente esterno.

Anche a Zurigo la chiarezza dell'impianto è stata per noi fondamentale nell'organizzazione degli spazi. Il progetto a "terrazze" è organizzato su due livelli in cui al piano superiore troviamo gli usi che potrei definire privati, mentre a quello inferiore quelli più pubblici, proprio perché abbiamo deciso che l'entrata all'edificio sarebbe stata posta lungo le rive del Limmat e quindi al livello più basso, cercando quindi di creare un'inversione dello spazio che avrebbe portato le persone a frequentare il lungo fiume.

Tutti i nostri progetti nascono da una rigorosa forma semplice, nella quale vengono articolati in un impianto planimetrico, anch'esso rigoroso, spazi elementari disposti attraverso una sequenza geometrica ordinata.

Concluderei riprendendo una frase di Adorno che reputo possa fare sintesi dei nostri principi progettuali: "La forma rappresenta il proprio contenuto sedimentato".

La massa, al contrario della leggerezza e la ripetizione di un elemento seriale, realizzato per lo più sempre con materiali opachi e "tettonici" sono sempre presenti. Quali motivazioni vi spingono ad utilizzare sempre queste due componenti nel progetto?

La trasparenza, l'edificio vetrato è una conquista del Moderno. È stata una ossessione del tempo moderno. Il riuscire a percepire l'interno o al contrario dall'interno percepire l'esterno in una visione corale è proprio del Moderno. Per noi, invece, risulta più interessante "incorniciare" il paesaggio attraverso vedute. L'edificio deve risultare un continuo disvelamento che solo la massa riesce a fornire. Per questo utilizziamo logiche compositive, materiali e repertorio formale che spingono i corpi architettonici verso un lessico espressivo per il quale prevalgono i termini di massa, di presenza fisica, di radicamento.

Oggi riusciamo a instaurare coerentemente una relazione precisa con il progetto del reale perché abbiamo una serie di lavori costruiti che prima non avevamo; possiamo con più consapevolezza rappresentare il fatto che l'architettura è un fatto fisico, materiale. Spesso il dato materiale è perso, la sua oggettualità è quella che ci permette di raccontare una storia. Storia che noi cerchiamo di raccontare attraverso una ricerca che conduce a realizzare edifici che utilizzano, per lo più, un unico materiale esterno, pesante, di massa quale calcestruzzo, pietra, mattoni o vetro opaco. L'utilizzo del materiale è in funzione del luogo dove ci troviamo e in base alle conoscenze del materiale da parte delle maestranze. Per questo a Losanna abbiamo utilizzato il laterizio, un materiale proprio della tradizione ma trattato, e quindi reinterpretando il luogo, con una finitura superficiale a calce, per renderlo più uniforme, cercando di conferirgli più "massa". A Zurigo o a Coira il calcestruzzo, a Szczecin il vetro opaco e a Ribera de Duero, la pietra, quindi materiali e forme differenti per poter fornire ad ogni edificio una sua peculiarità ed identità.

L'edificio della Tanzhaus a Zurigo si colloca sul pendio scosceso dell'argine del fiume formando un terrazzamento, diviene così un'infrastruttura, ed è la ripetizione di uno stesso elemento in calcestruzzo a forma trapezoidale. Questo elemento di facciata risolve tutto l'edificio e il rapporto con il fiume. Questo portico fortemente materico è il filtro che permette una visione "incorniciata" sia di cosa succede all'interno sia dell'esterno. Tutto il progetto si costruisce sulla base di questo dettaglio cui è ridotto l'intero progetto. Qui inoltre è presente un'evoluzione del nostro pensiero perché abbiamo deciso di utilizzare un calcestruzzo isolante che conseguentemente è sia elemento architettonico, "decorativo", sia struttura. Si costruisce così una massa che evita qualsiasi ponte termico. La tecnologia è estremamente sofisticata. In Svizzera non esiste un edificio costruito con questa tecnologia. Gli infissi sono collegati direttamente al calcestruzzo. Tutti gli elementi strutturali sono in calcestruzzo. Un unico dettaglio che definisce il progetto. Vi è un'idea di città che definisce il progetto attraverso la topografia e un'idea di dettaglio che esprime la materia, il fatto architettonico.

La ripresa dei concetti come specificità del luogo, tipologia, la presenza di un basamento, la monoliticità degli oggetti sembra reinterpretare, in qualche maniera, un determinato periodo architettonico italiano del passato,

quello che va dagli anni Trenta agli anni Settanta del secolo scorso. Questa è una scelta consapevole o fa parte del bagaglio culturale che ogni architetto ha dentro di sé ed esprime attraverso la propria interpretazione?

Se ti riferisci ai Maestri dell'architettura Italiana della modernità, e ai caratteri che distintivi che hanno espresso, pur nelle loro autonomie di proposta, probabilmente potrebbero esserci analogie, con la differenza che questo bagaglio viene filtrato attraverso anche la cultura di Alberto che introduce una particolare sensibilità nel trattare luce e materia.

La cultura italiana del periodo che hai individuato è stata straordinaria esperienza generazionale di riflessione sull'interpretazione della città e della sua storia nella contemporaneità. È una generazione che è riuscita a mediare le istanze provenienti da altri paesi, reinterpretandole, con la tradizione e la storia. È riuscita a mediare e a intrecciare teoria e azione, progresso e tradizione, particolari costruttivi realizzati da esperti mani artigiane e processi di produzione industriale ed ha portato a risultati formali e simbolici di altissimo valore dove erano coniugati la storia, la tradizione un pensiero critico e la narrazione.

Durante l'esperienza universitaria abbiamo appreso che l'architettura ha una serie di regole e logiche che non appartengono solo ed esclusivamente ad un contesto sia esso culturale o fisico, ma che appartengono all'universalità della acquisizione di nozioni.

Noi ci rivediamo in questo approccio in cui vi è una relazione tra pensiero teorico e realizzazione espressa attraverso l'interpretazione di un contesto, della tradizione, della storia, della relazione fra dettaglio e sua costruzione come opportunità di sperimentazione e al tempo stesso autonomia della forma. Un approccio in cui l'oggetto che andiamo a realizzare è parte del progetto urbano, ma è capace di avere una propria autonomia formale, fisica e materica: contestuale ma universale. Vuole essere una rappresentazione e narrazione della Comunità in cui andiamo ad operare e dei suoi valori espressi simbolicamente. Così come lo spazio fra le cose, il vuoto, assume valore fondante perché permette di esaltare le gerarchie spaziali presenti nei nostri progetti.

Nei nostri progetti cerchiamo sempre di applicare questo aspetto, cioè di appartenere al luogo ma al tempo stesso di esserne distanti.

A Coira, per esempio, vi è la volontà di costruire qualcosa di estremamente specifico per il contesto – è lo stesso contesto che lo genera – ma al tempo stesso esprimiamo nel progetto la volontà di renderlo indipendente.

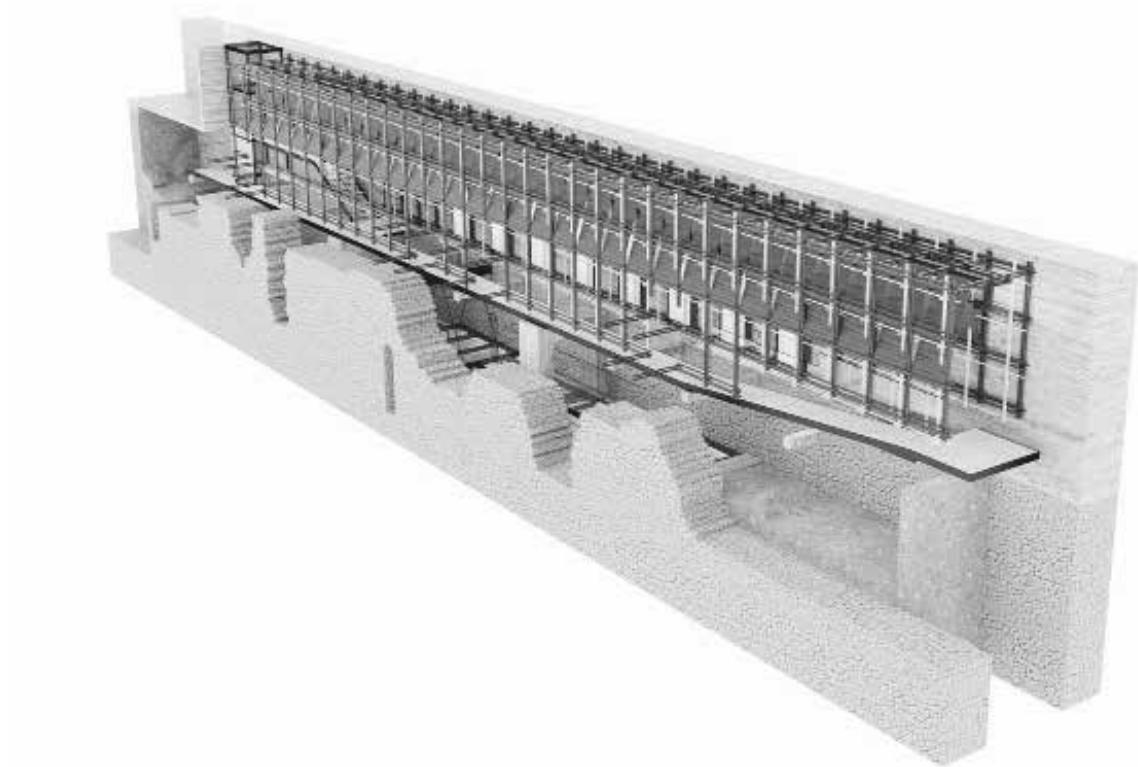
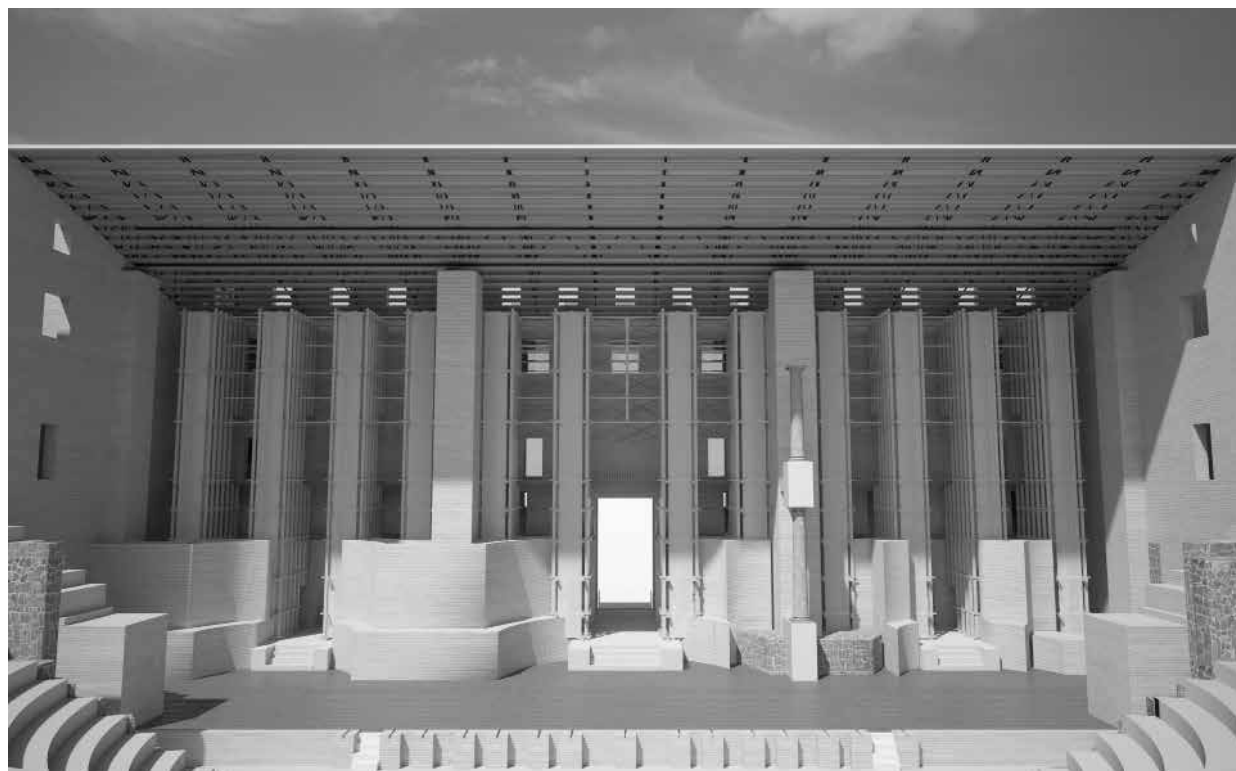
Un elemento fondamentale per noi è lo spazio vuoto che rimane attorno all'edificio. Abbiamo cercato di ridurre al massimo la pianta dell'edificio per avere più spazio vuoto possibile perché questo spazio permette all'edificio di inserirsi e dialogare con il contesto e consente di costruire un basamento sul quale appoggiare l'edificio.

A Zurigo il progetto nasce dall'intento, di mescolare con armonia natura ed artificio, realizzando la suggestione di un suolo in cui l'edificio, facendosi elemento discreto, ma al tempo stesso autonomo, sembri essere lì da sempre sì da formare un basamento allo skyline urbano e generare un paesaggio estremamente urbano, ma al contempo naturale.

Le preesistenze, per noi, non sono solo ed esclusivamente corpi da restaurare, ma vengono interpretate come una preesistenza attiva e flessibile in grado di essere mutata. "Entrano" nel nostro progetto e subiscono tutti quei mutamenti che le scelte del progetto impongono, pur nel rispetto di alcuni principi cardini legati alla consapevolezza qualitativa dell'edificio.

A Losanna la relazione con la preesistenza sul sito e con la storia si è attuata non tanto con una conservazione integrale di quello che esisteva ma con una conservazione di una serie di frammenti che potevano ricostruire una relazione con la storia. Abbiamo mantenuto la testata dell'edificio storico a nord, alcuni elementi verticali e orizzontali, una serie di frammenti dei portici e di pavimenti. Ciò che è diventato importante è la presenza nel progetto finale di questo piccolo frammento di preesistenza che è divenuto l'elemento fondante del museo. Nonostante la piccola scala questo elemento è quello che guida la composizione dell'intero progetto.

Non è solo un reperto ma è anche l'elemento pragmatico che definisce tutta l'organizzazione interna del museo il quale si fa limite verso i binari del treno, sui quali, questo grande monolite opaco, ha solo due aperture mentre invece risulta estremamente poroso, aperto, sulla città anche se il sistema seriale di lame, che assolve alla duplice funzione di conferire all'edificio una risonanza industriale e di filtrare la luce da nord, ottimale per le sale espositive, potrebbe far immaginare l'edificio molto ermetico.



Teatro Romano di Sagunto. Antiquarium.
Posizionamento della scenografia lignea
in luogo dell'edificio scenico, evocativa
del sistema costruttivo dello stesso.

Sistemazione della galleria archeologica
alla quota dell'attacco a terra dell'edificio
scenico realizzato nel 1990-1993.
Vista assonometrica.

wunderkammer
a cura di
silvia cattiodoro

pier federico caliari

progetto di scenografia reversibile e di allestimento museografico per il teatro romano di sagunto

Il restauro e riabilitazione degli anni Ottanta e il salvataggio del monumento

Il progetto qui presentato, elaborato da Emilia Hernandez, Fernando Cos Gayon e dallo scrivente tra il 2017 e il 2019, si colloca nel quadro di un sistema coordinato di interventi che nel loro insieme qualificano un più ampio "progetto di legalizzazione" del Teatro di Sagunto, a valle della lunga vicenda giudiziaria che ha accompagnato la sua realizzazione e mancato completamento dopo la sospensione dei lavori nell'ormai lontano 1993.

Alla lunga fase di stallo e di incertezza seguita alla sentenza di demolizione emessa dal Tribunale Supremo Spagnolo nel 1999 (confermata nel 2007) e alla determinazione – di senso contrario – di impossibilità di esecuzione della sentenza stessa, emessa dal Tribunale Superiore di Giustizia Valenciano (nel 2009) si apre una nuova prospettiva per il completamento dell'opera, che va ricordato, ha originato una violentissima polemica sulla questione del rapporto tra intervento di architettura e tutela del patrimonio cominciata ben prima della vicenda giudiziaria. Non ripercorreremo in questo articolo l'intera questione. Ci occuperemo invece di descrivere i fatti progettuali che hanno condotto alle scelte di progetto da noi previste in rapporto a quelle attuate e realizzate all'epoca da Grassi e Portaceli, sottolineando il diverso quadro normativo all'interno del quale si sono mosse le due strategie.

Nel 2011 Emilia Hernandez, archeologa e direttrice del Teatro – che ha vissuto l'intera vicenda dalla metà degli anni Ottanta in qualità di conservatore del Museo Archeologico di Sagunto e collaboratrice di Carmen Aranegui Gascò che asseverò il progetto di Grassi e Portaceli – ha messo a punto in collaborazione con Julian Esteban Chapapria un programma di interventi coordinati riferibili al progetto di legalizzazione, del quale entrambi erano stati nominati responsabili dalla Generalitat Valenciana. Tra questi interventi, alcuni si basavano su studi e progetti per la valorizzazione del monumento e la sua adeguazione alla normativa vigente. In tale frangente viene coinvolta nel 2011 l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia di Roma come consulente per gli aspetti museografici e dal 2017 viene coinvolto Fernando Cos Gayon, accademico presso la UPV di Valencia. La proposta progettuale messa a punto dal gruppo di lavoro così costituito¹, si dispiega su tre diversi livelli: adeguamento impiantistico, accessibilità senza limitazioni e completamento museografico dell'interno del volume scenico e dell'*Antiquarium*. La parte museografica e scenografica viene analizzata e descritta in questo articolo.

Premessa e antefatti

Giorgio Grassi a cavallo della fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta del secolo scorso, e in modo specifico in occasione dell'incarico per il restauro del Castello di Abbiategrosso, ha sviluppato e messo a punto una originale teoria dell'intervento architettonico sull'antico a partire dall'identità tipologica degli edifici storici, con una conseguente (e inevitabile) *volontà e tensione ricostruttiva* a partire dagli elementi co-

stanti e tipologicamente riconoscibili. Questo atteggiamento di estrema chiarezza concettuale, l'interesse suscitato nel colto *milieu* catalano e valenciano e il conseguente *endorsement* ideologico sostenuto da pubblicazioni e mostre in terra di Spagna, l'attenzione ricevuta in sede politica grazie all'energica opera di supporto di Tomàs Llorens Serra² sono le condizioni che portano nel clima di grande euforia post franchista all'idea di sperimentare sul Teatro di Sagunto una strategia generale a livello di gestione del Patrimonio, finalizzata alla riabilitazione degli edifici storici e monumentali. Quando Giorgio Grassi e Manuel Portaceli vengono incaricati di sviluppare il progetto di riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto tra il 1984 e il 1985 – progetto come si diceva fortemente voluto da Tomas Llorens Serra, Direttore Generale del Patrimonio Artistico della Generalitat Valenciana – il quadro normativo era molto differente rispetto a quello entro il quale abbiamo operato noi più di trent'anni dopo³. La legge spagnola sul patrimonio è infatti molto chiara e suona in questo modo: sull'archeologia si può costruire, ma *non si può ricostruire*, se non per anastilosi di elementi originali. Indicazione precisa, figlia delle moderne carte del restauro, che esclude ogni operazione mimetica o stilistica e supporta l'idea dell'innesto “per differenza” rispetto alla rovina/preesistenza. L'attuale legge valenciana sul Patrimonio invece, ammette in alcuni specifici casi la ricostruzione totale o parziale in presenza di elementi originali o di documentazione scientifica esauriente. Questa è la ragione per la quale Grassi e Portaceli all'epoca non hanno potuto realizzare una ricostruzione volumetrica “dov'era” – tipologicamente conforme all'originario – ma hanno in effetti costruito un nuovo edificio scenico, più profondo e traslato di cinque metri rispetto a quello presunto originale, e hanno rinunciato alla restituzione evocativa della *columnatio*, con la sua potente tridimensionalità scenografica. Tutto ciò con il risultato di uno spostamento a ritroso dei dispositivi di sostituzione del grande partito architettonico, incaricati di evocare in formato bidimensionale la “scenografia assente”, mediante l'allestimento di un grande *lapidarium* a ridosso del muro di *post scaenium*.

Progetto di allestimento di scenografia reversibile e sistemazione museografica dell'ipogeo

Il progetto si è confrontato con alcuni problemi contestuali iniziali: il fatto stesso di lavorare su un *cult-monument-building* dall'alto profilo autoriale, *in primis*; la ritrosia da parte dell'amministrazione, e quindi della politica, a ritornare su un tema spinoso che ha diviso profondamente l'opinione pubblica ed il giudizio sull'opera; la ritrosia nei confronti dell'ipotesi di completamento dell'*Antiquarium* secondo la soluzione del progetto degli anni Ottanta. A questi si aggiungono alcuni, di natura più tecnica, riguardanti il dimensionamento degli spazi interni all'edificio scenico, la continuità di percorso tra questo e la cavea e, per finire, il problema degli spazi di pertinenza archeologica, sotto la quota dell'orchestra, pensati *ab origine* senza una vera e propria strategia di musealizzazione.

Ma il problema numero uno è stato quello della nuova soluzione per l'*Antiquarium*, che ha assunto come fatto compiuto il diniego del completamento della soluzione originale. Una soluzione questa, rimasta nel tempo e con tutta una sua intensità soprattutto nella memoria iconografica di un progetto pubblicatissimo e che, pur nella sua incompiutezza, è da considerarsi ormai consolidata o all'opposto in attesa di una soluzione che verrà. L'edificio scenico del Teatro di Sagunto – che costituisce la parte “nuova” della sua riedificazione – è stato infatti all'epoca dotato di un particolare dispositivo di evocazione e sostituzione della *columnatio*, ritenuta non riproponibile in quel contesto. Tale dispositivo è costituito dall'*Antiquarium*, collocato da Grassi e Portaceli sulla superficie interna del muro di postscaenium, superficie destinata in origine a ricevere la concatenazione dell'intelaiatura strutturale alveolare dell'edificio scenico; sorta di non luogo e pura struttura, costituisce per la nostra proposta il riferimento principale.

Per comprendere il senso della nostra proposta di progetto per una scenografia reversibile da realizzarsi nell'*Antiquarium* crediamo sia utile ripercorrere qui quali sono state le “mosse” progettuali attuate sul tecnigrafo di Grassi e Portaceli, nel rapporto tra antico e nuovo, giocato totalmente sul principio di estrusione dell'intelaiatura muraria della preesistenza a partire dalle fondazioni. Nel caso del teatro romano antico, gli elementi costitutivi sono tre: la *cavea*, l'edificio scenico con la *columnatio* e le *versure*, che hanno il compito di saldare assieme i primi due e di inquadrare la *columnatio*. Dal punto di vista della costruzione fisica questi tre elementi sono tenuti as-

sieme da una sequenza di quattro muri paralleli: i primi due saldano *cavea* e *versurae* contenendo gli *aditus* – che sono gli ingressi laterali all'orchestra – e gli altri due, uniti generalmente da una intelaiatura muraria ortogonale interna, costituiscono il volume dell'edificio scenico che ha il compito di portare la *columnatio* e la copertura. A Sagunto compare un quinto muro – esterno ad esso ma contenuto lateralmente dalle due *basiliche* – probabilmente parte di una *porticus post scaenam* o di un fondale architettonico. Questo quinto muro, nell'economia del progetto di Grassi e Portaceli è la chiave di tutto. Costituisce infatti l'appoggio “esterno” che permette di traslare in profondità e verso l'esterno l'intero edificio scenico, ora collocato sul quarto e quinto muro. Questa operazione ha di fatto generato un vuoto, un'assenza di materia e volume laddove in origine si sviluppavano in verticale il terzo e il quarto muro come appoggio della *columnatio* e sostegno della copertura. Un vuoto solo parzialmente risolto con l'estrusione fino al primo ordine delle tre grandi *valvae* murarie che accolgono le rispettive porte canoniche.

In questo vuoto, compreso tra le *valvae* e il muro di *postscaenium*, e corrispondente all'assenza dell'edificio scenico originario, si colloca la nostra proposta progettuale finalizzata al completamento dell'*Antiquarium* del Teatro di Sagunto: una scenografia basata concettualmente sull'estrusione dei setti murari compresi tra il muro della *columnatio* e il muro di *postscaenium* del teatro antico e della sua rovina archeologica con l'obiettivo di mettere in mostra, trasfigurata, la sequenza di setti che componevano lo scheletro dell'edificio scenico nella sua totalità visualizzandone lo sviluppo verticale, fino all'intradosso della copertura.

Il risultato è una sequenza di setti, da realizzarsi con struttura lignea interamente reversibile con dimensioni, a livello di volume d'aria, di mt 14,90 x 4,00 x 1,40. L'interno dei setti può contenere un allestimento museografico fruibile soprattutto dal ballatoio dell'*Antiquarium* guardando in direzione della cavea, con la possibilità di recuperare il livello museale collocato a quota +8,30 sull'orchestra nel progetto di Grassi e Portaceli.

L'idea è semplice e va a recuperare quel mondo strutturale, ancora parzialmente presente nelle vestigia archeologiche del Teatro, al quale hanno rinunciato (o hanno dovuto rinunciare date le condizioni normative) Grassi e Portaceli all'epoca del concepimento del loro progetto. La documentazione fotografica di allora e i rilievi dello stato di fatto elaborati a più riprese negli anni Ottanta offrono una concreta e oggettiva base di lavoro attivabile nel perimetro della legge del 1998. Lo stesso confronto con altri teatri antichi coevi mette in evidenza il valore strutturale delle murature alveolari dell'edificio scenico. Per esempio, il caso del Teatro di Brescia, anch'esso oggetto di un successivo progetto di Giorgio Grassi, ma soprattutto il caso del Teatro di Sabratha in Libia dove la sezione dell'intelaiatura muraria ricostruita da Giacomo Guidi e Giacomo Caputo nel 1937 viene esibita come magistrale soluzione frontale del muro di *post-scaenium*. La soluzione di Sabratha è stata certamente la guida principale per il nostro progetto a livello di considerazioni preliminari. Tutte cose ben note a Grassi e che certamente hanno fatto parte di quella dialettica iniziale tra modelli e progetto che poi si risolve in una ferrea e spietata selezione. Nel progetto di Grassi e Portaceli, Sabratha a Sagunto arriva solo come modello di riferimento per lo sviluppo ricostruttivo in altezza dell'edificio scenico (tutti e tre gli ordini) ma non come modello figurativo e architettonico riferito al progetto di ricostruzione. La scelta di lavorare in questa *aporia formale*, ci ha permesso di recuperare quello che crediamo sia l'aspetto più importante dell'edificio scenico assente, e cioè quello dei suoi valori di tridimensionalità, profondità e scenograficità. Un risultato che nella realizzazione attuale non c'è e che non è stato cercato – per scelta crediamo – e che invece per noi rappresenta anche una concreta risposta alla richiesta di alterità rispetto all'odierna configurazione.

La questione della reversibilità e le scelte del progetto

Indipendentemente dalle diverse possibilità operative connesse al mutato scenario normativo, che ci permette di evocare la presenza degli elementi costruttivi dell'edificio scenico, la scelta per un'architettura con un carattere evidentemente effimero è in realtà inevitabilmente collegata al dibattito sulla natura (sentenza del 30 aprile del 1993) dell'opera realizzata da Grassi e Portaceli avviato prima in sede di Collegio degli Architetti Valenciani e successivamente in sede giudiziaria. Un dibattito, a mio modo di vedere un po'

artefatto, basato sulla dichiarata compresenza di due forme di reversibilità, la prima qualificata come reversibilità fisica-materiale, legata a tematiche del *disassembling*, e la seconda come reversibilità concettuale, volta a recuperare la capacità evocativa e di formazione storico-estetica. Personalmente ho grande rispetto per la raffinata discussione e per gli studi molto impegnati sviluppati in quegli anni – a fronte di un problema grande come una montagna – tuttavia, mi sento di dire che l'esito di quel dibattito, così come la sentenza di demolizione, è stato qualcosa di riferibile più a meccaniche procedurali di tipo burocratico-amministrativo che non a questioni specifiche di architettura⁴, che chiamavano in causa invece, e *ab origine*, l'inadeguatezza delle carte del restauro e di conseguenza quella della legge nazionale sul patrimonio, su queste fortemente ancorata.

Che il progetto di Grassi e Portaceli non fosse per nulla reversibile lo si vedeva lontano un miglio e non c'era certo bisogno di sviluppare raffinate teorie accademiche per descriverne la natura. Se la questione della reversibilità era quella che teneva in bilico l'opera sul filo dell'illegalità, il discorso doveva fin da subito essere trasferito in sede di modifica della legge attraverso formulazioni interpretative capaci di affrontare un caso limite, un punto di non ritorno, come quello rappresentato dall'erigendo Teatro (ma questo è, e resta solo un parere di cui mi prendo tutta la responsabilità "scientifica"). Cosa che poi, forse un po' tardivamente, è stata fatta. Ma ci si è arrivati. In ogni caso, il dibattito sulla reversibilità, anche se apparentemente un po' astratto, c'è stato e in effetti ha generato una serie di azioni e reazioni a catena che hanno portato alla situazione attuale che richiede ossequio e attenzione a tutta la questione legata alla cogenza degli interventi di architettura sul patrimonio. Da qui la scelta, senza se e senza ma, per una soluzione reversibile che possa esprimere come principio formale quello di una temporalità determinata e riferibile ad un delta $T = 0$ rispetto alla durata del monumento. Il nostro compito, come anticipato più sopra, era quello di sviluppare una soluzione alternativa a quella attuale nel grande vuoto abitato oggi dall'*Antiquarium* incompiuto. Una soluzione che doveva recuperare la tridimensionalità e spettacolarità dell'edificio scenico assente e trovare il modo per farlo in sintonia con la dimensione archeologica dell'edificio, quella meno evidente per le ragioni di cui si è detto. Ma anche una soluzione capace di essere complice dell'azione scenica e d'appoggio al percorso museografico presente alla quota del ballatoio di servizio al grande muro lapidario.

L'ideale estrusione dei setti strutturali dell'edificio scenico è in realtà un'operazione di *wire frame*, da realizzarsi con una intelaiatura tridimensionale di profili di legno uniti secondo il principio del "nodo cartesiano" e inquadrabili all'interno di una "tecnologia" soft di derivazione neoplasticista⁵.

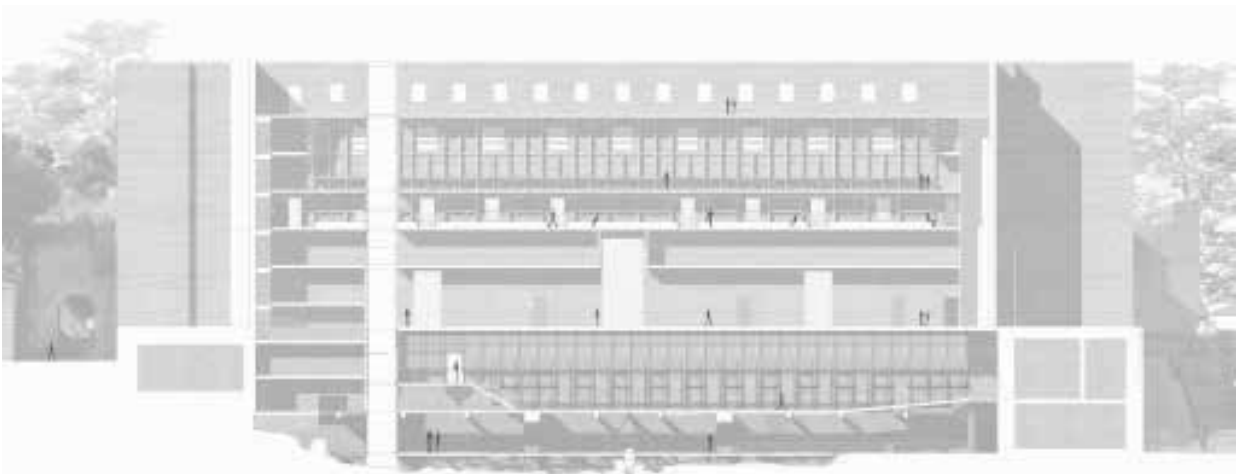
I setti poi, di fatto sono cavi, penetrabili e allestibili museograficamente sul lato del *lapidarium*, e in modo teatrale e scenografico sui lati esposti verso la cavea, con effetti notturni di retroilluminazione. Il risultato visivo è caratterizzato da una teoria di profonde torri lignee che occupano l'intera sezione scenica contenuta tra le versure, restituendo i valori di tridimensionale plasticità della *columnatio* che qualifica l'architettura della scena fissa romana. L'impianto scenografico siffatto si presta quindi a potenziali operazioni di *disassembling* cercando di rispondere all'esigenza di reversibilità fisica e materiale e alla natura stessa della scatola scenica teatrale, dove le cose sono per loro natura trasformabili. La questione della reversibilità metodologica è invece affrontata nel progetto di riqualificazione e allestimento dell'interno dell'edificio scenico alla quota archeologica.

La riqualificazione dell'ipogeo dell'edificio scenico

Nel dibattito di allora la *reversibilità concettuale* costituisce un artificio linguistico in cui rientrano gli aspetti di comunicazione culturale del monumento, la riscoperta del dato archeologico attraverso la ricognizione museografica e l'esplorazione della parte più nascosta nell'ipogeo. Questo aspetto sembra essere quello maggiormente critico. Criticità dovuta all'assenza di una vera e propria strategia sia nella documentazione progettuale (tavole e relazione) che nella realizzazione. Il progetto, seppur nella sua chiarezza programmatica, sembra restare indifferente al tema del dettaglio in quelle parti del teatro destinate a custodire le vestigia dell'antico.

Se il principio dell'estrusione tipologica è chiarissimo e condivisibile, e se all'esterno tutto sembra tornare, negli ambienti interni all'edificio scenico l'esecuzione di cantiere ha generato una situazione di marcata sofferenza del sostrato archeologico, che non riesce ad essere mai pienamente pro-

Vista del Teatro alla quota del palcoscenico (gentile concessione Archivio Teatro di Sagunto).
Rendering con vista notturna della scenografia retroilluminata.
Sezione longitudinale dell'edificio scenico con le sistemazioni della biblioteca, degli uffici, del percorso dell'Antiquarium e della Galleria Archeologica.



tagonista. Per farsene un'idea è sufficiente accedere alle zone sottostanti la quota dell'orchestra e all'interno dell'edificio scenico, dalla cripta alla copertura nella sua totalità. Purtroppo, non sembra essere esistita *ab origine* una chiara strategia di accessibilità e di esplorazione, e la parte archeologica è confinata in una sorta di non luogo – oggi una galleria-deposito senza qualità e senza evocatività – che non lascia dubbi sulla rinuncia al progetto di finitura e di approfondimento prossemico. Questo problema, va detto, era però già intuibile dagli elaborati di progetto e forse chi aveva il compito di asseverare e di controllare poteva andare più in profondità chiedendo un maggiore approfondimento nella dialettica tra architettura e archeologia. Detto questo, noi non possiamo fare altro che prendere atto di tale aporia e lavorarci dentro per completare il progetto anche dal punto di vista della risposta museografica e dell'accessibilità alla parte più autentica dell'edificio originario.

A valle di un lavoro di riorganizzazione dei percorsi, con lo spostamento *in primis* dell'ascensore al capo opposto dell'edificio scenico ed in condizione di scendere fino in prossimità della quota più profonda della cripta, il progetto di allestimento riguarda l'intero edificio scenico e dal punto di vista del programma prevede oltre alla riqualificazione dei servizi di scena e agli spazi per gli uffici amministrativi, l'inserimento di un museo e di una biblioteca, collocati rispettivamente nella cripta e nell'ambiente a “doppia” altezza presente a quota +11,00 sopra l'orchestra. Anche il livello dell'*Antiquarium* attuale (+8,30) è ovviamente coinvolto nel progetto espositivo in collaborazione con la scenografia reversibile.

L'allestimento museale è organizzato su due percorsi sovrapposti: il primo corrispondente all'attuale pianale di carico/scarico degli elementi scenici, posto alla quota -4,80, il quale viene sostituito da una nuova passerella sviluppata su metà della sua superficie; il secondo percorso – quello specificatamente finalizzato alla musealizzazione del comparto archeologico, corre tre metri più in basso a quota -7,80 – ed è caratterizzato da una passerella trasparente con pianale e parapetti in cristallo, sospesa ai grandi portali in calcestruzzo di collegamento tra il quarto e il quinto muro dell'intervento di Grassi e Portaceli. Mentre questo passaggio sospeso rivela la presenza e l'articolazione del sostrato archeologico con la particolarità del sistema di displuvio delle acque meteoriche (dall'invaso della cavea alla fuoriuscita collocata al centro nuovo muro di *post-scaenium*), il percorso superiore è destinato alla narrazione museologico-museografica del monumento. Nel suo complesso, considerando i due percorsi sovrapposti e la nuova configurazione “alleggerita” dei piani orizzontali, la cripta così musealizzata presenta uno sviluppo in altezza di mt 10, con una notevole possibilità di percezione ed esplorazione verticale, capace di raggiungere la crosta geologica da alcuni punti strategici di osservazione alla quota della galleria museale. Questa presenta un allestimento da realizzarsi anch'esso – in continuità con la scenografia dell'*Antiquarium* – con una texture tridimensionale di profili e pannelli lignei, sorta di rivestimento *a maglie larghe* della parte apicale della galleria a tripla altezza della cripta, con uno sviluppo verticale complessivo di circa mt 6 e una lunghezza di circa mt 50. L'obiettivo è quello di dare vita ad una nuova pelle – libera di evidenziare codici compresenti e tessiture sovrapposte – dotata di una sua trasparenza e capace di mostrare la trama del calcestruzzo a vista nella sua connessione con quella muraria della preesistenza, portando in secondo piano le criticità emerse dalla realizzazione e mettendo in rilievo gli episodi salienti della sua costruzione. Il risultato è una lunga prospettiva a carena di nave rovescia, ottenuta mediante la ripetizione di un modulo espositivo utilizzabile come supporto, come sfondo o come cornice per il posizionamento di modelli, di reperti o artefatti grafici e comunicativi.

NOTE

¹ Il gruppo di lavoro è composto dal 2011 da Emilia Hernandez, Pier Federico Calieri, Carola Gentilini, Samuele Ossola, Paolo Conforti, Sara Ghirardini, Alessia Chiapperino e dal 2017 da Fernando Cos Gayon e Massimo Bellotti con Antonio Beltrán, Joan Cordón, Lorenzo Calanchi, Filippo Carugati, Arturo Castagnetti, Giorgia Catalano, Silvia Motta, Valentina Radice Fossati, Francesca Romano, Alex Bernardelli, Enrico Valerio.
² Tomas Llorens Serra, raffinato intellettuale e studioso – all'epoca Direttore Generale del Patrimonio Artistico della Generalitat Valenciana e poi direttore del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e curatore capo della collezione Thyssen-Bornemisza, a Madrid dal 1991 al 2005 – a fronte della crisi petrolifera che aveva fortemente indebolito il polo industriale del Porto di Sagunto, aveva promosso una strategia di riconversione

delle attività economiche saguntine in senso turistico e culturale, con il coinvolgimento del cospicuo patrimonio architettonico e archeologico comprendente non solo il Teatro, ma anche il Castello con il Foro Romano e i giacimenti del sottosuolo presenti in alcuni comparti urbani, poi effettivamente scavati e valorizzati.

³ Qui di seguito gli articoli delle leggi che hanno determinato i diversi atteggiamenti progettuali nel 1985 e dopo il 1998: la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Título IV Sobre la protección de los bienes muebles e inmuebles. Artículo treinta y nueve: “2. En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas”. Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano. Capítulo III. De los Bienes de Interés Cultural Valenciano Sección segunda. Régimen de los Bienes de Interés Cultural Valenciano. Artículo treinta y ocho: “d) Podrán autorizarse, siempre que exista alguna pervivencia de elementos originales o conocimiento documental suficiente de lo perdido, las reconstrucciones totales o parciales del bien. En todo caso deberá justificarse documentalmente el proceso reconstructivo. [...] El resultado deberá hacerse comprensible a través de gráficos, maquetas, métodos virtuales o cualquier técnica de representación que permita la diferenciación entre los elementos originales y los reconstruidos”.

⁴ Vedi S. LARA ORTEGA, *Lettura critica e reversibilità del Teatro Romano di Sagunto*, studio realizzato nel settembre 2001 su incarico del Collegio Ufficiale degli Architetti della Comunità Valenciana (COACV). L'esito dello studio proponeva il ripristino dello *statu quo ante* per quanto riguarda la soluzione della cavea, da smantellare totalmente, e il “taglio” dell'edificio scenico ad una quota di mt +1,20 rispetto al piano dell'orchestra. Una soluzione che, anche nelle migliori intenzioni, non avrebbe restituito gli aspetti di leggibilità archeologica della rovina, irrimediabilmente compromessi con l'impianto del cantiere, né una reale riabilitazione funzionale dal lato del pubblico.

⁵ Una tecnologia comune sia alle sperimentazioni di Gerrit Rietveld per serie di prodotti d'arredo nel quadro dell'esperienza De Stijl (1917-1919), sia a quelle di poco successive di Frederick Kiesler (City of Space, 1925). Tecnologie poi riprese per sperimentazioni ancora più complesse e articolate sviluppate all'interno dei corsi di Allestimento e Museografia tenuti in ambito accademico dallo scrivente.



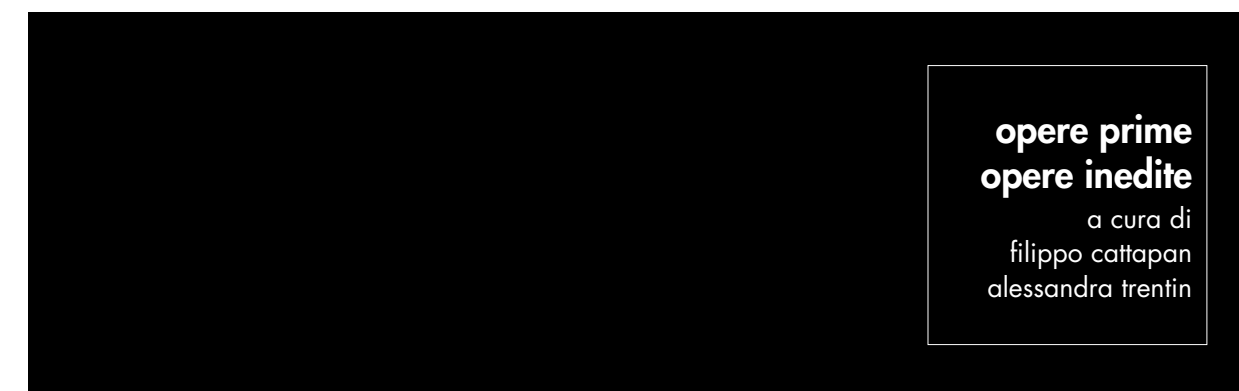
Vista prospettica della sistemazione allestitiva all'interno della Galleria Archeologica contenuta nel nuovo volume tecnico dell'edificio scenico, alla quota dell'attacco a terra.



Pianta, prospetti.
Veduta della Villa dall'angolo sud orientale della piscina
(© Charalambos Louizidis).
Sezione longitudinale.



Prospetto - Sezione
scala 1:100



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

costantino patestos

villa adriana, una piccola casa a porto rafti, greca 2017

progetto architettonico:
costantino patestos

collaboratori: riccardo davide zerbinati,
elisa desiderì, giada mazzone

progetto esecutivo: dimitris dimitros,

direzione lavori: panagiotis magoulas
(calcolo strutture), charalambos dimidis
(impianti)

superficie del sito: 421,51 mq

superficie costruita lorda: 97,50 mq
(abitazione) e 69,85 mq (interrato: cantina,
lavanderia, locale tecnico)

progetto: 2013

realizzazione: 04.2014-06.2017

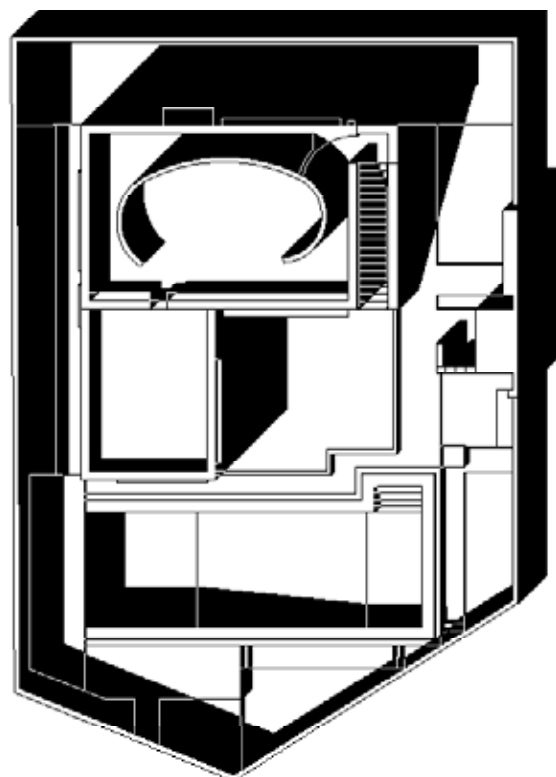
Questa piccola casa unifamiliare si trova a Porto Rafti, agglomerato urbano sulle coste orientali dell'Attica, luogo principalmente di villeggiatura, che negli ultimi dieci-quindici anni si è sviluppato in modo esponenziale, trasformandosi in una diffusa area residenziale, nell'ambito dello "storico" Comune di Markopoulo, che si trova a 10 chilometri circa nell'entroterra. A seguito della realizzazione di due importanti infrastrutture: il nuovo aeroporto internazionale di Atene "Eleftherios Venizelos", ma soprattutto la nuova strada regionale veloce, denominata "Attiki odos", che permette la connessione relativamente rapida tra Porto Rafti e il centro di Atene, è stata realizzata l'ultima espansione con la costruzione di nuove case uni/bifamiliari e per la villeggiatura e per la prima abitazione. Questa piccola "cittadina" vicino al mare è priva di carattere, la maggioranza delle nuove costruzioni è anonima e ha contribuito al degrado estetico del paesaggio. Questa mancanza di un particolare contesto, fisico e culturale, di riferimento mi ha spinto a focalizzare l'attenzione non tanto sulla volumetria ma piuttosto sulla chiarezza dei caratteri distributivi e la configurazione espressiva dei partiti architettonici, esterni e interni. Concepire dunque un'architettura introversa, per così dire autoreferenziale, tuttavia frutto di una certa ricerca tipologica e di un preciso orientamento morfologico che, attingendo a noti paradigmi del passato prossimo, ha portato al disegno di un edificio a forma di L, orientato verso mezzogiorno e il viale principale.

La cosiddetta "Villa Adriana" è una casa unifamiliare con vasca da nuoto (piscina) e interrato (cantina). Lo spazio per l'abitazione vera e propria si sviluppa su un unico livello, sia per questioni di comodità e contatto diretto con lo spazio esterno, *in primis* con l'area della piscina, sia sulla scia di un dialogo avviato con l'esperienza abitativa di alcuni rappresentanti del Moderno. Il nome della villa nasce da un gioco di parole, legato alla scelta tipologica (edificio libero su tutti i lati), all'allusione generica all'eclettismo compositivo – anche se non stilistico – della nota Villa a Tivoli, al nome di battesimo della proprietaria.

Dall'ingresso principale che avviene, una volta superato il recinto esterno, da un cortile lastricato si snoda un breve corridoio che porta da un lato al soggiorno con area pranzo, dall'altro alla piccola cucina, il bagno per gli ospiti, il bagno, la camera da letto. La "vasca da nuoto" costituisce, forse, il vero protagonista del complesso architettonico. Realizzata in calcestruzzo armato, è internamente rivestita con intonaco di cemento e sassolini naturali (tecnica australiana detta "pebble-tec"), mentre esternamente lo sfioro e l'area pertinente è rivestita in pietra serena italiana, color grigioverde, trattata in maniera tale da renderla ruvida e antisdrucchiolante, ma anche per far entrare la costruzione in maggiore simbiosi con la natura.

Il sistema costruttivo della casa è semplice, corrente, che corrisponde alla arretratezza tecnica della mano d'opera locale ma che è anche una precisa scelta per sottolineare la tettonica dell'edificio. La struttura perimetrale è completamente realizzata in calcestruzzo armato, mentre le pareti interne sono tavolati realizzati con semplici mattoni forati.

244



Planimetria generale
con le ombre.
Il bagno principale, la camera
da letto, la corte (particolare
dell'angolo tra i due corpi
di fabbrica)
(© Charalambos Louizidis).

Ingresso dalla strada
e vista del soggiorno
verso l'ingresso e la cucina
(© Charalambos Louizidis).



245



Concettualmente, il cuore della composizione concerne il rapporto tra scelta tipologica, struttura tettonica e decorazione o partito architettonico: il carattere sostanzialmente semplice, razionale della costruzione (un parallelepipedo piegato ad angolo retto per creare una specie di corte aperta ai due lati, rivolta verso la piscina e prospiciente la camera da letto e il soggiorno), viene rappresentato tramite ricchi e composti partiti architettonici, come risultato di una ricerca figurativa che sta attenta alla realizzazione del dettaglio architettonico – ma non alla esagerazione tecnologica e il feticismo del particolare costruttivo – e fa leggere le proprietà estetiche dei materiali scelti nobilitando il puro e semplice volume architettonico.

Sulla muratura esterna è stato applicato un intonaco particolare, detto battuto o industriale, mentre le pareti interne sono intonacate e imbiancate con speciali idropitture; le pareti dei bagni e i pavimenti sono rivestiti con piastrelle monocottura prodotte in Italia, di “biscotto bianco” smaltato a mano. La copertura è a tetto piano e terrazzo, cui è possibile accedere dalla scala esterna. Questo terrazzo è connotato dalla presenza di una parete a vela curvilinea che, da un lato lo protegge dai forti venti provenienti da nordest (l'estate i noti meltemi), d'altro concorre alla creazione di uno spazio ameno, lontano da occhi indiscreti, per discussioni e in genere momenti di vita associata: Guido Canella l'avrebbe forse considerato un piccolo pseudoteatro. L'uso dei materiali di rivestimento (per le pareti, i pavimenti, gli elementi costruttivi), seguendo una precisa tecnica compositiva si ripete programmaticamente (lo stesso materiale viene impiegato in diverse parti dell'intervento) e intende sottolineare il carattere dell'edificio. Otto tipi di marmo: pietra serena, rosso Verona, verde Oasis (isola di Tino), rosso Iran, Kavala bianco grigio (Tracia), giallo Sinai (Egitto), Kapandriti (Attica); cinque tipi di legno: teak, Iroko, Nyangon, rovere, noce europeo.

La configurazione del soffitto del soggiorno, della cucina e della camera da letto, diversa per ogni ambiente, rappresenta un artificio architettonico corrispondente esclusivamente a mere necessità compositive; da una parte vuole conferire alla costruzione una placida monumentalità (riferimento ad analoghe esperienze dell'architettura del passato: il soffitto della cucina, per esempio, costituisce una citazione in forma di frammento, cioè in dimensioni ridotte, di quello realizzato a Milano, tra il 1932 e il 1935, da Piero Portaluppi nel grande salone della Villa Necchi Campiglio) e dall'altra intende trasgredire quell'atteggiamento figurativo, risultato della cosiddetta “onestà costruttiva”, che per decenni rappresentò una specie di complesso o impedimento psicologico per tante generazioni di architetti.

Le due grandi cornici esterne portali delle portefinestre verso la piscina e quella, più imponente, dell'ingresso principale dal cortile lastricato, sottolineano l'interruzione della continuità di queste pareti – rimarcando nel contempo le aperture come soluzione della continuità del muro – e costituiscono una specie di contrappunto alla muratura dell'abitazione. In questo modo, in maniera simbolica, viene evocato un atteggiamento progettuale certamente contraddittorio ma per me molto interessante, quello degli antichi romani, in cui un sistema costruttivo viene rappresentato impiegando degli elementi presi dal suo sistema antagonista. Il volume dell'ingresso dalla strada, posizionato sulla via secondaria, emerge dal recinto perimetrale ed è rivestito in lastre sovrapposte di marmo. Queste lastre, della stessa altezza ma di diversa lunghezza, vengono posate orizzontalmente in modo “casuale”, richiamando certe costruzioni del passato, realizzate con materiali disponibili di fortuna, sottratti spesso dai ruderi di altri edifici.

L'interno dell'abitazione, dal punto di vista della composizione architettonica, è dominato dall'uso del colore ed è connotato dalla presenza di diversi partiti architettonici (decoro), esteticamente autonomi, tuttavia elaborati nell'ambito problematico della stessa logica “tettonica” e figurativa. Si cerca la messa in rapporto dialettico tra questi elementi, per creare un sistema formale composito, una sorta di eclettismo razionale. Questo atteggiamento compositivo costituisce una scelta consapevole, che richiama i migliori momenti di quella tendenza dell'architettura del Novecento chiamata “L'altro moderno”, e nel contempo vuole contrapporsi alla massiccia – oramai insopportabile – diffusione anche in Grecia di un mercificato, sterilizzato e, per così dire, “da *frigidaire*” neo-minimalismo piccolo-borghese, del tutto estraneo alle migliori tradizioni della modernità in architettura.

Particolare attenzione viene prestata alla materialità della costruzione e la creazione di particolari *texture* per le pareti, nell'ambito del rapporto diremmo eterno tra costruzione e rappresentazione estetica dell'architettura, che ai nostri tempi è talvolta espresso tramite il termine inglese *skin and bone*, conferendo un carattere equo in entrambi i suoi componenti.

lina malfona

abitare singolare plurale

Lo stile di un pensiero
è il suo movimento

GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI¹

Thomas Jefferson definì la villa come il luogo di una ideale società suburbana, lontana dalla corruzione della città. Con la sua casa neo-palladiana a Monticello, Jefferson intendeva promuovere lo sviluppo di un nuovo tipo di società, derivata dal modello della *urbanity without urbanism*, il cui potenziale venne colto e ripreso da Frank Lloyd Wright nelle sue residenze in Wisconsin e in Arizona². Ancora oggi, la progettazione di case unifamiliari – un esercizio relativamente ininfluenza dal punto di vista dell'economia globale e per certi versi al riparo dai processi che governano lo sviluppo edilizio – può essere riconosciuto come un mestiere volto alla creazione di luoghi che partecipano di una nuova idea di socialità.

Ponendo l'attenzione sul tema della residenza unifamiliare, questa ricerca illustra come nei territori suburbani la casa sia ancora la cellula generativa della comunità e che quindi la progettazione di case unifamiliari in campagna non sia un'operazione *disurbanista* ma al contrario un'azione propositiva, volta alla costruzione di un senso di comunità. Nel suo saggio sulla condizione plurale dell'esistenza, il filosofo Jean-Luc Nancy sostiene che una comunità sia caratterizzata non tanto dal concetto di identità quanto da quello di condivisione e che l'io non sia pensabile se non in relazione con gli altri, “l'essenza dell'essere è, ed è soltanto, una co-essenza”³. Analogamente, il curatore e critico d'arte Nicolas Bourriaud sostiene che anche l'opera d'arte sia un oggetto relazionale, non più forma ma formazione, non un oggetto ma un processo⁴. L'opera d'arte, secondo Bourriaud, è intesa come un sistema cooperativo, come il luogo di negoziazioni, legami e coesistenze con innumerevoli interlocutori. Secondo il critico francese, “non si cerca più di progredire per posizioni conflittuali ma con l'intervento di nuovi accostamenti, di relazioni possibili tra unità distinte, di costruzioni di alleanze”⁵. Sebbene tardivamente, tale estetica relazionale ha influenzato la mia visione dell'abitare e mi ha permesso di definire la casa suburbana come il luogo politico dove la dimensione privata si fa collettiva. La casa privata è dunque il luogo di formazione dell'*individualità collettiva*, dove l'utente può vivere da solo ma allo stesso tempo sentirsi parte di una comunità, il luogo dove abitare insieme singolarmente.

L'esperienza di progettazione nella campagna a nord di Roma ha dato vita a un laboratorio progettuale aperto a studenti, clienti e maestranze locali, una sperimentazione condotta anche sul piano sociale che incentiva la formazione di rapporti inusuali e creativi tra questi individui, che lavorano insieme condividendo gli uni le tecniche e le competenze degli altri. Fin dall'inizio, lo studio Malfona Petrini Architettura ha voluto collocarsi fuori da ogni accordo politico, contribuendo però alla creazione di nuove forme di impegno politico. Così lo studio ha cercato di stabilire un codice negoziato tra clienti e architetti, di supportare la creazione di accordi tra i proprietari di terreni edificabili e di proporre la revisione del regolamento edilizio di Formello, il piccolo comune nella campagna a nord di Roma dove ha costruito una serie di ville unifamiliari collocate a breve distanza l'una dall'altra. Tali case sono sorte inizialmente come una serie di occasioni singole ma successivamente, dato il crescente numero, si sono sviluppate come un progetto unitario, concepito secondo una visione strutturale. Si tratta di una collezione di ‘architetture periferiche’, altamente specializzate e allo stesso tempo sperimentali, una serie di abitazioni unifamiliari che si dispongono secondo la figura archetipica dell'arcipelago⁶. Queste architetture contribuiscono a definire una comunità aperta ad accogliere nuovi componenti, una comunità adattiva, relazionale e multiforme che rifiuta identità etniche, sociali o religiose. Si tratta di una comunità *resiliente*, priva di radici e mobile, che non necessariamente ambisce a costruire appartenenze. Lo slittamento della tensione creativa dalla produzione di oggetti alla formazione di comunità intese come sistemi adattivi e resilienti mi ha permesso di comprendere come le forme inducano modelli di partecipazione e di socializzazione.

Le riflessioni di Nancy e Bourriaud relative al superamento del concetto tradizionale di comunità – che implica identità di genere, di stile o di classe sociale – mi hanno anche offerto lo spunto per ripensare il concetto di *auto-rialità* in architettura e per chiarire il suo ruolo nel progetto architettonico. Il modello autoriale è tendenzialmente un modello non autoritario ma aperto, che implica la creazione di una forte sinergia tra autore e utente, una relazione in cui il ruolo dell'architetto, tuttavia, non è secondario. Per autorialità intendo la cristallizzazione dell'azione politica e sociale del progettista in forma architettonica, uno sforzo che lascia intravedere in filigrana la mano dell'autore. Tali riflessioni sono state determinanti nella progettazione e nella costruzione delle abitazioni nella campagna romana qui illustrate, una serie di ville sorte nella stessa area geografica e destinate a committenti privati.

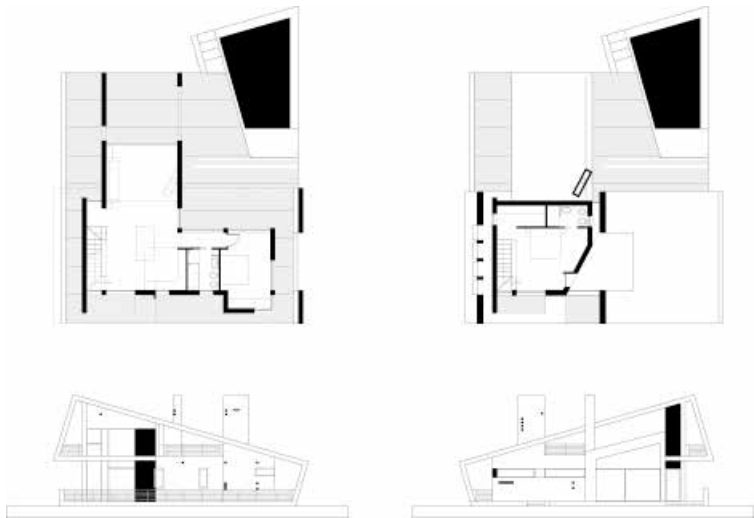
Il contesto. Upstate Rome

Questo saggio si incentra sulla storia di un arcipelago di case, progettate e costruite dal 2008 al 2018, quando un consistente numero di famiglie iniziò a spostarsi da Roma, per trasferirsi nella campagna a nord della città. Considerando l'ampio numero di individui coinvolti in questo esodo volontario, non si può che vedere questa fuga dalla capitale come un fenomeno sociale ed economico, un fenomeno per certi versi inaspettato e in parte dovuto all'inefficienza dei servizi pubblici della città di Roma. Tuttavia, col passare degli anni, un alto numero di persone provenienti da altri paesi europei inizia ad aggiungersi alla popolazione locale. Generalmente queste famiglie si spostano nella campagna per vivere in un ambiente più sano e protetto, un ambiente dove coltivare le proprie passioni e i propri interessi lontano dalla città. Inoltre alcune di esse accettano l'inconveniente del pendolarismo in cambio di una serie di vantaggi, tra cui una casa circondata dalla natura, lontana dall'inquinamento della città e posta in un intorno che incontra i loro bisogni e le loro aspettative, un ambiente dotato di servizi che includono scuole, asili nido, centri per l'attività sportiva all'aperto, agriturismi. In campagna, queste famiglie vivono uno stile di vita confortevole ma anche adatto alla concentrazione e a un tipo di isolamento illuminato, incentrato sulla totale immersione nella natura. Ma se il *volontario isolamento* dalla città è sinonimo di un rifiuto delle attuali e generalizzate condizioni di degrado, dall'altro esso rafforza un tipo di cultura elitaria. La separazione dalla città – che si esperisce nella villa isolata sulle colline di Roma nord, così come nell'attico in pieno centro, privo di rumore, lontano dal traffico e dalle interferenze dei condomini – definisce senza dubbio il carattere dell'agiatezza. Questa doppia natura dell'abitare suburbano è stato il punto di partenza nel processo progettuale.

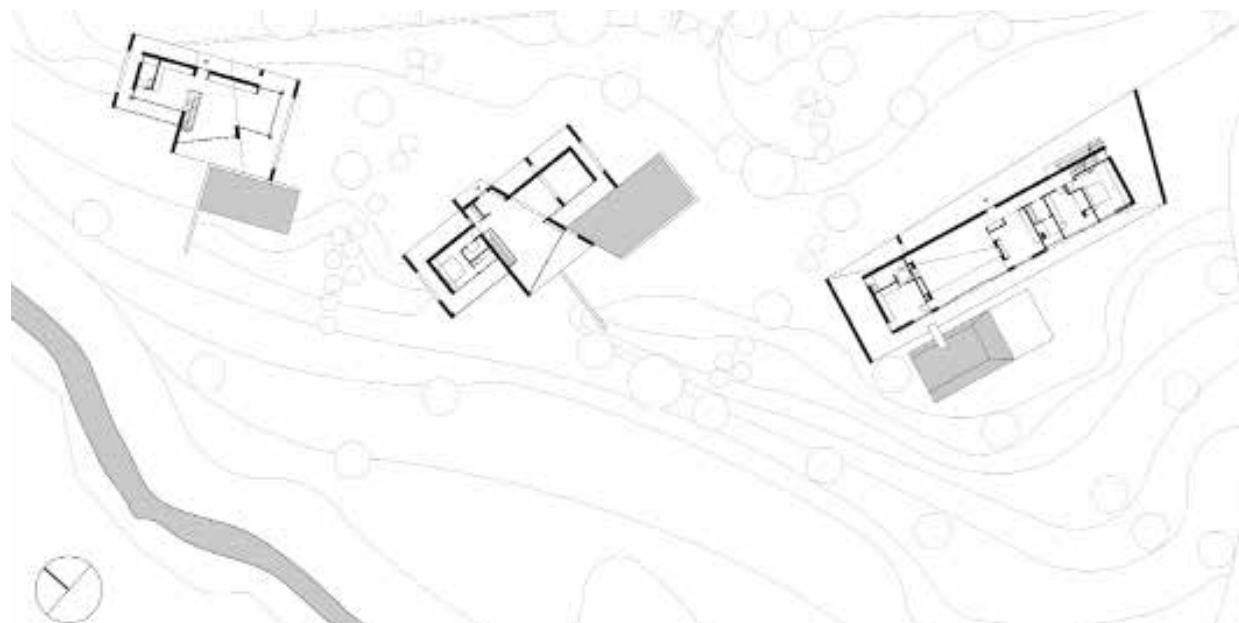
Sebbene sia ancora possibile declinare localmente la cultura globale, i recenti studi postcoloniali stanno proponendo un'idea di radicamento che blocca ogni sviluppo culturale o sociale. Secondo Nicolas Bourriaud, la teoria postcoloniale ha fallito nel considerare l'individuo come definitivamente assegnato alle proprie radici locali, etniche o culturali, elaborando un'idea di radicamento etnico che blocca ogni sviluppo culturale o sociale. L'individuo è identificato da una sola identità, da un unico linguaggio e da un unico pensiero, idealmente bloccato in una simbolica "detenzione domiciliare, quella dei parchi tematici essenzialisti".⁸ La comunità che vive a Formello da decenni può essere vista come una comunità di tipo tradizionale, una comunità di uomini e donne che condividono uno spazio, degli usi, delle tradizioni e un concetto come quello di *memoria collettiva*. Quando si vive in un piccolo borgo, la propria vita sembra essere predeterminata, il proprio nome e la propria famiglia sono noti a tutti i membri della comunità e ancora oggi è difficile uscire da questa declinazione distopica dell'idea di memoria collettiva. Ma le famiglie che si sono trasferite a Formello da un altrove imprecisato hanno messo in gioco il concetto di *appartenenza*. Si tratta di una comunità senza radici comuni, una comunità riservata che ha deciso di abitare sulle colline, che vive nel paese ma fuori dal borgo: sono gli outsider, gli indipendenti, gli "stranieri". Secondo il filosofo Georg Simmel, lo straniero non è il vagabondo che arriva oggi e va via domani, lo straniero è chi arriva oggi e rimane domani. Lo straniero è dunque chi si è stabilito all'interno di un particolare "gruppo spaziale" (e secondo Simmel le relazioni spaziali sono le condizioni e il simbolo delle relazioni umane) ma che non appartiene al gruppo sin dalla sua originaria formazione. Lo straniero, secondo il filosofo tedesco, è la forma sociologica della coesistenza tra mobilità e fissità, vicinanza e lontananza⁹. Ma se nel 1900 quella dello straniero era una condizione marginale, oggi siamo tutti un po' stranieri. Allora in che maniera l'architettura si fa espressione di questa condizione 'aliena' dell'esistenza? Gli individui recentemente approdati nella campagna romana non vogliono essere identificati da abitazioni vernacolari ma da case caratterizzate da un disegno 'moderno' e da una leggerezza che caratterizza il loro modo di vivere leggero, flessibile e per certi versi 'liquido'¹⁰. Anche se la loro presenza sul luogo non crea una comunità in senso tradizionale, l'architettura dove hanno scelto di abitare li rende affini, legati, connessi: è proprio quest'architettura che li identifica nel panorama di Formello come una nuova comunità, *un'altra Formello*. Questa Formello è caratterizzata da edifici bianchi caratterizzati da un nucleo centrale e da un involucro, edifici che con la loro forma ti proteggono ma che allo stesso tempo ti permettono di guardare lontano: queste case esprimono contemporaneamente il desiderio di mettere radici e la necessità di guardare lontano.

