

'ANA ΓΚΗ 79.

NUOVA SERIE, SETTEMBRE 2016

Editoriali: emergenza terremoto

Marco Dezzi Bardeschi, *L'ora della prevenzione*, **2**; **Stefano Della Torre**, *Terremoto e prevenzione*, **4**; **Carolina Di Biase**, *La terra trema: l'Italia post sisma tra tutela e ricostruzione*, **9**; **Renzo Piano**, *Una chirurgia leggera per la casa*, **11**;

Inchiesta sulle città: effimeri e periferie

PierLuigi Panza, *Effimeri nella Milano spagnola e austriaca (con uno sguardo oltre)*, **14**;

Marco Dezzi Bardeschi, *Firenze: quell'effimero ma duraturo frammento di utopia*, **19**;

Milano: **Marco Ermentini**, *Renzo Piano: il rammendo del Giambellino*, **26**; **Patrizia Cancelli**, **Anna Detheridge**, *Un'are na verde nel Parco Sud di Milano*, **30**; **Alberto Dapporto**, *GratoBowl, un prototipo per rigenerare il Gratosoglio*, **32**;

Firenze: **Giovanni Bartolozzi**, *Una piazza a Sorgane*, **35**; **Sandra Marraghini**, *Una scultura verde in piazza a Calenzano*, **38**; **Mario Bencivenni**, *Un orto botanico autogestito a Vico d'Elsa*, **42**;

Genova: **Agostino Petrillo**, *Periferie estreme: il CEP di Prà oltre la condanna*, **46**;

Roma: **Franco Purini**, *La bella Estate Romana di Renato Nicolini*, **52**; **Sara Rocco**, *Tor Marancia, strade diventano musei*, **130**;

Napoli: **Paolo Mascilli Migliorini**, **Renato Capozzi**, **Vito Cappiello**, *Periferie: ancora in difesa delle vele*, **59**;

Valori dell'Illuminismo europeo

Alberto Grimoldi, *Anton Wenzel von Kaunitz. Un mentore a distanza per l'architettura dell'Illuminismo lombardo*, **69**;

Abbecedario minimo: Parte ottava

Salvaguardia, Scrape, Segno, Sicurezza, Simultaneità, Sostenibilità, Sottrazione/Sostituzione, Stratificazione, Superfetazione, Superficie (di sacrificio) **80**;

Riscoperte

Domenico Chizzoniti, *Praga, 1929-'32: la chiesa Hussita di Pavel Janak a Vinohrady*, **90**;

Laura Gioeni, *Architettura come arte performativa: la pedagogia mimodinamica di Jaques LeCoq*, **138**;

Santo Giunta, *Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis, 60 anni dopo*, **132**;

Inchiesta terremoto: l'Aquila, 2009-201

Simona Bravaglieri, **Silvia Furioni**, **Elia Zenoni**, *L'Aquila rinasce (con fatica)* **96**;

Cultura del progetto contemporaneo: Architettura dei musei

Federico Calabrese, *Autocostruzione campana*, **120**; **Fabio Fabbrizzi**, *La biblioteca di Ceuta*, **123**;

Tecniche

Antonello Pagliuca, *Le riggiole napoletane in Basilicata*, **129**;

Didattica

Filippo Tartaglia, *Il riuso dei barconi sul Naviglio Grande*, **132**; **Francesca Segantin**, *Colonie del '900 in Liguria*, **163**;

Segnalazioni

De Dartein *sul lago di Como (C. Tosco)*, **118**; **Paesaggio**, *un secolo di tutela (A. Grimoldi)*, **147**; **Laurence Halprin**: *cento anni (L. Marinaro)*, **154**; **Il Po**, *una rigenerazione necessaria (G. Bertelli, M. Roda)*, **150**; *Genealogia della Modernità (S. Scarrocchia)*; **Aulo Gellio**: *le notti attiche (MDB)*, **157**; *Salvare la via dei Fori Imperiali (P.F. Caliani)*, **160**.

Abstract: *While our editorial staff was completing a report (pages 96-117) on the status of the work in progress after the earthquake in the city of L'Aquila (2009), a new tragic event hit the heart of Central Italy Appennines in the night of 24 August 2016. Our editorial is dedicated to the later. The previous earthquake, which struck Umbria and Marche, highlighted the inadequacy of reinforcement measures as well as the lacking maintenance. Authors' interventions demand for the institution of a preventative measures system which, after the debate during the 80s, was never really conceived.*

L'ORA DELLA PREVENZIONE

MARCO DEZZI BARDESCHI

1. Oltre l'emozione ed il rituale pubblico compianto. Ci risiamo. Nella notte del 24 agosto scorso, alle ore 3,36, un terremoto di magnitudo 6 della scala Mercalli ha portato molti nuovi lutti (quasi 300 morti) e distruzioni nel cuore antico dell'Appennino del Centro Italia. Stavamo completando in redazione la prima parte di una delicata indagine sulla situazione post-terremoto a L'Aquila 2009 (qui alle pagine 110/132), accompagnata in questi sette anni da tante polemiche pubbliche – sui modi e sui tempi - della ricostruzione e subito si è rinnovato, come da sgradito copione, il consueto rituale di sempre: i media (TV e quotidiani) hanno cavalcato la grande onda emotiva collettiva (sorpresa, commozione, partecipazione, mobilitazione) e si è subito scatenato, immancabile, un pittoresco processo sommario alla ricerca dei presunti responsabili che avrebbero potuto o dovuto evitare il ripetersi della nuova tragedia civile. Un impietoso confronto è stato fatto con quello che invece avviene altrove (in California o in Giappone, ad esempio), perché, in Italia, reclamiamo a caldo ogni volta la prevenzione, che poi viene sempre differita e dimenticata, fino al fatale prossimo evento distruttivo?

Quella che occorre, nei fatti, è una concreta rivoluzione dolce nell'edilizia (pubblica e privata). E' stato giustamente notato, a confronto, che in Giappone il recente terremoto che ad aprile ha sconvolto la regione di Kumamoto, con due milioni di abitanti (la sola città ne ha 800mila), ha

raggiunto punte dai 6,2 ai 7 gradi di magnitudine, pur provocando un ridotto numero di vittime (solo 49). Il fatto è che nelle grandi città metropolitane, in Giappone (la cintura di fuoco di Tokio: oltre 2mila terremoti l'anno), negli Stati Uniti (la grande faglia di Los Angeles), in Cina e in Iran, all'alto rischio sismico, ha fatto sèguito, da tempo, un impegnato programma di prevenzione che a Tokio, ad esempio, ha prodotto un manuale di 300 pagine distribuito a tutti i 36 milioni di abitanti con le relative norme di prevenzione e di educazione al terremoto, comprese esercitazioni annuali di protezione civile di massa (il primo di settembre è il giorno nazionale della prevenzione). I nuovi codici della costruzione in area di alta sismicità, prevedono l'impegno, anche dei privati, alle periodiche revisioni e aggiornamenti alle nuove tecniche antisismiche per rendere più elastica la struttura (con molle e cuscinetti). La California, dove è sono state raggiunte intensità superiori al sesto grado di magnitudine, ha adottato con l'*Uniform Building Code* il più efficace sistema di monitoraggi e di allerta dopo il Giappone (con installazione di sensori diffusi e relativi algoritmi interpretativi) associato agli opportuni incentivi fiscali per i privati.

2. Retrofitting E in Italia? Assai pigra è ancora la coscienza della comunità civile e debole la memoria collettiva (come nella bella canzone di De André in



Da sinistra: la torre dell'orologio di Finale Emilia (demolita) e l'orologio del campanile di Amatrice fermo all'ora del sisma.

cui lo Stato s'indigna e si sdegna / poi getta la spugna / con gran dignità). Dovremmo tutti, una buona volta, di cercare di trarre qualche modesto insegnamento da oltre due millenni di calamità storicamente documentate, come hanno fatto nei loro cantieri i costruttori che ci hanno preceduto, affidando la sperimentazione dei rimedi più semplici (l'invenzione, ad esempio, del sistema delle "case baraccate" ad infrastruttura lignea annegata nell'impianto murario delle murature tradizionali). Non occorre risalire ai nomi di Carlos de Grunembergh (per la nuova Catania post terremoto del 1693), di Giovanni Amico e Giuseppe Mariani (architetti regi della nova Noto post 1726) o ricordare il pino di Lisbona del marchese DePombal (1755) o le norme antisismiche post terremoto di Calabria del 1783 di Whinspeare. Sarebbe già sufficiente mettere in rete l'esperienza finora maturata con i terremoti che hanno sconvolto il suolo italiano negli ultimi cinquant'anni, in Irpinia (1960), Belice (1968), Friuli (1976), Umbria e Marche (1997), fino, appunto, all'Abruzzo (2009) e all'Emilia (2012).

Ognuno di questi recenti eventi, a ben vedere, è passato alla storia per l'adozione di una distinta strategia specifica d'emergenza e di una differente pratica di ricostruzione. Fino al caso del Friuli il primo intervento affrontava infatti la sollecita rimozione delle macerie e di tutto il danneggiato invasivo che poteva costituire pregiudizio e rischio immediato per la pubblica incolumità. La

ricostruzione veniva riproposta nel luogo più prossimo e sicuro (come a Gibellina, ad esempio) e in modo decisamente autonomo e contemporaneo o, al contrario (come a Venzone) sul luogo stesso riproponendo volumi e soluzioni morfologiche "simili" a quelle del patrimonio danneggiato o distrutto. Poi a l'Aquila la strategia è radicalmente mutata e, come primo intervento, è stata data la precedenza ad una autonoma *New Town* di abitazioni semiprovisorie ubicate sul vicino altopiano, mentre l'intero centro colpito è restato congelato per anni (e lo è tuttora) come zona rossa, assieme alle sue stesse rovine e macerie, presidiato da un esuberante sistema di puntelli metallici e da una selva di ponteggi tipo Dalmine. L'intervento definitivo, di conseguenza, è stato differito caso per caso e cantiere per cantiere ed i lavori si sono concentrati (con relativa accesa discussione tecnica) sulle opere di consolidamento/miglioramento mentre i residenti sono ben ancora lontani dall'auspicato ritorno alle loro case e tutta la vita quotidiana e commerciale si è ormai spostata (servizi compresi) nella nuova città 'provvisoria' alla periferia del centro storico tuttora deserto.

3. Ri ecco ancora quel pretestuale ed infedele com'era / dov'era! E intanto tra le grandi bufale dure a morire nella *communis opinio*, torna puntualmente ad essere alimentato, a sproposito, anche da parte dei più insospettabili addetti ai lavori e protagonisti della cultura



mediatica, l'equivoco accattivante, del *dov'era / com'era*, ambiguo slogan coniato, com'è noto, da Corrado Ricci più di un secolo fa (1911) al quale avevamo dedicato un lontano numero, che ci auguravamo decisivo, di questa stessa rivista ('ANANKE,').

La paradossale endiadi lega - come è evidente - in uno slogan popolare d'effetto la positiva volontà di non sradicare gli abitanti dal loro luogo di vita e d'affezione, all'ingenuo autoinganno rassicurante della rimozione dell'evento stesso. Al desiderio e all'aspettativa, perfino ovvii, di confermare i residenti nel loro quotidiano rapporto di vicinato, ecco associarsi la scenografica ricostruzione analogica di una tranquillizzante ma ipocrita quinta teatrale come palcoscenico dietro la quale riorganizzare la nuova vita collettiva. Una farsa per rimuovere, come se non si fosse mai verificato, un trauma comune che si vorrebbe dimenticare.

4. Una rivoluzione dolce nel progetto e nella gestione delle opere. E allora? Cosa fare, dunque, oggi? Come reagire progettualmente alla crisi di identità e di patrimonio? Come impostare l'opera di ricostruzione? Intanto, possibilmente, cercando di non ripetere gli errori

e le cattive soluzioni del passato. Quale utile, concreto insegnamento costruttivo sulle più corrette strategie, sulle tecniche e le tecnologie, i materiali (antichi e moderni) ci offre la sua storia? Come i nostri predecessori hanno fatto tesoro dell'esperienza distruttiva del terremoto?

Dalle prime caute indicazioni che filtrano dai quotidiani questo del 24 agosto si annuncia come un caso ancora diverso rispetto ai precedenti. Intanto per la natura del patrimonio diffuso colpito: sono piccoli centri montani e un sistema di case sparse. Il testimone simbolico del terremoto è la torre dell'orologio di Amatrice con il suo quadrante fermo all'ora stessa della grande scossa, unica struttura verticale rimasta in piedi tra le rovine del paese. Ed il confronto, allora, corre subito nella memoria a quell'altro potenziale testimone di pietra di Finale Emilia che, invece, non si è saputo salvare e fu abbattuto per ragioni di pubblica calamità.

Facciamo nostro e rilanciamo ora il progetto ed il Piano Generazionale di Renzo Piano, partendo proprio dalla sua ultima testimonianza al Senato (qui di seguito riproposta alle pagine ----), un progetto consapevole a lungo termine che duri cinquant'anni e preveda: rilievi speditivi a rapida esecuzione, la revisione dei livelli di valutazione sismica (coefficienti di confidenza e indice di sicurezza, programmi di monitoraggio che tengano conto dei tempi di vita e di sopravvivenza del costruito, diagnostica mirata, microchirurgia ed interventi leggeri e poco invasivi in favore della massima permanenza materiale del costruito esistente con cantieri consapevoli), accompagnati anche da una grande attenzione ai segnali di preavviso e ai segni premonitori (con lo studio, ad esempio, dell'interazione tra campi elettromagnetici) e un'alta sensibilizzazione dell'opinione pubblica e della partecipazione collettiva.

E' questa, come si vede, una sfida gigantesca, etica, tecnica e gestionale da affrontare col massimo impegno di tutti. Sarà la volta buona?

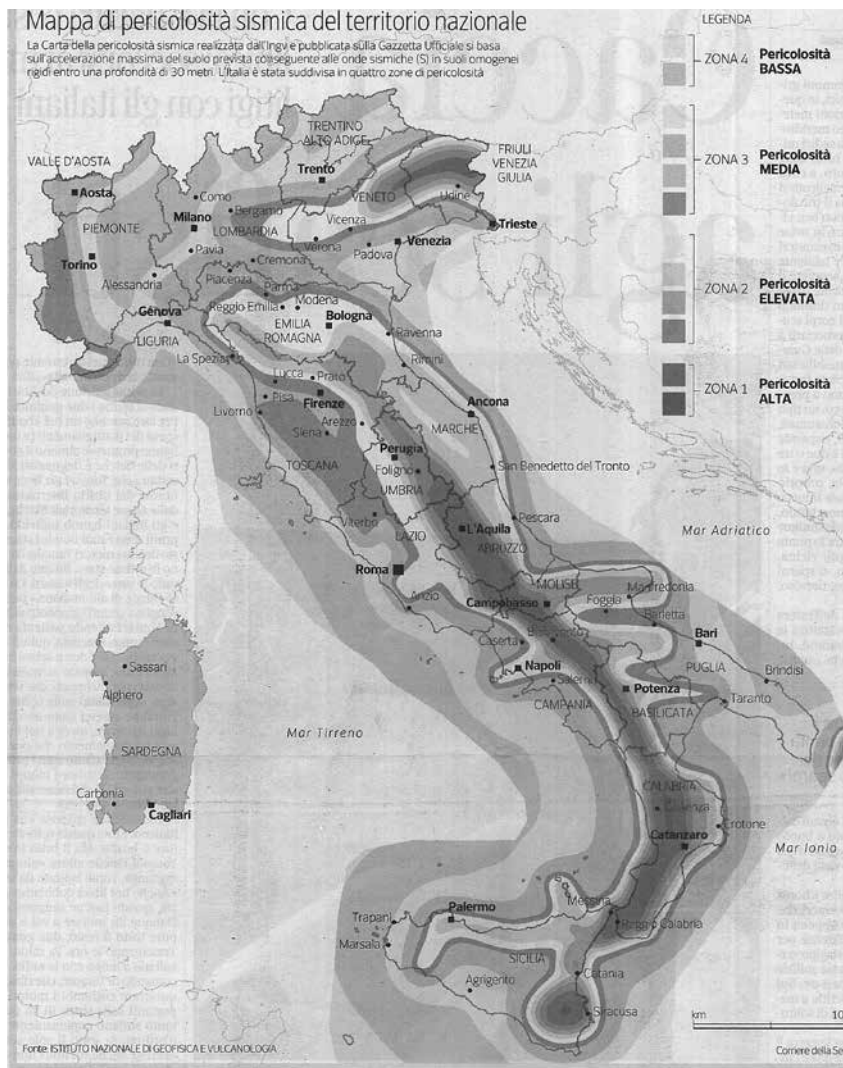
TERREMOTO E PREVENZIONE

STEFANO DELLA TORRE

La crisi sismica apertasi il 24 agosto 2016 nel centro dell'Appennino ha causato una scossa anche per la politica, che ha improvvisamente scoperto la priorità della prevenzione.

Giovanni Urbani, molti anni fa, come direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro, aveva condotto una ricerca e organizzato una mostra sulla protezione del patrimonio contro il rischio sismico. Erano i primi anni Ottanta, e l'Italia dopo il Belice (1968) aveva visto colpiti il Friuli (1976), l'Umbria e le Marche (1979), l'Irpinia (1980), per citare solo i terremoti più distruttivi. Come è noto, l'iniziativa non destò grande interesse, e la scarsa sensibilità dimostrata dall'ambiente ministeriale non fu estranea alla decisione di Urbani di dimettersi e lasciare l'Amministrazione con dieci anni di anticipo.

Quegli anni furono anche decisivi per fondare in Italia la disciplina dell'ingegneria sismica, che fin dall'inizio visse la difficoltà di applicarsi al patrimonio edilizio esistente, fatto di edifici in muratura, spesso di forme complesse e articolate, comunque mal rispondenti ai modelli di calcolo. Tale situazione del resto era determinata da un ormai avanzato processo di "modernizzazione", che aveva portato l'intero settore delle costruzioni a recidere ogni legame, anche cognitivo, con l'edilizia del passato. Nelle scuole di ingegneria non si dedicava più nemmeno un'ora a spiegare come sono fatte e come lavorano le strutture murarie, imprese e maestranze erano orientate ad usare solo calcestruzzo e acciaio per le strutture, riservando pietre, laterizi e legno alle parti complementari e decorative. Con queste premesse, l'intervento sulle strutture esistenti era ormai pensato soltanto per sostituzione di elementi sempre meno conosciuti, e quindi considerati inaffidabili, con elementi familiari e perfino calcolabili: poco valutati



I terremoti da magnitudo 5,5 nella catena appenninica dal secolo XIV al XX secolo (Corriere della Sera, 27 agosto 2016)

do, ahimè, i rischi della incerta compatibilità tra il vecchio e il nuovo.

Linee guida e codici di pratica realizzati negli anni Ottanta, in buona misura, riflettevano questa avvenuta frattura tra la tradizione e il sapere pratico e teoretico. Per anni si procedette a irrigidire le strutture aggiungendo incautamente masse per cui le strutture resistenti non erano adeguate. Gli eventi successivi, però, hanno consentito di maturare ulteriori avanzamenti conoscitivi e metodologici.

In particolare, e anche questo è noto anche se sembra che molti se lo siano scordato, fu il sisma del 1997 ancora tra l'Umbria e le Marche a mostrare gli effetti controproducenti sia della mancata manutenzione, sia di alcune modalità di consolidamento, suggerendo una logica più aderente alla concezione strutturale della struttura esistente. La distinzione tra *adeguamento* e *miglioramento*, già teorizzata da alcuni anni, entrò così nelle normative. Adeguare un edificio esistente significa renderlo atto a resistere alle stesse azioni di progetto previste per le costruzioni nuove, eventualmente con interventi che modifichino, anche sostanzialmente, il comportamento globale della struttura. Questo comporta che il progettista abbia la possibilità di computare gli stati di sforzo e deformazione, quindi di modellare in forme affidabili la struttura esistente e la struttura rinforzata. Il miglioramento, invece, mira sì a conseguire un maggior grado di sicurezza per l'edificio, ma senza modificarne sostanzialmente la concezione strutturale.

Probabilmente il concetto fu diversamente inteso nelle diverse comunità tecniche: nel mondo del restauro, fu una conquista poter valorizzare le risorse strutturali della struttura esistente, quindi la **conoscenza**, l'attenzione e la sensibilità del tecnico. In altri settori, forse, si intese il miglioramento come la possibilità di "puntare" su un livello di sicurezza inferiore: e uso "puntare" con qualche suggestione al lessico proprio del gioco d'azzardo. Parlando di edifici storici e di un approccio ispirato alla loro conservazione, un metodo che valorizza la comprensione delle logiche costruttive tradizionali, la conoscenza approfondita e supportata dalla **diagnostica**, la logica del **minimo intervento**, non è la rinuncia alla sicurezza,

anche perché non sarebbe pensabile che proprio gli edifici più preziosi venissero lasciati al più alto rischio. Si tratta soltanto di applicare modalità alternative di intervento e valutazione, e soprattutto di tener conto della dimostrata inefficacia della filosofia d'intervento che ha prodotto gli accoppiamenti meno giudiziosi tra vecchio e nuovo. In altre parole il **miglioramento** è l'espressione di una linea culturale che si ritrova in tutte le norme prestazionali anziché prescrittive, quindi nella **sicurezza equivalente** (in caso d'incendio, per gli impianti elettrici, ecc). Un concetto che esalta la professionalità del tecnico, e che quindi dovrebbe essere molto caro alle organizzazioni professionali.

In questo senso è stato inteso il miglioramento nel testo dell'art. 29 del Codice 42/2004, dove al quarto comma si integra la definizione di restauro, sostanzialmente quella già presente nel T.U. 490/99, con la frase *per i beni immobili situati nelle zone dichiarate soggette a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale*.

Inoltre nello stesso articolo, al comma 5, si dispone che il Ministero definisca, anche con il concorso delle Regioni e con la collaborazione delle Università e degli istituti di ricerca competenti, **linee di indirizzo, norme tecniche, criteri e modelli di intervento** in materia di conservazione dei beni culturali. Tale disposizione non ha avuto tutto il seguito che si sperava, tuttavia su questa linea nel 2010 sono state emesse le **"Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale** in allineamento alle nuove Norme tecniche per le costruzioni"

Tali linee guida, come è ben noto, hanno tra l'altro consolidato la definizione di possibilità distinte di modellazione del comportamento strutturale di una costruzione storica in muratura. In particolare, per la valutazione della sicurezza sismica vengono individuati tre livelli di crescente completezza, applicabili rispettivamente: LV1) per le valutazioni della sicurezza sismica da effettuarsi a scala territoriale su tutti i beni culturali tutelati (Livello di valutazione 1, in breve LV1; per le valutazioni da adottare in relazione a interventi locali incidenti su zone limitate del manufatto, definiti nelle NTC



riparazione o intervento locale (LV2); per il progetto di interventi che incidano sul funzionamento strutturale complessivo, ai quali nelle NTC viene riservata la definizione di “interventi di miglioramento”, o quando venga comunque richiesta un’accurata valutazione della sicurezza sismica globale del manufatto (LV3).

Si tratta insomma di un approccio fondato sulla “confidenza”, che discende dal percorso di conoscenza, e giustamente attribuisce un grande peso alla **comprensione genetica dell’organismo edilizio**. La consapevolezza che, (pur in presenza di tecniche di modellazione e calcolo sempre più precise e aderenti alla complessità dei manufatti) il livello della conoscenza è spesso alquanto perfettibile, ha poi diffuso una certa preferenza per efficaci interventi puntuali, pensati sulla base di una ormai vasta casistica relativa al comportamento degli edifici antichi. Tali interventi puntuali costano poco e danno risultati spesso migliori: penso all’abaco dei cinematismi nelle chiese elaborato da Petrini, Doglioni e Moretti. Non a caso la filosofia dell’analisi per macroelementi e degli interventi puntuali risulta preferibile anche in quei casi, penso agli aggregati urbani, in cui non il vincolo ministeriale, ma la complessità delle strutture sconsiglia il ricorso a modellazioni computazionali che sarebbero probabilmente lontane dalla realtà. La progressione temporale ha diffuso la metodologia degli interventi puntuali qualche anno dopo la emanazione del Codice, e si registra una frequente sovrapposizione linguistica tra miglioramento e intervento locale. Per meglio dire, in ambito tecnico (ingegneristico) dopo le NTC

del 2008 si ritiene che il miglioramento sia una cosa, comprendente una esauriente valutazione del comportamento complessivo della struttura, e gli interventi puntuali un’altra, mentre gran parte degli operatori assimila i due approcci sotto il comun denominatore di una medesima filosofia, ben espressa dal senso comune della parola miglioramento.

Quale fosse l’intenzione del legislatore nel 2004 è forse oggi un problema superato: il quadro normativo è comunque più che avanzato, e ulteriori avanzamenti sono pronti ad essere varati, ma il problema vero è come passare dalla teoria alla pratica. Si è visto che nemmeno la disponibilità di incentivi convince i privati a investire su una prevenzione che si ripaga ad un termine lungo e incerto. Se un decisore programma su un arco di vent’anni, può sempre sperare che il terremoto non venga in questo intervallo, e purtroppo questa è l’attitudine più diffusa, anche se un po’ scossa dalla frequenza degli ultimi eventi. Del resto questa è una tragedia che riguarda qualsiasi investimento su una struttura esistente basato su una valutazione con un (relativamente) breve ciclo di vita: se si calcola il Valore Attuale Netto, solitamente riparare non conviene. Questa tragedia del VAN e della “Service Life” riguarda gli investimenti privati e il patrimonio non protetto, per noi altrettanto importante, ed è oggetto di riflessioni particolari sugli impatti macroeconomici, e quindi la ricerca di altre leve finanziarie e fiscali. Purtroppo riguarda anche gli atteggiamenti di molti amministratori pubblici, le cui scelte sono legate ad un ritorno d’immagine a brevissimo sul ciclo elettorale (e quindi l’intonaco rifatto serve al decisore più del-



la struttura consolidata).

Per il patrimonio protetto, tuttavia, dato il buon quadro normativo già consolidato, sarebbe decisivo orientare i finanziamenti alla **priorità del consolidamento antisismico**, rendendo cogente la previsione dell'art. 29: a mio avviso, ma auspicio su questo una ampia discussione, interpretando il *miglioramento* del Codice in senso ampio e quindi aperto agli interventi puntuali, ove, a giudizio della Soprintendenza, non sia possibile o opportuno acquisire maggior certezze. Ritengo che una integrazione del quarto comma dell'art. 29, che tenga conto degli avanzamenti metodologici introdotti dalle *Linee Guida*, possa portare a un efficace coordinamento e in sostanza a consentire alle Soprintendenze di non approvare progetti che non contengano una valutazione almeno di livello LV2, oppure LV3 in relazione alla tipologia del bene e agli specifici obiettivi. Ovviamente questo raccordo andrebbe operato anche con i livelli di progettazione come modificati dal Codice 50/2016.

Ritengo altresì che si possa convenire, salvo l'identificazione di casi eccezionali, sull'obiettivo di garantire come stato limite ultimo quello di **salvaguardia della vita**, che di solito corrisponde anche a un danneggiamento non irreparabile sotto il profilo della **autenticità**. Inutile perseguire livelli maggiori di sicurezza, se questi dovessero comportare una *diminuzione preventiva* della **autenticità**: resta poi da valutare se sia possibile mantenere in edifici storici quelle funzioni strategiche (direzionali, ospedaliere ecc) che richiedono invece che anche nelle crisi più gravi l'edificio rimanga perfet-

tamente agibile. Il tema sismico per gli edifici storici, dunque, non può essere trattato come problema monodimensionale, esclusivamente di sicurezza, ma come problema a molteplici obiettivi, che richiede adeguati strumenti e una visione sistemica della prevenzione, che non può riguardare soltanto il rischio sismico, anche perché ad incrementare la **vulnerabilità** concorrono diversi fattori, tra cui l'abbandono spesso legato allo spopolamento, ma anche l'incuria spesso legata semplicemente all'ignoranza. Pietro Petrarola ha opportunamente ricordato che parlare soltanto di rischio sismico senza un complessivo approccio territoriale sarebbe fare (l'ennesimo) torto alla memoria di Giovanni Urbani.

1. G. URBANI (a cura di), *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico*. Termini del problema, Catalogo della mostra, Istituto Centrale per il Restauro, Roma, 1983.
2. L. ABBONDANZA e B. TOSCANO, Umbria 1997. *Peripezie di un progetto*, in "Economia della cultura", a. XXIV, 2014, n. 3-4, pp. 347-356; G. PROIETTI BOCCHINI, *L'Umbria dal Piano Pilota di Giovanni Urbani al terremoto del 1997: considerazioni sulle pratiche attuali riconducibili all'idea di conservazione programmata*, Tesi di specializzazione in Conservazione Preventiva dei Beni Culturali, A.A. 2010-2011, Scuola di Specializzazione in beni storici artistici Università degli Studi di Macerata.
3. Tali Linee Guida recepiscono integralmente il documento approvato dal Consiglio superiore dei lavori pubblici nell'Assemblea Generale del 23 luglio 2010, prot. n. 92, contenente l'allineamento della Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale del 12 ottobre 2007 alle nuove Norme tecniche per le costruzioni 2008.
4. P. FACCIO, G.P. BROGILO, *Stratigrafia e prevenzione*, in "Archeologia dell'architettura", vol. XV/2010, p. 55-63.
5. F. DOGLIONI, A. MORETTI, V. PETRINI, *Le chiese e il terremoto. Dalla vulnerabilità constatata nel terremoto del Friuli al miglioramento antisismico nel restauro, verso una politica di prevenzione*, Trieste, LINT, 1994.
6. Si allude alla nuova versione delle Norme Tecniche per le costruzioni e allo schema di Classificazione della vulnerabilità. Entrambi i documenti sono stati da tempo licenziati dalla rispettive Commissioni che li hanno elaborati.
7. S. DELLA TORRE, *Planned preventive conservation and the structural performances of buildings*, in K. VAN BALEN, E. VERSTRINGE, eds., *Structural Analysis of Historical Constructions. Anamnesis, diagnosis, therapy, controls*, Taylor and Francis, 2016.
8. P. PETRAROLA, *Carta del rischio: linee guida e normativa recente. Una lettura critica*, in "Economia della cultura", a. XXIV, 2014, n. 3-4, pp. 303-320.



LA TERRA TREMA: L'ITALIA POST-SISMA TRA TUTELA E RICOSTRUZIONE

CAROLINA DI BIASE

Immagini e notizie di eventi catastrofici si diffondono con la loro amplificata potenza in tempo reale in ogni luogo del mondo. Nell'ultimo, tragico episodio che ha colpito l'Italia, ognuno, ovunque, ha potuto vedere e partecipare istante per istante alle ore e ai giorni che sono seguiti ai lunghissimi secondi del terremoto, secondi dopo i quali tutto diventa diverso: la vita e la morte, le relazioni tra gli uomini e i luoghi della loro esistenza, il paesaggio quotidiano senza più le case, la scuola, il campanile, il ponte. Le macerie si stagliano contro il paesaggio naturale, intaccandone la bellezza. Le piccole città di pietra filmate dall'alto mostrano l'entità e l'estensione delle distruzioni. Da vicino, i blocchi scomposti si accumulano in luogo degli edifici. La perdita, lo smarrimento, il dolore, il lutto, raccontati in diretta coinvolgono lo spettatore, stimolano iniziative di sostegno sociale, suscitano empatia, desiderio di alleviare il dolore, di confortare e dare speranza. Ed ecco che la promessa impossibile, riportare ogni cosa com'era e dov'era, ripetuta anche questa volta alle vittime del trauma, pare rispondere alla loro drammatica supplica di tornare indietro nel tempo, prima che il terremoto fermasse le lancette dell'orologio della torre civica, per cancellare l'insopportabile consapevolezza che tutto è perduto.

Alle immagini dell'oggi si accompagnano quelle di repertorio, fotogrammi che dal bianco e nero al colore

raccontano il mutamento di costume dell'Italia più povera e la successione degli eventi sismici che hanno l'hanno funestata, dal Belice al Friuli, con l'elenco del numero di morti e di senzatetto. Mentre i colori delle mappe del rischio rendono evidente anche ai più giovani, che non hanno memoria di tante tragedie, la fragilità del territorio, gli esperti ricordano che le zone della dorsale appenninica appartengono alla stessa, giovane regione geologica; i geografi e i demografi richiamano tra le cause di spopolamento e abbandono dei piccoli centri montani l'avvicinarsi dei terremoti, dal momento che l'ubicazione rende gli insediamenti interni particolarmente esposti all'amplificazione sismica locale e all'instabilità dei versanti, ossia a un grado di multi-rischio particolarmente elevato. L'osso d'Italia, secondo il grande meridionalista Manlio Rossi Doria, le aree dai paesi presepe, secondo Francesco Compagna, ove Guido Piovene percorrendo l'Italia tra il '53 e il '56 indicava "le oasi sfuggite ai terremoti". Sorvolando l'Irpinia in elicottero, Alberto Moravia scriveva nel 1980, all'indomani di un altro, gravissimo terremoto: *si può vedere quanto fitto e quanto delicato, appunto perché fitto, sia il tessuto di rapporti umani, sociali, economici e storici della nostra antica e disgraziata patria. [...] In cima alla montagna, in luogo del solito giuoco di domino ordinato e intatto delle case di un paese, vedo come un'accozzaglia di nidi di vespa sfranti e sfondati, un*

grigio di polvere disciolta tra il quale emergono intelaiature in disordine [...] sotto quelle macerie stanno sepolti gli abitanti, altrettanto invisibili che i morti di quel cimitero che vedo laggiù, con il suo recinto, e le sue file di tombe, i suoi cipressi. [...] Nelle vecchie case fatte di mattoni friabili e di piccole pietre, era difficile sopravvivere: lo sbriciolio della muratura impediva che si formassero delle cavità al tempo stesso ermetiche e vuote. In queste costruzioni moderne, invece, i blocchi di cemento, sovrapponendosi l'uno all'altro nel caos del crollo, queste cavità le formano in gran numero. Così i costruttori hanno fabbricato senza saperlo o meglio spesso sapendolo delle case facilmente convertibili in tombe («L'Espresso», 7 dicembre 1980).

Ed è sempre istruttivo leggere come la solidarietà del Nord verso un Sud Italia del tutto sconosciuto, piombava indietro di decenni i soccorritori accorsi da tante città del settentrione, in quei luoghi vicino ad Eboli, dove Cristo non era arrivato: *Non pensavano che fossimo ridotti così male, che il livello di precarietà, quando non di indigenza, fosse così abbagliante, fitto, acuto. Al mio paese, come in larga parte del territorio colpito, molte case avevano il bagno esterno alle mura domestiche [...]* (Antonello Caporale, *Terremoto s.p.a.*, 2010). Trentacinque anni dopo, in un paese profondamente mutato, dove ristrutturazioni di entità e genere diversi hanno riguardato gran parte del patrimonio storico abitato, la ricostruzione dell'Irpinia, che avrebbe dovuto segnare il riscatto sociale e un nuovo avvenire per l'economia e le zone distrutte non è ancora completata, e Paolo Rumiz, altro grande viaggiatore, ha scritto di "strade disastrose, anarchia edilizia, emigrazione che continua.

Mentre si scava, oggi, tra le rovine di Amatrice avvalendosi di strumenti sofisticati per auscultare, per vedere tra i cumuli di macerie, si osserva ciò che resta, che tecnici ed esperti sanno classificare per consolidata abitudine a "imparare dai crolli" e grazie al lavoro compiuto negli ultimi decenni confrontando esempi e identificando i meccanismi/effetti del danno; si studiano le fabbriche superstiti, indenni o poco danneggiate per comprendere ragioni e dispositivi che ne hanno consentito la sopravvivenza. Si analizza

il comportamento delle murature e delle strutture che l'inserimento di cordoli, travi, telai in calcestruzzo armato ha reso "miste".

Chi, impegnato nella tutela del patrimonio storico, osserva i terribili effetti del terremoto, che cancella per sempre assetto e configurazione di manufatti e insediamenti, torna con rinnovata convinzione a considerare la necessità di curare quanto più possibile il costruito sopravvissuto ai secoli e alle devastazioni di origine naturale e/o antropica. Raffinare i livelli di conoscenza, intrecciare competenze e saperi deve portare alla salvezza, non alla distruzione, in qualsiasi forma essa avvenga. Proteggere la popolazione non implica sempre e comunque interventi radicali e spesso del tutto inappropriati che annullano le mille dimensioni intangibili legate alla permanenza dei manufatti.

Si pensa adesso alla ricostruzione, a come evitare errori, a come scongiurare sprechi. Le interviste a studiosi e tecnici che si succedono a ritmo incalzante cercano risposte nei brevi minuti consentiti dai tempi televisivi, e si ascoltano pareri contrastanti, citando esempi opposti: la ricomposizione delle pietre di Venzone, sia pure con l'aiuto di strutture in calcestruzzo armato, appare preferibile alla distruzione del tessuto sociale e alla deportazione nelle piccole *new town* costruite altrove, lontane dal passato e prive di futuro. *Il sindaco di Arquata ha ragione, bisogna ricostruire, ci vorrà tempo. Ma si può fare, lì come ad Amatrice e Accumoli. Si faranno case nello stesso punto, magari non nello stesso modo, ha dichiarato Federico Oliva, noto urbanista. Saranno abitazioni dal punto di vista energetico più confortevoli, più adatte a famiglie di questo secolo. Se si affronta la ricostruzione con quello che abbiamo imparato, se si aspetta, si può fare.* L'ingegneria sismica, che ha svolto ricerche importanti in Italia allo scopo di rendere meno vulnerabile l'"edilizia in aggregato", può intensificare a partire dai suoi stessi risultati gli studi e le indagini multidisciplinari necessari a proporre approcci sempre più pertinenti, ad articolare progetti mirati ed efficaci sul piano della sicurezza e su quello della tutela dell'edilizia storica.

UNA CHIRURGIA LEGGERA PER LA CASA

RENZO PIANO

Da tre anni mi occupo (qui accanto, al primo piano di Palazzo Giustiniani, nella stanza 124) di periferie: è un grande tema, che appartiene ai nostri tempi. Ma c'è un tema che si presenta come ancora più urgente e ancor più pressante: quello del sisma. Io intendo fare questo progetto non come architetto ma come senatore a vita, usando il mio gruppo di lavoro...

È importante che questo progetto sia di lunga durata. Naturalmente capisco: c'è un dramma, una tragedia accaduta poche settimane fa. Ma si tratta di un progetto che va più lontano, un progetto generazionale, che deve durare forse due generazioni, cinquant'anni. Mi riferisco ad un progetto a lungo termine: il progetto di salvaguardare il Paese e il suo patrimonio residenziale dal sisma. Questo è il vero progetto.

La casa, dunque: vorrei occuparmi di casa. Lo dico non per limitare gli sforzi, ma per concentrarli. In fondo, tutti noi abbiamo passato la vita a tornare a casa, ogni settimana, ogni mese, ogni giorno. La casa è il rifugio, il luogo del silenzio, in cui si ritrova se stessi. Non è immaginabile che essa non sia un luogo sicuro: è sicuro per definizione.

Questa è la ragione per cui credo che questo progetto generazionale sia importante perché, come senatore a vita, sarò qui finché campo e vorrei che su questo tema non si spegnessero i riflettori. Uno dei problemi, infatti, è che dopo un po' i riflettori si spengono e questi temi si dimenticano. Invece questo è un tema che va tenuto vivo, almeno per i prossimi cinquant'anni e forse anche per di più.

Qual è questo progetto? Ho già lavorato su questi temi e tutto deve cominciare con la diagnostica. Non vorrei annoiarvi con questioni pratiche, ma la medicina è diventata più precisa, più scientifica e più attenta: man mano che le diagnosi sono diventate più precise la



Renzo Piano illustra al Senato il 29 settembre il suo progetto per il dopo terremoto del 24 Agosto 2016

chirurgia è diventata meno invasiva e distruttiva. E' un po' quello che deve succedere per le case: la prima cosa da fare è uscire dal terreno oscuro dell'opinione, in cui ciascuno sostiene che si debba fare in un modo o in un altro. Bisogna entrare, invece, nel terreno stabile e certo della scienza e introdurre la diagnosi. Guardate che la diagnostica scientifica esiste e che la si applica anche al costruito (principalmente ai monumenti) così come esiste in medicina. Ci ho provato quasi quarant'anni fa, insieme all'UNESCO, ad utilizzare la termografia e degli strumenti che, tra l'altro, produciamo in Italia. Il nostro è un Paese straordinario, in cui produciamo anche questi strumenti: li ritrovo in giro per il mondo, ma sono prodotti in Italia. Una diagnostica precisa degli edifici dunque è il punto di partenza, perché consente subito di passare ad una cantieristica leggera. Esattamente come accade in medicina, più la diagnosi è precisa, più la chirurgia diventa leggera. Ebbene, ci vogliono cantieri leggeri, fatti con degli strumenti diversi, che quarant'anni fa non esistevano, ma che esistono oggi. Vi assicuro che si

possono fare delle chiavi, che rinforzano gli edifici, senza distruggerli e spaccare tutto.

Sul tema della casa, bisogna passare dal mondo legger mente medioevale in cui viviamo, ad un mondo che ci appartiene. Perché è dunque così importante la diagnostica e fare cantieri leggeri? C'è una ragione umana, molto importante: non allontanare le persone dalle loro case. Questa è la verità ed è qui che entra in gioco l'elemento inventivo.

Vedete - lo sapete meglio di me - c'è una connessione fortissima tra la casa e chi la abita, tra le mura e chi ci sta dentro. È un'unità inscindibile e non è immaginabile separarle. Non allontanare le persone dalla casa significa abbassare i costi dell'intervento: costi fisici, economici ma anche umani. Sto parlando di un progetto che deve durare due generazioni ma che mi auguro cominci subito, pur pensando ai tempi lunghi che ci mancano.

In Italia siamo bravissimi nell'emergenza immediata: la Protezione civile è una delle migliori che abbiamo al mondo; siamo leggermente meno bravi sul lungo termine. Quindi fare qualcosa senza allontanare la gente dalle proprie case rende il progetto molto più fattibile, anche sul piano pratico, umano ed economico.

Vedete, nel mio mestiere - lo so benissimo - bisogna fare dei prototipi; non basta parlare e nemmeno scrivere. Bisogna fare esempi, costruire dei prototipi lungo l'arco dell'Appennino nella zona sismica che ci unisce ai Balcani. Scegliamo attentamente tra il patrimonio vetusto della casa - e chiamo vetusto il patrimonio più anziano di settant'anni - e quello più recente costruito nel dopoguerra. Occorre partire da queste due famiglie e, naturalmente, dalle tecniche costruttive: la pietra, il laterizio, la struttura mista, il cemento. Sono state costruite cose spaventose in cemento negli anni del dopoguerra, non al livello di estetica ma di sicurezza. Quindi l'idea è costruire dieci prototipi nei prossimi anni, in tempi brevi. Abbiamo la competenza per poterlo fare.

Qualcuno potrebbe dire - e sono sicuro che qualcuno lo penserà - che questa è un po' teoria, accademia. No,

non lo è. Vi assicuro che sono una persona molto pratica: sono un costruttore di città, di luoghi per la gente. So come si fa e come si può fare. Ma ci vogliono due o tre cose. La prima ovviamente è un'organizzazione, che però è possibile. Il nostro non è un Paese in rovina. È un Paese che può disporre annualmente, su un tempo lungo, di un budget.

Non voglio entrare nei dettagli - non è mio compito - ma stiamo parlando di un patrimonio di dieci milioni di case. Questo è l'ordine di grandezza: qualcuno dirà che sono otto, nove o undici milioni. Stiamo parlando di tutto il patrimonio residenziale che sta sulla spina degli Appennini e non solo, naturalmente. Un patrimonio fatto molto spesso di borghi. Ebbene, questo patrimonio può essere messo in sicurezza - la certezza non esiste con il sisma - ma la salvaguardia sì - con un costo che ovviamente è limitato come ho spiegato poco prima.

Non entro nel dettaglio di quanti soldi ci vogliono, ma sono soldi che possono essere trovati facilmente nei bilanci di ogni anno e che rientrano immediatamente in circolazione. E' come dare ossigeno con microfinanziamenti, microimprese, microcantieri. C'è anche bisogno di una macroimpresa: c'è bisogno di una grande organizzazione, ma sono soldi che rientrano immediatamente. Questo è un terreno su cui mi trovo meno a mio agio, anche perché altre persone sapranno fare meglio di me, ma certamente ci vuole un'intelligente organizzazione.

In passato, parlando di periferie, ho parlato di **rammendo**. E' una parola un po' troppo umile, però di questo si tratta. Si tratta di cominciare e non smettere più e di vergognarsi di dimenticare i drammi, che escono dalla cronaca e si dimenticano.

Ci sono poi un paio di rivoluzioni culturali. Dobbiamo tutti abbandonare il terreno oscuro e medievale della fatalità, che non esiste. Certo, il terremoto è una cosa fatale: c'è sempre stato in Italia e ci sarà sempre purtroppo, ma non è fatale che non si reagisca. Si dice che la natura è cattiva. La natura non è né buona né cattiva: è

completamente indifferente. Però ha fatto una bella cosa: ci ha dotati dell'intelligenza, che è una cosa naturale. Che ci ha consentito da quando esistiamo di coprirci, costruire dighe, argini e case per proteggerci. Difendiamoci, allora. Bisogna abbandonare il terreno della fatalità. Bisogna smettere di parlare di fatalità. Questo credo che sia un elemento culturale molto importante.

C'è quella che definirei una responsabilità collettiva. Dobbiamo tutti metterci in testa questa verità. Non possiamo nasconderci: ci sono persone che non vanno a fare le analisi mediche per paura di sentirsi dire che sono malate. Smettiamo con questo gioco al massacro. Accettiamo il fatto che siamo entrati in una fase diversa e accettiamo la responsabilità collettiva.

Vorrei concludere con una rivoluzione, che forse è ancora più importante: io sono un italiano cosmopolita per mia natura e scelta, però sono profondamente italiano. Sono forse un osservatore privilegiato, ma ho quasi l'impressione che in Italia ci si sia come una sorta di assuefazione alla bellezza del nostro Paese. Forse gli italiani non si rendono più conto del patrimonio che abbiamo. E non mi riferisco alla bellezza cosmetica e nemmeno alla bellezza dei monumenti, ma di quella delle nostre cento città e dei nostri cento, mille, dieci mila borghi. Mi viene in mente l'Appennino, che è la zona più a rischio: è una bellezza di tessuto urbano diffuso, che non appartiene a noi, ma al mondo intero: è patrimonio dell'umanità. Me lo sento dire molto spesso: "non vi sembra di essere dei custodi leggermente disattenti di tanto patrimonio"? Questo temo che venga dall'assuefazione: ci accorgiamo della bellezza solo quando ci crolla addosso. Ci sentiamo colpevoli solo per il tempo in cui piangiamo i morti. C'è qualcosa di sbagliato.

Non si può andare avanti così. Bisogna cambiare qualcosa. Siamo dei custodi di una bellezza straordinaria che ci viene invidiata e di cui possiamo andare fieri. Non possiamo vantarcene perché non l'abbiamo fatta noi. Ma l'abbiamo ereditata e dobbiamo portarla ai nostri figli e nipoti. È questa una responsabilità molto grande.

Rischiamo, se non stiamo attenti, di essere eredi indegni. Non lo siamo, ma se non stiamo attenti potremmo diventarlo. Ecco perché ci vuole un progetto di lunga durata. Io parlo di cinquant'anni per provocazione, ma è un progetto generazionale perché queste rivoluzioni avvengono attraverso le Scuole, i giovani e i ragazzi di oggi che tra venti anni saranno uomini. E questo è anche il motivo per cui queste cose non si fanno in quattro e quattr'otto. Non ci sarebbero nemmeno i soldi. È chiaro che è una cosa di lunga durata.

Signor Presidente, il nostro Paese è bellissimo.

Lo sappiamo e abbiamo anche detto che è un Paese di cui siamo custodi forse un po' disattenti. Però, vedete, la bellezza è fragile. Il nostro è un Paese bellissimo ma al tempo stesso fragilissimo. E per difenderlo e non dimenticarlo nel tempo io sento questa responsabilità. È un privilegio enorme, è un grande onore essere senatore a vita. L'idea di difendere il mio Paese mi piace perché si adatta all'istituto di senatore a vita.

Questo è il progetto che propongo.

Vi ringrazio per l'attenzione

(Applausi dai Gruppi. Molte congratulazioni)



Abstract: *The first two contributions reread the long tradition of public celebration and luck apparatuses (celebrations, weddings, funerals) in two city-states such as Milan (by the Spaniards to the Austrians and Florence by the Medici to date in which the condition becomes effimero definitely urban scene and is imprinted in the collective memory as a lasting frammentec realized utopia.*

MILANO: EFFIMERI NELLA CITTÀ SPAGNOLA E AUSTRIACA (CON UNO SGUARDO OLTRE)

PIERLUIGI PANZA

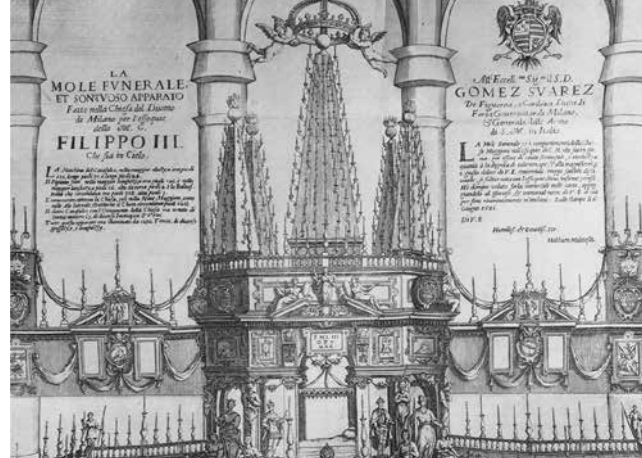
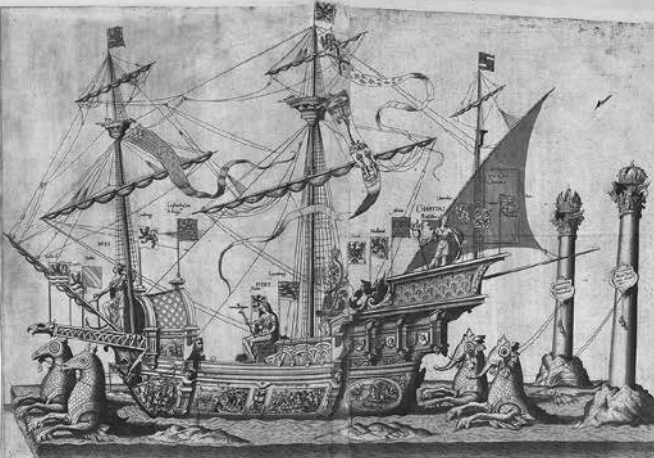
Le immagini della “Nave della vittoria” e della cosiddetta “Chapelle Ardente” realizzate per le Esequie di Carlo V, nel 1559(1) servirono come modello per le successive esequie dell'imperatore e, in generale, per tutti gli apparati effimeri funerari nei territori dell'impero. La commemorazione di Carlo V, morto nel monastero di Yuste in Estremadura il 21 settembre 1558, fu celebrata anche a Milano per ordine del governatore Duca di Sessa il 10 gennaio 1559, dopo le cerimonie di Piacenza del 21 dicembre 1558 e di Bruxelles del 29 dicembre, quest'ultima svoltasi alla presenza del figlio e successore Filippo II. In queste tre cerimonie, proprio sul modello della “Chapelle Ardente”, il monumento funebre era in un tempietto sormontato da una piramide con torce e candele (2).

Autore del progetto ambrosiano fu Vincenzo Seregni, oltre al modello, della “Chapelle” s'ispirò anche alla descrizione di Leon Battista Alberti dei sepolcri antichi ed alle usanze romane per le cerimonie di apoteosi descritte dal Porcacchi (3).

I successivi effimeri funerari nella Milano spagnola e austriaca furono una variazione sul tema di questo “grande modello” (4). Ogni volta mutò l'erudito, (per lo più un ecclesiastico, meglio un gesuita) e, con lui, l'architetto-scenografo incaricato di allestire l'effimero, che diventò elemento di sperimentazione decorativa sullo stesso tema. Si trattava sempre di qualcosa di “pensato” e realizzato sulla base della consultazione di fonti, poco di estemporaneo.

Il programma decorativo delle esequie tenute in Duomo del 22 dicembre 1611, moglie di Filippo III di Spagna, ad esempio, fu affidato dal governatore Juan Fernandez de Velasco Y Tovar ai gesuiti di San Fedele e del Collegio di Brera, che sovrintenderanno all'ideazione delle manifestazioni pubbliche milanesi per tutto il secolo (5). I gesuiti godevano di una buona biblioteca di testi di iconografia, ideale per ideare apparati con rimandi simbolici. Alciati, Pignoria e Cartari erano loro riferimenti (6). Per Margherita d'Austria, la cattedrale fu addobbata anche con quattro statue (ad impersonare Religione, Fedeltà o Amor coniugale, Beneficenza o Liberalità e Prudenza) che attorniavano un baldacchino (sempre sull'archetipo della “Chapelle Ardente”) costituito da una corona sorretta da quattro angeli, come nei catafalchi eretti per la stessa occasione a Roma e a Napoli. Lungo la navata erano appesi 31 quadri, 18 dei quali rappresentavano cerimonie funebri antiche. Il riferimento all'antichità fu sempre costante; è bene sottolinearlo per mostrare come l'effimero non fosse da confondere con l'estemporaneo bensì costituiva un nodo che saldava antichità e futuro (7).

Anche le commemorazioni di Filippo III di Spagna, tenuta in Duomo il 7 giugno 1621, furono affidate per l'ideazione a un gesuita, padre Emanuele Tesaurò, lettore di retorica al Collegio di Brera, e il progetto del catafalco all'architetto Tolomeo Rinaldi, che riprese il motivo dalla piramide luminosa sopra il tempietto, delle esequie per



Da sinistra, la Nave della Vittoria, per le Esequie di Carlo V, Anversa, Christophe Plantin 1559; Chapelle Ardente, per le Esequie di Carlo V, id.; E. Tesauro, Racconto delle sontuose essequie fatte in Milano alli 7. di Giugno l'anno 1621. (Milano Pandolfo Malatesta 1621)

Carlo V. Un'architettura simile venne realizzata anche da Orazio Torriani per le esequie di Filippo III il 4 agosto a Roma a San Giacomo degli spagnoli (8). Le esequie milanesi della regina Isabella di Borbone, celebrate in Duomo il 22 dicembre 1644, furono affidate anche per l'ideazione delle decorazioni ai padri gesuiti Rocco Maria Ferrari, Giovanni Battista Visconti e Salvatore Scarducci. L'architettura del catafalco, un tempietto sormontato da obelischi illuminati da candele su cui era sospeso un baldacchino in forma di corona, fu progettata da Francesco Maria Richini, i dipinti commissionati di Christoph Storer e le sculture di Giovan Pietro Lasagna (9). Questi ultimi tre furono artefici anche di successivi allestimenti funerari e i loro effimeri divennero qualcosa di ricorrente, per non dire canonico (10).

Potremmo continuare con molti esempi, ma credo che il metodo sia chiaro. Un metodo che prosegue nel periodo austriaco. Per la morte del cardinale Carlo Gaetano Stampa, nel gennaio del 1743, fu incaricato dal fratello, conte Carlo, dell'allestimento degli apparati funebri in Duomo l'architetto in ascesa Francesco Croce. Questo testimonia l'importanza accordata agli effimeri in architettura. Il catafalco ideato da Croce era composto da sei obelischi, simbolici della fama, sui quali erano appese le insegne delle città di Ancona, Spoleto, Firenze, Venezia, Roma e Milano, dove il cardinale aveva svolto i suoi uffici. Ai piedi degli obelischi erano collocate le statue delle virtù: Sapienza, Saggezza, Zelo, Provvidenza, Affabilità,

Liberalità, Umiltà, Costanza, Pietà, Religione, Vigilanza e Clemenza. La statua di una Fama alata reggeva un baldacchino che coronava il catafalco, ancora una volta sul modello della "Chapelle Ardente". Lungo le navate i ritratti degli antenati.

Il metodo seguito per l'ideazione e allestimento degli apparati funerari si replica anche per quelli festivi, ma varia in una finalità. Restano le figure dell'erudito ideatore dell'apparato, che diventa, talvolta, anche cronista dell'evento, e resta la figura l'architetto-allestitore, che si accompagna ad altre figure professionali come quelle del pittore, doratore... Quel che si aggiunge è un portato sperimentale. I portali effimeri delle feste diventano prove di architettura, realizzazioni di modelli di progetto, in genere, relativi alla scelta della facciata del Duomo o per l'occultamento di qualche asse viario non consono alla nascente attenzione al decoro urbano.

Nel caso degli apparati trionfali, ovvero della realizzazione di porte effimere, il modello archetipo fu l'Arco trionfale di Durer. Questo è una gigantesca xilografia, composta di più parti, realizzata per i trionfi di Massimiliano (predecessore di Carlo V) e pubblicata nel 1512 da Willibald Pirckheimer, amico di Durer (11). Per quanto riguarda le sperimentazioni attraverso la realizzazione di effimere porte, gli esempi più celebri sono i tre archi di Buzio e Quadrio allestiti nel 1649 a Porta Romana per l'entrata di Maria d'Anna d'Austria a Milano (12). Le porte oscurano scorci inappropriati e sono possibili

modelli anche per il Duomo.

Oltre al tema della porta come arco trionfale (sempre emerge il collante con la tradizione romana), gli apparati festivalieri prevedono, sin dal XVII secolo - esibizioni popolari a parte (danze, corse nei sacchi e altro) - i fuochi. Ovvero la costruzione di vulcani ideali che venivano incendiati ed eruttavano lingue fiammeggianti. Come quello realizzato da Richini, Biffi e Bassano il 4 febbraio 1630 per la nascita di Baldassarre, figlio di Filippo IV e Isabella di Borbone, ispirato all'Etna (13). Se ne idearono molti, sino ancora alla celebre "Macchina di fuochi artificiali" realizzata l'11 agosto 1776 in occasione del ritorno da Avignone a Milano del cardinale Angelo Maria Durini (14). L'esempio di maggiore sperimentazione, ovvero di messa in scena di una *renovatio urbis* attraverso l'effimero, è quella della festa per le nozze tra Ferdinando d'Asburgo e Maria Beatrice Ricciarda d'Este del 15 ottobre 1771 (15). Qui è l'abate di Brera Giuseppe Parini a occuparsi, più che di alcuni aspetti dell'ideazione, della registrazione e propaganda dell'evento (16). Anche perché in questa festa, che dura una settimana, trova conferma quell'ideale pariniano di "felicità pubblica". I festeggiamenti, infatti, non sono solo una parata ma un'occasione di condivisione e *renovatio*. E il vecchio abate diventa cronista e librettista dell'opera messa in scena da Mozart quel giorno in cui il regime si presenta come dispensatore di felicità. La città festeggia secondo un "Piano per la tranquillità e sicurezza" dei cittadini (17); festeggia seguendo uno schema di felicità pubblica condivisa (18). Quello che si sta mettendo in scena è una rappresentazione che salda il nuovo potere con l'antico (*L'Ascanio in Alba*) e la presentazione di un modello di sviluppo urbano che si spinge anche in periferia,

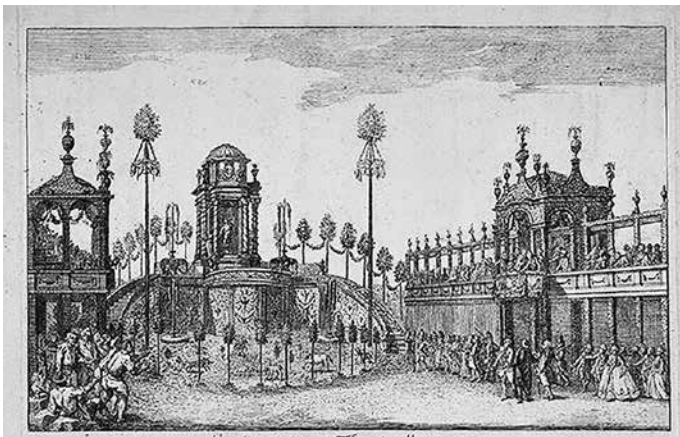
coinvolgendo i bastioni non più terrapieno difensivo ma luogo di passeggio. Del resto, l'atteggiamento nei confronti dell'effimero d'architettura era già cambiato negli eventi del 1739, quando Maria Teresa entrò in città da Porta Romana e gli apparati effimeri erano diventati meno pomposi, a testimoniare il principio che saldava architettura e pubblica economia. Si volle allora "por mano per le spese suddette a verun fondo della Camera" (19). Nel 1771 l'ingresso lungo il corso di Porta Ticinese, l'utilizzo dei bastioni per il passeggio della coppia regale e il doppio registro alto e basso (Tempio di Flora e Albero della cuccagna) disegnano la nuova Milano asburgica attraverso l'effimero. Qui ci fermiamo.

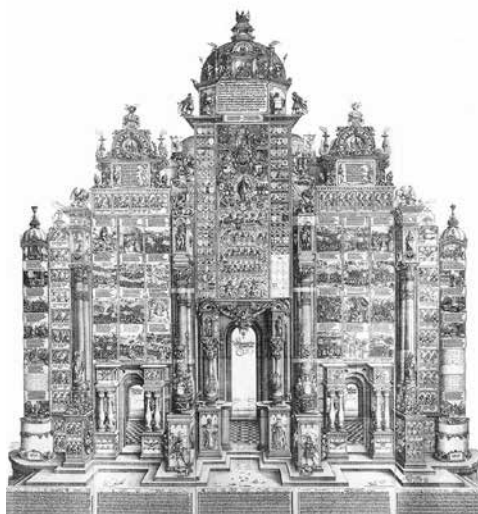
Nel XIX secolo l'idea di decoro e, dopo l'Unità nazionale, anche quella di riappropriazione delle radici identitarie condiziona lo sviluppo degli effimeri, infine travolti dalla logica nazionalista e totalitaria del Novecento.

Quando è stato riattualizzato in età postmoderna, l'effimero si è banalizzato diventando un mero evento di comunicazione finalizzato a duplicare l'attenzione per attrarre il maggior numero di pubblico. In questa stagione, nulla meglio dell'effimero ha risposto alla logica della vetrinizzazione, ovvero a quella logica di riduzione dei fenomeni sociali a merce spettacolarizzata posta in esposizione per l'attribuzione di un sur-valore (20). L'idea

di vetrinizzazione, è vero, ha avuto inizio proprio nella città del Settecento che abbiamo sopra descritto, con lo sviluppo dello scambio mercantile e con la nascita dell'idea di cittadino, nonché con la diffusione delle cronache, delle Gazzette e delle prime Esposizioni, come ben rileva Shiner (21). Ma è nel Novecento che i media hanno

Tempietto dorico di Flora, con ghirlande e l'albero della Cuccagna





A destra: Durer, Arco trionfale, 1512. A sinistra: C. Buzio, G. Quadrio, Tre archi trionfali allestiti a Porta Romana per l'entrata di Maria d'Anna d'Austria in Milano nel 1649; xilografie custodite alla Biblioteca Braidense di Milano



rafforzato il modello di comunicazione della vetrina, per altro estendendolo da modello di fruizione collettiva (manifesti, mostre, eventi collettivi) a, oggi, di consumo solitario o mediato dalla rete (pay tv, social network) (22). Il risultato è che tutto viene trasformato in fenomeno

da "esporre" sempre più virtualmente, in maniera smaterializzata. L'auspicio, ovviamente, è che l'effimero torni ad essere, pur in esperienze rinnovate, occasione di sperimentazione di soluzioni possibili per i quartieri, le periferie e le nuove forme di socializzazione urbana.

1. Esequie di Carlo V imperatore, Christophere Plantin Anversa, 1559
2. Essequie celebrate con solenne pompa nella chiesa del Domo di Milano per la cesarea maestà di Carlo quinto imperatore romano, Milano, Giovan Battista da Ponte, 1559
3. T. PORCACCHI, *Funerali antichi di diversi popoli*, Milano, 1574
4. Vedi A. COLETTI, "Obelisch, piramidi e geroglifici nella Milano spagnola e asburgica", in *Da Brera alle piramidi*, a cura di C. Orsenigo, Milano, 2015, pp.15-28.
5. *Geroglifici in morte della catholica reina nostra signora Margherita d'Austria*, per Marco Tullio Malatesta, Milano, 1611
6. A. ALCIATO, *Andree Alciati Emblemata cum commentarijs Claudij Minois*, Petrum Paulum Tozzium, Padova, 1621,
- L. PIGNORIA, *Laurentii Pignorii Symbolarum epistolarum liber*, Padova, 1628 e V. Cartari, *Le vere e nove imagini de gli Dei delli antichi*, Padova, 1615.
7. *Geroglifici in morte della catholica reina...*, 1611 sono riportati, per ciascun "geroglifico", descrizione motto ed epigramma in spagnolo e italiano.
8. E. TESAURO, *Racconto delle sontuose essequie fatte in Milano alli 7. di Giugno l'anno 1621. Per ordine della cat. maestà del re d. Filippo IV*, per Pandolfo Malatesta, Milano, 1621
9. *Breve racconto del sontuoso funerale fatto nel Duomo di Milano per la morte del ser.mo Baldassarre prencipe delle Spagne*, per fratelli Malatesta, Milano, 1647. Contiene: G. P. BIANCHI, *La Mole funerale, et sontuoso apparato fatto nella Chiesa del Duomo di Milano per l'essequie del serenissimo Baldassar prencipe delle Spagne*, *Inventione dell'Ingeg.ro Francesco Maria Richino Archit.o Regio*, Milano, 1647.
10. *Breve racconto...* cit.n.9. Contiene G. P. BIANCHI, *La Mole funerale, et sontuoso apparato fatto nella Chiesa del Duomo di Milano per l'essequie del serenissimo Baldassar prencipe delle Spagne*, *Inventione dell'Ingeg.ro Francesco*

11. Durer, Arco trionfale, 1512, xilografie custodite presso la Biblioteca Braidense di Milano.
12. C. BUZIO, G. QUADRIO, *Tre archi trionfali allestiti a Porta Romana per l'entrata di Maria d'Anna d'Austria*, Milano, 1649
13. F. M. RICHINI, C. BIFFI, C. BASSANO, *Il Monte Etna col teatro et i piedistalli eretti nella piazza del Duomo di Milano. In occasione delle pubbliche Allegrezze fatte da essa Città per la Nascita del Serenissimo Prencipe di Spagna, alli 4 Febraio 1630*, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, inv. A.S. m. 63-52.
14. *Macchina di fuochi artificiali rappresentante un Obelisco fattosi giocare il giorno 11 Agosto in onore di S.E. il Sig. Card. Angelo Maria Durini*, stampa probabilmente del 1776 per il suo rientro a Milano da Avignone
15. F. MAMELI, L. MARCHESINI, P. PANZA, "Milano, 15 ottobre 1771: una festa civica per la rinascita della città", in *Isal, Rivista dell'Istituto di Storia dell'arte lombarda*, n.8, pp.7-20.
16. Su questo si veda P. Panza, "La Milano del Giovino Signore", *Ananke*, n.76, Firenze, 2015.
17. Archivio di Stato di Milano, Atti di Governo, Potenze sovrane, cart. 75.
18. *Il Giornale dei Festeggiamenti*, è depositato presso la Biblioteca Braidense di Milano.
19. Archivio di Stato di Milano, Dicasteri, cart.94.
20. V. CODELUPPI, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, 2007.
21. L. SHINER, *The Invention of Art*, Chicago, 2001. Trad.it., *L'invenzione dell'arte*, Torino, 2010.
22. P. PANZA, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Milano, 2015.

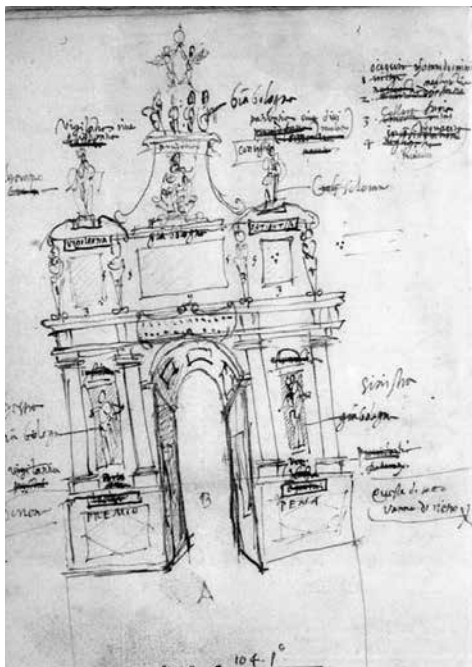
TABELLA 1 / Effimeri funerari a Milano nel '600 spagnolo e nel periodo austriaco

Nella Milano spagnola e del Borromeo tra gli atti pubblici di maggiore rilevanza figurano gli apparati allestiti per le cerimonie funebri e quaresimali sul modello di quella per Carlo V (1558)

- 1611** apparato funebre per Margherita d'Austria dei gesuiti
1621 apparato funebre per Filippo III di Tolomeo Rinaldi
1644 apparato funebre per Isabella Maria Borbone di Francesco M. Richino
1646 apparato funebre per Ser Baldassarre, figlio di Filippo IV di Francesco M. Richino
1665 apparato funebre per Filippo IV di Giovanni Ambrogio Pessina
1668 apparato funebre per Luigi Guzman di Giovanni Ambrogio Pessina
1671 apparato funebre per la duchessa d'Ossuna di Cesare Fiore e G.B. Paggi
1678 apparato funebre per Teodoro Trivulzio di Domenico Richino
1691 apparato funebre per Alessandro VII, di Mattia De Rossi
1696 apparato funebre per Maria Anna d'Austria di Giovanni Ruggeri
1701 Gran pianto per il defunto Carlo II della Congregazione dell'Entierro
1720 apparato funebre per Eleonora Maddalena Teresa d'Austria di Francesco Silva
1735 apparato funebre per la regina di Sardegna Polissena Giovanna C. di Francesco Croce
1735 apparato funebre per Francesco I, di Francesco Croce
1736 apparato funebre per il marchese reggente Giorgio Clerici di Francesco Croce
1740 apparato funebre per Benedetto Erba Odescalchi di Francesco Croce
1741 apparato funebre in ricordo di Carlo VI, di Carlo Federico Castiglione
1741 apparato funebre in ricordo di Carlo VI, di Giacomo Manzoni
1743 apparato funebre per il cardinale Carlo Gaetano Stampa di Francesco Croce
1751 tempietto per traslazione corpo di san Carlo Borromeo, di Carlo Giuseppe Merlo
1765 apparato funebre per Francesco I di Lorena di Francesco Croce
1780 apparato funebre per Maria Teresa d'Austria di Giuseppe Piermarini

TABELLA 2 / Effimeri per feste a Milano nel periodo 600 spagnolo

- 1534** Ingresso di Cristina di Danimarca sposa Sforza e nipote di Carlo V (pavimentazione di corso Ticinese)
1541 Quattro archi per l'ingresso di Carlo V di Giulio Romano
1548, Ingresso di Filippo II di Spagna duca di Milano (ampliamento della piazza del Duomo)
1576, mascherata allegorica a Porta Romana per il passaggio di Don Giovanni d'Austria
1598, Arco trionfale a Porta Romana per il passaggio di Margherita d'Austria verso Madrid per sposare Filippo III (si inaugura il Salone Margherita) di Trezzi (si apre strada Velasca), si organizzano tornei
1605 aprile e maggio, Allegrezza (falò, feste, tornei) per la nascita di Filippo Domenico, figlio di Filippo III
1630 Monte Etna per la nascita del principe Baldassarre di Spagna, di Francesco Maria Richino
1584, per Carnevale recita Il martirio di SS. Giovanni e Paolo in Santa Maria delle Grazie
1622 Teatro ligneo per la beatificazione di Ignazio di Loyola
1625 Visita della Duchessa di Feria (Restauro di Palazzo Ducale)
1628 Visita del Grand Duca di Toscana (Restauro di Palazzo Ducale)
1633 Ingresso del Governatore Infante di Spagna (arco come progetto di Porta del Duomo) del Pellegrini
1634 Monte Atlante per il neoletto card. Monti di F. M. Richino
1649 Tre archi trionfali a Porta Romana per l'entrata di Maria d'Anna d'Austria promessa sposa di Filippo IV di C. Buzio, G. Quadrio, per «levare ogni deforme veduta» e sperimentare le porte del Duomo
1658 Monte Parnaso per la nascita del principe Filippo Prospero, figlio di Filippo IV, di Carlo Buzzi
1666 Passaggio di Margherita Teresa di Spagna verso Vienna per sposare Leopoldo I e poi Ingresso il 25/9
1670 "Ippolita" di Maggi, per l'ingresso del Duca D'Ossuna
1679 Macchina per le nozze di Carlo II e Maria Luisa di Borbone
1702 Passaggio di Filippo V re di Spagna
1708 Ingresso di Cristina di Brunswick promessa sposa del re di Spagna Carlo III, senza apparati
1739 Ingresso dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria a Porta Romana, senza apparati
1771, (15 ottobre) Matrimonio tra Ferdinando d'Asburgo e Maria Beatrice Ricciarda d'Este (si riprogetta la città)
1776, (11 agosto) Macchina da fuochi per il rientro del Cardinal Durini da Avignone



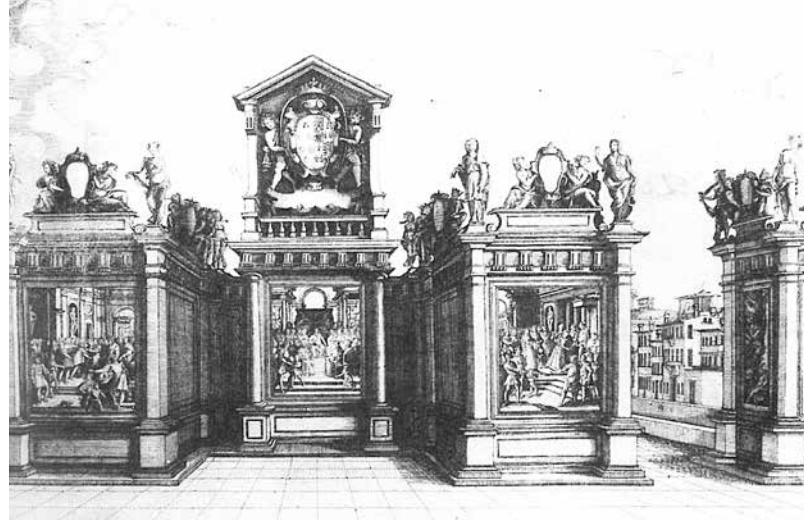
Don Vincenzo Borghini, apparati per le nozze di Giovanna d'Austria con Francesco de' Medici, 18 dicembre 1565; Alessandro Allori, il carro del Cielo (1565).

FIRENZE: QUELL'EFFIMERO, DURATURO FRAMMENTO D'UTOPIA

MARCO DEZZI BARDESCHI

1. Nel consolidato edificio della conoscenza degli antichi (le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, ad esempio) la Storia, in quanto scrittura, conclude il primo libro (della *Grammatica*) e tre sono i suoi generi: *Annales*, i resoconti degli avvenimenti di un anno; *Kalendaria*, quelli che si sviluppano nel mese ed, infine, *Ephemerida*, gli eventi che occupano un sol giorno: il loro resoconto - scrive infatti Isidoro - è detto *effemeride*, nella nostra lingua *diario*: infatti il latino *diurnum*, che significa, propriamente, *razione giornaliera*, equivale al greco *effemeride* per sottolineare la transeunte caducità di ogni evento pubblico destinato a consumarsi nello spazio-tempo cerimoniale di sole poche ore, come accadeva ed accade con i cortei, le processioni, le feste (laiche o religiose) e oggi per un concerto, una sfilata di moda o una partita di calcio.

2. Così a Firenze, ad esempio, effimeri a tutti gli effetti sono i partecipati festeggiamenti pubblici che hanno accompagnato gli storici matrimoni di Stato, i cui segni fisici si sono subito spenti senza lasciar traccia, alla conclusione di ciascun festoso evento. E tuttavia in senso mnemonico e immateriale non è affatto così. Perché nella costruzione del pubblico consenso è stato talmente decisivo, ad esempio per il matrimonio di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria (1565) l'impegno politico, artistico ed economico del committente (Cosimo) da far assurgere l'evento a modello duraturo di festeggiamento, prima nell'immaginario, poi nella memoria collettiva delle principali Corti d'Europa. Il duca Cosimo del resto aveva ben chiaro l'effetto atteso: la legittimazione della dinastia familiare al vertice dello scacchiere internazionale dei regnanti (che, infatti,



Raffaello Gualterotti, *apparati per le nozze di Cristina di Lorena con Ferdinando I*, (30 aprile 1585) al canto dei Bischeri e al ponte alla Carraia A.F. Licini *L'offerta dei Tributi*, 1631

si realizzerà solo pochi anni dopo proprio con il conseguimento del titolo, inedito, di Granduca).

3. A Firenze la via degli allestimenti temporanei con apparati celebrativi (Archi di Trionfo, Statue allegoriche, Fontane, Anfiteatri, Portali, Fondali dipinti, Festoni decorativi) era già stata sperimentata con successo dalla stessa famiglia Medici già almeno cinquant'anni prima, sia in occasione dell'elezione al soglio pontificio di Leone X (1515), che poi per l'ingresso trionfale dell'imperatore Carlo V (1536) e per il matrimonio dello stesso Cosimo con Eleonora di Toledo (1539). Ma nel 1565 tutti questi precedenti verranno decisamente superati dal particolare impegno iconologico e artistico profuso negli apparati dal Duca (ora è l'intera corte degli antichi dèi pagani a scendere in persona dall'Olimpo per mescolarsi al popolo festante nelle strade di Firenze come *testimonial* e garante della nuova unione dinastica. E senza precedenti è lo stesso impegno economico, e la prolungata durata dei festeggiamenti (dal 18 dicembre alla Quaresima dell'anno successivo). Ora qui, nella Firenze di Cosimo, alla consueta tradizione di successo del *panem et circenses*, con la quale si suole assopire il popolo tenendolo lontano da pericolose contestazioni in *uno Stato quieto, pacifico, stabile e felice*, si associa un programma celebrativo concettuale che sarà replicato con successo per i battesimi, i matrimoni, le visite di Stato ed i funerali. E' piacevole ripercorrere la consolidata fortuna celebrativa per l'intera epoca medicea rileggendo come muta la trasfigurazione effimera della scena urbana della

città (ed il relativo consenso popolare) dalla fine dell'*Ancien Regime* fino ai nostri giorni.

4. La macchina del festeggiamento pubblico agisce secondo un doppio livello di comunicazione (e di ricettività) iconologica, sia al livello colto, direi "iniziativo", di letterati e intellettuali come in quel caso prevalentemente Borghini e Vasari, sia a quello popolare dell'*homo senza lettere*, emotivo, protagonista della creazione della *imagerie* collettiva.

Attraverso la bella caducità dell'effimero d'occasione la rigida città di pietra si mette in scena su temi e in modi sempre nuovi ed inattesi. Gli apparati, come dice la parola stessa irrompono in città a sovrascriverla e nello spazio di una notte si materializza sulla tranquilla fissità quotidiana nei tempi lunghi, la simulazione immediata di una nuova città immaginata che, per un breve momento, sostituendo la scena fissa abituale, le dà un decisivo colpo di frusta semiologico, e la riapre così virtualmente ad un possibile 'diverso' progetto. Per constatare quanto sia radicale), alternativa la trasformazione di una presunta "identità" locale (che si tende in genere a ritenere una scontata invariante) c'è solo l'imbarazzo della scelta degli esempi da estrarre nel grande vissuto della città pubblica. Ci sono le manifestazioni popolari dal basso ingenuo, spesso autoprodotte e *fai-da-te*, come la libera irruzione nelle vie e nelle piazze delle voci e dei banchini (mobili) dei venditori ambulanti durante le fiere e le feste paesane: i fuochi di carta colorata delle rificolone una volta l'anno (9 settembre); le stupefacenti pirotecnie



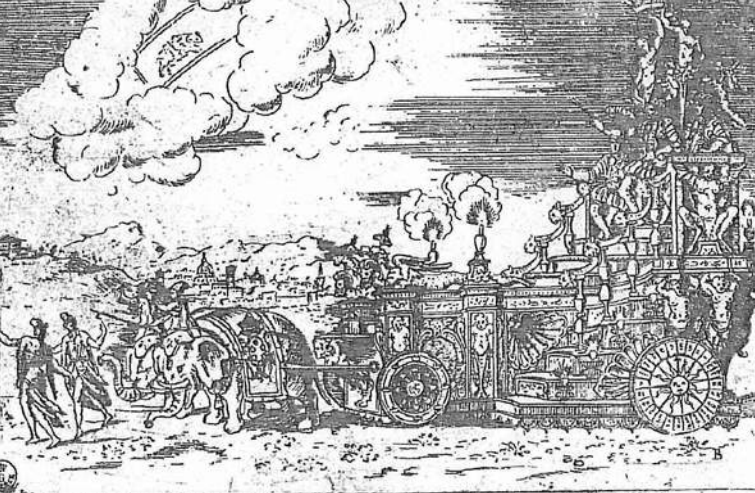
A.F. Licini, *L'offerta dei Tributi in piazza Signoria (1631)* e *i fuochi d'artificio sui Lungarni*.



popolari dei fuochi di san Giovanni, che si riflettono sull' Arno; l' allegro risuonare delle gabbiette dei grilli (ricordo d'infanzia) alle Cascine. Ci sono poi le feste ufficiali di rappresentanza, le parate e le esercitazioni militari (un tempo al Campo di Marte); lo struscio in carrozza dei nobili e dei borghesi dell' Italia Unita alle Cascine a raggiungere l'esotico monumento al giovane principe indiano morto in viaggio ed arso secondo la tradizione orientale sulla pira accesa alla confluenza del Mugnone con l'Arno. Ci sono poi le storiche adunate ed i comizi politici che, facendole risuonare di indiscutibili ordini marziali, accendono le grandi piazze del centro. E, fra queste ultime, si impone la fantasmagorica parata predisposta dagli architetti del Comune per l'arrivo di Hitler a Firenze nel 1938, occasione scatenante delle più agghiaccianti pagine di riappropriazione politica della città con la radicale trasformazione dei tradizionali luoghi in paludato strumento pubblicitario di regime.