Legenda

- 1. Housing sociale ai Fossi Vecchi
- 2. Copertura dello stadio (progetto)
- 3. La Villa
- 4. Camino dei Cardellini
- 5. Case binate|Twin Houses
- 6. La casa blu
- 7. La casa rossa
- 8. Villa rosa|Sketch house
- 9. Case alle terre di Bettona
- 10. Finestre sul fiume|Houses for Drones
- 11. Casa nel bosco
- 12. Casa al praticello|Slot House



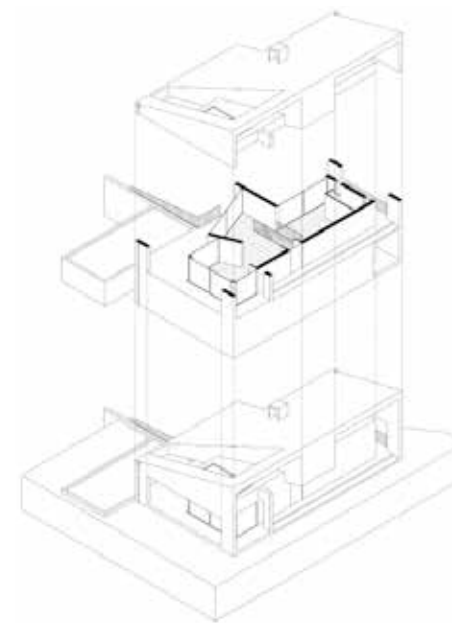
Planimetria di Formello con le case dell'autore
Case Binate, particolare del portico
(foto di Matteo Benedetti)
Case Binate, pianta e prospetti
(disegno di Lina Malfona)



250



Finestre sul fiume, piante, foto aerea,
vista da Villa B a Villa C (foto di Matteo Benedetti)



251



Finestre sul fiume: Villa A,
diagramma assonometrico
(disegno di Lina Malfona).
Finestre sul fiume: Villa A,
vista verso la piscina
e prospetto nord.
Finestre sul fiume: Villa C,
facciata nord.
(foto di Matteo Benedetti)



Villa Rosa, lato sud-ovest, particolare del portico, interno
(foto di Matteo Benedetti).



Un'alternativa alla geografia separatista del suburbio

Recentemente, Rem Koolhaas ha pubblicato uno studio molto circostanziato sul grande tema della campagna, evidenziando una carenza di ricerca su questo territorio, che sta cambiando molto più radicalmente rispetto alla città. Oggi la campagna appare come il luogo dove avvengono ristrutturazioni minimaliste, dove proliferano insediamenti che crescono con un inarrestabile rigore cartesiano e che si popolano di una manodopera proveniente da altri paesi, pronta a rivitalizzare aree abbandonate o mai utilizzate, grazie alle recenti politiche governative. Il risultato è la trasformazione radicale e ubiqua del territorio suburbano, secondo Koolhaas¹¹. Nel processo di costruzione di case unifamiliari nella campagna romana non si è potuto che constatare la ragionevolezza delle analisi di Koolhaas, tuttavia la principale vocazione di questo progetto è stata quella di contribuire alla realizzazione di una nuova idea di socialità suburbana, basata sul ripensamento del tema della casa.

Se il modello insediativo dell'arcipelago di case sulle colline sembrerebbe accentuare il carattere insulare dell'abitare suburbano, tale modello ha un'inversione, un ribaltamento, proprio nella definizione della cellula costitutiva, la casa. La casa suburbana è intesa come un edificio duale, cioè caratterizzato da una dimensione privata e da una pubblica (*civica*). A tal proposito, si è scelto di parlare della casa come di un *padiglione residenziale*, una costruzione per scopi abitativi ma dotata di dispositivi che trasferiscono la dimensione collettiva all'interno di quella privata, per trasformare l'abitazione nel luogo in cui si forma l'*individualità collettiva* o, per usare le parole di Nancy, l'essere *singolare plurale*.

Nel quadro di un processo piuttosto usuale in ambito suburbano, un processo in cui l'interazione sociale si sposta all'interno della casa, facendo riemergere alcune antiche modalità di convivenza, il progetto per una serie di abitazioni a Formello prospetta una sorta di utopia progettata e costruita. Questa visione ha dato origine a una nuova tipologia residenziale, una villa che combina la sfera privata con quella pubblica, portando all'interno dell'abitazione non solo il lavoro ma anche la vita collettiva. Nella campagna a nord di Roma, il concetto di privacy sottintende quello di sicurezza ed è inteso come un dispositivo per il controllo. Cancellate, siepi e recinzioni descrivono l'andamento monotono di molte strade, dalle quali è spesso impossibile travedere le abitazioni. In questi luoghi, tra l'altro, le imponenti siepi di alloro, che separano le ville con piscina dalla strada, sono lo *status symbol* di una borghesia costituita da ricchi imprenditori, artisti e impresari romani che risiedono nei lussuosi sobborghi a nord della città dagli anni Settanta. Tuttavia, la villa in campagna è anche il luogo in cui la gente si ritrova, dove i giovani professionisti iniziano la propria attività lavorativa, il luogo privilegiato per le conversazioni con i vicini, gli incontri amichevoli e le cene formali.

Assecondando queste pratiche sociali, è sorta una *collezione* di case ognuna delle quali dotata di una zona collettiva, che consente alla residenza di essere utilizzata come bene pubblico anche se privato, al fine di aumentare il numero di servizi in queste periferie. Il risultato è stato la costruzione di alcune abitazioni *ultra-residenziali* (tra cui una villa utilizzata per ricevimenti, una casa-studio e una casa trasformata in asilo), costruzioni tutte situate a breve distanza l'una dall'altra, una distanza spesso percorribile a piedi. A causa dell'attuale instabilità economica e della graduale riduzione dei membri della famiglia italiana – si consideri anche l'elevato numero di giovani che lasciano l'Italia per studiare e lavorare all'estero – la progettazione e la trasformazione della villa in una tipologia ultra-residenziale si è rivelata molto fruttuosa. Le molteplici possibilità offerte dal modello della *sharing economy* insieme all'impiego di una progettazione architettonica che guarda al futuro si sono rivelati una valida strategia per molte famiglie che hanno dovuto reinventare la propria struttura dopo una contrazione inaspettata. Invece di vivere in una abitazione che risulta ormai fuori scala, tali famiglie possono facilmente trasformare la loro casa in una fonte di reddito per pagare gli studi dei loro figli o per affrontare la solitudine¹².

Archetipi dell'abitare

In uno dei capitoli del libro *L'architettura didattica*, Franco Purini analizza il ruolo di alcune tecniche d'invenzione nella composizione architettonica. Una delle tecniche trattate è definita "riduzione all'archetipo" e viene descritta come un viaggio a ritroso nel tempo e nello spazio alla ricerca dei caratteri primitivi degli elementi architettonici¹³. Anche gli edifici qui esposti

si interrogano su alcune forme archetipiche dell'abitare, radicate nella cultura architettonica e nel paesaggio italiani, come il padiglione, il portico, la copertura. Queste tre strutture architettoniche non vengono declinate come sistemi autonomi ma come elementi interconnessi che creano nuovi sistemi formali e costruttivi, tanto che non è sempre possibile intercettare il limite tra di esse. Le case sono padiglioni adagiati o inseriti tra le colline a nord della città, alture da cui è possibile vedere Roma sulla linea dell'orizzonte, distinguendo i profili di Monte Mario e Castelli, le torri di Settebagni, l'antenna sulla Via Cassia, fino a scorgere in lontananza la vela di Santiago Calatrava a Tor Vergata.

La ricerca sull'abitare in questo territorio si è orientata, in un primo momento, sulla forma della casa, considerando l'arte del costruire come arte plastica che lavora la materia, che scava, che modella. Ma la soddisfazione data dalla produzione di una forma-scultura non è stata sufficiente. Allora la riflessione si è aperta anche alla necessità di produrre manufatti dai costi contenuti, lavorando su un'economia di forma. Per questo motivo, la casa è stata concepita come un prodotto locale, cioè costruito da maestranze locali e con materiali e lavorazioni autoctone, dunque come un prodotto economicamente sostenibile, comunque non vernacolare. Nel momento in cui tali dinamiche avevano innalzato le prestazioni di queste architetture, l'esigenza di ottenere un avanzamento tecnico ha iniziato a diventare prioritaria. Così la sperimentazione sulla casa si è mossa nella direzione di un potenziamento del suo apparato tecnologico, riflettendo sulla rilettura fornita da Reyner Banham del concetto corbusiano di *machine à habiter*. Che sia eminentemente artigianale o prodotta in serie, la casa è analoga alla macchina in quanto oggetto sofisticato, secondo Banham. Non si tratta dunque di inserire accorgimenti tecnici per potenziare la forma ma di attuare una totale integrazione di tali accorgimenti (dispositivo tecnologico) nella produzione stessa della forma. Una doppia copertura risponde a esigenze bioclimatiche ma risolve anche il passaggio dal nucleo della casa al paesaggio circostante attraverso il tema dell'involucro, inteso come filtro e come luogo in cui stare, come cornice pubblica di un oggetto privato. Il camino è una necessaria fonte di calore o aerazione ma è anche la cerniera formale dell'abitazione, il suo fulcro. La corte interna è uno spazio protetto e riparato, oltre che una fonte di luce, ma essa può divenire anche un dispositivo detentivo, che introietta il paesaggio all'interno dell'architettura. Il portico è l'elemento attraverso cui si accede ma è anche un dispositivo tecnologico atto a schermare la luce o da cui guardare. In ogni caso, tali dispositivi non avrebbero senso se non fossero coerenti con i nuovi bisogni degli abitanti e, in generale, con le necessità del tempo presente. Tuttavia, solo nel momento in cui l'innovazione nel campo abitativo anticipa le esigenze di una società nascente, solo allora si può parlare di produzione di un nuovo modello di abitare¹⁴.

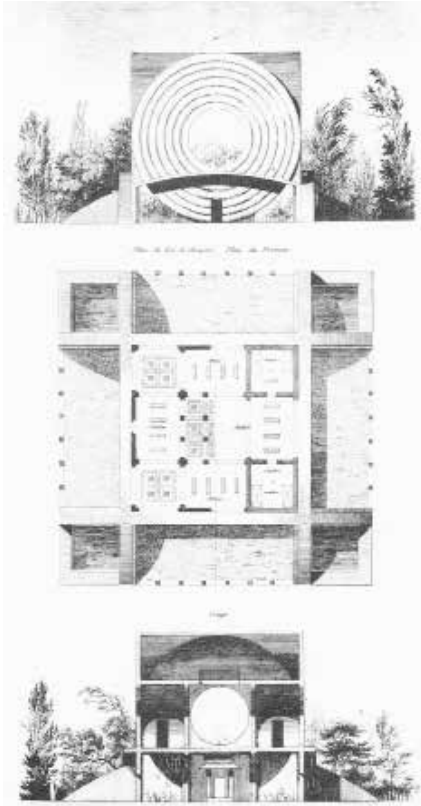
Il padiglione e la doppia copertura

Ognuno dei progetti per abitazioni nella campagna romana fornisce una particolare interpretazione della tipologia classica del padiglione, concentrandosi sulla sua doppia natura di casa e tenda, cogliendone la dimensione avvolgente e leggera e il suo carattere di architettura costruita intorno a un nucleo e a un involucro. Il termine padiglione – che deriva dal latino *papilio*, *-onis*, cioè farfalla e, in gergo militare, tenda da campo – evoca esplicitamente una certa idea di leggerezza. Ma questo termine si riferisce anche ai letti a baldacchino forniti di addobbi vistosi, e in araldica si riferiva al pesante e venerabile manto dei sovrani, legato al concetto di drappo, tessuto avvolgente di protezione e copertura. Il concetto di 'padiglione residenziale' ha origini borghesi e nasce come casa di piacere e di salute nella periferia della città, o come casa di campagna. A partire dal Seicento per padiglione si intende la piccola e ricca costruzione isolata, collocata nei parchi signorili, mentre successivamente il termine identifica anche l'edificio isolato, sorto in uno spazio libero e destinato a vari usi. Oggi il termine padiglione ha perso la sua accezione domestica e identifica comunemente una struttura industriale o fieristica, realizzata con materiali leggeri o smontabili, o una costruzione a scopo espositivo collocata nel verde, come il Serpentine Pavilion nei Kensington Gardens di Londra. Cogliendo questa transizione dalla struttura domestica all'edificio pubblico, le case realizzate a Formello rileggono il padiglione come luogo dove si forma l'individualità collettiva. Questi progetti propongono una particolare versione del padiglione residenziale, inteso come un organismo costituito da un nucleo centrale e cir-

condato da una struttura che lo involucra. Il modello del tempio Greco col suo kit di parti – il crepidoma, la cella, la copertura e la peristasi di colonne – è uno dei principali riferimenti, così come la Maison de l'Homme di Le Corbusier, costituita da un volume centrale che ospita l'abitazione-museo, circondato da una sorta di portico determinato dall'aggetto di una seconda copertura. Se il solaio orizzontale chiude l'edificio, la seconda copertura lo copre e lo ripara, determinando la formazione di uno spazio esterno, utilizzato come terrazzo o solarium. Pur reinterpretando la sacralità dello schema del tempio greco – composto da una cella, innalzata su un crepidoma e circondata da una peristasi di colonne – la Maison de l'Homme ne sovverte i canoni. Il progetto, impostato su unità funzionalmente definite, rimpiazza l'idea di totalità formale che caratterizza il tempio, dove un'unica copertura unifica le diverse componenti al di sotto di un'unica figura. La natura di spazio contenuto tra la copertura piana e la copertura inclinata, tra la cella e la peristasi, contraddistingue anche i progetti per le ville di Formello. Ispirate a particolari interni, come l'altare di Donatello nella Basilica di Sant'Antonio di Padova, lo Studio di San Gerolamo di Antonello da Messina e il baldacchino di San Pietro del Bernini, le case forniscono diverse letture del tema dell'inviluppo, dell'incorporazione. Il guscio permette di trascendere il corpo fisico della casa, per renderla più leggera, quasi eterea. Se le pareti chiudono, alludendo al tema del confinamento della dimensione privata, domestica e familiare, la cornice esterna libera e induce alla contemplazione. Tale guscio permette di abitare gli spazi esterni della casa: esso è pensato come un mantello che protegge dal vento o che santifica. Queste architetture indagano il rapporto tra nucleo e involucro, incentrandosi sull'atto dell'avvolgere, del vestire, tra la *Bekleidung* (rivestimento, vestizione) e la *Verkleidung* (travestimento), un atto che allude al gioco del rivelare e del nascondere, agli effetti della rappresentazione, all'artificio della simulazione. Secondo Karl Bötticher la *Kernform*, la forma-nucleo, è interna e non appare mentre la *Kunstform*, o la forma artistica, avvolge il nucleo della costruzione per esprimerne il suo status istituzionale¹⁵. Guardando alla storia dell'architettura, tale separazione fisica e concettuale tra nucleo e involucro, tra ontologia e rappresentazione, ricorre ciclicamente: se il Manierismo ne enfatizza la divergenza creando un 'lucido inganno', il Postmodernismo ne esalta le sintassi metaforiche. Se nell'era digitale si consuma la definitiva congiunzione tra reale e virtuale, l'involucro e il portico si trasformano in un'interfaccia, che diventa l'immagine mediatica della casa, o meglio la sua rappresentazione. Ma, in fondo, questo processo può essere visto come l'implementazione del concetto di architecture parlante, introdotto da Claude-Nicolas Ledoux alla fine del XVIII secolo. Nel progettare le sue case di campagna – pubblicate nel primo volume di *L'architettura*, come parte integrante della città immaginaria di Chaux – Ledoux deriva la particolare forma delle sue abitazioni dalle esigenze dei suoi occupanti, in modo che sia possibile leggere ogni casa come lo specchio del suo utente. Nella casa-officina dei fabbricanti di botti, ad esempio, la casa diventa una conferma letterale del mestiere dei bottai, circondati dalla forma circolare del loro prodotto, un esempio di metafora diretta¹⁶. Nella casa dei guardiani della foresta di Chaux, Ledoux disegna un portico costituito da una scansione di pilastri a base quadrata, come ad affermare che nulla deve interferire col controllo visivo, nessun ostacolo fisico può bloccare lo sguardo¹⁷. In riferimento a quest'ultimo progetto, i padiglioni residenziali costruiti a Formello sono macchine per osservare il paesaggio, che viene inquadrato all'interno del prospetto-sezione della casa, attraverso particolari dispositivi architettonici, come cornici, pensiline e coperture forate. Il tema è quello di uno sfondo naturale colto da un interno architettonico: l'uomo guarda il paesaggio e non lo vede come sfondo ma come soggetto, come scena mutevole che varia al variare delle stagioni e che viene inquadrata attraverso l'architettura. La casa è dunque intesa come una camera, una macchina da presa o un telescopio.

Il portico

I progetti per le case a Formello si sono misurati, sin da subito, con il tema del portico, una delle figure elementari del costruire, forse la più legata alla tradizione architettonica italiana. Il portico è inteso come uno spazio di transizione tra la casa e il paesaggio o come il teatro di una sacra conversazione. Si considerino i progetti di Andrea Palladio, dove la loggia, il pronao e le barchesse incarnano il ruolo del portico come ingresso, estensione dell'edificio verso il paesaggio e *frons scenae* allo stesso tempo. Aggiungen-



Claude Nicolas Ledoux, prospetto pianta e sezione della *Maison et Atelier des Tonneliers* all'interno delle Saline Reali dei Chaux, 1773-1775.

Andrea Palladio, Palazzo Chiericati.
Il paesaggio etrusco di Formello.
(foto dell'autore)



256



do alla casa un doppio involucro o un portico, lo status di residenza perde la sua dimensione domestica, come avveniva nelle ville palladiane in Veneto, dove il portico veniva estratto dall'edificio sacro o pubblico e dislocato nell'abitazione privata. Si pensi all'uso che Palladio fece del pronao nelle sue ville: nella Rotonda, il pronao è il segno archetipico della casa, aggiunto alla casa stessa per accentuarne la sacralità, come una sorta di rafforzativo. In questa abitazione, tale elemento viene quadruplicato e può essere visto come un ipotetico secondo involucro, un involucro virtuale, concettuale, analogo a quelle strutture a telaio che compongono le *cardboard houses* di Peter Eisenman. Secondo Eisenman, nelle case di Palladio il valore iconico del portico viene in qualche misura trasgredito, per trasformarsi in valore notazionale, il valore di un segno privo di significato. Perdendo il suo tradizionale valore iconico, il portico diventa un elemento del lessico palladiano, un segno della dissoluzione del linguaggio classico dell'architettura. Lo stesso Eisenman costruisce le sue composizioni formali utilizzando sintassi autonome e portando il paesaggio all'interno delle sue architetture attraverso cornici e altri dispositivi spaziali analoghi a quelli utilizzati da Palladio¹⁸. Ma le case costruite a Formello trasformano il portico in un dispositivo che non descrive solo lo spazio antistante l'abitazione ma anche quello al di sopra di essa. Parzialmente staccato dal nucleo centrale, che è coperto da un tetto piano che protegge la casa dalla pioggia, il portico è un congegno spaziale complesso, una sorta di guscio che funge anche da seconda copertura per schermare la casa dal sole e ripararla dal vento, come avveniva nella corbusiana Maison de l'Homme. Se il solaio orizzontale copre e protegge l'edificio, il tetto inclinato – che nelle case a Formello è coperto generalmente da lastre di alluminio – è forato da ampie bucature e determina la formazione di uno spazio esterno, delimitato appunto da due coperture e allestito per essere utilizzato come terrazzo o solarium, accessibile attraverso scale esterne. Presumendo che il trasporto aereo sostituirà presto strade e ferrovie, la villa dovrà essere progettata come abitazione e, allo stesso tempo, come stazione. Per questo motivo, la copertura della casa è sempre stata pensata come un dispositivo di accesso dal cielo, fornita di ampie bucature che permettono a droni di trasportare merci all'interno dell'abitazione ed equipaggiata con piste per l'atterraggio dei velivoli. L'immagine di una copertura intesa come il quinto prospetto della casa, un prospetto che inquadra un cielo popolato da droni e oggetti aerei in movimento, non sembra così lontano a venire. Ma questa idea non nasce solo da una particolare attenzione verso l'integrazione tra l'apparato tecnologico dell'abitazione e il suo impianto tipo-morfologico: tale immaginario futuristico ha le sue profonde radici nel passato etrusco di Formello. Se da un lato, questo territorio è percorso da profonde forre o canyon naturali, dall'altro esso è anche caratterizzato da un paesaggio profondamente segnato dall'azione dell'uomo. La gran parte del territorio sotterraneo di Formello, infatti, è attraversata dalla presenza di cunicoli etruschi, un complesso sistema per il drenaggio e la raccolta delle acque a cui si legava un insieme di numerosi pozzi per l'approvvigionamento idrico. L'immagine di un territorio eroso, scavato sia in estensione che in profondità, un territorio in gran parte tufaceo, quindi spugnoso, colmo d'acqua, malleabile è sempre stata una fonte di ispirazione. Questo territorio veniva regolarmente manipolato dagli abili costruttori etruschi, che lo affettavano per avere la possibilità di muoversi a diverse quote, così che dall'alto potevano discendere – attraverso le loro tagliate, o profonde incisioni nel terreno – negli abissi del suolo. Probabilmente, i padiglioni residenziali progettati e costruiti a Formello possiedono un ricordo di questa storia artificiale di modellazione del paesaggio. Come scrive Jean-Louis Cohen, “with a group of scattered residences, the Malfona Petrini studio has created an archipelago of hope on the hills of Lazio: framing unspoiled landscapes with their incisive geometry, these houses carry a message of rigor and poetry which shapes an optimistic alternative to the sprawling suburbs”¹⁹.

NOTE

- ¹ Citato in N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010 (*Esthétique Relationnelle*, 1998), p. 120.
- ² Cfr. F. KOETTER, *The Corporate Villa*, “Design Quarterly”, 135, 1987, pp. 1-31: 11.
- ³ J.-L. NANCY, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001 (*Être singulier pluriel*, 1996), p. 45.
- ⁴ N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, cit.
- ⁵ *Ivi*, p. 51
- ⁶ L'archetipo dell'arcipelago definisce un abitare insulare, per unità autonome e indipendenti.
- ⁷ Cfr. L. MALFONA, *Building the Landscape. Residential Pavilions in the Roman Countryside*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, cap. I.
- ⁸ N. BOURRIAUD, *Il radicante*, Postmedia, Milano 2014 (*Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*, 2009), p. 40.
- ⁹ Cfr. G. SIMMEL, *The Sociological Significance of the 'Stranger'*, in *Introduction to the Science of Sociology*, eds R.E. Park, E.W. Burgess, Univ. of Chicago Press, Chicago 1921 (*Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 1908), pp. 322-327.
- ¹⁰ Cfr. Z. BAUMAN, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000.
- ¹¹ R. KOOLHAAS, *The Future is in the Countryside*, in *The world in 2018*, special issue of “The Economist”, January 2018, p. 153.
- ¹² L. MALFONA, *Ultra-residential. Architectural Explorations in the Roman Countryside*, in *Foreseeing Uncertainty. Design & Non-Normativity*, atti del convegno (Tirana, 19-21 settembre 2019), in corso di pubblicazione.
- ¹³ F. PURINI, *L'Architettura Didattica* (1980), a cura di G. Neri, Gangemi, Roma 2002, p. 48.
- ¹⁴ Cfr. L. MALFONA, *Building the Landscape. Residential Pavilions in the Roman Countryside*, cit., capitolo I.
- ¹⁵ Cfr. K. FRAMPTON, *Rappel a l'ordre. The case for the tectonic* (1990), in *Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, ed. K. Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York 1996, pp. 516-28.
- ¹⁶ F. PURINI, *L'Architettura Didattica*, cit., p. 85.
- ¹⁷ Cfr. E. KAUFMANN, *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1973; A. VIDLER, *Claude Nicolas Ledoux. Architecture and social reform at the end of the Ancien Regime*, The MIT Press, Cambridge 1990, ch. 5, “Utopia in the Countryside”, pp. 254-361.
- ¹⁸ Cfr. P. EISENMAN, M. ROMAN, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven 2015; L. MALFONA, *Essere Andrea Palladio. Il teorema di Peter Eisenman*, “Anfione e Zeto”, 28, 2018, pp. 304-306.
- ¹⁹ J.-L. COHEN, quarta di copertina, in L. MALFONA, *Building the Landscape*, cit.

Questo saggio è stato consegnato nell'ottobre 2019, quindi molto prima dell'emergenza sanitaria globale causata dal Covid-19, quando ancora l'esodo verso la campagna era solo un *trend* locale, che non aveva le dimensioni che sta invece assumendo oggi.

257

paolo belardi

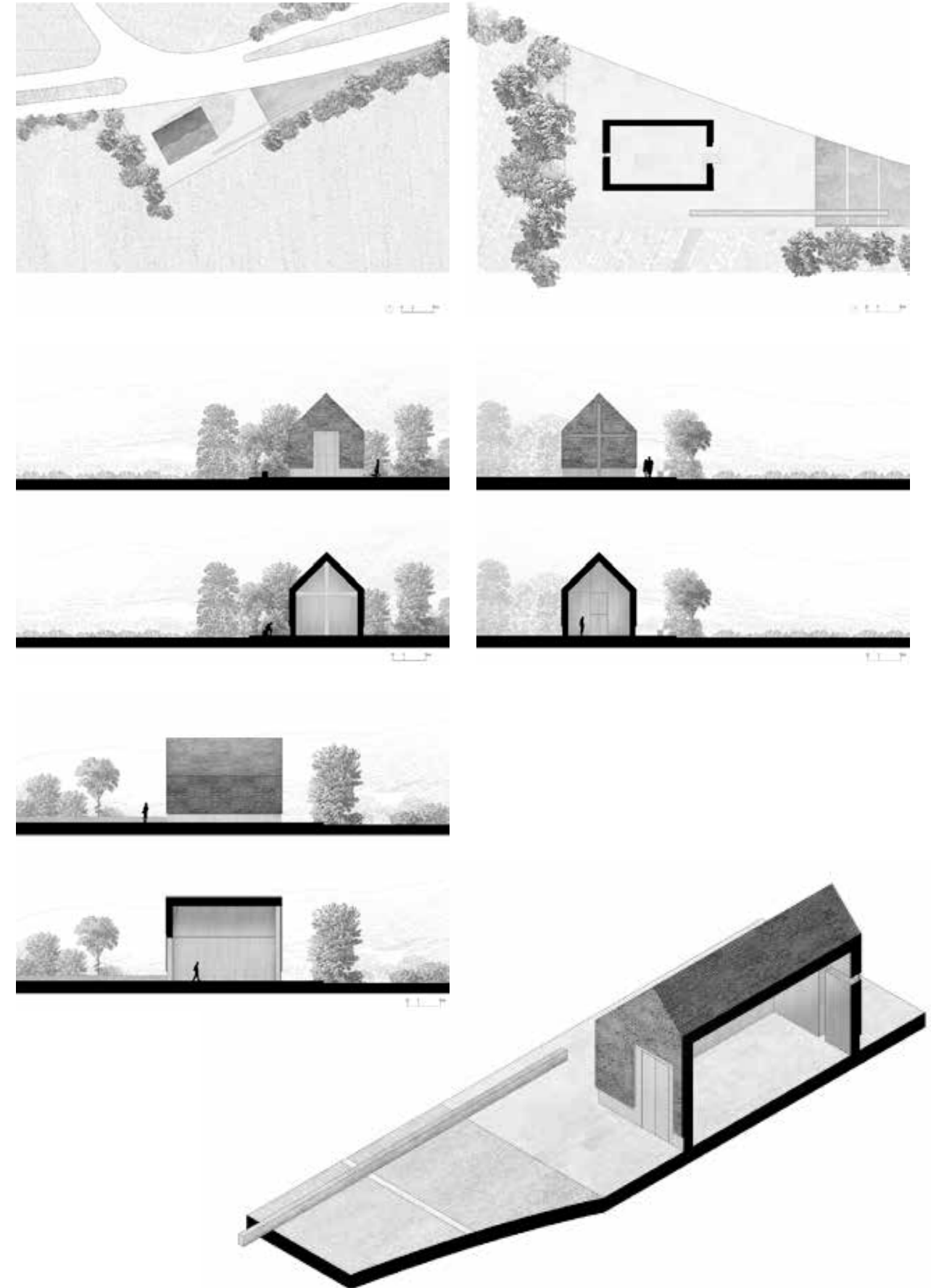
norcia, la chiesa delle macerie

Ma anche la distruzione è un'architettura, una decostruzione che segue regole e calcoli, un'arte di scomporre e ricomporre ossia di creare un altro ordine.

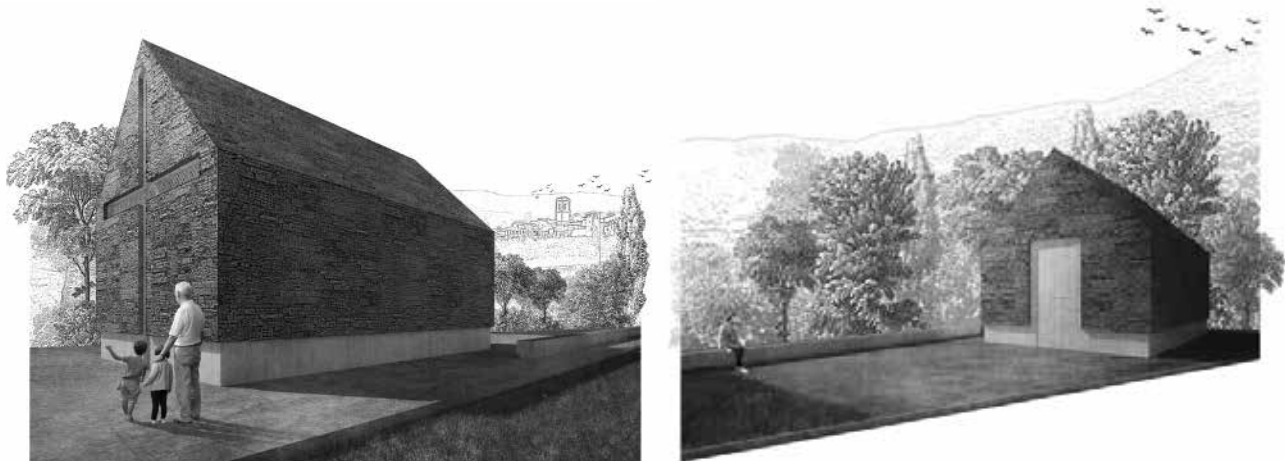
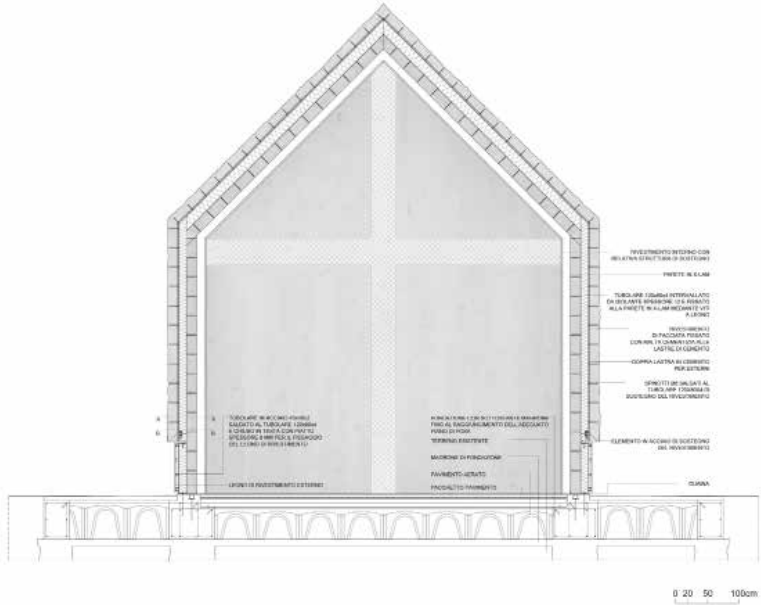
CLAUDIO MAGRIS, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986, p. 3

Come rituale (ma anche come comprensibile), dopo ogni terremoto l'attenzione del grande pubblico tende a soffermarsi sulla quantificazione dei danni materiali, con l'aspettativa di superare lo stato di emergenza mediante soluzioni, anche provvisorie, capaci di dare una risposta concreta a bisogni primari quali il riparo, il cibo, la salute. Nondimeno, nell'immediatezza della catastrofe, così come gli interventi si concentrano sull'approntamento d'infrastrutture e di servizi finalizzati al loro soddisfacimento, i media e gli esperti si awitano sull'asse problematico delle modalità d'intervento, alternando promesse di ricostruzione in tempi record e proposte radicali di de-localizzazione. Ma la ricostruzione non è solo una questione edilizia e logistica. È infatti evidente che, oltre ai danni materiali (crolli, crepe e lesioni), le onde sismiche provocano anche danni immateriali, che coinvolgono e in qualche modo travolgono la dimensione sociale, la dimensione psicologica e la dimensione umana. Da qui le ragioni per cui, dopo un terremoto, è necessario accompagnare la ricostruzione materiale con una ricostruzione immateriale, volta a contenere le derive psicologiche e a tutelare le crisi identitarie delle comunità offese. Ed è in tale ambito che il sovvertimento del punto di vista proprio dell'intervento artistico può dare un contributo determinante perché, valorizzando ciò che è sopravvissuto al terremoto (ogni rovina, in fondo, mantiene in se stessa qualcosa di ciò che è stata), è in grado d'innescare meccanismi resilienti fondati sull'attivazione di enzimi da sempre efficaci quali la bellezza, la provocazione e la comunicazione. Così come avviene nella pratica giapponese del *kintsugi* in cui i frammenti di ceramiche rotte vengono ricomposti mediante colla vegetale e polvere d'oro, in modo da restituire un nuovo senso alla vita dell'oggetto tramite l'inserimento di un materiale prezioso volto a evidenziare invece che a nascondere la trama delle fratture. Basti pensare all'installazione *Tiled Garden* (2006), una grande falda di tetto allestita da Wang Shu in occasione della 10. Biennale di Architettura di Venezia assemblando 66.000 tegole in laterizio recuperate dalla demolizione di edifici tradizionali minori immolati sull'altare della modernizzazione, così come basti pensare all'installazione *Souvenir from Shanghai* (2012), allestita da Ai Weiwei accumulando le macerie della vecchia fabbrica di ricambi in cui aveva insediato lo studio-atelier condannato alla demolizione. Due opere che, facendo leva sulla forza evocativa del reperto per denunciare la miopia arrogante del potere politico cinese, veicolano un messaggio forte e chiaro: le rovine e le macerie meritano sempre grande rispetto, anche quando non derivano da un edificio storico-artistico, perché incarnano di per sé un concentrato di memoria che va al di là della condizione individuale o collettiva. Ma soprattutto, venendo in Italia, basti pensare all'installazione ambientale *Nuovi arrivi. Nuove storie* (2015), allestita sulla copertura del municipio di Pontinia dal duo artistico Bianco-Valente e contrassegnata da 26 bandiere colorate, tra cui una verde su cui campeggiava la confessione estrapolata durante un'intervista agli ex coloni dell'epoca fascista: "Toccavo le pietre e pensavo al passato". Una confessione pre-gna d'intimità, ma anche una confessione pre-gna d'umanità, che rinsalda con un nodo borromeo le idee di città, di comunità e di memoria, esplicitando il senso più profondo delle opere di Wang Shu e di Ai Weiwei, ma anche rivendicando la vocazione sostenibile dei nostri centri storici. Perché, a ben guardare, sono stati proprio i nostri centri storici che, nel corso dei secoli, hanno minimizzato non soltanto il consumo del suolo, suturando e saturando progressivamente i vuoti residuali, ma anche il consumo della storia, recuperando e reimpiegando pazientemente ogni singola pietra, ogni singolo mattone, ogni singolo capitello per ricostruire sul costruito senza soluzione di continuità: dalle colonne doriche del Tempio di Atena a Siracusa, incorporate nella Cattedrale della Natività di Maria Santissima, alle lastre marmoree che decorano il battistero di San Giovanni a Firenze, prelevate dalle rovine della *Florentia* romana; dalle case dei pescatori di Atrani, ricavate nelle campate del viadotto borbonico piantato sulla spiaggia da Policarpo Ponticelli, al Teatro Sanzio di Urbino, sostruito da Vincenzo Ghinelli sul bastione curvilineo della rampa ducale. Fino alle imprese, per certi versi epiche, dell'ultimo dopoguerra, quando le macerie edilizie causate dai bombardamenti sono state recuperate ed elette a materiali edilizi: a Milano da Piero Bottoni per modellare il rilievo del monte Stella (1947) e a Eboli dalla comunità dei fedeli per erigere il santuario dei Santi Cosma e Damiano (1949). Con un approccio inclusivista che, in seguito, ha alimentato la sensibilità di molti altri artisti che, di fronte alla drammaticità spettrale del paesaggio disastroso dalle calamità, hanno spogliato le macerie del loro contesto e della loro funzione, assumendole come metafo-

Chiesa delle Macerie, planimetria, pianta, prospetti e sezioni, spaccato assonometrico.



Chiesa delle Macerie, sezione costruttiva e simulazioni infografiche.



ra capace di coniugare passato e futuro, vita e morte: Alberto Burri, che a Gibellina le ha sepolte sotto un *Grande Cretto* di calcestruzzo bianco, Jannis Kounellis, che nell'antica pescheria di Trieste le ha sospese librandole a mezz'aria, e Michelangelo Pistoletto, che a Fontecchio le ha ricomposte per dare vita a un *Terzo Paradiso Permanente*. Forse perché le macerie sono dei frammenti e "i frammenti – citando un'acuta notazione di Massimo Cacciari (*I frantumi del tutto*, "Casabella", 684-685, 2000-2001, p. 5) – sono l'unica possibile memoria del tutto". Una notazione che, smascherando la circolarità della relazione tra parte e intero, ha ispirato il senso più profondo del progetto di ricostruzione della chiesa della Madonna di Cascia a Norcia: un piccolo edificio votivo eretto alla fine del Quattrocento per suggellare la pace stipulata dai Nursini con i rivali Casciani al termine dell'ennesima guerra tra i due campanili. Seppure situata all'esterno del perimetro murario del centro storico, la chiesa della Madonna di Cascia era molto venerata ed era frequentata con assiduità da una folta schiera di fedeli devoti, mentre oggi, in conseguenza del terremoto che la mattina del 30 ottobre 2016 ha devastato il patrimonio chiesastico di Norcia, è ridotta a un ammasso tanto irriconoscibile quanto apparentemente inutile di macerie polverose su cui è deposta tragicamente la copertura. Ma le macerie non possono più essere interpretate come mero materiale di scarto, da rimuovere e seppellire in una qualche discarica di periferia: sia per ragioni pratiche, perché il recupero e il riutilizzo delle macerie nella ricostruzione ridurrebbe la movimentazione dei materiali, ridurrebbe i costi di ricostruzione e ridurrebbe la numerosità delle discariche, sia per ragioni ideologiche, perché il recupero delle macerie, oltre a essere prezioso per una prospettiva di economia circolare, ridurrebbe il rischio di cancellare la memoria identitaria. Le macerie custodiscono i ricordi e le speranze della comunità disastata e in tal senso, risultando indispensabili per innescare i processi di resilienza psicologica, vanno preservati e traghettati verso il futuro. Soprattutto in un'epoca, come l'attuale, che sbandiera il vessillo della sostenibilità e ancor più in una terra, come l'Umbria, che è punteggiata da piccoli centri storici cresciuti su se stessi reinventando giorno dopo giorno il senso delle rovine. Da qui l'intenzione di superare l'impasse prodotto dalla contrapposizione tra le ragioni del *ricostruire dov'era com'era* con le ragioni del *ricostruire né dov'era né com'era*, proponendo di ricostruire la chiesa della Madonna di Cascia *dov'era ma non com'era* e (soprattutto) *con ciò che c'era*. Un'intenzione che ha portato all'ideazione di un edificio nuovo, perché immaginato realizzato interamente in carpenteria lignea antisismica, ma al contempo anche antico, perché immaginato rivestito con un sudario fatto con le macerie che oggi giacciono a terra senza vita (architravi lignei, coppi laterizi e soprattutto pietre calcaree) dopo averle rilevate e catalogate con tecniche e sensibilità archeologiche: una scultura abitabile ispirata in parte alla Porziuncola di Assisi, per l'acutezza delle falde (un vero e proprio archetipo della casa), e in parte alla Santa Casa di Loreto, per la levitazione della muratura (un vero e proprio manto concettuale), che l'Arcidiocesi di Spoleto-Norcia, lanciando l'idea di un crowdfunding internazionale (a seguito del quale, come ricompensa simbolica, ogni donatore potrà vedere il proprio nome impresso nella controfacciata d'ingresso), ha voluto intitolare "chiesa delle Macerie", ma che avrebbe potuto benissimo intitolare "chiesa della Memoria". Perché chiunque, in futuro, sfiorerà con le proprie mani le scabrosità di quella sorta di "pelle celeste", non potrà non ritrovare il senso del tempo e non potrà non pensare al passato, trasmutando alchemicamente le macerie in memoria identitaria.

Il progetto della chiesa delle Macerie (2019) è stato ideato dal Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università degli Studi di Perugia (Paolo Belardi) con la collaborazione di HOFLAB (Matteo Scoccia), Filippo Ferro, Andrea Ficara e Felice Lombardi. Il progetto del crowdfunding è stato curato dalla Società Management Capital Partner di Firenze (Lucio G. Insinga).

massimiliano cannata

l'impresa etica potente motore di sviluppo dei territori

a colloquio
con lucio insinga,
amministratore
delegato
di management
capital partner

262

“Tutte le azioni benefiche hanno un comune denominatore: raccolgono, realizzano e concludono. La nostra azione è diversa; mira a creare un legame più forte e duraturo con il territorio che va oltre il progetto di ricostruzione della Chiesa, che pure ha un’importanza decisiva sul piano spirituale e della fede. È nostra intenzione creare un circuito virtuoso che parta dall’opera e che conduca a un nuovo modo di concepire l’accoglienza, fino a generare un rilancio dell’artigianato locale e delle eccellenze enogastronomiche”. Lucio Insinga, amministratore delegato di *Management Capital Partner* si illumina quando parla della *chiesa delle Macerie*. Il suo è un entusiasmo contagioso, sicuramente terapeutico per le popolazioni che stanno cercando di guardare oltre per superare la tremenda “ferita” del terremoto.

Dott. Insinga, “il sapere può e deve creare valore”, ha recentemente affermato in un’intervista apparsa sul “Corriere della Sera”. L’intervento per la ricostruzione della “chiesa delle Macerie” rientra in una particolare concezione della cultura d’impresa. La storia è l’anima e il primo motore di questo progetto, perché in essa è rintracciabile la dignità e l’identità delle popolazioni segnate dalla terribile esperienza del sisma. Management Capital Partner (MCP) che ruolo sta svolgendo per la realizzazione di questa iniziativa?

Possiamo affermare con orgoglio di essere l’unica società di consulenza che ha deciso di affiancare all’attività di raccolta di capitali on line per le imprese un ramo specifico dedicato alle iniziative no profit. La figura e l’opera di Madre Teresa di Calcutta è stata per il mio gruppo fonte d’ispirazione: “Chi nel cammino della vita ha acceso anche soltanto una fiaccola nell’ora buia di qualcuno – predicava questa grande santa della contemporaneità – non è vissuto invano”. Papa Francesco ha rafforzato l’impeto morale di questa affermazione ricordando che “il vero potere è nello spirito di servizio. Bisogna custodire la gente, aver cura di ogni persona, con amore, specialmente dei bambini, dei vecchi, di coloro che sono più fragili e che spesso si trovano nella periferia del nostro cuore”. “Avere cura” è la chiave di volta, che può cambiare la storia.

“Puoi essere parte di un sogno” è l’head line della sottoscrizione lanciata dalla sua azienda. Il modello di donazione è un fattore distintivo per MCP. Quali soggetti mirate a coinvolgere in questa operazione che apre un versante nuovo per la responsabilità sociale dell’impresa?

L’ammontare dell’investimento per la raccolta benefica che abbiamo messo in campo è molto elevato, anche per chi abitualmente opera nel crowdfunding. La fase drammatica che l’economia sta vivendo, che vede un impoverimento delle classi medie, accentuato dall’emergenza sanitaria, rende ancora più complesso il nostro operato. Quando i bisogni primari emergono con tutta la loro forza, raccogliere anche importi relativamente contenuti diventa infatti molto difficile. Il dato di contesto ha perciò determinato un mutamento della strategia: Norcia e la sua chiesa sono diventate parte di un disegno più ampio, finalizzato a diversificare la platea dei soggetti beneficiari. Alla fine sono convinto che saranno tanti i player che a vario titolo ci aiuteranno a tramutare questo “grande sogno” in realtà.

Vi sono a livello internazionale esperienze simili, che hanno ispirato la costituzione di un modello per la finanza d’impresa che ha nell’etica il suo perno di riferimento?

Tutte le società che dichiarano di agire in senso responsabile e che adottano principi di *Corporate Social Responsibility* agiscono seguendo determinati dettami. L’aspetto distintivo che caratterizza gli interventi dell’azienda di cui sono amministratore delegato è la vicinanza reale alle piccole comunità, che si concretizza in azioni dirette. Il verbo “amare” non può essere coniugato senza il verbo aiutare. La Chiesa non è altro che l’epicentro di un territorio che ha tutte le carte in regola per esigere una nuova stagione orientata alla rinascita. In quest’ottica stiamo creando i presupposti per la costituzione e la partecipazione a un’impresa sociale: “Perché nessuno deve rimanere indietro”. Abbiamo deciso di rifarci alle parole di Papa Francesco per dare un’opportunità di inclusione e partecipazione proprio “agli ultimi”, a quelle ragazze e ragazzi, donne e uomini meno fortunati, le cui aspettative di accesso al mondo del lavoro sono purtroppo basse per effetto di una crisi oggi esasperata dalla pandemia.

Il nostro sistema industriale è maturo per recepire un messaggio come quello che arriva da operazioni come quella di Norcia, che presuppongono un salto di paradigma oltre a una visione nuova del capitalismo?

Dalla nostra visuale, in ogni caso limitata alle nostre conoscenze e ai rapporti che intratteniamo, abbiamo notato un cambiamento e una diversa attenzione per la dimensione sociale. Si sta progressivamente facendo strada la convinzione che non può esistere l’“io” senza il “noi”. Se i singoli attori imprenditoriali o istituzionali contribuiscono a modificare l’ambiente migliorandone la qualità e gli standard di vivibilità, è tutto il corpo collettivo che ne guadagna. Sostenibilità e business camminano insieme, con lentezza ma lo stiamo capendo.

“Nelle macerie c’è la coscienza della storia” ha scritto l’architetto Belardi citando il grande antropologo francese Marc Augé, spiegando le caratteristiche del progetto alla stampa. L’iniziativa che state portando avanti può essere letta come la metafora di un Paese che dalle macerie agogna alla rinascita, un paese che oggi appare fragile, inghiottito dalla paura del contagio e dallo spettro di una crisi che non ha precedenti?

Le rispondo con la frase utilizzata da uno degli imprenditori di Norcia che abbiamo intervistato. “Provate a pensare al dolore che ho sentito nel vedere chiusa la chiesa nella quale sono stato battezzato, ho ricevuto i sacramenti, ho conosciuto mia moglie. Il sisma cancella, abbruttisce, crea morte dove regnava la vita. Bisogna che tutti abbiano la consapevolezza, non solo gli architetti, che qualsiasi iniziativa tesa a ripristinare lo stato dei luoghi non fa bene solo al paesaggio e alla natura dei luoghi, ma anche allo spirito di chi li abita”.

La ricerca di un rapporto positivo tra vecchio e nuovo, tra memoria e futuro è la molla che ha spinto la sua azienda a far parte di questa avventura. Tutte le imprese avrebbero bisogno di bilanciare bene queste due categorie, promuovendo un equilibrato ricambio generazionale e un’adeguata trasmissione dei valori. Qual è il suo giudizio in merito, tenuto conto che il suo impegno di manager e imprenditore è molto orientato alla formazione del capitale umano, alla promozione dei valori per la crescita, come dimostra il riconoscimento tributatogli recentemente dall’AIF?

Uno studio condotto da KPMG ha evidenziato che oltre la metà delle imprese è impegnata nel ricambio generazionale. Qualche anno fa mi sono fatto promotore, in qualità di componente del direttivo di Manageritalia, di una ricerca che ha coinvolto le Facoltà di Economia delle Università di Firenze e della Tuscia, che aveva già evidenziato come il 65% delle imprese teme il ricambio generazionale. Tre le ragioni di fondo: i figli hanno deciso di non volersi occupare dell’impresa del genitore; quando se ne occupano, i modelli di gestione sono conflittuali, tanto che nei casi più gravi possono addirittura nuocere ai rapporti familiari; i consulenti che tradizionalmente seguono la società non hanno le capacità per supportare il processo di cambiamento. Uno dei nostri obiettivi è affiancare le imprese proprio in tale contesto, che vuol dire in concreto impegnarsi a tradurre in un linguaggio comprensibile i codici di comunicazione di generazioni diverse che su alcuni temi non comunicano. Quest’opera di mediazione la facciamo ritagliando appositi slot formativi, focalizzati su temi generali che possano coinvolgere genitori e figli. Il premio AIF, cui lui fa riferimento, si riferisce al versante specifico dell’etica degli affari. Si tratta di una connotazione aggiuntiva: la condivisione non può portare valore se non si attua dentro la cornice di un rispetto condiviso dei valori di riferimento.

263



M. Cannata, M. Petranzan,
L. Marini, G. Bovo,
Venezia, personale
di Lorenzo Marini.

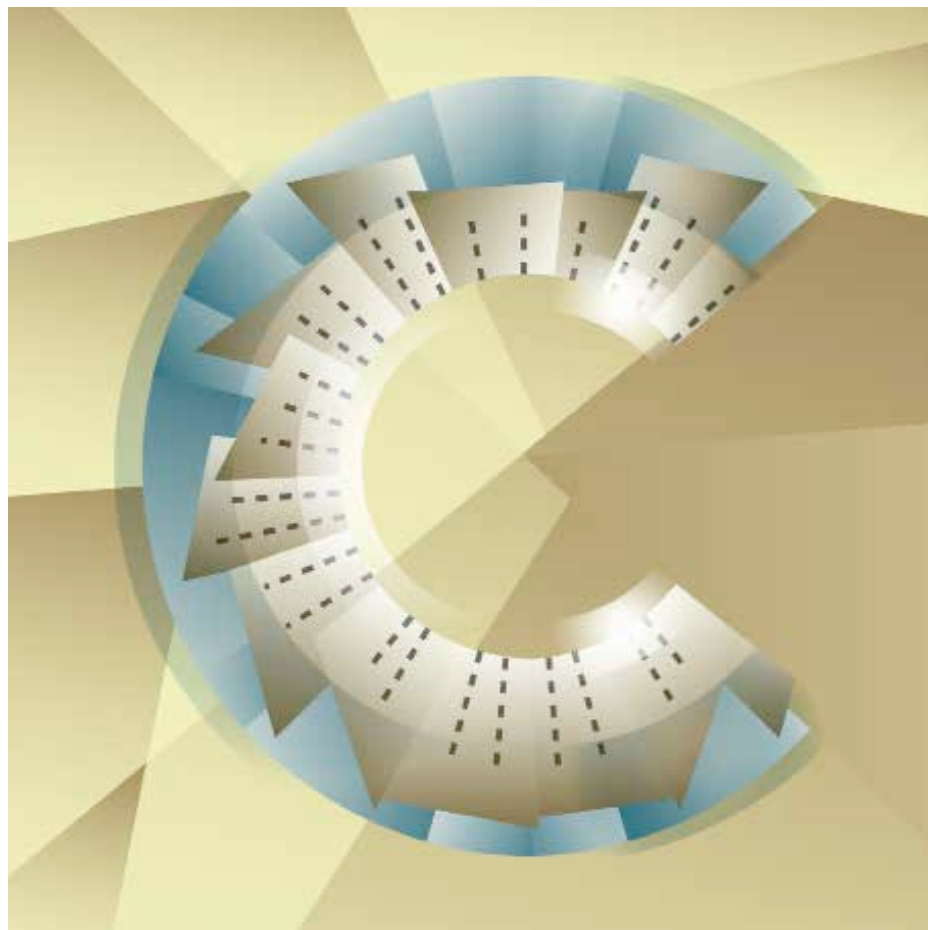
Il progetto parte da lontano e non si è mai arrestato neanche in questi mesi di buio per il mondo. All'indomani della agognata chiusura del lockdown Firenze, Torino, Roma e Milano hanno salutato il ritorno alla vita con l'alfabeto colorato della *Type Art* riprodotto su tram, mezzi pubblici e pensiline.



Advisal 17.



Advisal 30, acrylic, chalk, graphite paste on canvas, 180 x 180 cm, Los Angeles 2014.



Futurtype C, mixed media
on canvas, 100 x 100 cm,
Milan 2017.

Futurtype N, mixed media
on canvas, 100 x 100 cm,
Milan 2017.

Nel capoluogo lombardo è successo di più: l'installazione "dimmi il tuo nome" è divenuta permanente, impreziosendo la fermata "Duomo" della metropolitana. Il mega poster, realizzato con materiali d'avanguardia, si è tramutato in uno spazio aperto a disposizione di chi (sono stati e sono tantissimi) desidera lasciare la traccia della sua presenza. Il nome, ci ricorda ancora Aristotele, quale espressione unica dell'essenza, attraverso cui evochiamo l'identità. Ciascuno si riconosce nella propria lettera, come abbiamo fatto fin da piccoli quando abbiamo imparato a firmare, a volte esercitando la sintesi delle iniziali come se volessimo dire più in fretta chi siamo. "La scrittura e la differenza" per dirla con Jaques Derrida, il segno sul foglio è il *limen*, il prima e il dopo di una storia che è la nostra storia, che trova nell'altro la possibilità di riconoscersi, quell'altro che, come ha scritto magistralmente Bertrand Badieu, è "la circostanza che ci chiama all'essere".

"La casa dell'essere"

Giungiamo così al secondo step della mostra veneziana (visitabile fino al 30 agosto) in cui la lettera diventa figura, in un trionfo della comunicazione, particolarmente godibile nell'omaggio a Venezia, tela in cui dominano i colori dell'oro di una città fulcro di potere, motore di ricchezza, terra di scambio, ma anche teatro di fatti negativi, vittima di pestilenze, invasioni e carestie, eventi che hanno forgiato il carattere forte degli abitanti della laguna.

Vale la pena soffermarsi sulla gonna svolazzante di Marilyn di *Quando la moglie è in vacanza* soggetto di uno dei quadri, è l'icona dell'instabilità che crea, del divenire eracliteo che va oltre la convenzione per conquistare territori di appartenenza ancora inesplorati. Lettere fluenti dunque, lettere nascoste, incarnate, simboliche, perché "dietro ogni lettera – precisa l'autore – c'è sempre un'idea che noi incarniamo". Questo "passaggio platonico" è un ulteriore *fil rouge* che attraversa le opere. Inutile cercare risposte definitive la vita è un libro (raffigurato in una delle opere più belle) da scrivere, le idee sono già nell'iperuranio, cartesianamente chiare e distinte, perché sono esse stesse dei pezzi di realtà, che ogni individuo riporta alla luce, incarnando il mito di Er, che prefigura (come narra il filosofo ne "La repubblica") ad ogni anima il suo destino.

Nell'*Alfa cube*, installazione che chiude il percorso espositivo, "siamo dentro una parola crociata che non ha inizio né fine, dentro il tempo circolare del mito, dentro il linguaggio come "casa dell'essere", dove si realizza l'uno tutto parmenideo". Bisogna entrare nel cubo, immergersi per superare il silenzio della notte, che è poi quel *nihil negativum* che ci ha assorbito, quel virus che ha fiaccato il nostro corpo e svuotato la mente. Ritessere con umiltà la trama della parola che comunica, il messaggio della mostra ha anche un valore terapeutico, perché ci ricorda, come ha fatto molto bene Bernard-Henry Levy in un pamphlet che farà discutere (*Il virus che rende folli*) che la "vita è altrove. È l'amore dell'altro. L'amore *tout cour*: il pensiero libero che ha la forza di cambiare il mondo".

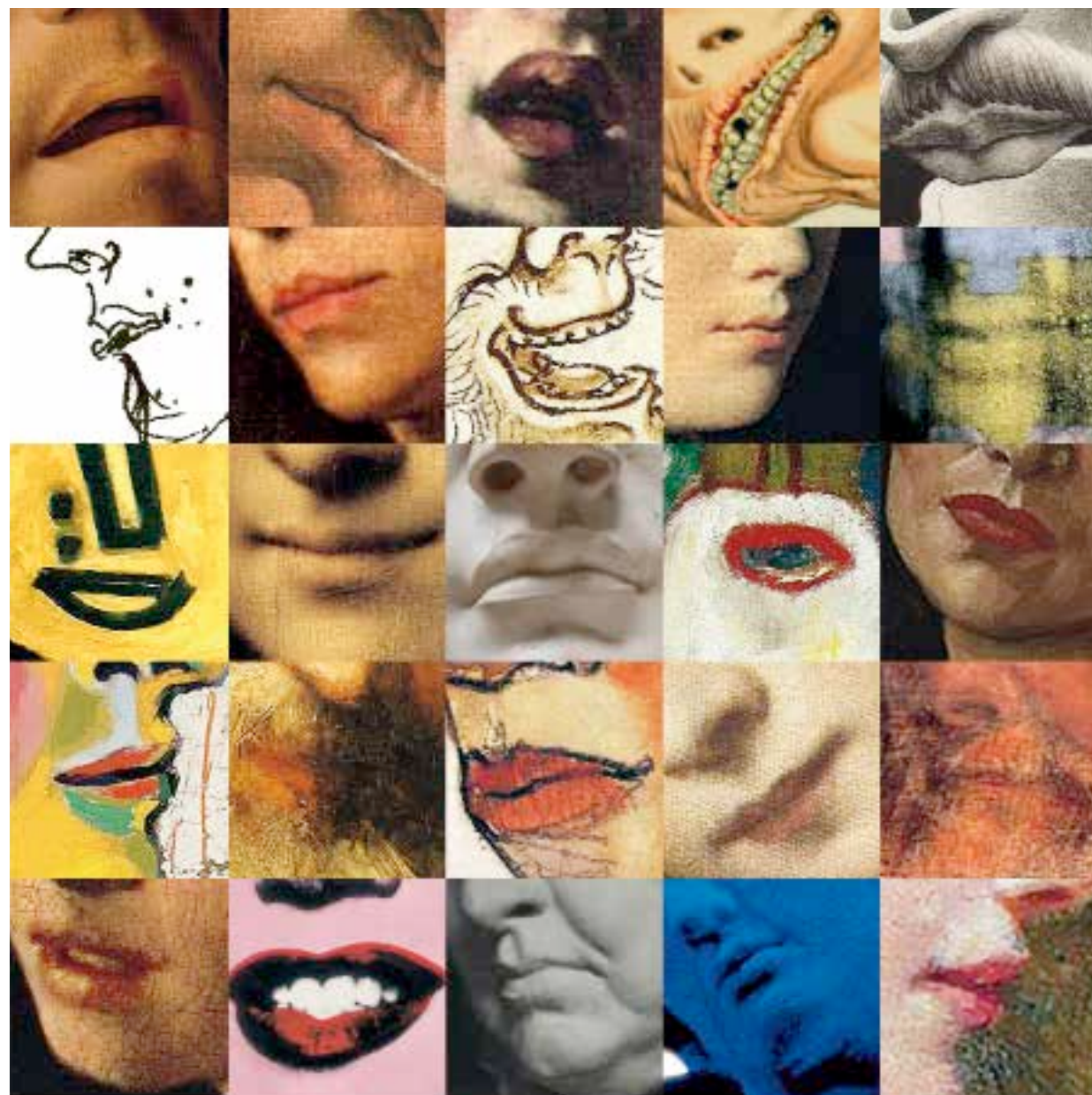


Innesto linguistico, mixed media
on canvas, 180 x 180 cm,
Milan 2020.

Alphatype, mixed media
on canvas, 90 x 90 cm,
Milan 2019.



Venicetype, mixed media on canvas, 80 x 80 cm, Milan 2020.



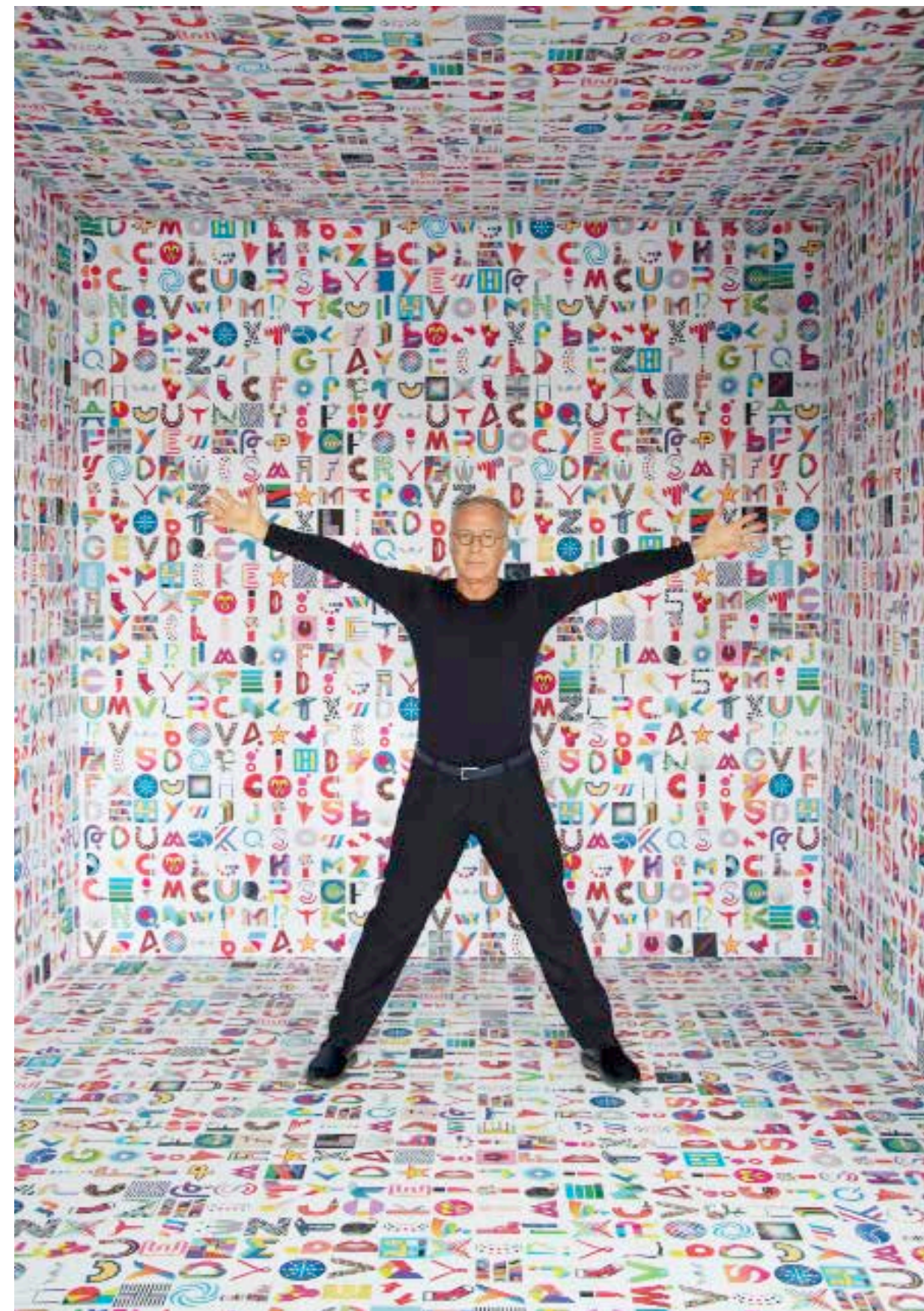
Artabeth 1, mixed media on stainless steel, 80 × 80 cm, Milan 2019.