5. Ci sono poi ancora le colorate feste (popolari) *on the road*, dei fiori (nei portici delle Poste, agli Uffizi, all' Orticoltura) e dello sport (come la maratona podistica e la (mitica) mille miglia (con Nuvolari che rombante attraversa la città tra due ali di cittadini in festa). E, a indiretto confronto, ecco la città sconvolta dalle travolgenti tragedie periodiche: le distruzioni e il saccheggio con le guerre e le alluvioni. E c'è poi lo *status quo* del potere istituzionale, contestato dai movimenti studenteschi creativi del nostro '68, all' insegna dell' imperativo slogan (sempre più attuale) *riprendiamoci la città*. Davvero in quei giorni

la Cina (quella del *grande timoniere* Mao) era vicina (Marco Bellocchio): *potete agli studenti* ammiccavano ironici gli UFO sui loro effimeri dirigibili, veri dissacranti preservativi gonfiabili, esibiti sul sagrato di San Marco e del Duomo. E, come puntuale contrappasso repressivo, c'erano già stati, poco prima, gli scontri con i fumogeni e le cariche della polizia di Sceiba tra il Duomo e l' Arcivescovado (1959) per la chiusura delle fabbriche del Pignone, della Manetti e Roberts, della Richard Ginori e delle Officine Galileo, quest'ultima pacificamente occupata dal sindaco La Pira e dagli operai per celebrarvi la Messa (in nome dei due fondamentali diritti incalpestabili: casa e lavoro). Ed ecco la scomoda ma feconda fioritura della *germinazione fiorentina* dei cattolici del dissenso attorno alla rivista 'Testimonianze' (Balducci, Barsotti, Tuoldo; il caso di don Mazzi "agitatore" dell' ordine pubblico proprio nel quartiere 'modello' dell' Isolotto; la 'eretica' Lettera ad una professoressa (1967), edita dal cenacolo della LEF (Libreria Editrice Fiorentina), ed il vergognoso processo al suo autore, don Milani che denunciava che l' *ubbidienza non è più una virtù*. (1965). C'è insomma da riconsiderare tutta quella radicale contro storia (politica e sociale) dei comportamenti collettivi che accende l'uso temporaneo, effimero e alternativo della città. E' una storia istruttiva, da rileggere nelle sue cause, sintomi e conseguenze. La storia del vivace vissuto della città da riconsiderare e mettere a frutto con consapevolezza critica come buon viatico per il prossimo futuro del Bene comune. Ed, in parallelo, ecco fare fa la sua la episodica ricomparsa, in città, una sana reazione poetica,



Sopra: Acursio Baldi e Sebastiano Marsili, Carro disegnato dal Buontalenti per le feste del 1579; Acursio Baldi e Sebastiano Marsili, il gioco della sbarra in Piazza Santa Croce del 1579; Sotto: Giulio Parigi, Studio di cavaliere per le feste del 1608 (GDSU, Firenze)

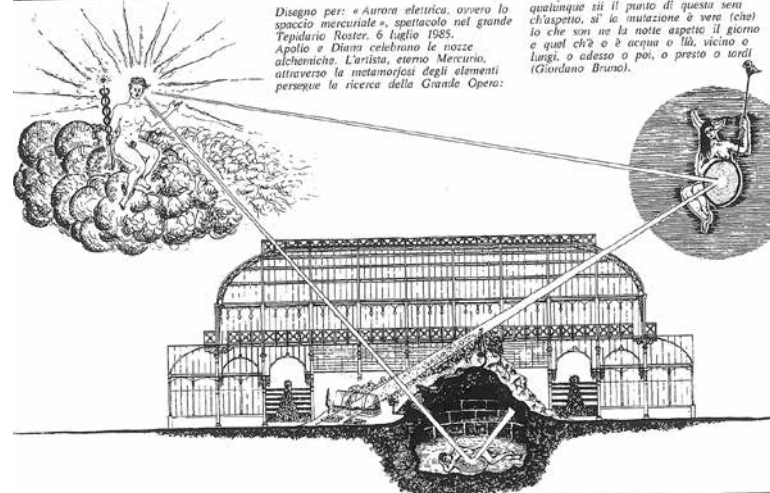


che propone il salutare ritorno della favola e del mito popolare riesumato dal sognante 'fanciullino' pascoliano, di fronte alla troppo spesso insostenibile crudezza della cronaca. Già quasi un secolo fa, ad esempio, il giovane Michelucci di fronte ad un'opera concettuale così densa e misterica come la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo confessava di provare lo stesso dolcissimo smarrimento che dà il gioco infantile e *che danno soltanto le cose illogiche, impensate*. Una conquista che è opera della fantasia; come scriveva sulla rivista omonima più adatta ('Fantastica', 1925). Perciò oggi, concludeva presentando il nuovo cinema-teatro fiorentino (l'attuale Odeon) di Piacentini appena inaugurato, *non è davvero superfluo comporre fiabe*. Ed appunto una nuova fiaba per grandi e piccini prova ad essere, ad esempio, la grande scalinata con il serpente-drago coronato del giardino dell' Orticoltura e così l'esoticheggiante Tepidario grande del Roster trasformato per una sola notte (6 luglio 1985) in un fantasmagorico spettacolo luminoso con Giancarlo Cauteruccio in *Aurora elettrica, ovvero lo spaccio mercuriale*, con Apollo e Diana che celebrano le nozze dell' artista-artefice con la grande Opera.

6. Così un (raro) esempio positivo alla fine degli anni Settanta è stato il recupero dello storico parco e del sistema delle fabbriche e dei manufatti medicei di Pratolino riaperto al tempo libero dei fiorentini dalla Provincia che l'ha acquistato oltre trent'anni fa (1985) per impedire una selvaggia lottizzazione privata intensiva che l'avrebbe completamente azzerato per



La tradizione dello scoppio del carro, il Sabato Santo; Disegno per Aurora Elettrica, ovvero lo spaccio mercuriale, Tepidario Roster, Giardino dell'Orticultura, 6 luglio 1986 (M. Dezzi, Bardeschi, G. Cauteruccio).



Disegno per: « Aurora elettrica, ovvero lo spaccio mercuriale », spettacolo nel grande Tepidario Roster, 6 luglio 1986. Apollo e Diana celebrano le razze alchemiche. L'artista, eterno Mercurio, attraverso la metamorfosi degli elementi persegue la ricerca della Grande Opera:

qualunque sia il punto di questa semi-chiusura, si' la mutazione è semi (che) lo che son' me la notte aspetto il giorno e quel ch'è o è acqua o l'ba, vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi (Giordano Bruno).

fame un luogo di mostre (il ritorno di Pan: Pratinolo come modello nella cultura eurpea) e per la sperimentazione dell'arte contemporanea. Ecco poi, ancora, la riproposta a grande scala di un segno mitologico forte e inatteso (l'impronta di Icaro sul colle di Montughi) in prossimità delle Officine Galileo a Rifredi a riconsacrare un luogo forse troppo precipitosamente abbandonato nelle mani della Speculazione edilizia (l'omonimo testo di Calvino è del 1963) proprio nel momento in cui, nella città ormai postindustriale, continuavano a coltivare ancora grandi speranze (poi deluse) per il suo salvifico recupero a sede del Centro d'Arte contemporanea decentrato a scala territoriale ad anticipare quello, allora non ancora in costruzione della vicina Prato. Ed è triste dover riconoscere che, in questo caso, malgrado l'investimento di cospicue risorse da parte del Comune, l'opera di riconversione funzionale si sia interrotta e che oggi, trent'anni dopo le storiche 'Officine di precisione' costituiscano ancora un'imbarazzante eredità 'archeologica' per la città.

7. Qui si apre il nuovo capitolo del recupero urbano di tanti luoghi abbandonati anche all'interno dello stesso storico perimetro delle mura, tutte forti radici costruite che ancora ci parlano, a saperle interrogare, della storia produttiva, culturale e sociale della città. Sono, tutti questi, luoghi del lavoro e del vissuto urbano, che costituiscono l'inalienabile patrimonio comune non certo libere come 'aree' da consegnare svuotate di ogni loro spessore, significato e memoria, all'indifferente iniziativa privata. E' una battaglia, questa, ancora tutta da affrontare con

la messa a punto di un urgente piano organico pluriennale di recupero alla città metropolitana. Superfluo dire che si tratta di un patrimonio monumentale davvero strategico per il futuro di Firenze: dall'ex-Tribunale di San Firenze con la vicina ex-Pretura alla Badia fiorentina, al Casino Mediceo di san Marco (per l'ampliamento del sistema museale centrale), a Sant'Orsola (per la zona di San Lorenzo), e al grande volano delle Caserme dismesse (dal Lungarno della Zecca a via della Scala). Se poi allarghiamo lo sguardo appena un po' fuori delle mura emergono subito altre grandi opportunità, tra le quali l'area della FIAT di viale Belfiore, potenziale Museo d'Arte contemporanea in posizione centrale e già ben funzionante fino alla demolizione, o come lo stesso vastissimo complesso di edifici d'autore (Pierluigi Nervi) della ex-Manifattura Tabacchi alle Cascine del quale la città forse non ha ancora ben compreso la eccezionale importanza strategica come potenziale polo delle nuove attività pubbliche integrate.

8. Ma in attesa di intervenire in modo strutturale su tutti questi dimenticati Beni comuni, è forse intanto proprio il contributo dell'effimero che può venirci incontro per sottrarre tutti questi attuali spazi del silenzio al loro annunciato destino di 'archeologia industriale' come fatale premessa per il definitivo intervento delle ruspe azzeratrici. Sono spazi da ri-popolare (alla lettera) con vivaci iniziative aggregative occasionali e da reintegrare prima che sia troppo tardi nella rete attiva del patrimonio materiale e immateriale UNESCO della città. Per essi si richiede un proget-

to prioritario speciale teso al maggior allargamento possibile delle nuove ipotesi di funzioni e fruizioni condivise e l'appello alle giovani generazioni a rendersi nuovi protagonisti diretti della vita di questi luoghi, con l'impegno a frequentarli con consapevolezza, devozione e senso di responsabile vigilanza. A tutto ciò si aggiungano le belle feste storiche fiorentine che sono sempre state le occasioni favorevoli a riscoprire tutti assieme quelli che vorrei qui chiamare i valori duraturi dell'effimero.

9. In origine la Cupola del Duomo costituiva una ebidenzadimensionale e simbolica da coprire con la propria ombra tutti i popoli della Toscana. (Alberti, 1436). Oggi però nella indefinita, anonima conurbazione del fondo valle non solo si è perduto il suo ruolo di *umbilicus urbis*, ma assieme alla sua carismatica emergenza (monumentale e paesistica), si è perduto anche il segno della soglia e dello stesso limite della città, un tempo ben scandito dalla (perduta)cintura fisica delle sue mura. E con esso quello dei suoi stessi confini, sia percettivi che mentali, tema quest'ultimo molto caro all'immaginario progettuale di Michelucci, che è stato forse l'ultimo grande artefice attento e sensibile ad una 'Nuova Città' dell'uomo, degna e in grado di non sottrarsi, sul piano della qualità, all'inevitabile dialogo di pietra con la difficile eredità materiale ricevuta in consegna dalla Storia. Riqualificare, significa riappropriarsi del bene comune facendoci carico di rilanciare con coraggio una nuova qualità della vita collettiva assieme al purtroppo oggi attutito senso della partecipazione. Nel 2013 in occasione della mostra *Autenticità: cari luoghi, (un viaggio di cinquant'anni a Firenze e dintorni)*, avevamo già stata denunciato l'attuale intollerabile presenza, all'interno del circuito della *civitas* nelle sue antiche mura, di oltre quaranta grandi buchi neri. Sono luoghi vuoti dei quali si sta fatalmente perdendo irreversibilmente la presenza ed il senso di appartenenza. Oggi la città deve essere consapevole che alle spalle del pittoresco e convenzionale flusso turistico continuo del percorso pedonale Stazione/ piazza Duomo/ piazza Signoria/Uffizi, che anima la scena urbana, si sono aperti nel tessuto abitativo dei fatali *endaves* silenti, dimenticati che attendono una nuova attenzione collettiva.

10. Poi ci sono le periferie. Anche a Firenze, come in altre grandi città, il dissennato sviluppo periurbano ha prodotto un *continuum magmatico*, incubatore di un crescente degrado e disagio urbano (le banlieux parigine insegnano). Al momento le informi periferie sono ancora una città-senza: senza margini, senza storia, senza qualità, senza servizi, potenzialmente destinata fin dalla sua stessa prima formazione ad essere senza futuro. È forse troppo facile, demonizzarle. Proviamo piuttosto ad invertire l'intenzionalità giudicante dello sguardo. Anziché diventare il nostro prioritario problema assillante (quello di avere da un lato un centro svuotato di autentiche funzioni attive, in preda alla sempre più omologante sottocultura di un turismo mordi-e-fuggi e, dall'altro, la sua alienante proiezione quantitativa nel territorio, le nostre apparentemente anonime 'periferie' possono costituire la nostra grande nuova opportunità collettiva, una sorta di potenziale risorsa stratificata da valorizzare. Proviamo a considerare la resistenza/resilienza di queste deboli radici identitarie diffuse, oggi sopraffatte e tradite da un'alluvione di metri cubi. Rileggiamone la loro prima trama organizzativa laica e religiosa (i 'campanili', le pievi e le parrocchie, i tabernacoli), produttiva (le fattorie e le case rurali) di connettività territoriale (le vie, i corsi d'acqua, i canali irrigui, i toponimi ed i termini indicatori di proprietà). Occorre invertire l'ottica tradizionale: anziché pagina bianca o perenne *tabula rasa in qua nihil est scriptum*, sulla quale si continua distrattamente a scrivere come sul vuoto, ignorando la filigrana del foglio su cui si disegna. Ma, una sorta di grande tappeto artigianale tessuto, nel tempo, da tante mani operose, un documento manoscritto da riconoscere, e valorizzare come un imperdibile foglio-mondo, da riscoprire non sulla sola dimensione del piano di calpestio attuale ma in verticale, strato per strato, una coperta unitaria sulla quale ritrovare i segni individuanti delle generazioni che hanno via via abitato, usato e vissuto. Ecco perché la città metropolitana dovrà con convinzione ripartire dai suoi luoghi cerniera privilegiati (come le Officine Galileo di Rifredi, la Manifattura Tabacchi di piazza Puccini, eccetera) per protendersi creativamente verso i nuovi luoghi esterni nel territorio.



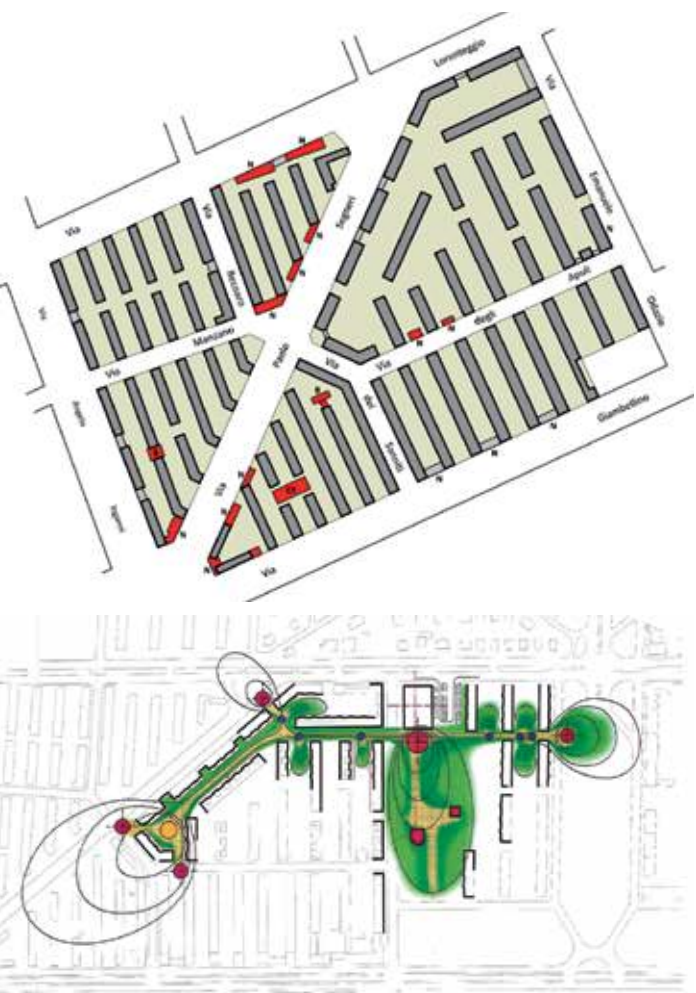
A sinistra, sopra e sotto: apparati del Comune per la visita di Hitler a Firenze, 1938. A destra: UFO in piazza Duomo, 1968; Daniele Lombardi, concerto per 40 pianoforti nella via Tornabuoni. Jan Fabre, Spiritual Guards in piazza Signoria, 2015



MILANO : IL RAMMENDO DEL GIAMBELLINO LE PROPOSTE DEL GRUPPO DI LAVORO G124 DI RENZO PIANO

MARCO ERMENTINI

Abstract: Here it is shown the intervention of "mending" proposed by the working group G124 Renzo Piano in the Senate in the district of Giambellino in Milan. Built from 1939 to 1942, it represents an example of Modern Heritage. These buildings have several positive qualities for adaptability, durability, media width, farsightedness, and relevance of building materials.



In alto, planimetria generale del quartiere. Sotto, Il Mending plan

Lo scorso anno il gruppo G124 istituito da Renzo Piano presso il Senato della Repubblica, dopo aver affrontato nel 2014 i casi di Torino, Roma e Catania, si è occupato di Milano. Il tema scelto dal senatore a vita è quello delle periferie che costituisce il grande progetto del nostro Paese. Esse rappresentano la città che sarà, la città che lasceremo in eredità ai nostri figli. Forse è giunto il tempo di pensarle in modo diverso poiché contengono grandi possibilità. Nonostante le periferie, il degrado e il disagio, che si annida all'interno di esse c'è speranza che è la sostanza della nostra vita. Pensandoci bene, le periferie sono luoghi da cui può ripartire un più ampio discorso sulla qualità, l'uguaglianza: i diritti e la convivenza umana. Quattro giovani architetti, selezionati con un apposito bando e (Matteo Restagno, Alberto Straci, Chiara Valli e Francesca Vittorelli), sostenuti con l'appannaggio del senatore e coordinati da due tutor (Marco Ermentini e Ottavio Di Blasi), si sono occupati per un anno del quartiere del Giambellino costruito alla fine degli anni Trenta in aperta campagna in direzione di Vigevano dall'Istituto fascista per le Case Popolari. Il quartiere, che ha ospitato la prima immigrazione del dopo guerra, è caratterizzato da un'identità forte e autonoma: il suo, per intendersi, era il mondo del Cerutti Gino cantato da Gaber. Ora tutto è cambiato, la periferia è stata incorporata nella città e anche il mitico bar del Giambellino è condotto dalla famiglia cinese Hu. Il quartiere dell'architetto Giovanni Broglio vive da anni una situazione d'innegabile disagio, dovuta soprattutto all'incuria e alla scarsa vivibilità delle abitazioni che, unite alla complessità della convivenza tra persone diverse spesso con difficoltà di comunicazione e comprensione reciproca, rendono necessario un intervento da parte delle istituzioni. Centinaia sono gli alloggi vuoti, non assegnati perché da sistemare (in alcuni



Il contesto di quartiere e gli interlocutori del progetto

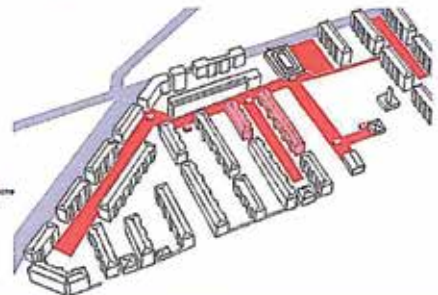
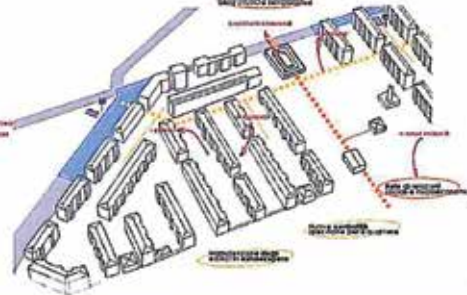
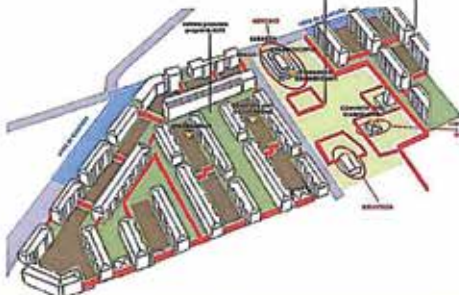
- ▲ scelte esecutive culturali e sociali di quartieri, gruppi di cittadini e cittadini
- ▲ concetti e soluzioni prevalentemente didattici (spazio lavoro, scuole) e definitivi (la polinomia)
- ▲ cortili inaccessibili e isolati, sono oggi poco visibili e percepiti come spazi inutili
- spazi di quartiere dispersi nella scacchiera della grande area «brava», sono nuclei indipendenti l'uno dall'altro

I temi di progetto : nuovi assi di permeabilità del quartiere

- ▲ nuova rete nord-sud: rete di collegamento del mercato con gli altri servizi di quartiere: attraverso e "contorno" anche il verde pubblico
- ▲ nuova rete est-ovest: rete di collegamento interna al quartiere, che ricuce il tessuto urbano mettendo in relazione residenze e servizi
- ▲ nuovi collegamenti tra il quartiere e la città: nuovi punti di contatto tra il quartiere e il centro esistente e la città, posti in corrispondenza delle nuove aperture dell'asse E-O

Il processo : l'enzima e il tessuto connettivo

- ▲ interventi sulla residenza: interventi di ammodernamento funzionale, energetico e impiantistico sul patrimonio esistente
- ▲ interventi su aree urbane: interventi di riqualificazione, pulizia e ri-funionalizzazione di ampio dissesto urbano (cortili, verde pubblico, parcheggi...)
- ▲ moduli di nuova realizzazione



Criticità - segnalazioni degli interlocutori

- | | | |
|------------------|--|-----------------------------|
| Mercato | inaccessibile | fronte poco visibile |
| Servizi | non a norma | poco integrati tra loro |
| Residenza | sottodimensionate | scarso riconoscimento |
| Metro M4 | gravissimo stato di degrado architettonico e urbanistico | non a norma |
| | assolutamente inaccessibile | assolutamente inaccessibile |
| | cortili insicuri e poco permeabili | assolutamente inaccessibile |
| | manca di un progetto di integrazione con il contesto | assolutamente inaccessibile |

Proposte di intervento

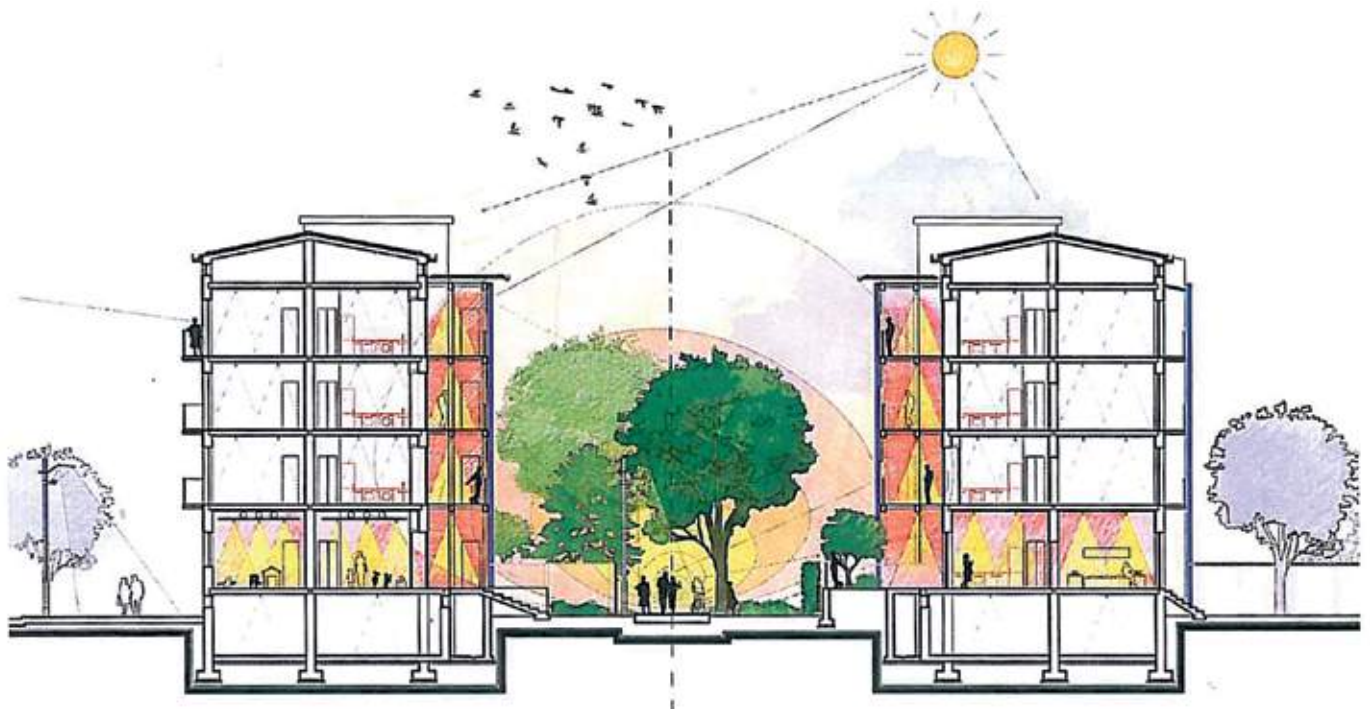
- ➔ **IL MERCATO COMPRENSIVO**: creazione nuova funzione nel tessuto urbano. Polifunzionalità e integrazione di funzioni opposte per il mercato periferico: attività commerciali con servizi di quartiere e micro-imprese
- ➔ **IL VERDE PUBBLICO**: riqualificazione e riattivazione degli spazi comuni per la generazione di nuovi punti di aggregazione. Il servizio: struttura a supporto e integrazione dei servizi (biblioteca e laboratorio di quartiere)
- ➔ **I CORTILI**: riattivazione dei cortili e abolizione del concetto di "cortile"
- ➔ **LA RESIDENZA**: individuazione di nuovi nuclei di ammodernamento funzionale, impiantistico ed energetico
- ➔ **LA MOBILITÀ**: creazione di nuovi percorsi per la mobilità dolce per la generazione di un nuovo sistema di relazioni. Integrazione sul piano di campagna della nuova linea M4.

Nuove funzioni e attività

- IL MERCATO COMPRENSIVO**: ufficio di quartiere, cucina/cooking multi culturale, spazio per associazioni, temporary store
- IL VERDE PUBBLICO**: polifunzionalità, giochi, attrezzature sportive
- I CORTILI**: pedana, coperte, poltrone, giardino, coperte, giochi, espositivo, attività
- LA RESIDENZA**: attività, nuova ingresso e servizi, nuova mensola
- LA MOBILITÀ**: nuovi percorsi ciclabili che bypassano il cortile (sistema ciclo-pedonale) e rendono permeabili i cortili, migliorando la visibilità e la sicurezza.

cortili rappresentano quasi la metà degli appartamenti), che senza mai manutenzioni rappresentano un insulto alle famiglie bisognose di una casa. È inutile illudersi: il problema delle periferie è grandissimo e complesso. Per *rammendare*, (il concetto-chiave espresso da Renzo Piano,) bisogna partire dai bordi, con sguardo eccentrico. È forse infatti proprio dal margine della periferia che l'architettura potrà rinascere per consegnare alle future generazioni un mondo migliore grazie alla collaborazione delle scintille locali: le associazioni, i gruppi, i cittadini che sperimentano tutti i giorni le nuove pratiche di una nuova convivenza. I quattro giovani architetti hanno operato sul posto come architetto condotto, figura evocata da Renzo Piano già

ad, Otranto nel 1979 nel laboratorio di quartiere, come un medico che opera insieme ai cittadini all'interno della pratica dell'abitare, riattivando la partecipazione (sono le persone che contano), l'ascolto, recuperando la memoria del passato di materiali e di sapienza non scritta dell'artigiano, utilizzando le tecnologie di oggi e facendo crescere la qualità della vita degli abitanti grazie a mirate agopunture urbane. Attivando insomma un'economia dal basso contrapposto all'intervento pesante calato dall'alto sulla pelle stessa dei cittadini. La struttura portante degli edifici del quartiere, progettati dall'architetto Giovanni Broglio, è in muratura di mattoni pieni con solai in laterocemento, coperture piane e facciate



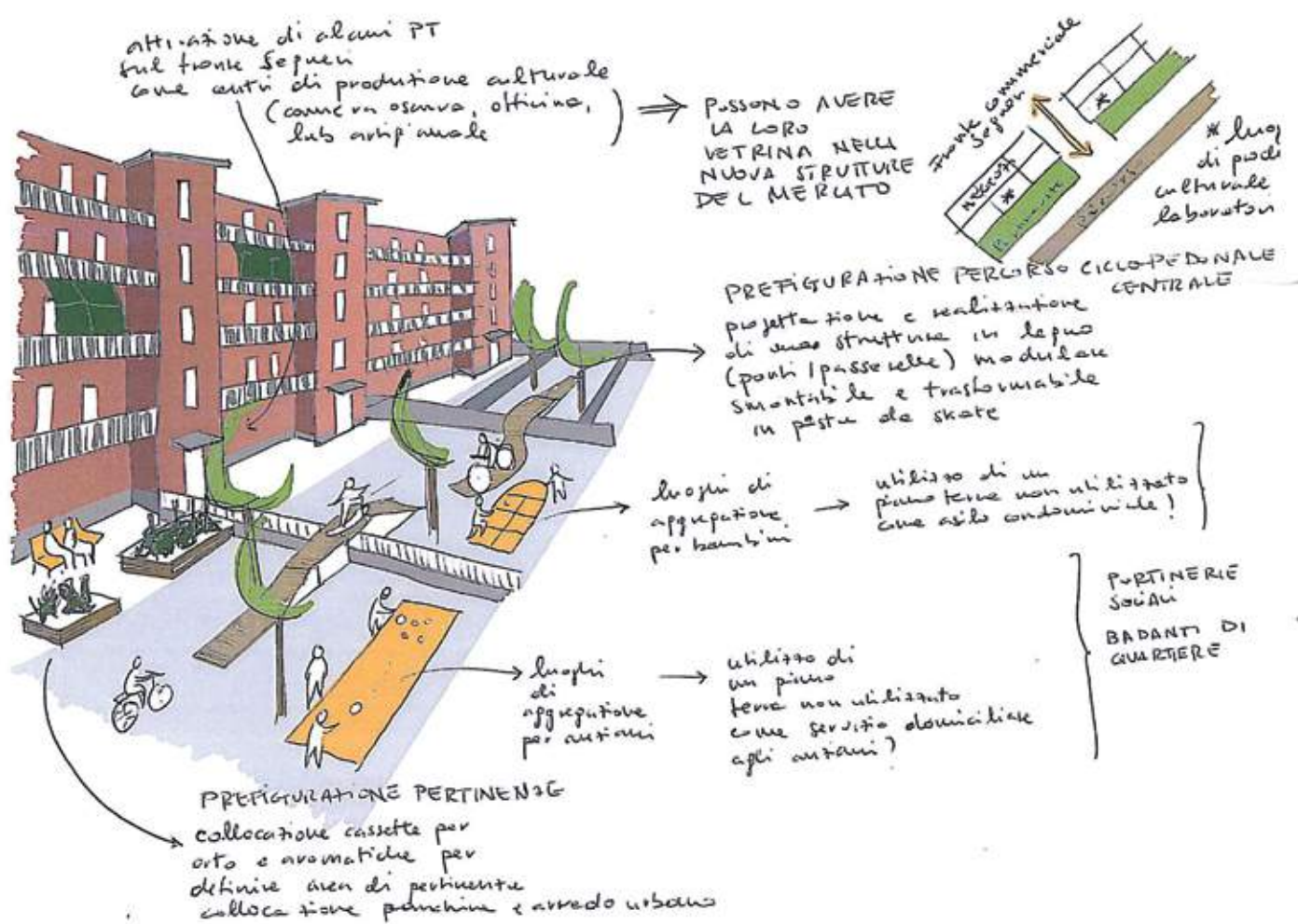
intonacate. Le finiture degli alloggi sono molto essenziali con pavimenti in graniglia di cemento, serramenti di legno, balconi in cemento e parapetti di ferro. Eppure gli edifici hanno una alta qualità edilizia. Non sono presenti cedimenti strutturali (ad eccezione del civico n. 181 di via Lorenteggio) e la struttura portante in muratura di mattoni pieni a tre e quattro teste (al tempo il cemento armato era vietato per l'autarchia imposta al regime) è in ottimo stato. Certo, molti elementi sono inadeguati, come i serramenti, alcune finiture e gli impianti tecnologici. Sono però come un vecchio paio di scarpe che durano nel tempo molto di più di uno nuovo fiammante. Sono edifici resistenti che si adattano bene ad un nuovo uso. La loro struttura portante garantisce anche una buona prestazione energetica (per la presenza di cantine e sottotetti) e un clima internogradevole. Osservando lo stato di conservazione degli intonaci Terranova si capisce perché. Tuttavia da parte delle autorità e delle proprietà di solito assistiamo ad una scarsa conoscenza della situazione reale.

Il G124 supporta le iniziative e le attività già in atto nel quartiere ad opera di associazioni, operatori sociali, comitati, offrendo le proprie competenze alla redazione di

un tavolo comune e di un progetto condiviso: essenziale è la riapertura dei percorsi Est-Ovest (con il collegamento delle due nuove stazioni della M4 in corso di realizzazione attraverso i cortili delle residenze e Nord-Sud (che da via Lorenteggio attraverso il Mercato comunale e l'area verde attigua connette la Biblioteca pubblica con la casetta verde al centro del quartiere. Viene riattivata così la percorrenza pedonale, ora impedita dalle numerose separazioni, facendo crescere le occasioni d'incontro fra gli abitanti del quartiere. Un porticato con una pedana in legno ospita le nuove funzioni (riaperto verso l'esterno abbattendo qualche barriera e arricchito con nuove funzioni).

Si tratta di un intervento reversibile e flessibile che permette ulteriori evoluzioni e adattamenti. Un cantiere leggero di autocostruzione che aggiunge senza sottrarre risorse.

La migliore risposta al degrado delle residenze popolari non è la loro demolizione e ricostruzione ma un paziente lavoro di rammendo, di quella che viene, intervento minimo di manutenzione e di stratificazione. Raggiunta è una struttura di acciaio che contribuisce al miglioramento sismico, a quello funzionale (ampliamento dei balconi), al miglioramento delle prestazioni energetiche, al superamento



delle barriere architettoniche, ed, -cosa essenziale-, non comporta l'allontanamento degli abitanti dagli alloggi durante i lavori. È previsto il ridisegno dei cortili con l'attribuzione agli alloggi del piano terra di piccoli giardini che favoriscono la manutenzione del verde e la sistemazione delle parti comuni con percorsi pedonali e miglioramento della dotazione del verde. La sistemazione dei cortili è il nocciolo del progetto ed è il tentativo di migliorare le attuali condizioni di vita degli abitanti. È stata redatta e distribuita un'apposita guida ("Piccoli consigli per il rammento") che propone la manutenzione utilizzando la diagnostica e le tecniche più avanzate per ottenere un miglioramento della qualità della vita degli abitanti con azioni semplici che possono essere realizzate anche in autocostruzione. Così

l'abitante diviene protagonista con il diritto di occuparsi materialmente della propria casa. Il documento, distribuito agli abitanti, è disponibile, come tutto il progetto, sul sito <https://g124giambellino.com>. Da quando, all'inizio del 2015, ce ne siamo occupati al Giambellino sono successe molte cose: il Comune assieme alla Regione sta sviluppando un grande progetto di Master Plan redatto da Infrastrutture Lombarde del valore di ben 60 milioni di euro, la nuova metropolitana (linea 4) sta avanzando attestandovisi come due stazioni ed il capolinea, il nuovo sindaco (Giuseppe Sala) ha indetto la prima Giunta dopo le elezioni proprio al Giambellino e ha indicato come sua "ossessione" il tema delle periferie. Speriamo bene.

MILANO: UNA NUOVA ARENA VERDE NEL PARCO TERAMO

PATRIZIA CANCELLI, ANNA DETHERIDGE (*Connecting Cultures*)

Abstract: *Arena Verde* is a public work of street design realized in 2014 by *Connecting Cultures* and the artist Emilio Fantin with social cooperativa A77 and the inhabitants of Teramo park at Barona, through a participatory workshop.

Un progetto di verde urbano realizzato per valorizzare un'area del Parco Teramo nel cuore del quartiere Barona, con lo scopo di sensibilizzare la cittadinanza e favorire un uso consapevole di questa zona periurbana di Milano.

Un quartiere di grandi caseggiati progettati come delle immense cascine con corti interne che prendono a modello quelle antiche della vasta area agricola confinante. Area urbana e area rurale dall'identità incerta in un perpetuo dialogo muto. *Arena Verde* è il risultato di un laboratorio realizzato nel 2014 dal progetto *Density* (1).

Il laboratorio ha permesso di attivare un programma di workshop artistici progettuali, partecipati e relazionali in cui le associazioni e gli abitanti del quartiere si sono fatti diretti committenti di un progetto artistico, come strumento, dialogante per valorizzare l'area periurbana, fondamentale risorsa culturale locale. La scelta dell'opera pubblica da realizzare infatti è stata fatta dai cittadini tra vari progetti,



Parco delle Risaie, Milano

e dall'artista Emilio Fantin (2) come luogo sostenibile, sia negli usi, sia nella costruzione, realizzato usando un approccio biodinamico. Il metodo considera il suolo un organismo vivente che si alimenta di forze cosmiche che vengono in parte processate all'interno della terra, ed in parte agiscono direttamente sulla superficie terrestre. *Arena Verde* è un'opera, a cura di *Connecting Cultures* (3) in collaborazione con A77 (4), realizzata con l'intento, la cooperativa sociale realizzare un'opera d'arte vivente, per tutti coloro che frequentano e amano il Parco creato con lo scopo di dar voce e maggiore visibilità al

territorio urbano limitrofo, offrendo una seduta, quindi un valore funzionale ma allo stesso tempo di metafora: sancire il luogo d'incontro tra chi abita la fascia periurbana (la Barona) e coloro che abitano nel parco Teramo. È un monumento (arena, agorà) ed un luogo funzionale (tribuna, seduta), ma soprattutto è costruita



con materia organica, vivente. C'è un'analogia tra un processo artistico e un processo biodinamico (ha dichiarato l'artista). Ambedue sono processi di trasformazione di forze invisibili che generano qualcosa di semplicemente unico e bellissimo. Ed ha spiegato come il rapporto dell'uomo con il manto erboso, per preservarlo, dovrà essere costante. Occorrerà quindi prendersene cura, tagliare l'erba e innaffiare regolarmente, con attenzione, amore e senso di responsabilità. È proprio per questo che l'Arena Verde è diventata fonte e teatro di nuova coesione sociale, perché ha promosso la riappropriazione di un'area consentendo di riscoprire nuove significative relazioni tra gli abitanti e le Associazioni nell'area Teramo/Barona, mettendo in moto processi di condivisione di bisogni, competenze, desideri e favorendo la modificazione dei rapporti tra i soggetti della comunità con la riappropriazione delle abilità e competenze proprie di ciascun soggetto coinvolto e l'Arena Verde è oggi un luogo di ritrovo sia per gli abitanti che per i fruitori della zona, e resterà tale anche allo scadere dell'attività di Dencity come ferro simbolico fra la città e l'area agricola, ospitando iniziative volte a favorire una sempre più consapevole fruizione dell'area periurbana di Milano.

Per funzionare si propone anche come luogo di autorganizzazione, e ciò che dipende dalla buona volontà dei cittadini e dall'amore che questi ultimi sapranno dimostrare per questo angolo di mondo.

1. Dencity è una rete di soggetti Associazione Culturale Dynamoscopio, in partnership con Connecting Cultures, A77, Alma Rosé, Comunità del Giambellino, Economia e Sostenibilità, ASP che con il sostegno di Fondazione Cariplo in Zona 6 ha sperimentato nel triennio 2013-2016 un nuovo modo di pensare, vivere e agire la cultura, come promotrice di coesione sociale, sviluppo economico e rigenerazione territoriale.

2. Emilio Fantin è un artista italiano che vive e lavora a Bologna. I suoi lavori mettono in comunicazione persone, fatti e situazioni. Recentemente l'artista ha organizzato workshop dedicati al rapporto tra arte e natura, ideando percorsi e realizzando opere utili alla rivalorizzazione di aree verdi, per riaffermare il legame tra l'uomo e i luoghi naturali.

3. Connecting Cultures è un'agenzia di ricerca no profit con sede a Milano, fondata nel 2001 da Anna Detheridge, e attiva nell'ambito delle arti visive. (www.connectingcultures.info)

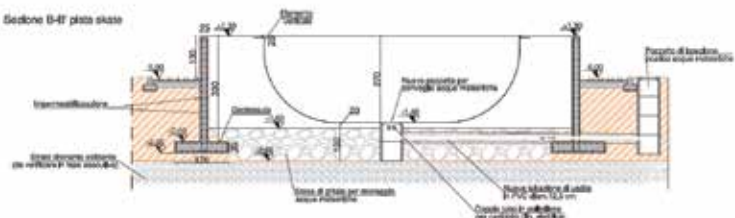
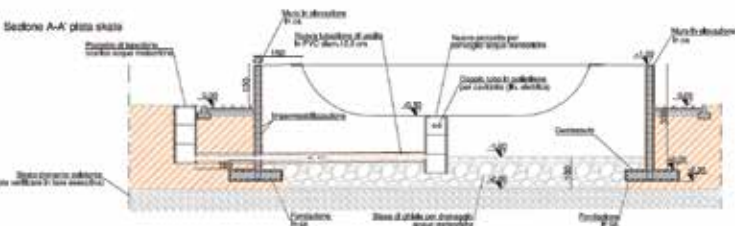
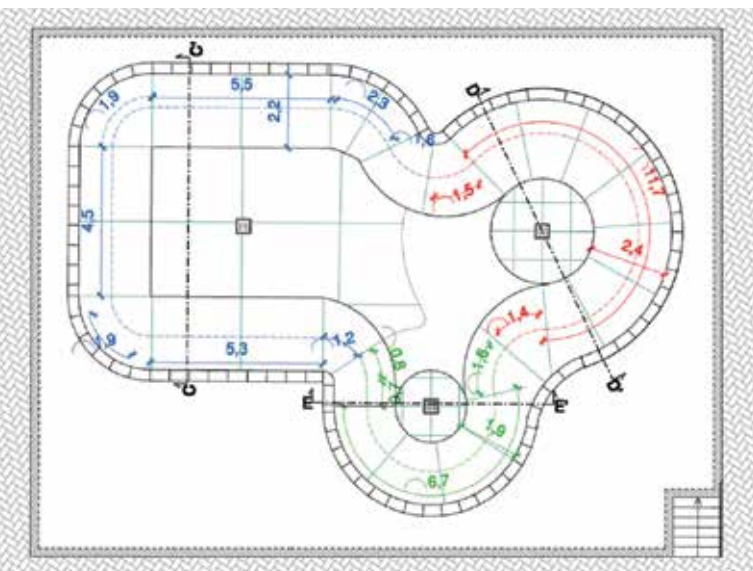
4. A77 cooperativa sociale (www.a77web.it)



GRATOBOWL, UN PROTOTIPO PER RIGENERARE GRATOSOGGIO

ALBERTO DAPPORTO

Abstract: Chosen by the Italian Pavilion at the Venice Biennale, this small intervention realized in the outskirts of Milan from Milano City in collaboration with local associations is one of the symbols of a new urban regeneration.



Una vasca di 12x16 metri scavata all'interno di un volume di cemento è il nuovo progetto che si pone in antitesi alle alte unità abitative degli anni Sessanta costruito dall'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) del quartiere di Gratosoglio, nella periferia sud di Milano.

GratoBowl è il nuovo skate park inaugurato il 10 ottobre 2015 in via M. Saponaro 22, finanziato con finanziamento pubblico e realizzato dal Comune con il circolo Gratosoul, ASD Milano Skateboarding e i ragazzi di grato.

Sono i diretti utilizzatori, coadiuvati dai tecnici, che ne hanno curato la progettazione, limitandosi alla vasca, ma interessandosi di tutta l'area verde attrezzata come spazio giochi per bambini, con una nuova illuminazione e percorsi pedonali. Lo skate park, come progetto di microrigenerazione urbana, è stato presentato quest'anno, alla Biennale di Venezia insieme con altri 20 progetti, al Padiglione Italia curato dallo studio TAM Associati (Massimo Lepore, Raul Pantaleo, Simone Sfriso). Con il titolo *Taking Care*, il padiglione "vetrinizza" il progetto del GratoBowl elevandolo a simbolo di un ritrovato filone progettuale che vede nel processo che parte dalla pubblica collettività per arrivare alle comunità stesse, quasi in un processo di autoalimentazione, una possibilità di realizzazione architettonica che ha il fine di migliorare la qualità della vita nelle aree in difficoltà.

Per questo motivo alla base della sua organizzazione c'è stata una partecipazione orizzontale che ha visto promuovere il progetto da parte di veri assessorati del Comune di Milano, con il Consiglio di zona 5, mentre le Associazioni di quartiere e un gruppo di skaters ne hanno monitorato le fasi esecutive. I presupposti del progetto per Gratosoglio sono tutti peraltro in linea con





la contemporanea tematica *politically correct* di recupero delle periferie. Ma nella sua praticità, anche secondo l'opinione dei diretti interessati, il progetto non sembra rispecchiare perfettamente le tre sezioni del Padiglione, ovvero, capire i problemi delle aree in difficoltà, mostrare i progetti ed infine presentare un intervento di soccorso. A solo un anno dalla sua realizzazione sembra si stia già creando un muro invisibile che separa lo skate park ed il quartiere, per la scarsa fruizione da parte degli abitanti probabilmente dovuta all'assenza di ulteriori attività e spazi aggreganti (bar, locali, biblioteche, etc.) nelle vicinanze che permettano una permanenza prolungata e non solo una esperienza temporanea.

La mancata integrazione nel progetto di funzioni aggiuntive, forse costretta anche dalle limitate risorse con cui è stato realizzato, rischia di far sì che ci si dimentichi presto di questo progetto e del suo intento iniziale. Potrebbe trasformarlo, nel suo piccolo, in una sorta di cattedrale nel deserto, all'interno di un quartiere che da trent'anni ha visto un progressivo spopolamento che ha fatto largo al degrado, e che ad oggi manca di autosufficienza.

Trova delle limitazioni anche la progettazione tecnica della vasca, poiché anche se divisa in tre concavità con diverse pendenze, nessuna di queste è dedicata ai principianti. Per questo motivo i giovani e giovanissimi che si cimentano trovano subito sconforto e lasciano spazio agli esperti esterni al quartiere che saltuariamente decidono di utilizzare lo skate park, per poi andarsene.

L'intento di stravolgere un intero quartiere attraverso un intervento ridotto è solo parzialmente raggiunto, in primis perché l'opportunità di avere uno skate park della zona è presente da più di vent'anni, essendoci stato prima del *GratoBowl* il *Baroni*, prima vasca in cemento armato realizzata in Italia, che presentava pendenze per tutti i livelli di capacità. In secondo luogo il fatto di non essere percepito come un vero luogo di incontro multifunzionale

per la comunità lo identifica come un bell'oggetto architettonico, ma fine a sé stesso e frena i vicini residenti nell'appropriarsi di quello spazio come vorrebbero.

È un progetto che genera illusione agli occhi dei più che vorrebbero provarlo, ma restano esclusi in un godimento senza partecipazione: resta vuoto o semi tale per molto tempo nell'arco della giornata.

Con la sua introduzione avrebbe dovuto fungere da catalizzatore dei flussi del quartiere escluso fisicamente e socialmente dalla città di Milano, rigenerandolo e rendendolo autonomo, ma in realtà manca di questa capacità pulsante e si è limitato ad arginare le precedenti situazioni di degrado nelle limitate aree verdi che spesso volte sono "alloggio" per i senzatetto o teatro di microcriminalità.

Il progetto intenzionalmente pare voglia essere effimero (anche se la natura del materiale ne tradisce la contrapposta ambizione di durabilità), ma lo è nel senso limitato del termine poiché è nato come indispensabile, in verità è carico di un eccesso di inutilità per il dinamismo del quartiere, restando evanescente.

Rimane così un *prototipo*, ancora un po' troppo embrionale, incapace di dare vita ad un progressivo e indipendente sviluppo di nuove speranze per il quartiere.

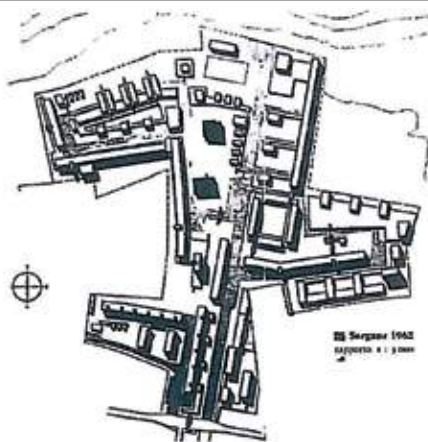
La realizzazione di questi *prototipi* necessita in egual misura di un'attenta valutazione dei contesti limitati in cui intervenire e di una risposta con interventi adatti, ma allo stesso tempo deve ricevere finanziamenti sostanziali da coloro che sorreggono l'ideale di una nuova rigenerazione delle aree in difficoltà perché il cambiamento avvenga in maniera efficace. Lo slogan "progettare per il bene comune" gridato dagli architetti che realmente ritengono che l'architettura possa e debba essere rivolta alla collettività rischia di perdere seguito se la natura di progetti posti al centro dell'attenzione scade nella velleità.

UN COLLOQUIALE TAPPETO URBANO A SÒRGANE

GIOVANNI BARTOLOZZI

Abstract: *With three contests on as many squares of the historic outskirts of the town of Florence since 2003 it has launched an interesting work of participatory planning involving the citizens themselves in defining the guidelines and monitoring the implementation of projects. It is shown here the new square of the district Sorgane conceived as a new large carpet of the population encounters.*

Il progetto di piazza Istria a Sòrgane rientra nel virtuoso programma su “tre piazze per Firenze” che il Comune di Firenze nel 2003 ha messo a concorso altrettanti per spazi pubblici nella sua periferia storica (piazza del Sodo, piazza del Varlungo e piazza Istria). Attivando un sistema di progettazione partecipata che ha coinvolto gli stessi cittadini nella definizione degli spazi, con laboratori di quartiere che hanno definito le linee-guida per la progettazione, incidendo poi, in buona misura nella aggiudicazione dei progetti e nell’avanzamento dei relatori iter realizzativi. Il gruppo guidato da Alberto Breschi ha vinto l'intervento su piazza Istria la cui realizzazione, si è conclusa con l’inaugurazione



e la consegna al quartiere nel 2008. Il luogo prescelto è un invaso problematico ma carico di alta potenzialità essendo chiamato a risolvere, con l'attuale assenza di vita urbana, un problema che affonda le sue radici nella storia stessa del quartiere e dell’originario progetto di Michelucci e dei suoi allievi, la cui proposta prevedeva infatti, l’estensione dell’insediamento a sud in una coraggiosa integrazione con lo storico paesaggio collinare (costante questa per Firenze: si pensi al Piazzale Michelangelo, a Boboli o a Settignano).

Il progetto, come noto, suscitò aspre polemiche sul finire degli anni '50, fino al compromesso che ne seguì e che portò a ridurre drasticamente la dimensione del progetto

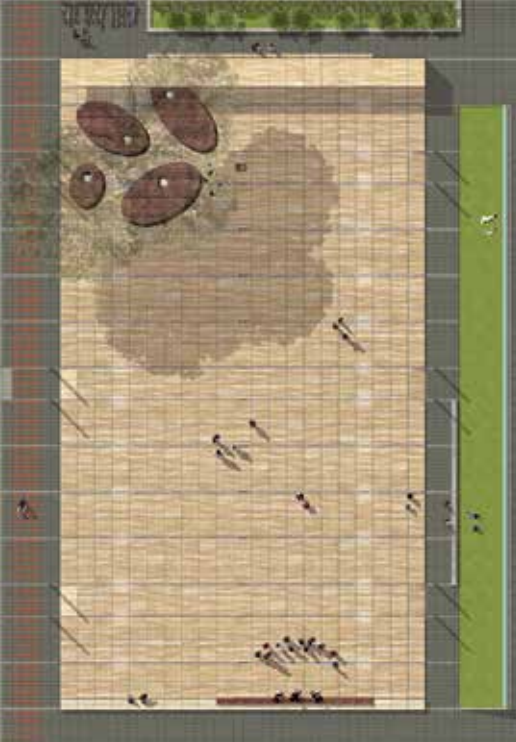


(da 12000 abitanti a 4500 abitanti), successivamente affidato a soli tre (Poggi, Ricci e Savioli) dei sette gruppi iniziali. Malgrado il ridimensionamento del progetto, furono i due "leonardi fiorentini" a dare carattere e identità al nuovo quartiere, realizzandovi veri e propri edifici-città, brani di buona architettura, che, in sintonia con i caratteri dell'ambiziosa urbanistica di quegli anni, rispecchiano ancor oggi l'autenticità e l'unicità dei loro linguaggi. Il risultato della riduzione del progetto di Sorgane (con l'azzeramento della sognata acropoli collettiva sulla collina) è ancora sotto gli occhi di tutti e così si spiega quella lunga strada - l'attuale viale Benedetto Croce - che senza alcuna soluzione di continuità oggi bruscamente ora impatta contro la collina alberata. La nuova piazza, nella parte destra del viale, quasi a ridosso della collina, ha il merito di creare quella testa mancante a tutto il sistema urbanistico di Sorgane, quella testa mancante, che avrebbe dovuto costituire, l'acropoli pensata da Michelucci. Il progetto di Alberto Breschi è risultato vincitore perché ha interpretato nel modo più efficace l'idea del grande vuoto urbano come era stato concepito da Savioli, quale intermezzo e necessaria cerniera tra i suoi blocchi residenziali, che proprio in quel punto degradano assecondando la discesa della collina. L'idea risolutiva è stata quella di concentrare le emergenze richieste dal bando (una pensilina, le sedute, il sistema del verde) lungo i bordi. Sul terreno sociale il progetto riflette l'urgenza di restituire uno spazio a vocazione pubblica ad un quartiere residenziale di edilizia economica popolare nato per fronteggiare problematiche molto diverse da

quelle attuali. Negli ultimi anni Breschi si è confrontato in più occasioni col tema della piazza pubblica a Firenze ed ha sviluppato un metodo progettuale dialettico nei confronti dei contesti urbani nei quali si inserisce: quello che in più occasioni ha chiamato *progetto di metamorfosi*, quale tentativo di fresca e positiva lettura dell'esistente in una sintesi progettuale asciutta, capace di mettere a sistema tutti gli elementi essenziali del progetto.

Per dar forma alla piazza pubblica Breschi lavora sul tema del grande rettangolo come forma archetipica della piazza: basti pensare ad alcuni esempi storici noti come (piazza Navona a Roma o piazza Santa Croce a Firenze) per comprendere la vocazione pubblica di questa forma pura. A Sorgane il grande rettangolo viene concepito come un tappeto materico, intessuto da blocchi rettangolari di pietra serena, che integra nella sua trama i corpi illuminanti per la luce a raso, le sedute e le aiuole, che contengono le alberature. La pavimentazione della piazza ha uno spessore di 15 cm (un'alzata), assimilabile a quello di un grande tappeto appoggiato al suolo, che si prolunga, con un gesto unico, nella seduta a nord e nella pensilina a sud, con un'operazione di piegatura. In questo dispiegarsi dalla seduta alla pensilina la pavimentazione/tappeto, è ritmata da fasce in pietra più chiara allineate alle scansioni strutturali dell'edificio di Savioli che fa da fondale sul lato lungo, col quale la piazza vuole stabilire delle relazioni visive, quasi grammaticali, capaci di sostanziare e impreziosire il suo inserimento. Un tappeto urbano come nuovo sistema di testa per il non finito quartiere di Sorgane.





UNA SCULTURA VERDE POP IN PIAZZA A CALENZANO

SANDRA MARRAGHINI

Abstract: *The purpose of this green regeneration project was to use a hanging garden to enhance a small technical functioning building: an electrical room. The idea was to turn it into a significant presence in a historic and representative civic institution space, creating a green wall that was not simply a traditional vertical garden, like the many accomplishments that are spreading in the world in the style of Patrick Blanc, but a large green art installation.*

Il progetto di Clet e Sandra Marraghini è frutto della collaborazione tra il Dipartimento di Architettura di Firenze e il comune di Calenzano.



L'obiettivo di questo progetto di rigenerazione *green* è stato valorizzare con il verde pensile un manufatto tecnico dismesso (una cabina ENEL) rendendolo una presenza significativa in uno spazio storico e rappresentativo dell'istituzione civica, creando una parete verde che non fosse semplicemente un tradizionale giardino verticale, come le tante realizzazioni che si stanno diffondendo nel mondo sullo stile di *Patrick Blanc*, ma un'installazione artistica, una grande scultura vegetale. È un'opera che si colloca tra *bioarchitettura* e *bioscultura*, tra *Street Art* e *Land Art*, una contaminazione *green* capace col verde di mettere insieme molteplici messaggi. Il progetto ha tratto spunto dalla ricerca di un dialogo tra le contraddizioni del contesto: tra città antica e contemporanea, tra tradizione e innovazione architettonica, tra paesaggio agricolo e industriale. Il territorio del comune di Calenzano si compone infatti di due diversi paesaggi, uno costituito da monti e colline dalla bellezza ancora intatta dove è intensa l'attività agricola, e la piana, dall'altra, che

ospita numerose e importanti attività produttive con grandi capannoni industriali (qui non ci sono boschi di alberi ma una foresta di alti e minacciosi tralicci d'alta tensione e un groviglio di svincoli autostradali).

La risposta è stata un tentativo autoironico di creare un dialogo tra contrasti con un verde applicato sulle facciate dell'edificio per formare il volto di un personaggio evocativo del territorio montano e agricolo. Si è voluto fare omaggio, con un'azione forte e dignitosa, ad un emblematico personaggio locale, un semplice boscaiolo, con il nome tipicamente paesano di *Fosco*, innalzando un "monumento" gigante ricoperto di verde. *Fosco il boscaiolo* è un manifesto *green*, una provocazione e un atto di intelligente ironia, un'iniziativa volta a incoraggiare la riconquista della vegetazione sul cemento e a stimolare la comunità al dibattito e a un rapporto più responsabile con l'ambiente.

In basso a destra, *Fosco il Boscaiolo*, i primi schizzi dell'artista fiorentino di adozione esponente della *Street Art* *Clet Abraham*, 2015. A sinistra, un'immagine della cabina *Enel* prima dell'intervento, nella piazza principale di Calenzano, Firenze, 2015. Nella pagina precedente una foto del progetto realizzato



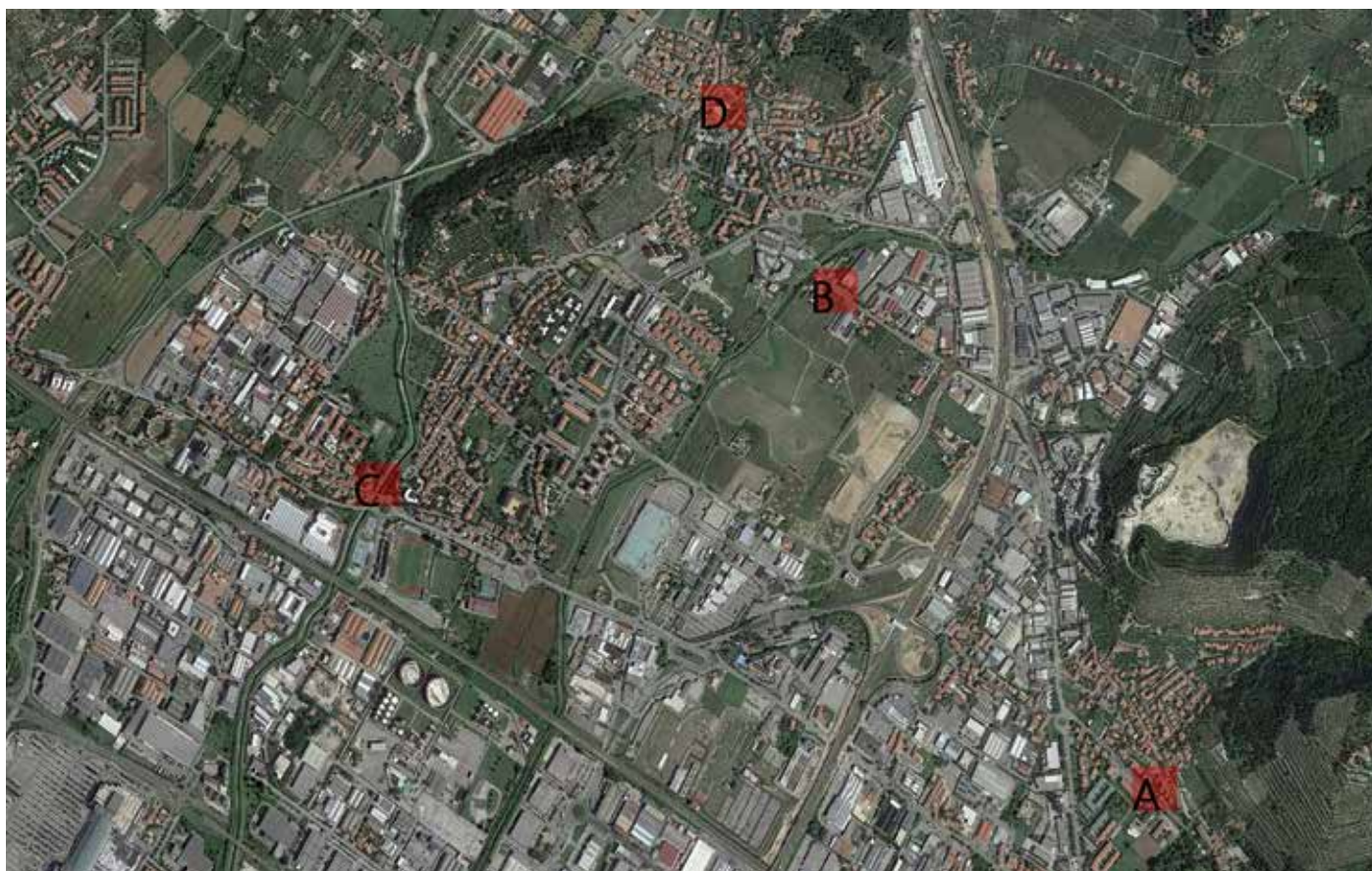
Il concorso di idee promosso dal comune di Calenzano sulla riqualificazione urbana.

L'allestimento di Fosco nella piazza principale di Calenzano è stato l'evento scatenante di una serie di iniziative rivolte al progetto di vari allestimenti per il restyling di piccoli immobili a destinazione tecnico-impianistica, incoraggiando il comune a cercare di rendere una consuetudine questa sperimentazione di riqualificazione urbana. Si è bandito nel luglio 2015 un concorso di idee, aperto a tutti e proposto come laboratorio sperimentale dove far convergere idee di ogni sorta che si basassero su una stessa matrice comune: innovazione, creatività, identità e sostenibilità. Il tema era trasformare un problema in opportunità e ripensare a piccoli edifici in parte degradati e non integrati nel contesto urbano, non nascondendoli, ma evidenziandoli e facendoli diventare oggetti urbani completamente rinnovati con nuovi significati, da cui il logo *Il Brutto Anatroccolo*.

Gli immobili individuati nel territorio di Calenzano erano oggetti di nessun valore collocati in zone periferiche senza identità, due cabine elettriche, di cui una in prossimità di una scuola elementare e un casottino ad una fermata del bus, la richiesta riguardava la riqualificazione esclusivamente esteriore senza opere edilizie. La partecipazione al concorso è stata gratuita e aperta a tutti non solo a progettisti e studenti ma anche a persone semplicemente con delle idee creative. Tutto ciò nell'ottica che la progettazione della città debba essere sempre più

partecipata e condivisa dalla comunità, nella convinzione che questa sia la strada da percorrere per riportare le persone gli abitanti e i fruitori dei luoghi a disegnare "la città pubblica", un modo percorribile e più efficace per ridare ai luoghi significato e identità con piccoli interventi di ricucitura di ridotto impegno finanziario. Al bando hanno risposto in molti, tutti giovani di cui molti architetti o designers, ed è emersa una suggestiva serie di proposte di allestimenti artistici, molto originali. Molte proposte hanno fatto leva sulla forza espressiva della *Street Art* e tratto spunto dal luogo tra cui il progetto vincitore: *Ottone il Soldatone*, concept ispirato e rivolto alla valorizzazione del Museo del Figurino di Calenzano. Degni di interesse sarebbero tutti i progetti, qui segnaliamo il secondo classificato con il disegno di un grande autobus sul casottino alla fermata del bus e il terzo con il grande Lego sulla cabina di fronte alla scuola. Molto divertente e originale anche il grande rebus luminoso integrato col il verde pensile atto a risvegliare interesse nel fruitore inevitabilmente distratto nel frequentare un luogo insignificante e così a suscitare l'interazione tra l'architettura, i luoghi urbani e le persone. Il concorso di idee è nato dal progetto di ricerca condotto all'interno del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze dal titolo *Green Architectural Design, Applicazioni e Innovazioni del verde pensile* e dalla collaborazione con il comune di Calenzano.





Planimetria di Calenzano e alcune fotografie dello stato di fatto prima dell'intervento. Nella pagina a fianco, da sinistra: il vincitore del concorso di idee Il Brutto Anatroccolo; disegnato e progettato da Silvia Bartolini e Cristiano Troccoli, Ottone il soldatone si è classificato in prima posizione "Per l'originalità, la realizzabilità e il contenuto artistico ambientato nel contesto, che valorizza il museo del Figurino di Calenzano." Il secondo classificato del concorso, un progetto di Irene Frittoli; il terzo classificato, progettato da Enrico Antonioli e Anna Paola Valbusa; una proposta dall'anima Green, idea di Michelangelo Verdelli e Letizia Tralli.



IL GIARDINO SOTTOVICO, DIETRO LA SCENA DELLA CITTÀ: IDENTITÀ TERRITORIALE ATTRAVERSO UN ORTO BOTANICO

MARIO BENCIVENNI

Abstract: *A volunteer group of gardeners has made, in a municipal waste ground on a steep slope located on the edge of the south-east of Vico d'Elsa in danger of becoming a discarica abusiva, a botanical garden and a Serra in which were placed the boaniche collections of three keen gardeners local collectors*

Un pubblicitista sensibile e attento osservatore delle vicende del territorio italiano negli ultimi decenni qual è Francesco Erbani al *Festivaletteratura* di Mantova ha evidenziato come l'edizione del festival di quest'anno abbia ruotato molto attorno ai giardini: *dai libri all'ecologia il festival scommette sul giardinaggio*. E riferendo della presentazione dell'*Atlante dei Classici Padani* di Filippo Minelli sottolinea come esso documenti esemplarmente *l'insensata galleria di centri commerciali, capannoni, rotonde e sale slot che domina il paesaggio della macroregione dal Piemonte al Friuli. Condizione di queste manipolazioni è stata la deregolamentazione urbanistica voluta dall'alto e accolta in basso da un'effervescenza edilizia dilagata come una lava vulcanica. Che cosa si può fare? Abbandonando ogni catastrofismo del tutto è perduto, da Mantova arriva l'invito agli uomini delle arti, della letteratura, delle scienze, dell'architettura a dedicare un po' delle loro competenze*

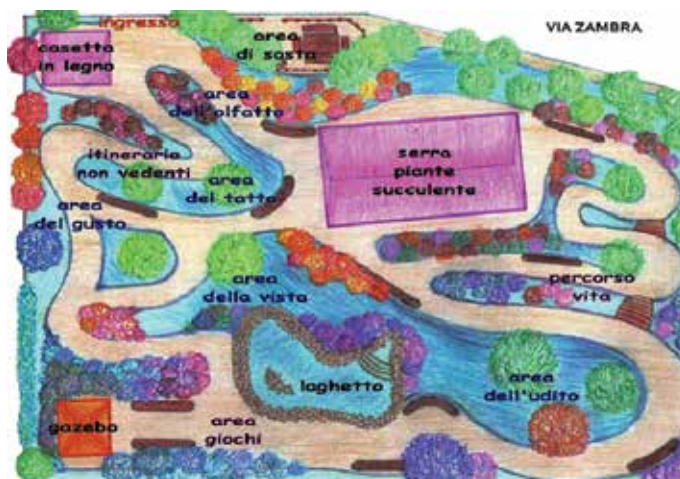
a fronteggiare questo degrado. Curare un giardino è un piccolo passo (1).

Un grande passo nella direzione indicata da Erbani è l'Orto Botanico realizzato e curato da un gruppo di giardinieri appassionati e da alcuni cittadini di un piccolo centro toscano posto sulle belle colline comprese fra Poggibonsi, San Gimignano, Certaldo e Barberino Valdelsa. Una terra stupenda per un paesaggio antico, ma che di recente ha subito profonde trasformazioni sia nel settore agrario (grazie per esempio alla viticoltura e all'agriturismo) che in quello industriale (nel comprensorio manifatturiero dei mobili e del caravan).

Qui ai margini dell'abitato di Vico d'Elsa, è sorto un orto botanico attorno ad una cospicua collezione di piante succulente (piante grasse): una nuova realtà botanica, orticola e associativa di grandissimo valore.

Nel 2007 a Vico d'Elsa una collocazione pubblica

Vico d'Elsa, l'area prima dell'intervento di recupero e di realizzazione del giardino (2007). A fianco, Il "Giardino Sottovico", pianta





In alto: il Giardino Sottovico, veduta d'insieme verso la Serra grande. Sotto, a sinistra, la Serra grande e a destra la serra di Andrea-



propone collezioni formate negli anni da tre giardinieri appassionati (Alessandro e Andrea e Maurizio) in modo da permetterne una fruizione più ampia. Al margine sud-est dell'abitato c'è, abbandonato, un terreno comunale in forte pendenza che rischia di diventare occasione di discarica abusiva. Un gruppo di cittadini, con un progetto (2) condiviso e sostenuto dall'amministrazione Comunale e da un istituto bancario locale, si costituisce in associazione e, l'area ottenuta in concessione inizia a dar vita al *Giardino Sottovico*.

Si sterra, si bonifica l'area e vi si realizza una grande Serra di 200mq in cui centinaia di esemplari delle tre collezioni vengono sistemati per aree geografiche. Si impianta un giardino dei sensi lungo un vialetto che, scendendo, conduce alle parcelle dell'olfatto, del tatto, del gusto, della vista e dell'udito. In basso un gazebo con un'area giochi e l'orto. Dietro la grande Serra i laboratori di riproduzione e di studio delle piante, un grande gazebo per gli incontri e la **Serra di Andrea** cioè il luogo della conservazione e riproduzione delle collezioni delle piante succulente. Dopo neppure tre anni di intenso lavoro che ha coinvolto tanti cittadini del borgo, nell'aprile del 2010 il giardino come un bene di tutti e per tutti si apre al pubblico. La cura delle piante succulente, così diverse fra loro nelle forme nelle fioriture, nei comportamenti si fa esperienza concreta umana di comprensione, condivisione e riconoscimento di valore alla diversità di ciascuno di noi. In questo eden

naturale realizzato da uomini appassionati anche ciò che normalmente viene considerato malattia ed handicap, diventa valore e occasione per imparare ed arricchirsi.

Dall'apertura del pubblico ad oggi grazie a continue donazioni, l'orto si è arricchito nella sua consistenza botanica ed orticola, luogo di delizia attorno alla stupenda collezione di piante succulente, alle loro bellissime forme e fioriture, ha sempre più sviluppato la sua dimensione come spazio didattico, terapeutico, di incontro e relazione per bambini, di crescita intellettuale e culturale. Una scuola media locale, in questi ultimi mesi, ha progettato e realizzato due poetiche **panchine** a mosaico.

Tutte le volte che ho avuto la fortuna di visitare il *Giardino Sottovico* ho pensato che un grande profeta dei nostri tempi, purtroppo assai dimenticato, qual è stato Adriano Olivetti avrebbe individuato in quest'esperienza la prova che la sua idea di democrazia partecipata e comunitaria era davvero possibile. E mi è ritornato a mente questa sua bella riflessione: *Tecnica e cultura conducono verso piccole città dalla vita intensa, dove ci siano armonia, pace, verde, silenzio, lontano dallo stato attuale delle metropoli sovraffollate e dall'isolamento e dallo sgomento dell'uomo solo.... La natura il paesaggio, i monti, i laghi, il mare creano con i nostri fratelli i limiti della nostra Comunità. Lì ci sentiamo più vicini al luogo migliore della nostra anima, più vicini al mondo dello spirito, al silenzio dell'eterno* (3).

Le nuove panchine a mosaico e la panchina in acciaio nell'area delle farfalle





1. In 'La Repubblica', domenica 11 settembre 2016, p. 49.

2. Le linee principali del progetto didattico e terapeutico alla base della realizzazione del giardino sono sintetizzate così nel sito dell'associazione (<http://www.giardinosottovico.org/index.php>) a cui rimando per la ricca documentazione di testi e di immagini relativi al giardino e all'attività dell'associazione: *L'obiettivo del progetto è di invitare l'utente a prendersi cura delle piante in modo tale che lo svolgimento di queste attività lo aiutino attraverso la comunicazione e l'espressione a riattivare potenziali umani, in sintesi a rafforzare l'identità, l'autostima e la consapevolezza, che permetteranno al ragazzo di percepirsi come parte integrante dell'ambiente. L'aspetto botanico e pedagogico-terapeutico sono in simbiosi. La raccolta dei semi ci fa pensare all'emersione dei potenziali umani, anche latenti. La catalogazione stimola l'identità, la preparazione del terreno sperimenta una condizione di contenimento e l'attività di compostaggio la valorizzazione degli scarti, il travaso, l'attaccamento alla vita e la talea, il distacco*

(metaforicamente dal grembo materno al grembo sociale). L'innaffiatura e la cura differenziata delle varie specie saranno un forte stimolo all'educazione al rispetto della diversità come norma e arricchimento, mentre la pulizia del percorso e il riordino dell'ambiente servono a far chiarezza, le potature poi aiuteranno alla capacità discriminativa dei bisogni, al coraggio e alla decisione. Il tutto è finalizzato alla valorizzazione della persona, al rispetto di sé e degli altri e all'accettazione dello sforzo in direzione di uno scopo, oltre che all'agevolazione della coordinazione neuro-motoria degli arti, dell'orientamento spazio-temporale e dell'acquisizione della fiducia in sé.

3. ADRIANO OLIVETTI, *Il cammino della Comunità*, Roma/Ivrea, Edizioni di Comunità, 2013, pp.33 e 34. 13. F. M. RICHINI, C. BIFFI, C. BASSANO, *Il Monte Etna col teatro et i piedistalli eretti nella piazza del Duomo di Milano. In occasione delle pubbliche Allegrezze fatte da essa Città per la Nascita del Serenissimo Principe di Spagna, alli 4 Febbraro 1630*, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, inv. A.S. m. 63-52.

GENOVA, PERIFERIE ESTREME: IL CEP DI PRÀ OLTRE LA CONDANNA

AGOSTINO PETRILLO

Abstract: In Genoa the public housing Pra '60s was known for his exuberant all-full volume. At his sentencing by its residents themselves took over a collective effort, with the free labor of the people, to humanize it with the green, with artistic interventions and creating a new autoprodotto space (the PALACER)



A osservarlo da una certa distanza, così remoto e isolato sull'altura da cui domina il mare, il quartiere genovese che ha nome CEP (Centro di Edilizia Popolare) suscita tutta una serie di interrogativi, si propone come una sorta di enigma, e per altri versi ispira alla riflessione, quasi fosse una specie di monumento. Trascorsi ormai diversi decenni dalla sua edificazione, avvenuta in varie tappe tra gli anni Sessanta e Settanta, sempre più difficile risulta infatti comprendere come sia stato possibile pensare di realizzare in un sito del genere i tozzi palazzoni squadrati che lo compongono, quale cultura urbanistica, quale cultura architettonica e quale società abbiano potuto ispirare la creazione di quello che è stato ben definito: *un inferno con vista mozzafiato sul mare* (1). L'enigma è anche sociale: chi vi ha potuto abitare, o meglio chi vi è stato costretto ad abitare, e quali sono state le condizioni e le conseguenze individuali e sociali di questo abitare, quali identità sono

scaturite dal vivere in questo peculiare luogo. Poche sono le certezze: la separatezza radicale dalla città, la distanza dalla stessa già periferica zona di Prà, la funzione che il quartiere, abbandonato a se stesso dalle amministrazioni e stigmatizzato dall'opinione pubblica cittadina, ha a lungo svolto: un contenitore di disuguaglianza e di marginalità, e al tempo stesso una fabbrica di ulteriore disuguaglianza. Ma, al di là delle domande che suscita, e delle poche risposte che si possono dare, il CEP rimane lì, a incombere in tutta la sua bruttezza come un singolare e involontario monumento a un'epoca dello sviluppo urbano genovese, epoca che si è ritenuta "progressiva" e "razionale", e che oggi brilla invece per scarsa preveggenza e capacità pianificatrice, e di cui possiamo apprezzare pienamente tutti i limiti e le cecità. Ormai il CEP è storia.

Leggiamo il tempo nello spazio. In un bellissimo libro lo storico Karl Schloegel ha recentemente invitato a leggere il tempo nello spazio, a cogliere negli spazi lo stratificarsi delle epoche, delle tradizioni culturali, dei saperi, delle mentalità e degli orientamenti politici (2). Egli intende presentizzare la storia e storicizzare il presente attraverso i dettagli significanti, e soprattutto attraverso il mutare degli sguardi che noi rivolgiamo alle cose. Quello che appariva un tempo normale, oggi è straniante, difficile da comprendere. Nei luoghi in cui passa la storia rimangono iscritte determinate relazioni di potere, fissate in immagini che l'occhio coglie in un attimo, ma che sono capaci di fissare per sempre la *Stimmung*, l'atmosfera, il clima di un'epoca intera.

Se applichiamo il metodo di Schloegel al CEP, andando





a vedere di persona un passato recente fattosi emblematicamente storia, non si può non rimanere sbigottiti dal panorama che esso presenta. Il CEP è un micro-mondo separato, una cartografia dell'estremo, una eterotopia realizzata, un vero non-luogo. Il progetto, dovuto all'architetto Giorgio Bertelà, si articola confusamente con strade pensate unicamente per il traffico veicolare, senza marciapiedi né percorsi pedonali protetti, ignota vi è l'idea di spazio pubblico. Assenti sono i servizi.

Inutile forse gettare croci sull'architetto che lo progettò, all'insegna di un *modernismo in ritardo*, realizzato in fretta

e con pochi mezzi. Una decina d'anni fa qualcuno invocò pietà per gli architetti che avevano progettato le stecche anonime della banlieue parigina (3). Certo si ritrovano presenti al CEP tutte quelle caratteristiche negative che già aveva denunciato nel 1977 il rapporto Peyrefitte sulle periferie francesi: *generazioni di costruttori, che basavano il loro sapere nelle dottrine architettoniche pre-belliche, hanno messo in atto una caccia accanita alla strada, ai luoghi naturali dell'incontro, al tessuto urbano tradizionale... si sono costruite torri, cubi, ovoidi... ma isolati, quasi ripiegati su se stessi. Miseri spazi verdi, strettamente funzionali, con*

le loro passeggiate di cemento, la clorofilla strettamente dosata... i cittadini di questi nuovi quartieri perdono i loro punti di riferimento e la loro identità, si spersonalizzano nella monotonia e nel cemento (4).

Oggi il CEP, in cui vivono circa 8000 persone, è un succedersi di muri degradati segnati dalla decadenza di materiali già scadenti al momento della realizzazione, di ascensori che non funzionano, di mancanza di spazio, di canyons verticali aperti su di un paesaggio da cinema distopico americano.

Periferia di periferie. Nell'intreccio curioso delle periferie genovesi, vecchie e nuove, nel "divenire periferia" di parti sempre più consistenti della città, fenomeno sempre più rilevante, dato che chi scrive ritiene che Genova, si vada sempre più delineando come "città di periferie", in cui progressivamente, sotto i colpi della deindustrializzazione, si allentano i rapporti tra le diverse aree che la compongono, e illanguidiscono le vecchie centralità (5), il CEP rappresenta il tessuto meno definito, costituito dall'espansione collinare edificata tra gli anni Cinquanta e Settanta, caratterizzato da un'accessibilità molto difficoltosa, da un'alta densità abitativa, dalla carenza di servizi e di parcheggi (6). Una sorta di estrema espansione e dilatazione della città, concepita in un'epoca in cui, occorre ricordarlo, il piano regolatore del 1959 fantasticava di una Genova futura da sei milioni di abitanti, e sotto la pressione della migrazione da lavoro dal sud si costruiva un po' dappertutto negli scarsi spazi ancora disponibili (7). In particolare gli anni Settanta e Ottanta a Genova sono stati caratterizzati da un'edilizia pubblica che si è sviluppata in aree marginali e di risulta, a volte acquisite in maniera occasionale. La zona in cui è stato edificato il CEP è appunto divenuta proprietà pubblica per lascito di una famiglia nobile, si tratta di un terreno "agricolo" situato in una zona impervia per nulla appetita dai privati. Il quartiere di Prà, che si trova tra Pegli e Voltri, dista da queste alture diversi chilometri di una strada tortuosa. In questo senso il CEP rientra appieno in quella categoria che ho chiamato "periferie al quadrato", periferie estreme, periferie di periferie, in un un

primo tentativo di sistemazione di una realtà sempre più complessa e di difficile indagine (8).