Artabeth 2, mixed media on stainless steel, 80 × 80 cm, Milan 2019.



Futurtype, mixed media on canvas, 150 x 200 cm, Milan 2019.



Alphacube interni, aluminum, plastic, cotton, wood, 300 x 300 x 300 cm, Dubai, Los Angeles, Venezia, Spoleto, Milan 2019.

massimiliano cannata

omaggio a christo, artista senza tempo

opera di
lorenzo marini

“Un artista non muore mai. Ho voluto regalare una lettera, la C, creando un’opera che non ha la pretesa di raccontare un personaggio originale come è stato Christo, sarebbe impossibile, ma più semplicemente per celebrarne la bravura sul filo della memoria, con la finalità di innescare una riflessione tra il pubblico”.

Ha ragione Lorenzo Marini. Ricorrere a tutto l’alfabeto della sua Type Art sarebbe stato inutile e probabilmente ridondante. La lettera C, iniziale di uno pseudonimo impegnativo, è l’*incipit* del più alto fattore e nel contempo il cominciamento dei filosofi della Grecia classica. Viene in mente, osservando la creazione di Marini, l’origine del mondo, momento insondabile al lume di logica, che non ha un prima e di cui non conosciamo il dopo. Siamo dentro l’oscillazione irrisolvibile tra l’essere e il nulla, dominata dalla vertigine dell’inconoscibile. La C dorata è posta in quella terra di mezzo, realizzata con materiali innovativi, senza contorni, possiede, infatti, le sembianze dell’*a-peiron* di Anassimandro, l’indeterminato, sfuggente a ogni definizione. La creazione dell’artista monselicense è una rilettura della celebre *Surrounded Islands*, opera che Christo aveva realizzato con la moglie Jeanne-Claude. Nati nello stesso giorno, il 13 giugno del 1935, i due si erano *conosciuti* a Parigi, città del loro sodalizio sentimentale e intellettuale, luogo di elezione, che li porterà a percorrere l’avventura della *Land Art* da protagonisti, “impacchettando” tanti angoli del pianeta. Fra le opere più famose il Reichstag di Berlino, realizzato con tessuto argentato, *The Gates*, il lungo percorso all’interno di Centrale Park, a New York, Porta Pinciana a Roma, la statua di Leonardo Da Vinci, “confezionata” a Milano in piazza della Scala.

Arte e territorio non sono separabili per questo filone dell’estetica, così come architettura e performance in un fitto intreccio che ridisegna ogni limite fisico – geografico. Ma la C di Marini vuol dire anche connessione in una società che sta alzando odiosi muri afflitta dalla malattia intangibile della xenofobia che porta alla paura dell’altro. L’installazione del Lago D’Iseo (*The Floating Piers*), ultimo intervento dell’artista bulgaro in Italia, impattante per la trasformazione ambientale e di contesto che ha generato, ha creato un camminamento, una piattaforma di scambio, un percorso di “senso” sulle acque, un’opera emblematica del “passaggio d’epoca”, per usare una definizione di Salvatore Natoli, che stiamo vivendo. Su quella insolita “passerella” gli uomini si sono di nuovo incontrati, hanno avvicinato i loro cammini guadagnando un altro punto di vista, quello di cui avremmo bisogno in questo momento per uscire dal distanziamento culturale e morale, oltre che fisico, entro cui siamo piombati.

L’omaggio di Marini esprime, infine, leggerezza ma nel contempo il sentito bisogno di costruire, attraverso l’arte, un mondo condiviso, potenzialmente assimilabile a quella “*terre - patrie*”, vagheggiata negli ultimi scritti di Edgar Morin. Il richiamo a una delle più grandi figure del Novecento, sociologo e filosofo della complessità ci riconduce a Parigi, che sarà teatro di un’installazione postuma che modificherà il profilo dell’Arc de Triomphe. Christo ci lavorava da tempo, un sogno che voleva regalare alla sua Parigi dove aveva vissuto con la sua donna. Questo “segno oltre” la morte, nel 2021 si potrà ammirare, servirà a suggellare un’eredità intramontabile, quella dell’artista che, come dicevamo appunto all’inizio, non muore mai.



Lorenzo Marini, Type C dedicato a Christo, 2020.

1. Clémentine Artru e Valentine Compain, Decostruzione di *Giocatori di carte in una stanza assolata* di Pieter de Hooch, a.a. 2016/2017.
2. Charlotte Roche-Meredith & Timothé Beureut, Decostruzione di *Donna e bambina in dispensa* di Pieter de Hooch, a.a. 2016/2017.

**campus
università,
cultura, lavoro**
a cura di
filippo cattapan

278



filippo fanciotti

arte del ri-descrivere

“[...] Il pittore Olandese si considera un artigiano, non un intellettuale, e questo suo rifiuto dell'arte colta in senso umanistico caratterizza il suo status sociologico e la natura stessa della sua arte nel corso del seicento”¹. Con il titolo *Arte del ri-descrivere* mi propongo di riprendere uno studio sulla pittura seicentesca olandese e la sua profonda ricerca nella figurazione della verità. *Arte del descrivere* di Svetlana Alpers è infatti il testo che ha ispirato questo mio scritto, da cui l'estratto sopra citato e con il cui titolo mi permetto a mia volta di giocare. L'intento è di investigarne le applicazioni in ambito accademico e di restituire alla materia della rappresentazione dell'architettura, con il suo caratteristico essere in costante via di ridefinizione all'evolversi dei suoi strumenti di lavoro, lo status di moderno artigiano nato dell'immagine.

Il mondo in una stanza

Dal 2013 il laboratorio *LAPIS* del Politecnico di Losanna, diretto da Nicola Braghieri, si occupa di figurazione dell'architettura, indagando i processi di rappresentazione del pensiero scientifico mediante gli strumenti figurativi offerti dalle discipline artistiche².

Dei tre corsi tenuti all'interno del laboratorio, quello di FIRE3 (*Figuration et REpresentation de l'Architecture*, rivolto agli studenti del terzo anno di bachelor) è incentrato sullo studio degli interni domestici così come raccontati dalla pittura di genere, con un focus in particolare sul secolo d'oro fiammingo.

L'oggetto di indagine del corso è l'insieme di tutti gli elementi costituenti la realtà oltre la tela: l'architettura in termini di spazialità e di linguaggio, la relazione compositiva tra gli oggetti di uso quotidiano e di arredo rispetto ad un punto di vista, il modo in cui le qualità materiche degli elementi entrano in risonanza con le caratteristiche atmosferiche della luce e dell'aria; il tutto attraverso il filtro narrativo degli artisti in esame.

Il mondo in una stanza è il titolo dell'esercitazione proposta; ad ogni gruppo di due/tre studenti viene assegnata un'opera pittorica – rigorosamente un interno domestico costruito secondo le regole della prospettiva – da smontare, ricostruire e reinterpretare. Nello specifico l'iter prevede:

- la restituzione prospettica dello spazio del dipinto (pianta e sezioni tecniche della stanza e degli arredi);
- la modellazione della volumetria e dei principali oggetti presenti;
- i rendering della scena ricostruita e di una variazione della stessa, a discrezione dello studente, operata su uno dei suoi aspetti più significativi.

In quest'ultima fase lo studente è dunque chiamato a svolgere un primo lavoro di profonda analisi del dipinto, finalizzata ad una sua restituzione fedele, plausibile e realistica – ad eccezione degli esseri umani e di altri animali³. In questo passaggio – detto di *Ricostruzione* – egli si interroga sulla vera essenza della realtà rappresentata, denunciando anche le correzioni prospettiche e le altre scelte compiute dai maestri del Secolo d'oro nel

279



280



3-5. Pietro Berta, Simone Izzo, Alessandro Ortelli, Trittico di Decostruzione e Ricostruzione di *Interno con una donna seduta da un focolare* di Jacobus Vrel, a.a. 2017/2018.
6-7. Julia Janiel e Anna McCuan, Ricostruzione e Decostruzione di *La bottega di Tailor* di Quirijn van Breklenkam, a.a. 2019/2020.



281



8. Basile Illan Sañudo e Célien Marvin Malard, Decostruzione di *Donna alla toeletta* di Jan Steen, a.a. 2016/2017.
9. Alexia Kaas, Cindy Grohe e Zoé Salomon, Decostruzione di *L'armadio delle lenzuola* di Pieter de Hooch, a.a. 2016/2017.
10. Kolesnikov Gleb e Lee Ricky, Decostruzione di *Interno di casa olandese* di Pieter Janssens Elinga, a.a. 2018/2019.



282



283



11-12. Liubov Kharisova e Sadia Avdija, Ricostruzione e Decostruzione di *Uomo che porge una lettera ad una donna nell'ingresso di casa* di Pieter de Hooch, a.a. 2018/19.

13. Cathrin Schapfl e Aksel Falkanger, Ricostruzione di *Donna che prepara pane imburrito per un bambino* di Pieter de Hooch, 2019.

14. Filippo Fanciotti, Ricostruzione di *La lezione di Musica* di Jan Vermeer, a.a. 2016/17.

15. Filippo Fanciotti, Decostruzione di *La lezione di Musica* di Jan Vermeer, a.a. 2017/18.

piegare a proprio vantaggio tutti i fenomeni – leggi della fisica incluse – che permettono la messa a punto dei loro racconti per immagini. Una volta dibattuta e superata ogni possibile tesi sulla verità oltre la tela, viene infine chiesto allo studente di fare un lavoro di cosiddetta *decostruzione* dell'immagine di partenza, ovvero di imbastire una propria personale rappresentazione allegorica con il solo ausilio di una variazione di quegli elementi tecnici – luce, lunghezza focale, matericità ecc. – caratterizzanti l'opera pittorica di partenza.

Esperienze di Decostruzione

Le possibili decostruzioni riguardano i principali temi trattati durante il corso e ne scandiscono il calendario, sia attraverso le lezioni teoriche sia gli approfondimenti tecnici⁴.

Di grande interesse si sono dimostrati i lavori di ampliamento del campo visivo, con il conseguente stravolgimento di rapporti gestaltici sia tra le parti oggetto dell'opera pittorica, sia tra le stesse nei confronti del quadro. In questo senso è un esperimento particolarmente riuscito quello attuato da Artru e Companin (fig. 1) nello smascherare la finzione costruita da de Hooch in *Giocatori di carte in una stanza assolata*, dove l'ombra della porta di ingresso proiettata sul pavimento diviene assoluta protagonista dell'immagine decostruita.

La qualità “troppo presente” di quell'ombra – che de Hooch ha del tutto omesso nella sua composizione – viene denunciata ed enfatizzata in questa decostruzione dal tono vagamente barocco che, grazie anche ad un raddoppiamento del quadro nella sua dimensione orizzontale, destabilizza l'attenzione dello spettatore e lo costringe a relazionarsi con uno spazio vuoto e oscuro di grande potenza evocativa, pur mantenendo inalterato il punto di fuga iniziale.

Operazione completamente diversa quella proposta da Beuret e Roche-Meredith (fig. 2), in cui viene ancora una volta mantenuto il punto di vista del pittore – anche in questo caso un'opera di de Hooch, *Donna e bambina in dispensa* – ma dove il formato è completamente ridimensionato fino a trasformarsi in un perfetto *frame* cinematografico, nello specifico con una *ratio* di 1.85:1.

La scelta di questa pellicola è frutto dell'esercizio intellettuale proposto dagli autori di trasporre una scena della pittura di genere su un fantomatico set di Wes Anderson, come denunciato dal prolungamento dell'ostacolo visivo ortogonale alla camera in primo piano e che funge da quinta scenica – il muro sulla sinistra, ora ostentatamente giallo grazie alla variazione avvenuta in parallelo sui materiali –, elemento ricorrente nella poetica del regista. Complici sono indubbiamente la ripresa filologica della palette di *Fantastic Mr. Fox*⁵ e la sapiente collocazione di citazioni di diversi film dell'autore incorniciati sulla parete, come in una giocosa rivisitazione del *topos* fiammingo dei quadri nei quadri.

Una terza tipologia di variazioni sul layout, sebbene rappresenti una casistica del tutto eccezionale fra le centinaia di elaborati prodotti dal laboratorio negli ultimi 5 anni, è il lavoro di Berta, Izzo e Ortelli sull'opera *Interno con una donna seduta da un focolare* di J. Vrel (figg. 3-5).

Il gruppo introduce qui la tipologia del trittico, combinando la rilettura delle esperienze nordeuropee del quindicesimo secolo (Memling, Bosh, Campin) con gli studi del dopoguerra di Francis Bacon; l'applicazione del soggetto ripetuto in diverse angolazioni di *tre studi di Lucian Freud* (1969) sull'architettura del quadro di partenza genera un ibrido inedito tra la tipologia dell'interno domestico e la ritrattistica moderna, conferendo allo spazio un'inaspettata vocazione umana, quasi psichiatrica.

Curioso spunto di riflessione potrebbe innescarsi se si considera che l'esperimento ha condotto all'inconsapevole riproposizione di un elaborato che visivamente si avvicina alle ricerche prospettiche a più fughe di Pieter Jansz Saenredam – per altro avvenute nella medesima area geografica e nello stesso periodo del quadro di partenza –, in cui non a caso l'oggetto di indagine non era la veduta architettonica in sé, ma la “veduta di vedute architettoniche”⁶.

Se giocare con più punti di vista ha in un certo senso introdotto la dimensione temporale nello spazio bidimensionale dell'immagine, anche l'immaginare la stanza in diverse ore del giorno ha permesso di catturare e restituire le profonde trasformazioni di uno stesso ambiente in risposta alla luce, come nel caso di *La bottega di Tailor* di Jan Steen.

Nella decostruzione di Janiel e McCuan (fig. 7), la sorgente diretta del focolare domestico, con il suo proiettare ombre in diverse direzioni all'incontro con gli oggetti di scena, vanifica l'armonia che teneva insieme l'opera di partenza grazie alla diffusa, morbida penetrazione di luce dalla finestra (fig. 6), non a caso la più largamente utilizzata nella pittura di interni.

Esperimenti di questa natura hanno evidenziato come un'alterazione di luce abbia tutta la capacità di sconvolgere gli equilibri compositivi, celebrare spazi apparentemente privi di interesse (si veda il ripostiglio in fig. 2), ribaltare i ruoli dei soggetti rappresentati o alterare drasticamente la posizione dell'osservatore.

In questa direzione si muove il fine cambio di luce operato su *Donna alla toletta* (fig. 8), dove alla disordinata stanza da letto – da sempre letta come dichiarata allegoria della vanità e della lussuria – viene restituita l'intimità violata nell'opera originale; lo spettatore infatti, trovandosi improvvisamente al buio, si vede spogliato del suo ruolo di giudice supremo e si scopre invece un inadeguato e morboso voyeur situato dove non aveva alcun diritto di sostare.

Le variazioni fatte sulla luce sono spesso accompagnate dalla messa in scena di un controcampo, il quale talvolta si limita a regalare uno scorcio completamente inedito dell'abitazione (si veda il riuscitissimo esperimento in fig. 9), ma che in altri casi sfrutta la nuova scenografia per mettere in scena narrative proprie della poetica di altri autori, come nel caso di *interno di casa olandese* di Pieter Janssens Elinga (fig. 10), in cui Gleb e Lee inscenano la *danza della polvere sotto i raggi del sole* di Hammershøi, facendo propria ancora la lezione caravaggesca della *Vocazione di San Matteo*.

Il controcampo è anche un'occasione per esplorare il rapporto tra interno ed esterno (figg. 11-12, 14-15) – tema assolutamente centrale nel corso – nonché per investigare il potenziale narrativo degli spazi dell'architettura, talvolta brillantemente declinati a vere macchine sceniche per la creazione di sistemi di rappresentazione di una certa complessità.

A tal proposito trovo esemplare il lavoro di Schapfl e Falkanger (fig. 13), in cui viene adottata la tipologia Rinascimentale del dittico dell'Annunciazione – sia nello sfruttamento dell'impianto architettonico⁷, sia nel rispetto dei rapporti aurei – ma con l'ambizione di trasferire la scena dall'aulica ambientazione del tipico palazzo signorile italiano ad un popolarissimo Voorhuis, ovvero lo spazio di soglia e distribuzione interna, direttamente collegato alla strada, elemento fortemente caratterizzante l'edilizia tradizionale Olandese. Fra i molti esempi che avrei potuto portare, ho scelto questo lavoro per evidenziare quanto questo tipo di approccio abbia offerto al gruppo l'occasione di approfondire le proprie conoscenze di storia dell'arte e dell'architettura – l'esterno si apre su un ambiente desunto da un'opera di Meester van Alkmaar – e di ampliare il discorso a speculazioni non più solo legate alla figurazione, ma anche di carattere tipologico e progettuale.

Artigiani dell'immagine

Se da un lato la partecipazione attiva al corso permette agli studenti di crearsi e di implementare un personale repertorio di immagini, di sviluppare la propria sensibilità in termini compositivi ed estetici e di affinare le proprie competenze tecniche, le operazioni di ricostruzione e decostruzione di un quadro di un interno offrono loro anche la possibilità di “mettere in discussione il domestico, il quotidiano, il banale, nonché di affrontare il ruolo narrativo che assumono le sequenze spaziali”⁸.

Un elemento di forte interesse di questa ricerca è infatti la visione completamente diversa che emerge dei quadri in esame i quali, finalmente privati della presenza umana, offrono come mai prima l'occasione all'architettura di parlare di sé in prima persona, mettendosi a nudo in tutta la sua bella ordinarietà e ribadendo la propria presenza ad un pubblico che l'aveva prevalentemente ignorata.

Le problematiche che emergono in fase di ricostruzione – se ne è riportato solo qualche esempio nel paragrafo precedente – possono anche diventare strumento utile allo studioso di storia dell'arte; il costringere lo studente di architettura, con la sua preparazione e attitudine più prettamente tecniche, ad individuare ed interrogarsi su questioni apparentemente minori apre la strada a livelli di lettura che, per lo meno in parte, sono ancora da esplorare.

L'esercizio proposto fa indirettamente proprio il paradigma conoscitivo Baconiano che il sapere passi attraverso il rappresentare.

L'analisi fatta sulla pittura di genere diviene strumento di comprensione profonda di una descrizione della realtà che ha avuto per secoli come oggetto la ricerca e comunicazione del *vero*. Non il Vero in senso Umanista, di cui la nostra cultura è inevitabilmente imbevuta e derivante da una “ragione umana incline per sua natura a supporre nel mondo più ordine di quanto non ne trovi”⁹, ma bensì quello che fa dell’Arte della Pittura una scienza per rappresentare (*verbeelden*) tutte le idee o nozioni (*denkbeelden*) che l'intera natura visibile può produrre”¹⁰ e che il pittore ha il compito di restituire “con una mano schietta e un occhio fedele con cui esaminare e registrare le cose stesse così come appaiono”¹¹.

Infine, seppure con tutta l'umiltà e la consapevolezza dei propri limiti, l'esercizio proposto ha dunque l'ambizione di rivendicare la celebrazione del lavoro del produttore di immagini – un tempo, in ambito fiammingo¹², si sarebbe potuto dire più semplicemente di *pittore*, ma oggi abbiamo l'ardire di volere estendere l'invito anche ai moderni *ingegneri dell'immagine*¹³ – come attività artigianale di profonda ed intima comprensione della realtà.

NOTE

¹ S. ALPERS, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.

² N. BRAGHIERI, note di introduzione al corso.

³ *Ibid.*

⁴ Tenuti rispettivamente da Nicola Braghieri e dai suoi assistenti Filippo Fanciotti ed Emy Amstein.

⁵ Wes Anderson, 2009.

⁶ Si veda, a tal proposito, le diverse tele ricavate dallo studio “Interior of the Buurkerk, Utrecht”, approfonditamente descritte da Svetlana Alpers in Arte del descrivere. Dell'autrice è la definizione di “vedute di vedute architettoniche”.

⁷ Mi riferisco in particolare a due Annunciazioni di Sandro Botticelli: quella del 1481 detta di San Martino alla Scala e l'Annunciazione del Metropolitan del 1485.

⁸ N. BRAGHIERI, note di introduzione al corso.

⁹ F. BACON, G.W. KITCHIN, *Francisci Baconi de Verulamo, summi Angliae Cancellari, Novum Organum, sive Indicia Vera de Interpretatione Naturae*, edited with English notes and appendices by the Rev. G.W. Kitchin, Student and tutor of Christ Church, Oxford, E Typographico Academico, Oxford 1855.

¹⁰ S.D. VAN HOOGSTRAATEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678.

¹¹ R. HOOKE, *Micrographia: or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Ma-gnifying Glasses. With Observations and Inquiries Thereupon*, the Royal Society, London 1666.

¹² La circoscrizione geografica è per distinguere la figura del pittore dal ruolo sociale che aveva invece in ambito italiano.

¹³ Si è volutamente utilizzata la traduzione del termine americano *imageeneer* (marchio registrato di Disney Enter-prises dal 1990) e non, ad esempio, quelle di visualizer o renderista, in quanto ritengo sia la parola che più verosimilmente descrive la complessità della figura in questione, non circostanziandola all'ambito della grafica pubblicitaria o del motore di supporto alla modellazione.

stefano passamonti

porto academy 2013-2020 sfide e costanti di un progetto formativo intorno all’architettura

Il corso indipendente denominato Porto Academy (PA) inizia le proprie attività nel 2013, occupando gli spazi della prestigiosa Facoltà di Architettura e Urbanistica dell’Università di Porto (FAUP), in Portogallo, progettata da uno dei patriarchi dell'architettura e autorevole interprete dell'eredità del movimento moderno, Alvaro Siza. È all'interno di questo importante episodio architettonico e urbano che il seminario, creato e diretto dagli architetti e educatori Amélia Brandão Costa e Rodrigo da Costa Lima, si connota come significativa opportunità di dibattito sul fare e apprendere in architettura. La scuola, infatti, si fonda sulla coniugazione bilanciata di professionismo, nelle sue differenti declinazioni ed esiti espressivi, ed educazione alla disciplina, attraverso un’intensa settimana votata alla progettazione.

Nata come costola della FAUP, nella quale fonda le proprie matrici costitutive ma dalla quale si rende subito autonoma, PA è molto di più che una semplice scuola di architettura estiva. Essa è un esteso e denso momento di dialogo e condivisione del sapere che ruota attorno alla cultura del progetto. Un'esperienza formativa e umana, aperta a studenti, laureati e professionisti da tutto il mondo, che si è conclamata come uno degli eventi più riusciti e di successo.

Il formato originale di PA, tuttora in uso come struttura e organizzazione del workshop, è quello della ricerca progettuale, alternata a sopralluoghi e escursioni per studiare dal vivo i manufatti più significativi del patrimonio architettonico portoghese del nord.

La scuola estiva si svolge generalmente nella parte conclusiva del mese di Luglio, per la precisione, nei giorni che vanno dal 20 al 27, e viene svolta in lingua inglese. Il workshop è composto da circa una decina di studi e, ogni atelier prende il nome dal proprio leader, ovvero, dal progettista incaricato di coordinane le attività. Ogni anno, in media, prendono parte agli studi una ventina di allievi, per un ammontare totale di persone di circa duecento. Il coordinatore, che si avvale di un assistente e di un collaboratore della FAUP, viene lasciato libero di decidere obiettivi e finalità, forma, metodo e strumenti di lavoro. Pur nella specificità di ogni approccio e nella singolarità di ogni metodo, tutti gli studi sono accumulati dall'uso di forme espressive proprie della pratica artistica: modelli fisici, disegni al tratto, rappresentazioni a colori, diagrammi, schemi, elaborazioni fotografiche.

Alla prima mezza giornata di raccoglimento e registrazione, seguono i veri e propri momenti di formazione e lavoro. Se le prime ore del giorno vengono lasciate libere per sfruttare la freschezza del mattino, a partire dalle ore dieci, segue una doppia sessione di lezioni da parte degli architetti leader, sino alla pausa pranzo. Quest’ultima, nella sua semplicità, è un momento altrettanto importate per discutere e conoscere i colleghi, oltre che a confrontarsi su ciò che i diversi atelier stanno sviluppando. Un momento di convivialità che si consuma nel refettorio Siziano, fatto di grandi finestre che inquadrano il giardino esterno e dalle quali poter traguardare il fiume Duenro, sia che si tratti di una giornata di sole che di nebbia fitta, tipica dell’area affacciata sull'Oceano Atlantico. La giornata continua al pomeriggio, destinato al lavoro individuale o di gruppo, svolto nelle classi dei tre volumi che ospitano le aule o negli altri spazi offerti dalla facoltà o addirittura in città. La scuola, capace di istaurare un particolarissimo rapporto con la luce e la geografia del sito, si popola di persone intente a disegnare, rilevare, sperimentare l'efficacia di un modello alla luce, a fotografate, a discutere. Nei primi tre giorni, a partire dal tardo pomeriggio, nell'auditorium della facoltà o nel centrale teatro Municipale Rivoli, hanno luogo le lezioni dei docenti invitati per le sole Master Classes.

Nell'ultimo giorno, ogni architetto leader, affiancato dai propri allievi, presenta pubblicamente il lavoro a tutti i partecipanti, attraverso la proiezione di immagini su di una delle facciate del Pavilhão Carlos Ramos. Con l'aiuto degli assistenti, le classi confezionano un *booklet* finale che riassume e mette agli atti il lavoro svolto, permettendone la trasmissione a tutta la comunità di architetti, studiosi e futuri partecipanti. Queste edizioni, proposte sotto forma di giornale, sono pubblicate da una casa editrice collegata alla PA, Indexnewspaper, fondata e diretta dagli stessi curatori. Vari sono i numeri della rivista e dei fascicoli monografici, che trattano i temi cari ai professionisti coinvolti e la loro stessa opera.

Con l'appuntamento del 2020, PA è arrivata alla sua ottava edizione e, anche in questa occasione, l'organizzazione delle attività, si conferma flessibile ma solidissima, dimostrando la validità del format. Sulla base della fitta rete di contatti che PA ha messo in piedi nel corso di questi anni e a partire dalla volontà di rinnovare e ampliare il proprio format, dal 2019,

Dal 2013 gli architetti che hanno partecipato alla Porto Academy sono:

51n4e, Anne Holtrop, Camilo Rebelo, Eduardo Souto De Moura, Go Hasegawa, João Pedro Serôdio, Marcos Acayaba, Mmbb, Nuno Brandão Costa, Pascal Flammer, Baukuh, Raphael Zuber, BuildingBuilding, Ensemble Studio, Barbas Lopes, Christian Kerez, Eduardo Castillo, Emilio Marin, Jan De Vylder, José Paulo Dos Santos, Office kgdvs, Aires Mateus, Nuno Valentim, Paulo Providência, Ryan Kennihan, Sergison Bates, Tetsuo Kondo, Unulaunu, Valerio Olgiati, Baukunst, Amunt, Angela Deuber, Bruther, Emilio Tuñón, Guedes De Campos, Guilherme, Machado Vaz, H Arquitectes, João Paulo Loureiro, Johannes Norlander, Pezo Von Ellrichshausen, Productora, Bak Gordon, Sami, Solano Benitez, Adalberto Dias, Caruso St. John, Spbr, Lacaton Vassal, Arno Brandhuber, Carmody Groarke, Cecilia Puga, Christ Gantenbein, Dogma, E2a, Graça Correia, Jun Igarashi, Nuno Graça Moura, Diener Diener, Tatiana Bilbao, Afgh, Barozzi Veiga, Aristide Antonas, Bast, Gafpa, Job Floris, Johan Celsing, Lütjens Padmanabhan, Maio, Mk27, Pedro Bandeira, Ryue Nishizawa, Smiljan Radic, Ted'a, Tom De Paor, Adamo Faiden, Arquitectura G, Fran Silvestre, Ling Hao, Luís Urbano, Manuel Cervantes, Meyer-Grohbrügge & Chermayeff, Muoto, Not Vital, Np2f, Sauter Von Moos, So-Il, Stephen Taylor, Steven Holl, Yoshiharu Tsukamoto, Arrhov Frick, Atelier Da Bouça, Dyvik Kahlen, Fala, Éric Lapierre, Frida Escobedo, Johansen Skovsted, Juan Herreros, López Rivera, Madelon Vriesendorp, Mos, Nicolas Dorval-Bory, Ommx, Raamwerk, Scheidegger Keller, Tony Fretton (https://www.portoacademy.info/).



Auditorio FAUP, Inizio di una master class, Porto, 2018.

Aula FAUP, lavori in corso dei partecipanti al workshop, Porto, 2018.

all'appuntamento della settimana finale di luglio si somma quello della Visiting School, in collaborazione con le istituzioni professionali o di formazione del luogo ospitante. Il primo appuntamento di questo nuovo formato dal titolo "Visiting Barragan Mexico City", si è svolto nel 2019 in Messico, nella celebre Casa Gilardi, con l'ambizione di continuare a riscrivere e riapprendere le lezioni di uno degli architetti più importanti della storia. Quello del 2020 sarà dedicato a "Visiting Kahn Venturi Scott Brown", che si svolgerà negli Stati Uniti D'America e vedrà come host la University of Pennsylvania Stuart Weitzman School of Design. La Visiting School, anche questa volta, si avvale della collaborazione di diversi architetti e studiosi, fra i quali Florian Idenburg, Sauter Von Moos, Martino Stierli, e prevede la visita agli edifici e agli archivi sia di Louis Kahn che di Venturi Scott Brown. Anche quest'ultima variante rivista e ampliata, conferma l'alto valore formativo che il corso riserva al viaggio come momento fondativo per la crescita di un progettista. Imparare dall'architettura, infatti, è un passaggio essenziale anche della tradizionale summer school, durante la quale l'intero seminario si mobilita per escursioni alla scoperta delle opere di Fernando Tavora, Alcino Soutinho, Carlos Ramos, Alexandre Alves Costa, Jose Grande, Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura.

Non si può non mettere in relazione la vocazione internazionalista del corso, con il fatto che essa si svolga nel luogo che, più di ogni altro, simboleggia l'idea, per certi versi storicistica e non sempre esaustiva, della cosiddetta Scuola di Porto. Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, rinomati architetti portoghesi e tutors nella prima edizione, sono gli ultimi eredi di una tradizione di professionisti e pedagoghi che trae vantaggio dalla distanza che Porto ha da Lisbona – cuore della dittatura – per costruire, con responsabilità e attraverso l'interpretazione dell'edilizia tradizionale, delle forme di trasformazione dell'ambiente fisico basate su una serie di valori comuni. Tutto questo, che non può essere ridotto a mero regionalismo, è in fondo il carattere peculiare di una visione etica del buon costruire che si è tramandata per alcune generazioni, attraverso l'insegnamento di una metodologia e la condivisione di una serie di strumenti critici indipendenti dai risultati formali¹. Gli studenti di PA, dunque, hanno l'ulteriore chance di cogliere questo patrimonio di idee che è molto più che un codice formale, bensì un metodo di applicazione di alcuni principi, a partire dalle stesse domande.

Nel processo di internazionalizzazione e globalizzazione che, in questi anni investe inesorabilmente anche la cultura portoghese, rientra anche il contributo di PA che, ogni anno, affianca, in una cornice singolare, i principali studi emergenti e i giovani più motivati, in un ambiente multiculturale, multietnico e proiettato al futuro. Non solo PA si fa promotrice della cultura e del dibattito internazionale sull'architettura ma può essere considerata un termometro dell'attuale condizione contemporanea post-ideologica e post-iconica. Di fatto, PA osserva con senso critico le nuove tendenze del progetto, tese ad un ritrovato interesse per il carattere peculiare dei contesti e alla trasversalità che accorcia la separazione fra i limiti geografici della disciplina. Non per evocare un'immagine firmata dell'architettura globale ma con l'idea di contaminare e arricchire il proprio bagaglio interpretativo.

In questo senso PA è diversa da tutti gli altri workshop e seminari. È forse questa la ragione della propria attualità, che non sembra sbiadirsi col passare degli anni. Una fama e un prestigio che, invece di calare, riscuotono sempre più successo sia fra i docenti che gli studenti.

Se volessimo decifrare l'unicità del corso, probabilmente potremmo rintracciarne le radici storiche nel celebre seminario internazionale di progettazione "Proyecto y Ciudad Historica" di Santiago De Compostela, Galizia, del 1976. Il seminario Spagnolo SIAC, che nasce nella stessa area geografico-culturale della Penisola Iberica, è coordinato da Aldo Rossi, architetto che in quegli anni, assieme a Vittorio Gregotti, rappresentava un riferimento per i più attivi progettisti europei e dell'area mediterranea². Al Seminario, parteciparono fra gli altri Eduardo Souto De Moura che, senza dubbio, assorbì molto dal corso³.

PA è profondamente diversa dalle scuole tradizionali e dai workshop collegati e lo è per una serie di ragioni sia istituzionali che culturali. Il W.A.Ve., workshop estivo dello luav di Venezia, ad esempio, ha – pur nella vocazione internazionale – degli intenti prettamente scolastici, essendo aperto solo ai propri studenti e per il coinvolgimento dei docenti interni. Con le stes-

se logiche, il MIAW del Politecnico di Milano, organizza un workshop che ingaggia, spesso attraverso articolati meccanismi contrattuali, docenti visitatori per ampliare la propria offerta e dare la possibilità agli studenti di sostituire un corso opzionale con un workshop. Politecnico e luav sono, evidentemente, istituzioni per la formazione universitaria e non organizzazioni indipendenti. Come tali, godono di sostegni economici strutturati e di una organizzazione consolidata che indirizza queste strategie per ampliare il ventaglio dell'offerta formativa e puntare sull'internazionalizzazione, fondamentale per l'ascesa nei ranking. Questo processo di contaminazione giova certamente al processo di apertura degli atenei italiani, spesso immobilizzati all'interno dei propri sofismi accademici. Le finalità di PA – come fenomeno autonomo – non hanno a che fare con la sola vocazione internazionalista e c'entra poco con le classifiche. L'obiettivo di PA è, in ultima analisi, quello di una pratica educativa militante che punta, con il coinvolgimento di determinati autori, a tracciare una traiettoria precisa della disciplina e a descrivere un quadro critico del dibattito che ruota attorno all'architettura.

In questo senso, marcata è la distanza con la Summer School delle maggiori scuole britanniche, come l'Architectural Association o la Bartlett, che offrono corsi molto specialistici e di maggior durata. Ancora più nette sono le differenze con altre esperienze, come il Workshop, di stampo autoriale, organizzato dallo studio Spagnolo RCR di Olot, in Catalogna che, per certi versi, è l'estensione della filosofia applicata dallo studio.

Esistono altre realtà quali, ad esempio, CAMPO che a Roma, come il nome stesso potrebbe far intuire, offre un contesto fisico e intellettuale, nel quale dibattere, esporre e lavorare con i materiali dell'architettura e trasformarli in strumenti di resistenza.

Altre ipotesi di raffronto sono quelle con il Seminario Internazionale di Progettazione di Monte Carasso, in Svizzera, e la Genoa Summer School, attualmente disattiva. Il primo condivide con l'esperienza portoghese lo stretto legame con l'ambito geografico e la cultura locale ma è profondamente diverso nel rapporto con l'architettura regionale e l'apertura verso culture esterne. Il Seminario Svizzero, infatti, ruota attorno ad alcuni protagonisti consolidati della scena Ticinese, come il direttore Luigi Snozzi, affiancato da un gruppo di ottimi professionisti della Svizzera Italiana e, non di rado, legati anche all'Accademia di Mendrisio.

La Genoa Summer School, nasce nel Dipartimento di Architettura e Design dell'Università di Genova, per volontà di Valter Scelsi e Vittorio Pizzigoni e, come PA, è in qualche modo legata all'immagine dell'edificio ospitante di Ignazio Gardella. La scuola estiva genovese, pur sorgendo in un contesto accademico costituito, si offre come interessante crocevia di approcci, piattaforma in cui progettare e dibattere con la guida di ospiti stimolanti (Kuehn Malvezzi, Baukuh, Sam Jacob, Akka, Lütjens Padmanabhan, Massip-Bosch, Liverani Molteni e altri). Come PA, vede nel viaggio un passaggio consistente del proprio svolgersi, tanto da programmare un'edizione nella Can Lis di Jørn Utzon, a Mallorca.

La cornice genovese suggerisce un ultimo calzante raffronto, non tanto in termini di approccio, metodo e luogo di svolgimento, quanto, piuttosto, per l'apertura internazionalista, la molteplicità di vedute simultanee, l'indipendenza istituzionale e la divulgazione, che potrebbe essere quello fra la PA e l'ILAUD, acronimo di International Laboratory of Architecture and Urban Design, esperienza fondata e diretta da Giancarlo De Carlo come consequenziale prosecuzione per i principi ispiratori del Team X. Un'esperienza che, dal 1976, si svolge in diversi luoghi, fra cui Genova, Urbino, Siena, Venezia, formando laboratori e portando avanti incarichi professionali al servizio della qualità urbana diffusa. Le varie edizioni riuniscono tendenziosamente determinati filoni intellettuali, attraverso il coinvolgimento di figure quali Aldo Van Eyck, Peter Smithson, Charles Moore, Ralph Erskine, Renzo Piano, Gae Aulenti, Donlyn Lyndon, Georges Candilis, Balkrishna Doshi e altri. Nella didattica dell'era pre-Erasmus, questa dell'ILAUD è un precedente anticipatore di molte intuizioni metodologiche della Porto Academy⁴.

Dalla sua nascita sino ad oggi, PA ha aperto le porte della Faup ad alcuni precisi esponenti dell'architettura mondiale, svizzera, belga, italiana, scandinava, iberica, britannica, americana e sudamericana, dipingendo in qualche modo il quadro di alcune tendenze significative per il progetto d'architettura contemporaneo.

Il filone lessicale individuato da PA per organizzare i propri gruppi di ricerca è esplicito e attinge da precise tendenze. Questi orientamenti sintattico-culturali, secondo quanto descritto da Alejandro Zaera Polo nel saggio “Well into the 21st Century. The architecture of Post-Capitalism?”⁵, ricadrebbero all'interno di alcuni sottoinsiemi della “bussola”, apprezzabile tentativo per non perdere l'orientamento nei meandri dell'afasico quadro dell'architettura globale. Dietro queste scelte si cela un'intenzionalità inequivocabile e programmatica, propria di chi si occupa di architettura e prende posizione, delineando netti scenari posturali. Studi e progettisti coinvolti, ricadono sotto le categorie, ben descritte nella mappa di Zaera Polo, come quelle dei revisionisti, neostoricisti, costituzionalisti, fondamentalisti del materiale, cosmopoliti e austeri chic. Pur nella specificità di ogni ricerca, questi nomi compongono un puzzle che segna le distanze da tendenze di tipo populista, caricaturale, iconico, diagrammatico e tautologico, sposando approcci maggiormente legati alla ricerca formale, strutturale, materica, atmosferica e spaziale.

PA ha, infine, il merito di liberare il Portogallo dall'impasse che, negli ultimi anni, lo ha visto cristallizzato attorno ai due poli delle scuole di Porto e Lisbona, denunciando il fatto che questa striscia di terra affacciata sull'Oceano, è tutt'altro che un contesto periferico, bensì un fertile bacino di spunti per contribuire all'evoluzione della disciplina.

Ben venga, dunque, che PA continui le proprie sfide, favorendo la pluralità e l'influenza fra le differenti voci che costellano questa indispensabile sfida al miglioramento dell'abitare.

NOTE

¹ E. PEGORIN, *Porto: uma maneira de ser Portugal*, “Casabella”, 880, 2017.

² F. ANDREOLA, *Seminario di Santiago de Compostela (1976)*, in EAD., *Architettura Insegnata. Aldo Rossi, Giorgio Grassi e l'insegnamento della progettazione architettonica*, tesi di dottorato, Alma Mater Storuirum - Università di Bologna, 2015.

³ Sinarquitectura, *Documentario del I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea 1976 de Santiago de Compostela*, <https://vimeo.com/29308522>.

⁴ P. CECCARELLI (a cura di), *Giancarlo De Carlo and ILAUD. A movable frontier*, Edizioni Fondazione OAMi, Milano 2019.

⁵ A. ZAERA POLO, *Well into the 21st Century. The architecture of Post-Capitalism*, “El Croquis”, 187, 2017.

marco ballarin
daniela ruggeri

workshop architettura venezia, un mo(n)do in sperimentazione

Ogni anno, in estate, i W.A.Ve., *Workshop di Architettura di Venezia* trasformano per tre settimane l'Università luav di Venezia in un grande campus aperto e diffuso tra le sue sedi insulari.

L'evento, che ha assunto nel tempo le sembianze di un vero e proprio “festival dell'Architettura”¹, come lo definisce l'attuale curatore, il Rettore dello luav Alberto Ferlenga, si distingue nel panorama didattico mondiale innanzitutto per la sua unicità: non esiste istituzione che offra un'educazione all'architettura come quella che W.A.Ve. propone, grazie alla speciale partecipazione di un centinaio di insegnanti, tra docenti e collaboratori, a confronto con più di un migliaio di studenti iscritti ai primi tre anni di corso, cui se ne aggiungono più di un centinaio provenienti da università straniere. Giunto alla sua ventesima edizione, W.A.Ve. si presenta oggi come un grande appuntamento ricorrente sulla scena culturale veneziana e atteso soprattutto dagli studenti, poiché celebrativo di un passaggio fondamentale, la conclusione dell'anno accademico per alcuni e la laurea triennale per altri, che rivela la sua potenza nella condivisione di un'esperienza intensa.

Un aspetto peculiare dei W.A.Ve. è la rinnovata interazione fra lo luav e la città, rapporto ormai quasi secolare, che ha contribuito alla specificità della Scuola di Architettura di Venezia. Durante i workshop infatti, il luogo dell'insegnamento coincide con il luogo dell'ideazione di un progetto di architettura – chiamato a rispondere a un tema diverso per ogni edizione – e della costruzione di un allestimento per la sua presentazione. Gli esiti sono esposti in una mostra finale, collettiva e aperta alla città.

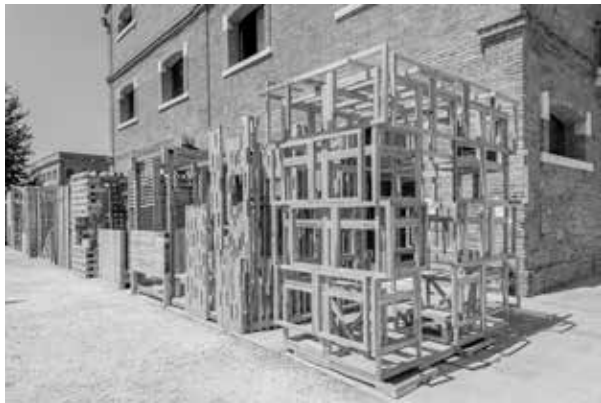
Venezia e l'Università diventano dunque parti di uno stesso campus, in cui i partecipanti non solo svolgono un esercizio e immaginano un progetto, ma lo abitano in modo intenso. In questo senso i Workshop rivitalizzano la città, cambiando connotazione a luoghi periferici attraverso attività conoscitive, esplorative e ricreative, investigando la potenzialità del costruito e valorizzandolo anche con forme di occupazione temporanea.

I W.A.Ve. riscoprono la dimensione internazionale che ha contraddistinto Venezia per molti secoli, ma anche quella della pratica professionale contemporanea: a dirigere gli atelier sono chiamati architetti provenienti da tutto il mondo, di generazioni e formazioni molto diverse tra loro. La loro presenza contribuisce a fornire agli studenti un punto di vista differente e in grado di includere una molteplicità di approcci e linguaggi, tale è quello che caratterizza il panorama attuale dell'architettura. Le giornate sono scandite dai ritmi alterni del workshop: dai sopralluoghi alla costruzione di modelli, dalle lezioni frontali alla sperimentazione di ogni forma di rappresentazione grafica. L'applicazione manuale e dei materiali come approccio alla realtà fisica dell'architettura – tattile, olfattiva e spaziale – caratterizza la fase finale del workshop, che negli ultimi anni si è unita sempre più alla sperimentazione multimediale.

Sebbene l'offerta formativa sia incentrata sulla disciplina dell'architettura, W.A.Ve. ha progressivamente cercato di aprirsi ad altri settori. Questa idea sviluppa l'intuizione iniziale dall'allora Preside della Facoltà di Architettura Carlo Magnani che, interpretando la riforma nazionale sulla struttura universitaria, nel 2002 inaugura la prima edizione, riconoscendo la necessità di trasmettere “un'attitudine a considerare il progetto di architettura nei termini di un processo complesso che entra necessariamente in relazione con altri saperi”².

Parafrasando le parole di Magnani³, la scommessa sui workshop dei primi anni del nuovo millennio è stata vinta con il rinnovarsi delle sfide che i curatori – prima Magnani, poi Giancarlo Carnevale, ma, soprattutto, dal 2013 Alberto Ferlenga – hanno saputo raccogliere e rilanciare, proponendo “l'architettura [...] come modo per capire oltre che per dare risposte”⁴. Dal primo workshop a oggi, la formula didattica di W.A.Ve. si è arricchita attraverso eventi collaterali, tra cui, seminari, mostre e tavole rotonde organizzate *ad hoc* sul tema annuale del workshop. [D.R.]

Negli ultimi anni W.A.Ve. è diventato un contenitore di idee, aperto e inclusivo, capace di intessere nuove relazioni, accogliendo un pubblico più vasto, mettendo in risalto all'interno del suo format eventi legati alle altre discipline proposte dallo luav, come teatro, cinema e moda. Un fermento creativo internazionale, interdisciplinare e intergenerazionale – condizioni fondamentali per il progetto di architettura nel nostro tempo – contagia i partecipanti, stimolati dall'intenso scambio tra docenti di culture, immagini ed esperienze molto diverse fra loro. Un'evoluzione quella dei W.A.Ve. che comprende anche i principali strumenti di comunicazione, che di anno in anno i workshop hanno messo a punto, in una progressiva apertura



W.A.Ve. 2013, costruzione dei modelli in scala 1:1 progettati nel workshop di Tyin Tegnestue Arkitekt (Norvegia).

W.A.Ve. 2013, flash mob "Apéritif en blanche" a Porto Marghera, organizzato dal workshop di Studio Mas (Sudafrica).

W.A.Ve. 2014, Alberto Ferlenga annuncia i vincitori durante la cerimonia finale dei workshop tenutasi il 17.07.2014 presso il chiostro dei Tolentini.

W.A.Ve. 2015, mostra finale del workshop di Sebastián Irarrázaval (Cile) "Macchina da guerra. Un nuovo stadio di calcio per Venezia / War Machine. A new soccer stadium for Venice".

W.A.Ve. 2016, mostra finale del workshop di Fernanda De Maio (luav) "L'onere dei sogni / Burden of dreams".

W.A.Ve. 2018, mostra finale del workshop di Fernanda De Maio e Andrea Iorio (luav) "Ischia. Nessuna isola è un'isola / Ischia. No island is an island".

W.A.Ve. 2018, mostra finale del workshop di Max Nuñez (Cile) "Benevento. Rovine nuove / Benevento. New ruins".

W.A.Ve. 2018, mostra finale del workshop di Ammar Khamash (Giordania) "Alcamo. Alla ricerca dell'intelligenza del paesaggio / Alcamo. In search for the intelligence of the landscape".

W.A.Ve. 2018, mostra finale del workshop di Vinicius Andrade (Brasile) "Lecce. Città dell'accoglienza: migrazioni nell'era demografica / Lecce. City of tolerance. Migrations in the demographic era".

verso l'esterno anche grazie alla presenza sul web, permettendo il superamento della dimensione universitaria nonché di quella locale⁵.

Le domande poste da W.A.Ve. alla variegata e poliedrica comunità di progettisti coinvolti sono sempre state individuate coinvolgendo istituzioni e associazioni presenti nel territorio, attratte dalla capacità del corso di produrre molteplici visioni. L'interesse sul territorio veneziano su cui si sono soffermate molte edizioni costituisce parte di un progetto a lungo termine, inteso come proiezione positiva di un futuro per Venezia, attuabile reinserendo in un rinnovato sistema metropolitano aree come Porto Marghera e la Laguna, luoghi da risignificare attraverso la verifica e la potenzialità di nuovi scenari. Nel 2019, il consolidato rapporto tra l'Università, il Comune di Venezia e l'Ordine APPC della Provincia di Venezia, conduce all'edizione "Venezia città sostenibile" in cui si affronta un tema globale attraverso la specificità del modello urbano lagunare investendo il territorio di visioni di interesse internazionale⁶. Da Venezia, intesa come il particolare connubio creatosi tra il paradigma urbano del sistema insediativo insulare e l'infaticabile ricerca teorico-progettuale della sua Scuola di Architettura, si promuovono progetti legati a luoghi specifici, capaci però di rispondere a questioni universali poiché, se l'approccio è condiviso e il risultato collettivo, sempre più nell'epoca della globalizzazione le domande su cui si fonda il progetto di architettura e della città sono comuni.

Con l'edizione 2017, W.A.Ve. si apre ulteriormente a livello internazionale affrontando un tema drammatico, quello degli "urbicidi" delle città siriane. In quell'occasione i workshop hanno ribadito l'attenzione verso eventi estremamente critici a scala globale, e l'impegno della Scuola di architettura di Venezia nell'affermare la necessità di un progetto di pace reso espressivo nei processi di ricostruzione, conservazione, trasformazione urbana e architettonica di un patrimonio tanto ricco quanto minacciato⁷. Si è così voluto affermare l'identità del progetto come azione positiva e propositiva, l'attenzione cosciente a un mondo severo a cui rispondere con l'energia dell'immaginazione e della tecnica.

Una "pacificazione urbana" tra la bellezza dei centri storici italiani e le necessità contemporanee è la scommessa fatta durante i W.A.Ve. 2018 - *Italian Beauty*. Un'impresa contrassegnata dalla volontà di tornare ai centri storici⁸ non per difendere il loro passato ma per arricchirlo con nuovi patrimoni in grado di rigenerare le città scelte tra diciotto diverse regioni italiane.

Nel 2020, a causa dell'emergenza sanitaria Covid-19, vengono a mancare requisiti che da sempre hanno contraddistinto l'unicità di questa attività, collettiva e condivisa, ma W.A.Ve. raccoglie questa nuova sfida svolgendosi interamente on line, proponendo di ragionare proprio sugli scenari post-Covid utilizzando le "armi" della progettazione dell'immaginazione. La ripresa dell'attività didattica in presenza, seppur parziale, consentirà a W.A.Ve. 2021 di ricollocare il corpo e le relazioni umane al centro del suo progetto. La ventesima edizione di W.A.Ve. sarà inoltre l'occasione per celebrare il ventennale della Convenzione Europea del Paesaggio, sperimentando il rapporto tra architettura e paesaggio in contesti insulari, e tentando di rispondere alle pressanti problematiche ambientali e di sopravvivenza delle terre d'acqua. Pur proponendo ogni anno un tema al passo con i tempi, dagli esiti progettuali di W.A.Ve. non si attende un nuovo mondo, ma si pongono le basi perché studenti e docenti possano offrire nuove strategie e visioni per migliorarlo. Si tratta dunque di un contributo che non è solo didattico ma assume i caratteri di una performance collettiva che rilegge il territorio per restituirlo con rinnovata ricchezza. [M.B.]

NOTE

¹ A. FERLENGA, *WAVE. Workshop estivi all'Università luav di Venezia*, "FA Magazine", 26, marzo-aprile, 2014, www.festivalarchitettura.it/festival/It/ArticoliMagazineDetail.asp?ID=135 ultimo accesso, 17 maggio 2020.

² G. LEDINI, *IUAV Seminari estivi di progettazione, intervista a Carlo Magnani*, "D'A. D'ARCHITETTURA", 2004, 23, pp. 146-151.

³ Cfr. Comunicato luav di Carlo Magnani, sui *Corsi Intensivi-workshop (Progettazione)*, 2002.

⁴ A. FERLENGA, *Una maniera diversa di insegnare l'architettura*, "Casabella", 737, ottobre 2005, pp. 4-9.

⁵ Naturalmente sarà l'avvio di blog dedicati ai workshop, a partire dal 2007, a sancire definitivamente l'apertura dell'evento al mondo intero. Successivamente la portata dell'evento sarà accresciuta dalla presenza di W.A.Ve. sui social più famosi, facebook dal 2013 e instagram dal 2017.

⁶ Si veda *Venezia città sostenibile*, a cura di M. Ballarin, D. Ruggeri, Anteferma Edizioni - Università luav di Venezia, Conegliano-Venezia 2020.

simone de iacobis
gosia kuciewicz
(centrale)

OSSA esperimenti autogestiti di pedagogia radicale in architettura

Ogni anno un centinaio di studenti provenienti da diverse facoltà di architettura polacche si riuniscono in una città diversa del paese per partecipare a una settimana di conferenze, dibattiti e laboratori intorno a un tema selezionato.

Il lavoro viene portato avanti da gruppi costituiti da una decina di studenti, i quali sono guidati da tutor scelti da un comitato organizzativo sempre diverso e formato anch'esso da studenti, spesso partecipanti delle edizioni precedenti. I tutor prendono parte all'evento senza compenso alcuno, a eccezione di vitto e alloggio, spinti dallo spirito informale e propositivo che anima questi incontri.

Secondo Aleksandra Gryc, membro storico del comitato, "OSSA – acronimo polacco per *Incontri Nazionali degli Studenti di Architettura* – è un'iniziativa spontanea a scala nazionale organizzata dagli studenti per gli studenti. Per due decenni l'iniziativa ha formato nuove generazioni di architetti, sforzandosi di colmare un vuoto radicato nella realtà degli atenei e di contribuire al completamento dell'istruzione degli studenti. I laboratori sono piattaforme per sviluppare capacità come il lavoro di gruppo, la comunicazione del progetto e lo spirito critico..."¹. I molti benefici di questi seminari investono tutti gli attori coinvolti nel processo, compresi i tutor. Nel nostro caso, ad esempio, il metodo di lavoro dello studio si è sviluppato anche grazie all'esperienza come tutor nell'edizione di OSSA 2011 a Varsavia, quando sfidammo gli studenti ad usare la complessa storia della città come uno strumento per inventare scenari urbani futuribili, un tipo di approccio che ci accompagna tutt'ora e che in qualche modo ci contraddistingue.

Quando Aleksandra Gryc parla di "vuoto" presente nelle università polacche si riferisce ad un tema fondamentale, quello delle pesanti trasformazioni dell'istruzione che interessarono le università polacche durante gli anni Novanta e che furono tra le ragioni principali della nascita di OSSA.

Queste trasformazioni sono da ricollegarsi principalmente allo spirito democratico-imprenditoriale che investì il Paese dopo la svolta politica liberista e che provocò inoltre la formazione delle prime rappresentanze studentesche informali.

All'apertura delle frontiere ha fatto seguito un naturale incremento delle possibilità di studio all'estero come per esempio l'EASA (European Architecture Students Assembly), purtroppo però non accessibili alla maggioranza degli studenti sia per ragioni economiche che burocratiche (fino all'ingresso definitivo della Polonia in Europa nel 2004 era comunque necessario ottenere un permesso di soggiorno per spostarsi all'estero per motivi di studio).

Da qui il desiderio di replicare esperienze come quelle che stavano animando l'ambiente internazionale, ma in una versione locale ed economicamente più sostenibile.

Parallelamente a questo primo motivo, altra causa scatenante della "reazione OSSA" è stato il ristagno culturale che caratterizzava le facoltà di architettura in quel periodo; il loro offrire possibilità limitate, specie se paragonate all'offerta formativa media europea.

Infatti, in Polonia, la maggior parte dei laboratori rimaneva guidata da docenti con scarsa esperienza professionale, spesso poco aggiornati rispetto a quanto stava accadendo nel contesto accademico internazionale, e solo pochi corsi erano tenuti da professionisti affermati – come ad esempio Stefan Kuryłowicz – i quali però, adattatisi presto e bene al fiorente mercato neoliberista, trattavano i loro atelier come estensioni dei propri uffici, impiegando gli studenti per sviluppare i progetti commerciali in cui erano impegnati professionalmente al momento.

Il progetto *Fake Industries* indaga e traccia le origini di questo fenomeno facendo riferimento al modello iniziato da Alvin Boyarsky presso l'Architectural Association negli anni Settanta e diffusosi poi nel resto d'Europa: "Gli studenti vengono spesso istruiti dai loro docenti per divenire potenziale forza lavoro nello studio del docente stesso. Maggiore è la reputazione professionale del docente e maggiore sarà la popolarità del suo laboratorio, dal momento che il parteciparvi può contribuire ad aumentare la possibilità di essere assunti sul posto e continuare dunque a riprodurre le stesse strategie già testate durante il corso. Allo stesso tempo, l'interesse degli studenti per determinati studi professionali tende a definire i programmi stessi delle scuole di architettura, meccanismo che ha la conseguenza di portare gli interessi della professione all'interno dello spazio che dovrebbe essere dedicato all'accademia"².

La Polonia non rappresentò dunque un'eccezione da questo punto di vista e i risultati delle tesi di progettazione degli anni Novanta ne sono la prova:

si tratta infatti quasi esclusivamente di progetti per edifici commerciali, rappresentati per mezzo di immagini di stampo pubblicitario, privi di una consistente riflessione teorica e disciplinare.

Questo ci porta a parlare del terzo fattore cruciale che ha influito sulla riconfigurazione del sistema educativo universitario alla fine degli anni Novanta: la Dichiarazione di Bologna.

La riforma strutturale dell'educazione superiore sottoscritta da 29 paesi Europei entrò in vigore in Polonia nel 1999, mentre già da un paio d'anni si svolgevano i primi incontri informali OSSA, in una forma che ancora doveva evolvere nella odierna formula di workshop della durata di una settimana.

Pier Vittorio Aureli in conversazione con Peter Eisenman descrive il cambio di direzione introdotto dalla Dichiarazione di Bologna in questi termini: "un trattato che ha reso tutte le università d'Europa comparabili, o in ogni caso gestite con lo stesso sistema. Uno dei principi della Dichiarazione di Bologna è stato il concepire il sapere non solo come strumento di formazione di un buon cittadino, ma anche come mezzo di formazione di un soggetto imprenditoriale. Dunque la conoscenza viene intesa in ambito economico"³. In Polonia questo strumento venne sfruttato dal mercato edilizio in espansione come un'opportunità per ottenere dalle facoltà di architettura una nuova classe di professionisti indipendenti e competitivi, necessaria al mantenimento di una stabile crescita economica.

In un tale contesto non sorprende che gli studenti abbiano risposto in modo così positivo allo sviluppo parallelo di un nuovo progetto pedagogico critico e internazionale.

OSSA ha saputo dare vita molto rapidamente ad una comunità coesa, guidata da persone energiche ed entusiaste, che si è trasformata nel tempo in un'organizzazione trans-generazionale fluida, capace di organizzare eventi di una certa dimensione, in città ogni anno diverse, secondo un'idea comune che continua ad evolvere ma che non tradisce gli intenti originali.

In particolare, legandosi ogni anno ad un luogo specifico, OSSA richiede ai partecipanti una comprensione profonda delle città, mantenendo viva l'attitudine a riflettere sul contesto e a stabilire legami profondi con le comunità locali e con le entità politiche.

Da qualche anno a questa parte l'evento è stato ulteriormente ampliato e aperto anche a studenti e tutor provenienti da altre discipline e paesi, che hanno arricchito con nuovi stimoli il programma degli incontri OSSA. Tra gli ospiti internazionali invitati a partecipare come relatori nelle precedenti edizioni ci sono Juhani Pallasmaa (Zakopane 2016), Alberto Campo Baeza (Breslavia 2017) e Tom Emerson (Łódź 2018), mentre tra i tutor troviamo ad esempio i membri dello Studio Huesser, di False Mirror Office e di Fala Atelier, tutti professionisti impegnati in modo consistente anche nell'insegnamento.

Ora più che mai, nel contesto instabile della pandemia e della crisi climatica, l'architettura come disciplina ha bisogno di ripensare profondamente la sua agenda ed il suo mandato. L'educazione all'architettura, a maggior ragione, porta con sé la responsabilità di offrire una visione rinnovata per il futuro della professione. Ecco perché, mentre i meccanismi istituzionali delle facoltà continuano a girare lentamente, crediamo che esperienze spontanee come quella di OSSA possano accendere la scintilla del cambiamento nel modo in cui diamo forma all'ambiente costruito.

NOTE

¹ La descrizione di OSSA da parte di Aleksandra Gryc appare in "Architektura Murator" del 02/2020, 305, p.115.

² FAKE INDUSTRIES, 'Second Hypothesis: On Pedagogy', IV, *Education*, in *Fundamental Acts*, curated by M. Ghidoni, A+mbookstore, Milano 2016, p. 160.

³ Dialogo tra Peter Eisenman e Pier Vittorio Aureli, *A Project Is a Lifelong Thing, If You See It, You Will Only See It at the End*, "Log", 28 (2013), p. 68.

False Mirror Office

Piotrkowskissima

Piotrkowskissima è un tentativo di andare oltre la fisicità dello spazio, di abbandonare il modo tradizionale di rappresentazione della città in favore in una narrazione complessa, capace di includere e rimescolare ogni *medium* disponibile. Il risultato è una fabbrica allegorica, un dispositivo a forma di palcoscenico con tutte le sue reali componenti scenografiche: proscenio, ali, fondale, quinte e fronte del palco. Il Fondale, insieme alle ali, offre un'immagine inedita di Piotrkowska, l'arteria centrale di Łódź, che viene rappresentata simbolicamente come attrazione principale tra tutti gli elementi identitari della città.

tutor

Gloria Castellini
Filippo Fanciotti
Boris Hamzeian

studenti

Damian Granosik, Agnieszka Łatak, Robert Zapala, Karolina Kowalczyk, Emilian Nagiel, Karolina Szczepara, Olga Rosinska.

crediti immagini
Ada Trybuchowicz



Studio Huesser

Narrowway

Łódź nasce come città industriale costruita secondo una struttura a griglia, con isolati di eccezionale estensione. Questo disegno, concepito per accogliere vasti comparti tessili e logistici, ha perso ormai qualsiasi ragion d'essere in relazione al contesto attuale. Come reazione al tessuto urbano esistente, lo studio ha proposto la progettazione di un percorso pedonale e ciclabile di forma circolare per connettere un ampio spettro di spazi urbani. La nuova *Narrowway* si sovrappone alla griglia storica aggiungendo un ulteriore livello di complessità e di accessibilità. Il percorso permette infatti di stabilire una relazione nuova e profonda con i diversi frammenti urbani attraversati, i blocchi residenziali, le fabbriche riconvertite, il verde abbandonato. In un panorama temporale di lungo termine, il progetto vuole contribuire alla definizione di una nuova scala umana per la città.

tutor

Lukas Huesser
Korbinian Kainz

studenti

Agata Holdenmajer, Julia Mejer, Natalia Olszewska, Jan Przedpeński, Filip Ruszkowski, Alicja Stefan, Maciej Wewiór, Piotr Sokołowski.

crediti immagini
Team



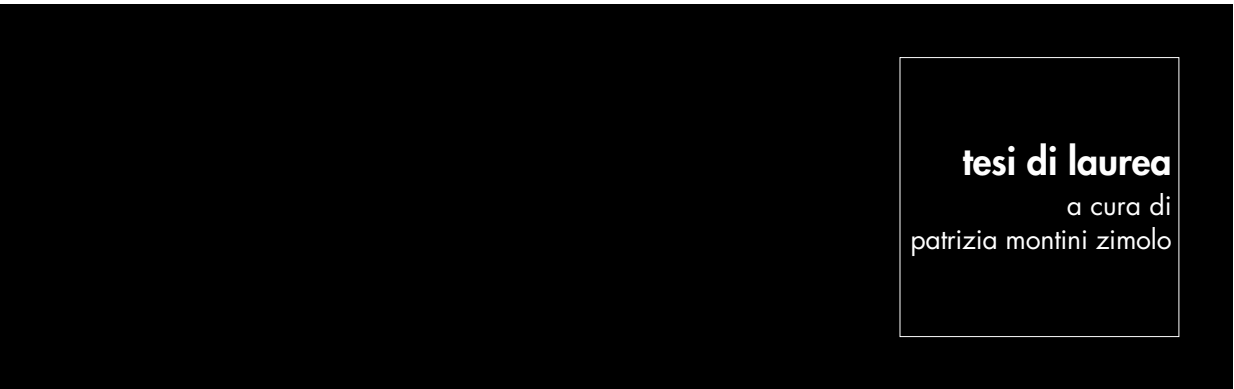


Planimetria generale dell'esistente e indicazioni progettuali della ricerca di Ateneo: a tratteggio gli edifici da demolire, a tratti paralleli *frons scenae* di Venice Square. Legenda: 1. khan al-Franji; 2. moschea Sinan Basha; 3. khan as-Shuna; 4. khan el-Umdan; 5. magazzini pisani; 6. area Porta Ferrea; 7. chiesa San Giovanni e ambienti ipogei; 8. muro pisano.

La città antica di Akko tra le fortificazioni ed il Golfo di Haifa, foto aerea zenitale.

L'intervento: planimetria di insieme e piante del piano terra, planivolumetrico e profilo da mare.

Contesto della fascia commerciale o dei khan, vista assonometrica riferita alla planimetria generale e alle piante dei khan con gli interventi di progetto: 1. percorsi sulle mura marittime; 2. piazza-teatro 3. *frons scenae*.



il progetto architettonico e urbano per il recupero della città antica: un intervento per akko

tesi di laurea magistrale a ciclo unico in ingegneria edile - architettura

università degli studi di roma "tor vergata" a.a. 2018-2019

laureato: marco rosati

relatore: francesco taormina

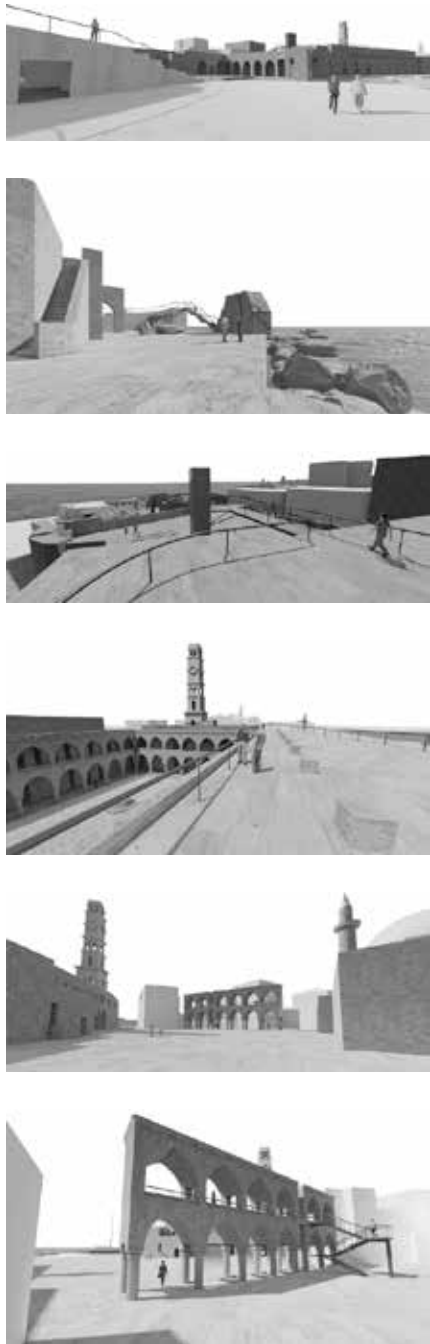
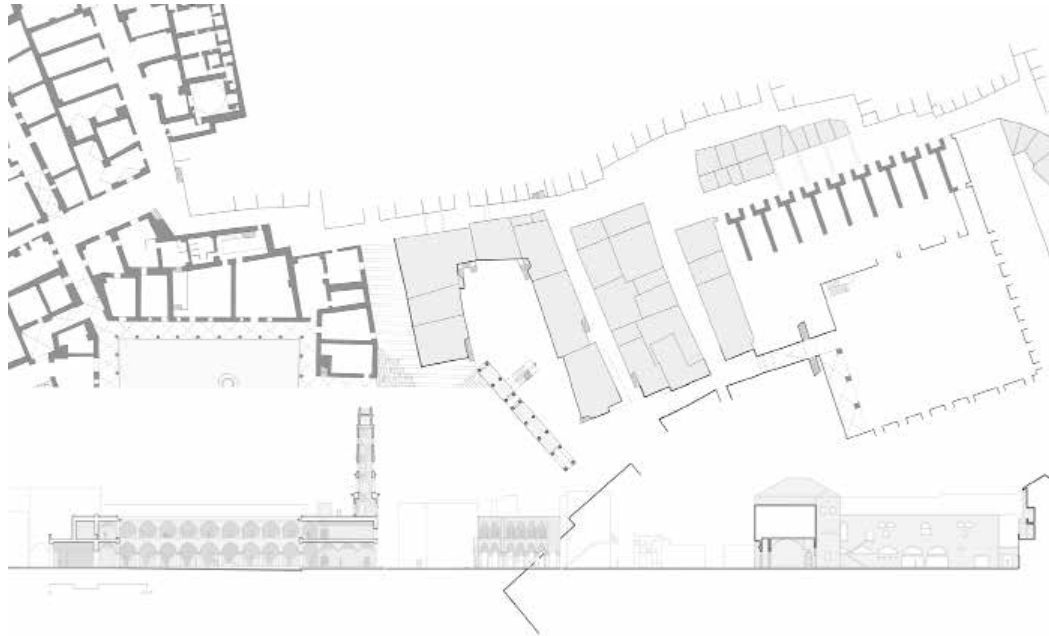
Questa tesi di laurea in progettazione architettonica ha origine dalle indicazioni di una ricerca condotta presso l'Università di Roma "Tor Vergata"; la ricerca si è occupata degli spazi della città antica, in particolare del recupero e riuso dei complessi monumentali come motivo di più generale ed estesa riqualificazione urbana. La città scelta per svolgere la ricerca, la stessa di cui si occupa la tesi di laurea, è Akko, in Israele; citata nella Bibbia, la città è stata capitale del Regno Latino di Gerusalemme, quindi con una forte e ancora riconoscibile impronta crociata e italiana (ne permangono i segni perfino nella toponomastica), poi mamelucca e dal XVI secolo ottomana. Racchiusa entro una cinta muraria, nella punta più settentrionale del Golfo di Haifa, essa è stata un importante crocevia di traffici, descritta anche da Marco Polo, è abitata quasi interamente da arabo palestinesi ed è oggi Patrimonio dell'Umanità.

Il progetto interviene su una porzione dell'area occupata dai khan o caravanserragli urbani, grandi complessi monumentali in parte edificati, in prossimità del porto, sugli antichi sedimi dei *fundus* dei quartieri crociati. Più precisamente, il progetto coinvolge i khan as-Shuna, el-Umdan e al-Franji e i loro spazi adiacenti, ovvero: i resti di una corte aperta verso il mare, detta "della Porta Ferrea" e delimitata dai magazzini crociati pisani; il camminamento interno delle mura marittime a loro volta costruite su magazzini crociati e ambienti romani e bizantini, e il percorso sopra le stesse mura, di grande efficacia panoramica sulla città e sul Golfo di Haifa; la piazza (Venice Square) antistante il khan el-Umdan e di connessione con il khan al-Franji. I relativi indirizzi proposti nella ricerca dell'Università di Roma "Tor Vergata" riguardano la possibilità di valorizzare l'ambiente urbano a partire dalla riattivazione dei percorsi pedonali che attraversano le grandi e regolari corti dei khan, riconnettendole al tessuto circostante e al mare; essi individuano, inoltre, in una sorta di parete-portico, di *frons scenae* posto in diagonale su Venice Square, l'elemento adatto a riconfigurarne gli spazi e a determinare una soluzione di continuità tra gli ingressi principali dei khan el-Umdan e al-Franji.

Il progetto di tesi risponde a queste sollecitazioni sulla base di alcune scelte. Per quanto riguarda la corte della Porta Ferrea si è deciso di ripristinarne il disegno planimetrico, oggi parzialmente scomparso ma presente nelle mappe della prima metà dell'Ottocento, configurando una nuova piattaforma sull'acqua: questa permette di rinsaldare le presenze storiche e archeologiche e di riconnetterle al nuovo porto; una gradinata, disposta all'interno della stessa corte, determina con la sua posizione e con quella del piano appena rialzato della scena l'organizzazione di tutti i percorsi dallo stesso porto verso i khan as-Shuna e el-Umdan, quindi verso l'interno delle mura marittime. La gradinata è la platea di un teatro all'aperto ma anche un belvedere sul Golfo di Haifa, dotato di scale che offrono imprevisti punti di vista; i magazzini crociati pisani che chiudono la corte verso i khan costituiscono invece il fondale della scena e ne contengono i servizi per lo

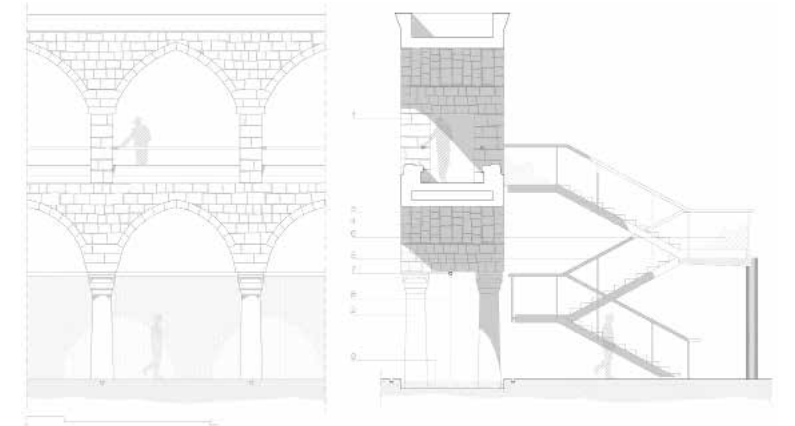
L'intervento: piante dei piani terra con il disegno della pavimentazione, profili della piazza-teatro. Legenda: 1. muro pisano; 2. piazza-teatro; 3. servizi teatro; 4. ripristino passaggi; 5. corte khan el-Umdan con acqua superficiale; 6. *frons scenae* con vasca di acqua e scala belvedere.

L'intervento: il *frons scenae* tra i khan el-Umdan e al-Franji.



La piazza-teatro.
Il percorso sulle mura marittime e sul tetto del khan el-Umdan.
Il *frons scenae* su Venice Square.

L'intervento: planimetria di insieme e piante del piano terra, planivolumetrico e profilo da mare.
L'intervento: particolare del *frons scenae*.
Legenda: 1. pietra locale calcarea (kurkar); 2. colonna pietra; 3. lamiera acciaio; 4. profilo acciaio C; 5. tubolare acciaio inox; 6. rete metallica; 7. condotta acqua; 8. parete acqua; 9. vasca raccolta acqua.



spettacolo e quelli per gli spettatori, oltre agli elementi di risalita meccanica sul camminamento delle mura marittime.

Dall'altro lato di questa piazza-teatro della città, come indicato nella ricerca di Ateneo, la posizione del *frons scenae* su Venice Square, ortogonale al fronte della moschea Sinan Basha sulla piazza, ne recupera il ruolo storico di orientamento dei solchi viari che dal khan al-Franji tendevano ad aprirsi verso il bacino chiuso del porto, soppiantato alla fine del Settecento dal khan el-Umdan; quale anticipo e richiamo di questo khan, il *frons scenae* ne replica il disegno delle arcate della corte in un doppio ordine longitudinale con interposta una sottile parete d'acqua al primo livello. L'acqua fa da mobile traparente separazione tra due parti distinte della piazza, quella verso il porto, con il khan el-Umdan e quella più domestica delle abitazioni, e la sua vasca di raccolta a pavimento individua passaggi e interruzioni. A memoria dell'antico bacino e per meglio caratterizzare i percorsi interni al khan el-Umdan, l'acqua viene fatta scorrere a velo sul piano di calpestio della corte; i percorsi interni al khan ne coinvolgono anche il piano superiore e il tetto, come era un tempo per ragioni difensive, riaprendone i varchi di accesso sul camminamento delle mura marittime.

Tutti i materiali previsti sono in gran parte locali, per non alterare l'ambiente esistente: il disegno delle pavimentanzioni in pietra è determinato da geometrie semplici, che seguono la disposizione dell'edilizia per parti con corsi continui di diversa larghezza e riempimento variabile; la gradinata della piazza-teatro è in cemento a vista, come un intrusione del nuovo porto; il *frons scenae* è anch'esso in pietra locale, mentre tutti gli elementi puntuali e di minor consistenza, come passaggi aerei e scale, sono stati pensati in struttura metallica.

In definitiva, anche questa attenzione all'utilizzo dei materiali sottolinea come il progetto di tesi guardi agli spazi esistenti nella città antica, quelli dei vuoti viari, quelli costruiti, come ad un insieme inscindibile, senza alcuna separazione tra la città e la sua architettura, fonte per questo di un insegnamento ancora attuale.

NOTE

¹ Per i risultati della ricerca cfr. F. TADRMINA ET AL., *Akko e la sostenibilità morfologica della città antica. Saggio sulla vita delle forme*, 40due Edizioni, Palermo 2019; si rimanda al volume per l'apparato iconografico che è stato di supporto alla tesi di laurea e per la bibliografia.

andrés ros campos

tettonico e stereotomico. dualismo interpretativo nell’architettura di carlo scarpa

Introduzione

Con il fulgore della Rivoluzione Industriale dell’inizio del XIX secolo, la concezione razionale dell’ossatura architettonica incontra nuova soluzione con l’impiego del ferro. Dopo oltre un secolo, confidando nel cemento armato e servendosene come scheletro, Le Corbusier elabora una nuova concezione formale come aforisma di una moderna architettura: attraverso i suoi cinque punti evidenzia il protagonismo del telaio strutturale e l’indipendenza tra la chiusura e la struttura.

Durante questi processi di evoluzione – dal pesante al leggero – soggiacciono i concetti di “tettonico” e “stereotomico”. Il tettonico suggerisce la frammentazione e la divisione in elementi e richiede soluzioni di unione che invitano al dettaglio. Al contrario lo stereotomico fa riferimento al massiccio e al solido, al cumulativo e pesante. Suggerisce quindi il concetto di compattezza. Carlo Scarpa associa un significato metaforico alla condizione tettonica e stereotomica dei suoi disegni e lo fa accettando la sfida moderna dell’astrazione, quindi la depurazione nel disegno di ogni elemento della sua architettura. I suoi disegni propongono una persistente interpretazione degli elementi che appaiono nello spazio architettonico aggiungendone un alone di mistero. Questo apporto di significato è deliberato e si rivela attraverso concetti che si approssimano ad approcci surrealisti. Per questo Scarpa ricorre alla definizione di un’idea attraverso opposti: pieno-vuoto, formale-informale, liscio-ruvido, liquido-solido, tettonico-stereotomico.

Marco Pogacnik (2007) riferendosi all’architettura di Carlo Scarpa, definisce la tettonica come la capacità di scomporre l’opera negli elementi fondamentali. Spiega che il tettonico si associa alla costruzione intesa come la connessione di elementi eterogenei, mentre lo stereotomico si associa a elementi compatti, pesanti e costituiti non per parti ma per volumi e massa¹.

Sul tettonico e stereotomico

Il suffisso greco che compone la parola “architettura” deriva dalla parola greca τεκτονικός (*tektonikós*) che significa letteralmente appartenente alla costruzione. Il tettonico si riferisce dunque alla condizione costruttiva della disciplina. La parola stereotomia deriva anch’essa dal greco e significa letteralmente taglio di solidi. La stereotomia studia come segnare e tagliare la pietra in blocchi tridimensionali in modo che si incastrino perfettamente tra loro a formare un’unica opera. Si può definire come l’arte di tagliare la pietra in blocchi (di un arco, una volta, una cupola, una scala).

Le tecniche stereotomiche furono largamente utilizzate in Europa fin dal Medioevo ma con una trasmissione conoscitiva principalmente orale. È con il Rinascimento che si scrissero i primi trattati sulla stereotomia. Uno di questi è *Le premier tome de l’architecture*, libri III e IV di Philibert de L’Orme (1567). Con l’illustrazione l’abate Marc-Antoine Laugier attribui al tettonico la concezione razionale della capanna primitiva² in quanto il passaggio dell’uomo della caverna alla capanna richiedeva una comprensione razionale. Ed è così che nasce l’architettura per Laugier, con l’apparizione della tettonica³.

Si può riformulare la teoria di Laugier nel seguente modo: la caverna primitiva rimane associata allo stereotomico, alla pietra, allo scolpito, al massiccio e pesante, alla connessione con il terreno e a un prolungamento di quest’ultimo. Mentre il tettonico si associa all’architettura del montaggio e smontaggio, alla costruzione concreta dell’opera che non nasce dal terreno ma che si appoggia ad esso.

Wieser e Deplazes (2005) affermano in riferimento all’architettura leggera la quasi totale dissoluzione della massa (la cosiddetta sublimazione) che disegna nello spazio una griglia astratta e crtesiana: lo scheletro etereo di un volume fantasma. Questo equivale ad affermare che lo scheletro strutturale costruisce le linee fondamentali della forma e che si necessita di un rivestimento per trasmettere una lettura e una sensazione di vestizione. Questo rivestimento in occasione dell’apparenza dello stereotomico sopra uno scheletro tettonico (un lessico di strutture, assi, e punti), soggiace come reale codice compositivo dell’architettura.

Durante il XIX secolo, Viollet-le-Duc rappresenta il paradigma teorico della stereotomia frutto di una profonda conoscenza del gotico e dei suoi interessi per riscattarlo. Al contrario, sarà Gottfried Semper l’esponente del tettonico con i suoi principi sul rivestimento. Nella sua opera *I quattro elementi dell’architettura*, spiega che quando si parla della superficie costruita si fa riferimento alla parete (tettonica) o al muro (stereotomia). Semper studia l’etimologia della parola parete in tedesco *wand* che proviene dal sostantivo *gewand* che significa abito, vestito. In questo modo associa la parete al tessile

304



Connessione tra il pesante pilastro di carattere stereotomico e la fragile copertura tettonica. Biennale di Venezia.
Contrasti tra le linee di luce del padiglione della meditazione e le linee di tessere del muro in cemento. Tomba Brion.
(foto Andrés Ros Campos)

305



Dettaglio dell'effetto di levitazione dell'elemento di copertura. Portale luav.
Dettaglio del muro in cemento con l'intersezione della fontana. Fondazione Querini Stampalia.
Raccordo tra il preesistente e il nuovo: generazione di giunti tra i materiali. Castelveccchio.
(foto Andrés Ros Campos)

e la classifica come elemento tettonico mentre il muro “mauer” mantiene le sue condizioni stereotomiche⁴. Fernando Espuelas (2009) parlando precisamente dell'architettura leggera, nel suo capitolo intitolato Anoressia, allude alla costante perdita di massa dell'architettura contemporanea in risposta all'imperante spirito odierno, definendo che la massa si scompone razionalmente nella comprensione delle sue linee di forza. In un ulteriore contributo teorico, Alberto Campo Baeza (2008) allude ai meccanismi che partendo dall'astratto concorrono al concreto. Questi mezzi pratici usati in architettura includono quello che lui chiama il meccanismo comprensivo della relazione con la gravità, che precisamente sono lo stereotomico e il tettonico. Campo Baeza pone il dibattito sulla differenza tra stereotomico e tettonico nel rapporto tra costruzione e terreno; il primo se ne fonde e lega, mentre il secondo se ne deposita sopra con cura⁵.

Il significato del tettonico-stereotomico nell'opera di Carlo Scarpa

Nel lavoro di Carlo Scarpa si ritrova la dualità tra costruzione massiccia *versus* costruzione leggera. I pesanti muri di cemento rappresentano lo stereotomico mentre gli elementi formati da diversi pezzi e poi assemblati rappresentano il tettonico. Ma Scarpa non si limita all'utilizzo di queste due tecniche o metodologie, ne da loro un significato.

Il linguaggio architettonico “scarpiano”, basato sul simbolo, è una creazione personale e misteriosa la cui codificazione si ispira alla tradizione della storia primitiva dell'architettura. La questione dello stereotomico allude alla caverna, mentre il tettonico si ricollega alla capanna primitiva come nell'illustrazione dell'abate Laugier.

Scarpa si diletta nelle unioni attribuendo il protagonismo alla giunzione. È comune che l'apparente imponenza di un elemento sia attenuata incorporando un sublime disegno tettonico che lega i diversi elementi. Nel linguaggio architettonico usato da Scarpa, il tettonico si configura nella ricerca di un'astrazione accurata ed elegante.

Il carattere stereotomico nella sua opera prevale nei monumenti funerari, concepiti come sculture monolitiche associate all'idea di lastre sepolcrali ancestrali. Nella tomba Brion (San Vito di Altivole 1969-78) le metafore sulla vita e la morte si susseguono nello spazio. Il massiccio è associato al terreno, il cui destino è la morte (il tangibile) e il leggero è associato al celestiale, alla spiritualità umana (il metafisico). Per questo motivo si comprende perché l'arcosolio, che ospita le tombe dei coniugi (stereotomico) nasconda la vista del cielo mentre il padiglione della meditazione (tettonico) che sembra levitare sull'acqua, si risolve con un'apertura nella copertura che incornicia precisamente il cielo⁶.

La casa Ottolenghi (Bardolino 1974-78) costituisce un ricordo di spazi primitivi in cui l'abitante si adatta all'abitacolo: un evidente riferimento alla caverna. Il rituale d'accesso avviene attraverso una scala in cemento che, a partire dall'ingresso della proprietà, dalla strada, scende attraverso una fenditura scavata nel terreno⁷. Seguendo il percorso della fenditura, si arriva all'ingresso principale. In questo modo la casa, semisepolta e quindi di natura stereotomica, evoca le dimore ancestrali in un esercizio di memoria sul dibattito delle origini dell'architettura⁸.

L'intervento a Castelvecchio (Verona 1957-64, 1967-70, 1974) offre la possibilità di contemplare una vasta gamma di soluzioni museologiche di elementi leggeri, come i supporti delle opere pittoriche, ed elementi più massicci, come i supporti per le grandi opere scultoree⁹. Nei supporti per le sculture Scarpa combina soluzioni tettoniche (scomposte in elementi minori) con soluzioni più pesanti di carattere stereotomico. Tuttavia, per i pezzi di supporto degli elementi pittorici, utilizza soluzioni tettoniche squisitamente risolte. Parallelamente, l'intervento stesso sull'edificio contiene un potente carattere tettonico. Basti pensare ai diversi strati che formano la copertura dell'ala Napoleonica del complesso.

Significativo anche il progetto dello stand alla VI e VII triennale di Milano per Venini (Milano 1933-47). Scarpa disegna una composizione astratta assemblando un'armatura strutturale a supporto dei vetri disegnati dalla celebre fornace. Questa strategia di intervento neutrale, basata sull'astrazione, mira ad evidenziare gli aspetti significativi di ciascun pezzo migliorandone la percezione.

Altro paradigma nella gestione del tettonico è il secondo intervento a Ca' Foscari (Venezia 1955) dove Scarpa utilizza il legno derivante dal suo primo intervento (1935-37) per disegnare un elemento di separazione tra il

salone e il corridoio di passaggio. Questo diaframma velato si distingue per il sottile distacco tra il telaio e il suolo; un incontro delicato che rafforza l'idea di leggerezza e che si ricollega al concetto di tettonico¹⁰. Le scale sono un altro elemento cui Scarpa si preoccupa di spogliarne l'essenza. Il risultato è l'evidenza di piani e linee che si manifestano nella loro più pura astrazione. Nel negozio Olivetti (Venezia 1957-58), allo scomporre la scala nei suoi elementi costitutivi, Scarpa dà loro l'autonomia che contribuisce ad evidenziare la condizione tettonica. Pertanto, la scala non si presenta come un volume scolpito ma un assemblaggio di elementi più piccoli. Un'altra lezione sulla combinazione di tettonico e stereotomico è nella Fondazione Querini Stampalia (Venezia 1961-63). Quando Scarpa interviene sull'edificio introduce un disegno delle fughe generando un gioco di linee che si interrompono a formare una composizione neoplasticista¹¹. Nel giardino della Fondazione si trova poi il camminamento formato da pezzi autonomi che si associano per moduli dimensionali. Le lastre che formano il percorso sul manto erboso rivelano la loro autonomia associandosi e creando un percorso di chiara influenza giapponese¹². Questo camminamento termina in un muro di cemento che funge da fondale scenico e che presenta rotture nella compattezza nel punto in cui la fontana si interseca con esso. Infine, il progetto del portale dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (Venezia 1966-78) che sebbene completato dopo la morte del maestro, ha mantenuto le sue idee e linee guida. È evidente la combinazione di elementi autonomi che si uniscono e mostrano le condizioni tettoniche del portale, come il distacco della copertura in cemento armato che copre la soglia di accesso. Qui la condizione tettonica è così potente che l'unico supporto è minimo. Ciò che ne scaturlisce è l'effetto visivo della levitazione: la magia dell'architetto.

Conclusioni

Scarpa ha saputo congiungere la tradizione stereotomica alla nuova teoria tettonica avanzata dall'architettura moderna. Espone la dualità tettonico-stereotomico e rimanda al dibattito sull'origine dell'architettura come alla dicotomia tra leggero e pesante. Soprattutto nella tomba Brion, si trova il fantastico contrasto dell'uso dei dualismi come il contrasto tra la vita e la morte legati rispettivamente al tettonico e allo stereotomico. In conclusione, si può affermare che il tettonico equivale a una purificazione del concetto strutturale e a una sincronizzazione tra costruzione e struttura che viene dunque razionalizzata. In questo modo la comprensione strutturale consente di spogliare l'architettura dal suo pesante involucro classico e legarla alla decomposizione e alla frammentazione già sperimentate nell'arte delle prime avanguardie.

Questo accompagnando l'aspirazione dell'architettura moderna alla leggerezza, alla diafanità e alla dematerializzazione. In breve, la massa viene scomposta razionalmente e il risultato è che l'assenza di gravità è riconosciuta come un parametro fondamentale dell'architettura. Questo desiderio di purificazione porta alla concezione tettonica dell'architettura. Pertanto, il fattore costruttivo acquisisce un'importanza essenziale. Ciò detto, si deve intendere chiaramente che la parola “architettonico” si riferisce all'assemblato, all'unione, vale a dire al tettonico e che Scarpa era un maestro nella combinazione di ambo i concetti. Dobbiamo quindi riconoscere la capacità di riscattare lo stereotomico (rimasto associato al classico e quindi dimenticato) e integrarlo con il nuovo lessico moderno del tettonico.

NOTE

¹ M. POGACNIK, *Carlo Scarpa. Tettonica illustrata da forme*, in *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, a cura di W. Tegethoff, V. Zanchettin, Marsilio, Venezia 2007.

² M.A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne, Paris 1753.

³ J. CALATRAVA ESCOBAR, *Arquitectura y naturaleza: el mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración*, “Gazeta de antropología”, 8, 1991.

⁴ K. FRAMPTON, Estudios sobre cultura tectónica, Ediciones AKAL, Madrid 1999; tr. it. K. FRAMPTON, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, a cura di M. De Benedetti, Skira, Losanna 2005. Il libro cita G. SEMPER, *I quattro elementi dell'architettura*, dove si espone come l'edificio si divida in quattro elementi fondamentali interpretabili come: il focolare, il tetto, la chiusura e il pavimento.

⁵ A. CAMPO BAEZA, *Pensar con las manos*, Nobuko, Palermo 2009, p. 77.

⁶ E. TERENCEZONI, *Carlo Scarpa: i disegni per la Tomba Brion. Inventario*, Electa, Milano 2006.

⁷ Casa Ottolenghi, Bardolino, Verona, Italia, 1974-78.

⁸ F. DAL CO, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, Electa, Milano 2007.

⁹ MUSEO DI CASTELVECCHIO. Corso Castelvecchio, Verona, Italia, 1957-64, 1967-70, 1974.

¹⁰ F. DAL CO, G. MAZZARIOL, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984.

alberto aschieri
@ LASUE 2004-2021

il giardino della cultura e della comunicazione nell'area farini: per un nuovo osservatorio critico fra il luogo e il progetto architettonico urbano sociale e ambientale

Il workshop LASUE nelle sue sette edizioni (2014-2020) al Politecnico di Milano, ha posto a progetto, primarietà e necessità della centralità da assegnare allo *spazio pubblico* per la definizione di *nuove essenze di architettura urbana* per la risoluzione di luoghi critici dell'area metropolitana di Milano (LASUE by A. Aschieri 2012-2021). I molteplici contributi interdisciplinari-progettuali, architettonici, urbanistici, paesaggistici, storici, epistemologici offerti ai 58 studenti divisi evidenziano parte delle competenze d'insieme imprescindibili per un futuro urbano di nuova consapevolezza di senso e significato di ragioni e forme del progetto. L'area Farini nodo critico dagli anni Ottanta del XX secolo si presenta occasione determinante per dimensioni e posizione strategica: luogo conteso da differenti proprietà dei suoli parzialmente risolte da *deboli accordi di programma* fra molteplici detentori d'interessi.

Gli studenti (1-16/9/2020) hanno raggiunto, negli esiti qui presentati, gli elogi dei professori nella critica finale della presentazione delle loro proposte per l'espresso *desiderio di progetto* (H. Pessoa) e per l'intenzionalità di poter positivamente *prendere parte al cambiamento* (A. Kipar) con prefigurazioni progettuali di rinnovata coniugazione fra Progetto di Architettura & Disegno Urbano. I team hanno accolto l'intrinseca potenzialità proposta di *proiettare in uno spazio reale di vita* della città futura, *speranze, ambizioni, utopie*, richiamando nei progetti la lucida espressione di P. Francastel e ponendoli all'attenzione dell'attuale cultura-politica della città in una *nuova integralità pubblica-ambientale*. Gli esiti dei progetti riconosciuti encomiabili dalla direzione del workshop, A. Aschieri con F. Zanni, e applauditi dalla commissione per il superamento delle difficoltà della didattica *on line*, con idee, rappresentazioni di progetto, *maquette* su basi satellitari, in una riappropriazione del ruolo di ricerca progettuale sperimentale universitaria. Il giudizio critico è stato articolato e sottolineato marcando la differenza principale tra due tipologie di risposte: una di progetti con maggiore coraggio e riconoscibilità, più *unitari, decisi*, di correlazione integrata tra nuovo e pre-esistente (team D,L), rispetto alle altre proposizioni, pregevoli ma con composizioni più *additive e parzialmente frammentarie* nelle risoluzioni. Un giudizio questo che Franco Purini in note su "Anfione e Zeto" n. 29, 2020 aveva riportato ad una più ampia riflessione critica sull'attualità dell'architettura, dell'apparire del prevalere di risposte di forme di *neo-funzionalismo* con una prioritaria attenzione a funzioni-usi-contenuti, in sottovalutazione alle valenze strutturali di valori-caratteri morfo-tipologici delle identità differenziali dei luoghi in progetto.

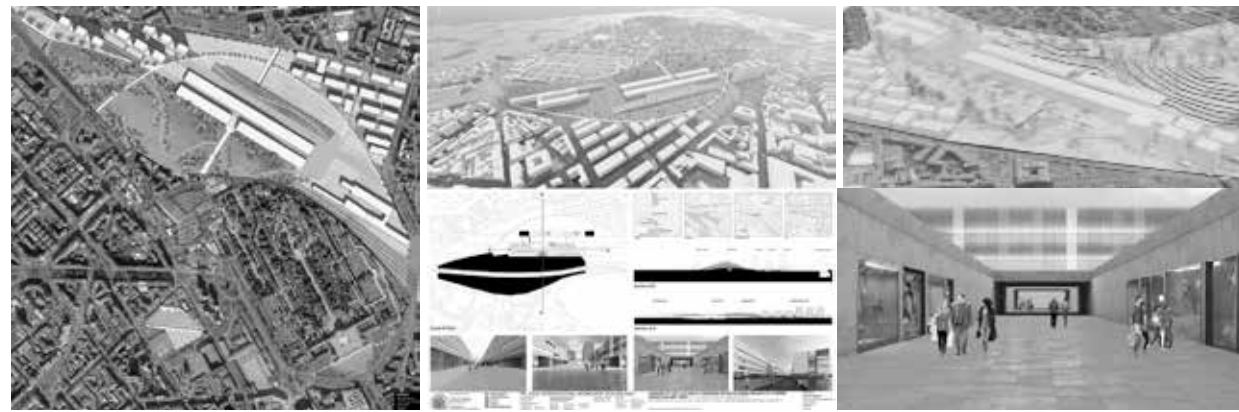
Il *Giardino della Cultura e della Comunicazione* articolato nelle proposizioni di una *topografia operativa* del paesaggio, sospinte da Zanni, Aschieri per un'area mai prima abitata dalla città, in una *reintegrazione di piano-progetto* e per una rinnovata dialettica di una *natura prima* nell'artificialità dei caratteri urbani, sottolineata A. Cagnardi e A. Kipar nei propri interventi, proiettate in nuove critiche risoluzioni *spaziali d'ambiente*: il porsi in traccia del LASUE ai vertici del pensiero critico di trasformazione urbana dal 1935 ad oggi richiamando le *idee* ed *esperienze* da S. Muratori, G. Samonà, A. Rossi, V. Gregotti, F. Purini, R. Moneo.

I progetti delineano la possibilità di un definitivo superamento del limite ferroviario, lasciando 4 binari Garibaldi-Bovisa, con una ri-modulazione del paesaggio di riconnessione della geografia urbana fra i differenziati versanti: una trama di nuovi spazi pubblici-culturali-universitari-espositivi-residenziali, orditi da *esplanade* verdi, piani inclinati, pieghe del terreno a giardino integrate alle nuove architetture con rampe ciclabili e *Promenade*-corridoi ecologico-ambientali di una *Grande croisée* del nord-ovest milanese, richiamanti pensiero e progetti della modernità, da É. Zola al Le Corbusier del 1922-1925, con l'introduzione di *nuovi parchi lineari* con funzioni pubbliche, negli *interspazi* di margine delle principali direzioni generatrici storico-ambientali-infrastrutturali di Milano, come proposte dal LASUE Urban Project 2015 in rapporto al progetto Raggi Verdi della LANDS di A. Kipar 2015.

La risoluzione dell'area presenta un paradigmatico Giardino dell'abitare Culturale & Comunicativo, *soglia metropolitana, osservatorio critico e nuovo centro della periferia*, protetto, acceso e illuminato in ogni ora del giorno, *città vivente e spazio vissuto*, intessuto e abitato da conoscenza-sapere (Nuova Università Semiotica-Comunicazione), da esposizione-ricerca nell'Arte (Museo delle Arti del XXI sec e Sede Accademia di Brera), in una complementarietà intrecciata di usi privilegiati dello spazio pubblico e insediamenti di Residenza Studentesca, nelle zone a bosco del nuovo parco, e di Residenza Sociale in continuità ai tessuti di via Farini, aperti, attraversabili, contrappuntati alle aree verdi e ai nuovi contenuti pubblici del nuovo Giardino, analogamente al paradigma storico urbano del Parco Sempione di Milano.

Contributi in *lecture* alla VII edizione International LASUE workshop Milano 2020 (laboratory architectural social urban & environmental): F. Purini, F. Zanni, A. Aschieri, G. Santamaria, D. Vanetti, A. de Magistris, A. Cagnardi, G. Rabaiotti, A. Kipar, H. Pessoa, M. Galantino, M. Reginaldi, F. Mirenzi, C.A. Maggiore, G. Licata, M. Mene-guzzo, G. Campus

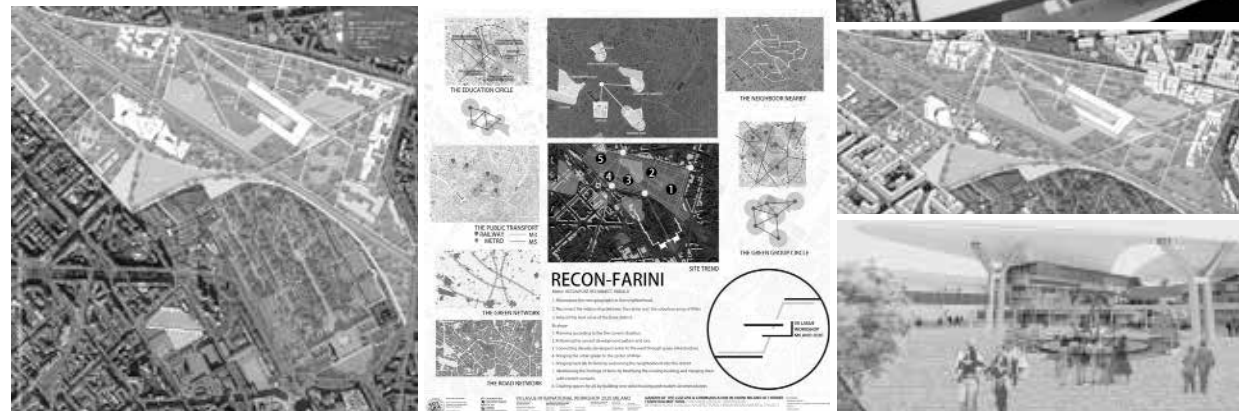




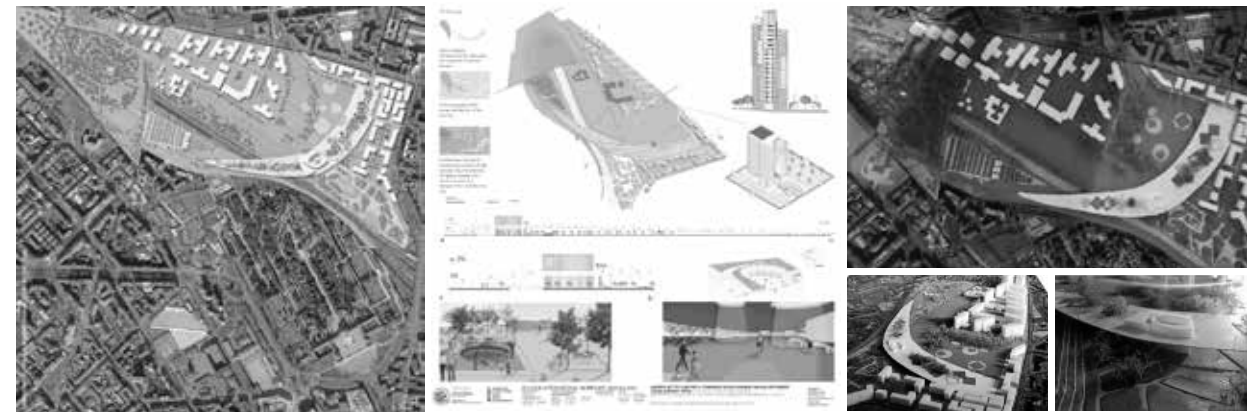
D FARINI CULTURAL HUB
Gino Andre Segura D'Angelo,
Yiqi Lai,
Hao Qian,
Milena Negri,
Behrad Izadpanah



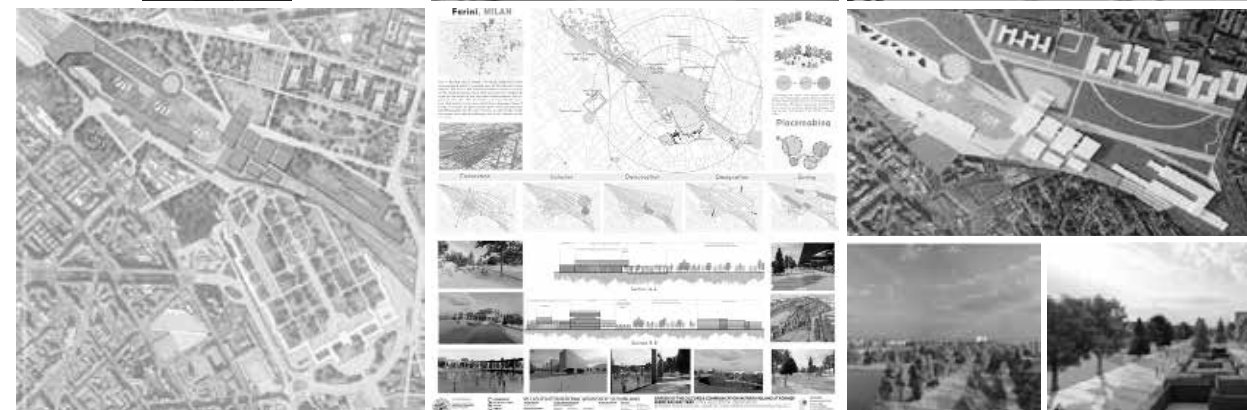
E CULTIVATING CULTURES: FARINI NEW CENTRALITY EVER GROWING RELATIONS
Adriana Magli, Francesca Scarpati,
Roberto Ruggiero, Grazia Romano,
Erica Ventura, Sara El Bizri



F RECON - RECOMPOSE: RECONNECTING FARINI WITH ITS NEIGHBORHOOD
Shubham Yadav, Ajeeth Krishnaa
Sivanadiyan Boominathan,
Liu Kai, Haoyue Lan



G GREEN FUNNEL: THE MULTIDIMENSIONAL CONNECTION OF FARINI
Edoardo Fioroli, Giulia Giordano,
Diego Rossi, Margherita Venturi,
Aliyeh Hosseinabadi

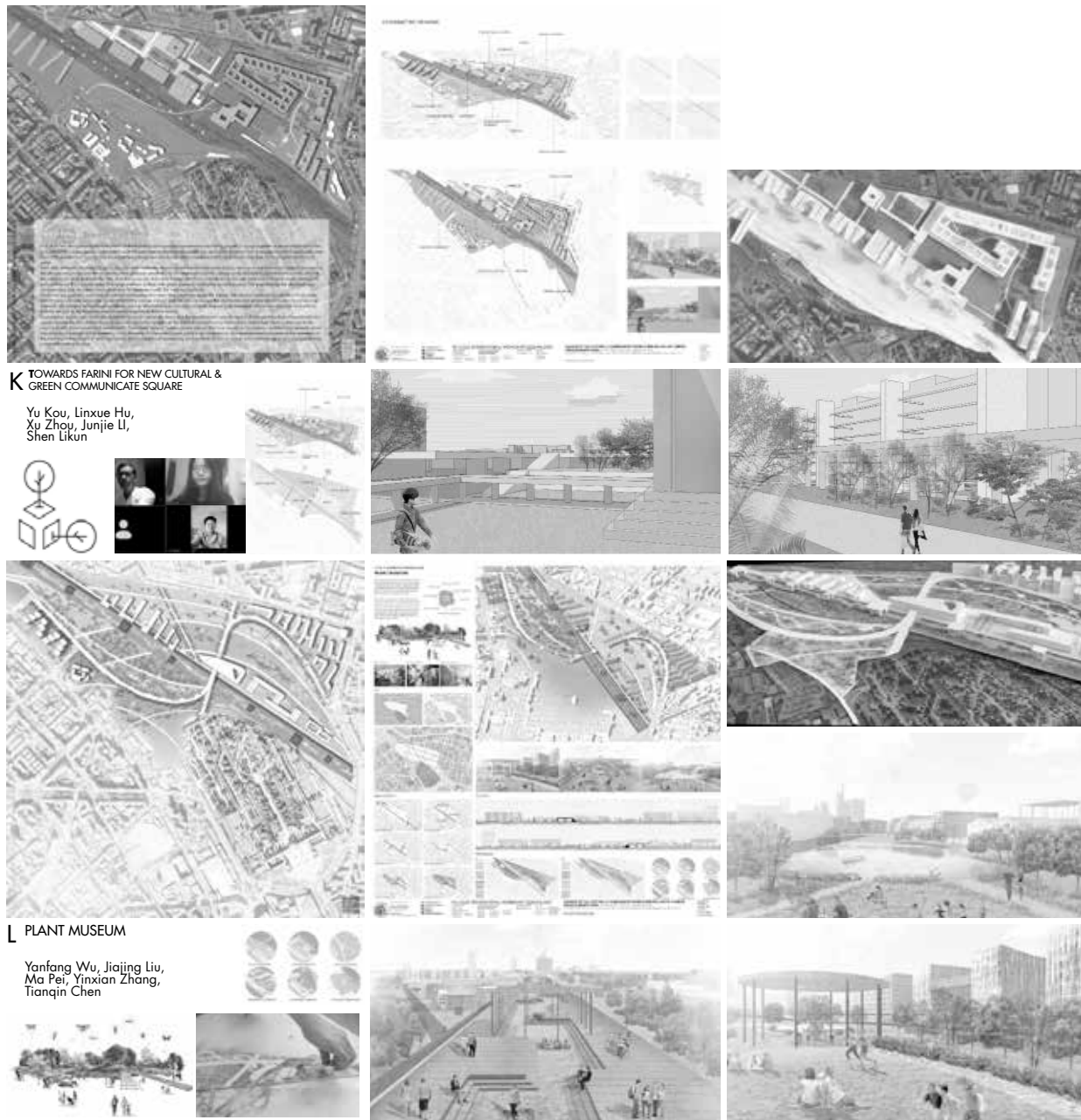


H URBAN COALESCE: THE GREEN SPINE
Madhuri Ravi, Namrata Somani,
Niveda Vasudevan Iyer, Yijun He,
Yirong Jin, Abimanu Shahjahan



J GREENING FARINI AS A PUBLIC HUB: REGENERATING, REVITALIZING FARINI
Delqam Ebrahimi, Ishaani Pareesh
Shah, Ranqi Zheng, Yaxin Guo,
Qiming Ma, Izas Amar Mega Satiti





Nella foto una parte dei 58 studenti del Politecnico suddivisi in 11 team di progetto che hanno lavorato durante il workshop in riunioni, revisioni e partecipazione ai contributi proposti dal Workshop "Garden of culture & communication" con il collegamento da differenti paesi europei e internazionali. Qui il 31/08/2020 giorno di introduzione al tema del progetto in presenza al "Teatro continuo" di Burri in Parco Sempione a Milano



recensioni
a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani

alberto giorgio cassani

il "nostro" deserto rosso

recensione a

Morena Campani, *Mon désert rouge. Sur les traces d'un tournage d'Antonioni*, traduit de l'italien par Laurence Ollier, L'Harmattan, Paris 2019

Morena Campani, *Il mio deserto rosso*, con testi di Alfredo Ancora, Flavio Nicolini, Gioia Gattamorta, José Moure, Edizioni del Girasole, Ravenna 2019

Per uno stesso oggetto non esistono colori fissi. Un papavero può essere grigio, una foglia nera e i verdi non sono sempre erba né i blu sempre cielo. (Matisse citato da Michelangelo Antonioni, settembre 1949)

Per chi è nato a Ravenna, per chi ci vive e per chi ci ha vissuto ed è andato ad abitare in un'altra città, com'è il caso dell'Autrice, è quasi impossibile non fare i conti, prima o poi, con *Il deserto rosso* di Michelangelo Antonioni. Naturalmente questo capolavoro, primo film a colori del maestro ferrarese e Leone d'Oro alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1964, ha ricevuto recensioni e saggi critici da parte di autori di mezzo mondo, ma qui, nella città due volte capitale – ora alle prese con tutti i problemi di un mondo globalizzato, con la crisi sanitaria ed economica che ci interroga sul nostro futuro –, il confronto con il capolavoro del regista ferrarese acquista un tono del tutto particolare. Perché qui ci sono, per quel che restano, i luoghi di quel film girato, con mille difficoltà, nell'autunno-inverno del 1963-1964, precisamente dal 15 ottobre al 7 marzo. Antonioni, con questo e con tutti gli altri film, ma forse con questo in particolare, ha insegnato a generazioni di fotografi come si deve guardare. Luigi Ghirri e Guido Guidi, due dei più importanti fotografi italiani, e non solo, gli sono senz'altro debitori. Guidi, in particolare, ha sempre riconosciuto tale debito, lavorando spesso, con i suoi studenti dell'Accademia delle Belle Arti di Ravenna, sul tema del *Deserto rosso*. Il videomaker Fabrizio Varesco, qualche anno fa, ha dedicato al film una bella giornata di studi intitolata "Anatomia di un capolavoro. *Il Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni", tenutasi il 6 e 7 dicembre 2013 al Cinema Corso¹. Sulle pagine di questa rivista, poi, abbiamo recensito, nel numero precedente (n. 30, 2019), il bel libro di Alessandra Dragoni, *Troppo sole per Antonioni* (Danilo Montanari Editore, Ravenna 2018), un'altra fotografia ravennate che ha reso, con ciò, il suo debito-omaggio al maestro di Ferrara. Morena Campani, però, ha vissuto l'esperienza unica di conoscere Antonioni e di trascorrere alcuni momenti con lui quando Ravenna lo elesse cittadino onorario della città, in una giornata indimenticabile (la parola, troppo abusata, in questo caso non lo è), che si concluse con la proiezione, al cinema Astoria, della copia restaurata del suo capolavoro. Il silenzio dei suoi film era diventato il silenzio di Antonioni, dopo l'ictus, ma i suoi occhi ancora vedevano e parlavano. Campani, oltre a questo libro, uscito in edizione francese e italiana, ha reso un ulteriore omaggio a *Il deserto rosso* con un film-documentario, *Tutto bianco*, di 53 minuti, uscito nel 2015, girato assieme a Caroline Agrati, con la voce fuori campo di Fanny Ardant e la partecipazione di Christine Boisson, premio Les Étoiles de la Scam.

Il libro di Campani si compone di tanti contributi e di molte immagini: i testi, oltre che dell'Autrice, sono di Alfredo Ancora, psichiatra e psicoterapeuta, già docente a contratto alle Università di Trieste e Siena, Flavio Nicolini (1924-2015), scrittore e sceneggiatore del film, Gioia Gattamorta, architetto, già Presidente dell'Ordine delle Province di Ravenna e Forlì, e José Moure, docente di Études cinématographiques all'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne. Ognuno degli autori porta il suo sguardo di settore



al film. Ancona, da psicoterapeuta, mette in dubbio il tema stereotipato di Antonioni regista dell’“incomunicabilità”, preferendogli l’appellativo di “poeta del silenzio”²; Moure, grande esperto di cinema, svolge una serrata analisi della figura della donna nella filmografia di Antonioni, “esseri autonomi sempre in fuga da qualsiasi investimento immaginario, da ogni divenire”³, sempre “più lucida, più esigente, superiore all’uomo”⁴, come nei quadri di Klimt, e del tutto consapevole del “vuoto”⁵ che ci circonda; Gioia Gattamorta⁶ ci racconta l’encomiabile tentativo di difendere dalla demolizione la Centrale termoelettrica ex S.A.D.E., ora Enel-Teodora, di Porto Corsini, progettata da Ignazio Gardella nel 1959, luogo scelto da Antonioni per girare le prime scene del film; a lei si deve anche l’iniziale battaglia, fortunatamente riuscita, per salvare dalla distruzione le due opere in piastrelle di ceramica dipinte a mano di Mario Deluigi, *Scintilla* e *Combustione*, che decoravano una delle pareti della sala turbine (ora il compito di trovarne una degna sistemazione, ancora oggetto di discussione, è stato assunto da Paola Babini, coordinatrice dell’Accademia di Belle Arti di Venezia)⁷. La centrale di Gardella, uno dei capolavori dell’architettura industriale in Italia, va detto, guardava agli esempi dei grandi maestri tedeschi dei primi del Novecento: Hans Poelzig e Peter Behrens. In particolare, nella soluzione del fastigio delle testate della centrale, all’industria chimica Milch & Co di Luban del 1911-1912, mentre l’uso del klinker non può che rimandare ai capolavori di Behrens per l’AEG di Emil Rathenau, in particolare la Kleinmotorenfabrik (1910-1913) a Berlino. Il grosso del volume (39 pagine su 135) è occupato dal bellissimo *Diario* di Nicolini⁸, tenuto durante le riprese del film e pubblicato, col titolo *Diario dell’aiuto*, nel volume, ormai introvabile, *Il deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (a cura di Carlo Di Carlo, Cappelli, Bologna 1964), e qui opportunamente ripubblicato. Il testo, oltre a fulminanti “aforismi”: “Altro grosso problema: la scena dello sciopero. Qui lavorano tutti, è difficile trovare comparse”⁹, ci offre riflessioni irrinunciabili per capire il cinema di Antonioni. Eccone alcuni stralci: “La ricerca delle condizioni di fondo è commisurata alle vicende dei personaggi del film, come la gelatina di una coltura sta ai bacilli immersi: in un ambiente adeguato l’indagine del regista mette a fuoco il comportamento dei tre esseri [Ugo, Corrado, Giuliana] e in particolare di una donna: Giuliana”¹⁰; “un dirigente che telefona in un parallelepipedo bianco e grigio, visto dall’interno, e due sfere marrone in uno spazio rettangolare grigio latte, il cielo. Un’idea geometrica. Un giudizio ideogrammatico sulla condizione dell’uomo moderno che vive nello sforzo di integrarsi psichicamente anatomicamente nell’ambiente e nei meccanismi industriali e burocratici da lui stesso creati”¹¹; ““La casa come fabbrica”. Antonioni ha definito un ulteriore elemento della crisi dell’uomo moderno integrato alla fabbrica con una dedizione completa: la cancellazione o la contaminazione [...] della vita privata con i richiami standard della vita di stabilimento. Per un personaggio come Ugo l’alienazione, a differenza degli operai, diventa totale e pacata determinazione”¹²; “Non v’è gesto, cosa o rapporto emotivo-spaziale che Antonioni non analizzi col suo sguardo spietato e commosso insieme”¹³; “Dietro di noi la Baracca Max ha l’aria misteriosa e assurda di un castello dell’orrore in un deserto luna park”¹⁴; “L’episodio [sc. della Baracca di Max] sottolinea l’attenzione di Antonioni alle invenzioni marginali, alle indicazioni casuali che sorgono sul set intorno al lavoro di messa a punto della scena. La struttura psicologica dell’interprete viene stimolata continuamente alla rottura della formula, alla assunzione di tutti i possibili segnali autocritici che possono partire dalla mobile realtà che circonda il suo lavoro”¹⁵, contrapposto, in apparenza, al “procedimento nettamente diverso che Antonioni usa invece nella definizione della scenografia e della inquadratura: il rapporto di complementarità fra la rigorosità nell’uso del materiale plastico – il significato soggettivo che ad esso conferisce l’angolazione, il tipo di obiettivo, il movimento di macchina e il colore – da una parte, e dall’altra parte, il suo metodo aperto sulla psicologia dialettica personaggio-interprete [...]”¹⁶; “Un fattore vero, colto nel suo determinarsi (le folate di nebbia) oggettivo, che trapassa a funzione soggettiva, patologica”¹⁷; “L’inquadratura da fatto descrittivo passa a valore di intuizione poetica”¹⁸; “la nebbia aumenta di intensità sulle figure, e ne cancella la consistenza e il colore portando l’inquadratura a un grado di bianco. Le figure puri fantasmi”¹⁹; “Credo di poter escludere che “Il Deserto Rosso” voglia comunicare il senso della morte. Si potrebbe essere tentati di stabilire un nesso con le angosce della nostra epoca atomica, ma si cadrebbe inevitabilmente in una interpretazione mirante a ristabilire i termini obiettivi di una influenza catastrofica dirimpetto alla quale l’angoscia condurrebbe, alla fine, ad una ribellione possibile (magica, mistica o politica, a seconda delle

risorse ideologiche di ciascuno di noi e della società nella quale condurre la battaglia), e alla identificazione del nemico. I personaggi di questo “Deserto Rosso” non predicano la catastrofe della bomba atomica, non sono legati ai terrori dell’essere sospeso alla minaccia di morte universale. Per essi la bomba è già scoppiata, non sulla città, ma all’interno del loro tessuto vitale”²⁰; “Ma c’è in Giuliana un tale richiamo di tenerezza che potrebbe indicare anche un senso di un messaggio nuovo: la solidarietà sofferta di ravvisare in ogni gesto umano l’esito sicuro della sconfitta”²¹; “Nel giuoco degli affetti illusori Antonioni enuncia con chiarezza il vuoto e la menzogna dell’ordine, direi istituzionale, che la società pretende dare ai sentimenti, e proclama l’unica verità che, distruggendoli come ipocrisia, li riscatta per una verginità dolorosa: l’attenzione acuta agli esiti assurdi della vita”²²; “La malinconica indifferenza di Ugo, e l’interesse discreto di Corrado mancano di una qualità che, invece, Giuliana possiede ancora intatta: il desiderio di vita”²³; “Insomma è stato un tour de force. Ma posso dire di essere soddisfatto e di ritenere questa esperienza come la più entusiasmante della mia carriera”²⁴.

Difficile aggiungere di più. Manca però un cenno alla “regista” di questo libro: Morena Campani. I suoi testi sparsi nel volume – *Introduzione. Questo, è il “mio” deserto rosso*²⁵, *Assenza*²⁶, *La nebbia come linguaggio cinematografico (l’insegnamento di Tonino Guerra)*²⁷, *Montagne come volti. Viaggio nelle Montagne Incantate*²⁸ –, accompagnati dalle immagini delle pagine del suo diario scritto e illustrato in preparazione al film-documentario *Tutto bianco*²⁹, dalle foto “rubate” sul set da parte di Nevio Natali³⁰ (ora nel Fondo Natali dell’Istituzione Biblioteca Classense), e dai bellissimi scatti di Gian Luca Liverani della Centrale termoelettrica Teodora³¹, ricuciono tutte queste diverse sequenze del libro, sotto la cifra del significato che questo capolavoro ha nella vita di Campani come di ognuno di quelli che l’ha visto e amato. Un omaggio, quello dell’Autrice “al Maestro, ma soprattutto alla laguna, madre protettrice, terra che non è terra, acqua che non è acqua...”³². Se c’è una parola che ritorna incessantemente in questo libro – anche per i problemi che la sua assenza causò all’inizio delle riprese del film: “Come faccio a vedere fuori? Dov’è la nebbia di Ravenna?”³³, sbotta a un certo punto Antonioni – questa è appunto “nebbia”³⁴. Ritorna in una citazione di Tonino Guerra fatta dall’Autrice – “La nebbia è come un velo su quello che vuoi vedere, un velo sui tuoi pensieri più limpidi che diventano pensieri con una profondità maggiore”³⁵ – tanto da far concludere a Campani: “Nebbia, polvere e fumo sono [...] le combinazioni elementari su cui i registi fanno affidamento per creare la sfocatura naturale delle immagini atmosferiche. [...] Si potrebbe quindi giungere alla considerazione che lo sguardo contemporaneo necessita di filtri per vedere bene: la presenza in primo piano di un elemento (acqua, terra, fuoco) che, unito all’aria, conferisce al piano un carattere vago e vaporoso, rende imprecisa la visione di eventi e personaggi con lo scopo di rendere consapevole lo sguardo”³⁶. Uno sguardo non solo contemporaneo. L’autrice cita, infatti, poche righe sopra³⁷, un pensiero di Leonardo da Vinci: “ed in ultimo che le tue ombre e lumi sieno uniti senza tratti o segni ad uso di fumo” (*Trattato della pittura*, Il 67). Per chiudere con quell’arte che Antonioni così tanto amava.



NOTE

¹ Chi scrive, contribuì con la relazione *La natura vuota. Riflessioni sul deserto in Michelangelo Antonioni*. Ci sia permesso qui ricordare anche gli altri nostri contributi su Antonioni: *Una pineta “bianca” nel deserto “rosso”. Natura e artificio si intrecciano nella Ravenna vista da Antonioni*, “Ravenna & Ravenna”, 448, 20 aprile 2000, p. 14; *Il mio deserto. Note su Michelangelo Antonioni*, in *Ravenna Festival. Il deserto cresce... Viaggio tra simbolismo e utopia*, catalogo di manifestazione (Ravenna, 18 giugno - 24 luglio 2005), Grafiche Morandi, Fusignano 2005, pp. 49-57; *L'altra Ravenna di Michelangelo Antonioni*, “Trova Casa Premium”, 56, febbraio 2010, pp. 34-39; *La visione del vuoto. In memoria di Michelangelo Antonioni*, in *Ravenna Festival 2012. Nobilissima Visione*, catalogo di manifestazione (Ravenna, Cervia, Russi, 27 aprile - 18 novembre 2012), Grafiche Morandi, Fusignano 2012, pp. 85-91; *Ravenna fantastica. Da Sidonio Apollinare a Michelangelo Antonioni*, in O. BRAVI, *Ravenna fantastica!*, con poesie di Nevio Spadoni, catalogo di mostra (Ravenna, Biblioteca Classense, Manica Lunga, 10 ottobre - 7 novembre 2015), a cura di M. Zattini, saggio di A.G. Cassani, testi critici di M. Di Capua, M. Zattini, Il Vico, Cesena 2015, pp. 13-19; *Un bosco bianco nel Deserto rosso. Natura e artificio nella Ravenna di Michelangelo Antonioni (1963-1964)*, “Casa Premium”, 106, maggio 2016, pp. 38-39; *Lo sguardo veritativo del viaggiatore. Dal De Vogüé a Michelangelo Antonioni*, “Casa Premium”, 112, marzo 2017, pp. 28-30.

² A. ANCORA, *Antonioni, maestro dell'incomunicabilità? Uno sguardo IN PUNTA DI PIEDI*, in M. CAMPANI, *Il mio deserto rosso*, con testi di A. Ancora, F. Nicolini, G. Gattamorta, J. Moure, Edizioni del Girasole, Ravenna 2019, pp. 33-40: 40.

^[3] J. MOURE, *Donne in uno stato di vuoto*, *ivi*, pp. 117-123: 119.

^[4] *Ivi*, p. 121.

^[5] Cfr. *ivi*, p. 122.

^[6] G. GATTAMORTA, *Campagna per la difesa del Monumento. La verità delle cose corrisponde alla loro natura*, *ivi*, pp. 87-92.

^[7] Il 23 novembre 2019, alla Sala Martini, Museo d'Arte della Città di Ravenna, a cura di chi scrive e di Paola Babini, si è tenuto il Convegno “SCINTILLA’ e ‘COMBUSTIONE’. Le due opere a ‘mosaico’ di Mario Deluigi strappate (e salvate) dalla Centrale termoelettrica Teodora (ENEL) di Porto Corsini progettata da Ignazio Gardella”, all’interno di RavennaMosaico, VI Rassegna Biennale del Mosaico Contemporaneo, con interventi di Giovanni Bianchi (Università di Padova), Angelo Lorenzi (Politecnico di Milano-Polo di Mantova), e con la proiezione del filmato dello smontaggio dell’opera (a cura di ENEL). Un video sulle due opere di Deluigi venne proiettato in occasione della mostra didattica a cura di chi scrive, dal titolo *Architettando*, con opere prodotte nel corso di Elementi di Architettura e Urbanistica, il 9 maggio 2004, al Museo dell’Arredo Contemporaneo di Russi di Raffaello Biagetti.

^[8] F. NICOLINI, *Diario*, in M. CAMPANI, *Il mio deserto rosso*, cit., pp. 41-69, 77-86.

^[9] *Ivi*, p. 41.

^[10] *Ivi*, p. 42.

^[11] *Ivi*, p. 45.

^[12] *Ivi*, pp. 50-51.

^[13] *Ivi*, pp. 54-55.

^[14] *Ivi*, p. 55.

^[15] *Ivi*, p. 61.

^[16] *Ibid.*
^[17] *Ivi*, p. 64.

^[18] *Ibid.*
^[19] *Ibid.*
^[20] *Ivi*, p. 77.

^[21] *Ivi*, p. 78.

^[22] *Ivi*, p. 79.

^[23] *Ivi*, p. 80.

^[24] *Ivi*, p. 86.

^[25] *Ivi*, pp. 7-14.

^[26] *Ivi*, p. 15.

^[27] *Ivi*, pp. 113-116.

^[28] *Ivi*, pp. 125-127.

^[29] *Ivi*, pp. 17-32, 96, 110-111.

^[30] *Ivi*, pp. 70-76.

^[31] *Ivi*, pp. 97-105.

^[32] M. CAMPANI, *Introduzione...*, cit., p. 13.

^[33] Citato in F. NICOLINI, *Diario*, cit., p. 53.

^[34] A immagini cinematografiche di nebbie tratte da Fellini, Tarkowski, Anghelopoulos, Antonioni, Campani, sono dedicati alcuni fotogrammi, M. CAMPANI, *Il mio deserto rosso*, cit., pp. 106-109.