La composizione sociale. A lungo quartiere-discard, il CEP ha ospitato tutti i reietti della città, tutti coloro che non si sapeva dove collocare altrimenti: operai e destinatari delle assegnazioni di case popolari, anziani, pensionati poveri, persone con problemi psichici e di dipendenza, disabili e soggetti deboli di varia natura. Nel corso dei primi anni Novanta è però lentamente andata trasformandosi la composizione sociale del quartiere, alle componenti originarie si sono andati sommando da una parte migranti magrebini, quasi tutti operai edili, e un discreto numero di appartenenti ai ceti medi, impiegati, partite IVA, giovani coppie, respinti ai margini della città dal rarefarsi del mercato dell'affitto e dall'aumento dei prezzi in altre zone. Queste nuove presenze inizialmente in nulla hanno potuto modificare il clima generale del quartiere, che rimaneva plumbeo, né hanno potuto intaccare la cattiva fama di cui il quartiere godeva in città, ma una certa, sia pure casuale e involontaria *mixité* ha cominciato a fare capolino, e avrebbe rappresentato il brodo di coltura di quanto avvenuto in seguito.

Tra stigmatizzazione e colpa. Eppure in un certo senso il CEP aveva costituito anche una risorsa, per chi aveva un disperato bisogno di casa, gli alloggi lì disponibili avevano rappresentato un approdo.

In un dibattito pubblico un ex-abitante del quartiere, cresciuto al CEP, ricorda: *eravamo ben felici di avere un tetto sulla testa, una famiglia di sette figli, dopo anni passati a scalare le graduatorie per avere un alloggio pubblico. Partivamo da una situazione in cui eravamo letteralmente in mezzo alla strada, certo al CEP non c'era niente, non c'erano servizi, non c'erano negozi, c'era la delinquenza, ma finalmente avevamo una casa.* Chi vi giunge inseguendo il sogno della risoluzione del suo problema abitativo sottovaluta però quello che sarà l'altissimo prezzo da pagare in termini di squalifica sociale e di discriminazione. In questo

senso gli abitanti finiranno per scontare a lungo una sorta di “peccato originale” dettato dalla necessità che li ha condotti a scegliere il quartiere come luogo in cui insediarsi. Negli anni successivi, segnati nelle periferie genovesi dalla diffusione dell’eroina e dalla disoccupazione giovanile di massa, saranno spesso le “seconde generazioni” del CEP a dovere fare i conti con questo “peccato originale”(9).

Il CEP diviene infatti sinonimo di condizioni estreme di vita e di presenza di criminalità organizzata, è un quartiere in cui a lungo i mezzi pubblici circolano scortati dalle forze dell’ordine, il cui solo nome spaventa gli insegnanti incaricati di prendere servizio nella scuola locale.

D’altro canto la condanna sociale che investe questi luoghi, e che viene spesso completamente interiorizzata da coloro che vi abitano, è una delle caratteristiche della “marginalità urbana avanzata” chiaramente individuate da Loic Wacquant (10).

L’intelligenza delle periferie. Eppure le cose sono lentamente cambiate. In un articolo recente (11) ho ricostruito la recente vicenda sociale e politica del parziale (speriamo non temporaneo) riscatto del quartiere, sottolineando l’importanza della creazione di uno spazio pubblico che ha avuto una funzione importantissima nell’innescare un percorso di riscatto e di *empowerment*, che ha portato il quartiere a rovesciare l’immagine negativa che aveva in città. Nella seconda metà degli anni Novanta cominciano infatti nascere iniziative, volte a “tirare fuori la gente da casa”, organizzate da un piccolo giro di persone attive, che hanno precedenti esperienze nell’associazionismo e nello spettacolo. Perno di questo nuovo attivismo sociale è uno spazio inutilizzato, la palazzina dei Pianacci, che viene resa ospitale e fruibile (non c’era nemmeno la corrente elettrica) e in cui si apre il primo bar del quartiere. Per comprare un birra in precedenza occorre fare diversi chilometri. Partono una serie d’iniziativa musicali, di spettacoli, che animano le serate abitualmente deserte del quartiere.

Si avvicina alla realtà in continua crescita dei Pianacci anche la comunità islamica locale, in precedenza molto appartata

e isolata. Cominciano iniziative comuni, lo spartiacque che vince molte delle resistenze e delle prevenzioni esistenti tra gli abitanti è la partecipazione della comunità islamica, Imam in testa, a una Via Crucis organizzata dalla parrocchia nel 2003. I rapporti sempre più stretti culmineranno a partire dal 2006, e per tutti i dieci anni successivi, nell’organizzazione di una grande manifestazione cittadina dedicata a “Cus-cus e Pesto”, in cui vengono cucinati centinaia di pasti di cucina “mista” genovese-maghrebina, e cui partecipa non solo il quartiere, ma che richiama presenze dalla intera città. L’eco dell’iniziativa è tale che “Cus-cus e Pesto” assurgerà agli onori della cronaca, finendo addirittura per diventare oggetto di un’animata discussione nell’ambito della EXPO milanese del 2015. Tra i numerosissimi eventi realizzati al CEP in questi anni per iniziativa dell’infaticabile gruppo dei Pianacci ne spiccano alcuni: nel 2003 il concerto tenuto dall’orchestra sinfonica del Teatro Carlo Felice di Genova cui presenzia anche l’allora sindaco Pericu, e che segna uno spartiacque e un momento di riconoscimento pubblico importantissimi, poi la “Notte grigio topo” una serata di spettacolo e discussione politica pensata in ironica contrapposizione alle “notte bianche” finanziate dai comuni, che escludono completamente le periferie.

Ma il comitato dei Pianacci non si limita ad attività di tipo culturale: quando nel 2008 la Direzione delle poste minaccia di chiudere in nome della “razionalizzazione” il locale ufficio, obbligando i residenti a fare diversi chilometri per accedere ai servizi postali si scatena una campagna politica di disobbedienza civile: la “Operazione Tartaruga”: i pensionati vanno agli sportelli nell’ora di chiusura, prendono in massa il biglietto e trattengono gli impiegati per ore dopo l’orario con i quesiti più improbabili. Le Poste si piegano e annunciano che l’ufficio non verrà chiuso. Allo stesso modo quando nel 2008 una normativa regionale rischia di escludere dall’assegnazione degli alloggi popolari i nuclei familiari che hanno figli ormai capaci di percepire un reddito, parte una lotta che fa capo al CEP e vede coinvolti anche altri comitati di quartiere di zone egualmente interessate dal provvedimento e che costringe la regione a rivedere e modificare la norma.

Un nuovo spazio autoprodotta: il PALACEP

Nel 2009 viene risistemata e coperta un'area un tempo dedicata al pattinaggio, poi rimasta inutilizzata. Nasce così con un contributo regionale, provinciale e comunale, e soprattutto con il lavoro gratuito degli abitanti, il PALACEP. E' una struttura realizzata con fondi pubblici (destinati a fini sportivi!...) di circa mille metri quadri intorno a cui ruoterà buona parte della attività successiva dei Pianacci: concerti, spettacoli, manifestazioni teatrali che finalmente si possono svolgere al coperto. L'aspetto però forse più interessante della intera vicenda del CEP, al di là dell'idea di portare cultura e spettacolo in periferia per rivitalizzare un quartiere, è il progressivo superamento dell'etichettamento negativo cui il quartiere era sottoposto. Le numerose iniziative che si susseguono, e il risalto di cui godono, a livello prima locale, poi cittadino, mutano progressivamente la percezione del quartiere. Si stampano magliette con la scritta *I love CEP*, il CEP diviene addirittura di moda fino alla realizzazione di un CEPPRIDE. Si crea così una controtendenza importantissima rispetto ai processi canonici di etichettamento e di inferiorizzazione dei quartieri. Certo iniziative come quelle che hanno contribuito negli ultimi anni a migliorare l'immagine complessiva del CEP possano avere un impatto reale solo e unicamente se vengono sostenute e accompagnate da interventi più generali e complessivi da parte della mano pubblica. Altrimenti il rischio è quello che durino una sola stagione, dopo di cui si torna alla situazione *quo ante*.

La peculiare concrezione spaziale-sociale che va sotto il nome di CEP va oggi dunque letta storicamente, come il risultato di una serie di lenti cambiamenti, che ne hanno modificato la composizione sociale e hanno condotto a un recupero dell'immagine complessiva a livello urbano. Una nuova effervescenza l'ha attraversata, un'effervescenza che certo eccede il precedente assetto di quartiere-ghetto. Ma al tempo stesso quest'effervescenza sociale richiama e impone la necessità di trasformazioni anche fisiche del quartiere stesso, che è invece sotto questo profilo rimasto immutato. Avrebbe già dovuto e sarà certamente negli anni a venire compito delle istituzioni e dell'amministrazione della

città valorizzare questi processi di *empowerment* locale, di costruzione di benessere, di identità e socialità dal basso, dando loro anche un riscontro più concreto nelle forme di un miglioramento materiale del quartiere, introducendo dei simboli materiali che segnino il passaggio in corso, delle ricadute strutturali che fungano da conferma sul terreno fisico del quartiere del radicale mutamento intervenuto nelle mentalità e nella autopercezione degli abitanti. Diversamente, e in mancanza di forme concrete e ufficiali di riconoscimento di quanto sinora realizzato, il singolare percorso ascendente in controtendenza che il CEP con la sua straordinaria capacità di mobilitazione ha costruito nell'ultimo quindicennio rischia di essere progressivamente bloccato e forse vanificato, di costituire una sorta di parentesi felice tra due epoche di marginalizzazione e di oblio, una da poco trascorsa e un'altra di cui occorre scongiurare l'avvento. In fondo l'intera piccola-grande esperienza del CEP mostra che la capacità di mobilitazione e di autoorganizzazione dei cittadini, anche nei quartieri del disagio più estremo, possono fare molto, ma non possono fare tutto.

1. F. SANSA, *Cambiare un quartiere si può: il Fatto Quotidiano*, 17-3-2011.
2. K. SCHLOEGEL, *Leggere il tempo nello spazio*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
3. S. BOERI, *Anti-città*, Laterza, Roma-Bari 2011 (l'articolo di riferimento sul *Sole 24 ore* del 13 Novembre 2005).
4. A. PEYREFITTE, *Réponses à la violence*, Rapport du Comité d'études sur la violence criminalité et la délinquance, La documentation française, Paris 1977, 2 tomes.
5. Intravide chiaramente questa tendenza C. BERTELLI, *Genova*, in AA.VV., *La costruzione della città europea negli anni '80*, Credito Fondiario, Roma 1991, tre voll., vol. II, pp. 113-168.
6. L. LAGOMARSINO, A. GAZZOLA, *La riqualificazione delle periferie urbane*, Erga, Genova 1997.
7. B. GABRIELLI, *L'urbanistica genovese nel primo dopoguerra (1945-1960)*, in G. Marcenaro (a cura di), *Genova, il Novecento*, Genova, 1986, p. 484-485.
8. A. PETRILLO, *Peripherein. Pensare diversamente la periferia*, Franco Angeli, Milano 2013 e 2016.
9. A. PETRILLO, *Dopo la grande tristezza. Ripensando vent'anni di periferie genovesi*, in Id., *Identità urbane in trasformazione*, Coedit, Genova 2005, pp.79-84.
10. L. WACQUANT, *I reietti della città. Ghetto, periferia, stato*, traduzione, introduzione e cura di S. PAONE e A. PETRILLO, ETS Pisa 2016.
11. A. PETRILLO, *Il caso del CEP di Genova*, in *Limes* 5, 2016, numero speciale "Periferie", pp. 81-89. 3. F. M. RICHINI, C. BIFFI, C. BASSANO, *Il Monte Etna col teatro et i piedistalli eretti nella piazza del Duomo di Milano*, 4 Febbraio 1630, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, inv. A.S. m. 63-52.

UN'IDEA PER IL FUTURO DI ROMA LA BELLA ESTATE ROMANA DI RENATO NICOLINI (1977)

FRANCO PURINI

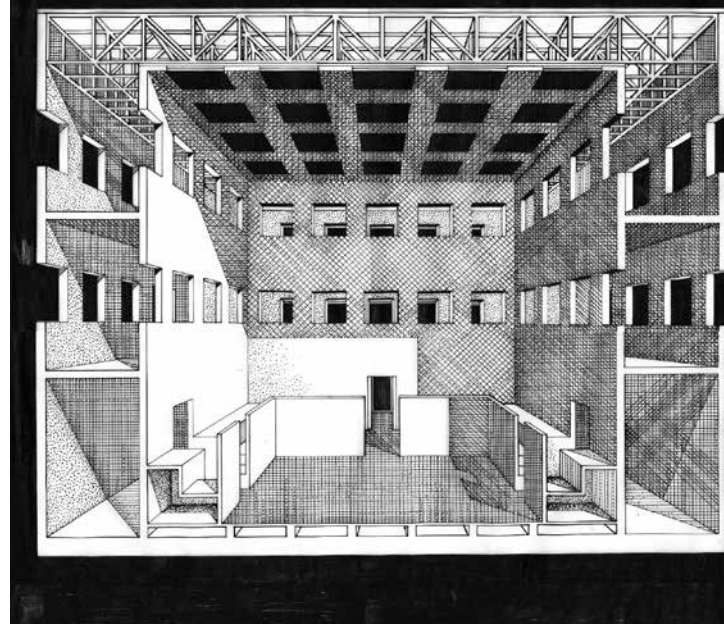
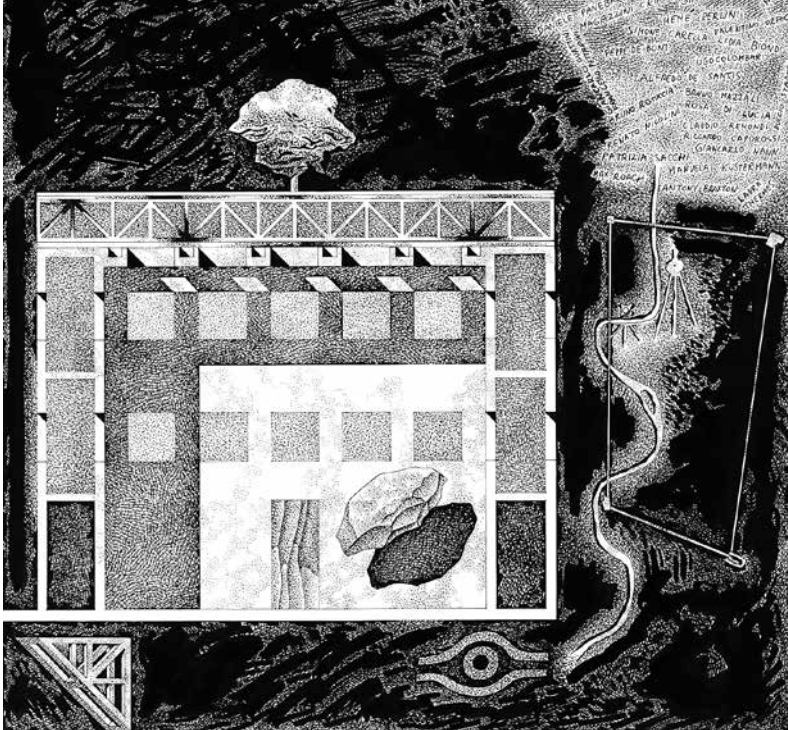
Abstract: Renato Nicolini, Councillor for Culture in the City of Rome from 1976 to 1985 was the inventor and editor of a very successful initiative (Roman Summer), which for the first time brought the culture, with great audience participation, in the anonymous suburbs in the four new poles of via Sabotino (Theatre), the Caffarella (Dance), in Villa Torlonia (Communication) and at the slaughterhouse in Testaccio (Music).

L'aspetto più determinante della complessa e innovativa attività di Renato Nicolini a Roma, prima come Assessore ai Giardini poi alla Cultura per nove anni, dal 1976 al 1985, con i sindaci Giulio Carlo Argan e Luigi Petroselli, riguarda il tema dell'effimero. Una categoria, questa, intesa come rivelazione di tutto ciò che in quel momento la città proponeva di nuovo, di spettacolare, di metamorfico e anche di trasgressivo rispetto alla tradizionale e mitizzata eternità della

città. Tale visione era fondata su un testo, Il meraviglioso urbano, pubblicato per la prima volta nel catalogo di una mostra da me organizzata ne 1979 per l'Inarch dal titolo Città, didattica e vita quotidiana, poi riproposto nel volume L'effimero teatrale, a cura di Giuseppe Bartolucci, Renato Nicolini e Franco Purini, edito a Firenze dalla Casa Usher nel 1981. Questo testo costituì il manifesto di una stagione quanto mai vivace e produttiva. Renato Nicolini aveva concepito l'Estate Romana come l'esito di una convergenza tra diverse componenti come il situazionismo di Guy Debord, il mondo dei mass media indagato da Marshall McLuhan, l'immaginario pop mischiato a tematiche concettuali, l'eredità criticamente riletta dei movimenti del 1968 e del 1977, il tutto in una idea che superava la divisione marxista della società in classi rigidamente distinte e contrapposte per affrontare una nuova condizione in cui le classi stesse tendevano a mescolarsi producendo sovrapposizioni e ibridazioni di modi di vita e di aspettative, in un'alternanza vitale di concordanze e di conflitti.

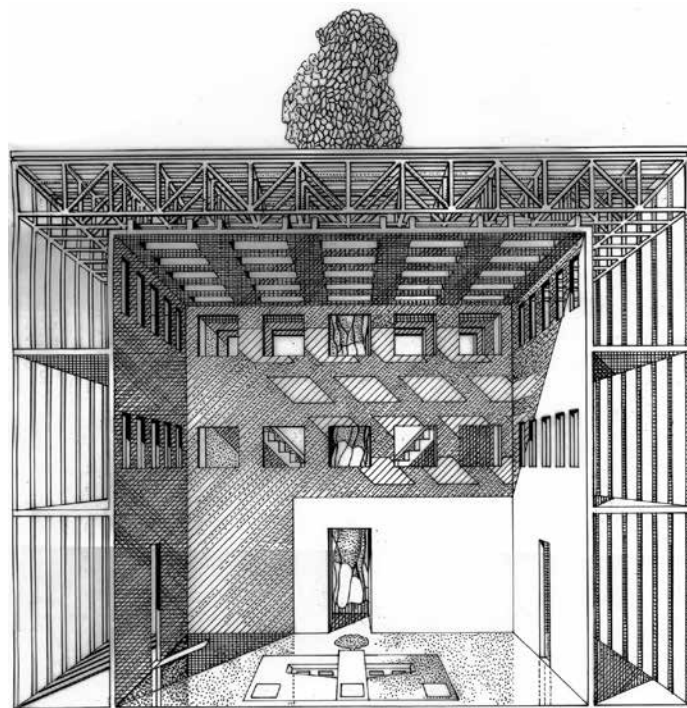
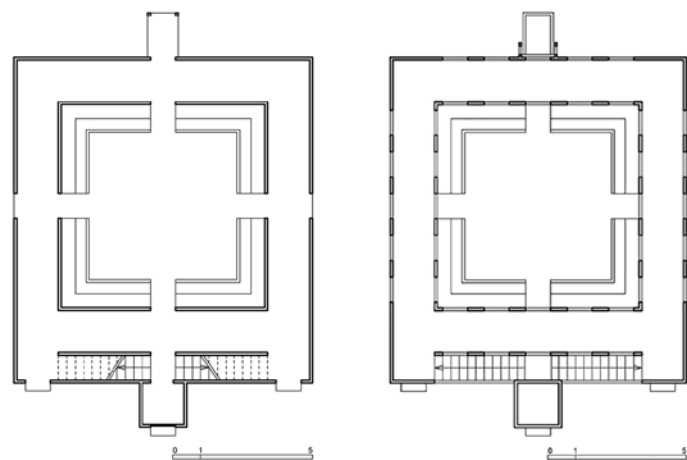
L'Estate Romana ebbe inizio nel 1977 alla Basilica di Massenzio come rassegna cinematografica. La manifestazione ebbe un successo clamoroso. Dopo gli anni di piombo moltissimi romani la sera uscivano di nuovo da casa per riscoprire una città non più assediata. Il piacere di stare assieme, di scambiarsi opinioni, di riconoscersi nella diversità delle previsioni culturali si poteva toccare con mano. Nel 1979, un'edizione chiamata Parco Centrale, un titolo tratto da un testo di Walter Benjamin. L'Estate Romana, alla quale Renato Nicolini mi chiamò a partecipare, acquistò una di-

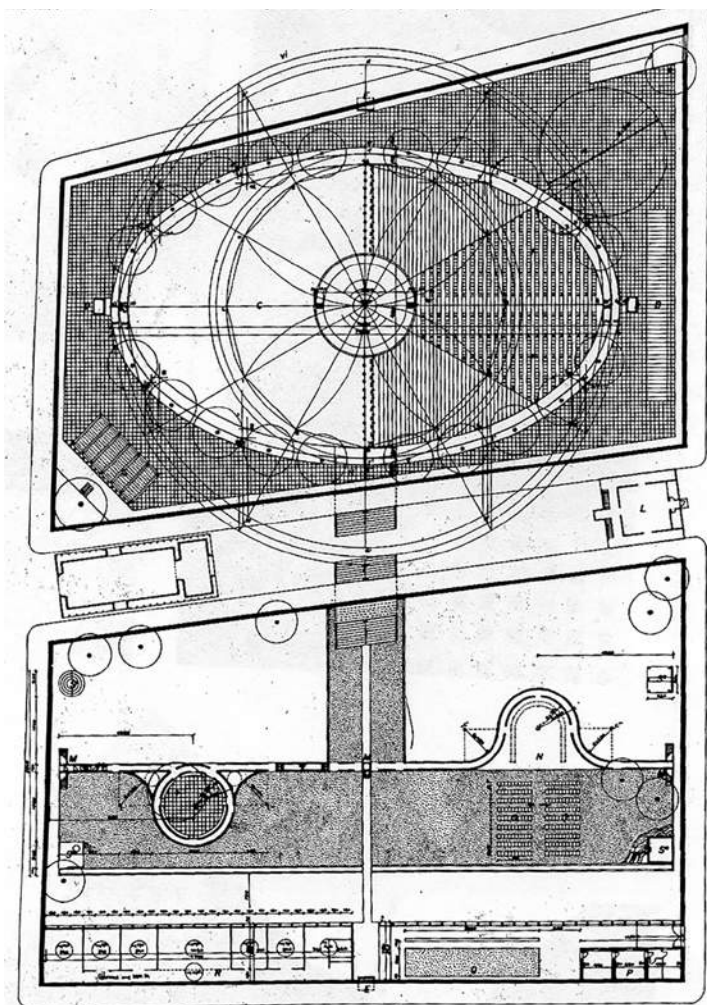




mensione più ampia.

Discutendo con lui nacque l'idea di superare la monocentralità della manifestazione per localizzarla in quattro punti distanti tra di loro, che formavano una sorta di perimetro ideale. Un recinto virtuale che ridefiniva i rapporti tra il centro storico e le sue espansioni moderne. Questa modificazione del precedente assetto puntuale intendeva mettere in evidenza l'essenza metropolitana della città, le differenze e le relazioni tra le sue parti.





Roma non era più il centro storico o l'area archeologica, ma anche i densi quartieri borghesi o popolari nei quali diffondere i virus di nuovi linguaggi assieme alle memorie di una cultura spesso emarginata.

1. In via Sabotino : due teatri, un muro e una piazza elettrica. La sezione della manifestazione che ebbe più successo fu collocata vicino a Piazza Mazzini, a via Sa-

botino, dove costruimmo due teatri, un grande muro che poteva essere percorso alla sua sommità e un'ellisse di terra. Uno dei due teatri era la ricostruzione del Teatro La Fede, di Giancarlo Nanni, a Porta Portese, che era stato un celebre tempio dell'età delle cantine.

L'altro era il Teatrino Scientifico, uno spazio compresso in cui gli spettatori assistevano dall'alto alle rappresentazioni. Il muro era stato costruito come scenografia di uno spettacolo di Peter Brook, *Le conference des oiseaux*. Altri spettacoli si svolsero nell'ellisse, al cui centro il grafico Alfredo De Santis aveva dipinto un grande occhio, accanto alla quale fu montato *Il Rotobolo* di Remondo e Caporossi, una macchina di acciaio la quale, ruotando, produceva negli spettatori che conteneva a volte effetti inaspettati e inebrianti, in altre occasioni sconcertanti. Accanto a quest'area furono disposti due padiglioni che ospitarono le dure e percussive performance dei Magazzini Criminali, che turbarono molto la rispettabilità borghese del quartiere. L'area di Via Sabotino era costituita dai sedimi di due edifici di abitazione popolari demoliti che avevano lasciato come segno urbano il muro del primo piano, che lasciammo come testimonianza della storia di quel luogo. La strada che divideva le due aree ai cui estremi si ergeva il nuovo Teatro La Fede e il Teatrino Scientifico fu attrezzata con due gradinate che consentivano di superare i muri per entrare nei due recinti. Le gradinate furono subito colonizzate dagli spettatori, diventando anche esse luoghi dove esibirsi.

2. Alla Caffarella: un tempio (all'aperto) per la danza.

Un secondo vertice del quadrilatero fu la Valle della Caffarella nel Parco dell'Appia Antica, che ospitò una pista da ballo. Lì giocammo sul rapporto tra l'antico autentico e l'antico riprodotto a Cinecittà. Le colonne erano prese in affitto a Cinecittà dal famoso laboratorio De Angelis che per decenni aveva realizzato capitelli, archi e statue, armature e armi per i film mitologici. In mezzo a un piccolo altopiano erboso avevamo costruito una pedana ornata da un colonnato. Il risultato era una specie

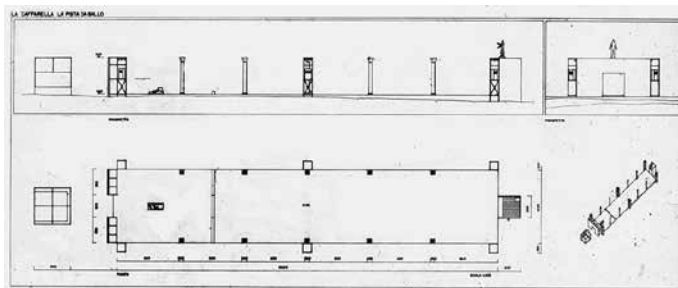
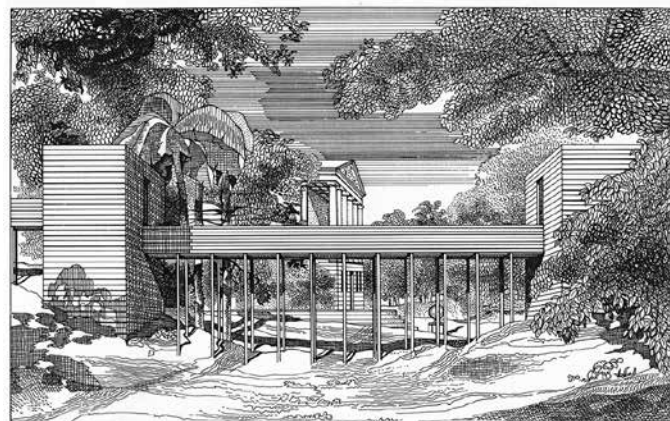
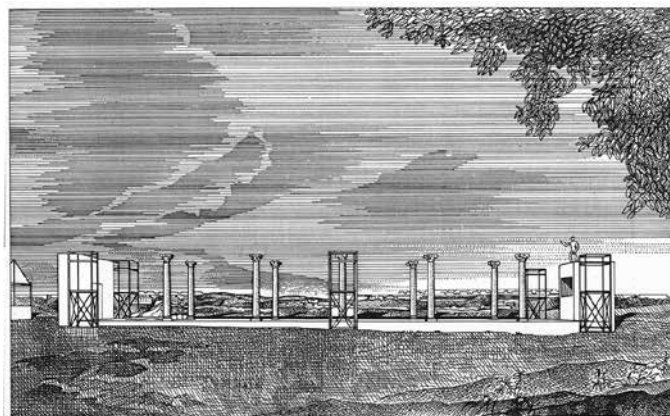
di tempio scoperto con in fondo la cabina del disc jockey sovrastata da una statua in resina. All'inizio della pedana una riproduzione sempre in resina del grande piede che sta presso il Collegio Romano, alludeva all'abilità di quella parte del corpo nella danza.

3. A Villa Torlonia: il tempio della Comunicazione.

Il terzo luogo era situato a Villa Torlonia, dove insiedammo un centro della comunicazione su ciò che avveniva giorno per giorno nella manifestazione. Gli spettacoli, tra i quali quello al quale gli spettatori davano vita, e tutto ciò che succedeva nel corso di quelle lunghe notti era filmato e subito dopo diffuso da una serie di televisori posti lungo un ponte pedonale che attraversava Villa Torlonia tra un albero e l'altro.

Chi percorreva questa struttura metallica segnata ritmicamente da cabine in lamiera grecata poteva vedere o rivedere gli spettacoli producendo così un personale montaggio di volti e immagini. La centrale di questa presentazione mediatica era ubicata nel teatro ottocentesco di Villa Torlonia, che allora era un rudere polveroso nel quale, quando pioveva, le decorazioni affrescate perdevano progressivamente i loro colori. Adesso è stato restaurato ma nel 1979 anticipava il clima che si respira in alcune scene del successivo *Blade Runner*.

4. Al Mattatoio di Testaccio: la musica. La quarta sede di quell'Estate Romana, dedicata alla musica, era il Mattatoio, la grande fabbrica a Testaccio di Gioacchino Ersoch. Chiusa da qualche anno questa architettura era sconosciuta alla generazione più giovane. Essa contiene il Foro Boario, un grande spazio che mi sembrò allora la piazza che a Roma mancava. Questo straordinario manufatto, un luogo di morte allora vuoto e desolato doveva, secondo l'Assessore all'Urbanistica di una giunta precedente, essere demolito per essere sostituito da un'area verde. Si trattava di una ipotesi suggerita dalla opinione negativa di Leonardo Benevolo sulla Roma ottocentesca, che aveva qualche anno prima pubblicato un libro nel



quale Roma retrocedeva alla condizione fissata da Giovanni Battista Nolli nella sua pianta del 1748. Il Comune di Roma ci concesse il Mattatoio permettendoci di far svolgere in quell'ambiente le attività musicali ma non si prese la responsabilità di aprirlo. In effetti il Foro Boario era in condizioni precarie, con montagne di sampietrini divelti accatastati, con buche pericolose nel terreno, con macerie sparse e vegetazione spontanea dovunque. L'esercito ci mise a disposizione due camion di giovani reclute per aiutarci a sistemare l'area. Noi ci presentammo alle sette e mezzo del mattino. Io stesso, con un paio di tronchesi, ruppi i lucchetti. Entrammo, i giovani militari iniziarono le difficili pulizie mentre si cominciò ad allestire un grande palco. Pensavamo, con Renato, che il pubblico sarebbe stato piuttosto scarso, ma in realtà furono più di trentamila, in maggioranza giovani, (che assistettero al concerto di due grandi protagonisti del jazz come il batterista Max Roach e il sassofonista Anthony Braxton. Fu una serata memorabile.

5. Oggi: l'Estate romana, una memoria operante.

Dopo quasi quarant'anni la manifestazione ha continuato il suo percorso, ma l'energia di quell'anno, che vide anche il *Festival dei Poeti* a Castel Porziano, non si è più ripetuta. Oggi l'Estate Romana è costituita da spettacoli estivi anche di un certo interesse, ma in genere privi dell'intenzione di rivelare all'interno di un disegno innovativo qualche inedito aspetto implicito della città. Forse basterebbe rendere evidente la nuova dimensione raggiunta dalla città. Probabilmente la dimensione dell'effimero dovrebbe essere sostituita da quella del duttile, dell'evolutive, del molteplice. Oggi Roma non è più una città, ma un insieme di realtà urbane diverse, per molti versi autonome, che compongono una multicittà nella quale le singole entità urbane confliggono o si incontrano dando vita a un sistema di relazioni intenso e complesso. Un arcipelago urbano come la Roma contemporanea è un universo che si esprime in una pluralità di forme all'interno dell'ipertesto metropolitano, da inter-

pretare come una mappa mobile, un sistema in continua evoluzione che contraddice l'apparente permanenza del centro storico opponendole un flusso ininterrotto di informazioni, variazioni e alternative.

Come l'effimero si era manifestato nell'Estate Romana nella rappresentazione dei diversi linguaggi attivi nella città davano alla vita urbana, il duttile, l'evolutive e il molteplice dovrebbero generare una nuova condizione di instabilità, di incertezza morfologica, di precarietà costitutiva.

Come ricorda Marcello Fagiolo l'effimero era nato nell'età barocca rivivendo, anche se con minore intensità in altre epoche, nel Settecento, nell'Ottocento, nella Roma mussoliniana e, indirettamente nella stessa Cinecittà come luogo immaginifico di nuove potenziali Rome alternative. Anche la duttilità, l'evoluzione e la molteplicità potrebbero trovare un grande numero di modulazioni metamorfiche capaci di riproporre per Roma una nuova *forma urbis* che non sia più un ideogramma unico ma un *collage* di frammenti ciascuno dei quali capaci di intercettare uno dei tanti attuali livelli di esistenza della città. A questo proposito va ricordato che se una città non riesce a trovare una sua riconoscibilità in un ideogramma, semplice o composito, la finalità che simbolicamente la motiva nel corso del tempo non può che configurarsi come celibe, ovvero sterilmente autoreferenziale.

Continuando il "*meraviglioso urbano*" di Renato Nicolini nella Roma di questi anni tale categoria può essere riformulata come una convivenza creativa tra ordine e disordine, finalità e casualità, unità e dispersione. In sintesi la città ha rotto i suoi argini inondando con la sua densità, (e, a volte, la sua rarefazione), il paesaggio di cui è un vertice. Rinunciando a riportare la città nel suo letto è forse possibile che essa scopra/o riscopra nuove e più libere configurazioni, da interpretare come possibilità per una vita urbana più giusta, aperta, e avventurosa.

FRANCO PURINI, CONTRO GLI ERRORI DEL MODERNO

FRANCO PURINI, *Tre errori moderni*, a cura di Santo Giunta, edizioni Arianna, Rende (Cosenza), marzo 2016

FRANCO PURINI

TRE ERRORI MODERNI



edizioni arianna

Già ai suoi tempi il senese Teofilo Gallaccini (1564-1641) era sceso in campo con la sua opera unica (*Trattato sopra gli errori degli architetti*) contro il completamento della facciata di San Pietro. L'opera dedicata a Giulio Mancini e presentata al Papa restò inedita fino al 1767, quando il conte Giovanni Antonio Pecci riuscì a pubblicare a Venezia il manoscritto, ora al British Museum, finito nell'anno del Giubileo 1625. Ora, con questo

agile trattatello (da leggere tutto d'un fiato) nel quale ripropone tre lezioni tenute a Roma nell'inverno passato nella sede della Sapienza in piazza Fontanella Borghese, un sensibile ed acuto testimone della cultura del progetto contemporaneo come Franco Purini strappa con coraggio il velo ai recenti errori del progetto Moderno. Una impietosa analisi critica, merito, riconosce l'autore stesso, del *carattere sperimentale, erratico e congetturale del suo discorso* (p.29).

Purini, esploratore creativo del dubbio sistematico sulla scia del pensiero dialettico di Quaroni, ci invita qui ad una lettura processuale, nè preconceputamente giudiziaria (del tipo: Avanguardie contro Tradizione, il bene contro il male), nè – al contrario - mitizzante, icastica dell'architettura contemporanea. La sua è una *progettualità cognitiva* (Giunta), aperta che, rifiutando di distanziarsi dalla stessa Modernità alla quale appartiene per diritto, la incalza, rilevandone gli sbagli e le devianze alle quali offrire i necessari rimedi affinché l'opera realizzata possa raggiungere quell'*auspicato plusvalore a reazione poetica* (Giunta, p.11) che è compito dell'*homo poeticus* perseguire per render il mondo più libero e più felice.

Il primo degli errori è sicuramente quello di continuare a pensare

al *progetto come un insieme chiuso e immutabile*, nel tempo: il progetto, al contrario, è un'*autentica avventura creativa che costruisce una realtà nuova che si mette in relazione con quella esistente in un confronto nello stesso tempo conflittuale e solidale* (p.49). Non è davvero il semplice esito della prestazione di un servizio (da società di meri tecnici) come l'ha invece ridotto, ad esempio, la legge Merloni la quale, di fatto, nega all'opera la sua matrice autoriale, imponendone la massima tecnicizzazione e separando i ruoli (e le responsabilità) dei vari coattori: *i rischi dell'immaginazione sono del tutto evitati a vantaggio di (presunte) certezze procedurali e normative*.

In questo "tipo" di errore rientra anche *l'eclisse della tipologia*. E' questo – sostiene Purini – *un effetto fortemente negativo che ha fatto del progetto un sistema di operazioni sostanzialmente estraneo a quell'insieme di impressioni, sensazioni, idee, opinioni, avvenimenti, ripensamenti, che entrano nelle vite di tutti noi con una straordinaria energia creativa* (p.49). E' un po' curioso che questa denuncia provenga da un testimone sensibile di una generazione che ha sempre coltivato un rapporto di sospetto (o almeno di legittimo *odi et amo* critico) con la mitica coppia tipologia/morfologia che ha occupato il centro del dibattito disciplinare negli anni della sua formazione. A dir la verità gli stessi nostri comuni Maestri, anche se ricorrevano allo studio dei tipi per affrontare la drammatica questione delle abitazioni (in particolare di tipo popolare), dei due corni hanno sempre mostrato di privilegiare soprattutto il secondo (lo studio delle forme, in particolare urbane), cioè la ricerca delle specificità e delle diversità (qualitative) rispetto all'appiattimento sulle analogie e le similitudini che la tipologia, per sua stessa definizione, finiva per perseguire. E questo, a buona ragione, ancor più nell'affrontare il rapporto individualizzante con la singolarità e la qualità del costruito esistente. Lo studio dei tipi, ce lo ripeteva Argan, vale come principio ordinatore metaprogettuale, di classificazione/catalogazione statistica (e identificare il tipo con la distribuzione

è una svista grossolana, gli faceva eco Aldo Rossi), un principio che fatalmente si arresta disarmato davanti all'*unicum* dell'opera. Se, dunque, sulla fondante nota distinzione di Quatremère de Quincy (1832) tra tipo e modello ci si poteva spingere surrettiziamente alla ricerca de l'invariante della morfologia (Canella), migliori risultati ha sicuramente sempre avuto, in ogni tempo (da Laugier a Norberg Schultz), l'avventura di risalire dal tipo all'archetipo. Ben si comprende perciò, in tal senso, l'insistenza di Purini a rivendicare il recupero dell'*archetipo* tipologico (p.12) e, in particolare, del *principio fondativo della strada urbana* (p.13), Il secondo errore che Purini evidenzia è quell'*ossessione per la specializzazione dello spazio*, considerata la responsabile della *estrema frammentazione degli interni* (p.51). Coticchè oggi una vera e propria *iperbole distributiva atomizza lo spazio in unità sempre più esclusive per ciò che concerne la loro destinazione* (p.55). Anche la crescente richiesta di maggior sicurezza contribuisce a preferire spazi monofunzionali e monouso. Ma allora, taglia corto Purini, *l'esito della tipologia nella topologia viene così stravolta se non negata del tutto* (p.59). Sono ormai decisamente lontani i tempi in cui (1927) a Scuola si insegnava la fede matematica nella *ratio* assoluta dell'*Existenz minimum*, quando si credeva, ad esempio, che per una donna di casa la felicità fosse inversamente proporzionale al numero di passi da lei fatti ogni giorno nella sua *Frankfurter Küche*. Se allora Le Corbusier esaltava la stocasticità dell'*habitation machine*, oggi la soggezione alla macchina si è trasformata nel terzo fatale errore moderno. Altro che unità d'abitazione collettiva a immagine e somiglianza del mitico *Paquebot* mediterraneo! Oggi la tecnica è diventata tecnologia ed il mezzo si è sublimato nello stesso (inconfessabile) fine. Una tecnologia sempre più invasiva e alienante (come l'exasperata deriva impiantistica): se l'*high tech* è l'estremizzazione della tecnica allora il risultato è la fine dell'architettura come *esperienza organica nella quale i materiali costruttivi evocano stati intermedi tra natura e artificio* (p.71). Il rimedio? Un urgente lavoro accurato, finalizzato a ricondurre la tecnologia alla tecnica, ricordando che il macchinismo è una di quelle ideologie che sono tramontate, assieme al loro assolutismo, alla fine del secolo breve.

L'edificio per Purini non è un'*isola*, una *monade* autoreferenziale

che non scambia con l'esterno (p.77), ma al contrario un testo complesso che rimanda (sempre) ad altri precedenti, presenti e futuri (p.75), è un'accumulazione puntuale dell'ambiente stesso. Per questo l'architettura deve tornare ad essere, come un tempo lo fu, un fenomeno collettivo in cui la comunità e le istituzioni possano riconoscersi (Giunta, p.13). Purini coltiva insomma, e se lo ripete come per farsi coraggio, il sogno moderno di un'architettura più libera, aperta, dinamica, spazialmente complessa (p.21). E ci ricorda quel continuo, durevole processo osmotico di un tempo, tra autori dell'opera e cittadini che la seguivano in tutte le sue fasi, in favore del quale rivendica quella bella composita continuità del cantiere che, un tempo, gli conferiva quell'ammirevole e umanissima stratificazione di significati, di atmosfere e di memorie (p.45).

E, proprio per questo, come ogni buon filosofo, tesse l'elogio della lentezza, invitando l'architetto a dilatare i tempi del progetto per contrastare l'invadente efficientismo nato con la modernità, per restituire al paesaggio, alla città e all'architettura un accordo tra i tempi di realizzazione delle modificazioni dell'abitare e i percorsi esistenziali di chi la ha pensate (p.45). E dice no al tempo sempre più compresso che viene concesso all'architetto per fare seriamente il proprio lavoro (sia nella fase ideativa che in quella realizzativa) e propone di resistere, lasciando sempre comunque aperta nel tempo una serie di decisioni (progettuali e gestionali) da condividere per sollecitare la partecipazione e così facilitare il radicamento dell'architettura nella coscienza stessa di chi abita il luogo (p.51).

Nel merito poi osserva che alla progressiva erosione quasi definitiva del rapporto non solo dell'edificio con il suo artefice, ma soprattutto con chi dovrebbe abitarlo e con il luogo, si è venuta associando una mortale atopia intesa come l'esito della volontà di cancellare, per ognuno di noi, la possibilità di riconoscere il proprio abitare (p.83). Per reagire a tale tragica eclisse di significato e per riavviare un progetto veramente consapevole sarà allora bene riaffermare con forza, come fa appunto lo stesso autore in questo suo pregevole contributo, che l'architettura è un'arte che rappresenta le istituzioni sociali, esprimendo la memoria del costruire come elemento fondativo della sua stessa essenza (p.33).

MDB

NAPOLI: SI CHIUDA LA SPERIMENTAZIONE, SI APRANO LE PERIFERIE

PAOLO MASCILLI MIGLIORINI, ROBERTO CASTELLUCCIO, CHIARA CASATI

Abstract: *In view of the recent (reckless) resolution of the Mayor of Naples in favor of the demolition of Secondigliano sails, only misuse guilty (by the organized crime: see the documentary film Gomorra Saviano) 'ANANKE relaunches its radical opposition hosting new alternative constructive proposals contributions of public utility by framing the case in the context dell'indifferibile social recovery of the metropolitan city suburbs.*



Le Vele nelle 167 di Secondigliano (Foto di Paolo De Stefano).

L'emergenza case sembra passata, da alcuni decenni. Fornire una casa non è più un problema statale prioritario, ma lo è stato. Ed è stato anche vissuto in maniera conflittuale lasciando sul campo troppi vinti e pochi vincitori. A distanza di qualche decennio dalla loro costruzione, il tema dei quartieri periferici creati negli anni del benessere, è ormai esploso in tutta Europa nella sua drammaticità culturale. Da Parigi, oggi considerata la più esemplare conurbazione europea, a Roma, il più caotico ed estraniante coacervo urbano italiano, le periferie continuano a fare notizia per il disagio e le storture urbane che hanno generato.

Le antiche capitali europee hanno avuto il vantaggio di avere una costellazione di borghi rurali extra moenia che nel tempo sono stati fagocitati nelle aree urbane configurando metropoli policentriche, come nel caso di Napoli o Parigi che sono giunte al XX secolo con il vantaggio di

essere città popolose ed estese, ma non estranianti.

Purtroppo, però, gli antichi casali agricoli che costellavano la città di Napoli sono stati, negli anni del dopoguerra e della ricostruzione post bellica, il terreno della sperimentazione urbanistica, della modernizzazione della metropoli ed il banco di prova del futuro. Che però non è ancora arrivato, pur negando un consolidato passato.

Il caso di Napoli è emblematico per l'inurbamento negato, anzi si tratta semmai di disinurbamento. A Napoli, contrariamente a quanto accadde a Milano, Torino o Roma, non ci fu un fenomeno di immigrazione di individui e comunità in cerca di lavoro presso grandi industrie o servizi statali. Per Napoli, non ci fu una domanda di inurbamento ed integrazione nella città da parte di identità straniere in cerca di nuova identità metropolitana. A Napoli, gli alloggi costruiti nei nuovi spazi urbani sono stati destinati agli espulsi dalla città stessa, dal suo centro storico principale, ma anche dai tanti piccoli centri storici dei suoi tradizionali ed ormai leggendari "tredici casali". I fuoriusciti dai centri storici, gli abitanti di quelle nuove entità sociali e spaziali chiamate "periferie", speravano in una nuova dignità urbana, avendo perso quella rurale, legata ai casali distrutti o negati. Solo poi compresero di trovarsi relegati ai margini della vita urbana, anche se non ai margini fisici della città metropolitana. La grande illusione non durò a lungo. E non solo per loro, gli abitanti, ma anche per gli urbanisti, gli studiosi, gli entusiasti delle sperimentazioni che la modernità imponeva, seppure su una scala troppo vasta da definirla sperimentale.

Infatti, con il P.R.G. del 1939 c'era stata una svolta radica-



le, che condusse al decongestionamento residenziale del Centro Storico di Napoli ed allo sviluppo, contemporaneamente, di una periferia industriale. Anche nel primo P.R.G. postbellico venne previsto lo sviluppo delle periferie Nord con un robusto sistema di assi attrezzati e con un ampio parco pubblico con impianti sportivi, vicino ai casali di Secundigliano, Soccavo, Ponticelli, Marianella che furono investiti da considerevoli tensioni edilizie sorrette dalla scelta di piano di ubicare lì una fetta consistente della espansione urbana.

Si palesò così una dialettica patologica tra iniziativa pubblica, previsione urbanistica e iniziativa privata. La scelta di pianificazione non venne sorretta dal disegno attuativo, quello da cui poi realmente discesero i processi insediativi e il loro controllo, e fu poi puntualmente contraddetta dalla progettazione di mano pubblica, quella per l'edilizia economica e popolare. All'urbanizzazione di aree non destinate a ciò corrispose l'infrastrutturazione primaria di territori che il Piano voleva meno strutturati, e quindi divenne il traino per edilizia privata non prevista e spesso del tutto

o parzialmente illegittima.

Un aspetto al quale sin ora non si è data la necessaria sottolineatura, nemmeno nel dibattito che ridiscuteva negli anni '60 i modelli urbanistici precedenti, è che l'esistenza di un regime insediativo in deroga allo strumento urbanistico generale, e in particolare assegnato a quei soggetti istituzionali che nei fatti e statutariamente devono realizzare e progettare gli insediamenti (come la mano pubblica, IACP, INA casa) di fatto svuotava di credibilità lo strumento urbanistico dal suo valore di accordo, sia pure conflittuale e dialettico, fra interessi economici e sociali da cui nasce sia il "regime dei suoli" sia la mobilità delle popolazioni. Di tutto questo lo strumento urbanistico è garante come espressione normativa di una mediazione tra parti e interessi che in ultima analisi si concretizzano nel Consiglio Comunale e nel dibattito, negli emendamenti, nelle procedure che accompagnano l'intero percorso di formazione, approvazione e adozione dello strumento normativo. È questo l'unico percorso formale in cui, sia pure in forma delegata, si instaura la partecipazione dei cittadini.



Le Vele come luogo dell'esclusione e la demolizione di una delle Vele (Foto di Peppe Maisto)

Invece, l'effettiva contrapposizione tra l'interesse pubblico e le esigenze di bilancio dei soggetti pubblici che detenevano la gran parte degli investimenti e delle possibilità di costruire edifici e infrastrutture, che di fatto reperì i suoli al di fuori delle aree designate, il cui valore proprio in virtù della designazione era cresciuto, di fatto non si limitò a delegittimare il Piano, ma delegittimò anche il processo di rappresentatività delegata che porta alle scelte o agli accordi sulla forma, i contenuti, gli sviluppi della città, e sfuma i confini tra legittimo e illegittimo in materia urbanistica, assegnando il diritto alla deroga. In questo modo salta sia la previsione urbanistica che il patto sociale che la ha prodotta, al solo soggetto che gestisce, al di fuori della delega politica o amministrativa, il denaro pubblico, e che quasi sempre è il soggetto più determinante nella costituzione del patrimonio edilizio.

L'implicita assunzione dell'Urbanistica come campo di puro scontro politico, con l'ambiguità che si è rilevata, è forse il motivo celato che portò il dibattito teorico di quegli anni ad un sistema sostanzialmente vago di affermazioni

di principio (città giardino, città lineare, etc.), e viceversa a concentrare l'attenzione sul tema e sulla progettualità propria del quartiere, riformulando a partire da questo le relazioni con la città.

A Napoli il dibattito venne ancora fortemente condizionato dalle necessità, drammaticamente contingenti, di fare argine contro le aggressioni alle colline, alle aree di pregio paesistico, e al Centro Storico sorretto dai ceti professionali e assai poco osteggiato dai portatori di pensiero, primo fra tutti l'Università, e puntualmente accolta dagli strumenti urbanistici.

Il concentrarsi dell'attenzione sulla città storica, quella lunga guerra di trincea e di corridoio che occupò ancora gran parte degli anni '70, fece da schermo su quanto nel frattempo avveniva nei Casali, ove si assisteva all'ipertrofico strutturarsi di queste terre di esodo, di un esodo senza qualità né religione, che veniva riconnotando il territorio agricolo nei pressi di Napoli riducendone gli abitati a memoria letteraria erudita.

È tale il caso anche di Secondigliano, che deve il suo de-

grado urbano più che alla sostituzione edilizia, pure significativa, all'attanagliarsi di successive "monadi" urbane e sperimentazioni di microurbanistica sia alla maglia storica del territorio che fra di loro.

Le poche voci fuori dal coro, come si è detto, furono impegnate in una estenuante guerra di posizione per difenderne l'importantissimo patrimonio di architettura e di natura, e poco riuscirono a dire sulle periferie.

Uno sbaglio sembra essere quello di continuare a considerare la periferia come un continuum più o meno rado, più o meno definito, facente parte della città, in particolare ai margini di questa.

Pur essendo caratterizzati dall'essere paesaggi limitrofi e tutti confinanti con la città di cui sono corona, più che parte, i luoghi che compongono la periferia di Napoli sono di volta in volta differenti – innanzitutto topologicamente - e come tali sarebbe opportuno considerarli.

Le periferie napoletane sono oggi parte integrante della nuova amministrazione "città metropolitana" e costituiscono un articolato paesaggio di villaggi pianeggianti, collinari e costieri che hanno costruito la loro storia nell'orbita di quella città di Napoli che diede il nome ad un intero Regno. La rete infrastrutturale che sostiene queste unità urbane ne rappresenta la struttura fondativa e più sono antichi questi collegamenti più consolidate sono le relazioni tra gli attuali quartieri che però vivono come monadi indipendenti quanto più sono moderne periferie.

Il degrado urbano dei luoghi periferici, perché espulsi dal contesto urbano, è conseguente spesso al degrado sociale degli stessi e riporta a considerazioni sul sentimento di appartenenza a uno specifico territorio. Laddove quest'ultimo è carente di occasioni, di servizi o rinnega la propria vocazione topologica, tale sentimento, di importanza primaria, può originare una deriva esponenziale delle sorti di questo o quell'altro inurbamento.

Pianura non è Secondigliano, né Secondigliano somiglia a Scampia... Questa differenza va riconosciuta e resa nota per poterne valorizzare le caratteristiche. Le periferie moderne sono troppo spesso "pezzi nella città" e non "pezzi

della città" come lo sono stati gli antichi Casali e come continuano alcuni di questi ad essere pulsanti nella Città Metropolitana.

Per ciascuno dei luoghi suddetti si può rilevare, negli abitanti, una gamma di stati che dall'orgogliosa appartenenza arriva fino al disagio, contemplando diverse condizioni di alienazione. Il riconoscimento di queste diverse condizioni e il rispetto delle evidenze positive che in alcuni luoghi sono riscontrabili – spesso frutto della dedizione di privati cittadini ed associazioni, della Chiesa e dei baluardi di istituzioni pubbliche – può considerarsi un buon punto di partenza per una progettazione tecnica che non sia ignorante o inumana. Ciò appare evidente quando si vanno a considerare i casi specifici più approfonditamente.

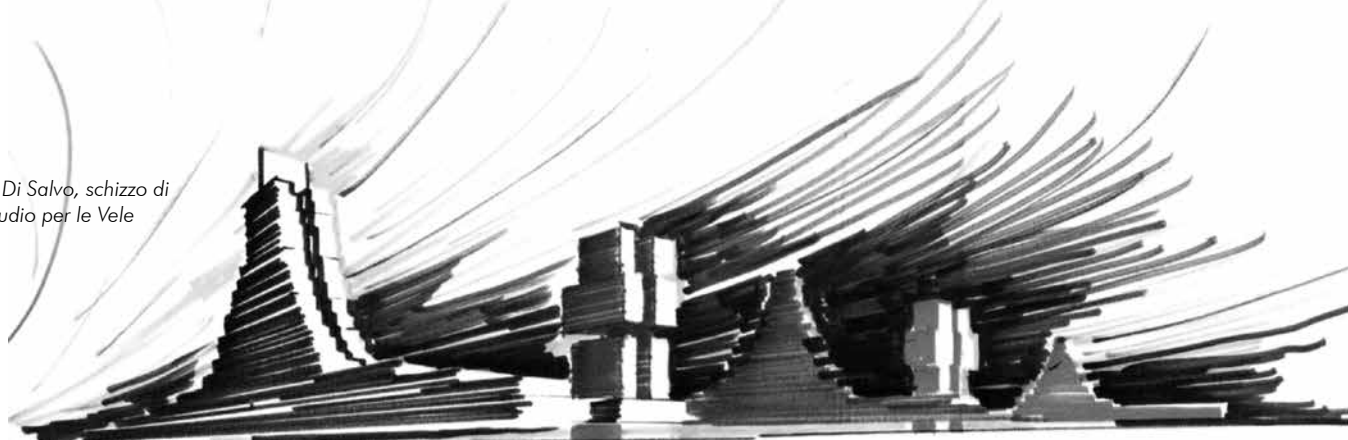
A questo primo tema di portata locale - la diversità specifica dei centri periferici - andrebbe poi affiancato un secondo tema complementare, di scala maggiore, ma non per questo di maggiore importanza: la coesistenza di tutti questi luoghi in un ambito geograficamente ridotto e il loro legame con la città.

Uno sbaglio sarebbe considerare questo legame come univoco, poiché non si può pensare di trattare una porzione di territorio al pari di un vicolo cieco di un quartiere residenziale. Innanzitutto va incoraggiato un flusso, che non può più essere costituito unicamente da abitanti dei luoghi periferici diretti verso il centro o di ritorno alle proprie abitazioni, ma bisognerebbe che fosse incrementato della popolazione cittadina diretta verso ciascuno dei centri periferici. Va dunque incoraggiato con ogni sforzo attuabile uno scambio biunivoco tra LA città e ciascuna delle periferie. Tale scambio può funzionare solo in ragione delle differenze e delle caratteristiche specifiche di interesse che ciascun centro periferico può offrire. Il che ci rimanda al primo tema.

Emerge, da quanto fin qui espresso, la difficoltà di attuazione e se ne può ravvisare la lentezza, con la quale potrebbero avvenire le mutazioni auspicate per questo complesso sistema di città e centri periferici.

Forse è giunto il momento di considerare che non esistono

F. Di Salvo, schizzo di studio per le Vele



formule magiche o esperimenti di alcuna sorta che possano restituire dignità alle periferie napoletane.

Delle trasformazioni valide vanno costruite passo per passo nel tempo, senza accelerazioni improvvise, se non dovute a fortuite congiunture sviluppatasi naturalmente all'interno di un programma di lungo termine, dove la prima necessità sembra essere perseguire un desiderio di normalità.

Assicurare i servizi minimi senza pretese di eccellenza e modernità. Minime cure, nient'affatto scontate che porteranno a dei frutti nei tempi a venire. L'architetto-urbanista come giardiniere rispettoso cui viene affidata non una tabula rasa, ma un territorio che, nel bene e nel male, ha già una propria storia e connotazione.

Il concetto di area metropolitana sembra attribuire un valore ai luoghi periferici completamente diverso e questo a nostro avviso può risultare un'esasperazione dei preoccupanti danni in termini sociali e urbani accumulatisi ad oggi all'intorno di Napoli.

L'estensione dell'area metropolitana dal territorio cittadino agli estremi dell'area che era dell'ormai passata Provincia, sembra voler risolvere il problema dei centri periferici definendoli parte della città. Nel caso specifico sembra un passo prematuro anche se comprensibile. L'irrobustimento ed ampliamento delle infrastrutture di collegamento dei diversi poli dell'area metropolitana sono legittime imprese, ma non risolverebbero le miserie che rendono note a livello nazionale ed internazionale le periferie napoletane. Si rischia – come già avvenuto in passato – di investire nell'ambito dei trasporti, senza aver dei validi punti da collegare. Chi vorrà viaggiare verso Pianura se la situazione di questo

borgo rimanesse uguale a sé stessa?

Le qualità di ciascun luogo sono infatti già nella consapevolezza delle persone che lo abitano, ma non sempre in quella dei tecnici che vi operano, portando in qualche caso a condizioni di vita inumane alle quali si intrecciano, quasi incoraggiate dalle caratteristiche della struttura urbana ed architettonica che le ospita.

Quanto descritto si rintraccia con chiarezza nel caso di Scampia e nel suo rapporto con Secondigliano. Caso emblematico è stata la demolizione nel 1999 delle Vele di Scampia, un complesso di 5 monadi megastrutturali, a forma di zigurrat o di grandi vele triangolari, che con l'intricato sistema di ballatoi interni doveva ricostituire, reinterpretata, l'unità di vicinato naturale dei vicoli, o piuttosto di certi paesi della dorsale appenninica sul versante marino, e che venne entusiasticamente accolta dalla cultura architettonica e urbanistica più avvertita.

Architettura per riviste di architettura, che nelle feroci compromissioni avutesi in fase di esecuzione, soprattutto relative alle dimensioni proprio degli spazi di relazione e alla qualità dei materiali, si è trasformato in un incubo megalopolitano.

Riuscirà la città metropolitana a offrire una possibilità di svolta positiva nella vita dei tanti luoghi che connotano le aree meno centrali della città di Napoli?

La connotazione di città metropolitana sembra offrire spazio a dubbi sulla risoluzione delle questioni dei luoghi periferici, ma lo stato quo non si cambia. Che si aguzzino gli ingegni e le aspirazioni!

LE “VELE” DI SECONDIGLIANO PER UN LABORATORIO INTEGRATO DI TRASFORMAZIONE URBANA

RENATO CAPOZZI

Il progetto di Francesco di Salvo (1) per 7 Unità di abitazione (2) del 1968 emblemizza quella stagione della cultura architettonica e urbanistica italiana che è stata definita come *l'illusione della grande dimensione* (3). Alla crescente domanda di abitazioni per fasce economicamente svantaggiate – che aveva avuto negli anni '50 e nei primi anni '60 alcune convincenti risposte – si cercò di far fronte con la legge 167 del 1962 (4), che promosse in tutta Italia la costruzione di grandi “quartieri satelliti” sul modello delle *new town* inglesi. Correlato a tale programma nazionale vi fu a Napoli l'avvio di un *Piano comprensoriale comunale* (L. Piccinato) che nel 1965 con il *Piano per l'edilizia economica e sovvenzionata* (5) individuò a Est e a Nord del centro consolidato due aree dove concentrare gli interventi. Il comprensorio di Secondigliano, a settentrione del casale omonimo, fu dimensionato su un'area 6 volte quella del centro greco-romano, per 65.000 abitanti con una densità di 500 ab/ha (6) e un indice di 3,5 mc/mq. Il Piano del 1965, incapace di riformulare un'innovativa e sostenibile ipotesi urbana, si affidava prevalentemente al disegno ipertrofico delle infrastrutture, al titanismo dei complessi residenziali e alla assoluta libertà morfologica. Il mega-comprensorio, privo di una chiara struttura urbana non realizzò quella necessaria commistione tra “luoghi dell'abitare privato” e *luoghi della condivisione e rappresentazione collettiva* che, come segnala Monestiroli (7), rende plausibile qualsivoglia condizione urbana. Tale pianificazione “dis-coordinata” ha prodotto altrettanti recinti impenetrabili (“parchi” isolati coincidenti con gli smisurati lotti edificabili) luoghi di separazione sociale, economica e identitaria, applicando una

ideologia anti-urbana, di tenore macrostrutturale, con scarsa attenzione alla storia dei luoghi, alle misure e alla forme sia della città della storia sia degli esempi più convincenti e coevi di quella moderna. Un'ipotesi meramente quantitativa riduttivamente basata sulla concentrazione forzata di abitanti che genererà altrettanti dispersi “non-luoghi” di segregazione per ceti troppo omogenei per produrre un necessario scambio e arricchimento sociale. Riguardo alla reale “storia degli effetti” tale mancanza di relazioni, fisiche, sociali ed economiche, ha determinato: degrado, perdita d'identità e sradicamento, aumento della criminalità, progressiva ghettizzazione, insicurezza, privatizzazione dello spazio pubblico, pericolosità sociale. Anche gli interventi previsti dal Programma Straordinario di Edilizia Residenziale post-terremoto (PSER), con la realizzazione del parco centrale, numerose attrezzature e l'incremento di ulteriori 481 alloggi, non riuscirono a risollevare le sorti di questo quartiere. Specchio e raffigurazione di questo progressivo abbandono è il film del 1981 di Salvatore Piscitelli “Le occasioni di Rosa” in cui la protagonista percorre spazi siderali privi di forma e riferimenti ove l'unica condizione possibile è lo straniamento, il nomadismo, il disorientamento, la precarietà in cui le “Vele” divengono l'eponimo di un oggettivo fallimento, di una inarrestabile de-realizzazione. Il progetto di Di Salvo – che voleva sperimentare un'innovativa (ma forse eccessivamente utopica) modalità dell'abitare sul modello dei *grands ensembles* di Le Corbusier, straordinariamente simile al progetto di Concorso ISES per un Quartiere a Secondigliano di Federico Gorio (8) – sia per l'intrinseca concezione (edifici troppo grandi,

alloggi mono-affaccio, sistema costruttivo, progettato da Riccardo Morandi, efficiente ma per nulla flessibile) sia per le carenze e le varianti peggiorative subite nel corso della realizzazione, di fatto determinò una condizione di vivibilità insostenibile. La ambizione oleografica di voler riprodurre le condizioni di promiscuità del vicolo napoletano con la deleteria riduzione della distanza tra i corpi di fabbrica e l'appesantimento figurativo dei ballatoi rispetto al progetto, causò separazione tra gli abitanti, condizioni di manifesta insalubrità, assoluta mancanza di riscontro di aria e di luce. L'indifferenza posizionale (isorientamento N-S) e morfologica delle Vele, la loro stessa forma sinuosa e accattivante ma autoreferente provocò altresì una condizione di separatezza anche rispetto agli altri lotti e edifici circostanti che, seppur di rilevanti dimensioni, adottarono caratteri e tipologie abitative più convenzionali. L'occupazione di gran parte delle Vele da parte di soggetti non legittimati, la proliferazione di attività malavitose – la “più grande stazione di spaccio d'Europa” – favorite dalla condizione fortificata e inaccessibile determinò la scelta dell'abbattimento di tre delle sette unità. Una condizione degradante e disperata quella delle Vele che è stata più volte ed efficacemente rappresentata da autorevoli autori: da inchieste giornalistiche (9) a reportage televisivi; dalla critica architettonica (10) alla politica (11) e ai sindacati (12); dalla letteratura all'arte; dalla fotografia al cinema come nel film “Gomorra” di Matteo Garrone tratto dal romanzo-inchiesta di Roberto Saviano.

I segnali di modificazione degli ultimi anni – il nuovo comparto residenziale in via Gobetti e via Labriola, la Nuova Facoltà di Medicina e Chirurgia progettata da Vittorio Gregotti – a fronte dei tanti studi e proposte elaborati in ambito universitario (13) appaiono ancora troppo poco incidenti. Recentemente, dopo il completamento del piano di abbattimento, l'Amministrazione ha promosso nel 2014 lo “Studio per la fattibilità strategica, operativa e funzionale

finalizzato alla valorizzazione e alla riqualificazione dell'area delle Vele di Scampia” redatto dal Comune di Napoli (Assessorati all'Urbanistica, al Patrimonio e dalla Direzione Generale PGT e Sito Unesco) con l'Università di Napoli “Federico II”_Scuola Politecnica e delle Scienze di Base, preceduto da un tavolo tecnico, con la partecipazione del Comitato Vele. Lo studio (14) a carattere multidisciplinare ha messo a punto strategie-scenari-processi finalizzati alla definizione di sei azioni e di un *masterplan* diagrammatico con l'individuazione di quattro indirizzi: riconnessione con il nodo intermodale (linea metropolitana/alifana); riqualificazione e riuso della vela a nord attraverso una sorta di “restauro filologico” (15), cantiere ad impatto minimo, riuso dei rifiuti con abbattimenti intelligenti e progetti intermedi di riallocazione delle famiglie al fine di scongiurare nuove occupazioni; definizione del senso da dare alla piazza della socialità; interventi differenziati sui bordi del parco favorendone l'attraversamento; linea rossa e mobilità green. Tali indirizzi inscrivevano inoltre la rigenerazione urbana di questa parte di città nell'orizzonte più ampio della città metropolitana operando secondo un'ottica più interessata ai “modi” e ai “processi” che ai “prodotti”, sondando un modo di essere specifico della città contemporanea rivolta ai giovani e ai loro modi di abitare. Chi scrive, che ha partecipato a quello studio col gruppo (16) coordinato per il DiARC da Mario Losasso, curando (con Paola Scala) la parte di ricognizione degli “Studi e ricerche svolte dall'Università Federico II”, ritiene che sarebbe opportuno, in questa fase di avvio della nuovo mandato amministrativo (17), passare all'effettiva configurazione degli interventi allora solo preconizzati attraverso l'indizione di un Concorso internazionale di progettazione (18) per il ridisegno complessivo dell'intero comparto attraverso un progetto unitario che, confermando l'ipotesi di conservazione di una delle Vele, a testimonianza di quella stagione della cultura architettonica (19), quale *Landmark* di riferimento e in applicazione degli indirizzi/

azioni proposti, riconfiguri tale “parte urbana” fatta di *mixité* tipologica e sociale in un rinnovato rapporto tra i nuovi modi dell’abitare e gli spazi naturali propri di una sostenibile idea di “città aperta”. Questo per passare da una “periferia dimenticata” desolante e inaccessibile a una “città normale” (20) attraverso un vero e proprio laboratorio di trasformazione urbana integrato con la strutturata cooperazione dei diversi attori della

trasformazione capace di rappresentare un’occasione di rilancio, innovazione e sviluppo tangibile per l’intera città. Un “quartiere negato” finalmente da riqualificare con atti concreti e visibili, in grado di risarcire la città di una sperimentazione avanguardista, seppur di qualità, slegata dalla dignità dei modi dell’abitare e, in definitiva, dalla realtà dei gesti della vita.

1. Sull’opera di Di Salvo si veda: G. FUSCO (a cura di), *Francesco Di Salvo. Opere e progetti*, Clean, Napoli 2003.
2. Cfr. Red., *7 unità di abitazioni a Secondigliano*, in “Casabella”, n°337, 1969, et, F. ALBERTI, *Ancora a Secondigliano*, in “Casabella”, n°337 1969, pp. 20-29.
3. Cfr. G. MURATORE, A. CAPUANO, F. GAROFALO, E. PELLEGRINI, *Guida all’architettura moderna: Italia. Gli ultimi trent’anni*, Zanichelli, Bologna 1988.
4. G. DE LUCA, *La 167 quale strumento per una politica urbanistica per Napoli*, in “Urbanistica”, n° 44, 1965, p. 117 e sgg.
5. Cfr. S. STENTI, *Napoli Moderna. Città e case popolari 1868-1980*, Clean, Napoli 1993, pp. 176-181, et, V. ANDRIELLO, *Vivere e cambiare nella 167 di Secondigliano*, Napoli, Lan, 1986.
6. Tale densità fu confermata anche con la riduzione a 26ha per 13.000 ab. operata dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici.
7. Cfr. A. MONESTIROLI, *Temi urbani*, Clup, Milano 1997; Id., *L’arte di costruire la città*, in C. MACCHI CASSIA (a cura di), *Progetto del Territorio urbano*, FrancoAngeli, Milano 1998.
8. Cfr. S. STENTI, *Concorso ISES per un Quartiere a Secondigliano*, in Id., op. cit., Clean Napoli 1993. Sul concorso si vedano inoltre: *Concorso Nazionale ISES di selezione progettisti per un quartiere a Secondigliano*, in “L’architettura. Cronache e Storia”, n.121, 1965, p. 430 e sgg; Red., *Concorso ISES per un nucleo residenziale a Secondigliano 1965*, in “Controspazio”, n°8-9, 1970.
9. G. BOCCA, *Napoli siamo noi: il dramma di una città nell’indifferenza dell’Italia*, Feltrinelli, Milano 2006.
10. B. GRAVAGNUOLO, *Le Vele, il naufragio di un’utopia*, “Il Mattino”, 29 maggio 2003.
11. A. BASSOLINO, *Napoli Italia*, Guida, Napoli 2010.
12. S. BETTI, *La società civile a Scampia scende in campo per ridare fiducia e speranza al Sud*, in “Conquiste del Lavoro”, 28 aprile 2005.
13. Aa. Vv., *Convenzione tecnico-scientifica per il Piano urbanistico esecutivo del Lotto M nell’ambito del Programma di riqualificazione urban di Scampia*, a cura di A. Lavaggi, Giannini, Napoli 2010.

- 14 Cfr. Comunicato Stampa della Giunta del 06/11/2014: “De Magistris scrive a Renzi e a Del Rio sulle Vele di Scampia” http://www.comune.napoli.it/flex/FixedPages/IT/ComunicatiStampaGiunta.php/L/IT/frmSearchHaveData/OK/frmSearchText/-/frmSearchMonth/-1/frmSearchYear/2014/frmTipologia_1/on/frmIDComunicatoStampa/12380
15. V. Russo, *Scampia: ancora sul destino delle Vele di Franz Di Salvo*, in ‘ANANKE, n° 63, 2011, pp. 162-164.
16. Il gruppo di ricerca dell’Università di Napoli Federico II era composto: per DiARC da Mario Losasso (coordinamento), Roberta Amirante, Renato Capozzi, Alessandro Castagnaro, Valeria D’Ambrosio, Daniela Lepore, Federica Palestino e Paola Scala con Giuseppe Esposito, Vincenzo Guadagno, Francesco Passaro (collaboratori), Eleonora Di Vicino (segreteria tecnica) e per il DICEA da Alfonso Montella; per il DIST da Raffaele Landolfo e Francesco Portioli.
17. Sulle sfide proposte ai nuovi sindaci delle principali città metropolitane in occasioni delle recenti elezioni amministrative si veda: A. Castagnaro, R. Capozzi, F. Visconti, *Napoli*, in ‘ANANKE, n°78, maggio 2016, pp. 26-30.
18. Come ha ricordato V. Russo, op. cit., «L’invito ad un concorso di progettazione è anche in B. Gravagnuolo, *Vele periferia da salvare*, in “Corriere del Mezzogiorno”, 25 marzo 2011».
19. Si veda a tal proposito la Tavola rotonda, organizzata dalla Soprintendenza per i Beni architettonici e Paesaggistici di Napoli, «Salviamo le Vele di Scampia» (“ANANKE”, *Dossier: difendere le Vele di Scampia*, n°62, gennaio 2011), tenutasi a Napoli il 25 marzo 2011 al Teatro Mediterraneo della Mostra d’Oltremare.
20. Cfr. la recente mostra “Cantiere Periferia. Alla ricerca di una città normale. Il ruolo dei quartieri d’iniziativa pubblica nell’espansione urbana degli ultimi 50 anni in Italia” promossa dalla DGAAP_Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane del Ministero dei Beni e Attività Culturali e del Turismo, responsabili scientifici per il Nord, Centro e Sud Italia, rispettivamente P. Castelnovi, P.O. Rossi, P. Belfiore con R. Capozzi, Archivio Centrale dello Stato – Roma, 15 aprile-15 giugno 2016.

IL PO, UNA RIGENERAZIONE NECESSARIA

Politecnico di Milano – Campus di Piacenza International Summer School OC OPEN CITY
7[^] edizione: Landscape in Motion 5-23 settembre 2016 www.intschool.polimi.it

Sono molteplici le implicazioni architettoniche e paesagistiche di un luogo speciale come il corso fluviale del Po. Sullo sfondo c'è una dimensione culturale e sociale, influenzata dalla storia, di un elemento geografico che ha segnato (e che segna tuttora, pur all'interno di un quadro radicalmente mutato nei secoli) un confine politico. Ma c'è anche, fatto che ha impatti diretti sulle discipline dello spazio e del progetto, una dimensione fisica complessa dove fattori interagenti si sovrappongono e si ibridano. Tre sono le possibili scale con cui è possibile guardare al fiume con quello sguardo orientato necessario al progetto di trasformazione:

-il Po è un nastro alla scala del territorio, che collega la montagna al mare, che ha strutturato la Pianura Padana, attraverso un'armatura territoriale frutto di un doppio ordine di obiettivi: difesa delle acque da una parte, necessario sfruttamento delle acque stesse dall'altra;

-nella stessa direzione ovest-est il Po è anche una sequenza di spazi classificabili attraverso il grado di naturalità, dove gli elementi di demarcazione sono a volte fissi ed evidenti (ad esempio i ponti), altre volte mutevoli e labili;

-ma lo stesso corso fluviale è anche leggibile (anzi rappresenta quella che oggi, lungo gli assi infrastrutturali nord-sud, ne è la dimensione percettiva prevalente) come una sequenza di elementi che si dispongono tra argine e argine, sulle due sponde. Rappresenta una sezione non uniforme che si allarga e si restringe come fosse un polmone. Qui, in questo spazio sospeso, si possono ancora riconoscere ed individuare manufatti architettonici identitari, retaggio dell'uso del fiume nel corso dei secoli. Alcuni ancora in uso, altri abbandonati. Comunque tutti disponibili, attraverso il progetto, ad essere fattori di una

rigenerazione complessiva che deve coinvolgere le sponde e le aree limitrofe.

Un processo che deve essere capace di interpretare la costante tensione tra stanzialità e mobilità, tra naturalità e artificialità, tra ordine e indefinitezza. Perché sta proprio in questa paradossale e contraddittoria condizione di costruzione artificiale che regola un elemento naturale lo sfondo a qualsiasi operazione di trasformazione di un water-front articolato. Guardando infatti alla dimensione locale del tratto piacentino del Po si presentano situazioni molto diverse. Lo sguardo che si propone agli studenti nell'ambito dell'International Summer School OC OPEN CITY si concentra su una fascia di circa 4 km - delimitata ad ovest dal corso del Fiume Trebbia (uno degli affluenti di destra) e ad est dal ponte dell'autostrada A1 (la spina dorsale delle infrastrutture italiane) - all'interno della quale, procedendo con un certo grado di semplificazione, è possibile individuare tre possibili scenari:

- da ovest, tra fiume Trebbia e ponti, un'area a vocazione naturale e agricola, disponibile anche ad usi legati al loisir e al tempo libero;

- nella zona centrale, prospiciente al fronte-città, gli usi attuali sono tesi tra l'urbanità e la vocazione infrastrutturale. Con una sovrapposizione di fasci viabilistici che hanno creato, e creano tuttora, una sequenza densa di soglie tra Piacenza e la sua riva negata;

- ad est, invece, fino al ponte autostradale, dove l'argine è a ridosso della riva fluviale, la condizione di seminaturalità è interferita da usi logistici e produttivi. Questo è il quadro del laboratorio di progettazione che nella sua 7[^] edizione propone un workshop dal titolo emblematico. Landscape in Motion non è soltanto una dichiarazione



Il fiume Po, nei pressi del ponte ferroviario di Piacenza

programmatica; è anche un modo di leggere uno spazio che ha proprio nella modificazione incessante uno dei caratteri prevalenti. Spostamenti e movimenti sono sia verticali (legati al livello delle acque che non smette mai di ridefinire le rive) sia orizzontali (il confronto delle carte storiche è uno strumento straordinario per verificare le traslazioni dell'alveo, la comparsa e la scomparsa di isole, le diverse configurazioni del punto di contatto tra acqua e terra). Le parole di Federica Pocaterra nel suo "Lungo il Po. Viaggi e approdi tra paesaggio e architettura" (Trebissonda, 2005) dipingono efficacemente questa condizione, la cui comprensione è necessaria per il progetto: "Nei paesaggi del Po vi è indissolubile unità tra fatti naturali e forme paesistiche artificiali. Nel corso del tempo, i due ambiti si sono vicendevolmente costruiti e modificati, forse senza mai riuscire a prevaricare l'uno sull'altro. Il lavoro dell'uomo per contenere il divagare di un fiume dalle piene violente e imponenti (ma non imprevedibili), per salvare città e campagne che hanno trovato nei secoli proprio nella convivenza col fiume la propria risorsa più straordinaria, per cercare nuove terre coltivabili ed abitabili, laddove il fiume ha rotto definitivamente gli argini in

cerca del mare, ha lavorato nel corso del tempo contro la forza del fiume, le alluvioni, le esondazioni, la variabilità stagionale del suo corso che non danno tregua, e che costringono le terre che lo seguono ad un cambiamento e ad una instabilità che diverranno carattere precipuo". In questo senso il Po – pur mantenendo il suo ruolo di confine, di limes – è oggi interpretabile come una straordinaria risorsa da rigenerare, spazio identitario nei processi storici che l'hanno generato e continuamente trasformato, ma anche luogo di estremo valore per la società contemporanea. Sono diverse le attività sociali ed economiche che qui possono trovare un proprio sostrato, ognuna con un significativo portato trasformativo a livello fisico e spaziale: luogo del loisir, di una produzione agricola innovativa e sostenibile, porta urbana non solo per la città di Piacenza ma più in generale per tutta la Pianura Padana, condensatore dei flussi. Su questo crinale l'obiettivo del workshop è una visione articolata, complessa e contemporanea in cui la qualità dei paesaggi complementari rinnovati dia origine ad una sequenza/successione di spazi capaci di trovare nel fiume il loro elemento unificatore di riferimento.

GUYA BERTELLI, MICHELE RODA

ANTON WENZEL VON KAUNITZ . UN MENTORE PER L'ARCHITETTURA DELL'ILLUMINISMO LOMBARDO. ALBERTO GRIMOLDI

Abstract: Anton Wenzel von Kaunitz (1711-1794) – a key person in the myth of Maria Theresia and her felix Austria – had both an excellent education and university studies and, as often happened among the noblemen for all the Modern Era, was an amateur architect. The imperial decisions for the Duchies of Milan and Mantua were prepared by him, and to him was referred the correspondence with local governments. On the most important building yards of the second half of Eighteenth Century, his opinion was often determining and was frequently shared with the group of Lombard noblemen that manage the State and the reforms of the Age of Enlightenment. As direct sponsor, Kaunitz is lesser known: the fulfilment of his castle of Austerlitz, begun by his grandfather, shows the evolution of his idea of architecture. The church of the town, designed (or only drawn?) by Ferdinand von Hohenberg is even more singular: here the Catholicism broadens in Christianity and in an even larger idea of humanity. The church was a step of a more general redesign of an irenic holy space, a theme typical of the architecture of Enlightenment, and served as model, more or less conscious, often despised or misunderstood, for the new churches, in all Habsburgic domains, ever in Lombardy.



Anton Wenzel von Kaunitz
(Jean Etienne Liotard, 1762)

L'architettura dell'illuminismo, o meglio, il rapporto fra governanti, "filosofi" e mondo della costruzione, è stata nella storiografia milanese oscurata dall'interpretazione che ne diedero gli architetti del Novecento, è stata derubricata a Neoclassico, ma in fondo non è mai stata assimilata alla cultura che essa materializzava, e, negli Anni Venti, lo si può anche capire. Rappresentava il rinnovamento,

un curioso rinnovamento per molti versi octroyé, quando non imposto dal *miglior fra i tiranni*, Giuseppe II, ma per altri versi pienamente condiviso e lucidamente gestito da una élite sociale e culturale consapevole della crisi di sistema che si avvicinava.