^[35] M. CAMPANI, *La nebbia come linguaggio cinematografico (l’insegnamento di Tonino Guerra)*, *ivi*, pp. 113-116: 113.

^[36] *Ivi*, p. 115.

^[37] *Ibid.* La citazione di Campani non è letterale. Abbiamo riportato quella originale leonardesca.

l’articolo 9 della costituzione risale al 1519

recensione a

Francesco Paolo Di Teodoro, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Leo S. Olschki, Firenze 2020

In attesa del testo critico approntato dall’Autore per la pubblicazione di *Scritti di e per Raffaello* (Olschki 2020), godiamoci questo prelibato “antipasto” predisposto per un pubblico di non studiosi specialistici, ma di “cittadini attenti alla conservazione del proprio patrimonio storico-artistico e culturale”¹. Così scrive nella *Premessa* Francesco Paolo Di Teodoro, studioso albertiano e leonardesco, ma più in generale profondo conoscitore dell’arte e dell’architettura del Rinascimento, come sta a testimoniare la sua co-curatela della grande mostra, riaperta dopo l’emergenza sanitaria, *Raffaello. 1520-1483*, alle Scuderie del Quirinale (5 marzo - 2 giugno 2020, ma prorogata fino al 30 agosto). L’Autore ha affrontato fin dal 1994 le tematiche di questo fondamentale contributo alla storia del pensiero sull’antico e la sua tutela, a partire dal saggio *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, pubblicato da Nuova Alfa Editoriale, Bologna, con una presentazione di Marisa Dalai Emiliani, da noi recensito su questa rivista nel numero 12 del 1999², ritornandovi altre nove volte con testi in lingua italiana e francese³. Se volessimo sintetizzare in una frase l’importanza che ha ancora oggi, per noi, questo documento, sarebbe questa: “Essa sì, tra le altre cose, fondamento del moderno concetto di tutela”⁴. Tra le altre cose, certamente, perché la *Lettera* – databile secondo Di Teodoro, nelle due redazioni Ma⁵ e M⁶, rispettivamente, all’autunno 1519 e tra l’autunno 1519 e il 6 aprile 1529, data della morte di Raffaello – ci dice moltissimo altro, ma il tema della conservazione delle *disiecta membra* dell’architettura degli Antichi è certamente la cosa più eclatante che emerge dal testo. Basti pensare



che Raffaello succede, nel 1514, nella carica di architetto della basilica di San Pietro, a quel Bramante, del resto suo amicissimo e patrocinatoro, che verrà soprannominato “maestro ruinante”, per esser stato il “braccio armato” di Giulio II, il papa che voleva emulare gli imperatori romani, costruendosi il suo Tempio e il suo Palazzo personali. L’Autore ci ricorda le “drammatiche condizioni”⁷ in cui versavano le rovine romane. Da Francesco Petrarca a Biondo Flavio a Poggio Bracciolini a – aggiungiamo noi – Leon Battista Alberti, tutti i maggiori letterati e studiosi del Tre-Quattrocento si erano scagliati contro gli uomini edaci assai più del tempo. Nonostante questi *j'accuse*, “I marmi – statue, architravi, fregi, cornici, basi, colonne, rilievi... – però, continuavano a essere spezzati e trasformati in calce nelle operosissime fornaci romane”⁸, scrive con una punta di ironia, l’Autore. Lo stesso Raffaello, ce lo ricorda sempre Di Teodoro, nei suoi fogli ricorda i tanti sfregi operati nei confronti dei monumenti antichi⁹. Raffello parla di “infamia”¹⁰ e, citando Petrarca, definisce “pio” Annibale, se messo a confronto dei “nemici” interni. In ciò, la *Lettera* “accomuna il tempo, i barbari e i papi”¹¹. L’eccezionalità della *Lettera* nella storia della tutela è costituita dalla “presa di coscienza da parte di un architetto (Raffaello) della necessità di tutelare le antichità, nelle capacità tecniche dell’ideatore e del progettista della campagna di rilevamento – nonché in quelle dei suoi collaboratori –, nell’intenzione esplicita di tutela, nella sistematicità oerativa, infine nella metodologia di rilievo obiettiva, verificabile e ripetibile”¹². Ancora: “Restituire graficamente all’Urbe il suo antico splendore vuol dire anche consegnarla all’eternità immutabile, non deperibile né depredabile dell’*imago* disegnata. Allo stesso tempo la rappresentazione delle vestigia ancora visibili nel primo ventennio del Cinquecento è un passo significativo verso la conoscenza e la catalogazione *ante literam* dell’esistente, come noto, base per la tutela (dal momento che si può proteggere quel che si conosce e di cui è nota l’esistenza”¹³. Quale l’importanza delle testimonianze materiali della grandezza di Roma antica, secondo Raffaello? Esse “[...] esprimono un triplice significato. Esse hanno valore di testimonianza, perché affermano la grandezza degli animi di coloro che furono capaci di progettarle e realizzarle; hanno la finzione di spingere all’emulazione e sono d’esempio per i moderni”¹⁴. Nonostante le leggi – l’Autore ricorda giustamente la bolla del papa umanista Pio II Piccolomini, *Cum almam nostram urbem* – la Roma antica continuava ad essere saccheggiata, ancor più, paradossalmente, ma non troppo, conoscendo i protagonisti, dopo l’inizio dei lavori per la nuova San Pietro (i già ricordati Giulio II e Bramante). La *Lettera a Leone X*, invece, costituisce un punto di svolta rispetto a tutto il passato, “ponendo nuovi riferimenti epistemologici nell’ambito della tutela. Per la prima volta, infatti, l’esigenza di tutelare è perorata da un tecnico, un architetto”¹⁵, con maggior forza e consapevolezza rispetto alle pagine, già altissime, del *De re ædificatoria* (libro VI e X):

Si sono, certo, conservati esempi di opere dell’antichità, come teatri e templi, da cui, come da insigni maestri, molto si può apprendere; e con grave sconforto ho notato che di giorno in giorno vanno in rovina”¹⁶.

Vi sono poi i danni provocati dagli uomini... Perdio! a volte non posso far a meno di ribellarmi al vedere come, a causa dell’incuria – per non usare un apprezzamento più crudo: avrei potuto dire avarizia – di taluni, vadano in rovina monumenti che per la loro eccellenza e lo splendore furono risparmiati perfino dal nemico barbaro e sfrenato; o tali che anche il tempo, tenace distruttore, li avrebbe agevolmente lasciati durare in eterno”¹⁷.

Aspirazioni dei letterati e specifiche capacità tecniche degli architetti, per la prima volta, “vibrano all’unisono”¹⁸. Con la *Lettera*, “Lo scollamento tradizionale tra arti liberali e arti meccaniche sembra, finalmente e prodigiosamente, trovare un punto di equilibrio e di raccordo”¹⁹. Le pagine della *Lettera* in cui Raffaello si rivolge in modo accorato al pontefice sono ancora vive e attualissime e documento ineguagliabile delle sollecitazioni di un tecnico al potere politico perché agisca:

Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre della gloria e grandezza italiana, per testimonio del vallore e virtute de quelli animi divini [...] non sii estirpato e guasto dalli maligni et igniranti [...]. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliarli e superarli come ben fa con magni ædificii, col nutrire e favorire le virtuti, risvegliare li ingegni, dare premio ale virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme di la pace tra’ prinicipi cristiani: perché, come dalla calamitate della guerra nasce la distrutione e ruina di tutte le discipline e l’arti, così da la pace e concordia nasce la felicitate a’ populi et il laudabil ocio per il quale ad esse si po’ dare opera”²⁰.

Pagine altissime che, nel finale, ricordando i disastri operati nella Seconda guerra mondiale, e le recenti distruzioni dell’Isis, sono di monito ai pericoli cui, in ogni momento, vanno incontro le “pietre innocenti”²¹.

“Aguagliarli e superarli”, scrivono Raffaello e Castiglione. Ma se leggiamo il paragrafo VIII del manoscritto di Monaco, quest’auspicio ci appare più una speranza che una certezza. Manca ancora molto, secondo Raffaello, a far sì che quelle maestose rovine possano essere raggiunte per magnificenza dalle opere dei Moderni:

Li edificii, adunqua, moderni sono notissimi, sì per esser novi, come per non essere anchora in tutto gionti né alla excellentia, né a quella immensa spesa che nelli antichi si vede et considera. Che avegna che a' di nostri l'architectura sia molto svegliata et ridutta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante, niente di meno, li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa come li antichi che con infinita spesa par che mettersero ad effetto ciò che imaginarno et che solo el lor volere rompesse ogni difficultate²².

Parole che aggiunte a quelle della celebre lettera all'amico Castiglione del 1514, subito dopo l’incarico di architetto della Fabbrica di San Pietro – “Spero bene di non carlervici sotto, e tanto più quanto il modello ch’io n’ho fatto piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edificj antichi, né so se il volo sarà d’Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti”²³ – stendono un velo di pessimismo sulle speranze di *renovatio urbis* e *instauratio imperii*. Passano due secoli prima che qualcuno veda nella *Lettera* una base ideale cui ispirarsi per stendere norme a tutela del patrimonio artistico-monumentale. Questo qualcuno è l’abate Carlo Fea, estensore del chirografo di Papa Pio VII Chiaramonti, che aveva dovuto subire analoghe spoliazioni di opere da parte di Napoleone come il suo predecessore Pio VI Braschi, cui aveva reagito, appunto, con una serie di norme emesse il 1° ottobre 1802. Chirografo che sarà ribadito dal cardinale Bartolomeo Pacca del 7 aprile 1820.

Se, come evidenzia Di Teodoro, nella *Dissertazione sulle rovine di Roma*, testo aggiunto alla traduzione, tra il 1783 e il 1784, della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di Winckelmann, Fea non cita mai Raffaello, il nome del grande artista urbinate compare invece nella *Relazione di un viaggio ad Ostia e alla Villa di Plinio detta Laurentino*, con un’appendice di documenti tra cui, appunto, una trascrizione parziale della *Lettera* (paragrafi I-IV). Per farla breve, Di Teodoro dimostra come Fea avesse avuto modo di conoscere lo scritto dalla monografia dell’abate Daniele Francesconi del 1799, *Congettura che una lettera* creduta di *Baldessar Castiglione sia di Raffaello d’Urbino*²⁴. E, lo sottolinea sempre l’Autore, “Non è certamente un caso che questi brani aggiunti a mo’ di nota rechino come data di chiusura del lavoro l’8 novembre 1802 e che seguano un testo datato “Dalla Biblioteca Chigiana li 2 ottobre 1802”²⁵, la stessa data del Chirografo pontificio. È la dimostrazione – prosegue Di Teodoro – che Carlo Fea aveva lavorato contemporaneamente al chirografo e alla ricerca di materiali che potessero sostanziarlo e appoggiarlo, fornendogli l’autorevole protezione di grandi personalità del passato: Petrarca, Pio II e Raffaello”²⁶.

È questo il motivo per cui il chirografo del 1802 “si apriva all’insegna del nome di Raffaello”²⁷.

Inoltre, e qui ritorna quel Marcantonio Michiel, veneziano, scrittore e collezionista d’arte, con cui Di Teodoro aveva aperto il suo saggio introduttivo, testimone a Roma della morte improvvisa di Raffaello, che aveva equivocato sul ruolo di Raffaello come Commissario – o Soprintendente – alle antichità di Roma per incarico di Leone X,²⁸ seguendo lui, Fea “equiparava la carica di Raffaello a quella di “Ispettore generale di tutte le Belle arti” che il chirografo conferiva al sommo Antonio Canova”²⁹. Come Fea, anche Canova conosceva la *Lettera*, dal momento che nella sua biblioteca erano conservate la raccolta di lettere di Baldassarre Castiglione curata da Pierantonio Serassi (1769) che la Congettura di Francesconi, tra l’altro sui amico³⁰. Il chirografo di Pio VII, oltre che delle riflessioni delle *Lettres à Miranda* di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy del 1796, è imbevuto interamente dello spirito della *Lettera*³¹.

Lo dimostra questo brano di Di Teodoro che citiano integralmente:

L’idea che le Belle Arti “nate nella Grecia hanno da tanti secoli trasportato, e fissato il loro proprio, e quasi unico domicilio in Roma” ha pertinenza con la *Lettera* (Ma, X). A questa (Ma, V) rinviano anche la convinzione “che i Monumenti, e le belle opere dell’Antichità, che servono di alimento alle arti stesse, e di esemplare, di guida, e di eccitamento a quelli, che le professano, si conservino quasi i veri Prototipi, ed esemplari del Bello” e l’articolo 6: “provveduto così alla conservazione delle Opere, che devono rimanere perennemente ad ornamento insieme della Città, e per servire allo Studio, ed alla Istruzione degli Artisti, e degli Eruditi, per animare maggiormente le Arti, ed i loro Cultori, vogliamo che...”³².

La *Lettera a Leone X*, oltre a tutti gli altri aspetti che in questa nostra recensione, per scelta di taglio e per mancanza di spazio, non abbiamo potuto affrontare, ma che nella bella *Introduzione* di Di Teodoro, sono tutti messi in evidenza, dunque, “mantiene il suo carattere fondativo del moderno concetto di tutela”³³, come scrive l’Autore, conservando ancora oggi tutto il suo carattere di *auctoritas* nel perseguimento di un fine a fondamento dell’articolo 9 della Costituzione Italiana: “[La Repubblica] Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”.

NOTE

¹ F.P. Di Teodoro, *Premessa*, in lo., Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione, Leo S. Olschki, Firenze 2020, pp. VI-HX: VIII.

² Col titolo: *Il volo d’Icaro*, pp. 118-120.

³ Vitruvio, *Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento*, “Annali di architettura”, 14, 2002, pp. 35-54; Raffaello, Baldassar Castiglione e la “Lettera a Leone X”, con l’aggiunta di due saggi raffaelleschi, Minerva, Bologna 2003; *La Lettre à Léon X. Raphaël et Baldassar Castiglione*, Édition établie par F.P. Di Teodoro, avant-propos de F. Choay, Traduit de l’italien par F. Choay et M. Paoli, Les éditions de l’imprimeur, Paris-Besançon 2005; *Il disegno di architettura, Piero della Francesca e la linea teorica nel “mare magnum” della prassi*, in *Piero della Francesca. Il disegno tra arte e scienza*, a cura di F. Camerota, F.P. Di Teodoro, L. Grasselli, Skira, Milano 2015, pp. 53-71; *La “Lettera a Leone X” di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, s. 5, 7/1, 2015, pp. 119-168; *Piero della Francesca: il disegno, l’architettura. Annotazioni*, in *Piero della Francesca. La seduzione della prospettiva*, a cura di F. Camerota, F.P. Di Teodoro, Marsilio, Venezia 2018; *Raphaël et la Lettre à Léon X. Dessiner comme les anciens Romains*, “Le visiteur”, 25, 2020; *La Lettera a Leone X. “Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre de la gloria e grandezza italiana...”*, in *Raffaello. 1520-1483*, catalogo di mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo - 2 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lafranconi, con F.P. Di Teodoro, V. Farinella, Skira, Milano 2020, pp. 69-75; *Carlo Fea, Antonio Canova e la “Lettera a Leone X”*, “Kritiké”, 1, 2020, in corso di stampa.

⁴ F.P. Di Teodoro, *La Lettera a Leone X. “Superbi colli, e voi sacre ruine, che ‘l nome sol di Roma ancor tenete*, in lo., Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione, cit., pp. 1-42: 9.

⁵ Mantova, Archivio Privato, di mano di Baldassarre Castiglione. Cfr: *ivi*, pp. 17-18.

⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It 37b, di mano dell’umanista Monsignor Angelo Colocci. Cfr: *ivi*, pp. 18-19.

⁷ *Ivi*, p. 22.

⁸ *Ivi*, p. 23.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 25.

¹² *Ivi*, pp. 25-26.

¹³ *Ivi*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, pp. 26-27.

¹⁶ L.B. ALBERTI, *L’architettura [De re ædificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, VI 1, p. 440 (testo originale alle pp. 441 e 443: Nanque dolebam quidem tam multa tamque præclarissima scriptorum monumenta interissee temporum hominumque iniuria [...]).

¹⁷ *Ivi*, X 1, pp. 868 e 870 (testo originale alle pp. 869 e 871: “Adde his hominum iniurias. Me superi! interdum nequeo non stomachari, cum videam aliquorum incuria (nequid odiosum dicerem: avaritia) ea deleri, quibus barbarus et furens hostis ob eorum eximiam dignitatem pepercisset, queve tempus pervicax rerum prosternator æterna esse facile patiebatur”).

¹⁸ F.P. Di Teodoro, *La Lettera a Leone X...*, cit., p. 27.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 28.

²¹ *Ivi*, p. 22.

²² [*Lettera a Leone X*], [*Manoscritto di Monaco*], *ivi*, pp. 56-68: 59.

²³ *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di Ettore Camesasca, con la collaborazione di Giovanni M. Piazza, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994, p. 166.

²⁴ Per il Brazzini, Firenze.

²⁵ F.P. Di Teodoro, *La Lettera a Leone X...*, cit., p. 41.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Che invece l’aveva semplicemente nominato “magister” e “præfectus” nel breve del 27 agosto 1515, che in realtà, come spiega Di Teodoro, “aveva il solo fine di consentire a Raffaello di acquisire materiali per la costruzione della nuova basilica di San Pietro” (*ivi*, p. 7), di cui era diventato architetto dopo la morte di Bramante.

²⁹ *Ivi*, p. 41.

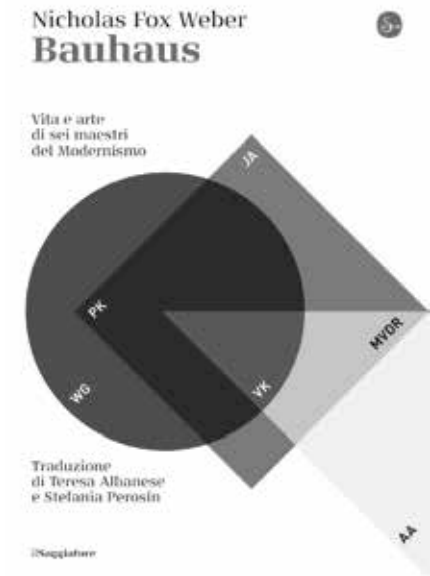
³⁰ Cfr. *ibid.*

³¹ Cfr. *ibid.*

³² *Ivi*, p. 42.

³³ *Ibid.*

recensione a
Nicholas Fox Weber, *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, Traduzione di Teresa Albanese e Stefania Perosin, il Saggiatore, Milano 2019

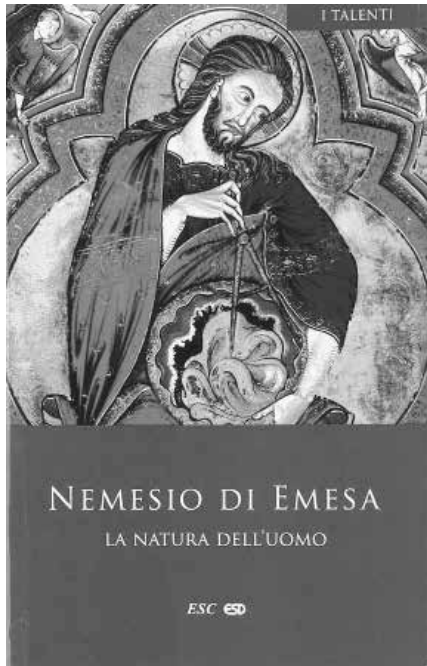


“A man, not a myth”. Con queste parole si conclude il film *My Architect* di Nathaniel Kahn dedicato alla figura del padre, Louis Isadore. Uomini, donne, non solo miti. È la stessa identica impressione che scaturisce dopo aver letto questo ponderoso volume, di oltre 600 pagine, traduzione italiana di un testo uscito originariamente dieci anni fa (Alfred Knopf, New York). Il titolo originale era più esplicito: *The Bauhaus Group*. Un gruppo, in cui c'erano rivalità e tensioni, non soltanto tra Gropius e Itten, o tra Meyer e altri Maestri. Weber ha qualche autorevolezza per poter parlare di questa mitica scuola, essendo Direttore esecutivo della Josef e Anni Albers Foundation con sede a Bethany, nel Connecticut.

In Europa, rispetto all'America, con rare eccezioni, non siamo abituati a questo genere di libri: le biografie, eccezion fatta per quelle, del tutto straordinarie, di Edgardo Franzosini, autore Adelphi, di solito vengono guardate con una certa sufficienza, dal momento che “ciò che conta” sono, alla fine di tutto, le opere. Qui invece, a rischio di sconfinare nel gossip, si parla degli amori, delle debolezze, delle piccole meschinità di figure i cui nomi campeggiano adamantini nella storia dell'arte e dell'architettura del Novecento: Walter Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinskij, Ludwig Mies van der Rohe; meno noti, anche se non meno importanti, i coniugi Albers, Josef e Anni. Cosa ne emerge? Che, oltre a essere icone del '900, questi artisti vivevano anche una vita normale, chi più agiata, chi molto meno, chi più turbolenta, chi più contemplativa, e che ebbero la ventura di ritrovarsi in quell'impresa che segnò la storia dell'educazione artistico-architettonica di tanti giovani che, dopo quell'esperienza, ne uscirono del tutto cambiati. Metodi formativi e caratteri opposti che convivevano, in dissonanze armonia, in uomini (e qualche donna) capaci di vivere quel luogo come momento di ricerca, di scambi anche accesi, e, non ultimo, di divertimento. Il che fa scrivere a Fox Weber che “La pura gioia di vivere era l'asse portante della mentalità del Bauhaus”. È stato questo a tenere unito quel “gruppo”, nonostante i litigi, le invidie, le difficoltà economiche. E si scopre, come nel celebre finale di *Citizen Kane*, di Orson Welles, che anche questi eroi hanno avuto la loro “Rosebud”: per Albers il pavimento a scacchi bianchi e neri della banca di Bottrop, cittadina mineraria dell'estremo ovest della Germania, dove Josef era nato nel 1888; per Mies la Cappella Palatina di Aachen, sua città natale. Il primo ispirerà ad Albers i famosi omaggi al quadrato che lo renderanno celeberrimo in tutto il mondo come artista astratto; la seconda farà dire a Mies: “Ogni cosa tende a un fine spirituale”. Ricordandosene, forse, nel progetto della cappella dell'IIT di Chicago: “Nella sua semplicità non è rozza, al contrario, è nobile e nella sua piccolezza è grande – di fatto è monumentale”.

un de dignitate hominis (o un anti de contemptu mundi) del IV-V secolo

recensione a
Nemesio di Emesa, *La natura dell'uomo*, Testo critico Moreno Morani, Introduzione, Traduzione, Note, Bibliografia e Appendice Moreno Morani e Giulia Regoliosi, Edizioni San Clemente-Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2018



Pochissimo si sa sull'autore del *De natura hominis*, Nemesio, vescovo di Emesa in Siria. Così come controversa è la data di stesura del testo, che dovrebbe risalire alla fine del IV - primi decenni del V secolo. Come scrivono i curatori, il fatto che per oltre due secoli non si abbiano notizie dell'opera, fa pensare che questa “non sia stata pubblicata dall'autore e che l'autografo, ancora in fase di completamento e sistemazione, sia stato recuperato e utilizzato con interesse secoli dopo”¹. La sua fama, perché moltissimi autori della scolastica – da Pietro Lombardo ad Alberto Magno a Tommaso d'Aquino – lo citano, deriva probabilmente anche dal fatto che tutti questi ne attribuirono la paternità a Gregorio di Nissa, uno dei grandi Padri greci del IV secolo. Ciò fu anche dovuto alla somiglianza di alcune parti del *De natura hominis* e del *De opificio hominis* del Nisseno. Questa prima edizione critica mette dunque a disposizione un testo che ebbe una vasta circolazione non solo in ambiente bizantino, ma anche nell'Oriente cristiano e nell'Occidente latino. Il fatto particolarmente interessante è che il testo fu conosciuto anche durante il Rinascimento. Il *De natura hominis* è senz'altro il “primo testo che tratti sistematicamente e sinteticamente”² il tema di un’“antropologia cristiana”³.

Se, come scrivono sempre i curatori, “Nemesio non può essere collocato fra i grandi del pensiero antico [...] tuttavia il modo misurato con cui l'autore sintetizza le conclusioni delle correnti di pensiero pagano, le mette a confronto con l'insegnamento cristiano, ne critica gli aspetti fallaci e le incongruenze oppure ne trae gli elementi che sembrano positivi confrontandoli con le affermazioni del cristianesimo”⁴ ciò “ne fa un autore degno di interesse”⁵. La maggiore originalità del trattato di Nemesio consiste in primo luogo “nel suo tentativo di operare costantemente una sintesi fra acquisizioni del pensiero pagano e cristianesimo”⁶. Lo schema seguito da Nemesio nel suo trattato è questo:

Prima viene esposto l'argomento complessivo del capitolo, poi vengono esaminate criticamente le conclusioni dei principali filosofi o scineziati pagani, se ne individuano le contraddizioni e le incoerenze, e infine si espone una soluzione in linea con la dottrina cristiana⁷.

Significativo è l'atteggiamento nei confronti del pensiero pagano, tanto che qualche interprete ha ipotizzato che l'autore abbia scritto il suo testo in un'epoca in cui la sua conversione al cristianesimo non era ancora compiutamente avvenuta, cosa che i curatori escludono recisamente⁹. Il suo giudizio, infatti, non è mai “alla Tertulliano”: “Nei confronti della scienza e del pensiero pagano Nemesio ne rileva in modo sempre equilibrato le insufficienze contenutistiche, notando soprattutto il loro allontanarsi da una corretta visione della verità con cui l'approfondirsi del ragionamento deve avere sempre aderenza”¹⁰. Ecco perché la sua opera “non è rivolta solamente ai cristiani, ma anche ai Greci”¹¹. “Lo scopo è quello di mostrare la parziale compatibilità del pensiero pagano (o meglio, di quelli tra gli autori pagani che vengono considerati più affidabili nella ricerca della verità) con la dottrina cristiana”¹². Anche se ciò non si spinge oltre un certo limite: “La cultura pagana è valorizzata per quanto di positivo essa può offrire, ma la pienezza della verità è raggiunta solamente attraverso il messaggio cristiano”¹³. Dunque, un'operazione sincretica, quella di Nemesio, che anticipa quello che tenteranno anche alcuni dei maggiori umanisti del Quattrocento, Pico fra i primi (e Pico ritornerà fra breve):

Come è stato detto da vari studiosi moderni – scrivono i curatori – il fine di Nemesio è quello di integrare la filosofia greca in una sintesi di antropologia cristiana, esponendo una dottrina cristiana improntata a categorie filosofiche greche, intellegibile ai cristiani, ma accettabile anche dagli intellettuali non credenti”¹⁴.

E questo spiega perché “l'impegno di Nemesio si esplica sul fronte della filosofia e molto meno su quello della teologia, anche se il suo nome e le sue tesi compariranno poi in molti trattati di teologia”¹⁵. Platone e Aristotele, naturalmente, sono autori ampiamente citati, ma anche Galeno. Nel trattato, oltre il problema della definizione della natura dell'uomo e del tema dell'anima – che occupa una sezione notevole dell'opera – Nemesio si sofferma a lungo su temi che saranno cari anche alla trattatistica umanistica: quello della libertà dell'uomo, del libero arbitrio e dell'azione della provvidenza, che spesso appare operare in modo contrario a un'idea di giustizia terrena e che Nemesio invece dimostra essere giusta in modi inaccessibili alla limitata visione dell'uomo.

In questa recensione vorremmo in particolare sottolineare alcune possibili tangenze con il pensiero filosofico-antropologico dell'età rinascimentale.

Un primo punto di contatto è la convinzione, che sarà poi resa iconica da Pico della Mirandola, nell'*Oratio de dignitate hominis*, della natura “intermedia” dell'uomo: “indiscretæ opus imaginis” (V 18). Nemesio scrive che l'uomo “ha delle caratteristiche comuni con gli esseri inanimati, partecipa alla vita degli animali irrazionali e possiede le capacità conoscitive degli esseri razionali. Infatti ha in comune con gli inanimati il corpo e la mescolanza dei quattro elementi; con i vegetali queste caratteristiche e la facoltà del generare e dello svilupparsi; con gli animali partecipa sia di queste caratteristiche sia del moto volontario, dell'appetizione, dell'impulsività e delle facoltà del sentire e del respirare: tute queste cose sono comuni agli uomini e agli irrazionali, anche se non a tutti. Si congiunge poi attraverso la razionalità alle nature incorporee e intelligenti, valutando e pensando e giudicando ogni cosa e seguendo le virtù e coltivando come culmine delle virtù la religiosità. Perciò l'uomo è come collocato a metà fra la natura intelligente e la natura sensibile, essendo congiunto secondo il corpo e le sue facoltà agli animali irrazionali e agli inanimati, secondo la razionalità invece alle nature incorporee, come si è detto”¹⁶. La funzione dell'uomo come “essere intermedio”, “mediatore”, è ripresa alla fine del ragionamento: “essendoci un'essenza visibile e una intelligente, occorreva che ci fosse anche qualche collegamento di entrambe, perché tutto fosse unitario e coerente a sé stesso e non estraneo a sé stesso: fu creato così l'animale [vedi *infra*] che collegava entrambe le nature, l'uomo”¹⁷. L'uomo, dunque, anche per Nemesio, come più tardi per Pico, può oscillare tra la bestia e l'essere celeste:

Essendo stato collocato dunque a metà fra la natura irrazionale e quella razionale, l'uomo, se inclina verso il corpo e ama maggiormente le cose del corpo, sceglie la vita degli irrazionali e sarà annoverato fra questi e sarà chiamato terreno secondo Paolo [...]. Se invece si volgerà al razionale, disprezzando tutti i piaceri del corpo, seguirà la vita che è divina e apprezzata da Dio e caratteristica innanzitutto dell'uomo, e sarà come l'essere celeste [...]¹⁸.

Inoltre il fatto che il Creatore abbia costruito il mondo seguendo una gradualità, in modo da non “fare salti”, allo stesso modo della Natura, avvicina ad esempio il pensiero del vescovo di Emesa a quello di un Leon Battista Alberti che riteneva l'armonia del corpo umano essere una caratteristica dell'*animal* e non soltanto dell'*homo*¹⁹. Scrive Nemesio: “né fece [*sc.* il Creatore] gli irrazionali assolutamente diversi dai razionali e non volle che fossero discontinui e privi di un legame connaturato e naturale”²⁰. La potenza dell'uomo come creatura privilegiata del creato appare palese nel finale capitolo 1, esemplificato sui noti passi del primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle e del *De natura deorum* (II 153) di Cicerone, testi che torneranno incessantemente nelle riflessioni sull'uomo degli umanisti:

Chi dunque potrebbe meravigliarsi a sufficienza della perfezione di questo essere? Esso collega in sé ciò che è immortale con ciò che è mortale e congiunge l'irrazionale al razionale; porta nella sua natura l'immagine di tutto quanto il creato, per cui è stato detto anche microcosmo [...]. Chi potrebbe enumerare i privilegi di questo essere? Oltrepassa i mari, penetra nel cielo col suo pensiero, scruta i moti e le distanze e le misure degli astri, trae vantaggio dalla terra e dal mare, dispone ogni conoscenza, arte e metodo. Superiore perché sa scrivere, sta insieme con chi vuole; per nulla impedito dal corpo, profetizza il futuro; tutto comanda, tutto domina, di tutto si serve, conversa con gli angeli e con Dio, comanda al creato, dà ordini ai démoni, sistema la natura delle cose, collabora con Dio, diventa casa e tempio di Dio²¹.

Nemmeno il più sperticato ottimista tra gli umanisti si sarebbe azzardato di fare un elogio simile. Di ciò se ne rende conto lo stesso Nemesio e, molto argutamente, chiosa: “Tuttavia, perché non sembri che stiamo maldestramente scrivendo un elogio dell'uomo, invece di trattare soltanto della sua natura [*physis*] dell'uomo, secondo il nostro assunto, terminiamo qui il discorso”²².

Un altro tema che sarà ampiamente discusso nel corso dell'età rinascimentale è quello della *libertas* dell'uomo. Nemesio ne fa uno degli elementi che differenziano l'uomo dagli altri animali:

Infatti tutte le lepri operano nella stessa maniera e tutti i lupi sono malvagi nella stessa maniera e tutte le scimmie imitano nella stessa maniera. Questo non avviene per l'uomo: infinite, infatti, sono le strade dell'operare umano: la razionalità [*ta loghikón*] è qualcosa di libero e padrone di sé, per cui non c'è un unico e identico modo di operare per tutti gli uomini, come per ciascuna specie di animali: questi sono mossi dalla sola natura, e ciò che è per natura è uguale per tutti. Invece le azioni razionali sono diverse in ciascuno e non sono necessariamente le stesse per tutti²³.

Un altro aspetto che ritornerà nella riflessione antropologica del Quattrocento è la perfezione e armonia del corpo umano: “L'uomo – scrive Nemesio nel capitolo 4 dedicato al “corpo” – ha tutte le membra e perfette, così che non potrebbe diversamente possederle bene”²⁴.

Una certa predilezione per l'organo della vista – “il più luminoso dei sensi”²⁵ – anche se il tatto è quello più importante tra tutti, come vedremo tra poco²⁶ – gli fa citare il celebre passo di Lucrezio: “Invero da lontano [*sc.* la vista] vede come circolare una torre quadrata, e si inganna anche quando guardiamo attraverso la nebbia o il fumo o qualcosa del genere che turba la vista, e ugualmente quando guardiamo attraverso dell'acqua mossa (e infatti pure nel mare vede il ramo come spezzato)”²⁷. L'accento ai raggi visivi non può che rimandare alla lunga trattazione fattane dall'Alberti nel libro I del *De pictura*²⁸. “Ipparco dice che dei raggi si estendono dagli occhi fino ai loro limiti e, afferrando i corpi esterni quasi li stringessero nelle mani, inviano la loro percezione alla facoltà visiva”²⁹.

È significativo, inoltre, che Nemesio, sempre a proposito della vista, citi alcune volte l'arte pittorica, anche se appare come inganno per gli occhi:

Talora [...] la vista necessita della testimonianza degli altri sensi, quando il fenomeno è artefatto in modo da ingannarla, come nel caso della pittura: è opera dell'arte pittorica ingannare la vista con sporgenze e con vuoti che non esistono, se il lavoro ha una tale natura. In questi casi ha bisogno per riconoscere soprattutto del tatto [...]³⁰.

Nel caso della pittura la vista vede delle sporgenze di un naso e di altri oggetti, ma il tatto sopraggiunge e prova il suo errore³¹.

Un altro tema ampiamente dibattuto in epoca umanistica è quello del Fato. Nemesio se ne occupa nel capitolo 35 del suo trattato, escludendo, cristianamente, che sia il responsabile ultimo degli accadimenti umani:

Coloro che attribuiscono al movimento degli astri la causa di tutti gli avvenimenti non soltanto si oppongono al senso comune, ma rendono inutile anche ogni forma di società. Infatti sono fuori luogo le leggi, superflui i tribunali che puniscono persone di nulla colpevoli, privi di senso i biasimi e le lodi, inutili anche le preghiere, se tutto avviene secondo il fato³².

Nel capitolo 42, dedicato alla “Prowidenza”, torna poi un concetto di bellezza caro all'Alberti, preso da Cicerone (*De oratore*, III 29): bellezza è ciò a cui non si può aggiungere nulla o sottrarre nulla senza che questa peggiori³³. Nemesio, con altre parole affermerà la stessa idea, parlando della perfezione della creazione divina:

Quale necessità c'è di enumerare le opere della creazione e la sua simmetria e l'armonia e la disposizione e l'ordinamento e l'utilità che ciascuna cosa procura al tutto, e come le cose non potrebbero consistere bene in un modo diverso dall'attuale, e come non hanno bisogno di aggiunte, né può mancare alcuna cosa?³⁴

Infine, un altro aspetto che tornerà nell'antropologia dell'Alberti sembra accennato da Nemesio nell'ultimo capitolo del trattato, dedicato a *Che cosa dipende dalla provvidenza*, dove compare il tema dell'uomo *versipellis*, centrale nel pensiero del grande umanista nato a Genova:

Essendoci dunque per ciascun uomo una duplice differenza, l'una nei confronti degli altri uomini e l'altra nei confronti di sé stesso (grande infatti è in ciascuno dopo ogni giorno il mutamento e la diversità da sé stesso nei generi di vita, nelle abitudini, nei bisogni, nei desideri e nei risultati: versatile è infatti quest'animale [*anchistraphon*], che subito muta insieme alle necessità e alle circostanze)³⁵.

Sembrano anticipate di dieci secoli le parole dell'Alberti nel *Theogenius*:

E quanto pronto vediamo ora niuna, come dicea Mannilio poeta, segue mai simile a una altra ora, non agli animi degli uomini solo, quali mo lieti, poi tristi, indi irati, poi pieni di sospetti e simili perturbazioni, ma ancora alla tutta universa natura, caldo el di, freddo la notte, lucido la mattina, fusco la sera, testé vento, subito quieto, poi sereno, poi pioggeie, fulgori, tuoni, e così sempre di varietà in nuove varietà³⁶.

Solo che in Leon Battista non c'è alcuna Divina provvidenza, come in Nemesio, a poter consolare l'uomo.

NOTE

¹ M. MORANI, G. REGOLIOSI, *Introduzione*, in NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*, Testo critico Moreno Morani, Introduzione, Traduzione, Note, Bibliografia e Appendice Moreno Morani e Giulia Regoliosi, Edizioni San Clemente - Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2018, pp. 5-35: 12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 14.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 15.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. *ibid.*, nota 23.

^[10] Ibid.

^[11] Ibid.

^[12] Ibid.

^[13] Ivi, p. 16, nota 24.

^[14] Ivi, p. 17.

^[15] Ivi, p. 18.

^[16] NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*, cit., cap. 1, p. 43.

^[17] Ivi, pp. 47, 49.

^[18] Ivi, p. 49.

^[19] Ci sia permesso di rimandare al nostro saggio “...esse veluti animal ædificium”: Leon Battista Alberti e la questione delle proporzioni in architettura, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2020, pp. 495-504.

^[20] NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*, cit., p. 45.

^[21] Ivi, p. 65.

^[22] Ivi, pp. 65, 67.

^[23] Ivi, cap. 2: “L’anima”, pp. 105, 107.

^[24] Ivi, cap. 4: “Il corpo”, p. 125.

^[25] Ivi, cap. 6: “La facoltà immaginativa”, p. 141.

^[26] Cfr. ivi, il cap. 8: “Il tatto”, pp. 155-159.

^[27] Ivi, cap. 7: “La vista”, p. 151. La citazione ritorna nell’opera *Della prospettiva*, Codice Riccardiano 2110, sec. XV (appartenuto a Benedetto Varchi), oggi ascritta a Paolo Dal Pozzo Toscanelli, pubblicata come testo albertiano da Anicio Bonucci, e oggi invece non più attribuita al grande umanista, in *Opere volgari di Leon Batt. Alberti*, per la più parte inedite e tratte dagli autografi annotate e illustrate dal dott. Anicio Bonucci, tomo IV, Tipografia Galileiana, Firenze 1847, pp. 95-151: 146.

^[28] Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, I 4-6, 89-181, ed. cons. *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Edizioni Plistampa, Firenze 2011, pp. 211-218.

^[29] NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*, cit., p. 145

^[30] Ibid.

^[31] Ivi, cap. 8: “Il tatto”, cit., p. 157.

^[32] Ivi, cap. 35: “Il fato”, p. 253.

^[33] LEON BATTISTA ALBERTI, *L’architettura [De re ædificatoria]*, [Prologo], cit., pp. 11 e 13: “Et quam sæpe evenit, ut etiam rebus aliis occupati nequeamus non facere, quin mente et animo aliquas ædificationes commentemur! Et aliorum spectato ædificio singulas ilico dimensiones lustramus ac pensitamus proque ingenii viribus disquirimus, quidnam adimi addi immutarive possit, quo id opus reddatur elegantius, ultroque monemus” [trad. it. pp. 12 e 14: “E ancora, nel vedere l’opera d’altri architetti, subito percorriamo con lo sguardo e valutiamo a una a una le misure dell’edificio, e nei limiti delle nostre capacità ricerchiamo quanto in esso si possa togliere, aggiungere o mutare per rendere l’opera più elegante, e ne diamo spontaneamente avviso”].

^[34] NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*, cit., cap. 42: “La provvidenza”, p. 291.

^[35] Ivi, cap. 43: “Che cosa dipende dalla provvidenza”, p. 309.

^[36] LEON BATTISTA ALBERTI, *Theogenius*, in *Id.*, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. II: *Rime e trattati morali*, Laterza, Bari 1966, pp. 53-104: 88. Il termine *versipellis* ritorna due volte – *versipellem* e *versipelis* –, riferito al protagonista, nel *Momus* dell’Alberti: I 64 e II 36, ed. cons. *Leonis Baptistæ Alberti Momus*, Édition critique, Bibliographie & Commentaire par Paolo d’Alessandro & Francesco Furlan, Introduction de Francesco Furlan, Paris, S.I.L.B.A. & Pisa-Roma, F.S.E., MMXVII (= “Albertiana”, XIX [n.s. I], 2016 · 2) e *Leon Battista Alberti, Momvs / Momus*, Édition critique, Bibliographie & Commentaire par Paolo d’Alessandro & Francesco Furlan, Traduction de Claude Laurens, Introduction de Francesco Furlan, *s.l. [sed Paris]*, Les Belles Lettres, 2019), pp. 23, 42.

Il factotum degli zar

recensione a

Giacomo Quarenghi. I disegni dell’Accademia Carrara di Bergamo, a cura di Piervaleriano Angelini, Irene Giustina, M. Cristina Rodeschini, con la collaborazione di Maria Chiara Pesenti, Accademia Carrara-Marsilio, Venezia 2017

Il secondo centenario della morte di Giacomo Quarenghi, uno dei più importanti architetti italiani ed europei a cavallo tra Settecento e Ottocento, grazie alle iniziative messe in atto da Piervaleriano Angelini, uno dei maggiori studiosi dell’architetto bergamasco, con la creazione dell’Osservatorio Quarenghi, è stato l’occasione di fare il punto sulle *disiecta membra* delle raccolte dei numerosissimi disegni d’architettura e non solo, attribuibili all’architetto bergamasco e alla sua stretta schiera di fidati collaboratori. I disegni, infatti, sono sparsi nelle collezioni di mezzo mondo, a partire dal maggior nucleo che è quello della Biblioteca Civica Angelo Mai (ben 761), seguita dalle Gallerie dell’Accademia di Venezia (532 fogli di iniziali 602, un tempo conservati all’Accademia di Belle Arti di Venezia, che ne ha mantenuti solo 20; dunque 40 sono andati dispersi), dalle raccolte conservate a San Pietroburgo al Museo statale della Storia (222) e all’Ermitage (203), ma anche al museo Schusev, così come a Milano, Bassano del Grappa, Vicenza, Roma, Subiaco, Londra, Varsavia, Stoccolma, New York, Washington ecc. Un primo provvisorio elenco dei possessori di disegni quarenghiani è stato fatto, molti anni fa, da Vanni Zanella, valente studioso di Quarenghi, nel suo saggio *Disegni di Giacomo Quarenghi nelle raccolte lombarde*¹. Ora,

un inventario pressoché completo, è stato redatto da Angelini, in *I disegni di Giacomo Quarenghi. Un patrimonio vasto e diffuso*².

Prima di passare al volume qui recensito, vogliamo però ricordare anche i cataloghi delle mostre tenutesi in Italia in occasione del bicentenario: *Giacomo Quarenghi e l’Accademia di Belle Arti di Venezia*³, *Giacomo Quarenghi architetto e disegnatore. Fogli dalla Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo*⁴, *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*⁵ e *Giacomo Quarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni*⁶; la raccolta di lettere: *Signor Giacomo riveritissimo. Quarantotto lettere a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo*⁷ e gli atti del convegno internazionale di studi all’Accademia di San Luca *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a Pietroburgo*⁸.

Il volume che qui recensiamo, in formato grande a colori e in bianco e nero, completa in bellezza questo biennio di ricerche e mostre pubblicando il catalogo scientifico dei 211 fogli di Quarenghi (e della sua cerchia di fedeli aiutanti) conservati all’Accademia Carrara di Bergamo. Accademia che, per motivi economici, non aveva proceduto all’acquisto dei 761 disegni di cui Giulio Quarenghi, figlio di Giacomo, aveva proposto l’acquisto. Se ciò fosse invece avvenuto, ora l’Accademia Carrara disporrebbe di quasi mille fogli del grande architetto. Il volume, dopo una presentazione di M. Cristina Rodeschini, direttore dell’Accademia stessa, dal titolo *Giacomo Quarenghi nelle collezioni dell’Accademia Carrara*, è introdotto da due saggi: *Il fondo dei disegni di Giacomo Quarenghi all’Accademia Carrara*, firmato a due mani da Piervaleriano Angelini e Irene Giustina, e *Bergamo, Leningrado-San Pietroburgo Giacomo Quarenghi 1967-2017*, redatto da Maria Chiara Pesenti. Il catalogo dei disegni, preceduto da due sedicesimi di tavole a colori, è suddiviso per tipologie: 1. Palazzi urbani e dimore in città; 2. Tenute imperiali nei dintorni di San Pietroburgo e dimore extraurbane; 3. Architetture pubbliche; 4. Teatri; 5. Padiglioni, monumenti e archi trionfali; 6. Chiese e mausolei; 7. Decorazioni; 8. Copie e disegni tecnici. Autori delle schede (in ordine di sigla): Elisa Sala, Federica Rossi, Irene Giustina, Militsa F. Koršunova, Monica Resmini, Piervaleriano Angelini, Paolo Mazzariol e Silvia Medde. A chiudere, un testo di Laura Chignoli su *Il restauro dei disegni di Giacomo Quarenghi all’Accademia Carrara* e, infine, gli apparati: Tavola delle concordanze, Elenco delle esposizioni e Bibliografia.

Come hanno ben sintetizzato gli autori del primo saggio, lo studio del come si sono costituite le varie raccolte di disegni quarenghiani, ci dice molto sulle due figure di architetto e disegnatore, sulla fortuna critica del Nostro e su altro ancora. Se c’è una caratteristica che contraddistingue il fondo della Carrara questo è il fatto che esso “è totalmente costituito da disegni d’architettura, principalmente elaborati progettuali o tecnici, mentre solo una parte minore consiste di disegni illustrativi e, tra tutti i fogli, il numero delle piante di edifici e insieme ne costituisce la maggioranza”⁹. Ciò, lungi dallo sminuirne l’importanza, è un merito, in quanto la raccolta documenta, ben più di altre,

l’impegno di Quarenghi come progettista di adeguamenti o trasformazioni di edifici (palazzi di città o di campagna) da ascrivere nella loro prima realizzazione a una data precedente al suo arrivo in Russia, o in alcuni casi alle caratteristiche tipiche della cultura architettonica barocca dominante alla metà del Settecento, nell’epoca di Elisabetta I. Esempi architettonici quindi bisognosi di aggiornamenti, data la svolta del gusto impressa dall’avvento al trono di Caterina II, la sovrana che volle Quarenghi in Russia e ne esaltò le doti artistiche facendolo divenire un astro di prima grandezza nella galassia neoclassica in formazione in Europa.¹⁰

I disegni, in gran parte tecnici, come detto, mostrano, “attraverso una molteplicità di schizzi, prove e studi, varianti, copie, [...] non tanto l’esito definitivo del progetto, in genere raffigurato con disegni “al pulito” e illustrativi, quanto i variegati aspetti dei percorsi progettuali intrapresi da Quarenghi e il processo di validazione della sua ricerca compositiva”¹¹. In altre parole, la

raccolta introduce e accompagna [...] nello studio dell’architetto, disvelando il lato più concreto del suo fare professionale, il suo confronto quotidiano con un’amplissima gamma di problemi di progetto, l’elaborazione di adeguate soluzioni, l’interazione con collaboratori e colleghi, la relazione con le differenti esigenze di una committenza assai diversificata.¹²

Una volta giunto in Russia, Quarenghi divenne una sorta di *factotum* dell’architettura, sotto tre diversi sovrani – Caterina II, Paolo I e Alessandro I – oltre che di una “raffinata clientela aristocratica, non solo russa”¹³, che sfociò in una “produzione immensa”¹⁴, frutto della mediazione di “modelli antichi, palladiani/rinascimentali e riferimenti contemporanei”¹⁵, che rivelano “una



costante attenzione per la funzionalità e la comodità degli ambienti, introdotta a San Pietroburgo dalla cultura architettonica francese nel corso del XVIII secolo¹⁶.

Dal punto di vista delle tipologie architettoniche, più di un centinaio di disegni, si riferisce a progetti residenziali, urbani ed extraurbani, che vanno “dalle sontuose dimore aristocratiche alle case di agiati committenti sino ai semplici alloggi destinati alla servitù”¹⁷. Tra i palazzi imperiali, la raccolta della Carrara documenta il rinnovamento neoclassico del Palazzo d’Inverno – Logge di Raffaello, Teatro dell’Ermitage, due Gallerie, Sala del trono (o di San Giorgio) e Sala di San Nicola –, e interventi al Palazzo di Caterina II a Lefortovo. Tra le residenze urbane aristocratiche, il fondo dà conto degli irrealizzati palazzi del principe Aleksandr Andreevič Bezborodko e di Nikolaj Petrovič Šeremetev a Mosca, del rinnovamento, tra gli altri, del palazzo del principe Nikolaj Borisovič Gagarin, lungo la Neva, e quello del presidente del Collegio di Medicina I.F. Fitingof. Tra i progetti riguardanti tenute imperiali e dimore extraurbane si possono annoverare le tenute di Peterhof e di Carskoe Selo, “luoghi di villeggiatura di membri della famiglia imperiale siti a breve distanza da San Pietroburgo dove Quarenghi operò a più riprese complessi ed estesi interventi”¹⁸, in particolare il “grandioso palazzo” voluto dalla zarina per il nipote granduca Alessandro a Carskoe Selo, “ispirato alla celebre soluzione di Jacques Gondoin per l’École de Chirurgie di Parigi”¹⁹. Altri disegni per grandi dimore extraurbane, ancora non identificate, sono destinati ad aprire nuovi orizzonti di studio. Un ulteriore tipo di residenza extraurbana cui Quarenghi si dedicò fu l’*usad’ba*, dimora campestre di molti degli aristocratici russi liberati, a partire dal 1762, dall’obbligo di servire lo zar; le tipologie spaziano da piante ispirate a Claude-Nicolas Ledoux alle ville palladiane con barchesse. Tra questi progetti spicca quello per la tenuta del generale Aleksandr Dmitrievič Lanskoj a Vel’e, in cui Quarenghi, oltre alla residenza padronale progetta anche servizi e casette del personale che, “pure se assai semplici, assumono un carattere di grande decoro, rendendo manifesta l’attenzione, di stampo illuministico, per le condizioni di vita della servitù”²⁰. Forse, in ciò, memore delle pagine del trattato di Ledoux sui doveri dell’architetto nei confronti de l’“abri du pauvre”²¹. Ma il fondo della Carrara testimonia anche della progettazione di padiglioni e architetture da giardino, di architetture pubbliche, fra cui gli istituti formativi femminili (Istituto Smol’nyj a San Pietroburgo), o l’adattamento a Gabinetto imperiale del Palazzo Aničkov sempre a San Pietroburgo. Ma ancora progetti di negozi e botteghe, di fabbriche di carattere militare, di edifici teatrali – uno dei campi prediletti da Quarenghi – e, infine, di edilizia sacra, spaziente “dalla scala monumentale delle grandi cattedrali a quella più contenuta di chiese inserite in istituti pubblici, di mausolei, cappelle e apparati funerari promossi dalla committenza imperiale e aristocratica”²², senza dimenticare i disegni legati “al tradizionale modello della chiesa monastica russa, detto la *trapeznaja*”²³, caratterizzato dallo schema del campanile in facciata.

Infine, ventun fogli della raccolta “si riferiscono a studi e progetti assai eterogenei di parati architettonici e decorativi di interni, che dispiegano un ricco catalogo delle soluzioni ornamentali, ispirate all’antichità e alla piena Rinascenza. Ricorrenti nella produzione quarenghiana”²⁴. Per quanto riguarda le copie da progetti di altri autori, oltre a ciò che ci aspetta – Palladio, Inigo Jones – sorprende invece la riproduzione del ponte di Mağlova, presso Istanbul, del più grande architetto turco del Rinascimento (e forse di tutto il millennio), Mi’mâr Sinân. Così come un *unicum* è la copia dell’incisione di Giovanni Battista Piranesi, *Ninfeo sul Lago Albano*, “unica copia conosciuta di Quarenghi da un’immagine di Piranesi, figura decisiva nella cultura artistica della Roma nella quale l’architetto bergamasco si formò e artista che incantò i sogni di *revival* classico della grande protettrice di Giacomo Quarenghi, Caterina II”²⁵. I due autori, in conclusione, fanno anche un accenno alle caratteristiche grafiche dei disegni del fondo, che presentano “interessantissimi esempi della qualità grafica quarenghiana”²⁶ che fa anche capire come l’architetto bergamasco “badasse al mantenimento di un livello formale comunque elevato e ben riconoscibile anche nei fogli affidati ai propri collaboratori”²⁷. La sterminata produzione di fogli quarenghiani non sarebbe stata impensabile, infatti, senza l’ausilio di una “bottega” di disegnatori. Però il *ductus* agile e vibratile, pieno di “sprezzatura”, del maestro è riconoscibile in quei disegni in cui sono presenti quelle “particolari figurette inserite nelle architetture già nello stadio di progetto”²⁸, che hanno fatto parlare di lui come del “Canaletto dell’architettura”, così

come quella “particolare corsività tanto rapida quanto analitica nel delineare gli elementi delle architetture”²⁹.

Assai interessante, anche se non possiamo soffermarvicisi molto in questa recensione, è il già citato testo a seguire di Maria Chiara Pesenti, che ricostruisce con grande attenzione la vicenda degli scambi culturali tra studiosi sovietici e italiani intorno alla figura di Quarenghi. Vi vengono citate tutte le esposizioni e i convegni in occasione dei centenari di nascita e morte del Nostro, con particolare ricchezza di informazioni a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Oltre ai “precursori”, dal 1872 al periodo tra le due guerre mondiali – Pëtr N. Petrov, Igor’ E. Grabar’, Ettore Lo Gatto, Vsevolod N. Vsevolodskij-Gerngross, German G. Grimm –, sono ricordate figure importanti di studiosi, organizzatori di mostre, fotografi, nella sponda italiana, come la “dinastia” degli Angelini – Luigi, Sandro e Piervaleriano –, Fausto Asperti, Luigi Chiodi, Graziella Colmuto, Nestorio Sacchi, Vanni Zanella e, in quella “oltreortina” (termine che però non si addice in questo caso, visti i rapporti di profonda stima e amicizia intercorsi tra gli studiosi) –, quali Salomon Samujlovič Bronštejn, Irina Grigor’eva, Militsa Koršunova, Rimma D. Ljulina, Al’bina Pavelkina, Vladimir I. Piljavskij e Anna Nikolaevna Voronichina.

Altri studiosi, nel frattempo, si sono aggiunti a questi pionieri degli studi quarenghiani, ma questi nomi appena citati rappresenteranno sempre un fulgido esempio di ciò che significa il termine “comunità scientifica”.

NOTE

¹ “Arte Lombarda”, n.s., 42-43, 1975, pp. 164-173.

² In *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo di mostra (Venezia, Gallerie dell’Accademia, 2 marzo - 17 giugno 2018), a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, saggi di P. Angelini, E. Molteni, G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini, V. Poletto, Lineadacqua, Venezia 2018, pp. 29-40.

³ Catalogo di mostra “Tanto sono sublimi e maestosi che nulla più. La didattica dell’architettura all’Accademia di Belle Arti di Venezia ai tempi di Giacomo Quarenghi” (Venezia, Magazzino del Sale n. 3, 15 dicembre 2017 - 15 marzo 2018), a cura A.G. Cassani, con la collaborazione di A. Munari ed E.P. Zanon, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, catalogo della mostra.

⁴ *Un disegno alla settimana*, catalogo di mostra (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 2 marzo - 30 dicembre 2017), a cura di P. Angelini, prefazione di M.E. Manca, Biblioteca civica Angelo Mai - Osservatorio Quarenghi, Bergamo 2018.

⁵ Vedi *supra* nota 2.

⁶ Catalogo di mostra (Rovetta, 17 giugno - 17 settembre 2017), testi di P. Angelini, L. Rigon, E. Tironi, Fondazione Fantoni, Rovetta 2018 (“I Quaderni”, 2).

⁷ A cura di V. Zanella, G. Colmuto Zanella, Centro Studi Valle Imagna, s.l. 2017.

⁸ Roma, Accademia di San Luca, 25-26 maggio 2017, a cura di P. Angelini, I. Giustina, T. Manfredi, F. Moschini (atti in corso di stampa).

⁹ P. ANGELINI, I. GIUSTINA, *Il fondo dei disegni di Giacomo Quarenghi all’Accademia Carrara, in Giacomo Quarenghi. I disegni dell’Accademia Carrara di Bergamo*, cit., pp. 11-21: 11.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 12.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁹ *Ivi*, p. 15.

²⁰ *Ivi*, p. 16.

²¹ Cfr. *La maison du pauvre*, commento alla planche 33, de *L’Architecture considérée sous le rapport de l’Art, des Mœurs et de la Législation*, chez l’Auteur, Paris MDCCCIV, pp. 104-106.

²² P. ANGELINI, I. GIUSTINA, *Il fondo dei disegni di Giacomo Quarenghi all’Accademia Carrara*, cit., p. 18.

²³ *Ivi*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 20.

²⁶ *Ivi*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

gian paolo caprettini

inventeremo nuove piazze

recensione a
La città per l'uomo ai tempi del covid 19,
a cura di Massimiliano Cannata,
La nave di Teseo, Milano 2020



Questo lavoro fornisce una sorta di consulenza al lettore. Nel tempo in cui viviamo sentiamo anche il bisogno di parole autorevoli, cioè etimologicamente che ci permettano di riconoscerci, in senso parziale come è ovvio, nei loro autori. E il carattere del libro, della testualità scritta dà a questa lettura-ascolto un piacevole senso di confronto (e anche di conforto).

Trasformiamo l'apparente “delirio” in “metafora”

Ho provato a incrociare la mia esperienza di questo periodo, provandola a renderla davvero esperienza come diceva *John Dewey*, cioè “attraverso le maglie dell'immaginazione, in modo da adattarla alle esigenze dei sentimenti” (1920). Dunque, provare a vivere ciò che ci tocca vivere come già immerso nella memoria. E allora mi sono chiesto perché, avendo fatto ordine nella biblioteca, in questi giorni di isolamento, mi fossi imbattuto tra gli altri, in due autori, oltre a Dewey: Giovanni Papini e Frank Kermode. Papini intervista Frank Lloyd Wright, nel 1946 (o '47?). Il grande architetto ha reazioni da visionario, non soltanto si dichiara nemico delle grandi metropoli e dei grattacieli, ma afferma che il genere umano “deve smettere d'ingombrare e d'imbruttire le sante e libere campagne con le sue goffe costruzioni di pietra, di ferro e di cemento”. Wright sogna una architettura senza architettura, e vorrebbe valorizzare le risorse naturali, gli alberi, le grotte e le caverne. Dobbiamo trasformare l'apparente delirio in metafora, e quindi concordare con quanto sostenuto da Salvatore Settis nel libro curato da Massimiliano Cannata. Il cambiamento anche forzato degli orizzonti ci porta quasi a confondere il progetto con il sogno, pur di saltare il presente come un tempo che dev'essere comunque superato. Frank Kermode, con le sue *lectures* del 1965 (*The Sense of an Ending*) riprende, con sant'Agostino, l'idea che l'uomo deve essere sempre in grado di pensare a un nuovo inizio, in contrasto con la modernità che continua invece a elaborare modelli di ansietà, con i conseguenti atteggiamenti emotivi tipici: “è una particolarità della immaginazione della nostra epoca, e forse della nostra tradizione culturale, quella che ci si trovi sempre alla fine di un'epoca”. E quindi ecco i luoghi comuni: quello della 'crisi', dei nostri anni Ottanta, quello della 'sfida' e della 'complessità', all'inizio del Terzo Millennio e ora?

La città “luogo di sensi” contraddittori

Le “mitologie apocalittiche” di cui parlava Kermode sono state tipiche della *fin de siècle*, ora ci colpiscono anche con effetti sul piano cognitivo, facendoci mettere in dubbio quello che veniamo a sapere, in un mix di insicurezza e contraddizione insita nella vastità di informazioni che ci pervengono da agenzie variamente accreditate. Il saggio si focalizza sulla città come luogo di sensi contraddittori ma anche di nuove mediazioni. Necessariamente le etimologie ci aiutano. E *cives* e civile si assomigliano, e così *cultura* e *coltivare*, parole che nonostante tutto conservano comuni etimi spirituali. Ma anche le contraddizioni aiutano, e dunque è bene coltivare paradossi: rispettare le distanze ma rafforzare incontri e legami, emancipare la socialità dal sospetto e dall'invidia, orientarsi sulle virtù che scaturiscono dal senso di comunità. Magari, nonostante tutto, inventeremo nuove 'piazze', saremo ancora 'paese': cercando di esportare con fantasia questi valori nella nostra Europa, con sempre meno confini ma sempre più frontiere, cioè spazi da inventare e da negoziare.

* *Scrittore, già professore di Semiotica Università di Torino*

alejandro cifuentes

le città per l'uomo: ripensare i centri abitati nell'italia chiusa per virus

recensione a
La città per l'uomo ai tempi del covid 19,
a cura di Massimiliano Cannata,
La nave di Teseo, Milano 2020

con testi di
Giovanni Maria Flick,
Luca Bergamo, Margherita Petranzan, Franco
Purini, Salvatore Settis

Il Covid-19 e la città. E dunque, *Le città per l'uomo*: il sottosopra del mondo nel ripensare la *polis* e così anche lo stato delle cose in un'Italia “chiusa per virus”.

Sotto lo scacco del Coronavirus urge ripensare i codici dell'urbanistica, quelli dell'antropologia e, infine, i fondamenti della società.

“La città per l'uomo ai tempi del Covid-19” (Edizioni La Nave di Teseo) è un volume a più mani a cura di Massimiliano Cannata. Derivato da un confronto su *Elogio della città?*, un saggio di Giovanni Maria Flick, il libro si sviluppa su cinque interventi (uno dei quali è dello stesso Presidente emerito della Corte Costituzionale).

Pensieri in tempi di pandemia cui gli autori – Salvatore Settis, gli architetti Margherita Petranzan e Franco Purini, e poi Luca Bergamo, attuale vice sindaco di Roma – si sono affrontati/confrontati – coordinati da Cannata, filosofo – per onorare l'emozionante dedica: “In ricordo di una fra le tante persone che hanno combattuto i frutti perversi della globalizzazione e ne sono state vittima a causa del coronavirus.”

Oggi “le mura della città diventano mura nella città”, ricorda Salvatore Settis, presidente del Consiglio Scientifico del Louvre. La delimitazione tra comunità e ciò che è altro dalla comunità non è più al di là delle mura ma al di là dell'individuo: ciò che è diverso mi sta accanto.

Se la comunità è parcellizzata in individui che abitano una città divisa al proprio interno il problema è restituire un'appartenenza ora disgregata, un senso in cui non l'individuo ma il cittadino possa riconoscersi.

C'è dunque una frattura radicale ed esistenziale tra centro e periferia – tra città e campagna, tra uomo e natura – e la pandemia innesca un movimento che impegna la crisi nella prospettiva inevitabile: sanare questa lacerazione.

La città, infatti, è il luogo che pone l'altro da sé al di fuori delle mura, delimita ciò che è diverso da ciò che è simile. Rispetto a un nemico, la città, si crea una solida identità etica, militare e politica. L'agorà – centro della *polis* greca – è il luogo dell'incontro per eccellenza, non solo scambio, inteso come mercato di merci, ma anche scambio di opinioni, un contraccambio eminentemente umano.

Nel senso di uno stare in luogo della relazione e della fondazione di ciò che è comune, la città diventa un'edificazione. È quell'insieme che si dà nell'architettura: le costruzioni progettate tutte “in relazioni”. L'uomo, infatti, abita la casa come abita il linguaggio e le mura circoscrivono questo abitare in un'unità di senso in cui il cittadino si rispecchia.

Un'unità di senso che è linguaggio. Ciò che, come la città, preesiste alla nascita del cittadino e persiste alla sua morte, a testimonianza della propria esistenza.

La realtà dell'uomo è predigerita dal linguaggio così come la realtà del cittadino è predigerita dalla città.

Come nel linguaggio la parola consente di intendersi – si fa codice comune – così l'architettura, l'insieme delle case che formano la città, si fa comunità. L'architettura testimonia l'esserci dell'uomo in dialogo con il passato e come premessa del futuro, nello stigma della città.

“Costruire”, scrive Margherita Petranzan fondatrice della rivista scientifica Anfione e Zeto, “è sfidare, nella corsa verso il nulla, la necessaria e devastante trasformazione che subisce tutto ciò che si accinge a vivere; è sfidare l'attesa immobile della fine”.

Attraverso la rinnovazione l'architettura stratifica la spinta al nuovo, che è sempre fondazione, e che anela all'eterno.

Il pensiero che costruisce, realizza progetti avendo una visione, è anche il campo dell'azione politica. “Occorre”, scrive Flick, “recuperare e consolidare il primato e la responsabilità del Parlamento” che è il luogo dell'azione e della decisione, nonché l'agorà dove i problemi si traducono in linguaggio comune.

Un agire in memoria alla luce di un'etica comune: la Costituzione intesa come fondazione di un dialogo con l'esterno – il paesaggio – nel gettare le basi di un futuro solidale in armonia con la terra e con la comunità capace di rifondare e rinnovare l'uomo.

renato capozzi

un architetto che ha sempre deciso di fare...

recensione a
Centocinque domande a Pietro Barucci, a cura
di Ruggero Lenci, Clean Edizioni, Napoli 2020

330



Un piccolo libro anche se densissimo, un dialogo/intervista tra due amici anche se distanti più di una generazione, una storia personale di un architetto che però consente di osservare la storia dell'architettura italiana. Sin dalla nota curatoriale si comprende come questo libretto – 116 pagine di piccolo formato – nell'indagare e scandagliare la vicenda umana e professionale di Pietro Barucci, classe 1922, apra non solo ad altri suoi memoriali – il primo sul decennio 1940-1950 definito “fatale” e il secondo a quelli tra il 1950 e 2000 definiti “fortunati” – ma bensì ad alcuni temi di fondo che hanno attraversato il dibattito italiano e non solo attorno all'architettura. Per Barucci l'architettura non solo è una professione, o un mestiere, ma un vero e proprio sacerdozio, che richiede fede e dedizione, resistenza, coerenza. L'intervista, nell'attraversare una cinquantina d'anni dal 1947 al 1993, mette in fila alcuni maestri, molti compagni di strada, amministratori pubblici, memorie personali e collettive, ma soprattutto architetture. Molte le opere, realizzate nell'arco di una vita intensissima con due estremi di riferimento: *Laurentino 38* (il capolavoro), *Taverna del Ferro a Napoli* (l'epilogo). Due quartieri di rilevante impegno tecnico e dimensionale con ricadute ed effetti ad ampio spettro in ordine ai modi di intervento per parti formalmente compiute nella “città in estensione”. Due poli di riferimento della ricerca di Barucci e, tra di essi o anche prima, numerosissime sperimentazioni sempre di alto livello e significatività. Opere di grande dimensione e spesso legate alla insolita e cruciale vicenda della edilizia residenziale pubblica in Italia che, in larga misura, ha coinciso, nella sua parte migliore, con la nascita e lo sviluppo della periferia o, come oggi si dice, ha definito i margini – oramai storicizzati – oltre i quali si dovrebbe usare l'espressione “periurbano”. Ma quali sono state le premesse, le influenze, le ascendenze che hanno condotto Barucci con pochi altri in Italia (Fiorentino e Passarelli) ad occuparsi in maniera così prevalente e competente di periferie, di nuovi insediamenti e dei principi sottesi ad una idea di città che si costruisce prima per quartieri e poi per grandi *ensemble*, per quartieri coordinati e autosufficienti?

L'intervista “a tesi” di Ruggero Lenci – nel voler enucleare alcuni temi di fondo ritenuti di grande rilevanza come l'invenzione della “vertebra urbana” – parte dalla formazione e dal rapporto non sempre fecondo con l'università. Dall'assistentato con Nicolosi alla ammirazione; dal “rispetto e affetto” per Arnaldo Foschini caposcuola di una genia di allievi non tutti alla sua altezza e dal rispetto per Muratori non esteso anche in questo caso ai suoi allievi; alla frequentazione e alla stima per Adalberto Libera (si veda il tettonico edificio ENPAM a Roma del 1962 avviato a quattro mani); ai difficili rapporti con Moretti sul piano professionale. In particolare, sarà Muratori, nel subentrare a Foschini, ad indurre Barucci a “cercare altrove le sue soddisfazioni”. Un modo di educare, quello inaugurato da Muratori, messo in questione dal Nostro che all'insegnare “la propria architettura entrando nei dettagli, teorizzando tutto” (riferibile anche a Purini) preferisce quello prediletto da Foschini in cui “il docente doveva solamente controllare l'organicità del discorso che lo studente avanzava” anche se, a fronte di proposte innovative *à-la* Le Corbusier, “gli tremavano le mani” senza peraltro metterle mai sui disegni degli studenti. A Barucci interessava stimolare negli studenti il dialogo, la discussione di alcune opere di maestri come De Renzi e soprattutto Ridolfi da cui ricavare qualche conseguenza piuttosto che dare loro ricette preconfezionate. Dopo la stagione neorealista, pur guardata con interesse, l'incontro-scontro con Moretti, gli avvicinamenti e i distacchi con Zevi e l'APAO o con Quaroni, Barucci, nel chiudere definitivamente la sua esperienza accademica, ha dato avvio alla carriera con alcuni lavori nel solco di una opzione moderna in riferimento ai maestri – da Le Corbusier a Mies al *Bauhausstil* – per approdare dalla stagione degli allievi del dopoguerra in area tedesca, scandinava, olandese e anglo-sassone sino a James Stirling più volte evocato. Da tali ascendenze deriveranno il Centro direzionale Caravaggio che – ispirato al complesso Phoenix Reinohor di Hentrich e Petshnigg a Düsseldorf ma anche ad alcuni coevi progetti di Jacobsen – realizza un primo frammento di quella trasversalità che caratterizzerà i principi insediativi sottesi al *Laurentino 38* che, nel definire il carattere di un anello infrastrutturale, secondo Lenci rappresenterà il contributo di maggiore rilevanza di Barucci ai modi di costruzione della città contemporanea. Un'idea di città fondata sull'asse attrezzato sperimentato pochi anni prima da van den Broeck e Bakema nel piano Pampus per Amsterdam ritenuto superiore anche alle piastre di Cumbernauld. Un pezzo di utopia realizzata che avrà suo compimento, con luci ed ombre, nella complessa vicenda

del *Laurentino* (dal rapporto con l'amministrazione capitolina alle imprese), dei suoi ponti abitati, poi in parte abbattuti in anni recentissimi, delle sue unità insediative a grappoli, nella composizione di tipi misti a torre e in linea e nella relazione con le attrezzature di vicinato. Il *Laurentino* aveva posto problemi sino ad allora insondati: la scelta della prefabbricazione e la correlata sperimentazione tecnologica (il sistema tunnel); l'industrializzazione del cantiere (che aveva impressionato Denis Lasdun ed interessato Vezio De Lucia); la rete infrastrutturale-tecnologica; la relazione complessa con la comunità da insediare con gli abusi e le occupazioni; la difficile gestione degli spazi commerciali e pubblici. La vicenda del grande quartiere romano offre notevoli spunti di riflessione e indicazioni su possibili strategie di insediamento nel solco di un'idea di città per parti formalmente compiute, aperta e policentrica, forse l'unica da opporre, assieme ai grandi segni territoriali a valenza morfologica (dal Corviale di Fiorentino all'Università della Calabria di Gregotti), all'insensata dispersione e nebulizzazione della *sprawl city*. A tale doppio paradigma – il sistema insediativo vertebrato per *insulæ* distinte e il segno morfologico – si possono associare molti dei progetti illustrati sinteticamente ma efficacemente nel volume: il complesso ISES a Spinaceto con le sue espressive scale esterne a ritmarne le curvature; la brutalista e raffinatissima unità di abitazione ex INCIS a Torino con la espressiva soluzione d'angolo; il Tiburtino sud nella dialettica tra massa e telai; Tor Bella Monaca con l'idea del *redant* contrappuntato da torri su piastra disposte a serie aperta; il Quartaccio in un sistema lineare di corti densificate e convergenti in uno spazio centrale pubblico. Chiude l'elenco teleologicamente l'esperienza dello PSER a Napoli. Una vicenda di grande valore per l'impegno civile e la dedizione che ha impegnato Barucci per più di un decennio e per le modalità di intervento diverse e complementari: recupero e completamento di antichi tessuti – i casali – e nuovi interventi che avevano l'ambizione di proporre e sperimentare nuovi modi dell'abitare. A San Giovanni, la realizzazione di un grande edificio parallelo al mare, Taverna del Ferro, idealmente collegato ad un altro elemento distante, Pazzigno, configura una unità di un chilometro a forte impatto morfologico che ambisce a ridefinire la relazione con il *water-front*, il parco attrezzato retrostante, l'asse territoriale del Miglio d'Oro e le sue famose ville. Un progetto problematico nelle premesse e negli esiti che, nello scegliere la concentrazione sceglie un tipo a doppio corpo accostato che a causa di numerosi fattori – esecuzione, scarso assortimento sociale, appropriazioni illegali, criminalità assediante –, ha purtroppo fallito rispetto agli schizzi iniziali ben più promettenti. Il grande complesso attualmente è oggetto di ipotesi di risanamento che vanno dalla sostituzione alla trasformazione puntuale. Un'ipotesi tipologico-abitativa, forse troppo ambiziosa e alla prova dei fatti non riuscita, ma che sul piano morfologico e delle relazioni urbane a grande scala risulta invece convincente. Un grande manufatto, un “elemento primario” chiamato a presidiare la nebulotica affastellata periferia orientale, un “edificio mondo” che aveva avuto nell'opificio dei Granili di Ferdinando Fuga con la sua rilevante dimensione adeguata alle relazioni da stabilire alla scala della città, un illustre e significativo precedente. Un edificio doppio, oggi praticante impenetrabile che difficilmente troverà nei murali di Jorit un significativo riscatto e che invece richiederebbe interventi ben più consistenti. La così detta “arte pubblica” di cui Napoli in questi mesi si sta “fregiando” rischia di diventare solo uno consolante paravento alle incapacità di gestione, di utilizzo e di trasformazione dell'amministrazione e della politica. La vicenda umana e professionale di Barucci, ben testimoniata da questa avvincente intervista, ci dimostra quanto sia difficile realizzare interventi di tale complessità e quanto sia però necessario decidere “di fare delle cose” anche “soffrendo”. Questo coraggio di proporre nuove e a volte utopiche soluzioni per l'abitare collettivo richiama alla mente la riflessione di Adorno che in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*: scrive

Un'architettura degna dell'uomo ha, degli uomini e delle società, un'opinione migliore di quella corrispondente al loro stato reale [...]. Non tutta la ragione è dalla parte dell'architettura, né tutto il torto da quella degli uomini [...]. Proprio perché l'architettura, oltre che autonoma, è anche, effettivamente, legata a uno scopo, non può semplicemente negare gli uomini come sono; anche se, in quanto autonoma, deve farlo.

Deve farlo scegliendo, affermando, credendo fermamente, con Barucci, che la cosa più importante sia “progettare per costruire”, attraverso l'architettura, una condizione migliore per la vita degli uomini.

331

alessandro mauro

francesco fichera fra passato e futuro

recensione a

Bruno Messina, *Città e memoria
in Fichera*, Lettera Ventidue,
Siracusa 2020

A Catania il barocco è una malattia eruttiva.

ALBERTO SAVINIO

Basta scorrere l’elenco dei titoli della prestigiosa collana “Figure” di Lettera Ventidue, e veder rilucere i nomi di Palladio, Rossi, Jacobsen, Bramante, Asplund, Mies, per chiedersi che ci faccia, in tanta, esclusiva compagnia, quello decisamente più opaco di Francesco Fichera. A uno sguardo superficiale, infatti, Fichera sembrerebbe uno di quei tanti prolifici architetti di provincia, autore d’edifici di cauta e scostante solennità, che saldamente definiscono le piazze, i viali, gli edifici pubblici d’ogni città italiana, insomma un autore di quelle anonime “scene fisse della vita dell’uomo” di cui poeticamente parlava quel milanese. È invece l’analisi, insieme acuta e appassionata, che Bruno Messina compie sull’opera di Fichera, che ne testimonia la non incauta collocazione fra i maestri citati. Certo, la cerimoniosa solennità dei palazzi delle poste di Catania e Siracusa, l’azzimato rigore del Palazzo di Giustizia della città etnea, un monumentalismo a volte per nulla imbarazzato, ne suggerirebbero il collocamento fra la cerchia dei reietti. Non a caso, nel 1931, tre delle sue opere finirono nella “Tavola degli orrori”, il provocatorio collage di Pietro Maria Bardi presentato alla Seconda Esposizione di Architettura Razionale.

Dalle pagine di questo agile volume, che ha, fra le altre cose, il pregio di presentare numerose immagini e accurati disegni delle opere descritte, Bruno Messina, nella sua prosa non priva d’un certo fervore autobiografico, ci restituisce l’immagine d’un progettista per nulla provinciale, anzi colto e appassionato, aperto alle più flagranti novità europee. Messina è docente, preside della Scuola di Architettura di Siracusa nonché architetto operante, è dunque interessato, e lo certificano le sue parole, a una questione primaria per tutta l’architettura italiana: il legame conflittuale e non di rado pernicioso con la storia. Fichera guarda al passato, lo ama e lo studia, ma ha ben chiaro i limiti tanto di quelli che lo rinnegano, che “hanno espatriato, e si son tuffati nel bacino nordico, ritenendo che queste acque, come quelle sacre e prodigiose di Lourdes, abbiano il potere di guarire le piaghe del corpo”, quanto di quelli che “hanno reagito intensamente, recalcitrando, tenendosi sempre più aggrappati alle muraglie di Palazzo Pitti, alle colonne di S. Pietro, alle inferriate di Palazzo Doria, sempre più paurosi che il furioso impeto di rinnovamento finisca per strapparli dalle origini”. Insomma, ci dice Messina in questo testo, e lo argomenta mostrandoci le sottili ricercatezze dell’Istituto De Felice o il retroterra culturale che ha nutrito la travagliata elaborazione del palazzo di Giustizia, Fichera è un architetto maturo e consapevole, collocabile in quella “terza via” che qualcuno ha chiamato “Altra modernità”. Il razionalismo, che Fichera non ripudia, ma che considera “una stazione di transito” e non un punto d’arrivo, è criticato quando si presenta in edifici solennemente fatui, privi di qualsiasi legame coi luoghi, con la loro storia, con la loro memoria. L’architettura è invece, per Fichera, un’attività erratica, che si confronta col trascorrere del tempo. Ce n’è abbastanza, fa acutamente notare Bruno Messina, per sentire, flebile ma distinto, l’eco di battaglie che occuperanno la vita di Ernesto Nathan Rogers e di quanti, prima ma soprattutto dopo di lui, hanno cercato di superare la *tabula rasa* razionalista, il “funzionalismo ingenuo”, il solipsismo architettonico. È questo uno dei motivi di maggior interesse, a mio avviso, per l’opera di Francesco Fichera e per la lettura che dell’architetto catanese ci restituisce Messina, tessendo utili ponti con l’attualità, come ogni testo che si occupa di architettura del passato dovrebbe fare.

È proprio in un’epoca, come quella che stiamo attraversando senza molto capirci, e che ci sfugge dalle mani nell’inane tentativo d’afferrarla, di fissarne l’essenza in etichette sempre fatue e recalcitranti, che tutto questo ci interessa. In un’epoca come la nostra, che le venerande teste canute dei sapienti hanno qualificato di post modernità, modernità liquida, neo-modernità e perfino post-Covid; in un’epoca di pensieri deboli, nella quale il populismo sembra avere affralito anche la nostra disciplina – penso, ad esempio, all’architettura green, ma lo dico sottovoce, temendo d’insospettire qualche lettore –; in un’epoca come la nostra, insomma, l’acribia di Fichera, l’esercizio d’un professionismo morigerato ma solido ci serve. Ci serve – e spero di non apparire come uno di quei nostalgici del bel tempo che fu – per ritrovare una strada che è la strada che l’architettura di tutti i tempi ha sempre percorso. Fichera è però stato anche un architetto plurale, duttilmente eclettico, in fondo scomodo in una realtà come quella attuale, nella quale la personalità dell’artista è concepita come egotica. Non è sicuramente un caso se nella formula algebrica che ha ideato, “Stile = f

margherita petranzan

contaminazioni

recensione a

Gianni Fabbri, *A proposito di Castiglia*, KDP Amazon, 2019.



A PROPOSITO DI CASTIGLIA

Jihad e Guerra Santa.
Città e architetture nel conflitto tra
mondo musulmano e mondo cristiano

Gianni Fabbri

[E,A,G,M,C,P,S,s)” – cioè Stile come funzione di Ereditarietà, Adattamento, Geografia, Materiali, meccanismo Costruttivo, Politica, Sensibilità generale e sensibilità dell’artista – la sensibilità dell’artista venga per ultima, ed è l’unica lettera minuscola. I partiti decorativi, che storicizzano le facciate principali degli edifici pubblici che ha progettato, sono il pedaggio che questi pagano per testimoniare il loro ruolo civico, confrontandosi con il contesto cittadino. Mentre le ville, più isolate nella loro privilegiata collocazione acropolica, riallacciano argute relazioni con la geografia del territorio catanese. “Mi piace pensare – conclude Bruno Messina – che costruire luoghi intorno a cui si condensano le sensazioni e i ricordi delle persone che vi abitano costituisca ancora una delle ragioni necessarie del nostro stesso mestiere”.

Caro Gianni, ho letto e osservato con molto piacere il tuo bel libro *A proposito di Castiglia*, cercando di comprendere il tuo approccio nei confronti delle “contaminazioni” verificatesi tra la cultura occidentale e quella araba presente e dominante tra il VIII e XIII sec. in tutta la Spagna, e soprattutto nella zona della Castiglia, dove la “fusione” tra le due culture è diventata concretamente atto, struttura urbana costruita.

Parlare di contaminazioni oggi è più che mai necessario, e tu l’hai capito bene. La tua “avventura conoscitiva” come la chiami giustamente, si avvale di concrete e attive testimonianze e si percepisce anche attraverso la visione di tutte le belle foto che testimoniano, appunto, un viaggio personissimo e carico di unicità interpretativa. Le tue “indicazioni di lettura” sono state per me molto preziose e “anomale” rispetto ad altre analoghe. Provo a dirti in che cosa consiste per me questa anomalia.

Da attento conoscitore dell’architettura e delle sue manifestazioni storiche hai, fin dalle prime pagine, cercato di mostrare e interpretare i sistemi compositivi delle diverse strutture occidentali contaminati da decorazioni e sistemi spaziali della civiltà araba, senza tuttavia fermarti unicamente su parzialità, ma analizzando il risultato complessivo che ha inevitabilmente modificato le strutture iniziali di appartenenza, mettendo in atto nuove architetture sacre di grande e indubbio interesse anche per la loro difficile identificazione con le appartenenze religiose di partenza, essendo state trasformate in “centri di vita collettiva” per le due diverse civiltà. Si tocca con mano, proseguendo la lettura, che solo attraverso lo studio della *complessità* del fenomeno architettura e della sua storia si riesce a pervenire a qualsivoglia analisi.

Ti ringrazio inoltre molto, Gianni, per la ricchezza di argomentazioni che usi, che impegnano sia sul piano riflessivo che compositivo stimolando la conoscenza. Fotografie e disegni, schede e testimonianze di prodotti artistici – chiare evidenze di periodi e costruzioni – portano, appunto, verso la negazione di qualsiasi dannosa “semplificazione”, che, tuttavia, si trova sempre più spesso nella nostra strada e in quella delle narrazioni storiche, essendo le più onerose, in genere, sul piano interpretativo.

Tu hai coniugato *visione e interpretazione* mettendole subito vicine e rischiandone gli esiti, cosa questa che appartiene solo a chi conosce l’architettura, la sa leggere e sa progettare.

Ti ringrazio infine perché questa lettura mi ha stimolato a riscoprire e ristudiare ciò che è accaduto, da Alessandro Magno in poi, nel territorio siriano, (così ampiamente devastato nella contemporaneità) dove l’incontro tra le culture occidentali dominanti (greca, romana, bizantina, cristiana) e quella persiana e araba, ha generato meraviglie!



franco purini

un manifesto urbano

recensione a
Giovanni Maria Flick, *Elogio della città?*,
Edizioni Paoline, Milano 2019

334



Leggere *L'elogio della città?* è per me, un architetto, un'esperienza positiva, rigeneratrice, densa di concetti sui quali riflettere, concetti i quali suggeriscono nuovi e promettenti orizzonti operativi. L'autore iscrive il suo *manifesto urbano*, perché il libro lo è, in una prospettiva rigeneratrice che trova nella Costituzione la pietra angolare della nostra Repubblica, il suo spirito autentico, la sua dimensione più propria. In un percorso avvincente, preciso, complesso, ma anche sostenuto da una ammirevole logica, si procede pagina per pagina ad approfondimenti progressivi che aprono sempre nuove direzioni interpretative.

Nelle pagine del volume, agile e chiaro nell'esposizione dei temi, dei problemi e delle loro possibili soluzioni, la "cosa umana per eccellenza", ossia la città, secondo Claude Lévi-Strauss, è un organismo vivente in continua evoluzione, che recupera la coscienza di tutti i suoi valori e delle sue valenze, vale a dire la consapevolezza dei suoi contenuti operanti e delle risorse non ancora espresse. Nelle riflessioni dell'autore di quest'opera, pregevole quanto essenziale nella sua struttura, la molteplicità insondabile del testo urbano appare non più come un *labirinto* in cui è inevitabile perdersi, ma come un sistema semplice e insieme complesso di direzioni analitiche e di relativi percorsi decisionali. Al contempo l'"indicibile" di cui parlava Le Corbusier a proposito dell'architettura e il "meraviglioso" come carattere della città di Renato Nicolini, l'assessore alla Cultura del Comune di Roma, negli Anni Settanta e Ottanta, che ha teorizzato l'*effimero* come espressione mutevole e dinamica della vita urbana, sono entrambi presenti. In sintesi *L'elogio della città?* mette al suo centro un'idea *neoumanistica* degli insediamenti urbani, un'idea che oggi è quasi del tutto esclusa dalle attuali opinioni sulla città e sulle sue trasformazioni.

Le pagine del libro propongono un'uscita necessaria da una delle contraddizioni centrali della città del Novecento, divisa tra la ricerca incessante – soprattutto da parte di architetti come Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Ludwig Hilberseimer, Louis Kahn, Mies Van der Rohe, Giuseppe Terragni, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni, Saverio Muratori, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e molti altri – di una città bella, felice, aperta, accogliente, sicura, e un immaginario che dal cinema, alla pittura e alla letteratura ha individuato nella pericolosità, nella chiusura, nella tragicità e nell'attesa di una catastrofe imminente l'ambito di un'estetica urbana del negativo nutrita dal fascino del degrado e della fine. Da Ezra Pound, a Thomas Stearns Eliot, a Pier Paolo Pasolini la città è inafferrabile, escludente, paurosa, e a volte *infernale*, come nei romanzi di James Elroy su Los Angeles, o nel film *Giungla d'asfalto*, di John Huston, che prende il nome da uno dei luoghi di San Francesco. *High Rise* di James Graham Ballard, in Italia conosciuto col titolo di *Condominium*, è una sorta di trattato su questa bipolarità costitutiva della città, che risale alle narrazioni bibliche e ad altre mitologie urbane, come quella sulla fondazione di Roma, nelle quali un omicidio rituale dovrebbe per un verso risarcire la natura per averla violata, per l'altro esprimere un'intenzione prioritaria sul futuro della nuova comunità.

Giovanni Maria Flick indica come uscire da questa dialettica proponendo un insediamento urbano che si apra in più modi e a più livelli alla partecipazione. Si può così realizzare un'entità tendente all'unità, facendo sì che sia sconfitto il male per esaltare il bene che peraltro è già presente nella città, articolata da una parte nella sua essenza architettonica, che è la cornice ideale della comunità, e dall'altra nella vita che si svolge nei suoi spazi e nei suoi edifici. Una città nella quale sia possibile allontanare il conflitto, la disgregazione sociale, lo sconforto, la paura della perdita di sé. In brevi capitoli – diciannove – tra i quali l'esemplare considerazione sulla smart city e sui suoi limiti, l'autore ci sottopone un *progetto di costruzione della città e dell'esistenza in essa* che si risolve in *un'architettura armonica* di relazioni individuali e collettive che trovano negli spazi e negli edifici la loro sede e al contempo la loro *rappresentazione*.

Dicevo in apertura di queste note che per un architetto questo libro è importante, anche perché oggi, nel campo del costruire, si può constatare la presenza di alcuni fenomeni preoccupanti. Il primo è la crisi dell'urbanistica, una crisi interna ed esterna. Interna in quanto le scelte urbanistiche sono basate ancora sull'idea di una previsione a tempi lunghi dell'evoluzione urbana. Un'idea che la velocità delle trasformazioni che hanno caratterizzato le vicende degli insediamenti urbani nel Novecento ha del tutto smentito. Basti pensare alle megalopoli prodotte dalla globalizzazione a partire dal 1989, nelle quali il rapporto tra il tracciato urbano e il suo accogliere coerentemente gli edifici si è perduto quasi del tutto, come è accaduto ad esempio

a Londra, Shanghai, Mosca, New York, tanto per fermarsi a poche città. Esterna perché la riduzione dell'evoluzione urbana ai soli processi finanziari, che si è verificata radicalizzandosi sempre di più da un trentennio, ha tolto all'urbanistica la sua reale finalità, facendone una *categoria a posteriori* che non può che limitarsi a prendere atto di ciò che è già avvenuto. Ripensare l'urbanistica comporta, data questa situazione, riconsiderare totalmente l'architettura nel suo ruolo e nelle sue espressioni dal momento che, almeno in Italia, la separazione tra la pianificazione delle città e l'architettura stessa che la rende concreta, ha causato danni più che notevoli. Anche il grande Giulio Carlo Argan penso si sbagliasse quando in *Progetto e destino* aveva scritto che l'architettura sarebbe stata assorbita e di fatto sostituita dall'urbanistica.

Il secondo fenomeno negativo, questa volta nato nelle Facoltà di Architettura, è stato l'abbandono degli studi urbani. Studi riguardanti il *territorio* nelle sue relazioni con la città, vista nella sua complessa strutturazione; la *tipologia* che conferisce sostanza e identità al tessuto edilizio e ai poli monumentali, la *morfologia* urbana. I già ricordati Ludovico Quaroni, Saverio Muratori, Giuseppe Samonà, Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e molti altri hanno dato vita a memorabili interpretazioni della città, ma il loro lascito è stato da tempo abbandonato. Il terzo fenomeno è il primato contemporaneo del *neofunzionalismo*, vale a dire la prevalenza degli aspetti legati all'*utilitas* e in parte alla *firmitas* come le definiva Vitruvio, con la relativa scomparsa della *venustas* e dei contenuti riguardanti quella radice umanistica della città che prima ho ricordato. Il quarto accadimento per me negativo è l'affermazione degli *specialismi*, con la conseguente perdita del significato generale dell'architettura. Un significato anch'esso durevole, lo stesso nel corso di millenni, anche se si presenta apparentemente in forme diverse secondo i vari periodi che il costruire ha attraversato e attraversa. Gli specialismi vedono nella tecnologia non più uno strumento ma un fine, e nell'ambiente non tanto un sistema di contesti da includere nell'abitare rispettandone i caratteri, ma un elemento da contrapporre all'architettura del Novecento, comprese le opere più innovative, sulla base di presupposti più ideologici che concreti. Presupposti nati e affermatissimi sempre più con la "meccanizzazione", un processo che secondo lo storico Friedrich Giedion "prende il comando". Il quinto e ultimo fenomeno che oggi coinvolge l'architettura nell'età della globalizzazione è un *esperanto* architettonico fatto di frammenti di lessici architettonici diversi, una scelta che toglie al linguaggio architettonico la sua sostanza, la sua riconoscibilità e la propria origine.

I cinque fenomeni sinteticamente riassunti trovano nel *manifesto* di Giovanni Maria Flick una serie di suggerimenti che consentono di intravedere possibili superamenti dei loro effetti. Il tutto nella riaffermazione dell'essenza umanistica della città e nello stesso tempo nel riconoscimento che la città stessa rappresenta oggi, in tutto il pianeta, una *totalità periferica*. Essa trova infatti, nelle espansioni dei nuclei storici avvenute tra Ottocento e Novecento e negli ultimi decenni, diventando sempre più estesa, un'alternativa alla *città centrale*, un campo di forze che attende ancora di essere strutturato dai luoghi della comunità urbana. Una totalità che non è ancora considerata per quello che è, ma che per questo motivo, mentre nasconde, non per sua scelta, la storicità dei luoghi su cui sorge, è alla ricerca di una *rappresentazione* che ne riveli la complessità e il valore architettonico. Concludo queste note con l'eliminazione virtuale, nella mia mente, del punto interrogativo del titolo, al fine di rendere più evidente a me stesso le speranze di un futuro urbano più favorevole e duraturo che questo libro suscita.

335

franco purini

la foresta e la città

recensione a
Giovanni Maria Flick, Maurizio Flick,
*Elogio della foresta. Dalla selva oscura
alla tutela costituzionale*, il Mulino,
Bologna 2020



Prima di tutto un ringraziamento agli autori di *Elogio della Foresta. Dalla selva oscura alla tutela costituzionale*, Giovanni Maria Flick e Maurizio Flick, e al Maxxi per l'invito a intervenire sull'importante tema che il volume tratta. Il titolo del libro non si conclude con un punto interrogativo come un altro recente volume di Giovanni Maria Flick, *Elogio della città?*, che segnala l'esistenza di dubbi consistenti sugli insediamenti urbani, ma descrive con esattezza un arco temporale che include tutta l'esperienza umana dal suo inizio fino ad oggi. Probabilmente la natura della foresta, essendo più vicina al paesaggio nativo, suscita meno interrogativi della città, la "cosa umana per eccellenza", come l'ha definita Claude Lévi Strauss.

Venendo al libro che è al centro di questo incontro, credo che esso abbia un contenuto triplice. A mio parere è infatti un libro decisamente *letterario*, un libro *legislativo*, che illustra aspetti fondamentali del territorio-paesaggio e le modalità più adeguate di viverlo. Un libro *strutturale*, che individua nella foresta un ambito essenziale della società, una dimensione ancestrale nella vita degli esseri umani che è all'origine della loro stessa memoria. Una strutturaltà che supera la visione antropocentrica del mondo, restituendo alla foresta una realtà più vera e più estesa. Questi tre piani si intersecano con grande chiarezza senza però lasciare in ombra l'estrema complessità del tema. In effetti la foresta presenta numerosi caratteri, è il luogo di più funzioni, di molti significati e di tante letture concordi e opposte. Questa complessità tematica è affrontata con grande attenzione dai due autori, che riescono a restituire a questa molteplicità un'unità superiore.

Emerge dal libro, con notevole energia dialettica, la necessità della foresta per la continuità del mondo, non solo dal punto di vista ambientale, ma come *luogo nativo* della memoria. Una continuità che può essere assicurata solo dal concorrere di numerosi saperi che possono essere in grado di accompagnare la "selva oscura" nel futuro. A questo punto, da architetto, vorrei contribuire alla discussione che il libro sollecita, ricordando che nella storia della città la foresta è sempre stata una sorta di *antipolo*. La città ha ospitato quindi sempre brani di natura addomesticata, domata, trasformata prima in giardini, come nelle città romane, e poi negli insediamenti urbani, dal Cinquecento in poi, nel loro prolungamento in vaste sistemazioni a verde in parchi magnifici, esiti di una suggestiva *natura artificiale*. La foresta, il cui nome indica un ambiente che è *fuori*, che è *esterno*, come lo era inizialmente il Foro romano, è stata vissuta come un luogo accogliente ma a volte pericoloso, entro il quale potevano svolgersi alcune attività normali e positive ma che non poteva sottrarsi al creare emergenze e timori. Oscura, selvaggia, dal latino "silva", pericolosa, la foresta era per molti versi opposta radicalmente alla città. Lo stesso concetto di spazio deriva in latino dal verbo *patêre*, essere aperto, essere visibile, definizione che Martin Heidegger ripropone quando scrive che "lo spazio è fare spazio", ovvero creare radure nel folto degli alberi. Lo spazio è quindi un vuoto nella vegetazione, che consentiva agli esseri umani di controllare una parte del loro primitivo abitare. Luogo pericoloso, la foresta è anche, nell'antichità greca e in quella romana, un *luogo del mito*, nel quale satiri, ninfe, centauri e varie incarnazioni del *genius loci* vivono in una sorta di *isolamento sacro*, come in altre culture, tra le quali quella tedesca e quella anglosassone con i loro fiabeschi nani ed elfi. La celebre metamorfosi di Dafne, insidiata da Apollo, che si fa albero, è una straordinaria dimostrazione di come l'essere umano si sia identificato, tra fascino e paura, con la foresta. È con l'avvicinarsi dell'Epoca dei Lumi, con il culto della Ragione che essa propone, che tutto ciò si inverte. Versailles architettonica prosegue nel grande parco-foresta, così come qualche anno dopo succede a Caserta. Ma anche in questo caso il parco-foresta è disegnato da André Le Notre, come quello di Luigi Vanvitelli, della reggia campana, con viali, rotonde, incroci a zampa d'oca. Si tratta quindi nei due casi di un'ennesima foresta addomesticata, che diventerà un modello architettonico nel trattato di Marc Antoine Laugier, il quale scriverà che la città è una foresta, riunendo i due estremi in una nuova unità. La città è quindi una *fitta selva* di edifici, come a New York, punteggiata di radure che sono le piazze. Nello stesso tempo la città è sempre stata qualcosa di *antinaturale* che ci protegge dalle intemperie climatiche e da altri eventi distruttivi. Contraddittoriamente, però, gli esseri umani possono anche essere responsabili di devastazioni urbane parziali o totali. Non a caso Eugene George Hausmann, ridisegnando Parigi, porrà sul tracciato precedente un disegno che ricorda il parco-foresta di Versailles, antenato del Piano della città di Washington proposto da Pierre Charles L'Enfant, dal disegno simbolico che celebra apertamente la Massoneria nei suoi triangoli

e nelle sue molte intersezioni assiali. La città moderna vedrà successivamente la presenza di parchi, come il Central Park di New York, di Frederick Law Olmstead, e le tante e vaste aree verdi di Londra e di ogni altra città. Con Marc Antoine Laugier la foresta diventa quindi una delle più convincenti e costanti *metafore della città*. Occorre constatare che comunque, negli ultimi anni, questa analogia si è attenuata a vantaggio dell'idea di naturalizzare la città, che trova in Gilles Clement, con il libro *Il terzo paesaggio*, il suo profeta. Data questa tendenza ambientalista, senz'altro da tradurre in strategie più concrete, occorre rivedere profondamente la relazione tra città, fino a quando essa esisterà, e la foresta.

In questa rilettura, il libro dei due autori, le cui voci sono in perfetto accordo, nel quale si prefigura tra le righe una possibile e più che rischiosa convergenza tra la retropia della "decrescita felice" di Serge Latouche e l'ipertopia di un *superamento definitivo* della città prodotto dall'universo digitale in cui il virtuale è divenuto la vera realtà, può esserci di notevole aiuto nel comprendere in che modo la foresta e la città possono trovare una nuova e più avanzata modalità di coesistere. Una modalità inverata in un più meditato e innovatore sistema giuridico, che il libro delinea con la necessaria precisione. Tutto ciò nel segno di un *neoumanesimo* nel quale la convinzione del primato nel mondo degli esseri umani si trasformi in un sistema di equilibri armonici con tutto ciò che nel nostro pianeta è vivente, un umanesimo rifondato e rivisto che comprenda anche la protezione delle risorse che ancora restano disponibili e in genere ogni aspetto della natura. Da questo punto di vista il libro è non solo un potente antidoto contro la possibilità che, continuando negli attuali costumi di vita, impropriamente consumistici, si passi dai discutibili esiti della globalizzazione a una rovinosa età distopica, ma anche un contributo decisivo per una messa a punto quanto mai necessaria e urgente di una nuova idea di città che vada oltre l'attuale totalizzazione digitale. Dalla *selva dei bit*, *città virtuale* – o la *smart city* – come è chiamata oggi, si potrà passare finalmente a un abitare reale, il cui futuro dipenderà dalla volontà di chi lo vive e non da una mente elettronica.

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

cesare lopopolo

**did you not
promise me,
that you would
marry me?**

Nel 1743 alcuni marinai finirono sotto corte marziale per aver cantato una “canzone di negri” in sfida alla disciplina. Accadeva anche che gli ammutinati, prima di una rivolta, facessero propri alcuni riti degli schiavi. Nel 1731, una banda di rivoltosi aveva bevuto rum misto a polvere da sparo, mentre in un’altra occasione un marinaio aveva voluto rendere evidenti le proprie intenzioni ribelli bevendo acqua dalla canna di un moschetto.¹

Ancora oggi si percepisce il carattere rivoluzionario – provocatorio nei confronti del potere – di gesti semplici, minimi. Un brontolio, un moto interno, rivolto all’infinito disordine al quale la pirateria mirava. Un marasma catastrofico e in qualche modo generale, caotico. Un’entropia terrificante e democratica, sociale e giusta, paurosa, percepita come un assetto liberale che sconvolse gli imperi. Questa furia disperata e sprezzante trova la sua vocazione nello schermo: a bordo delle navi si insorge cantando la strofa “Did you not promise me, that you would marry me?” nel tentativo disperato di scatenare una guerra senza frontiere, di evocare *ka*, un desiderio ardente di libertà.

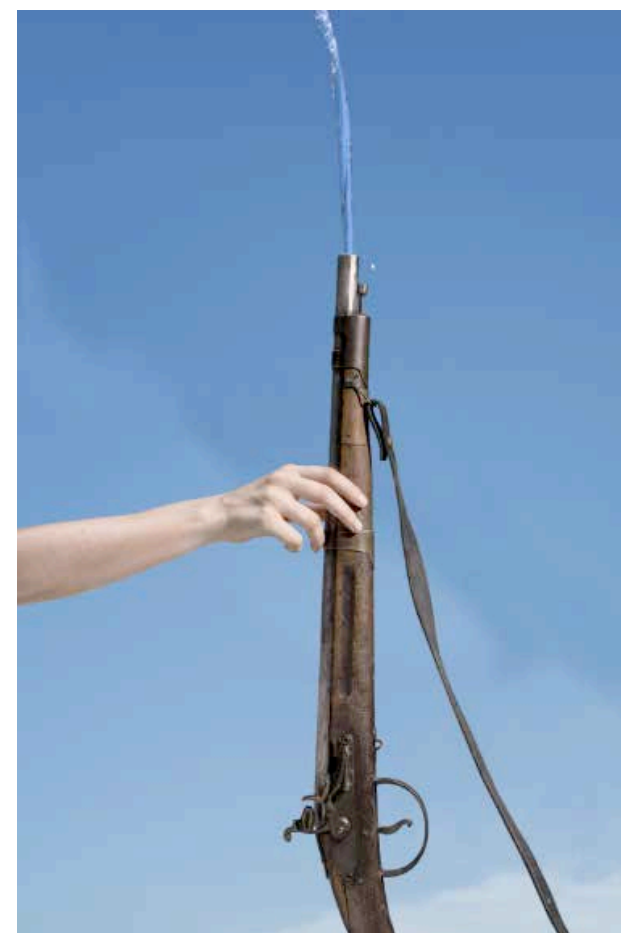
Le classi dominanti di tutta Europa concordavano nel definire questa minoranza di ribelli *hostes umani generis*, minacciando una violenta repressione che, entro il 1730, li spazzerà via dalla faccia della Terra.

NOTE

¹ M. REDIKER, *Canaglie di tutto il mondo, l’epoca d’oro della pirateria*, Elèuthera, Milano 2016, p. 66.



Cesare Lopopolo, *Carnival Grog (1)*, stampa inkjet, 2019.
 Cesare Lopopolo, *Carnival Grog (2)*, stampa inkjet, 2019.
 Cesare Lopopolo, *Carnival Grog (3)*, stampa inkjet, 2019.
 Cesare Lopopolo, *Carnival Grog (4)*, stampa inkjet, 2019.
 Cesare Lopopolo, *Carnival Grog (5)*, stampa inkjet, 2019.
 Cesare Lopopolo, *Carnival Grog (6)*, stampa inkjet, 2019.



Cesare Lopopolo, *Le armi pericolose (1)*, stampa inkjet, 2019.
 Cesare Lopopolo, *Le armi pericolose (2)*, stampa inkjet, 2019.

anna vezzosi

domani è un altro giorno

Dopo aver perso la capacità di usare una propria mano, mio nonno ha imparato nuovamente a scrivere con l'altra. Ho raccolto i suoi quaderni in cui ha quotidianamente e ripetutamente scritto frasi e parole come esercitazione. Sfogliando le pagine si percepiscono la sua costanza e il lento scorrere del tempo; da ogni linea emerge la fragilità di una persona che ha subito un tale cambiamento nella propria vita. Ho cercato di immaginare e rappresentare questo sentimento attraverso gli oggetti e le figure che ho incontrato.

342



Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (1)*, stampa inkjet, 2019
Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (2)*, stampa inkjet, 2019
Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (3)*, stampa inkjet, 2019
Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (4)*, stampa inkjet, 2019
Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (5)*, stampa inkjet, 2019
Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (6)*, stampa inkjet, 2019
Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno (7)*, stampa inkjet, 2019



343

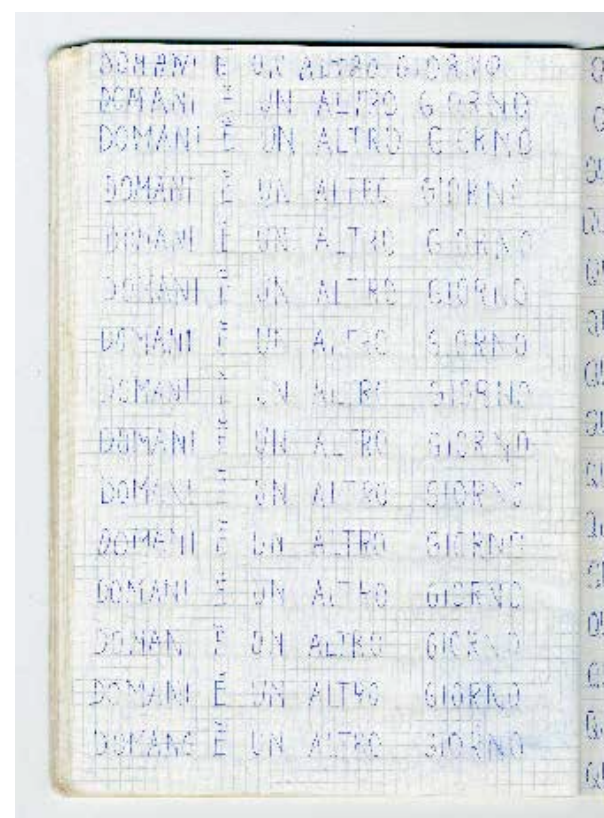
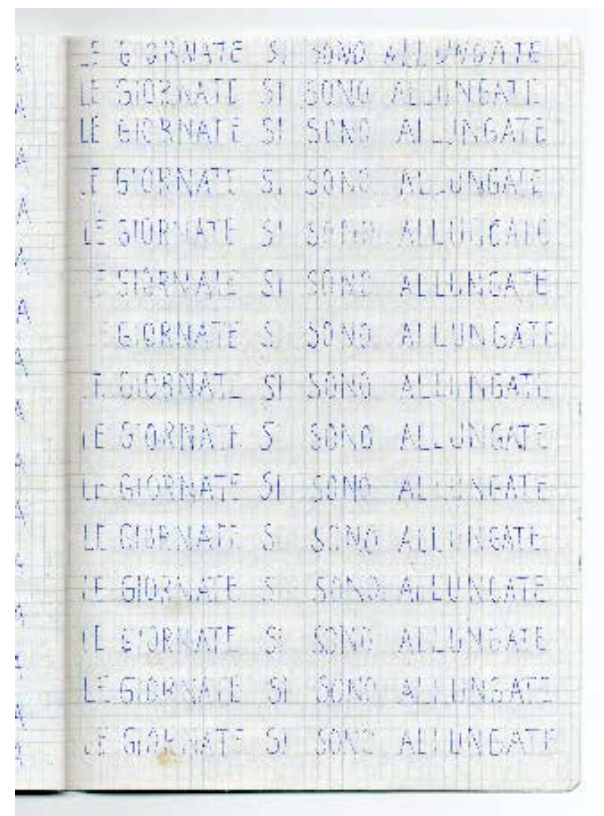
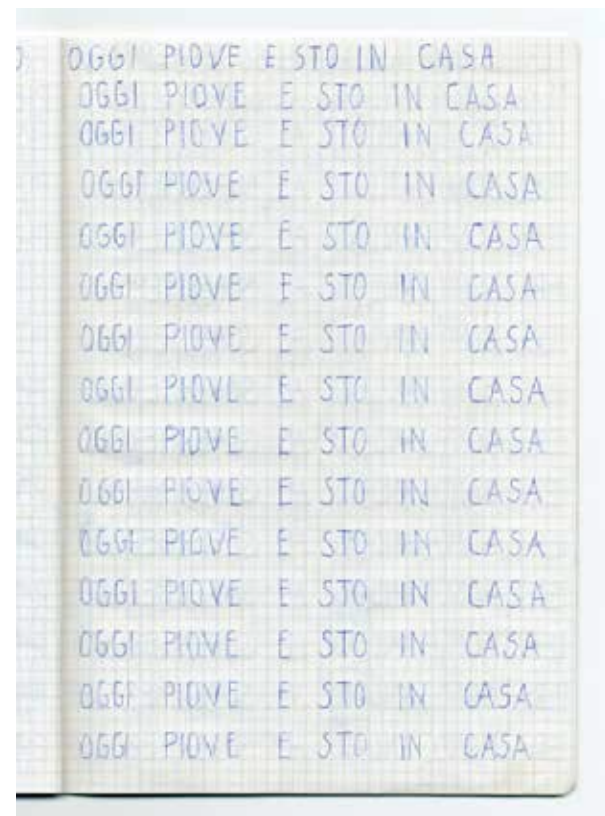


344



Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno* (8), stampa inkjet, 2019.
 Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno* (9), stampa inkjet, 2019.
 Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno* (10), stampa inkjet, 2019.
 Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno* (11), stampa inkjet, 2019.
 Anna Vezzosi, *Domani è un altro giorno* (12), stampa inkjet, 2019.

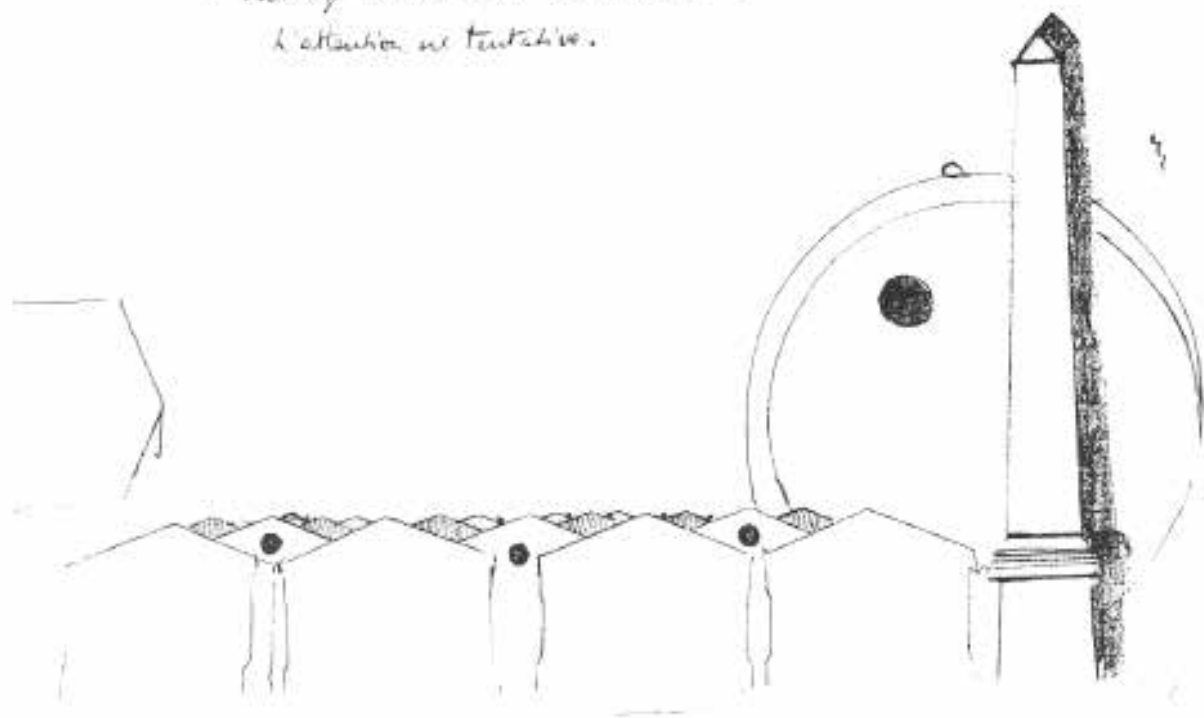
345



Anna Vezzosi, *Pagina* (1), stampa inkjet, 2019.
 Anna Vezzosi, *Pagina* (2), stampa inkjet, 2019.
 Anna Vezzosi, *Pagina* (3), stampa inkjet, 2019.

d'heure n'a de sens que comme signal de faire ou
de ne pas faire. De s'attendre à - ou non.
Elle a pris la suite des perceptions, de changements de
lumière ou de position d'axe - en les amenuisant.
La saison se renouvelle - oiseaux migrant, Feuilles tombent.
Un homme se renouvelle - considéré qu'il est mort dans cette
considération. Eveil + nuit - Poule nette et point de vision.

{ Production - avec un tel degré de reproduction
Passage ou tentative du Dérivé à l'ordre
L'attente ne tentativo.



architetture poetiche

a cura di
alberto bertoni
paolo valesio

alberto bertoni

un poeta al tempo del coronavirus

Un'intervista immaginaria

Si dice che dai momenti difficili nasce buona letteratura. Come è stato elaborato questo processo di isolamento e di controllo, non tanto dalle autorità quanto nella vita quotidiana, per lei che scrive poesia?

Sì, credo che il suo presupposto sia vero: dalle cesure della storia, dai traumi collettivi, dagli choc antropologici oltre che individuali – almeno nella cultura occidentale – è nata sempre buona o ottima letteratura (e arte in genere). Non in modo omogeneo, entro le diverse civiltà sociali e linguistiche, con singole vette e cadute, ma in buona sostanza è andata proprio così. Però è anche vero che i tempi di queste fioriture non sono stati mai quelli dell'immediatezza e della reazione subitanea alla frattura storica in sé: basta pensare, nel caso italiano, alla produzione letteraria relativa alla Seconda guerra mondiale e alla guerra civile 1943-'45 che – limitatamente al nostro paese – ne è scaturita. La miglior letteratura sull'argomento ha avuto bisogno di quasi un ventennio, per venire prodotta, basta pensare ai più bravi: Bassani, Fenoglio, lo stesso Primo Levi della *Tregua* e poi di quello straordinario testamento che è *I sommersi e i salvati* (addirittura del 1986) hanno avuto bisogno di un paio di decenni per produrre grande letteratura sull'argomento. Nel caso della presente e del tutto inattesa "chiusura" di tutte le attività collettive, avvenuta nel mondo occidentale tra marzo e maggio (per ora) 2020, un primo dato oggettivo è che la narrazione scientifico-tecnologica di cui tutti siamo stati indotti a fidarci negli ultimi decenni si è rivelata clamorosamente insufficiente a descrivere, arginare, curare il "fenomeno" del Coronavirus. Al contrario, le narrazioni letterarie e artistiche di certi grandi scrittori (e scrittrici) della nostra modernità e contemporaneità si sono rivelate assai più presaghe e terapeutiche del vuoto dibattersi di virologi e virologhe che hanno continuato a lanciare proclami attraverso *media* e soprattutto *social media*. Penso a Svevo e a Kafka, a Mann (*La montagna incantata* è una profezia perfetta della nostra situazione attuale) e a Beckett, a Auden e a Mandel'stam, alla Sontag e al Montale della *Bufera e altro*, per fare solo i primi nomi che mi affiorano alla mente. Per quanto mi riguarda, sono persuaso che la poesia venga a visitarti e non sia tu a importi di frequentarla, così come è la lingua (con tutte le sue implicazioni storiche e stilistiche: figuriamoci poi, nel caso della poesia italiana, una lingua forgiata da giganti quali Dante e Petrarca!) a scriverti, non tu a importi su di lei: uso apposta pronomi "umani" perché ritengo a tutti gli effetti la nostra lingua una persona vivente. Nel caso della presente chiusura, ho scritto d'impeto una decina di poesie, dedicate all'esperienza dello stretto presente, quasi un diario: ma non so se funzionino o no. Per sapere se uno ha scritto o no una poesia appena decente occorrono anni, non ore o minuti. Mi accontenterei che fra le dieci ce ne fosse una sola buona, ma sono al riguardo molto molto dubbioso.

L'isolamento che ci lasciamo alle spalle – frequente nella storia umana della lotta contro le “pestilenze”, ma oggi evento eccezionale – lascerà qualche eco significativa nella poesia oppure sarà un episodio bizzarro? Partendo dalla sua esperienza personale cosa si può prevedere?

Scommettere sul senso delle epoche mentre le si sta ancora vivendo è di fatto impossibile. Le cesure della storia, le cosiddette svolte epocali, non sono mai fatti a sé stanti, irrelati, assoluti: piuttosto, si collocano sempre in un rapporto, danno vita a un contesto, ricevono scosse e impulsi che molto spesso ne sconvolgono le compagini, le ragioni e le intenzioni di partenza, dando vita ad agglomerati di senso e di storia del tutto nuovi e quasi sempre inaspettati, proiettati in un futuro imperscrutabile dalla specola inevitabilmente parziale e precaria del tempo presente. Il meccanismo di eterogenesi dei fini è sempre vivo nelle vicende culturali e aggregative del genere umano. Questo vale naturalmente anche per i fenomeni letterari e per il costituirsi, il sedimentarsi, il modificarsi delle comunità letterarie e del nesso scrittura/lettura, che almeno sul piano quantitativo si è decisamente capovolto in questi primi vent'anni di XXI secolo. Oggi, quasi tutti provano a scrivere e pochi sono disposti a lanciarsi nell'assai impegnativo e antinarcistico meccanismo della lettura. Il fenomeno del Coronavirus pare molto più benevolo di altre pestilenze accadute nel lungo arco della nostra storia e tuttavia è giunto a sconvolgere il mondo del lavoro, del pensiero e dei piaceri individuali non meno che sociali cui ci eravamo – almeno nel mondo occidentale – assuefatti. Io personalmente ho cercato di uscire dal vortice dissennato di impegni in cui da qualche anno mi trovavo coinvolto e ho provato a riannodare il dialogo con me stesso, anche se ho continuato sempre a lavorare per l'Università con impegno non minore, benché da remoto. Cancellati anche i miei tre meccanismi sociali, desideranti e interpretativi di rapporto con la realtà “esterna” (il trotto, l'Inter e le cene con gli amici), mi sono affidato *toto corde* alla poesia, la quarta delle mie passioni, quella che il Covid-19 non poteva in alcun modo neutralizzarmi. Ne ho scritte una decina in tre mesi (decisamente troppe), ma soprattutto mi sono buttato a tradurre dall'inglese un poema decisivo nella storia del modernismo novecentesco, *L'età dell'ansia* (1947) di W.H. Auden, che in italiano gode – si fa per dire – di un'unica traduzione, decisamente brutta. Il tradurre è l'attività che meglio può cercare di riequilibrare quel rapporto di scrittura/lettura cui accennavo prima: l'impresa è forse al di là delle mie modeste facoltà (l'inglese lo so poco e male e Auden è un poeta decisamente al di fuori della mia portata), ma tentare non nuoce mai. E dunque ho deciso di arrivare fino in fondo, nonostante che la recentissima “riapertura” mi abbia sorpreso esattamente a metà dell'opera.

La passeggiata

Rendere strano e Spingere da parte: famiglia, cammino, poesia. Così, non appena scatta la prigionia provocata dal contagio, domenica 22 marzo 2020, il giorno prima di compiere 65 anni e dunque di diventare ufficialmente vecchio, di mattina abbastanza presto m'infilo a piedi in Corso Canalchiaro, una strada di Modena che deriva il suo nome da un canale un tempo limpido. C'è un aneddoto recente, una *vox populi* che coinvolge Canalchiario. Un'impresa edile ha fatto in zona dei lavori di ristrutturazione: e improvvisamente ha picconato il pavimento di una cantina. I malcapitati muratori sono stati travolti da un'orda di topi che lì sotto ci viveva e soprattutto ci proliferava. Famiglia, anzi clan di famiglie: così, mentre cammino, passo dopo passo, rifletto che se in quella situazione di pressoché totale deserto umano il capo-topo, lo stratega, il *pater familias* avesse chiamato le sue truppe a raccolta, istigando il mondo-topo all'attacco, non ci sarebbe stata storia. E il consorzio umano, la superficie superna, il nostro territorio sarebbero caduti all'istante. Cosa faccio, allora, quando mi rendo conto che la mia passeggiata equivale alla traversata di un deserto? E insomma al tuffo in uno spazio vuoto, nonostante che la *forma profonda* di Corso Canalchiario sia la stessa di sempre, col suo andamento curvilineo e due file di portici punteggiati di portoni chiusi e saracinesche di negozi? Mi butto a sinistra, per una laterale, via Ruggera, a caccia del Materno, visto che lì mia madre è nata, il 22 novembre 1928, a un primo piano sopra un forno. Oggi mi sembra un serpentello grigio e gelido, il Materno non è accogliente né tantomeno tiepido, non fosse per l'intonaco in cotto della chiesa di S. Barnaba alla fine della strada, dove i miei nonni si sono sposati e mia madre è stata battezzata, nella prima metà dell'altro secolo. Oggi però non è giornata: due

passi a destra della facciata, m'imbatto in una lastra marmorea di me poco più alta, che porta incisa la cifra 1630. La tomba comune delle ossa dei morti di un'altra peste, quella in cui a un certo punto cominciarono “a farsi frequenti le malattie, le morti, con accidenti strani di spasimi, di palpitazioni, di letargo, di delirio...”. Così Manzoni e così la mia tranquilla domenica di paura, straniato e orfano nel mondo dei topi che sfuggono a ogni obiettivo ma soprattutto all'angolo visuale della madre e del figlio: oggi – alla fine del cammino – anche lui sepolto qui, col senso di colpa di aver avuto una vita molto ma molto meno complicata della sua.

L'indifferente

I tasselli vanno tutti al loro posto
vale a dire che il topo
forse non è morto
sarà stato piuttosto tratto in salvo
dalla parte coraggiosa del suo esercito
e adesso farà rapporto
del mio aplomb di uomo
in fondo pavido, un vigliacco
capace di neanche guardarlo
il suo corpo a poco a poco
immobile, grigiastro
all'ingresso del garage condominiale.

Perché al bordo del tunnel
sul collo e sulle zampe
io l'ho visto quell'ultimo spasmo
delle striature fulve
ma, data la mia indole,
ho tirato dritto
senza dare soccorso né attenzione
borghesuccio incapace di mettermi al servizio
di un altro essere.

Distratto, le spalle appena curve,
il sacchetto del pane
in una mano, nell'altra
l'indifferenza del cammino,
ripenso al suo profilo vuoto,
al brivido di rame nel tramonto,
quando torno.

Conf^t Beaudry - 16. 12. 31. - Ro (u) Rosa de Virgilio Alvarez -
 dejeuner chez M^{re} Hope Vere - Guillaume et B. Arcangues -
 Conf^t à 16. 31. dans Hall Hotel Miramoran - Poulé -
 Je tiens aux yeux bien le corde toujours, rare -
 ensemble, gracieux et fermes - un salon, au café -
 Bira chez le dr^e Larue - au parcellé - Margie - Plus un grand cercle grand et
 me me pays pas mon voyage retour - me même - un jour de plus d'Hotel!
 Le 17 - à midi et demi, d'Arcangues vient me prendre - la route p. Arcangues -
 - Beau arbor. maison chéleau - chambre claire et très confort - un Patis, enfants -
 après dîner - géologie - Archéologie - Roi d'Espagne ici fréquent -
 Le 18 - de jour à 9^h froid et le Négus - Pullman glorieux - puis 9 heures de
 roulement fatigant. Dejeuner de plénitude - Remarque au vol la Couronne
 près Angoulême - Ruines -



"Non è forse [...] verosimile che l'intellettuale esista per contraddire l'opinione pubblica, la doxa, scoprendo e sostenendo, in opposizione al luogo comune, l'opinione vera, la paradoxa? Può accadere che la missione dell'intellettuale sia fondamentalmente impopolare"

(José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937)

**codex
atlanticus**
a cura di
paolo valesio

paolo valesio

codex atlanticus, 18

Castelvechio Pascoli (provincia di Lucca), 19 settembre 2020

Uscendo con un certo disappunto dalla visita alla Casa-Museo di Giovanni Pascoli (un po' troppo archeologica), ma ispirato dalla vista che offre il loggiato di quella dimora (il campanile di Barga, le Alpi Apuane), comincio a passeggiare nel terreno circostante, lungo una piccola strada cinta da un muricciolo di pietre; passo accanto alla chiesa di San Nicolò (che è chiusa, ma sul davanti c'è un minuscolo porticato a due colonne che inquadra un Crocefisso e al di là di esso uno scorcio particolarmente bello di paesaggio), e continuo lungo vialetti che si aprono verso un reticolo di sentieri di origine medioevale: tutti nitidi, ordinati, di un verde pulito e tranquillo, popolati di castagni, alberi di mele e altri frutti, vigne, fra una ricchezza di altri alberi e arbusti. L'ora è l'incirca le due del pomeriggio: silenzio assoluto, nessuno intorno - "non si vede anima viva", come dice il cliché. (Ma quasi tutti i cliché hanno una dimensione più profonda: la solitudine silenziosa evoca sempre, in qualche modo, la presenza di quelle che in mancanza di un termine migliore si possono chiamare anime). Resisto alla tentazione di rigirarmi per la testa termini troppo impegnativi (piccolo miracolo, epifania), e resto con una parola soltanto: autunno. È vero, mancano ancora due giorni secondo il calendario, ma per me l'autunno comincia qui e oggi: perché le chiome degli alberi combinano il verde con il giallo-rossiccio; perché le foglie hanno già cominciato a volteggiare, e ricoprire tutti gli spazi di chiaro verde fra gli alberi e i cespugli.

E alla fine capisco perché la parola "autunno" mi è risuonata con una certa *gravitas*, come una sorta di suggello a questa esperienza di solitudine nella natura, così insolita per me adesso nell'Italia dove sono tornato: quello che ho sentito è stato il parallelo contrastante rispetto ai miei passati anni americani. Dove la solitudine dentro la natura può essere raggiunta molto più facilmente, dove i gialli i marrone i rossi degli alberi sono ben altrimenti scintillanti, dove le case-museo sono molto più comunicative (penso per esempio a quella di Emily Dickinson ad Amherst nel Massachusetts), ma dove d'altra parte in questa stagione il tempo (almeno nella Nuova Inghilterra) ha già un di più di rigore; mentre oggi, nei dintorni di Barga, domina ancora un caldo estivo.

Oggi e qui, allora e là... tutto sembrava prestarsi a una serie di *Pensieri oziosi di un ozioso*, come suona uno dei titoli dell'umorista inglese (Jerome K. Jerome) che prediligivo da ragazzo. (D'altra parte tutti i veri pensieri cominciano come pensieri "oziosi", cioè liberamente vaganti). E in fondo ciò è avvenuto anche oggi, seppure con una differenza che non mi aspettavo: questi pensieri svagati - i soli, appunto, che possano condurre a qualche piccola rivelazione - a un certo punto hanno smesso le loro passeggiate senza meta e hanno cominciato a scavalcare i muretti (in Italia) e i muri (in Usa) delle ideologie; così sono passato senza accorgermene a un pensiero che mi si è imposto da solo (senza partire da una decisione, da un disegno preciso): confrontarmi con quello che sta accadendo nella mia

351

seconda patria. Allora l'atmosfera pastorale si è dissolta; e i pensieri tra il verde, in vista delle Alpi Apuane, hanno preso tutt'altra direzione.