Il Novecento si limitava prudentemente alle forme, si giustificava perché, dall'epopea napoleonica, finiva nel Quarantotto, un inizio, per quel tempo, quello dell'Unità,

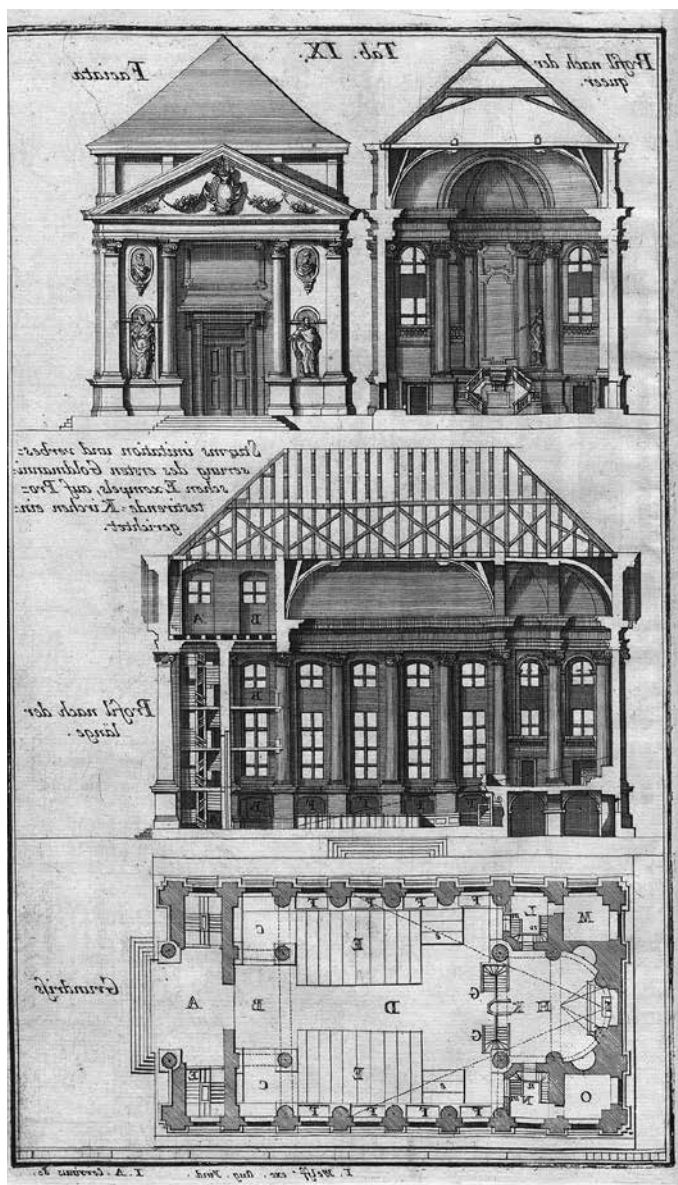
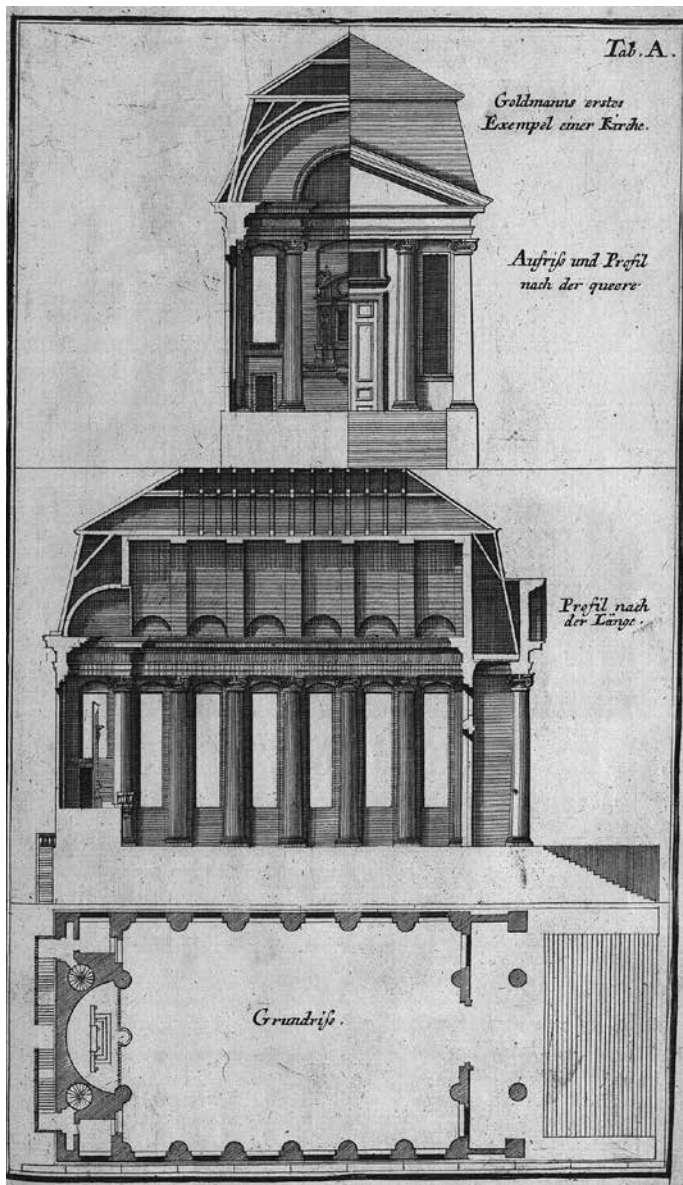


Verso della medaglia (1773) e stemma del Principe di Kaunitz sulla facciata del Castello di Austerlitz.



ma necessariamente anche una fine, la fine del secolo delle riforme. Gli studi ormai lievemente comici degli anni Sessanta, con i loro errori grossolani, non si erano liberati di questa ipoteca.

Nonostante la mole di ricerche, spesso precisi e utili, dedicati a singoli edifici, a singoli personaggi, manca in gran parte un quadro, oltre la *local history*, come si usa dire oggi.



Progetto di Nikolaus Goldmann e rielaborazione per una chiesa di Leonhart Cristoph Sturm (Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben; Completa istruzione su tutti i modi di ben realizzare chiese) Augsburg: Wolffen, 1718; tavv. A e IX.

Il rinnovamento è in parte venuto dagli storici. La Milano neoclassica è anche diventata la *Milano dei Fé* (1) come l'ha chiamata Silvia Bobbi, con le stimmate della corruzione, con le *stecche* (di cioccolato, il famoso e scomparso cioccolato di Milano...), che mette in luce anche aspetti direttamente pertinenti l'arte, in particolare le radici culturali - in Italia - del neocinquecentismo.

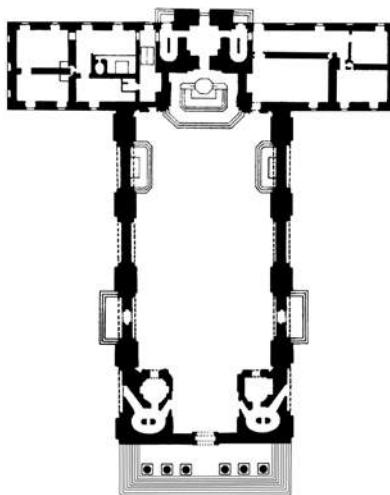
D'altro canto, su questo richiamo ad una tradizione vista come specifica della cultura italiana, evidente anche nel "gran secolo" milanese, fra il 1748 e il 1848, prevale una vivace circolazione delle persone, dei libri e delle idee, anche nell'architettura, che trascende le stesse concrete realizzazioni, il pur vivace rinnovamento edilizio. Questo quadro più ampio, soprattutto fra Parigi, Vienna, in misura minore il mondo inglese, gli altri centri italiani e tedeschi, la variegata congerie dei domini asburgici, dalla Boemia all'Ungheria, si ricostruisce facilmente quando dagli architetti si passa ai committenti, e in particolare fra essi ai numerosi dilettanti - che mettono a frutto le consuetudini dell'educazione aristocratica - e non solo scelgono gli architetti vagliandone con cura le competenze, ma ne indirizzano in modo determinante l'attività.

In questa prospettiva non si è forse valutato appieno il ruolo di Anton Wenzel von Kaunitz (1711- 1794), Cancelliere di Corte e Stato, determinante nell'assicurare il passaggio degli uomini e delle idee del Caffè nell'amministrazione milanese, e attraverso di essa, nello spirito pubblico dell'Impero. I suoi interventi sui principali cantieri lombardi del secondo Settecento sono stati spesso registrati dagli storici dell'architettura, senza peraltro riconoscerne l'influenza complessiva, che trascende le indicazioni di varia natura e scala (4). I suoi orientamenti e le sue scelte - al di

qua e al di là delle Alpi - nelle opere pubbliche e in quelle di cui è diretto committente, si spiegano e si completano reciprocamente in un'idea dell'architettura che si evolve seguendo l'avanzare delle riforme e il mutare del gusto.

La sua figura - consustanziale al mito della *felix Austria* teresiana - ha attratto i biografi, da quelli ufficiali, come Joseph von Hormayr zu Hortenburg (5), a Leopold von Sacher-Masoch (6), noto ai contemporanei come facile e accattivante romanziere, tanto che il Wurzbach, nel non meno ufficiale *Biographisches Lexikon* (7) non solo dedica una pagina e mezzo alla bibliografia, ma sottolinea come il moltiplicarsi di dicerie, aneddoti e leggende avesse, già nel settimo decennio dell'Ottocento, finito per dissolvere i reali contorni della sua attività e del suo carattere. Sui suoi interessi e sulle sue abitudini la letteratura non era mancata neppure in vita: a Mantova, il Marchese Francesco Riva Berni compose un'ode pindarica con note, per meglio descriverli, documento singolare del costume e dell'educazione aristocratica (8).

Tutti sono concordi nel riconoscere il ruolo della cultura francese contemporanea nella sua formazione (si era comunque regolarmente laureato in diritto a Lipsia nel 1731). Il Wurzbach gli attribuiva non solo un rapporto diretto con Voltaire, ma Rousseau quale segretario pro tempore negli anni della sua ambasciata a Parigi (1750-52). Nel verso della medaglia che recava il suo ritratto, Kaunitz volle inciso *il Genio della Luce che al sorgere del sole risvegliava le scienze, le arti e l'industria* (9) con il motto *nascitur ordo*, per fugare ogni dubbio. Entro un più generale interesse per le scienze, inclusa la medicina, le sue indicazioni nel campo dell'architettura si riconducono a consuetudini ormai invalse nel suo ceto, che egli aggiornò sostanzialmente, in costante riferimento



Qui e a pagina 73: Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, Chiesa della Resurrezione ad Austerlitz (Slavkov), 1786-89 (da Hainisch, 1949)

alle posizioni più avanzate del suo tempo (10).

Nella nobiltà boema e morava non erano mancate altre figure determinanti, legati alla cultura italiana ha offerto un'altra chiave per leggere Giuseppe Piermarini. E, in una prospettiva altrettanto realistica, e ampia, la *città atelier* di Luca Mocarelli (2), dove, a scala molto minore, e con diversi accenti, si ripete una *naissance de l'industrie* non molto diversa di quella che André Guillerme ha descritto per Parigi (3).

Ancor prima, Franco Venturi non aveva dimenticato nel suo grande quadro sui rapporti fra cultura e politica nel Settecento, e, entro questi rapporti, il ruolo dell'architettura e delle arti. La sua opera è ancora insostituibile per ricostruire le reti che legano il mondo dei Lumi, le accademie, la realtà policentrica in cui avanza il rinnovamento, il gran mondo dei periodici, ancora pochissimo studiato, che fin dal suo inizio, alla fine del Seicento, è luogo essenziale di discussione.

La pazienza nel riannodare percorsi e fonti diverse mette in luce anche aspetti direttamente pertinenti l'arte, in particolare le radici culturali - in Italia - del neocinquecentismo.

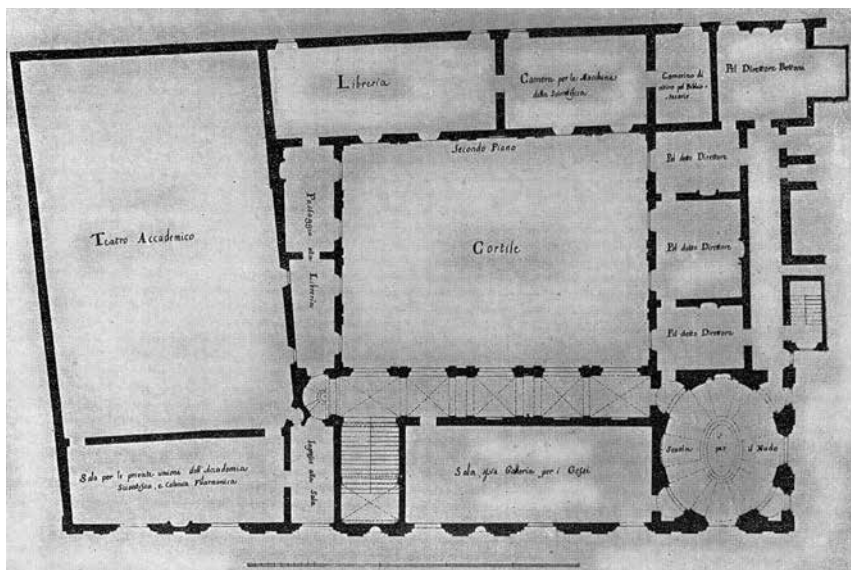
D'altro canto, su questo richiamo ad una tradizione vista come specifica della cultura italiana, evidente anche nel "gran secolo" milanese, fra il 1748 e il 1848, prevale una vivace circolazione delle persone, dei libri e delle idee, anche nell'architettura, che trascende le stesse concrete realizzazioni, il pur vivace rinnovamento edilizio. Questo quadro più ampio, soprattutto fra Parigi, Vienna, in misura minore il mondo inglese, gli altri centri italiani e tedeschi, la variegata congerie dei domini absburgici, dalla Boemia all'Ungheria, si ricostruisce facilmente quando dagli architetti si passa ai committenti, e in particolare fra essi ai numerosi dilettanti - che mettono a frutto le consuetudini dell'educazione aristocratica - e non solo scelgono gli architetti vagliandone con cura le competenze, ma ne indirizzano in modo determinante l'attività. In questa prospettiva non si è forse valutato appieno il ruolo di Anton Wenzel von Kaunitz (1711-

1794), Cancelliere di Corte e Stato, determinante nell'assicurare il passaggio degli uomini e delle idee del Caffè nell'amministrazione milanese, e attraverso di essa, nello spirito pubblico dell'Impero. I suoi interventi sui principali cantieri lombardi del secondo Settecento sono stati spesso registrati dagli storici dell'architettura, senza peraltro riconoscerne l'influenza complessiva, che trascende le indicazioni di varia natura e scala (4). I suoi orientamenti e le sue scelte - al di qua e al di là delle Alpi - nelle opere pubbliche e in quelle di cui è diretto committente, si spiegano e si completano reciprocamente in un'idea dell'architettura che si evolve seguendo l'avanzare delle riforme e il mutare del gusto.

La sua figura - consustanziale al mito della *felix Austria* teresiana - ha attratto i biografi, da quelli ufficiali, come Joseph von Hormayr zu Hortenburg (5), a Leopold von Sacher-Masoch (6), noto ai contemporanei come facile e accattivante romanziere, tanto che il Wurzbach, nel non meno ufficiale *Biographisches Lexikon* (7) non solo dedica una pagina e mezzo alla bibliografia, ma sottolinea come il moltiplicarsi di dicerie, aneddoti e leggende avesse, già nel settimo decennio dell'Ottocento, finito per dissolvere i reali contorni della sua attività e del suo carattere. Sui suoi interessi e sulle sue abitudini la letteratura non era mancata neppure in vita: a Mantova, il Marchese Francesco Riva Berni compose un'ode pindarica con note, per meglio descriverli, documento singolare del costume e dell'educazione aristocratica (8).

Tutti sono concordi nel riconoscere il ruolo della cultura francese contemporanea nella sua formazione (si era comunque regolarmente laureato in diritto a Lipsia nel 1731). Il Wurzbach gli attribuiva non solo un rapporto diretto con Voltaire, ma Rousseau quale segretario pro tempore negli anni della sua ambasciata a Parigi (1750-52). Nel verso della medaglia che recava il suo ritratto, Kaunitz volle inciso *il Genio della Luce che al sorgere del sole risvegliava le scienze, le arti e l'industria* (9) con il motto *nascitur ordo*, per fugare ogni dubbio. Entro un più generale interesse per le scienze, inclusa la





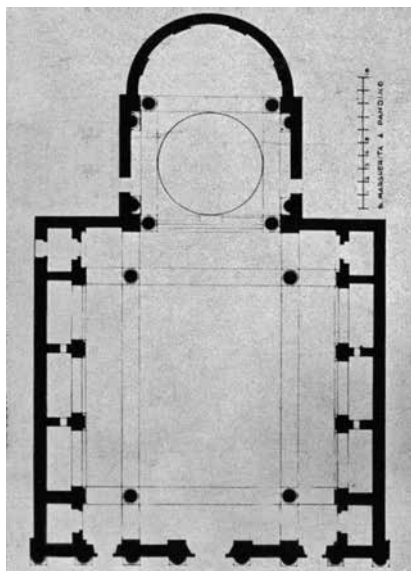
Mantova, Accademia, pianta del piano nobile e facciata di Giuseppe Piermarini (da G. Mezzanotte, 1966)

medicina, le sue indicazioni nel campo dell'architettura si riconducono a consuetudini ormai invalse nel suo ceto, che egli aggiornò sostanzialmente, in costante riferimento alle posizioni più avanzate del suo tempo (10).

Nella nobiltà boema e morava non erano mancate altre figure determinanti, legati alla cultura italiana – si pensi a Humprrecht Czernin - che legarono il loro nome a celebri edifici, secondo un paradigma dell'educazione nobiliare largamente diffuso. Anche il secondo principe di Liechtenstein, Karl Eusebius, cercò di verificare concretamente le sue convinzioni agendo come architetto e committente. Il più noto di questi exploits è il curioso e incompiuto castello di Plumenu (Plumlov). Ancor più, lasciò manoscritto un trattato di architettura, pubblicato ai primi del Novecento (11).

La trasformazione del castello di Austerlitz, la più rappresentativa delle residenze morave dei Kaunitz, intrapresa da Domenico Martinelli per il conte Dominik Andreas (1655 -1705) si era arrestata alla sua morte, all'ala verso il giardino, ed era ripresa cautamente nel 1732

secondo un progetto ridimensionato da Mauro Ignazio Valmagini, per il conte Maximilian Ulrich (1679-1746). Il corpo di fabbrica che contiene l'atrio circolare terreno con la grande volta unghiata e fortemente ribassata, e al piano nobile il grande salone ellittico fiancheggiato da due scaloni gemelli non era però ancora compiuto nel 1755 (12). Solo nel 1752 Anton Wenzel von Kaunitz era tornato definitivamente a Vienna. Agli anni seguenti risalgono i due padiglioni che concludono a Est in il lungo cortile d'onore, determinato dalle preesistenze, profondi a sufficienza per contenere una curva ad arco di cerchio che si raccorda con il semicerchio delle scuderie. L'ordine corinzio dai dettagli visibilmente bibieneschi sul prospetto esterno del salone, introdotto dal Valmagini (13), certo non immemore degli stretti rapporti fra il padre Domenico e Ferdinando Bibiena (14), era stato abbandonato. Si erano replicati l'ordine e le cornici delle finestre usati da Martinelli nei padiglioni d'angolo della fronte sul giardino, in modo da concludere in modo coerente le due facciate Nord e Sud. La decorazione del salone e della cappella



Carlo Felice Soave: chiesa di Santa Margherita a Pandino, pianta (da G. Mezzanotte)

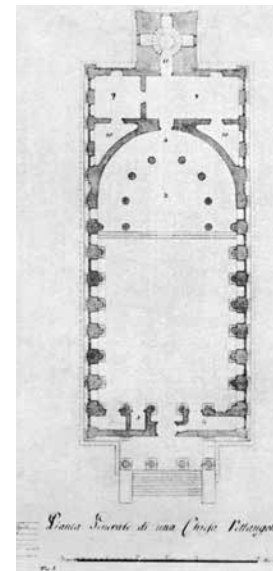
un'ellisse ricavato entro il rettangolo del padiglione sud Est, finte architetture, oggi pesantemente ridipinte, rispecchia i modi di *transizione* o *classicismo* di Luigi XVI caratteristici degli anni Sessanta. E' il lessico dei progetti di Niccolò Pacassi per il Palazzo Reale di Milano che seguirono al troppo costoso progetto del Vanvitelli, e sull'influenza sulla scelta del Piermarini, ma soprattutto sul suo

ruolo decisivo nelle scelte di quest'ultimo, Kaunitz non ha voluto lasciare dubbi (15). Emerge, nella ricostruzione della vicenda del Palazzo di Corte, una delle difficoltà nel ricostruire l'influsso del Cancelliere, i suoi pareri tanto numerosi quanto dispersi nella monumentale corrispondenza ufficiale, in particolare in quella diretta ai territori italiani e belgi, che gli sono direttamente sottoposti. Il numero dei fondi e la frammentazione crescono là dove – è il caso di Milano – ordinamenti successivi hanno distrutto a favore di una suddivisione per argomenti l'originaria continuità delle serie archivistiche. Anche nella corrispondenza diretta all'Imperatrice, i *Vorträge*, nel cuore cioè delle scelte di governo dei domini asburgici, le osservazioni sono numerose, e non mancano neppure minuscoli disegni per il giardino di Austerlitz (16).

Un quadro meno frammentario è delineato dalla riorganizzazione delle Accademie negli Stati a lui direttamente sottoposti, entro più generali progetti di riorganizzazione dell'istruzione. L'accademia di Mantova

viene riorganizzata fra il 1769 e il 1775 (17) e la costituzione dell'Accademia di Brera a Milano seguirà fra il 1773 e il 1776 (18). La riunione dell'Accademia di Belle Arti all'Accademia dell'incisione e la conseguente riorganizzazione con la fondazione della Akademie der Bildenden Künste ha luogo a Vienna nel 1772, secondo le direttive del suo Protettore, lo stesso Kaunitz (19), che ispira la nomina del Direttore della Scuola di Architettura, Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (20). Tutte e tre ne riflettono le idee chiave, cioè il contatto diretto che in forme diverse a seconda delle

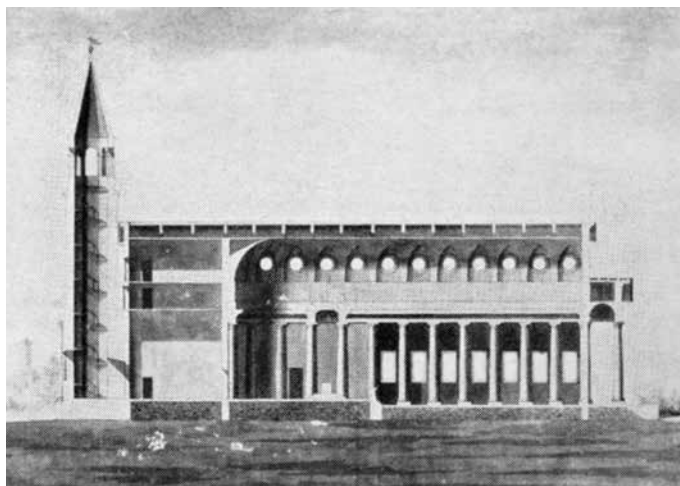
single situazioni si intende stabilire fra arti, scienze, e scienze applicate, l'ampio spettro delle figure coinvolte nella formazione, che include, in appropriate forme, gli artigiani, e sostituisce quindi la formazione corporativa. La scelta del Professore di Architettura è mediata a Milano dal Firmian. A Mantova le risorse dell'aristocrazia locale non consentiranno, fino alla nomina nel 1786, di Giovan Battista Gherardo d'Arco a Prefetto delle Accademie, di assicurare una direzione aggiornata, a Milano invece Alberico di Belgiojoso, al tempo stesso Presidente della Società Patriottica, come Protettore dell'Accademia, è in grado di esercitare un ruolo decisivo, finora sottovalutato, e per molti versi, sia per l'ascesa della famiglia alla dignità di Principi del S.R.I., sia per la familiarità con la cultura francese, costituisce per Kaunitz un rassicurante parallelo con se stesso. Se gli Anni Settanta rappresenteranno la transizione, in cui il ritorno ad un controllato classicismo e ad un disegno razionale egli edifici pubblici che rispecchia l'idea di *bienséance* cara a Laugier, il decennio successivo in cui Giuseppe II riduce l'influenza del Cancelliere di



Luigi Cagnola Progetto di chiesa, pianta (da G. Mezzanotte)

Corte e Stato sulla politica estera, ma realizza in campo ecclesiastico le riforme che egli propugnava da tempo, è segnata, al di qua e al di là delle Alpi da progetti emblematici nell'edilizia religiosa. Il completamento di Sant'Andrea a Mantova, con la cancellazione delle modifiche barocche (nuovi finestroni e nuova trabeazione nell'abside e nel transetto) e con la decorazione che riprende e in parte replica quella del tardo Quattrocento o del primo Cinquecento sopravvissuta nella navata è oggetto di discussione fin dal 1778, e viene attuato fra il 1783 e il 1786. Kaunitz non batte ciglio davanti alla spesa necessaria, mentre ha rifiutato ogni contributo, di importo molto inferiore, per il completamento degli ornamenti tardobarocchi all'esterno della cupola iuvarriana. Un efficace supporto politico-culturale lo offre localmente Giuseppe Cauzzi, questore del Magistrato Camerale, la più alta autorità mantovana nelle sistematiche assenze del vicegovernatore Firmian, legato al Verri nella stagione del Caffè, al Conte Biffi e a una parte dell'aristocrazia cremonese vicina al futuro Intendente di Mantova, Giovan Battista Gherardo d'Arco (21). Paolo Pozzo non è solo Professore di Architettura dell'Accademia, ma anche architetto camerale. Questo cantiere, insieme alle opere a Palazzo Te e alla Favorita, fissava non solo per Mantova criteri e priorità per la tutela, in vista dei profondi mutamenti che le soppressioni avrebbero provocato. La diversa e moderna idea della storia – in cui gli edifici sono un documento materiale - costruiti ai primi del Settecento dai grandi eruditi della generazione di Ludovico Antonio Muratori si è ormai consolidata nella seconda metà del secolo e non ispira a Kaunitz solo la violentissima reprimenda davanti ai propositi di demolire le colonne di San Lorenzo ma anche le proteste contro la decisione del Croce di celare gli elementi medioevali del Palazzo della Ragione (22). Sono pressoché contemporanei, a Vienna gli interventi di Hohenberg sull'Augustinerkirche e la Minoritenkirche: qui l'adeguamento ad una religiosità più austera e intima si è manifestato attraverso la conformità e l'analogia. Nelle

nuove chiese, invece, la medesima concezione invita ad un rinnovamento più radicale, che favorisce e al tempo stesso è favorito da un sempre più rigoroso ritorno all'Antico. La crescita della popolazione richiedeva, in tutti i domini degli Absburgo, l'ampliamento o la costruzione di nuove chiese, in generale con il sussidio dello Stato. Al clero secolare venivano al contempo attribuite precise funzioni civili, se ne sanciva la subordinazione secondo una visione esplicitamente febroniana. L'edificio chiave, attorno al quale si incardina il rinnovamento, vede di nuovo Kaunitz in un ruolo determinante. Fra il 1786 e il 1789 egli fa ricostruire la parrocchiale di Austerlitz (Slavkov). La vecchia chiesa, sul terrazzamento in cui sorge il castello, ne copriva una parte dell'ala Sud, e il suo crollo (o la sua demolizione), tra il 1750 e il 1770, erano parte del programma iniziato a fine Seicento. La nuova chiesa, dedicata alla Resurrezione del Signore, è invece alla quota più bassa del vecchio abitato. Ferdinand von Hohenberg realizza un grande vano rettangolare, coperto da una volta a botte unghiate, divisa in tre campate. La precede un atrio quadrato sormontato da una cantoria, il cui lato è pari a metà della larghezza della chiesa, e il restante spazio ospita le doppie scale e due cappelline. Sul lato opposto, il presbiterio ha la stessa larghezza, ma è profondo la metà. La volta si imposta su un'alta trabeazione supportata non da lesene, ma da riquadri. Sotto le unghie – dalla penetrazione curva tipica della stereotomia più matura diffusa dal tardo barocco - si aprono altrettante nicchie, che, come la parete dietro l'altare, ospitano altorilievi in stucco. L'unico colore è il bianco, che moltiplica la luce entra solo dai finestroni semicirculari aperti nelle unghie e nella cantoria. L'iconografia dei rilievi – in origine meno numerosi – riconduceva a soggetti egualmente venerati da tutte le confessioni cristiane *tollerate*; un'immagine della Vergine fu introdotta solo dopo il 1850 (23). Questa sorta di sigillo irenico, auspicio di pace e di unione fra cristiani, e fra gli uomini più in generale, è il sigillo del vecchio *Principe*, come tutti, da sempre, lo chiamavano a Vienna.



Luigi Cagnola Progetto di chiesa, facciata e sezione; Carlo Felice Soave: facciata della chiesa di Santa Margherita a Pandino (da G. Mezzanotte)

Anche le altre scelte tipologiche e costruttive vogliono essere esemplari: nella facciata il pronao esastilo corinzio si iscrive nel basamento cieco, concluso da un'alta fascia, mentre la sorta di attico superiore in cui si aprono i finestroni semicirculari si conclude in un'altissima trabeazione, proporzionata all'altezza complessiva dell'edificio. Su di essa si imposta un tetto a padiglione (Walmdach) a quattro falde, la cui sezione è un triangolo rettangolo isoscele, senza che un frontone sovrasti il

pronaos. Immediatamente retrostante la parete dell'altare, il campanile, sull'asse della chiesa, è fiancheggiato dalla sacrestia e dalla casa parrocchiale. Anche se le variazioni introdotte nell'esecuzione a causa dei cedimenti del terreno hanno reso meno conseguenti i rapporti volumetrici e metrici, l'opera di Hohenberg segna tappa importante nella nuova concezione dello spazio del culto che si era sviluppata nel corso del Settecento. All'inizio del secolo, il trattato di Christoph Leonhart Sturm (24) –

dopo le riflessioni schematiche del Fürstenbach (25) – registrava anche le soluzioni tipologiche adottate per le chiese protestanti, l'ambiente ecclesiale come grande sala indivisa, la soluzione peculiare del campanile retrostante l'altare, lo schema palladiano del Redentore, o vignelesco di Sant'Andrea a Via Flaminia, in cui il pronao si iscrive nel più ampio rettangolo della facciata. Il dibattito francese dell'epoca sulle molteplici tipologie e sulla costruzione delle chiese contava già al suo attivo anche concrete realizzazioni. In particolare, Saint Symphorien a Versailles (1764-1771) si distingueva per al sua massiccia torre sul presbiterio e il suo pronao, o nel progetto di Saint Philippe du Roule di Chalgrin, come a Sainte Geneviève, due torri inquadrano l'abside che conclude senza mediazioni il largo rettangolo della navata (26). L'elenco di facciate con il pronao iscritto comprenderebbe altre chiese celebri, a partire dalla Madeleine di Rouen. Tra esperienze francesi e ripresa del Rinascimento si situano anche gli altri precoci casi italiani, basti pensare alla collegiata del Valadier a Monte Sanpietrangeli (27).

Non esistono, allo stato degli studi, prove dirette di quanto la chiarezza della chiesa di Austerlitz e la celebrità del suo committente ed ispiratore abbiano inciso sul rinnovamento dell'architettura ecclesiastica dei domini asburgici e sui casi illustri ne riprendono la tipologia, le grandi chiese di Plečnik, il Sacro Cuore a Praga e il San Francesco a Lubiana. Né è possibile, scendendo al particolare, stabilire se e quale influenza abbiano avuto sullo Stato di Milano o se piuttosto non vi agisca una più generale tendenza diffusa in tutta Europa. L'acceso dibattito sulla chiesa di Seregno e sui progetti, per un diverso spazio sacro, e quanto ancora di tradizionale esso contiene, dai richiami al Cinquecento e al San Lorenzo del Bassi nel primo coraggioso progetto del Padre Pini, al Seicento francese in Agostino Gerli avrebbe lasciato spazio nei decenni seguenti a realizzazioni meno strutturalmente impegnative, ma più radicali sia nella tipologia sia nel linguaggio (28). Nondimeno, il pronao di semicolonne

ioniche disegnato sul rettangolo della facciata di Santa Margherita di Pandino (Carlo Felice Soave, 1783-1791) (29), o quello che aggetta, sormontato dal finestrone semicircolare, dalla fronte della parrocchiale di Carate (Simone Cantoni, 1802 -1806) (30) o ancora gli austeri disegni di chiese del Cagnola, che apparirebbero alla sua produzione giovanile (31), con l'esile campanile sull'asse della fronte posteriore, che pare risentire dell'immagine del curioso presbiterio della Minoritenkirche viennese, e i casi sono tanto numerosi che ogni elenco – fra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento – sarebbe incompleto, attestano la straordinaria fortuna di un modello. Questi edifici, spesso condizionati dalle preesistenze o dagli stanziamenti insufficienti, sono in generale trascurati, quasi impopolari, anche se la varietà delle loro vicende e delle soluzioni architettoniche potrebbero meglio spiegare l'idea di convivenza civile che – come ad Austerlitz – le ha ispirate o avrebbe dovuto ispirarle, riflesso ora più vivace ora evanescente, di quella fatta disegnare, in modo tanto conseguente, dal vecchio Principe.

1. S. BOBBI, *La Milano dei Fé. Appalti e opere pubbliche nel Settecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

2. L. MOCARELLI, *Una realtà produttiva urbana nel secolo dei lumi*, Milano città atelier, Brescia, CLUEB, 2001

3. A. GUILLERME, *La naissance de l'industrie à Paris. Entre suers et vapeurs*, Seyssel, Champ Vallon, 2007

4. Vedi p.es. A. SCOTT, *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, Franco Angeli, 1984, *Forma e diffusione dell'immagine di Milano capitale 1770-1815*, che a più riprese cita prescrizioni anche minuziose di Kaunitz.

5. *Oesterreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates Wien*: Doll; 1807 – 1814 20 voll. ; traduzione francese Wien: Strauss 1810; Traduzione italiana: *Il Plutarco Austriaco ossia vite e ritratti di tutti i sovrani della casa d'Austria etc.* – Milano: Bettoni 1819-1823 vol. IV pp.589 - 641.

6. L. VON SACHER MASOCH, *Kaunitz, Kulturhistorisches Roman Prag*, Becker, 1865 (con ampliamenti ed edizioni successive).

7. C. WURZBACH VON TANNENBERG, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreichs Band XI*, Wien, Verlag der K.K. Staatsdruckerei, 1864, intera biografia pp. 70-85, bibl.

8. *A Sua Eccellenza Il Signore Don Venceslao Antonio Del S.R.I. Conte Di Kaunitz-Rittberg : Nel felicissimo giorno del suo Natale*; Canzone Pindarica. Mantova : Per

l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore 1760.

9. HORMAYR, vol.IV p. 635.

10. Sulla sua formazione è ancora essenziale la tesi di abilitazione di Grete Klingenstein *Habsburgischer Adel im Zeitalter des Absolutismus: Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Kaunitz* Universität Wien, 1973, e il successivo *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz: Studien zur Herkunft und Bildung der Staatskanzlers Wenzel Anton, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1975*. Un quadro aggiornato, inclusi l'interesse per l'arte e il mecenatismo, negli studi raccolti da Grete Klingenstein e Franz Szabo *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg: 1711-1794; neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz, Schnider 1996.

11. Viktor Fleischer Fürst Karl Eusebius von Liechtestein las Bauherr und Kunstsammler: (1611 – 1684) Wien: Stern, 1910., con la trascrizione del testo pp.

12. Le fasi della ricostruzione del castello sono state ripercorse da Jiri Kroupa, che le ha riassunte ne *I tre castelli di Slavkov presso Brno (Austerlitz)*. In Aurora Scotti Torsini (a cura di), Domenico Martinelli - architetto ad Austerlitz. I disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691-1705). Milano: Silvana Editoriale Spa, 2006, pp. riprendendo anche il suo precedente saggio *Otázky slavkovského zámku: Valmaggini a Slavkov*. Umění, Praha: ÚTDU ČSAV, 1979, XXVII/1979, pp. 154-158, ma anche gli scritti di Hellmut Lorenz su Domenico Martinelli, e in particolare il volume Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien: Verlag der österreichische Akademie der Wissenschaften, 1991, pp. 99 – 103 e 150-164 per il castello, e 164-167 per la Pfarrkirche e per la Urbani Kapelle.

13. Christian Benedik e Jörg Garms hanno contribuito a chiarire in *Zwischen Architektur und Verwaltung – Die Direktion Graf Silva Taroucas und die Karrieren von Ignazio Valmagini, Nikolaus Pacassi und August Gottlieb Lederer im Hofbauamt (Römische Historische Mitteilungen, 47. Band, 2005 pp.335- 367)* il ruolo di Valmagini come architetto a Schönbrunn e i suoi successivi ruoli amministrativi che lo legheranno a Kaunitz, ma al tempo stesso il ruolo degli alti ranghi dell'amministrazione nelle scelte architettoniche. Marica Forni in *Il palazzo Regio Ducale di Milano a metà Settecento. Considerazioni sulla residenza*, Milano: Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni – Castello Sforzesco di Milano, 1997 completa il quadro con la formazione e le prime opere a Milano, prima della partenza per Vienna.

14. Su Domenico Valmagini e la sua attività in Lombardia e nel Ducato di Parma e Piacenza, Marica Forni La circolazione della cultura bibienese nello stato di Milano: tracce per una ricerca, in *AA.VV., Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, a cura di G. C. SCIOLLA e V. TERRAROLI, Bergamo, Bolis, 1995, pp. 160 – 162; MARICA FORNI, *Casa da nobile: architettura civile nelle città lombarde tra Seicento e Settecento*, in *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e Architettura*, a cura di V. TERRAROLI, Milano, Skira, 2004, pp.152-177

15. Per il palazzo di Corte a Milano Haus hof und Staatsarchiv Wien, Diplomatie und Aussenpolitik vor 1848, Staatskanzlei, Vorträge 108. La vicenda è in realtà molto più complessa e le revisioni di Pacassi (*trop grand seigneur pour obéir* secondo Kaunitz) avevano suscitato le proteste degli arciduchi (A. SCOTTI op. cit *Appunti sul rapporto Piermarini Vanvitelli e il rifacimento del Regio Ducal Palazzo di Milano* pp. 73-85). Fra i contributi più recenti, B. BALDRATI *Nuove ricerche sulle vicende costruttive e sull'evoluzione architettonica della Sala in La sala delle cariatidi nel Palazzo Reale di Milano, ricerche e restauro*, a cura di G. CARBONARA e M. PALAZZO, Roma, Gangemi, 2008 pp. 53 – 117, non senza imprecisioni per gli aspetti storico-documentari, con bibliografia precedente.

16. Haus Hof und Staatsarchiv Wien, Diplomatie und Aussenpolitik vor 1848, Staatskanzlei, Vorträge 109.

17. La vicenda, assai complessa per le mediazioni con l'aristocrazia locale è ricostruita nei dettagli da Ugo Bazzotti e Amedeo Belluzzi *L'Accademia delle Belle Arti di Mantova in Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)* Firenze, Centro Di, 1980 pp. 9-15, e da P. PAPAGNA, *L'Accademia di Mantova: la prima Accademia riformata in terra Lombarda in L'architettura delle Accademie riformate*, a cura di G. RICCI, Milano, Guerini Studio 1992 pp. 153-165, soprattutto nel suo declino dopo la fine del Settecento.

18. G. RICCI, *L'architettura all'Accademia delle Belle Arti di Brera in L'architettura delle Accademie riformate*, cit. pp. 253-281 con bibliografia precedente pp.253.

19. *Walter Wagner Geschichte der Akademie der bildenden Künste*, Wien; s.e. 1967; sui precedenti il Magisterarbeit di Simon Mraz *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in der 30er und 40er Jahren des 18 Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds*, Universität Wien 2007, con appendici di documenti inediti.

20. Su di lui l'unico studio complessivo è ancora quello di Erwin Hainisch *Der architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1949 pp.19-96, che è in realtà (p.19) risultato di una tesi di dottorato diretta da Julius von Schlosser e discussa nel 1925.

21. I dettagli della vicenda in A. GRIMOLDI, *La restauration de la Renaissance: sauvegarde et projet dans la Lombardie Autrichienne*, in *Le XIXème siècle et l'architecture de la Renaissance sous la direction de Frédérique Lemerle*, Yves Pauwels et Alice Thomine Berrada, Paris: Picard, 2010 pp. 179-196, soprattutto pp.182-193.