L'anno scorso, circa alla data delle elezioni americane di quest'anno, un autore (Raymond McDaniel) scriveva un commento a una delle sue stesse poesie che riflette il tono di apparente ingenuità (auto)ironica tipico del discorso americano, e lo rende così diverso da quello italiano: “Non penso certo che tutte le opinioni siano egualmente valide, e d'altra parte non credo che verrà presto (se mai verrà) il momento in cui raggiungeremo un chiaro accordo sul relativo valore di queste opinioni. Ciò significa conflittualità sempre più intensa e strepito senza fine – cosa necessaria e al tempo stesso spossante. Qualche volta il fatto stesso che circolino tante convinzioni diverse mi porta a desiderare di non averne nessuna, e la mia poesia descrive l'attrattiva (che magari è falsa e vuota) del preferire non aver niente da dire piuttosto che aggiungere ancora un altro urlo al coro infernale del civico pandemonio”. (La parola inglese è più rara e più forte del suo equivalente italiano: *Pandemonium* infatti è il nome della capitale dell'Inferno nel poema epico di John Milton, *Paradise Lost*). È, si potrebbe dire, l'immagine esatta della situazione attuale in Usa – dove le azioni violente e le parole virulente sembrano quasi illuminate da bagliori demoniaci.

Nel discorso politico della Spagna contemporanea si è ripetuta anche troppe volte la famosa frase (risalente, pare, agli anni Venti) di Miguel de Unamuno: “Me duele España en el cogollo de mi corazón” (La Spagna mi duole nel nucleo centrale del mio cuore). La ripetizione di questa frase nella retorica politica spagnola ha prodotto un effetto inevitabile di banalizzazione; eppure la metafora, per cui la relazione fra un cittadino e il suo paese è descritta come la relazione intimissima fra una persona e una parte del suo corpo, mantiene ancora la sua forza. Tale forza sensoriale deriva dalla concretizzazione di un'astrazione: la nazione. O meglio, deriva dal percepire la nazione, non come un concetto astratto, ma come un organismo vivente. E non credo si esageri notando che questa immagine di compenetrazione ha anche un aspetto mistico: “Bisogna anche sapere che il dito, la mano e ciascun membro ama naturalmente l'uomo, di cui è parte, molto più di se stesso e si sottopone volentieri e con gioia, per amore dell'uomo, alla necessità e al danno”, scrive in uno dei suoi *Trattati* il grande teologo e mistico medioevale Meister Eckhart.

Ma questo misticismo dell'unitarietà, che era ancora possibile nel primo Novecento, quando per esempio la cittadinanza di un paese era ancora concepita come qualcosa di monolitico, è molto più difficile da concepire oggi, nell'epoca cosmopolitica delle doppie cittadinanze. Una doppia cittadinanza può essere vissuta come un di più di vita o come un arduo paradosso (e naturalmente entrambi gli atteggiamenti possono alternarsi, nel corso di una vita). Per esempio, di fronte al “pandemonio” il cittadino binazionale può anche rifugiarsi in una posizione di duplice indifferenza; ma se non cerca questo rifugio (abbastanza facile), quale resta la sua situazione? La metafora organicistica nello stile di Unamuno non è più una scelta possibile. Allora il disagio del doppio cittadino di fronte a certe situazioni diventa il dolore di una lacerazione fra due estremi.

Per continuare a vivere in piena consapevolezza – vivere nell'azione e nel pensiero – al di là di simili lacerazioni, si può ripartire da una breve sosta nel passato, in cerca di ispirazione. Partendo, per esempio, dagli anni Sessanta: in cui i protagonisti di certi drammi politici potevano ancora evocare la forte idea cristiana secondo cui ogni battezzato è costituito come sacerdote, profetico e regale. Certo questa è l'immagine che ci resta di Martin Luther King nel suo storico discorso che non durò più di cinque minuti e che tuttavia cambiò tutta un'atmosfera politica: “I have a dream”, del 28 agosto 1963 a Washington. Ma anche John Kennedy – assassinato il 22 novembre di quello stesso anno – aveva in sé (lasciamo perdere i sacerdoti e i re) qualche cosa del principe.

E – andando oltre i recinti confessionali – quando due anni dopo (il 21 febbraio 1965) il mussulmano Malcolm X viene assassinato a New York, l'attore Ossie Davis nel suo discorso funebre si rivolge allo spirito di Malcolm citando uno dei versi più commoventi di Shakespeare, quello in cui Orazio parla ad Amleto appena ucciso: “Buona notte, dolce principe...”. Certo, “dolce” non appare a prima vista come l'aggettivo più adatto a Malcolm X; ma quell'attore aveva intuito qualcosa che i politici non avevano ancora notato, cioè uno snodo storico piuttosto che un apprezzamento psicologico: aveva dato voce alla sensazione che l'epoca dei principi, nella politica americana, era tramontata. E tramontata in un'aureola sanguinosa, come si è

appena visto, e come si potrebbe ulteriormente precisare [4 aprile 1968: assassinio di Martin Luther King; 6 giugno 1968: assassinio di un altro “principe”, Robert Kennedy.]

Eventi risaputi, e super-descritti? Certo, ma è opportuno ricordarli oggi, per ridimensionare la retorica da apocalisse (più o meno astutamente calcolata) che circonda le elezioni del 2020 – come se gli Stati Uniti non avessero già attraversato, e superato, tragici scontri che fanno pensare alle corti inglesi e scozzesi messe in tragedia dal già citato Shakespeare. L'atmosfera shakespeariana, in effetti, fu subito notata in quegli anni Sessanta. Ma, salvo errore, essa non ha ancora ispirato la Grande Tragedia americana – genere che sembra ancora più difficile da realizzare di quello che sia il tanto bramato Grande Romanzo Americano. È vero che un'altra dizione drammatica non si può creare a comando; e Eugene O'Neill, appartenente alla prima metà del Novecento, sembra non aver lasciato eredi (Tennessee Williams è scomparso proprio nello stesso anno del grande discorso di Martin Luther King); dopo questi drammaturghi il linguaggio alto – per ragioni che varrà la pena di studiare – sembra (con la parziale eccezione di Arthur Miller) essere risultato imbarazzante, nel teatro americano.

Sempre, del resto, nel corso effettivo della storia e del pensiero umani, il sublime (sacerdoti e profezie, principi e tragedie) si alterna con il suo opposto: quando Martin Luther King eleva il suo inno (che tuttora commuove) al Sogno Americano, questo sogno aveva già cominciato a essere oggetto di satira – per esempio nell'ancora conturbante atto unico comico-noir di Edward Albee, *The American Dream*, che ebbe la sua “prima” nel 1961 a New York. (In generale: il tragicomico, l'assurdistico, il noir, il grottesco sembrano costituire la risposta teatrale più autenticamente americana al vuoto lasciato dal genere della tragedia). Ma un colpo più ragionato e più duro all'idea di questo grande Sogno emerge da un dibattito del 1965, che il gruppo di studio dei professori emeriti dell'Università di Yale ha ultimamente recuperato in video, per discuterlo (in vista, ovviamente, delle elezioni).

Si tratta di un incontro/scontro di un'ora, che ebbe grande eco a suo tempo, e che è molto importante rivisitare perché è ancora terribilmente pertinente *e al tempo stesso* tragicamente antiquato: il dibattito fra due americani eminenti – lo scrittore nero James Baldwin (il cui famoso saggio *The Fire Next Time* [*La prossima volta, il fuoco*] esce nel 1963, dunque nell'anno stesso del discorso di Martin Luther King) e il saggista William Buckley (fondatore della *National Review*) – tenutosi alla Student Union dell'Università britannica di Cambridge il 18 febbraio 1965 (dunque solo tre giorni prima dell'uccisione di Malcolm X dall'altra parte dell'oceano), sul tema “The American Dream is at the Expense of the American Negro” (Il Sogno Americano ha luogo a spese dei Negri americani). Sì, proprio così: quelli erano gli anni in cui tutti, bianchi e neri, usavano ancora la parola “Negro”; era Malcolm X che aveva cominciato a usare il termine “Black” – anzi, parlava provocatoriamente dei “cosiddetti Negri”; e ricordo ancora come, ogni volta che egli usava quest'ultima espressione, qualche voce di protesta si elevava dal pubblico – protesta contro questa idea “irriverente” di contestare la parola Negro. (Adesso, naturalmente, la reazione sarebbe opposta: conformismo allora e conformismo adesso – eterno culto dei cliché nel discorso pubblico).

Ma lasciamo da parte i dettagli terminologici e guardiamo alla sostanza di quel dibattito. Perché esso sia ancora terribilmente pertinente, non c'è bisogno di spiegarlo, soprattutto in questi mesi. È importante, invece, chiarire perché questo dialogo sia anacronistico – tristemente (forse addirittura tragicamente) anacronistico – nella situazione in cui viviamo. I due relatori non si attaccano direttamente l'un l'altro ma si rivolgono al pubblico degli studenti oxoniensi, tentando di convincerli delle risposte che essi offrono al quesito citato sopra (“Sì” il sogno americano ha avuto luogo alle spese di ecc.” per Baldwin, “No” per Buckley); e questo rende virtualmente impossibili gli attacchi personali e gli insulti. Inoltre entrambi parlano un inglese raffinato, che usa tutte le risorse (e sono molte) di questa lingua oggi tanto banalizzata. Baldwin e Buckley sono due oratori, non due cornizzanti; e ciò basterebbe a rendere impossibile un tale dibattito oggi.

Prima di tutto, il ruolo dell'intellettuale conservatore (Buckley) non potrebbe essere sostenuto adesso: da un lato, mancano quasi del tutto gli intellettuali sufficientemente coraggiosi per assumere certe posizioni; e d'altro canto, se qualcuno si facesse avanti, gli sarebbe sostanzialmente impedito di parlare. Già in quegli anni, e nell'atmosfera altamente civile di quel pubblico britannico, Buckley si trovava di fronte a un invisibile ma chiaramente

percepibile muro di freddezza per non dire ostilità – che egli affrontò di petto, senza sacrificare una sola virgola o sfumatura del suo stile; e alla fine il pubblico – sportivo nel senso alto della parola – mostrò di apprezzarlo. Ma ciò che è forse ancora più triste è che anche un intellettuale nero e progressista come Baldwin, oggi verrebbe presto ridotto al silenzio: il suo stile, in cui *l’indignatio* non escludeva la compostezza e la calma espositiva, correrebbe il rischio di essere bollato come il discorso di uno “zio Tom”, o addirittura accusato di tradimento della sua “razza” (e sì, la “razza”: perché oggi in America c’è chi è autorizzato e chi no, a usare questo termine...). Ma qui non si vuole tessere un elogio nostalgico dei tempi passati: “Allora era allora, e adesso è adesso” come dice, con la virtù del suo brusco semplicismo, l’inglese americano. Ciò che occorre comprendere (o almeno, tentare di farlo) è la qualità di questo “adesso”.

Mamiano di Traversetolo (provincia di Parma), 29 settembre 2020

L’autunno continua a sorprendermi, senza che da parte mia sia intervenuto alcun piccolo calcolo “letterario”; e mi tende un’imboscata dentro il Parco che si autodefinisce “Romantico” della grande villa dove ha sede la Fondazione Magnani Rocca, e nella quale ho appena visitato la mostra speciale organizzata intorno al lavoro del grande collezionista d’arte e musicologo Luigi Magnani: un’esibizione raffinatissima, insieme filologica e mondana. È una mostra per cui l’aggettivo “snob” (che potrebbe descrivere la prima impressione) si rivela inadeguato; quello che qui regna è il grande gusto del primo Novecento – il gusto che un piccolo-borghese come me può sperimentare (dopo averlo goduto nelle pagine di Proust) soltanto in occasioni come questa.

In fondo, però, è come se la mia doppia cittadinanza si rivelasse nel sollievo con cui – dopo aver sperimentato una certa freddezza marmorea nella villa e nel suo modo impeccabile di presentare quadri, disegni, manoscritti – accolgo i folti cespugli di ortensie che sorgono ai piedi dello scalone, e mi avvio poi verso la distesa di erba e di alberi che si allarga (per una dozzina di ettari) dietro il grande edificio. Il senso della natura è stato una delle due maggiori lezioni dei miei anni americani (l’altra è stato l’irrobustimento del mio atteggiamento etico verso la società); e questo rapporto con la natura, si può (si deve) chiamarlo, in sintesi, “romantico”. Che poi il Romanticismo sia stato uno dei moltissimi elementi che gli Stati Uniti hanno assorbito dall’Europa, senza la quale non sarebbero nulla, è un’altra storia; ed è una delle tante ironie della Storia.

L’idea, però, di definire ufficialmente quest’oasi di natura come Parco Romantico è “americana” nel senso deteriore del termine: lo de-romanticizza. Ma il lieve fastidio di fronte a questa definizione risulta produttivo; metto fra parentesi questa parola enorme (nonostante tutte le degradazioni commerciali) “Romantico”, e mi chiedo: Che cosa veramente mi chiama – a che cosa mi sento richiamato – in questo parco? Non dalle urne di pietra sparse qua e là, e nemmeno dai pavoni che pittorescamente si intravedono (e che in questa stagione non hanno ancora messo le penne variopinte della loro “ruota” , che pare gli crescano fra inverno e primavera). È forse per questo che non ne sento le strida? Comunque sia, lo strido del pavone, passata la prima impressione di sgradevolezza, si rivela come complemento essenziale della sua estetica: il pavone che fa la ruota è uno spettacolo bello soltanto nel senso del cliché; mentre diventa veramente rivelatore di bellezza quando ci fa sentire il piccolo guasto – la leggera deformazione, la dissimmetria – che sono indispensabili perché la bellezza veramente appaia. Senza fare più attenzione ai pavoni, cammino verso il limite del parco, fra grandi alberi (querce e platani – ma ci sono anche specie più rare: cedri, sequoie), alcuni dei quali hanno incavi così profondi, fra la base del tronco e le radici, che anche a un adulto sarà permesso di fantasticarci sopra: ricordi di quando in Italia c’erano ancora i boschi, che davano plausibilità alle fiabe. (In Usa i boschi ci sono ancora, e come; ma là, nulla di simile alle immagini di quelle che noi chiamiamo fiabe, aleggia nell’aria circostante.) Lungo il muro di cinta: larghe macchie di edera che crescono in basso, a diretto contatto con il fondo boschivo. Accanto al recinto che chiude il parco: un carretto inclinato a terra e colmo di grossi rami e di fronde secche ma ancora colorate, rappresenta una così perfetta Allegoria dell’Autunno che sembra per un momento di essere capitati per caso su un “si gira” cinematografico – ma per fortuna non è questo il caso: semplicemente, da qualche parte c’è qualcuno che si prende cura di questi boschetti. Eppure (tanto è contaminata dai media la nostra immaginazione) quando si imbecca l’ultimo

sentiero oltre il carretto – un piccolo, folto corridoio naturale – la fantasia continua a sovrapporre la cultura alla natura.

Ma almeno, questa volta, si tratta di quella specie di fantasia essenzialmente pre-moderna che ha a che fare con la narrativa. Negli oziosi pensieri dell’ozioso riappare improvvisamente un gran romanzo di poco più della metà del Settecento: *Julie ou La nouvelle Héloïse*. Non solo, però, l’ozioso non saprebbe dire perché proprio quella narrazione e proprio in quel momento; nemmeno saprebbe spiegare perché, esattamente in quel pomeriggio e in quel parco, il romanzo di Rousseau gli appaia d’improvviso come un simbolo commovente dell’Europa – un’entità geopolitica per la quale questo pensatore vagante non ricorda di aver mai sentito veramente il calore della commozione.

Tuttavia, se c’è una cosa che l’ozioso abbia imparato è quella di non abbandonarsi alla pigrizia. “Ozioso” e “pigro” sono atteggiamenti molto diversi: il pigro sperde e dimentica i pensieri che lo visitano, mentre l’ozioso li accoglie con rispetto, ci rimugina sopra (e riesce a trovarlo sempre, il tempo di rimuginare; anche a costo di deludere i suoi rari interlocutori, che a volte si sentono momentaneamente messi da parte). E così, dopo qualche minuto, questo ospite degli altrui e dei propri pensieri si rende conto che il romanzo di Rousseau gli è apparso come il simbolo di tutta l’Europa perché in qualche modo (un modo che non importa definire con precisione) gli è sembrato connesso alle dimensioni ridotte di quel paesaggio, che invita all’intimità. In effetti il senso di un rapporto fra anima e paesaggio resterà sempre legato per lui all’Italia, e specificamente all’Italia in quanto luogo che acuisce la percezione di tante narrazioni, dedicate a diverse esperienze meditative ed espresse in lingue differenti (la lingua di Rousseau, la lingua di Goethe nell’altro grande romanzo “europeo” *Le affinità elettive*, posteriore di circa mezzo secolo al romanzo di Rousseau): un rapporto legato all’Italia come luogo europeo. Ma perché addirittura la commozione? Perché (l’ozioso laborioso lo capisce continuando a riflettere) questo sentimento è rivolto non tanto all’Italia europea quanto all’altro paese: che “gli duole”, a cui egualmente appartiene, e che in queste settimane vive con forte tensione la campagna elettorale.

Montepastore (provincia di Bologna), 17 ottobre 2020

Le colline bolognesi (meno conosciute forse di altre loro sorelle nel paesaggio italiano) hanno una particolare verde dolcezza che suscita come una forma di affetto. Ma questo verde non è soltanto dolce: nei pendii più in ombra e più boscosi si vedono scoscendimenti, forre, alberi alti e folti cespugli (nei quali a volte si sente il fruscio di qualche capriolo) che fanno pensare ai boschi dell’alto Appennino. In questi giorni di un autunno ancora caldo, l’impressione più profonda è quella prodotta dalla luce: più varia dunque più suggestiva della luce d’estate; e più attraente perché più avara di sé; e più drammatica perché attraversata da nubi non solo bianche ma grigio-ferro. E viene allora un impulso (che io non freno) a parlarne come di una luce divina. Divina in sé, o perché richiama direttamente Colui che l’ha creata? Lascio ai teologi questi dibattiti fra panteismo e monoteismo: ho sentito di doverla chiamare “divina”, questa luce autunnale, soprattutto perché mi solleva per lunghi momenti dall’atmosfera oppressiva della pandemia. Incoraggiato, in un certo senso, da questa luce, torno all’America ma non parlerò più della campagna elettorale, dunque non descriverò urgenze politiche; d’ora in avanti farò come se le elezioni avessero già avuto luogo – anche se siamo ancora a pochi giorni dall’ultimo dibattito presidenziale, e a una quindicina di giorni dalla giornata elettorale.

E lo faccio perché, proprio in nome della mia passione per la politica, vorrei andare oltre la politica in senso stretto. Anche perché io da tempo vado disciplinatamente a votare, ma annullo la scheda (nelle elezioni del mio paese natale, come in quelle – voto postale o non postale – del mio paese acquisito). Sono diventato un contemplativo; che però non significa un indifferente, o peggio, un cinico. Un contemplativo tenta di analizzare criticamente anche ciò che lo appassiona – anzi, specialmente quello che più lo appassiona. E uno sguardo critico ci dice che i problemi di cui si chiacchiera o si urla in questa campagna elettorale cadono in due categorie opposte: o gli pseudo-problemi del chiacchiericcio propagandistico, *oppure* i grossi dilemmi che non saranno risolti qualunque sia il risultato del voto. Uno di questi ultimi è certamente (ne ho già parlato sopra) la tensione razziale.

Due docenti universitari in pensione, i cui percorsi si sono qualche volta toccati nel corso degli anni e che poi si sono persi di vista, si ritrovano quasi

casualmente nel mondo della rete. Uno è un italo-americano che ha trascorso e trascorre la vita negli Stati Uniti, con lunghe parentesi di ricerca e visite familiari in Italia; l'altro è un italiano espatriato in giovane età negli Stati Uniti, dove ha trascorso vari decenni, e che adesso è re-impatriato (o dis-espatriato) in Italia. L'italo-americano ha inviato una lunga lettera a vari amici e colleghi (dunque pur essendo bilingue l'ha scritta in inglese) in cui nota le forme più sottili di quella che si potrebbe chiamare “discriminazione” verso i cittadini americani di nome ed origine italiane; e alla conclusione di questa lettera-saggio, allarga il discorso ai tumulti razziali negli Usa oggi, e traccia molto nettamente il confine fra il concetto “discriminazione” e quello di anti-discriminazione.

L'italiano (il quale trova che questa nettezza rischi il semplicismo) gli risponde con un più breve messaggio che contiene fra l'altro questo passo: “Mentre ti stavo scrivendo in inglese, mi sono reso conto di quanto esteso e profondo sia il dilemma che mi era venuto in mente leggendoti. Se mi rivolgo – io italiano – a te in inglese, potrei dare l'impressione di tenerti a distanza; d'altra parte, se ti scrivessi in italiano, questa potrebbe apparire come una lieve forma di condescendenza, come se ti parlassi dall'alto in basso. È un piccolo dilemma certo; ma è delicato – ed è insolubile. Mi viene da pensare allora che ogni polemica anti-razzista finisce presto o tardi (qualunque siano le sue – indubbiamente buone – intenzioni) con il degenerare in una qualche forma di razzismo, più o meno abilmente mascherato. Allo stesso modo, ogni attacco alla discriminazione presto o tardi si trasforma – nonostante le sue eccellenti intenzioni – in una forma di discriminazione più o meno sottilmente mimetizzata”.

Appena scritto questo messaggio avevo cominciato a temere di avere irritato il mio interlocutore; ma quest'ultimo mi ha rassicurato, rispondendomi con garbo e acume: “Condivido la tua difficoltà, e considero nello stesso modo il dilemma che tu descrivi riguardo alla natura della retorica anti-razzista e anti-discriminativa: la quale paradossalmente si alimenta da sola. Le mie conclusioni sulle posizioni del tipo ‘aut aut’ sono, io credo, non tanto la proposta di superarle quanto piuttosto quella di riconoscerle come tali; pensiamo anche alla via senza uscita che in fondo è la nostra esistenza, imprigionati come siamo dai nostri apparati genetici e dai nostri linguaggi abituali”.

Non condivido il pessimismo di quell'ultima frase, ma non è questo il punto. Ciò che conta è che questo apparente aneddoto rivela in realtà una situazione molto grave: il dialogo appena citato non potrebbe trovare facile eco in Usa, e quasi certamente nemmeno in Italia, perché in entrambi i paesi il discorso maggioritario è polarizzato in una direzione sola – quella di una certa retorica radicaleggiante. Il problema di fondo, allora, è il problema del discorso: del *discorso*, mi vien da dire, piuttosto che della *parola*. Le singole parole d'ordine si lasciano isolare troppo facilmente, così da suscitare commenti polemici e propagandistici. Quello che conta invece è il flusso continuo della meditazione o conversazione, secondo lo scorrevole etimo latino della parola *discorso*. Ma evitiamo le pedanterie, e usiamo il termine *parola* nel suo senso più lato (affine al francese *parole*).

Aquileia, 20 ottobre 2020

La luce d'autunno continua a essere, per così dire, molto indaffarata: ogni giorno, in modo lievemente diverso, drammatizza la natura e anche le cose costruite dall'uomo. Intanto, però, delusione della visita a Redipuglia: la grande e commovente scalinata in cui i gradoni sono scolpiti con i nomi dei caduti e ciascuno è marcato con la parola PRESENTE – scalinata che un tempo poteva e doveva essere salita e ridiscesa con un certo raccoglimento – è ora bloccata da un recinto, e i cartelloni parlano di “restauri” e di non meglio specificati “scavi”. I pochi visitatori si aggirano incerti, sperduti. Il messaggio subconscio – certo non voluto dalle invisibili Autorità – che il visitatore percepisce è che non si sa più bene nemmeno come dirla, la parola “patria”.

Per fortuna passo da Aquileia, il cui titolo di fama sono ovviamente i monumenti di epoca romana e alto-medioevale, ma dove vale anche la pena di soffermarsi (per riprendersi dalla visita a Redipuglia) nel piccolo cimitero verdeggiante dietro la Basilica, dedicato anch'esso alla Grande Guerra. Sulla parete di fondo si legge un'iscrizione che è una prosa poetica di Gabriele d'Annunzio (il poeta fondamentale del Novecento, checché ne dicano certi critici troppo spiritosi), che comincia audacemente con una personificazione: “O Aquileia, donna di tristezza”. Ma quello che più interessa è una scritta sotto quel testo, la quale specifica che la targa originale, distrutta

“dai nemici” nel 1915, è stata riscolpita in marmo nel 1918. E qui il doppio-cittadino non può che pensare alle varie “cancellazioni” di autori e testi, e ai vari abbattimenti di statue, che tristemente movimentano il paesaggio culturale degli Usa.

Gli intellettuali sono coloro che controllano almeno teoricamente la parola, dentro le condizioni e i parametri stabiliti dagli organi di poteri più forti dei loro. Ma è chiaro che dagli inizi del terzo millennio, e in particolare dopo quella data chiave che sono le elezioni statunitensi del 2016, gli intellettuali hanno in larga misura perduto questo controllo di parola. In questa situazione, *una liberazione della parola* appare come il solo modo di trovare una via di uscita allo stato di confusione disperata cui l'esistenza sociale sembra essere ridotta oggi. (La filosofa spagnola Maria Zambrano, che visse in esilio la maggior parte della sua vita, parla dei “nostri occhi spogli di mitologia, avidi di visione, visionari in astinenza...”). E non si può compiere veramente alcun passo avanti in questo senso se non si accetta l'idea che il problema della parola viene in un certo senso “prima” dei problemi apparentemente più seri e urgenti, come quelli economici e politici. D'altra parte, questa liberazione si può raggiungere solo se non ci si limita a una concezione razionalistico-tecnica di che cosa sia la parola dentro/sulla società.

Per accennare soltanto a una riflessione che richiederà in futuro più spazio, mi aiuto con un altro passo della Zambrano, tratto da quel libro idiosincratico e brillante (da cui citavo più sopra) che è *Dell'Aurora* (curato da Elena Laurenzi per Marietti):

“Il dire, che avvertiamo in ogni essere vivente in forma di appetenza, ma anche in forma di anelito disperato, non presuppone un'azione, e meno ancora un qualcosa, ma un qualcuno: qualcuno che ascolti quando ancora non si sa cosa si dirà; quando, giunto il momento di essere ascoltati, nemmeno allora si sa che cosa si vuol dire. Allora lo sguardo e il silenzio possono essere più eloquenti della parola stessa che dice, e non necessariamente perché non esista la parola per dire qualcosa di ineffabile o di nefasto. Quanto alla verità, succede quasi sempre che non si può dirla perché è ineffabile o perché è nefasta”.

Tutto il tipo di pensiero qui esemplificato, che è poetico e asistematico, non incoraggia per fortuna alcun allineamento di tipo disciplinare e discepolare. Semplicemente, esso offre qualche conforto a questa mia idea non-polemica e non-aggressiva di liberazione della parola. Nulla a che fare dunque con la liberazione di cui parlano le avanguardie storiche (Futurismo e simili) o con la *liberation* nel senso sessuale e politico (anche quella, ormai “storica”) proclamata in America e non solo negli anni Sessanta. La liberazione di cui parlo esprime in un certo senso il movimento contrario; non è una liberazione “contro” ma una liberazione “per”: è una parola che si apre al di fuori di se stessa, vincendo, prima ancora degli ostacoli esteriori, quelli interiori; e che implica una preliminare e radicale accettazione di tutte le altre parole, soprattutto di quelli più aliene e più avverse alle idee del soggetto che enunzia queste parole. Voglio dire che l'“altro” cui primariamente si rivolge il mio discorso non è l'altro che mi fa compiacere di quanto io sia buono, tollerante, cosmopolita; è invece l'altro la cui visione del mondo, carattere e modo di vita normalmente, prima di liberare la parola, io non potevo soffrire.

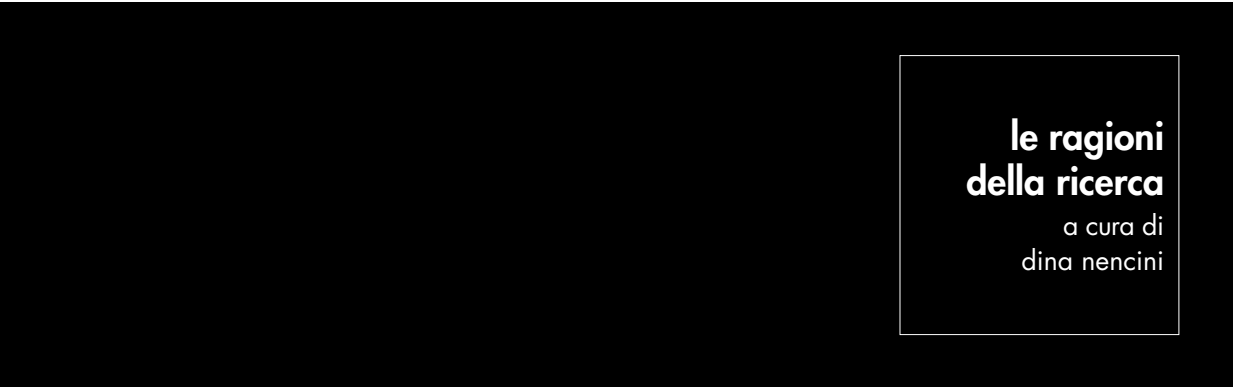
Parola, dunque, conciliativa ma non eclettica (che non esita anche ad ispirarsi a modo suo al *Pax et Bonum* del discorso francescano); parola conciliante nel senso di pensare insieme gli opposti piuttosto che in quello di sviluppare un atteggiamento generico di empatia. Questo conferma la posizione del contemplativo come critico, piuttosto che come un soggetto passivamente eclettico. Pensare insieme gli opposti, infatti, non è un modo di dar ragione a tutti; si tratta piuttosto di non dare pienamente ragione a nessuno; dando voce così a un atteggiamento di umiltà verso le complicazioni della realtà – e inoltre, verso ciò che non può essere semplicemente ridotto alla realtà di tutti i giorni. Questa forma moderata di scetticismo avvicina (l'ho appena accennato) il linguaggio laico a quello religioso.

Parola che si cerca, che non sa bene che cosa voglia dire prima di cominciare; in essa il desiderio di parola conta più del contenuto della parola stessa, e l'emozione vale almeno altrettanto che il ragionamento. E non di emozione soltanto si tratta, ma anche (ripeto) di tutta una dimensione spirituale. Ma si potrebbe obiettare: quale influenza sociale può mai avere una tal sorta di parola, che sembra portare in sé le stimmate della solitudine piuttosto che le insegne della solidarietà?

La risposta è che questa contrapposizione, da un lato, della società attiva (e rumorosa, che spesso e volentieri si avventa in avanti senza pensare

– come per esempio nel gran quadro di Umberto Boccioni degli anni Dieci del Novecento, *La città che sale*); e dall'altro lato, dell'individuo silenzioso e solitario, pensante e rimuginante – questo contrasto rappresenta uno schema scollato dalla realtà; ed è responsabile dell'errore per cui si guarda al discorso umano come a qualcosa di esornativo rispetto ai Grandi Problemi (quelli soprattutto dell'economia, come si diceva, e della politica). La parola liberata invece, che è umanistica nel senso più lato (dunque non limitata alla filosofia e alle belle lettere, ma tale che abbraccia l'esistenza in tutti i suoi aspetti, e giunge anche, con una quasi insensibile gradazione, a trascenderla), è il solo elemento che può dar senso e coesione alla società. L'esperimento per cui ho invitato me stesso a pensare/scrivere come se le elezioni americane fossero già passate, vuole significare che i problemi di cui si è chiacchierato e urlato in queste elezioni restano con noi anche dopo i loro risultati – e restano più gravi (a volte, violenti) che mai; mentre il discorso umanistico liberato in direzione dell'umiltà e della mitezza non offre soluzioni facili, ma è indispensabile per dare un senso a quello che altrimenti sarebbe un Pandemonio.

Una versione ampliata di questo saggio è apparsa con il titolo *2020 racconto di un autunno*, "Il pensiero storico. Rivista internazionale di storia delle idee", 8, 2020, pp. 305-319.



creatività
e resistenza

Nel dicembre del 2019 a Roma presso la Facoltà di Architettura della Sapienza si è tenuto il primo convegno internazionale - International Conference on Architecture IConA - dal titolo "Creativity and Reality. The art of building future cities". Il convegno promosso da un comitato organizzatore composto da Orazio Carpenzano, direttore del Dipartimento di Architettura e Progetto, Alessandra Capanna, Anna Irene Del Monaco, Francesco Menegatti, Tomaso Monestiroli e da me, ha coinvolto vari livelli di formazione e ricerca universitaria. Si tratta dell'importanza fondamentale della disseminazione degli esiti della ricerca che si conduce in ambito accademico, all'interno di un confronto internazionale. L'ideazione della conferenza internazionale IConA ha come scopo di ampliare il campo di diffusione degli esiti di attività di ricerca, ma anche di mettere in relazione ricercatori di tutto il mondo sui temi che il comitato scientifico individua come di primaria importanza. La prima conferenza internazionale inquadra l'orizzonte definito dai termini "creatività" e "realtà" sui temi del progetto e per la riflessione sull'innovazione e la trasformazione dell'architettura e della città. È indubbio che i due termini di riferimento riguardano il ruolo che essi hanno nell'azione dell'architetto, definendo un ambito ampio di declinazioni. La creatività costituisce la dimensione profonda e per certi versi, intima dell'agire dell'architetto, concerne direttamente la poetica e le regole che ne determinano gli esiti. La realtà, nella definizione non può che essere considerata attraverso una dimensione teorico speculativa che riguarda l'architettura in maniera diretta ma secondo un duplice verso. Da un lato l'architettura può essere manifestazione e espressione della realtà, dall'altra, prefigurazione di ciò che ha ancora a venire, così come nelle parole di Edoardo Persico che la definisce "sostanza di cose sperate". L'ampiezza e la pluralità delle possibili interpretazioni dei due termini nella loro relazione è essenziale per il buon esito di un convegno di ricercatori e studiosi che da tutto il mondo. Anche perché la tendenza dominante a intendere la creatività come motore dell'invenzione umana trova la maggiore applicazione nella tecnologia. Le ragioni sono complesse ma come fonti autorevoli hanno espresso, sono soprattutto riconducibili ai sistemi finanziari globali, i quali determinano le trasformazioni architettoniche e urbane in relazione agli investimenti economici secondo logiche esterne a quelle proprie della costruzione della città. La logica finanziaria costituisce un problema, dal momento in cui essa è passata da essere mezzo a fine del cambiamento. La Cina come superpotenza globale ha ingaggiato una competizione con il resto del mondo, che ha portato a una deriva che appare inarrestabile. L'inizio di questa deriva in cui l'architettura si scinde completamente dalla ragione di necessità dell'abitare umano per diventare termine della finanza globale, si può identificare proprio in Cina con la realizzazione di quelle che si definiscono oggi Ghost Cities. Si tratta di sette città realizzate nel nord della Cina sulla scia della

bolla speculativa e destinate a rimanere disabitate: l'edificio non è più “casa” ma termine di scambio economico, garanzia per investimenti successivi, in una vorticoso speculazione che è destinata a far implodere il sistema della costruzione urbana. Le Ghost Cities vengono realizzate nel primo decennio del Duemila e sono espressione chiara di quello che è stato definito il “delirio real estate”, ma nonostante questo delirio sia sotto gli occhi di tutti, continua a dilagare negli Stati del mondo. Così a New York come a Londra, a Singapore o a Hong Kong si realizzano edifici che sono altrettanti gusci vuoti per l'investimento di agenzie finanziarie internazionali, che realizzano a garanzia di successivi investimenti opere prive di una effettiva destinazione di necessità abitativa.

A questo si aggiunge la imperante mediatizzazione dell'architettura ormai diventata un poderoso e scintillante apparato scenografico altamente tecnologico.

La domanda, alla quale ancora la cultura architettonica non ha dato risposta, è se la città Europea nella sua definizione strutturale e strutturata nei due precedenti secoli, costituisca ancora un riferimento o un'alternativa alle metropoli globali, ovvero a quelle conurbazioni le cui ragioni di trasformazione sono soprattutto governate da interessi finanziari slegati dalle necessità dell'abitare. Dall'altra, è da molti decenni che si continua a parlare di contesti “informali” e “illegali”, che evidenziano le disuguaglianze tra aree geografiche e geopolitiche differenti, e che costituiscono, come ha scritto brillantemente Saskia Sassen, ambiti di “espulsione” di coloro i quali non riescono a entrare nei contesti economicamente dominanti.

In questo quadro, sinteticamente tracciato nelle problematiche più evidenti, si colloca il convegno internazionale, per il quale appare chiaramente come sia fondamentale il contributo di studiosi di differenti discipline, come giuristi quali Giovanni Maria Flick e Luciano Violante, l'economista Giorgio De Rita, l'architetto Franco Purini, che nella sua lunga carriera ha sempre sostenuto con numerosi progetti e riflessioni teoriche, l'importanza del progetto nella costruzione della città, e infine, Margherita Petranzan che da moltissimo tempo sostiene e porta avanti con il suo lavoro teorico, editoriale e di architetto le ragioni dell'architettura per il buon governo delle città.

Alle figure autorevoli sopraelencate, invitate a partecipare alla tavola rotonda, sono stati affiancati architetti provenienti da molte parti del mondo, cercando di individuare figure che per ragioni differenti, si sono sottratte alle logiche globali, proponendo una loro visione per la città e l'architettura. Sono Joshua Bolchover e John Lin, co-founders dello studio di architettura Rufwork che si dedica al recupero della tradizione costruttiva delle aree rurali della Cina. Ruben Otero, architetto brasiliano il cui lavoro si concentra sull'architettura residenziale. Dogma fondato da Pier Vittorio Aureli e Martino Tattara, studio di Bruxelles che opera all'interno del rapporto tra architettura e città con una puntuale e problematica visione dell'architettura in rapporto alla sua autonomia. Sullo stesso fronte dell'autonomia dell'architettura, ma delineando un differente quadro progettuale, Raffaella Neri opera all'interno dei temi del progetto di architettura e della costruzione della città. La sessione di presentazione dei progetti è significativa poiché attraverso il loro lavoro progettuale gli architetti invitati hanno risposto alla domanda sul rapporto tra creatività e realtà presentando una visione diretta, declinata in differenti modi, attraverso gli strumenti del progetto di architettura.

La questione che vorrei inquadrare nell'ambito ampio che definisce il convegno riguarda il rapporto tra creatività e realtà in relazione all'architettura come sapere permanente. Significa porsi il problema di come l'architettura intesa come azione progettuale, interagisce con la realtà e viceversa, ovvero come e se, l'architettura possa influire sulla realtà fisica, se il sapere teorico che la sottende possa influire e/o sia influenzato dall'interpretazione di essa, e infine, cosa significhi intendere la realtà essa stessa come costruzione.

Il sapere nell'architettura riguarda in maniera profonda l'essere umano e la sua vita. L'architettura è la manifestazione concreta della comunità umana in un determinato tempo e spazio. L'architettura in ogni epoca ha spinto l'uomo ad andare oltre il presente, a realizzare ciò che ancora non c'è, proiettando se stesso nello spazio e nel tempo illimitato dell'immaginazione. L'architettura può influire sulla trasformazione della realtà in maniera diretta in seguito alla realizzazione dell'opera, ma anche in maniera indiretta attraverso progetti che cambiano il nostro modo di intendere la realtà, come avviene per i progetti definiti utopici.

L'immaginazione, come motore dell'invenzione, rappresenta un momento dinamico e complesso dell'elaborazione progettuale. Al momento dinamico dell'immaginazione, segue quello relativo alla costruzione che si precisa nell'elaborazione progettuale e nella realizzazione fisica vera e propria.

Ma è chiaro che la reciprocità tra azione creativa, immaginazione, costruzione e realtà non è ovvia e diretta. È utile ricordare per quanto riguarda il momento creativo che, riportando alcuni saggi quali *La Linea Analitica dell'Arte Moderna* di Filiberto Menna, o di Fulvio Irace *Presenza Assenza*, si possono individuare due tendenze “immaginative”: una denominata dell'*assenza*, in cui l'architetto sfugge a sollecitazioni esterne per ritirarsi nel proprio mondo creativo separato ed autonomo, e l'altro denominato della *presenza*, in cui l'architetto accoglie la realtà nella sua pluralità di espressioni dialogando con essa apertamente, anche conflittualmente. Questa distinzione appare ancora utile e efficace. Lungi dall'affermare la validità di una delle posizioni sull'altra, cosa ormai impensabile e impossibile, è necessario precisare che attualmente assistiamo al predominio di una “condizione di presenza”, come hanno scritto molti intellettuali.

Contemporaneamente, la creatività è considerata come esito di un'illuminazione improvvisa, rendendo e riducendo il momento dell'invenzione a una improvvisazione.

A dimostrazione di quanto affermo è la scarsità di contributi che approfondiscono le regole dell'invenzione. Nella letteratura e nell'arte, la creazione artistica, la riflessione sull'invenzione, sui modi e le tecniche dell'invenzione, trovano ampio spazio di trattazione, a sostegno dell'idea che l'azione immaginativa ha regole precise e ripetibili che possono essere trasmesse. *Teoria della forma e della figurazione* che Paul Klee scrive per i suoi studenti del corso che tenne presso il Bauhaus, è un esempio importante. O in letteratura, in particolare con la tendenza che si sviluppa negli anni Ottanta in America, che va sotto la definizione di scrittura creativa, sono da richiamare il decalogo di Henry Miller *A Delicious Torture. Pages on the art of writing*, ma anche il lavoro di Raymond Carver e i suoi successori, che presentano una dimensione aperta e istintiva della scrittura, esprimendo una libertà dalla tecnica letteraria anti-normativa e da canoni prestabiliti.

Carver in *Steering by the stars* scrive di quelli che sono i suoi riferimenti, Isaac Babel, Nabokov, Ezra Pound e racconta dei corsi di scrittura in cui impara l'importanza della precisione. Nulla emerge di quell'ipotetica casualità istintiva che, superficialmente, viene attribuita alla creatività, al punto che, citando Guy de Maupassant, dice “Non c'è ferro che possa trafiggere il cuore con più forza di un punto messo al posto giusto”. L'esattezza, la precisione, il rifiuto del make-up sono solo alcune delle credenze di base della tecnica di Carver, che per gli scrittori continua ad essere l'esempio più “anti-accademico” della letteratura. Il metodo è analogico: l'opera che viene riconosciuta come esemplare e successivamente trova una “seconda vita” nell'essere riferimento per altre opere. Così si realizza la dimensione/azione analogica dell'invenzione. È superfluo evidenziare in questo procedimento inventivo il ruolo della realtà, intesa come tempo e spazio che spingono l'autore a attualizzare l'opera, a trascriverla in un nuovo tempo.

La trascrizione dell'opera, valga su tutto l'Ulisse di James Joyce, anche in architettura non riguarda la sua replica, ma le possibilità tecniche interne alla disciplina. È attraverso il pieno controllo della tecnica compositiva, operata attraverso l'esercizio costante che si può esprimere l'invenzione.

In un breve saggio di Heinrich von Kleist intitolato *Aufsatz über das Marionettentheater*, egli si chiede perché la conoscenza e la riflessione determinino negli uomini la perdita di spontaneità e di grazia. Come se l'apprendimento della tecnica corrisponda ad un distacco dall'azione artistica che ne riduce il senso e la bellezza. Significa che laddove si è pienamente raggiunto il controllo della tecnica espressiva, è necessario e non è detto che sia possibile, tornare all'origine, all'inizio, cioè al momento in cui la tecnica era ignota.

Già Franco Purini a proposito della conoscenza delle regole che sottendono la costruzione scrive che proprio quelle regole a un certo punto della progettazione vanno dimenticate... perché si realizzi ciò che ancora non c'è, è necessario lasciare uno spazio *vuoto*, aperto, libero.

In questo spazio si attiva l'immaginazione, che è essenzialmente un atto interiore e opera in modo “rabbdomantico”, attingendo da un mondo figurativo materiali differenti e accumulati, smontati e ricomposti per analogie e corrispondenze.

La maggior parte degli architetti non si sofferma sul momento inventivo. Franco Purini ne *L'Architettura didattica* attribuisce questo disinteresse alla

difficoltà che circonda il momento iniziale del progetto, paragonandolo a quello che Sigmund Freud chiama il “momento onirico”. L’architetto procede in modo erratico nel proprio mondo interiore, e deve essere in grado di superarlo attraverso tecniche precise in una costruzione ordinata e puntuale, descrivibile come la sua visione. Come ha scritto Aldo Rossi “tutti coloro che si impegnano seriamente nell’architettura e che progettano e pensano edifici allo stesso tempo dovrebbero dirci: come ho fatto alcune delle mie architetture” o parlarne separando lo spazio dell’autobiografia dalla composizione.

In *Comporre l’architettura* Franco Purini, o in *Dentro l’architettura* Vittorio Gregotti, nel libro *La metopa e il triglifo* Antonio Monestirolì, in *Una vita da architetto* Giorgio Grassi parlano della loro poetica. Tuttavia, le tecniche di invenzione, anche se connesse ad essa, non corrispondono esclusivamente alla poetica, ne sono la ragione strumentale anche se profondamente connesse ad essa. Ma il progetto contiene sia l’intenzionalità, ovvero l’ordinamento e la gerarchia delle scelte che l’architetto compie nel progetto, che qualcosa di mai pienamente esprimibile che riguarda il mondo interiore in termini intuitivi e aperti.

Un esempio emblematico nella letteratura è Edgar Allan Poe che si propone di produrre un testo totalmente controllato da regole precise e identificabili, in cui l’immaginazione come un fatto soggettivo viene rimosso dalla composizione. Alla fine di *The Raven* intitolato *La filosofia della composizione*, Edgar Allan Poe espone il suo *modus operandi* nella composizione affermando che ciò che intende dimostrare è che nulla è il risultato del caso, che tutto contribuisce a raggiungere l’accuratezza di un teorema. Le scelte singolari del processo compositivo di Poe dipendono da un sistema rigoroso, per fasi successive strutturate da quattro momenti costitutivi della sua poetica. La questione centrale riguarda la relazione tra creatività e controllo, tra improvvisazione e metodo, tra costruzione immaginaria e scienza, tra dimensione soggettiva e dimensione oggettiva nel processo di costruzione dell’opera.

Ma le tecniche di invenzione hanno anche un altro ruolo, ossia riducono il rischio che l’imitazione possa essere schematica e negativa: l’esercizio di ridisegno dell’architettura dei maestri inizia con la scelta di quelli come riferimenti e modelli da imitare. Questo importante lavoro porta ad una scelta autonoma della costruzione linguistica definita da fasi selezionate della struttura formale. Si tratta di un processo molto complesso, con l’introduzione di diversi livelli di interpretazione delle opere architettoniche prese come riferimento. Gli studi di Colin Rowe che introducono analogie tra opere di epoche diverse che evidenzino strutture generatrici invisibili e permanenti, sono alla base della lettura di Peter Eisenman dell’opera di Giuseppe Terragni. Lo spazio dell’invenzione così chiaramente individuabile nei progetti denominati Card Houses, è dato dalla interpretazione di alcuni principi compositivi ancorati a temi permanenti e riconoscibili nell’architettura di Terragni.

Questo esempio è solo uno e qui è portato perché molto noto, ma potremmo fare un lungo elenco di architetti che operano a partire da riferimenti che sono tradotti e trascritti nel loro lavoro.

Un altro aspetto anche se solo accennato, riguarda il ruolo sempre crescente in numerosi saperi delle emozioni. Jean Paul Sartre nel suo saggio *L’immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni* collega l’immaginazione al sentimento, come Gilles Deleuze in *La logica della sensazione* accompagna la logica, la costruzione razionale per eccellenza, alla sua antitesi, il sentire emotivo. Oggi il passaggio dalla ragione all’emozione è ancora in corso. È un passaggio cruciale e in un certo senso paradossale. Molti autori fanno riferimento alla necessità di affrontare questa antinomia, che fa emergere le contraddizioni della società contemporanea. Se l’empatia, cioè la capacità di essere immediatamente in relazione con gli altri, sostituisce la mediazione e il controllo propri della razionalità, le implicazioni sulla concezione del tempo e dello spazio sono molte, includendo inevitabilmente anche le implicazioni politiche. Nello spazio pubblico della città, ma anche nei luoghi domestici, cambia il rapporto con chi la abita, cambia essenzialmente il rapporto con lo spazio fisico, ma soprattutto le relazioni tra gli uomini e la loro decodificazione.

La condizione globale in cui siamo coinvolti è in continuo cambiamento. Il predominio della mutevolezza sulla permanenza mette in crisi i limiti della disciplina architettonica. Abbiamo spesso parlato di sconfinamenti, di contaminazione. Oggi è possibile verificare e affermare l’inefficacia se non il

luigi savio margagliotta

intersezioni con il suolo: l’edificio alto e la città contemporanea

danno, nell’architettura di queste posizioni. La volontà di sostenere il cambiamento per non essere sopraffatti da esso, ha prodotto una deriva indiscutibile verso l’indifferenza per il progetto, se non la sua totale elisione.

A fronte di questa condizione, le strade percorribili sono poche, da un lato abbandonarsi al flusso ininterrotto del consumo di immagini, dall’altro praticare la creatività intendendola ancora come atto di resistenza, come scriveva Giorgio Agamben, e considerandola come unica possibilità per l’arte e l’architettura.

I saggi che seguono sono stati selezionati nell’ambito del premio per i migliori contributi dei dottorandi di ricerca presentati alla International Conference on Architecture IConA - “Creativity and Reality. The art of building future cities”. La selezione è avvenuta secondo la procedura del *double blind peer review* fatta da alcuni componenti del comitato scientifico del convegno. (<https://www.iconaconference.com/>)

La città contemporanea sembra l’espressione attualizzata di quella che Ludwig Hilberseimer definiva *grande città*, un’entità artificiale che non rappresenta la variazione su scala più ampia del tipo urbano divenuto storico ma il prodotto di uno sviluppo economico¹. Essa, difatti, si distingue dalla città del passato non solo per dimensioni ma anche per caratteristiche, cessando di essere un manufatto che si genera dell’interazione causale a casuale tra le azioni del progetto e i valori del locus². Questo è il motivo per cui le forme dell’architettura storica non possono essere separate dal contesto in cui sono nate³.

La metropoli è invece governata da fattori esterni, che ne accelerano la modificazione ma ne disorientano la crescita, con la frequente, conseguente perdita di quella identità derivante dal rapporto ininterrotto tra architettura, forma e luogo.

Il progresso economico e l’avanzamento tecnologico si affermano oggi come i principali motori di trasformazione delle città. Anche il progetto di architettura subisce un indebolimento, poiché non opera più seguendo le proprie leggi intrinseche ma si trova ad assecondare spinte esterne di carattere speculativo. Spesso neutrale al luogo, l’edificio contemporaneo appare quindi autoreferenziale, frammentando, di conseguenza, lo spazio urbano in fatti disordinati e non determinati. Come afferma Gregotti, infatti, nell’oscillazione tra espansione della dimensione produttivistica della tecnica, condizionata da una sempre più trainante innovazione tecnologica, e quella estetizzante dei processi di decostruzione⁴, il progetto di architettura ha prodotto oggetti architettonici che tendono più alla spettacolarizzazione che al consolidamento di un’identità urbana quale risultato di una ricerca formale che trova le sue radici nella natura dei luoghi.

In tale scenario, l’edificio alto assume un ruolo di prim’ordine. Il grattacielo, oltre che simbolo della grande città, rappresenta il “tipo edilizio che per la sua audacia costruttiva reca in sé il germe di una nuova architettura”⁵: esso diviene, infatti, indissolubilmente, il simbolo anche della città contemporanea, di cui ne interpreta il segno rutilante di uno crescente sviluppo sociale ed economico. La sua nascita è di fatto strettamente legata al progresso tecnologico stesso e a fattori di carattere speculativo, che ne costituiscono, forse, anche i motivi principali della sua attuale e sempre più elevata diffusione tipologica.

Tuttavia, esiste un difficile rapporto tra edificio alto e città, come testimoniano le critiche di Wright e Lewis Mumford che definiscono il grattacielo un elemento *antiurbano*. Esso non riesce spesso a integrarsi organicamente al tessuto edilizio rimanendo un oggetto isolato, tra le cui cause vi è sicuramente un’eccessiva volontà d’individualismo⁶. L’edificio alto, per di più, nella ricerca della verticalità elude ogni relazione con il suolo, non più inteso nella sua matericità architettonica ma per il solo valore economico, abbandonando quel rapporto con la morfologia dei luoghi dal quale ha invece origine il fatto urbano.

Il grattacielo instaura un potente rapporto di figura-sfondo con la città, basato sull'immagine in quanto agisce sullo *skyline*, dunque sull'*urbanscape*. Ma quali sono le sue relazioni formali con lo spazio urbano? Come può integrarsi organicamente al tessuto edilizio? Come fondare l'edificio alto nel suolo della città (fig. 1)?

A partire dall'analisi di alcuni esempi emblematici, si intende pertanto indagare la tensione che si genera tra l'orizzontalità della dimensione urbana e la verticalità dell'edificio alto mediante lo studio del suo basamento, inteso come quella parte differente per forma, funzione, materia o composizione che ne media il rapporto con il suolo, dunque con il luogo.

Il grattacielo nasce negli anni Ottanta del XIX secolo in America. Data la sempre più forte concentrazione nel centro delle città del mondo degli affari, si sopraelevarono inizialmente gli edifici esistenti per ovviare all'impellente bisogno di spazio, poi si finì col costruire dei grattacieli. I vantaggi del nuovo tipo edilizio furono subito chiari, motivo per cui esso venne utilizzato anche laddove, pur non essendoci una vera e propria mancanza di spazio, erano comunque determinanti i vantaggi tecnici ed economici. Ben presto i grattacieli spuntarono in gran numero in quasi tutte le maggiori città americane e la loro fisionomia mutò rapidamente⁷.

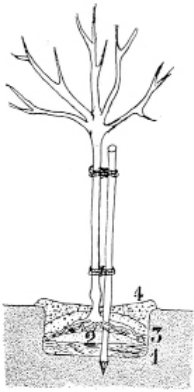
In breve tempo il grattacielo divenne il simbolo della grande città e fu al centro dell'elaborazione di alcune proposte che riguardavano l'ideazione della nuova città moderna. È il caso di Le Corbusier e Hilberseimer, che imposero le loro teorizzazioni sulle possibilità aperte dalla nuova tipologia. Le Corbusier progetta nel 1925 una città per 3 milioni di abitanti, incentrando la pianificazione sui principi del decongestionamento del centro urbano e contemporaneo aumento della sua densità demografica, incremento dei mezzi di trasporto e aumento degli spazi verdi; tutti vantaggi offerti dall'utilizzo del grattacielo. Contrariamente, Hilberseimer concepisce una città per 1 milione di abitanti basata su una più grande concentrazione e aggregazione. Così, invece di organizzare la città orizzontalmente, egli tenta di dare alla sua metropoli una struttura più propriamente verticale: ne risultano due città sovrapposte, sotto la città degli affari con il traffico veicolare, sopra quella residenziale con la circolazione pedonale; nel sottosuolo le linee ferroviarie e metropolitane⁸.

Al di là dei caratteri delle due pianificazioni, che rientrano più nelle ideazioni teoriche che in vere e proprie programmazioni progettuali, il grattacielo è assunto come la possibile chiave in grado di contrastare la crescita a macchia d'olio della città e, dunque, la nascita delle periferie; di risolvere il problema del decongestionamento del centro favorendo in più la creazione di maggiore spazio utile con il minor utilizzo di suolo⁹.

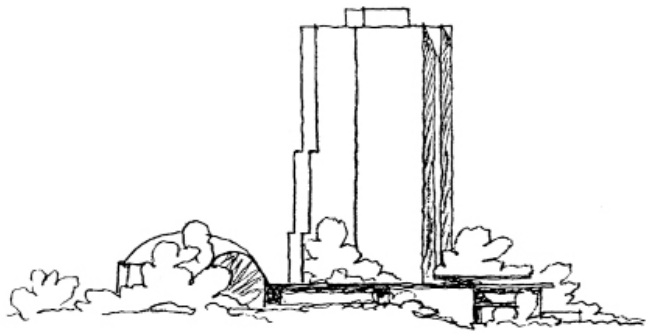
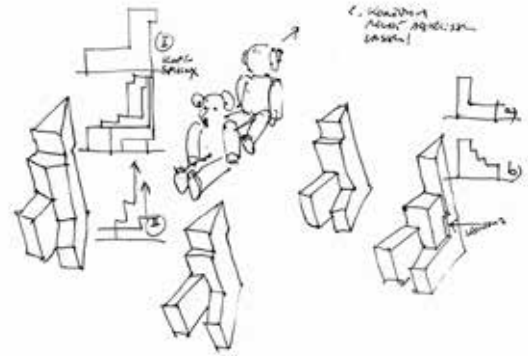
Ma dopo l'impeto del Movimento Moderno, vengono poste alla luce alcune questioni fondamentali, tra le quali il rapporto grattacielo-spazio urbano e la riflessione tipologica sui caratteri del grattacielo. È proprio il raffronto con la congestione urbana che condusse all'individuazione di due modi di assumere il progetto: "il grattacielo come volume semplice che descrive il tipo edilizio, oppure il grattacielo che manifesta, nella diversità delle parti, la complessità del rapporto con lo spazio urbano"¹⁰. Particolare attenzione viene dunque attribuita all'attacco a terra dell'edificio: "dalla decorazione apposta al basamento nei grattacieli di Sullivan, alla galleria pubblica aperta nel Flatiron tra Broadway e la Fifth Avenue, fino alle grandi lobbies dei grattacieli deco, il piano terra dell'edificio alto americano non è solo il raccordo tra città ed edificio, ma è anche il luogo della restituzione dello spazio urbano al pubblico, così reso utente"¹¹.

Tuttavia, parallelamente, la città americana e la città europea intraprendono due strade di ricerca differenti: da un lato il grattacielo rappresenta un'unità tipologica ripetuta, dall'altra un elemento simbolico eccezionale, spesso utilizzato per accentuare la dinamica di una strada o di una piazza, di un percorso o di una meta.

In America la caratterizzazione dell'*irongrid* rende inevitabilmente il grattacielo il tipo edilizio più adatto alle caratteristiche della città, potendo usufruire della costruzione in altezza per ottenere maggiore superficie edificata contro l'esigua porzione di suolo edificabile. Tuttavia, nella costanza e regolarità della griglia, ogni relazione con lo spazio urbano è spesso ridotta al posizionamento dell'edificio all'interno del lotto, e l'attacco a terra alla sola interpretazione del livello funzionale. È in questa situazione che si inserisce la ricerca americana, in cui uno dei casi più virtuosi e insieme conosciuti è rappresentato dal Seagram Building (New York, 1954-1958). Mies van der Rohe, ottenendo a disposizione due lotti contigui per la realizzazione del grattacielo, arretra l'edificio sul lato opposto alla strada. Si genera così



Pour bien planter un arbre : 1. bonne terre et fumure de fond
2. dôme de terre fine
3. terre végétale très fine
4. terre du sous-sol et engrais.



1. Le Corbusier, *Pour bien planter un arbre* (da Le Corbusier, *La ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Vincent, Fréal & Cie, Paris 1964).
2. Kevin Roche, Disegno di progetto del Federal Reserve Building, New York 1969.
3. Hans Kollhoff, Schizzi di progetto del DaimlerChrysler Highrise Building, Berlino 2000.
4. Jørn Utzon, Schizzo di progetto della scuola superiore ad Højstrup, Højstrup (Danimarca) 1958.
5. Mies van der Rohe, Dettaglio dello spazio esterno del Seagram Building, New York 1958 (foto dell'autore).

un'ampia piazza-podio che viene restituita alla città di New York; insieme spazio dell'architettura e spazio della città e dei suoi abitanti.

Un esempio analogo nelle intenzioni urbane ma differente nelle azioni è il progetto (non realizzato) del Federal Reserve Building (New York, 1969) di Kevin Roche. L'architetto forza i limiti del tipo edilizio innalzando l'intero volume su alti pilastri: in questo modo allontana l'edificio dalla congestione urbana che trova una pausa nel lotto libero, apparentemente ineditato. L'espedito progettuale mostra una più forte intenzionalità urbana rispetto all'operazione di variazione tipologica: il suolo ritorna definitivamente luogo collettivo; il suo essere *vuoto*, che in questi casi coincide con *pubblico*, è attribuito dalla presenza dell'edificio alto che lo sovrasta, il quale ne assicura la persistenza e ne detiene il carattere (fig. 2).

In Europa, invece, o più propriamente nelle città storiche, l'edificio alto si carica di molti e complessi significati. Si configura come elemento eccezionale e polarizzante, chiamato a collaborare con i principi gerarchizzati dell'ambiente costruito e delle sue forme sedimentate. L'attacco a terra assume quindi caratteristiche e funzioni differenti: rappresenta la prima espressione dell'inscindibile rapporto *typos-topos* che caratterizza la morfologia urbana; quella parte dell'edificio che più ne manifesta le specificità del luogo, che si presentano prima come elementi di confronto e che ritornano poi come traccia nella configurazione volumetrica del manufatto.

Nel caso del DaimlerChrysler Gebäude am Potsdamer Platz (Berlino, 2000), semplicemente conosciuto come Potsdamer Platz Tower, di Hans Kollhoff, l'attacco a terra è risolto in un basamento di granito corrispondente ai primi due livelli del grattacielo. Oltre a ricalcare la forma appuntita del lotto che si acumina verso la piazza, esso si compone di parti piene e ampi colonnati, che vi indicano l'accesso e ne rafforzano il senso urbano; la scelta del materiale e la differenziazione da quello del volume in elevazione ne sottolineano invece l'aspetto fondativo e il carattere stereotomico. Tuttavia si nota come l'intera articolazione dell'edificio riconosca nel basamento il primo momento dell'atto insediativo-progettuale, esibendo una forma scalettata che si origina dal suolo della città e, gradualmente, elevandosi, converte l'orizzontalità in verticalità (fig. 3).

Nel progetto per il New Orleans (Rotterdam, 2007-2010), grattacielo residenziale realizzato da Álvaro Siza, entrano invece il gioco diversi fattori. La natura dello spazio che circonda l'edificio è differente su tutti i fronti e l'architetto risolve le complessità di un luogo che si compone del fiume Nieuwe Maas da un lato e da costruzioni, alte e basse, dall'altro, attraverso l'inserimento di una base, quasi indipendente, che si prolunga longitudinalmente lungo tutta l'estensione del lotto¹². Ne deriva una combinazione tipologica in cui, però, l'edificio basso diventa la chiave dell'intero progetto: esso si fa fronte rappresentativo d'accesso, basso e urbano, nel lato interno, in grado di confrontarsi con il costruito, con i veicoli, con l'uomo; dall'altro, distendendosi, asseconda il lento movimento dell'acqua e delle barche.

Un terzo esempio è la Torre Burgo (Porto, 2017) di Souto de Moura. Ci troviamo all'interno di un tessuto tipologicamente eterogeneo, appena a ovest del centro della città. Il progetto si configura come l'insieme di due edifici affiancati, uno verticale e uno orizzontale, poggiati su una piattaforma comune. Quest'ultima possiede una triplice funzione: quella topografica-strutturale, di livellare il suolo leggermente in pendenza per l'inserimento dei manufatti; quella urbana, di integrare la torre nella diluita spazialità circostante e rafforzare l'impianto planimetrico dell'insieme attraverso una forma estremamente razionale e ordinatrice. Dal punto di vista architettonico, invece, assume il ruolo di una sorta di piccola acropoli *ad hoc* progettata. In tal senso, oltre ad accogliere i due corpi ha il compito di metterli in dialogo tra loro, isolandoli su un piano neutro (motivo per cui l'architetto sceglie la forma incorruttibile del quadrato) che si sostanzia del posizionamento degli edifici stessi, dalla tensione che si genera tra di essi e dalla proiezione delle loro ombre. Per di più, l'assoluta stereometria materica e formale del podio, in netto contrasto con l'accentuata struttura tettonica esibita dai volumi sovrastanti, rafforza tali intenzioni conferendo senso ed espressività all'elemento basamentale.

Infine, un ulteriore *modus operandi*, generalizzabile ad ogni contesto geografico-culturale, ma a situazioni urbane, come vedremo, poco compatte o in cui la componente naturale predomina su quella artificiale, è quella in cui il grattacielo si presenta come unica emergenza architettonica o addirittura come edificio isolato.

La complessità di operare all'interno di un contesto urbano ben definito mette in evidenza la tendenza anti-urbana del grattacielo, che cerca in tutti modi di dissimulare la sua appartenenza esasperando la sua singolarità. Da questo deriva la difficoltà di integrarsi nel tessuto edilizio, restando, nella maggior parte dei casi, contraddittoriamente, un oggetto isolato. In queste condizioni, invece, in un luogo la cui presenza architettonica è ridotta, le complessità mutano: la sfida riguarda innanzitutto la relazione primaria con il suolo di fondazione e la linea di terra, tuttavia operando con un tipo che di per sé porta al limite il rapporto tra natura e artificio. Tuttavia, la congenita aggressività del grattacielo si attenua, venendo a mancare quella *competizione tra vicini* alla quale partecipa ogni torre; aumenta per contro la sua attitudine a farsi riferimento paesistico, polo territoriale che può espandere le sue radici creando nel suo appoggio a terra una situazione ricca e articolata¹³.

Nella Price Tower (Bartlesville, 1952-1956), ad esempio, Wright risolve le contingenze del luogo compiendo all'interno dello stesso progetto due operazioni consecutive. La prima è la realizzazione di un organismo plastico, un vero e proprio apparato radicale che si espande indagando lo spazio circostante; su di esso, poi, si innalza la torre polifunzionale che lo stesso architetto rinomina *the tree that escaped the crowded forest*. La struttura dell'edificio è un vero e proprio richiamo a quella di un albero, con diciannove piani aggettanti che si allungano come rami a partire da un unico tronco centrale che affonda nel suolo come un palo ben piantato nella terra. In tal modo l'edificio alto non viene concepito come una presenza autonoma nella città ma come elemento di un sistema urbano che trova in esso la sua verticalità.

Abbandonando il contesto urbano e tornando al vecchio continente, ci troviamo questa volta nel pieno di un ambito interamente naturale. Si tratta del progetto di concorso (1958, non realizzato) per una scuola superiore a Højstrup di Jørn Utzon. La proposta dell'architetto danese si compone di una torre di alloggi che si innalza su un basamento funzionale destinato ad ospitare le attività del centro; al suo interno sono ricavati invece i locali di servizio. La scuola si sviluppa sopra la piattaforma che emerge dal bosco e, aprendosi al centro con un patio-giardino, riporta all'interno l'elemento naturale. Tutto è subordinato alla piattaforma, che organizza lo spazio e, come un recinto sopraelevato, raccoglie i manufatti entro i limiti del grande basamento. Lo stesso Utzon, al fine di descrivere il progetto, si avvale di poche parole utili ad illustrare appena il *gesto* della piattaforma, la quale "sorge su un paesaggio leggermente ondulato e sottolinea, grazie al suo carattere quadrangolare e lineare, i dolci movimenti del paesaggio"¹⁴. In essa si risolve infatti tutta l'operazione progettuale, facendosi elemento topografico a cui la torre dei dormitori fa semplicemente da contrappunto, contrassegnando il luogo dell'insediamento (fig. 4).

Attraverso l'analisi di alcuni progetti si è voluto evidenziare il rapporto che esiste tra edificio alto e spazio urbano, o più nel dettaglio gli effetti prodotti dall'interazione tra le diverse forme del costruito e la morfologia dei luoghi. La città è un manufatto che si è costruito lentamente e, nella maggior parte dei casi, con regole proprie ma razionali. L'omologazione territoriale che ha prodotto la globalizzazione sta invece sempre più rapidamente cancellando i suoi consolidati processi di crescita e l'identità stratificata dei luoghi.

Lo studio dell'attacco a terra si presenta forse oggi come l'occasione per approfondire insieme diversi aspetti dell'edificio, quali quelli più propriamente tecnici e funzionali, oltre che di natura compositiva, e quelli riguardanti l'aspetto fondativo dell'architettura, carichi di intenzioni urbane e senso di radicamento.

Riflettere anche sull'orizzontalità dell'edificio alto significa pertanto ricercare nella sua intersezione con il suolo rinnovate relazioni in grado di risignificare lo spazio urbano. Ciò equivale a posizionarsi all'interno di un processo di volontà, di forma, di ricerca di compatibilità, alle cui azioni corrispondono altrettanti interrogativi sul senso del fare e sulle responsabilità della nostra disciplina nei confronti della contemporaneità e dei suoi luoghi; una ricerca di una possibile chiave interpretativa per il progetto di architettura nel tentativo di re-inserirsi in quel rapporto fra *topos* e *typos* la cui interazione, reciproca e dialogica, da sempre dà forma alla città (fig. 5).

unità / complessità. la “città nella città” di oswald mathias ungers

NOTE

¹ L. HILBERSEIMER, *L’architettura della grande città*, Clean, Napoli 1981, p. 1.

² A. ROSSI, *L’architettura della città*, CittàStudiEdizioni, Milano 1995, p. 10.

³ L. HILBERSEIMER, *L’architettura della grande città*, cit., p. 98.

⁴ V. GREGOTTI, in K. FRAMPTON, *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999, p. 9.

⁵ L. HILBERSEIMER, *L’architettura della grande città*, cit., p. 62.

⁶ F. PURINI, *Grattacieli italiani*, in *Architettura 28. Il progetto dell’edificio alto*, a cura di M. Agnoletto, A. Trentin, CLUEB, Bologna 2008, p. 90.

⁷ L. HILBERSEIMER, *L’architettura della grande città*, cit., p. 62.

⁸ *Ivi*, p. 17.

⁹ A tal proposito Le Corbusier dedica un paragrafo al grattacielo, *Raison d’être du gratte-ciel*, definendo miracolosa la soluzione apportata in risposta ai problemi della città moderna. Le CORBUSIER, *La ville radieuse. Éléments d’une doctrine d’urbanisme pour l’équipement de la civilisation machiniste*, Vincent, Fréal & Cie, Paris 1964, pp. 128-129.

¹⁰ S. MAFFIOLETTI, *La città verticale. Il grattacielo: ruolo urbano e composizione*, CLUVA, Venezia 1990, p. 41.

¹¹ *Ivi*, p. 40.

¹² A. SIZA, *Interview Álvaro Siza New Orleans Rotterdam*, intervista di Huub Smeets, YouTube, 11 marzo 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=EvjNq7Fao6k>.

¹³ F. PURINI, *Grattacieli italiani*, cit., p. 90.

¹⁴ J. UTZON, *Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish Architect*, “Zodiac”, 10, 1962, p. 140.

La città nella città

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, Berlino appariva come una città lacerata nella sua forma urbana. I resti di ciò che rimane a seguito degli eventi nefasti della guerra mettono in risalto la complessità, la frammentarietà e il lento, inesorabile processo di stratificazione storica e architettonica della città. La discontinuità della forma urbana esalta la condizione di città per parti, ovvero di città come risultato di trasformazioni, scelte e idee succedutesi nel tempo. Le riflessioni sugli interventi necessari alla ricostruzione di Berlino portano la città a divenire un modello della nuova metropoli contemporanea: città costituita da parti diverse tra loro, con la loro forma, la loro storia, la loro identità ed il loro linguaggio, ma racchiuse tutte in un unico grande universo complesso. La città, intesa come entità morfologica e ideale, è il teatro dove le diverse parti si incontrano e si relazionano tra loro attraverso rapporti di continuità-discontinuità.

Oswald Mathias Ungers riconosce ed analizza in modo profondo questo panorama morfologico-figurativo quando nel 1977 pubblica il testo *Die Stadt in der Stadt. Berlin das Grüne Stadtarchipel*. Il saggio rappresenta il risultato, teorico e concettuale, dell’esperienza maturata durante la Summer School della Cornell University di Ithaca organizzata dall’architetto tedesco a Berlino insieme ai suoi collaboratori: Rem Koolhaas, coautore del testo, Peter Riemman, curatore ed esecutore dei disegni, Hans Kollhoff e Arthur Ovaska¹. Berlino rappresentava il panorama ideale dove sperimentare, esprimere e mettere alla prova le idee e i progetti per la città contemporanea, dove potersi confrontare con le dimensioni e i problemi di una città simbolo dei nostri giorni. Questa esperienza era una critica aperta sia ai modelli e alle teorie della pianificazione urbana che volevano imporre nuovi schemi, nuovi modi e nuove idee di città alla città esistente, sia a quelle proposte che esigevano una ricostruzione “tout court” della forma urbana. Ungers, insieme ai suoi assistenti, cerca di costruire un’idea di piano in grado di riconoscere la struttura e la stratificazione della città esistente e che sia in grado al contempo di problematizzare le questioni poste dalla città contemporanea. Viene individuato uno schema interpretativo che il gruppo di ricerca definisce come “città arcipelago”: una città fatta per parti, in cui ogni parte viene riconosciuta ed esaltata nella sua forma propria, nei suoi modelli storici, ed integrata a nuovi modelli ed idee abitative legate al vivere contemporaneo; ogni parte è immersa in un grande verde continuo: il luogo prescelto nel quale inserire le grandi infrastrutture, i grandi luoghi comunitari e direzionali, o dove ancora sperimentare nuove idee di abitare, un abitare legato alla transitorietà. Non un verde irrisolto, vacuo ed indifferenziato, bensì un verde strutturato, attivamente legato ai sistemi prettamente urbani. La città diviene un “sistema lagunare” dove ogni “isola urbana”, seppur mantenendo la propria autonomia e riconoscibilità, è legata indissolubilmente all’ecosistema e alla figuratività della “laguna” stessa. Alla base di questa esperienza vi è la consapevolezza del valore della forma urbana in sé, il valore della forma data, esistente. Solo attraverso l’analisi e

il riconoscimento di ciò che la città ci offre e ci mette in rappresentazione è possibile trasformarla, che non significa trasfigurarla secondo nuovi e soggettivi parametri, ma lavorare su di essa, essere compartecipi della sua storia e della sua evoluzione. La forma urbana ci suggerisce la sua trasformazione, al suo interno vibrano i segnali di possibili azioni compositive, sia in continuità con la sua stessa storia, sia in un possibile rapporto antitetico. Non è necessario, secondo Ungers, ideare nuovi modelli di città, o al contrario riesumare passivamente l’antico, ma attraverso lo studio delle esperienze passate possiamo comprendere ed impossessarci degli strumenti utili a trasformare l’esistente. Ungers mette in evidenza nel saggio la potenzialità trasformativa che ogni forma riconosciuta possiede, la necessità quindi di interrompere la costante ricerca della novità per lavorare con il materiale che la città già contiene. Affinché ciò sia possibile però è necessario scomporre la città, analizzarla nelle sue parti significative, nelle sue “isole urbane”, lavorare con la singolarità delle varie “città nella città”. Questa operazione risulta essere necessaria per individuare i problemi e le questioni afferenti ad ogni singola parte ed intervenire specificatamente per quella definita realtà formale, non imponendo un piano o un disegno generale, slegato dalla “volontà” del luogo. L’ideazione di questo piano è circoscritta al solo riconoscimento delle isole urbane stesse.

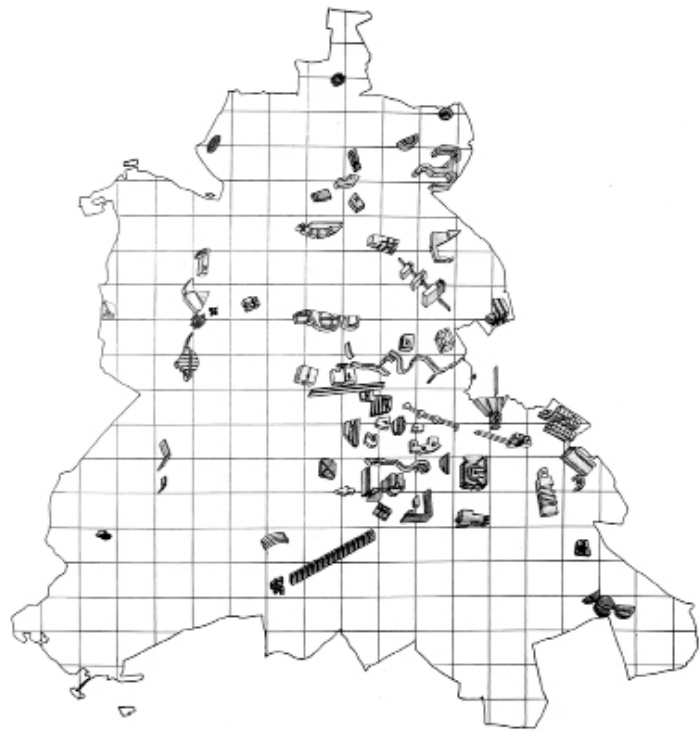
L’idea di “città nella città”, o “città arcipelago”, si definisce in questo modo come un sistema aperto in grado di descrivere la complessità e la variabilità dell’ambiente urbano contemporaneo. Da questa teoria deriva una capacità di far propri specificatamente i problemi della parte, non lasciandoli disperdere nella generalità e vastità della realtà urbana, ovvero di affermare l’individualità dei differenti luoghi di cui si compone il palinsesto urbano. La città non è un magma unico nel quale si circola indifferentemente, ma ogni unità morfologica individuata ha il suo carattere specifico, raccoglie una sua collettività, è definita da una propria “personalità”. Ridurre la città ad un insieme di sistemi complessi non significa perciò negarne le problematiche contingenti alla sua totalità, ma al contrario significa comprenderne il senso più intimo e profondo nella mutevole realtà nella quale viviamo, permettendoci di esaltarne le singole parti, provando così ad allontanare quel processo di depersonalizzazione costante che intercorre tra l’abitante ed il caos asfissiante della metropoli contemporanea.

Il progetto come conoscenza

L’azione progettuale rappresenta una fase attiva nel processo conoscitivo e di definizione formale della parte urbana. Il progetto essendo vera e propria azione conoscitiva mira a scandagliare le potenzialità della forma urbana, a comprenderne gli antecedenti e i riferimenti storici per poi tramutarsi in un proprio linguaggio architettonico. Lo strumento del progetto risulta essere il mezzo attraverso cui far confluire la storia del luogo, ovvero il materiale antico, e le aspirazioni della stessa azione compositiva. Ne consegue che ciò che varia non sono i temi o le questioni architettoniche, che rimangono immutate, poiché riconosciute nei precedenti storici, bensì la risposta a tali questioni e tali temi. Il progetto, dunque, non rappresenta il soggettivo sguardo dell’architetto, ma una interpretazione, una delle possibili interpretazioni della realtà nel quale l’architetto si trova ad operare. Bisogna sottolineare che nel saggio citato del 1977, Ungers e i suoi collaboratori non definiscono dei veri e propri progetti conclusi, ma si limitano o a riconoscere dei modelli storici, assumibili ed integrabili nella parte urbana individuata, oppure a proporre soluzioni di massima per particolari condizioni urbane. Le conseguenze di tali scelte sono piuttosto da ricercare nelle successive esperienze architettoniche, nei progetti e nelle riflessioni che maturano nel corso degli anni successivi.

L’architettura come momento a sé concluso, ma allo stesso tempo partecipe di una totalità individuata e definita è il risultato di questa teoria sulla città. Il progetto definisce la parte ma allo stesso tempo esplica le relazioni con il contorno, è parte di un racconto più complesso fatto di “corrispondenze”, rimandi e riferimenti.

Questo modo di concepire il progetto ricorre costantemente nell’opera dell’architetto tedesco, che rimanda tale esperienza ad alcune delle grandi architetture e ad alcuni grandi maestri del mondo antico. Innegabile risulta essere l’esempio di Villa Adriana a Tivoli, citato costantemente nei riferimenti e negli studi preparatori di Ungers per i suoi progetti. Villa Adriana appare come un affastellarsi di architetture, spazi, luoghi che si succedono con apparente casualità in un complesso architettonico eterogeneo nella parte, ma unitario nelle sequenze spaziali e nella logica dell’insieme. Natura

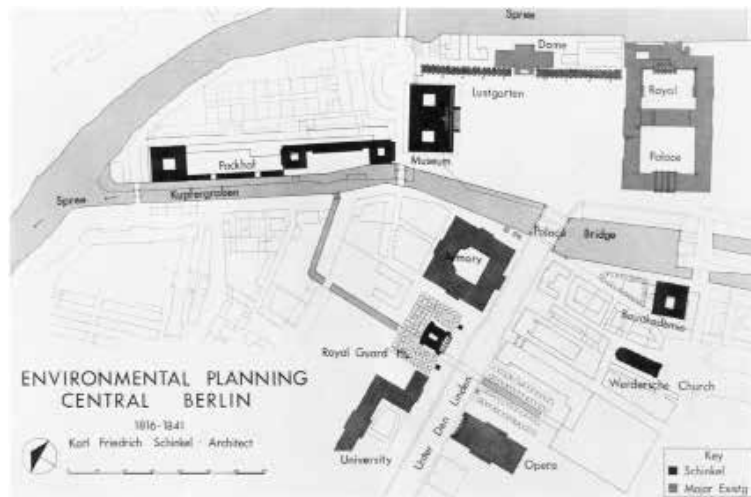


O.M. Ungers, R. Koolhaas, P. Riemann, H. Krollhof, A. Ovaska, *Die Stadt in der Stadt. Berlin das grüne Stadtarchipel*, identificazione assonometrica delle "isole urbane".

H. Poundt, Disegno del piano per il centro di Berlino di K.F. Schinkel.

O.M. Ungers, progetto di concorso per Potsdamer Platz e Leipziger Platz a Berlino, 1991, individuazione degli elementi morfologici di progetto (disegno dell'autore).

O.M. Ungers, progetto di concorso per l'area HumboldtKolonnaden, 1995, individuazione degli elementi morfologici di progetto (disegno dell'autore).



e architettura si guardano, vivono di reciprocità, una natura che è sia natura governata e sottomessa all'azione umana, come il Serapeo e il Canopo, sia è natura selvaggia e incontrollata, che è ciò che circonda il complesso. L'architettura appare comunque riconoscibile, dotata di una sua forma e di una sua autonomia ed ogni luogo esprime la propria unicità.

Il secondo riferimento, ricorrente nell'esperienza di Ungers, è sicuramente l'esperienza di Karl Friedrich Schinkel a Potsdam, come il castello di Charlottenhoff e quello di Glienicke. In questi esempi le architetture vivono autonome immerse nel verde dei due parchi. I linguaggi, le geometrie e talvolta gli stili, addomesticati dalla maestria della mano di Schinkel, variano al variare del "topos", degli usi, della loro necessità.

La ricerca del progetto è incentrata nel riconoscimento di quel filo nascosto che tiene insieme le varie architetture: uno spirito prego di eterogeneità, ma che allo stesso tempo tiene insieme in maniera uniforme le esperienze architettoniche. Ungers afferma come questa capacità, espressa magistralmente secondo lui in architettura proprio dall'opera di Karl Friedrich Schinkel, derivi dalla potenzialità dell'esperienza architettonica di essere "coincidentia oppositorum", prendendo in prestito il termine del filosofo quattrocentesco Nicola Cusano, ovvero strumento capace di legare motivi, esperienze e forme apparentemente incomunicabili. Ungers rilegge e apprende dall'architettura di Schinkel la capacità del maestro di manipolare le questioni della forma architettonica, modificarla in relazione ai temi e alle questioni che il progetto si trova ad affrontare, mantenendo salda la propria idea di architettura. Riconosce nell'eclettismo di Schinkel non un'abilità fine a sé stessa, ma la necessità di manipolare ed interrogare la propria architettura in relazione al tema affrontato².

Non esiste in questo modo una architettura ed una scelta progettuale a priori, ma solo un'architettura declinata ai temi e alle ragioni profonde del suo esistere.

Due progetti per Berlino.

Le occasioni per riflettere nuovamente sulla complessità della forma urbana di Berlino si presentano soprattutto negli anni '90 a seguito dei concorsi per le diverse aree della Berlino nuovamente unita. Si prenderanno in esame due progetti: quello per le aree di Potsdamer e Leipziger Platz e quello per l'area delle HumboldtKolonnaden, mettendone in evidenza i due diversi principi compositivi.

Nel progetto per Potsdamer e Leipziger Platz del 1991 Ungers si confronta con quella condizione più propriamente frammentaria ed eterogenea della città di Berlino. La zona ridotta ad uno dei più grandi cumuli di macerie della città è situata all'intersezione tra la maglia regolare della Friedrichstadt ed il Tiergarten. Ungers decide di dare forma ad entrambi i sistemi: quello urbano e quello particellare del parco, dando alla parte ricostruita una complessità ed una varietà prima inesistente. Lavora dunque attraverso il sovrapporsi di due principi: la variazione del blocco urbano, che si attesta secondo le giaciture della Friedrichstadt, e la disposizione di edifici a torre, inseriti puntualmente sulla maglia ruotata del Tiergarten. I blocchi richiamano e ricostruiscono le geometrie perfette e regolari dell'antica "città federiciana", mentre le torri, disposte più o meno casualmente sulla griglia, generano nuovi e molteplici scorci, venendo ora a disporsi al piede degli edifici, ora isolate, ora intersecando più blocchi. Ungers riconosce e ricostruisce attraverso le forme pure dei blocchi, che nascondono al loro interno una varietà di declinazioni formali e tipologiche, il volto della città storica, ma non rinuncia a dare un nuovo senso ed una nuova ragione all'area di progetto. È interessante notare come la dicotomia tra edificio a blocco ed edificio alto torna ad essere centrale anche nel successivo progetto del 1992, destinato alla progettazione della sola area Daimler-Benz sulla Potsdamer Platz. La maglia degli isolati disposti radialmente definiscono i vari rapporti spaziali con l'esistente circostante, mentre le torri emergono ad affermare positivamente lo spazio centrale della piazza e ad accogliere l'arrivo della Leipziger Straße.

Il progetto si pone in modo dialettico rispetto l'esistente, accogliendone i riferimenti ma cercando poi nell'atto del suo manifestarsi e del suo comporsi una propria ragione, dando nuovo senso e nuovi scorci allo spazio costruito. Se nel primo progetto preso in esame Ungers si confronta con una delle aree più dense di storia e di importanza per la città di Berlino, nel secondo progetto la situazione al contorno è molto diversa. Il progetto sorge nell'area a nord del quartiere governativo e al momento del concorso unico

elemento preesistente è la stazione Lehrter, allora in fase di costruzione. Nonostante la condizione di parziale isolamento dell'area di progetto, Ungers compone delle architetture che traggono il loro senso dalla particolare condizione topologica, mediata attraverso i riferimenti della stessa architettura berlinese e tedesca in generale. Il progetto viene risolto attraverso la definizione di due piazze: una “aperta”, quella della stazione, destinata al movimento e allo scambio, ed una piazza d'acqua “chiusa” raccolta all'interno di un edificio poggiato su pilastri, richiamando alla mente la costruzione delle Alsterarkaden di Amburgo, come suggerisce lo stesso Ungers nella descrizione del progetto. L'edificio che costituisce la piazza d'acqua assume e dà forza alla curva descritta dalla forma dell'ansa fluviale della Sprea, definendola e dichiarandola rispetto al generale percorso. La piazza della stazione invece è costruita come una contemporanea piazza rinascimentale fatta per singoli monumenti isolati: la stazione preesistente partecipa alla definizione della piazza assieme all'edificio cubico che padroneggia sullo spazio vuoto innanzi al Tiergarten, insieme al fronte del grande edificio a corte, e alla torre che segna la presenza dello spazio urbano rispetto l'asse dell'Invalidenstraße.

Il riferimento di Ungers questa volta è la Berlino di Schinkel, costruita per grandi edifici monumentali ed in particolare la costruzione della piazza Gendarmenmarkt. Il progetto è poi concluso dai tipici isolati a blocco berlinese che delimitano le due piazze e da porzioni di parco urbano che raccordano le varie giaciture provenienti dalle parti di città circostante. Viene così data forma ad una città nella città, con i suoi luoghi, i suoi scorci che richiamano la Berlino storica, ma dotati di un nuovo senso, calato nella particolarità topologica dell'area. Ancora una volta la forma progettuale non è una forma imposta, bensì trova la sua ragione nel *genius loci* e nei riferimenti dell'architettura del passato. Come ci ricorda Schinkel la creatività, termine abusato nel panorama architettonico contemporaneo, non risiede nell'azione dell'inventare, in una risposta che quindi già possediamo, ma nella ricerca e nella scoperta paziente³. Gli fa eco Ungers scrivendo: “Architettura non significa inventare ma scoprire, interpretare con spirito sempre nuovo concetti noti da tempo, vedere il mondo con occhi diversi, viverlo in modo nuovo, ritrovarlo e vivificarlo con contenuti inconsueti. Creare architettura significa anche infondere alla realtà un'idea, un'ottica modificata e di diversa natura”⁴. La teoria e i progetti che sono scaturiti dall'esperienza di Oswald Mathias Ungers risultano essere di grande importanza nell'esperienza architettonica contemporanea. La città contemporanea, infatti, necessita più un ripensamento delle sue parti significative che di una sua continua, insostenibile estensione. Il progetto di architettura allora deve essere in grado di leggere nel valore della preesistenza la sua ragion d'essere, sia che questa preesistenza sia assunta nel portato formale della storia, sia che sia rappresentata dalla natura topologica del sito. È solo l'architettura, tramite il suo antico ed inesauribile attuarsì, che dev'essere la risposta alle stesse questioni architettoniche e urbane.

Uno dei più importanti insegnamenti che è possibile trarre dall'opera di Ungers è la necessità di rispondere all'architettura con l'architettura, riconoscendone i temi, le questioni e i suoi processi compositivi. Forma, spazio e costruzione, la triade che definisce e che ha sempre definito l'architettura, la triade su cui siamo chiamati a riflettere per dare nuovo vigore alla città, ad una città che cambia ma che rimane sempre la costruzione umana per eccellenza.

NOTE

¹ Per la genealogia completa dell'opera e per la struttura della sua forma originale si rinvia al testo: F. HERTWECK,S. MAROT, *La Ville dans la ville. Berlin: un archipel vert. Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas avec Peter Riemann, Hans Kollhoff and Arthur Ovaska*, Lars Müller, Zurich 2013.

² Ungers dedica apertamente un saggio all'opera e all'esperienza di Karl Friedrich Schinkel: O.M. UNGERS, *Five lessons from Schinkel's work*, “The Cornell Journal of Architecture”, 1, 1982, pp. 118-119.

³ “[...] quando ci sentiamo completamente sicuri, allora la situazione è sospetta, in quanto conosciamo qualcosa di certo, vale a dire qualcosa che già possediamo e che semplicemente riutilizziamo. Sempre quando siamo incerti, ma proviamo slancio e aspirazione, cioè quando cerchiamo, allora soltanto noi siamo veramente creativi”, G. GRASSI, *Schinkel als Meister*, in Id., *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 236.

⁴ O.M. UNGERS, *Commento generale ai progetti e agli edifici*, in *Oswald Mathias Ungers. Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano 1991, p. 233.

BIBLIOGRAFIA

F. DAL CO, M. DE MICHELIS (a cura di), *Oswald Mathias Ungers. Opera completa 1991-1998*, Electa, Milano 1998.

G. GRASSI, *Schinkel als Meister*, in Id., *Scritti scelti. 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 234-238.

F. HERTWECK, S. MAROT, *La Ville dans la ville. Berlin: un archipel vert. Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas avec Peter Riemann, Hans Kollhoff and Arthur Ovaska*, Lars Müller, Zurich 2013.

Oswald Mathias Ungers. Opera completa 1951-1990, Electa, Milano 1991.

A. ROSSI, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata 2015.

O.M. UNGERS, *Architettura come tema*, Electa, Milano 1982.

— *Five lessons from Schinkel's work*, “The Cornell Journal of Architecture”, 1, 1982, pp. 118-119.

O.M. UNGERS, S. VIETHS, *La città dialettica*, Skira, Milano 1997.

alessia gallo

programmazione totale e processi spontanei. due utopie contemporanee antitetiche come modi di immaginare le città future

Le utopie sono forme ideali che la nostra immaginazione attribuisce alla realtà futura.

È stata pratica comune nel corso della storia dell'architettura quella di utilizzare l'utopia come mezzo per immaginare la città del futuro, o la città ideale. Basti pensare agli anni Venti e all'utopia della città funzionalista, perfettamente dimensionata secondo le esigenze di un abitante universale, o, quasi in antitesi, alla *New Babylon* di Constant Nieuwenhuys, pensata per un uomo in continuo spostamento.

L'aspetto più interessante di queste visioni utopiche è che ad un certo punto, alcune nel futuro più immediato, altre a distanza di decenni, hanno trovato la loro forma fisica nella realtà, tramutandosi in oggetti e spazi. L'idea alla base della *Città contemporanea per tre milioni di abitanti* (1922) di Le Corbusier ha preso forma nell'*Unità di Abitazione* realizzata a Marsiglia tra il 1947 e il 1952 – progetto a scala diversa, ma analogamente immaginato per soddisfare precise esigenze nel modo più efficiente possibile, in cui ogni spazio è progettato e il suo uso mai lasciato al caso –; allo stesso modo ma con un maggior divario temporale, l'essenza di *New Babylon* (1959-1974) si può forse riscontrare nelle aggregazioni della recente tipologia delle *Tiny-houses* o dei numerosi insediamenti spontanei alla base di società in grado di autogovernarsi.

È evidente come, nel corso della storia, abbiamo fatto dell'utopia il nostro mezzo non solo per immaginare possibili scenari futuri, ma anche per delinearli, fino ad arrivare a definirne le forme con cui potessero davvero esistere nella realtà. Il plasmarsi di un'utopia costituisce per sua natura una tensione: è un tentativo di immaginare e di dare una forma a una realtà futura secondo le aspettative della persona o della società da cui l'utopia è generata. Tuttavia, questo meccanismo di ideazione, sebbene libero e non necessariamente supportato da basi scientifiche, può essere guidato solo dal riconoscimento di una realtà già conosciuta e dei processi, radicati nell'immaginario collettivo, che hanno da sempre guidato l'evoluzione dell'uomo e, di conseguenza, lo sviluppo delle sue città. Non siamo in grado, infatti, di immaginare oggetti o avvenimenti che non abbiano mai avuto luogo, se non riusciamo in qualche modo a percepire la loro possibile esistenza. Le utopie si configurano in questo modo come visioni strettamente legate ai processi che guidano la nostra evoluzione: una reminiscenza di come potremmo essere arrivati a una certa condizione, insieme a un'analisi dello stato di fatto, permettono a un'utopia di essere generata; e questa, prima o poi, troverà il modo di materializzarsi in una nuova realtà, che verrà a sua volta analizzata, compresa e sulla base della quale verrà plasmata una nuova utopia da realizzare.

Due tipi di processo hanno sempre guidato, in parallelo, questo succedersi di visioni utopiche e costruzione di nuove realtà: da un lato quello tecnologico, oggi anche informatico; dall'altro quello guidato dagli impulsi dell'individuo o della società.

La ricerca scientifica, l'intelletto umano, la definizione di regole e la loro applicazione sono alla base del processo di tipo tecnologico-informatico. Una conoscenza approfondita e dettagliata è, in questo quadro, lo strumento usato per fronteggiare il profilarsi di ogni nuova problematica. E proprio attraverso l'approccio scientifico e tecnologico, siamo stati in grado di concepire, nel campo dell'architettura, opere in grado di relazionarsi in maniera attiva con l'uomo e con l'ambiente, secondo processi che, seppur di diversa natura, hanno visto il sovrapporsi di sviluppo tecnologico e progettazione architettonica: la *Torre dei Venti* di Toyo Ito a Yokohama (1986), modifica la propria facciata in relazione agli impulsi dell'ambiente esterno; il disegno delle iconiche forme del *Guggenheim Museum* di Frank Gehry a Bilbao (1997) è stato reso possibile dall'uso di avanzati software di progettazione digitale; Rem Koolhaas ha potuto immaginare e realizzare la celebre *Casa unifamiliare a Floirac*, Bordeaux (1998) con i suoi spazi flessibili fatti per adattarsi alle difficoltà motorie del suo abitante; François Roche progetta negli ultimi anni oggetti quasi più simili a *entità viventi* che a edifici¹, capaci di interagire con l'essere umano. Questi sono solo alcuni esempi di come lo sviluppo del processo scientifico abbia assunto uno specifico ruolo nella progettazione architettonica degli ultimi trent'anni.

Il secondo tipo di processo, guidato dall'impulso e dalla necessità, dall'istinto e dalla ricerca del bello o di modi sempre nuovi di esprimere il senso della propria esistenza, è sempre stato profondamente radicato nell'uomo e trova forma, il più delle volte, in episodi di architettura spontanea o effimera: rispettivamente, in un'architettura che nasce e si sviluppa secondo le proprie regole o in un'architettura le cui regole possono essere sovvertite in nome della temporaneità, che rende più legittima la sperimentazione formale.

Gli insediamenti spontanei nascono e si sviluppano secondo esigenze economiche e sociali, basti pensare alle vaste baraccopoli che si trovano a fianco delle più importanti metropoli brasiliane. E sono vari e numerosi gli esempi di insediamenti di natura analoga: i *plotland* di Londra, le *Do It Yourself New Towns*, come le definisce Colin Ward², erano agglomerati di “nuove, frugali, auto-organizzate e popolari città formatesi sulla costa sud-orientale dell'Inghilterra nella prima metà dell'Ottocento”³; a Belgrado, sull'isola di Ada Medica, tra le sponde del fiume Sava, una società spontanea si è lentamente autocostruita secondo le proprie regole, lasciando ad ogni abitante la possibilità di costruire la propria casa come preferisse, di progettarne liberamente la forma e di sceglierne la collocazione; in Nevada, il *Burning Man Festival*, nato come atto di ribellione contro la società, ha dato vita ad architetture estremamente fantasiose, senza regole e per questo motivo pura espressione del contesto sociale e temporale in cui si collocano. Si tratta dunque in ognuno dei casi citati, di vere e proprie città, nate per necessità o puro desiderio di espressione.

Come avvenuto attraverso il succedersi di anni ed epoche diverse, anche oggi i due processi descritti corrispondono a due scenari antitetici e paralleli per lo sviluppo di urbanità future.

Nella città ipertecnologica, l'informatizzazione è oggi alla base dello sviluppo della vita urbana quotidiana e lo spazio digitale si sovrappone allo spazio pubblico, fornendo nuovi mezzi per la risoluzione delle necessità. Nel nostro tempo, non è tanto l'uso di tecnologie costruttive innovative o di un particolare sistema infrastrutturale a caratterizzare questo tipo di contesto, quanto il rapporto che si crea tra spazio fisico e spazio digitale, la loro giustapposizione e gli scambi di informazioni che tra loro avvengono. Tutto è raggiungibile e controllabile, indipendentemente dalla distanza fisica tra un uomo e l'altro, o tra l'uomo e il luogo. Il concetto di lontananza risulta spesso irrilevante, e ciò permette l'espansione potenzialmente illimitata di questo tipo di città. Tutto avviene grazie alla fusione di spazio fisico e spazio digitale; entrambi definiscono la città; entrambi contribuiscono a rendere i suoi spazi e i suoi servizi più o meno accessibili e piacevoli. Si tratta di città ipertecnologiche e iper-informatizzate, in cui la progettazione di grattacieli e di grandi spazi pubblici efficienti ed ecologici si accompagna al controllo totale sia delle sue possibili modifiche nel tempo, sia, per i suoi abitanti, di tutte le opportunità che questi contesti urbani possano offrire. Città la cui enorme estensione non costituisce una potenziale difficoltà ad abitarne gli spazi, ma un accrescimento delle offerte, facilitato dall'efficienza delle infrastrutture: spazio fisico e rete in un dialogo continuo in cui l'implementazione dell'uno risponde immediatamente allo sviluppo dell'altra.

Nello scenario antitetico, quello della città spontanea, gli spazi e il rapporto tra ambiti privati e pubblici non sono mai del tutto definiti a priori. La piani-

ficazione alla base è volutamente parziale, se non completamente assente. Le forme, i pieni e i vuoti, le case e le piazze, sono definiti e costruiti in base alle relazioni reciproche tra i cittadini e le loro esigenze, che mutano nel tempo. Le relazioni tra le forme architettoniche riflettono le relazioni sociali. La città è un riflesso immediato della società e il suo punto di forza è costituito proprio dal suo nascere e crescere per rispondere alle esigenze dettate dal luogo e dal tempo in cui si trova e dalla possibilità di modificarsi autonomamente, secondo le proprie regole, senza imposizioni dall'alto e senza la necessità di ricorrere a procedure burocratiche spesso asincrone rispetto alle contingenze reali. Per ogni esigenza si identifica una soluzione e la si applica immediatamente. E non è solo una questione di necessità legate alla mera sopravvivenza, ma anche al desiderio di esprimersi da parte di una società: nel rispetto dei cittadini, è concesso produrre costruzioni architettoniche dalle forme più eclettiche ed eterogenee: la ricerca della bellezza è costante e in continua sperimentazione. Alla base dello sviluppo di queste città c'è la soddisfazione di un bisogno immediato, sia che si tratti di rispondere ai cambiamenti della realtà ambientale circostante, sia che si tratti di far fronte alle rivoluzioni della gerarchia sociale, o all'evoluzione dei modi di esprimere e ricercare la bellezza. L'architettura spontanea è la materializzazione di un bisogno o di un impulso che, proprio attraverso la realizzazione, viene soddisfatto.

Da un lato la progettazione totale, dall'altro la più libera spontaneità.

Da un lato la città informatica, dall'altro la città informale.

Sebbene possano sembrare due interpretazioni estremamente radicali della città contemporanea, come accade per ogni visione utopica, negli ultimi anni stanno trovando la loro strada per affermarsi come scenari reali. La città ipertecnologica e la città spontanea sono entrambe modelli per la pianificazione urbanistica e architettonica di alcune città – o parti di città – che stanno recentemente prendendo forma in contesti che differiscono sia per caratterizzazione naturale che culturale.

Attraverso il sempre più rapido sviluppo scientifico e tecnologico, da un lato, e lo studio delle tensioni e delle esigenze che guidano i processi umani spontanei, dall'altro, si è stati in grado, negli ultimi anni, di immaginare e progettare il modo in cui le visioni utopiche a questi collegati potessero diventare modelli applicabili alle città reali.

In Arabia Saudita, il 24 ottobre 2017, in occasione della conferenza *Future Investment Initiative* a Riyadh, il principe ereditario Mohammed bin Salman ha annunciato il lancio di *NEOM City*, una megalopoli futuristica⁴. La città si presenta come un riferimento a scala globale per il commercio, l'innovazione e la conoscenza. NEOM è vista dai suoi promotori come una porta verso il futuro, come un'utopia che sta per diventare realtà. Ed è in questo senso che la città vuole presentarsi come un luogo per i sognatori: “Dico alla gente che chi non può sognare non deve negoziare con noi o venire a NEOM. Benvenuti ai sognatori che vengono nel nuovo mondo”, sono le parole con cui il principe conclude il suo discorso alla conferenza⁵. Il nome della città, NEOM, significa precisamente “nuovo futuro”⁶. L'ambizione non è semplicemente quella di trasformare una porzione di terra in una nuova città, ma quella di dare luogo e forma a un futuro diverso. Il passaggio dall'utopia alla realtà è immediato. NEOM è stata descritta dal sito ufficiale *Discover NEOM* come “il progetto più ambizioso del mondo, una città di dimensioni senza precedenti, in Arabia Saudita, fatta di molte città che operano in una zona economica indipendente, costruita da robot, costituitasi amichevolmente e con un traffico regolato da auto intelligenti e risorse illimitate, una Mecca per ingegneri e sognatori della robotica e dell'energia solare. Un hub globale per il commercio, l'innovazione e la conoscenza, ma soprattutto solidale con tutte le religioni e determinata a eliminare gli estremismi” (NEOM Official Web Site 2017). Servendosi di questo slogan, NEOM si presenta come una città che funziona perché tutto è tenuto sotto controllo: dall'ingegneria alla religione, dall'economia alla conoscenza. La sponsorizzazione di tecnologie avanzate avviene parallelamente alla ricerca di una popolazione creativa in grado di generare nuove idee e nuove visioni. Tecnologia e intelletto, le due forze su cui si basa il sogno della città NEOM: due forze da tenere costantemente a sistema nel modo più efficiente possibile.

Al contrario ad Almere, in Olanda, partendo dalla promozione della politica *I Build My House* del 2002, si è scelto di passare, nella pianificazione, da un approccio *top-down* a un approccio *bottom-up*, più comunemente noto come *do it by yourself*. La pianificazione dall'alto viene abbandonata, o messa da parte, in favore di una costituzione autonoma della città, guidata da

processi di sviluppo spontanei. In particolare, a Oosterwold (Almere), nuova utopia agricolo-urbana autosufficiente di 43 chilometri quadrati⁷, notiamo come la conformazione degli spazi urbani non sia pianificata a priori, ma si formi gradualmente secondo i desideri di chi abita questa particolare frazione urbana. La *forma urbis* non è altro che la materializzazione diretta dei bisogni e degli impulsi dei cittadini. Il manifesto politico dei *Principi di Almere*, adottato nel 2008, definisce un quadro strategico per il raggiungimento degli obiettivi di sviluppo della città per il 2030. In particolare, stabilisce i principi guida per lo “sviluppo della diversità” (fisica e sociale) e più spazio per i processi di auto-organizzazione⁸. Parallelamente, in collaborazione con lo studio MVRDV, viene promosso il nuovo piano strutturale per la città di Almere 2.0. Definite con il piano alcune linee guida principali, i cittadini possono gestire la trasformazione dell’area in modo autonomo, con l’aiuto di investitori privati. Ci sono solo cinque regole da rispettare, il resto è affidato all’auto-organizzazione. Lo sviluppo territoriale è imprevedibile, dettato dalle esigenze, o dai capricci, di chi vive la città. Vediamo così realizzarsi l’utopia della città che si sviluppa secondo le proprie regole, dettate dai desideri e dagli impulsi di chi, in un dato momento, si ritrova ad abitarne gli spazi. Anche se le due strade possono apparire antitetiche, cercano in realtà di dare una risposta alla stessa esigenza: quella di progettare gli spazi di una città che sia a misura dell’uomo contemporaneo, che sia in grado di rispondere alle sue esigenze individuali e di cittadino.

La ricerca di una risposta rapida al verificarsi delle contingenze è ciò che permette di dissolvere l’apparente antitesi in cui si pongono due visioni tanto diverse. L’intelletto e la tecnologia ambiscono a governare il contesto urbano progettando tutte le possibili evoluzioni e modificazioni: dalla realizzazione fisica delle città, dei loro edifici e delle loro infrastrutture, al modo in cui i loro abitanti vivono, camminano e percepiscono lo spazio. Il controllo totale è in grado di contemplare tutte le possibili variabili del cambiamento e di scegliere il modo più efficiente per affrontarle.

La soddisfazione degli impulsi, dei bisogni e la ricerca del bello, traducendosi in auto-organizzazione della città, guidano invece il suo sviluppo in modo naturale e immediato. Quando si presenta un imprevisto, si sperimenta una soluzione *ad hoc*. La forma è pura espressione del tempo e del luogo in cui l’architettura nasce. Si lascia spazio alla casualità, più o meno progettata, e allo sviluppo naturale delle cose. La risoluzione dei problemi è guidata in gran parte dall’istinto.

Le utopie nascono e si materializzano in risposta a una situazione contestuale reale, e quella che caratterizza il nostro tempo è proprio quella della contingenza, dell’instabilità causata da condizioni politiche e naturali, dal cambiamento dell’economia e del clima. Ecco perché le nostre due visioni contemporanee non sono altro che due facce della stessa medaglia. Entrambe cercano di interfacciarsi con la variabilità e l’incertezza che caratterizzano il nostro tempo, rispondendo, la prima, attraverso la conoscenza, l’intelletto, la ricerca e lo sviluppo tecnologico; la seconda attraverso la soddisfazione immediata di bisogni, impulsi e del desiderio di bellezza e di espressione.

NOTE

¹ A. DI RAIMO, *François Roche. Heretical Machinism and Living Architecture of New-Territories.com*, EdilStampa srl, Roma 2014.

² *The Do It Yourself New Town*, conferenza presso Garden Cities / New Town Forum of Welwyn Garden City, 22 Ottobre 1976 e presso il London Institute of Contemporary Arts, 19 Febbraio 1976, pubblicato in *Talking Houses. Ten Lectures by Colin Ward*, Freedom Press, London 1990.

³ G. BORELLA, *Frammenti di un’Arcadia possibile*, in C. WARD, *Architettura del dissenso*, Elèuthera, Milano 2016.

⁴ A.A. FARAG, *The Story of NEOM City: Opportunities and Challenges*, in *New Cities and Community Extensions in Egypt and the Middle East*, eds S. Attia, Z. Shafik, A. Ibrahim, Springer, Cham 2019.

⁵ *Ibid.*

⁶ “NEOM’s name is constructed from two parts: the first part has three letters from the Greek prefix neo meaning ‘new’, the second part is the letter M that represents the word ‘Mostaqbal’ an Arabic word meaning ‘future’”, A.A. FARAG, *The Story of NEOM City*, cit., p. ??

⁷ S. COZZOLINO, *Il caso di Almere e la nuova sfida urbanistica olandese da un modello blueprint a do it by yourself*, in *La ricerca che cambia. Atti del primo convegno nazionale dei dottorati italiani dell’architettura, della pianificazione e del design*, (Università luav di Venezia, 19-20 novembre 2014), MANCANO DATI EDITORIALI

⁸ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIA

G. BORELLA, *Frammenti di un’Arcadia possibile*, in C. WARD, *Architettura del dissenso*, Elèuthera, Milano 2016.

S. COZZOLINO, *Il caso di Almere e la nuova sfida urbanistica olandese da un modello blueprint a do it by yourself*, in *La ricerca che cambia. Atti del primo convegno nazionale dei dottorati italiani dell’architettura, della pianificazione e del design*, (Università luav di Venezia, 19-20 novembre 2014), MANCANO DATI EDITORIALI

S. COZZOLINO, E. BUITELAAR, S. MORONI, N. SOREL, *Experimenting in urban self-organization: Framework-rules and emerging orders in Oosterwold*, “Cosmos + Taxis”, 4, 2, 2017, pp. 49-59.

A. DI RAIMO, *François Roche. Heretical Machinism and Living Architecture of New-Territories.com*, EdilStampa srl, Roma 2014.

A.A. FARAG, *The Story of NEOM City: Opportunities and Challenges*, in *New Cities and Community Extensions in Egypt and the Middle East*, eds. S. Attia, Z. Shafik, A. Ibrahim, Springer, Cham 2019.

Y. FRIEDMAN, *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata 1976.

A. SAGGIO, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010.

C. WARD, *Architettura del dissenso*, Elèuthera, Milano 2016.

C. WARD, D. HARDY, *Arcadia for all. The legacy of a Makeshift Landscape*, Mansell Publishing Ltd, London 1984.

amra salihbegovic

eterotopie nell’architettura contemporanea: l’analisi di alcuni casi di studio

Introduzione

Nel testo *Des espaces autres* (Degli altri spazi), Michel Foucault ha introdotto per la prima volta il termine *eterotopia*, che in seguito si diffuse anche nell’ambito architettonico, dove identifica una contraddizione con uno scenario utopico. Foucault afferma che quegli spazi sono “come contro-siti, una sorta di utopia effettivamente messa in atto in cui i siti reali [...] sono simultaneamente rappresentati, contestati e invertiti” (Foucault, 1984, p. 3). Inoltre, egli estrae sei principi che si riferiscono a una condizione eterotopica e descrivono chiaramente la nozione di “spazi che sono assolutamente altri” (Foucault, 1984, p. 20). Pur considerando la diversità di questi principi, l’atto di combinare, giustapporre e delineare spazi che hanno qualità uniche può essere considerato come una sua costante. I sei principi eterotopici di Foucault comprendono diverse possibilità: ogni società ha le sue eterotopie con forme diverse, ha una natura trasformativa, rappresenta la giustapposizione di più spazi, ritrae un accumulo di tempo, ha un particolare rivestimento come la correlazione tra l’interno e l’esterno, e raffigura una dicotomia della natura dello spazio. Lefebvre (1991) sviluppa diversi concetti di spazio, confutando il suo significato e affermando persino il termine *eterotopia* a livello urbano come “spazi mutuamente repellenti” (Lefebvre, 1991, p. 366). Ha affermato che “una volta diversificati, i luoghi si oppongono, a volte si completano e talvolta si assomigliano. Possono così essere categorizzati o assoggettati a una griglia sulla base di ‘topie’ (l’isotopie, l’eterotopie, l’utopie, o in altre parole luoghi analoghi, luoghi contrastanti e luoghi di ciò che non ha posto, o non ha più un posto – l’assoluto, il divino o il possibile)” (Lefebvre, 1991, pp. 163-164).

Nella soluzione architettonica utopica e visionaria delle avanguardie alla pratica contemporanea, il termine *eterotopia* significava la concezione di una “altra” architettura, un’antinomia all’approccio convenzionale alla progettazione. Quali sarebbero le condizioni eterotopiche dell’architettura contemporanea? Contrariamente alle implicazioni progettuali che sono state analizzate principalmente a livello urbano, in questo articolo l’attenzione sarà posta sui singoli edifici architettonici, rappresentando una condizione eterotopica da due punti di vista. Più precisamente, questo articolo si concentrerà sulle qualità spaziali specifiche in termini di giustapposizione e trasformazione: una relativa all’esistenza di qualità spaziali opposte e l’altra all’indeterminatezza della struttura spaziale. Ciò verrà anticipato da una breve introduzione teorica e un’analisi approfondita di due casi studio contemporanei, utilizzando *Le sei determinanti della forma architettonica* di Paul Rudolph (1956) come strumento analitico. Queste eterotopie nell’architettura contemporanea si riferiscono alla suscettibilità dell’architettura

ad accogliere diversi programmi e giustapporre diverse strutture spaziali in una soluzione unica. L'aspetto aleatorio di un progetto architettonico dipende dalla nozione di tempo, capace di trasformarsi in diverse configurazioni. Tale concetto è ulteriormente esaminato nell'esempio del *21st Century Museum of Contemporary Art* di Sanaa. Mentre un progetto aporetico si riferisce a un paradosso architettonico in termini di giustapposizione di due principi opposti in una soluzione architettonica combinando più spazi con qualità uniche. Questo concetto sarà elaborato nell'esempio di *The MA: Andalusia's Museum of Memory* di Alberto Campo Baeza.

Architettura contemporanea: Delineazione di un processo di progettazione Design aleatorio

Broadbent (1969) ha introdotto nella teoria dell'architettura il termine latino *aleatorio*, che si riferisce a una specifica composizione musicale. L'ha spiegato così: "la struttura complessiva, quindi, è determinata dal compositore, ma le singole sezioni al suo interno sono improvvisate dagli utenti" (Broadbent, 1969, p. 64). In ambito architettonico, questo principio raffigura una struttura indeterminata in grado di trasformarsi e adattarsi rispetto ai suoi utenti finali. Broadbent (1969) ha estratto e analizzato gli archetipi del progetto aleatorio assumendo il *Fun Palace* di Cedric Price (fig. 1) come "l'esempio più drammatico" (p. 66) e, sul piano architettonico, la Gerrit Rietveld *Schröder House*. Ha anche sostenuto che in una certa misura ogni architettura ha la capacità di mutare assetto. I progetti aleatori di Cedric Price come il *Fun Palace* o la proposta di *Potteries Thinkbelt* si occupano della nozione di trasformazione a livello urbano e della capacità della natura dell'architettura di evolvere rispetto a nuove esigenze. Mentre la sua opera architettonica utopica integra in parte nuovi mezzi nella produzione spaziale, coinvolge anche una qualità indefinita della struttura dello spazio a diversi livelli, dalle unità urbane e architettoniche, alla versatilità dei programmi funzionali. Per quanto riguarda i casi più recenti, il progetto di Sanaa per il *21st Century Museum of Contemporary Art* (fig. 2) è caratterizzato da una logica architettonica specifica che conserva un'attitudine alla trasformazione. Il progetto dell'edificio integra qualità formali e spaziali distinte tra pubblico e privato, l'area espositiva e il percorso, garantendo assetti spaziali diversi.

| LIVELLI DI COMPLESSITÀ | |
|--|--------------------------------|
| <i>Ambiente costruito</i> | |
| La forma e la scala contraddittorie del progetto del museo sono una risposta intenzionale per incorporare l'ambiente circostante all'interno dell'edificio. Mentre l'assenza dell'involucro esterno e della sua flessibilità, e la struttura spaziale definita con precisione con la sua apertura, muove questa chiara distinzione tra l'interno e l'esterno. | Contraddizione Inclusività |
| <i>Funzione</i> | |
| La modularità spaziale e l'uniformità degli spazi espositivi chiaramente definiti e suddivisi consentono la possibilità di un programma flessibile. Mentre l'aspetto principale della progettazione dell'edificio consente il costante collegamento tra interno ed esterno; pubblico vs privato; percorso vs mostra. Questo programma spaziale indeterminato è raffigurato attraverso un potenziale di costante ridefinizione. | Flessibilità Indeterminato |
| <i>Regione - clima - paesaggio - illuminazione naturale</i> | |
| Considerando l'apertura verso ogni direzione, l'edificio possiede delle qualità formali che con i suoi diversi orientamenti recepisce i più sottili incentivi contestuali (il clima, il paesaggio e l'illuminazione naturale). Il progetto del museo incorpora diversi cortili, che creano un cambiamento costante tra l'interno e l'esterno. Pur accorpando le qualità dell'ambiente naturale, offre ai suoi utenti una percezione dell'intorno circostante e assume l'illuminazione naturale come componente essenziale. | Inclusività Permeabilità |
| <i>Materialità</i> | |
| La semplicità dei materiali bilancia la diversità spaziale e armonizza l'impatto volumetrico dell'edificio nell'ambiente. Nell'utilizzo dei materiali viene fatta una netta distinzione tra le aree espositive (i cubi bianchi) e le restanti aree del museo (gli elementi trasparenti). Questa differenziazione è visibile nell'unione di questi cubi volumetrici bianchi con le partizioni verticali trasparenti. | Semplicità Differenziazione |

| <i>Istanze psicologiche</i> | |
|---|--|
| Rintracciabili in una combinazione di programmi spaziali intrecciati con l'intento di unire utenti e profili diversi, mentre la semplicità dei volumi e la loro sottrazione offrono una molteplicità di esperienze e sequenze. La passeggiata architettonica dal pubblico al privato, dall'esposizione al percorso, dall'interno ai cortili offre diverse modalità di esperire lo spazio. | Diversità Esperienza architettonica |
| <i>Spirito dei tempi</i> | |
| L'architettura tradizionale giapponese caratterizzata da continuità, semplicità e apprezzamento della natura è una componente essenziale della progettazione dell'edificio. La continuità è rappresentata dall'assenza di una reale divisione tra l'interno e l'esterno e da una flessibilità in termini di struttura spaziale che garantisce un grado di trasformabilità alle diverse configurazioni spaziali. | Reinterpretazione della tradizione Trasformazione |

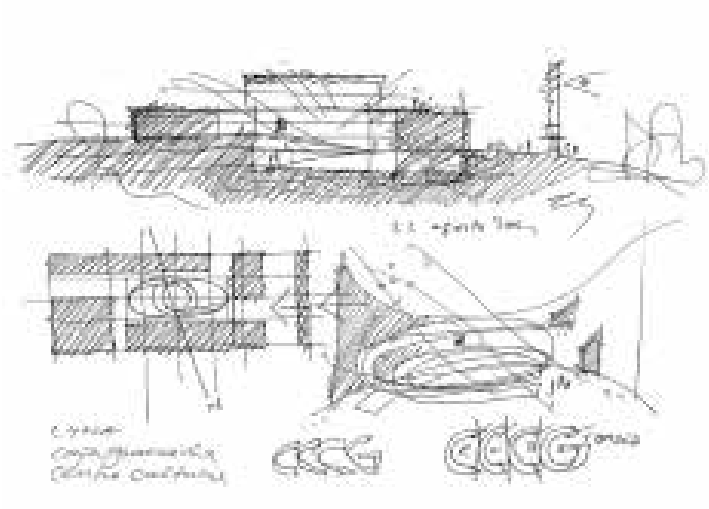
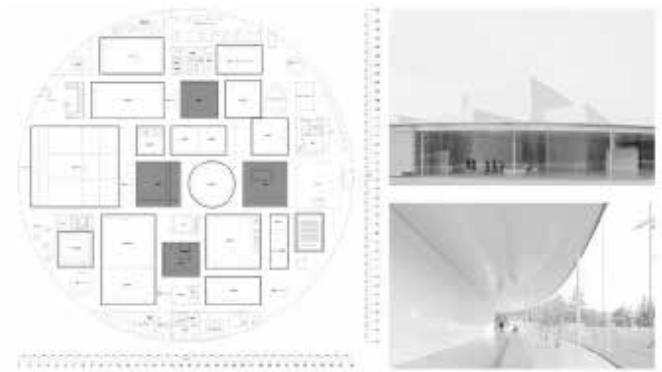
Valutazione della complessità dell'edificio - Sanaa, *21st Century Museum of Contemporary Art*

L'Aporia: un paradosso architettonico

Derrida (1993) ha osservato diverse relazioni paradossali che rappresentano il concetto di *aporia* identificandone tre tipi: l'esistenza di un limite tra due concetti opposti; il confine indeterminato e l'antinomia in sé; descrivendo questi limiti paradossali come "la chiusura problematica"; il "confine antropologico" e la "demarcazione concettuale" (p. 41). Considerando la nozione di aporia in ambito architettonico, potremmo estrarre diversi principi che considerano la condizione aporetica nella correlazione tra qualità formali e spaziali. Il significato di queste opere architettoniche può essere molteplice, ma la loro intenzione nasce da un paradosso interno tra la forma e spazio. Boyer (2008) ha riconosciuto il fatto che sul piano della città un progetto può essere considerato come una condizione eterotopica, come accade precisamente nella proposta di concorso di Rem Koolhaas ed Elia Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* (fig. 3). Mentre il progetto racchiude la nozione di muro come la presenza ossimorica di divisione e unità in un'interpretazione radicale nella città, Boyer (2008) ha sostenuto che "gli scenari hanno utilizzato una doppia logica di sogni utopici e una critica divergente delle molte carenze dell'architettura contemporanea" (p. 66). L'intenzione progettuale, come ha affermato l'autore, era di "immaginare un'immagine speculare di questa terrificante architettura, una forza così intensa e devastante al servizio delle intenzioni positive" (Koolhaas & Mau, 1995, p. 5), un paradosso delle nozioni di devastazione e divisione. Per quanto riguarda la progettazione architettonica, una condizione aporetica può essere rintracciata nel progetto della *Biblioteca Laurenziana* di Michelangelo come affermato da Brothers (2010), o del *Wexner Center* di Peter Eisenman come indicato da Patin (1993). Entrambi gli esempi elaborano diversi indicatori di una condizione aporetica, per quanto riguarda l'interpretazione simbolica, l'ironia strutturale o l'integrazione di due approcci progettuali opposti visibili nella progettazione dell'edificio. Questo tema della dualità, o paradosso, è stato ulteriormente sviluppato da Petit (2013) esaminando diversi architetti (Da Robert Venturi e Denise Scott Brown, Stanley Tigerman, Arata Isozaki, Peter Eisenman a Rem Koolhaas) che hanno affrontato il tema dell'ironia nei loro progetti, nel periodo del post-modernismo con il riferimento al concetto di ironia di Kierkegaard (1968). In termini di progettazione contemporanea, *The MA: Andalusia's Museum of Memory* di Alberto Campo Baeza (fig. 4) racchiude la giustapposizione di due concetti opposti di distinte qualità formali e spaziali. Una parte dell'edificio articola un elemento verticale chiuso come un muro abitato, mentre il podio orizzontale integra le passeggiate interne e aperte.



- 1. Cedric Price, *Fun Palace*, 1961-1965, fotomontaggio prospettiva, Montréal, Cedric Price Fonds, Canadian Centre for Architecture.
- 2. Sanaa, *21st Century Museum of Contemporary Art*, Kanazawa, Japan, 2004, planimetria e sequenze prospettiche.
- 3. R. Koolhaas, E. Zenghelis, M. Vriesendorp, Z. Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip*, 1972, visione prospettica.
- 4. Alberto Campo Baeza, *The MA: Andalusia's Museum of Memory*, Granada, Spain, 2004, disegno concettuale.



| LIVELLI DI COMPLESSITÀ | | |
|---|--|--|
| <i>Ambiente costruito</i> | | |
| Situato ai margini della città, il progetto dell'edificio ha introdotto un nuovo volto dell'ambiente, imponendo l'accento sulla nozione di luogo. La combinazione di verticalità e orizzontalità giustapposta in un disegno si riferisce alle qualità circostanti che permeano il linguaggio contemporaneo articolato in questo disegno. | Contraddizione Orizzontale vs verticale | |
| <i>Funzione</i> | | |
| La rigidità della griglia cartesiana e la chiarezza della forma dell'edificio è punteggiata da una particolare struttura spaziale. Ciò contraddice la logica della configurazione con una qualità spaziale unica. Inoltre, la contraddizione è fatta tra il podio, caratterizzato dall'orizzontalità dell'area espositiva, e la verticalità di un muro abitato contenente strutture private. | Contraddizione Differenziazione | |
| <i>Regione - clima - paesaggio - illuminazione naturale</i> | | |
| Fondendosi nel contesto, questo progetto rimodella l'ambiente creando un nuovo centro per la città. La grande struttura inversa delimita non solo orizzontalmente il nuovo luogo, ma anche verticalmente rispetto al paesaggio circostante. Si allinea ad uno degli edifici vicini con la sua altezza mentre perfora il volume dell'edificio chiuso con un cortile aperto. | Contraddizione Aperto vs Chiuso | |
| <i>Materialità</i> | | |
| L'uniformità materica e la semplicità del progetto dell'edificio sottolineano l'importanza del luogo, conciliando la radicalità della co-esistenza di elementi opposti. La continuità del materiale è leggermente interrotta dalla chiarezza del patio bianco, pur rimanendo in armonia con la struttura rimanente. Questa superficie continua aggiunge un carattere monumentale al disegno dell'edificio. | Semplicità Unità | |
| <i>Istanze psicologiche</i> | | |
| Diverse passeggiate architettoniche sono rese possibili dalla varietà di aperture nei tre livelli della galleria offerti dal patio interno. Il progetto dell'edificio contiene diversi percorsi espositivi individuali che possono essere costruiti in modi diversi. Questi percorsi proseguono dalla parte inferiore della struttura fino al punto più alto offrendo una complessa esperienza architettonica. | Diversità Esperienza architettonica | |
| <i>Spirito dei tempi</i> | | |
| La trasposizione dell'architettura tradizionale può essere tracciata nell'esclusivo patio ellittico ritrasformato in uno spazio articolato contemporaneo, il quale rappresenta il cuore del museo ed è posizionato simmetricamente nel puro volume dell'edificio, così da richiamare alcuni archetipi (Cortile del Palazzo di Carlo V e la nozione di arco di trionfo), ridefinendone la loro sostanza attraverso l'apparente contraddizione del linguaggio adottato. | Contraddizione Alienazione | |

Valutazione della complessità dell'edificio - Alberto Campo Baeza, *The MA: Andalusia's Museum of Memory*

Conclusion

Le condizioni eterotopiche di due approcci concettuali, il progetto aleatorio e quello aporetico, si basano sulle qualità spaziali intrinseche che affrontano alcune tendenze sperimentali contemporanee. Queste eterotopie si riferiscono a un'intenzione progettuale volta a creare un effetto di somiglianza con un'opera architettonica che si concentra sul contenuto che offre, non in termini di requisiti funzionali definiti, ma piuttosto attraverso la diversità dell'articolazione spaziale. Indicano due modi diversi di affrontare la struttura spaziale e la loro correlazione della forma e del significato. Un disegno aleatorio impone la continuità della ridefinizione dell'edificio attraverso la distinzione tra qualità formali e spaziali, ma armonizzate in una sintesi strutturale; una griglia modulare; uno spazio continuo; l'assenza di decori o elementi superflui, dove si fonde la netta distinzione degli spazi. Mentre la condizione aporetica indica una desincronizzazione di forma e significato attraverso l'articolazione spaziale. Un paradosso architettonico ereditato in tutti i suoi livelli e dove la contraddizione tra spazio e forma viene enfatizzata nella sua totalità. La radicalità di queste articolazioni spaziali contrapposte può essere raggiunta solo in presenza di chiarezza tra queste contraddizioni e distinzione rispetto al significato che trasmettono. Entrambi gli approcci concettuali incorporano l'esistenza di un certo elemento che media le differenze e unisce la struttura in un'opera architettonica completa.

RIFERIMENTI

C. BOYER, *The Many Mirrors of Foucault and Their Architectural Reflections*, in M. DEHAENE, L. CAUTER (eds), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, New York 2008, (pp. 53-75).

G. BROADBENT, *Meaning into Architecture*, in C. JENCKS, G. BAIRD (eds), *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff, The Cresset Press, London 1969.

C. BROTHERS, *Michelangelo, Architecture, and the Stingray*, in A. NAGEL, L. PERICOLD (eds), *Subject as Aporia in Early Modern Art*, Routledge, London 2010, pp. 159-178.

J. DERRIDA, *Aporias*, Stanford University Press, California 1993.

M. FOUCAULT, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (Des espace autres*, 1966), trans. by J. Miskowiec, "Architecture/Mouvement/Continuit ", 5, 1984, pp. 46-49.

S. KIERKEGAARD, *The Concept of Irony: With Constant Reference to Socrates*, Indiana University Press, Bloomington 1968.

R. KOOLHAAS, B. MAU, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, Monacelli Press, New York 1995.

H. LEFEBVRE, *The Production of Space*, trans. by D. Nicholson-Smith, Blackwell, UK, Oxford 1991.

T. PATIN, *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, "Journal of Architectural Education", 47 (2), 1993, pp. 88-100.

E. PETIT, *Irony, or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale University Press, New Haven 2013.

P. RUDOLPH, *The Six Determinants of Architectural Form*, "Architectural record", vol. 120, no. 4, October 1956, pp. 183-190.