22. P. PANZA, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milano, F. Angeli, 1990 p.254

23. HAINISCH, op.cit. p.67 n.3.

24. C. LEONHART, *Sturm Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben*, Augsburg, Wolff, 1718. Alla tav. A, in cui ripropone lo schema anticipatore del Goldmann, Strum aggiunge la sua interpretazione, la tavola IX.

25. J. FÜRTEMBACH, *d.J. Tractate über Baukunst. Kirchengewölb der Erste Thei Augsburg*, Johann Schultes, 1649

26. Sulla sperimentazione nella costruzione delle chiese nella Francia del Settecento, la sintesi più efficace resta quella di A. BRAHAM, *The architecture of the French enlightenment*, London: Thames and Hudson, 1989.

27. P. MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Roma: Officina 1964 pp. 124 -129 figg. 109 -114. Il progetto risalirebbe all'ultimo decennio del Settecento ma la realizzazione è più tarda, fra 1823-1869) p.117. A p. 33, la cappella di Villa Pinciani a Terraia (1784) presenta un volume parallelepipedo coperto a padiglione preceduto da un pronao più basso.

28. Una ricostruzione della complessa vicenda in C. MARIANI, *Il padre Ermenegildo Pini e il primo pantheon lombardo: la parrocchiale di San Giuseppe a Seregno*, Roma, Centro Studi Storici PP. Barnabiti, 1996.

29. G. MEZZANOTTE, *L'architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli: ESI, 1966 p. 135.

30. N. OSSANNA CAVADINI, *Simone Cantoni Architetto*, Milano: Electa 2003, p. 283 fig. 256: La chiesa – ad una navata di tre campate era stata iniziata nel 1793 da Gaetano Faroni.

31. G. MEZZANOTTE, op. cit. fig. 212-223 pp.356-360, datati al 1786-87 (p.325).

ABBECCEDARIO MINIMO PER IL RESTAURO, OGGI PARTE OTTAVA (S)



Con il numero 72 di maggio è iniziato l'Abbecedario Minimo. L'ottava parte ospita le seguenti voci (fra parentesi i rispettivi autori): Salvaguardia (regime di) (MDB), Scrape (MDB), Segno (PP), Sicurezza (SDT), Simultaneità (PM), Sostenibilità (MV), Sottrazione/Sostituzione (MDB), Stato delle cose (MDB), Strato/Stratificazione (PP), Superfetazione (MDB), Superficie (di sacrificio) (MDB).

Autori delle voci: *MDB* Marco Dezzi Bardeschi; *PM* Pasquale Mei; *PP* Pierluigi Panza; *SDT* Stefano Della Torre; *MV* Maria Rita Vitello.

NB: I rimandi da una voce all'altra sono indicati tipograficamente contrassegnando la parola in MAIUSCOLO.

Le immagini sono tratte da Adrian Frutiger, Segni&simboli: Disegno, progetto e significato, Stampa Alternativa & Graffiti, Viterbo, 1996.

Voci pubblicate nei numeri precedenti:

'ANANKE 72/maggio 2014: Abbandono, Aggiunta, Ananmesi, Anastilosi, Anti-materia, Antiscrape (Antirestaurazione Movement), Archeologia, Autenticità, Autografo, Bello/Brutto, Beni Culturali/Beni comuni, Capitolato, Carte (del Restauro), Codice (dei Beni Culturali e del Paesaggio), Com'era/Dov'era, Compatibilità, Complessità, Conservazione, Consolidamento, Contemporaneo, Convenzioni internazionali, Cura;

'ANANKE 73/settembre 2014: Degrado, Diagnostica, Documento/Monumento, Durabilità, Economia, Emergenza-conflitto, Fabbrica, Formazione, Fruizione;

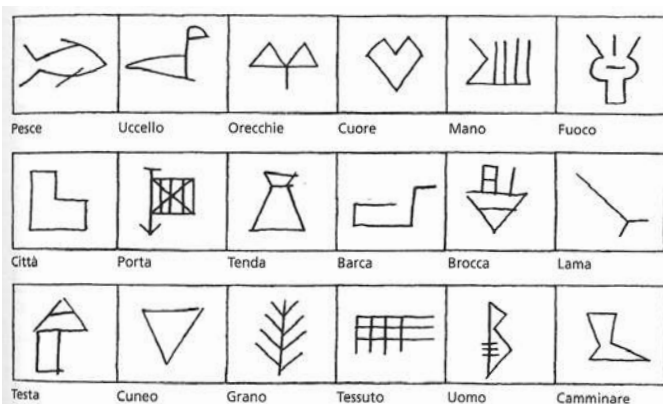
'ANANKE 74/gennaio 2015: Genealogia, Gestione, Giardini, Heritage, Hic et nunc, Icnografia, Icona, Iconografia-iconologia, Identità (locale: Genius Loci), Immagine, Immaginare-Immaginazione-Immaginario.

'ANANKE 75/maggio 2015: Integrità (materiale), Interazione, interfaccia, Interaction Design, Interior Design (Progettazione degli Interni), Intonaci, Lacuna, Luogo (*Genius Loci*), Manutenibilità, Manutenzione, Materia signata/Haecceitas, Materiale (cultura)

'ANANKE 76/settembre 2015: Metrologia storica/misura, Miglioramento, Moderno, Monitoraggio, Museo, Museografia, Museologia, Norma

ANANKE 77/gennaio 2016: Novità (valore di), Originale, Originario, Paesaggio (culturale), Patina, Patologia, Patrimonio, Politiche Pubbliche, Prevenzione, Progetto, Programmazione, Protezione

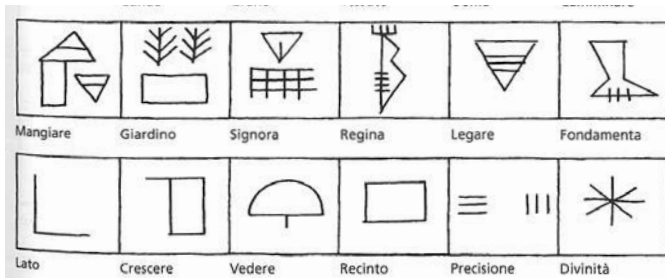
ANANKE 78/maggio 2016: Qualità, Regola, Resilienza, "Restauro" (cosiddetto), Reversibilità, Ricostruzione, Rifazione/Riproduzione, Rilievo/Rilevamento, Riparazione, Riuso, Rovina



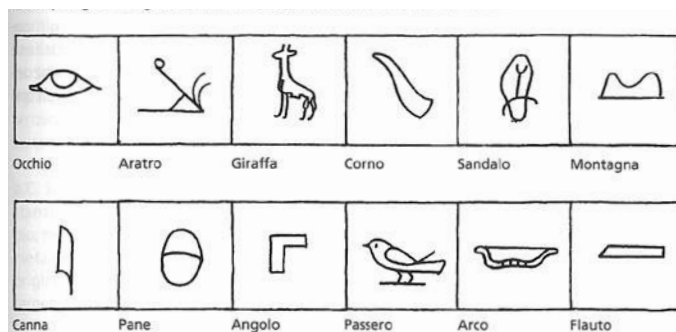
I più antichi pittogrammi sumeri, circa 3.500 a.C.

Salvaguardia (regime di). L'espressione è nata ed ha accompagnato le prime grandi battaglie dell'ultimo dopoguerra per la tutela del PATRIMONIO urbano e paesaggistico, minacciato da una ricostruzione qualitativa intensiva. Coniata dagli architetti dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) negli anni Cinquanta, rimandava ad una salvifica sospensione di garanzia in attesa dell'attuazione delle specifiche previsioni dei relativi PRG e la formula ha assolto una funzione essenziale di tutela preventiva di fronte alla selvaggia pressione scatenata dalla speculazione edilizia (l'omonimo libro di Calvino è del 1963) evitando la perdita di identità dei centri storici (perimetrati come zone A) temporaneamente "congelati" ad evitare snaturanti interventi di modifica volumetrica e morfologica. [MDB]

I più antichi pittogrammi sumeri, circa 3.500 a.C.



Scrape. Applicato ai paramenti (intonacati). Alla lettera indica l'azione dello scrostare, raschiare, spellare, per "liberare" ciò che si nasconde sotto la pelle esterna della fabbrica. La fortuna del termine nell'Ottocento ha prodotto la storica contestazione all'insegna del termine contrapposto (vedi ANTISCRAPPE) del 1877 nella Londra di Morris e di Ruskin con la fondazione di quell'*Antire-stauration Movement*, contro ogni forma distruttiva di restauro che ha operato a lungo (ed è ancor oggi attivo), come dichiarato nel *Manifesto istitutivo* (Morris, 1877). Con la denuncia della *strana e fatale idea di RESTAURO*. A livello metodologico intervenire per eliminare le cause di un degrado (strutturale o materico) non va confuso con la radicale rimozione dello stesso organo offeso o compresso. [MDB]



Pittogrammi egiziani, 3000 a.C.

Segno. L'affermarsi dello Strutturalismo negli anni Sessanta del XX secolo è stato reso possibile dalle considerazioni sviluppatesi con Kant e dalla fine del Settecento con le quali il linguaggio ha priorità come strumento di comprensione del mondo in quanto determina o è specchio della logica e dei limiti delle nostre possibilità descrittive intersoggettive. *Noi siamo parlati dal linguaggio perché, attraverso il linguaggio, l'essere si svela*, è la tesi di Martin Heidegger, declinata da lui in chiave metafisica e successivamente dallo Strutturalismo e dal Poststrutturalismo di Michel Foucault come prevalenza dell'episteme e delle tassonomie su ogni comprensione

ed espressione individuale. La struttura diventa così un modello costruito secondo operazioni semplificatrici che permettono di uniformare fenomeni diversi da un solo punto di vista (passando dalla *Bildung* alla tipologia per astrazione di elementi).

Il segno, che gli strutturalisti approcciano a partire dallo studio glottologico di Ferdinand De Saussure (*Cours de linguistique générale*) pubblicato postumo nel 1916, diventa così lo strumento di base non solo del linguaggio ma anche della comprensione dei fenomeni culturali, perché noi concepiamo i fenomeni a partire dalle categorie logiche-linguistiche, siano esse apprese e trasformabili (è la teoria della *Grammatica generativo-trasformativa* di Noam Chomsky in *Syntactic structures* del 1964), oppure innate.

Ogni fenomeno culturale e ogni disciplina possono essere allora descritte nei loro funzionamenti come linguaggio segnico, seguendo un processo dove avviene un passaggio tra Emittente–Trasmittente –Segnale–Canale–Segnale–Ricettore–Messaggio –Destinatario in relazione a un codice stabilito e condiviso. Il segno è l'elemento base di questa comunicazione e va da un massimo grado di imitazione con la cosa (pittogrammi) a un massimo di astrattezza (linguaggi alfabetici). Per de Saussure è composto di due parti, *significante* e *significato*, che diventano tre nella teoria di Ogden-Richards: *referenza* (la cosa), *simbolo* (il significante di Saussure) e *referente* (il significato di Saussure). Il segno denota la classe delle cose reali alle quali il simbolo si estende ma può comprendere anche delle connotazioni, ovvero diverse proprietà attribuite alla referenza (l'espressione).

Poiché *tutti i fenomeni della cultura...sono fenomeni segnici* (Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano 1968) anche *gli oggetti* dell'architettura, che apparentemente funzionano ma non comunicano, sono fenomeni comunicativi a base segnica. E il disegno diventa, per i semiologi, un codice iconico prima ancora che espressivo. Proprio il disegno come linguaggio segnico

codificato è quello che ha consentito l'affermarsi di un canone, ben espresso dalla cosiddetta teoria vitruviana dell'architettura nel Rinascimento (i trattati di Palladio, Scamozzi, Serlio, Vignola). *L'oggetto d'uso* – scrive Eco – è, *sotto specie comunicativa, il significante di quel significato esattamente convenzionalmente denotato che è la sua funzione*. La funzione denotativa è l'abitare, di una finestra far luce. Nell'architettura si possono così identificare *codici sintattici*, propri delle parti strutturali, e *codici semantici*, che individuano i contenuti degli elementi architettonici. I primi riguardano la struttura architettonica e sono travi, solai, volte, mensole, archi, pilastri ... E' possibile comporre un elenco di questi elementi primi – come riproposto da Rem Koolhaas alla Biennale del con *Elements* - che sono gli elementi tipologicamente riconoscibili della Composizioni architettonica. I codici semantici sono invece di due tipi: *elementi architettonici* e *generi tipologici*. I primi si suddividono in *funzioni prime* (tetti, terrazzi ovvero gli elementi significativi dell'architettura) e *funzioni seconde* (quelle decorative, come metope, frontoni e quelle dell'abitare, divisione in locali, in spazi pubblici e privati). I generi tipologici sono (ospedale, villa, scuola...) o spaziali (tempio a pianta rotonda, a croce latina...).

Questa macchina semiotica risulta particolarmente coerente con la descrizione di quello che John Summerson chiamò il linguaggio classico dell'architettura (*The classical Language of Architecture*, Londra, 1964) caratterizzato dalla stabilità e ricorrenza di segni denotati come le regole del linguaggio matematico; il creare una grammatica dell'antichità; l'uso dei modelli; la stabilizzazione delle tipologie; la simmetria, l'euritmia e i canoni come obiettivi e procedimenti. Ma la sua influenza si è estesa anche alla Storia dell'architettura (specie con Renato De Fusco) e alla progettazione (anche con Aldo Rossi). Thòmas Maldonado in una delle sue *Lezioni americane, si chiedeva se L'architettura è un testo?*, (Milano, 1992) mettendo in guardia dall'assioma

strutturalista che considerava un riduzionismo. Se sospetto presente in un seguace di Habermas, ciò significa che, per quanto concerne l'universo architettonico, ci sono ampi spazi per considerazioni opposte al razionalismo segnico.

Sia detto che anche nel settore linguistico ciò è stato fatto. Per Noam Chomsky, infatti, la conoscenza umana procede da una struttura profonda e innata di carattere logico-sintattico (che fonda il linguaggio), per successive trasformazioni. Che sono: la cancellazione (soppressione di una parte), la sostituzione (inserimento di un nuovo nodo all'interno), l'aggiunta che (opera un cambiamento strutturale) e la permutazione con la quale si riordinano gli elementi in l'universo dell'architettura, invece, l'insieme di coloro che rifuggono un'idea di architettura come segno condiviso è diversificata. Bruno Zevi, nel suo *Il linguaggio moderno dell'architettura: guida al codice anticlassico* (Torino, 1973) risponde a Summerson sfatando il concetto secondo il quale uno stile o è classico o non è codificabile. *Il nostro compito* – scrive – *sta nel codificare una lingua antitetica al classicismo*. Così facendo, resta però nell'ambito del razionalismo linguistico aggiungendo nuove invarianti.

Molto più radicale sul tema è stato l'approccio preromantico, romantico e irrazionalista. Diversi pensatori di queste congerie culturali hanno rifiutato completamente l'approccio razionale al mondo dei manufatti artistici ritenendo l'artigianato e l'arte delle *Bildung*, luogo di formazione dei significati, non di applicazione di codici, e nemmeno riducibile ad essi successivamente. Per Karl Kraus, *L'arte è un enigma*, ovvero un fenomeno espressivo inesplicabile tanto che ogni tentativo di comprensione critica, o di creazione di una grammatica per l'educazione estetica, viene addirittura rigettato da Friedrich Nietzsche (*Considerazioni inattuali*). E' una posizione quindi che raccoglie vari consensi e rimanda all'estetica di Goethe sull'arte come forma vivente (*Sull'architettura tedesca*, in AA.VV., *Estetica*

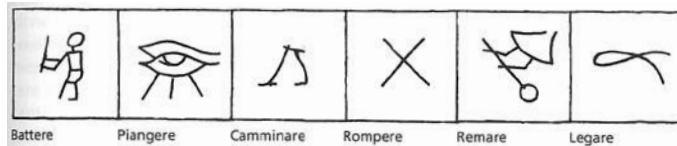
dell'architettura, a cura di P.Panza, Milano, n.ed., 2012), "e alla fuga piranesiana" (G.B.Piranesi, "Ragionamento apologetico" in *Della Magnificenza e Architettura de' Romani*, Roma, 1761) dalla riduzione dell'architettura a codice, a *un vil mestiere da muratori*. E' un orizzonte d'opposizione che annovera anche la dimensione etica di John Ruskin e il biologismo di Georg Simmel, ove l'architettura è un "corpo vivente", segno materiale chiamato a deteriorarsi.

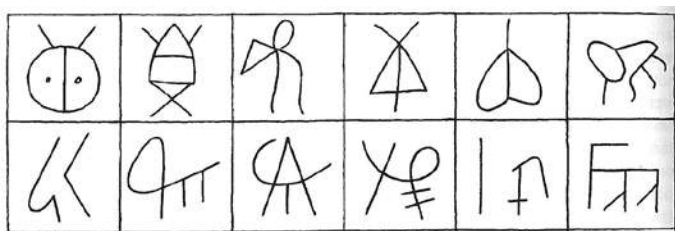
Tutti questi ambiti di pensiero, decisamente non unitari, rifuggono dall'idea dell'architettura come segno riproducibile. Questo non esclude in essi la possibilità di manipolazione del costruito, ma ne riconosce un irriducibile *principium individuationis* e una specifica materialità, che è l'opposto dell'idea di architettura come composizione tipologica di segni che possono essere infinite volte riprodotti serialmente.

Diverso il discorso se applicato al Disegno industriale, ovvero alla produzione seriale dell'oggetto d'uso con valenza estetica. In questo caso, come intuito da già ben Walter Benjamin nel 1936 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) nella storia delle arti siamo di fronte a un passaggio di statuto I manufatti passano da essere oggetti di disvelamento di significati simbolici a oggetti dell'universo sociale (che rispondo a principi di economia ed efficienza), basi di sviluppo del Capitalismo moderno come descritto da Max Weber (*L'etica protestante e lo spirito del Capitalismo*, 1904). In questo caso la riproducibilità appare in essere alla produzione, ove la tutela si sposta sulla tutela e irriducibilità del brevetto.

[PP]

Pittogrammi egiziani, circa 3.000 a.C.



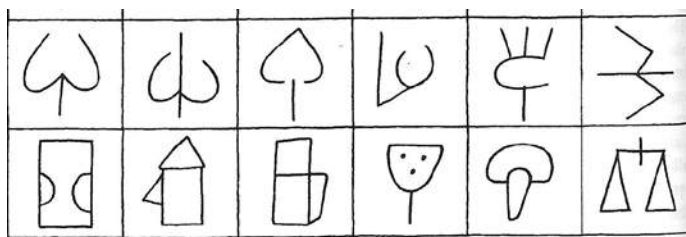


Scrittura figurativo-sillabica da Creta, 1.500 a.C.

Sicurezza. L'etimo latino (*sine cura*) del termine nega, per sua definizione, al futuro del PATRIMONIO proprio quella CURA (nel senso dell'inglese *care*) e quell'attenzione continua che invece costituisce la via maestra della cultura della CONSERVAZIONE. Non sorprende dunque, che in nome della s., o meglio di una concezione semplicistica della stessa, il patrimonio storico-architettonico abbia subito finora gravi oltraggi dei quali gli interventi di adeguamento antisismico rappresentano forse gli esempi più evidenti. Certo, gli usi impongono oggi *standard* prestazionali che, in partenza, richiedono manomissioni in contrasto con gli ideali della conservazione, la quale tuttavia non può – come qualcuno pretenderebbe – identificarsi con intangibilità o mera contemplazione di una invariante temporale. C'è grande differenza fra CURA e disimpegno, fra continua vigilanza e superficialità occasionale. Un atteggiamento errato, miope e preconcetto, vede le ragioni della s. estranee (o addirittura contrarie) all'impegno conservativo e considera le normative come imposizioni a fini opposti a quelli della TUTELA. Ma, se ciò avviene, è per mancanza di una corretta attenzione all'analisi del rischio e alla ricerca di soluzioni legate al concetto di *sicurezza equivalente*. L'evoluzione, in atto, della normativa sismica va verso una corretta azione di manutenzione, intesa proprio nel senso letterale del *manum tenere*. A confronto la s. legata alla produzione del nuovo è strettamente connessa con la distinguibilità e affidabilità dello stesso, ovvero con la QUALITÀ delle nuove presenze che il progetto cala nella fabbrica e con un rigoroso controllo di ogni fase del relativo

processo produttivo. Occorre dunque tenere insieme in unità metodologica e operativa problematiche strutturali, tutela della salute dei lavoratori, soluzioni antintrusione ed antincendio, normative sugli impianti (termici, elettrici e speciali). Tutte problematiche che comportano un innalzamento degli *standard* rispetto a quelli tradizionali (bassi) dei quali un tempo ci si accontentava: la sfida per la conservazione passa per l'accettazione della complessità del cantiere attuale, evitando semplificazioni legate ad una visione monodimensionale dell'architettura e delle sue soluzioni tecnologiche speciali. L'architettura non è riducibile ad opera d'arte visiva, a tipo, a macchina: la nuova parola-chiave per affrontare con successo ogni tipo di s. è la PREVENZIONE: per la salute dei lavoratori, per evitare crolli, guasti, incendi, ecc., sempre agendo sulle loro rispettive cause, minimizzandone così i conseguenti effetti (attesi o probabili). La prevenzione rimanda a chiarezza e tempestività dell'agire ed è conseguenza dell'attenzione e della cura dedicata al contenuto (ad esempio in caso di terremoto: vedi qui alle pagine 4-8). E' su una prevenzione tempestiva che i vari settori della s. incontrano la nuova cultura della conservazione, per evitare che la tutela sia erroneamente recepita, come spesso è avvenuto, con slogan negativi (come "non si può modificare, non si può innovare, non si può valorizzare"). Dunque: s. e prevenzione. E' evidente, infatti, l'impossibilità pratica di trasmettere integro al futuro un patrimonio materiale compromesso da un prolungato periodo di ABBANDONO e di DEGRADO incontrollato. La messa in s., si propone oggi come strategia di cura continua, con adeguate forme di sostegno diagnostico e di elaborazione progettuale con l'obbligo della *manutenzione*, imposto dalla legge quadro sui lavori pubblici, la presenza del *fascicolo dell'opera* per gli elaborati del piano per la s. di cantiere, l'istituzione del *fascicolo del fabbricato*, il progetto della *carta del rischio*. Il progetto di intervento oggi è costituito da un accurato processo di ascolto dell'esistente, della scelta dell'uso compatibile, della relativa gestione e controlli in opera che identificano un nuovo statuto disciplinare nell'obiettivo di assicurare la mi-

gliore qualità della vita per gli utenti. L'alternativa ad una s. di tipo tradizionale, prevede anziché la realizzazione di opere di forte impatto sul costruito, (con ulteriori costi di produzione) piuttosto un oculato progetto di gestione col quale evitando ad esempio di rinforzare un solaio snaturandolo, gestire sensate limitazioni dei carichi di esercizio: meglio evitare, ad esempio, una nuova invasiva scala di sicurezza, limitando la capienza di una Sala). Spesso è possibile dimostrare che portate superiori non servono e che una maggiore capienza non è remunerativa sotto il profilo economico. Confidiamo, perciò, in una società nella quale l'estensione dell'informazione porti, come prassi normale e costo abituale, non aggiuntivo, alla razionalizzazione del sistema di gestione tenendo fermo il principio di AUTENTICITA' materiale, di minimo intervento, di accettazione dell'invecchiamento della fabbrica, e l'obbiettivo finale dell'intervento minimo, ricorrendo a nuove tecniche di gestione legate ad una strategia globale di conservazione (preventiva e programmata) che garantisca un livello di *sicurezza equivalente* e che non decada di efficacia nel tempo. [SDT]



Scrittura figurativo-sillabica da Creta, 1.500 a.C.

Simultaneità. Simultaneità [dal lat. mediev. *simultaneus*, deriva dal lat. *simul=insieme, nello stesso tempo*, sul modello del lat. tardo *momentaneus che avviene nello stesso momento, che si svolge nello stesso tempo* (Treccani). Derivato dell'aggettivo "simultaneo", evoca «concomitanza, contemporaneità, (burocr.) contestualità, sincronia, sincronismo» Nel linguaggio corrente il termine è utilizzato, ad

esempio, per esprimere coincidenza di un evento mediatico, di un fenomeno naturale e così via. La nozione individua la condizione sincronica di ciò che avviene nello stesso tempo e si contrappone a quella (diacronica) di ciò che invece si sviluppa per parti successive secondo una logica cronologica di estensione nel tempo.

I contributi scientifici, sviluppatasi in particolare ad inizio Novecento con la *Teoria della relatività* di Einstein, quelli filosofici di Henri Bergson (Henri Bergson, *Durata e simultaneità*) e artistici del Cubismo hanno determinato, per tutto il secolo breve, una definizione del tempo sempre più sincronico e simultaneo. Un tempo storico non più lineare che congiunge il futuro al passato, ma costituito da molteplici involucri appartenente ognuno a distinte famiglie (George Kubler, *La forma del tempo*) che possono essere sovrapponibili tra loro definendo una *simultaneità temporale*. Oggi, all'inizio del terzo millennio, a distanza di circa un secolo dall'avvio di questo fenomeno di contrazione temporale, sta prendendo forma una nuova simultaneità: grazie al crescente sviluppo di nuovi mezzi di comunicazione non solo materiali, ma soprattutto immateriali - internet, social networks - capaci di ridurre o addirittura di azzerare le distanze tra le persone appartenenti a diverse comunità (Remo Bodei, *Limite*). Si tratta di una *simultaneità spaziale*, determinata da eventi che si manifestano in diverse parti del mondo a scala globale, con un chiaro effetto di crisi sullo spazio fisico e con conseguente ricaduta nell'ambito disciplinare architettonico, inteso ancora come arte della conformazione dello spazio.

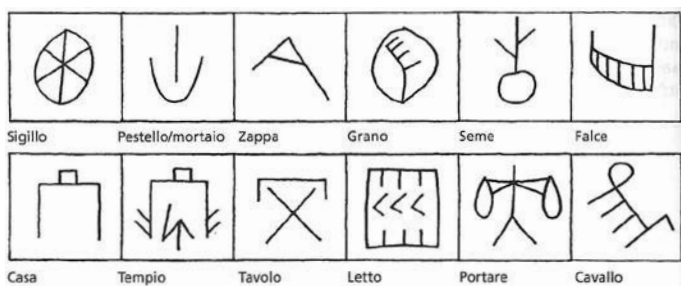
A questo binomio di simultaneità (temporale e simultaneità spaziale) si associa nel primo caso un *popolamento del tempo* da parte di un certo numero di eventi in simultanea e nel secondo un *popolamento dello spazio virtuale* (Paul Virilio, *Lo spazio critico*) coincidente con il numero di persone in rete. Il concetto di simultaneità potrebbe oggi aprire alla possibilità, per la comunità scientifica degli architetti, a un aggiornamento del rapporto tra diverse categorie:

– in termini di scala tra locale/globale, ovvero tra tradizione / innovazione;

– in termini di spazio tra materiale/immateriale, tra fisico e virtuale oramai connotato da un sempre più sottile limite di demarcazione tra i due mondi;

– in termini di tempo tra passato/futuro, tra i caratteri permanenti e le modificazioni dell'esistente attraverso il progetto.

L'esplorazione di queste nuove dimensioni – scalari, spaziali e temporali – che si sviluppano per mezzo delle coppie dicotomiche locale/globale, materiale/immateriale, passato/futuro richiederebbero oggi un avanzamento delle nuove regole tassonomiche, in modo tale da fondare il metodo di selezione degli elementi anche su aspetti temporali di natura sincronica che definiscono il concetto. [PM]



Pittogrammi della Valle dell'Indo

Sostenibilità. Il concetto di sostenibilità è recente: esso nasce nell'ambito delle consultazioni interne alle Nazioni Unite e la sua definizione si trova nell'*Our Common Future*, il resoconto stilato dalla Commissione Mondiale nel 1987, un documento che ai più è noto come *Rapporto Burtland*. La Commissione adotta questa locuzione per definire il pensiero vasto dell'equilibrio ottenuto con *il soddisfacimento delle esigenze presenti, senza compromettere la possibilità delle future generazioni di sopperire alle proprie.*

Provando a sovrapporre i concetti teorici delineati dai padri fondatori al restauro con l'idea di sostenibilità

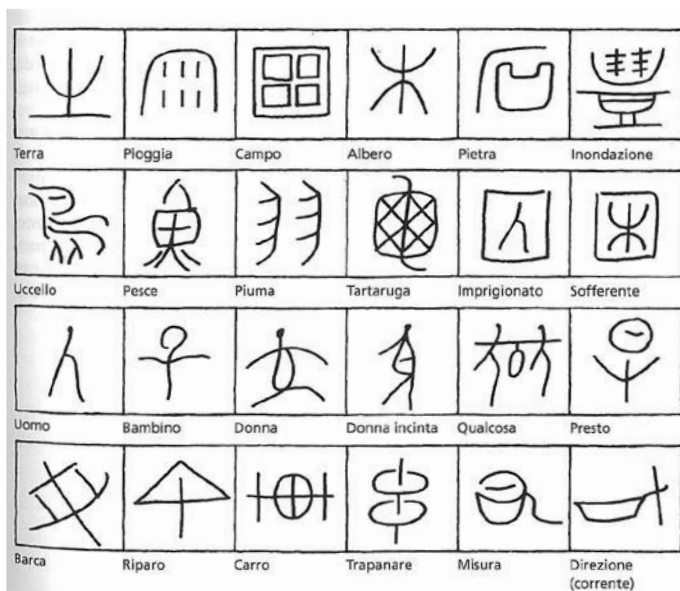
consegnata dal rapporto Burtland, i primi non sembrano vacillare. Al contrario, la sostenibilità appare accrescere le premesse dottrinali della conservazione. Il restauro, infatti, per definizione nasce come un'attività volta alla conservazione dei beni, *i quali non essendo altro che componenti fondamentali dell'ambiente, peribili, irripetibili per via dell'autenticità e deteriorabili nel tempo, possono essere validamente considerati delle risorse e come tali protetti e salvaguardati, per loro stessi e per lo stretto rapporto che questi stringono con il territorio di cui sono parte.*

Concependo i Beni culturali come risorse risulta che il progetto di restauro si riveli di per sé, per definizione, orientato verso i criteri generali della sostenibilità, poiché obiettivo prioritario, assoluto è la preservazione del patrimonio e la sua trasmissione alle generazioni future. Leggere il restauro sotto la lente della sostenibilità richiede un metodo di approccio al progetto nuovo, impostato su un criterio che implica la necessità di traguardare al restauro non come ad una semplice sequenza di azioni (siano esse di consolidamento, di uso, di pulitura, ecc.) ma come una processualità complessa che immette nel circuito delle valutazioni anche le relazioni tra oggetti, soggetti e sviluppi spazio-temporali connessi ai beni oggetto di cura.

In altri termini è necessario allontanarsi dal determinismo delle sequenze progettuali a cui siamo stati fino ad oggi educati, per avvicinarsi alla pratica conservativa come ad un sistema produttivo globale, guardando al restauro come ad un processo che si esplica nella concreta interdipendenza delle azioni di conservazione, salvaguardia ambientale e tutela sociale.

Il processo restaurativo per dirsi sostenibile dovrà, quindi, essere sostanziato non da sequenze operative semplici di tipo meccanicistico, interpretabili come delle sfere chiuse in loro stesse, bensì da serie produttive capaci di intrecciare legami stabili con gli altri sistemi con i quali sono chiamate ad interagire, così da trovare nell'intersezionalità e nell'intergenerazionalità una soluzione di coesistenza

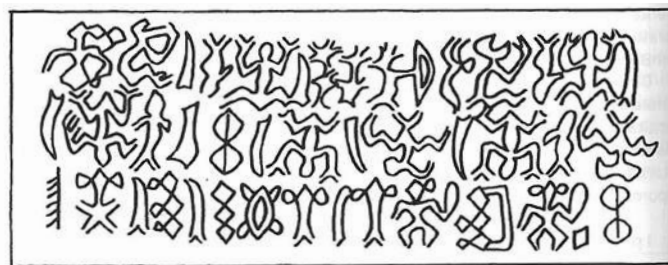
tra le esigenze dell'oggi e quelle del domani, tra l'uso dei beni culturali e la loro conservazione, affinché sia sempre chiaro che ciò che è presente in natura e ciò che gli uomini del passato ci hanno lasciato in eredità costituisca per tutti un "bene comune" da preservare. [MV]



Pittogrammi cinesi arcaici

Sottrazione/Sostituzione. *Il restauro? Né aggiunte, né sottrazioni* avevano proclamato all'unisono (1840), sostanzialmente inascoltati (almeno a giudicare dalle iniziali esuberanti campagne d'intervento di Viollet le Duc sui monumenti religiosi dell'Ile de France) Prosper Merimée e Ludovic Vitet, primi attivi giovani promotori e responsabili della nascita dell'organizzazione della TUTELA di Stato in Francia. Il termine esprime l'esatto contrario dell'AGGIUNTA e comporta l'eliminazione, remozione, sostituzione di componenti sgraditi della fabbrica storica su cui si interviene, come tale non trovare legittimazione in un cantiere di CONSERVAZIONE, salvo se applicato alla remozione delle cause del degrado. Come in medi-

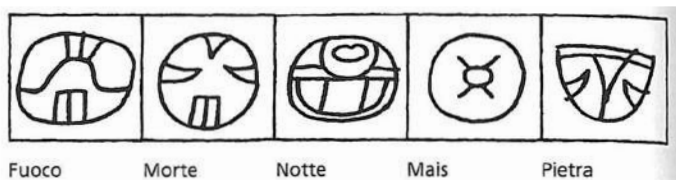
cina la cura non può motivare l'eliminazione dell'organo malato, salvo evidentemente il caso (estremo) che la sua permanenza sia di pregiudizio alla sopravvivenza ed alla trasmissione del documento materiale. Il buon conservatore si deve limitare ad intervenire per eliminare le cause del degrado (delle strutture e dei materiali) non della parte offesa o compromessa. Di recente, ad esempio, la s. è stata sostenuta per gli INTONACI, motivandola con la loro presunta natura temporanea che giustificherebbe la rimozione di tal SUPERFICIE DI SACRIFICIO. [MDB]



Pittogrammi dell'isola di Pasqua, 1.000 d.C

Stato delle cose. Ogni PROGETTO, anche il più utopico, non può che partire dall'attenzione di base (poca o molta che sia) allo stato presente del PATRIMONIO costruito, quello che appunto cade oggi sotto i nostri occhi. Lo stato di consistenza dell'esistente costituisce il riferimento concreto che supporta e motiva il progetto. Uno stato che evidentemente, così com'è, non soddisfa chi quotidianamente lo vive o lo gestisce. E che, di conseguenza, ci si propone appunto di migliorare nel suo stato di consistenza materiale e funzionale, di uso e di fruizione collettiva. Walter Benjamin (1936) ha richiamato e messo felicemente l'accento sulla nozione di qui ed ora (HIC ET NUNC) che lo caratterizza e ne testimonia la unicità, singolarità, irriproducibilità e, con esse, l'AUTENTICITA' materiale. Proust ne aveva già magnificamente evocato da par suo, nella propria mo-

numentale Recherche, il suo valore fuggitivo e, come tale, prezioso. L'efficace ricorso al termine da parte di molti autorevoli architetti testimoni critici del progetto moderno (come Gregotti) che amano ad esso riferirvisi come fondamentale referente del PROGETTO. [MDB]



Ideogrammi della scrittura maya, 1.000 d.C

Strato/stratificazione. La stratificazione è il disporsi o depositarsi di strati sovrapposti in una giacitura. In geologia sono i sedimenti a disporsi in strati formando una particolare struttura e conformazione delle rocce; in ecologia è la ripartizione in livelli di diversa altezza dei vegetali a seconda delle caratteristiche morfologiche; nel restauro è il depositarsi nel corso della storia di superfici murarie diverse. In generale, abbiamo stratificazione quando si presenta una sovrapposizione storica o strutturale di fenomeni diversi, siano essi fatti naturali o culturali, esperienze artistiche o persino coscienziali, come il ricordo (stratificazione dei ricordi). In sociologia la stratificazione indica la presenza di una pluralità di classi diverse o di individui appartenenti a sistemi differenti.

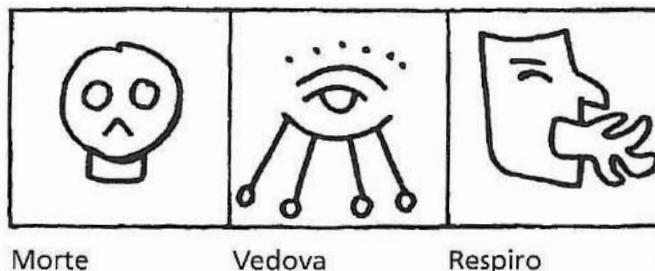
La stratificazione segna il disporsi diacronicamente di molteplici elementi o la presenza sincronica di più strati di diversa origine. In qualsiasi caso evidenzia una non unitarietà epocale e una pluralità di manifestazioni che, nel loro insieme, costituiscono l'entità o identità di un "ente". Il Codice dei beni culturali e del paesaggio definisce il restauro, all'articolo 29 come "intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale e al recupero del bene medesimo, alla protezione e trasmissione dei suoi valori culturali".

Si evidenziano dunque due aspetti: il problema della conservazione della materia originale e quello della trasmissione dei valori culturali e tecnici. Entrambi sono resi possibili dalla permanenza della stratificazione come elemento testimoniale dell'effettualizzarsi di un manufatto nel tempo. L'intervento di restauro architettonico deve dunque facilitare la comprensione delle stratificazioni e far capire le fasi di crescita o decrescita del manufatto senza ricondurlo a unità. Si evidenzia in questo la connessione tra autenticità e stratificazione, intesa come sistema che pone in relazione ciascuna parte al tutto.

Il rispetto per la stratificazione è diventato a tal punto rilevante che la conservazione di un manufatto si avvale degli strumenti della stratigrafia attraverso i quali valutare l'impatto degli interventi anche nascosti sulla struttura. Le indagini diagnostiche per la conoscenza della stratificazione nell'architettura storica sono andate così moltiplicandosi – talvolta al solo scopo esornativo – e integrandosi, come avviene per il radar verticale, la termografia all'infrarosso, le prospezioni endoscopiche e le indagini per la caratterizzazione mineralogico-petrografica dei materiali lapidei.

Anche il nuovo intervento sull'antico, e quindi pure l'intervento di conservazione che non deve assolutamente produrre ripristini falsificanti o cancellazioni arbitrarie, si realizza come nuova stratificazione, espressione della nostra epoca che si pone come segno distinguibile e reversibile nel rispetto del mantenimento delle stratificazioni precedenti. [PP]

Pittogrammi aztechi, 1.100 d.C

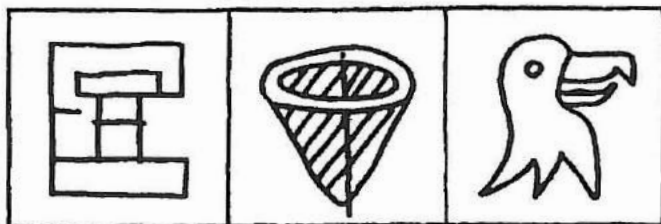


Superfetazione. Il termine fin dalla sua prima comparsa nella letteratura e nella critica artistica del Seicento, è stato associato ed usato dagli archeologi a formare coppia con l'oppositiva con ANASTILOSÌ e a giustificare, rispettivamente, la rimozione di qualcosa di aggiunto e non gradito e l'auspicata riproposizione/ricomposizione di una parte caduta a terra. Il vocabolo indica con evidenza, in un'architettura/artefatto, una componente sovrapposta in modo non organico e incongruo, cui viene attribuita una implicita qualità negativa. Lo stesso carattere cacofonico e spregiativo del termine evoca efficacemente, unitamente ad un irrevocabile giudizio di condanna, l'implicito invito alla rimozione/soppressione di quell' indesiderabile intrusione, armando la mano del "restauratore" a rendere una giustizia sommaria. Da evitare. [MDB]

Superficie di sacrificio. L'estensione dell'attenzione della conservazione alle componenti più esposte e deperibili di una fabbrica (come ad esempio, gli INTONACI) e finalizzata a trasmetterle come inseparabile documento materiale, è abbastanza recente in architettura,

anche se si sono ben conservati e sono arrivati fino a noi molti paramenti, anche affrescati, di intonaci di grosso spessore di almeno duemila anni fa, ritrovati negli storici scavi archeologici di Ercolano e Pompei, Paestum, Roma. Gli archeologi sanno che la presenza salvifica di intonaci e stucchi, ad assicurare la maggior durata del manufatto pubblico o privato è documentata fin dalla preistoria (Creta, Egitto, Mesopotamia). Nati con funzione di protezione della struttura muraria, gli intonaci non hanno ricevuto, fino a quarant'anni fa, il dovuto riconoscimento dalla storiografia e dalla sperimentazione scientifica, tanto che, per i seguaci del cosiddetto "RESTAURO" inteso come RIFAZIONE/RIPRODUZIONE sono stati ritenuti solo una inessenziale componente superficiale, estrinseca e temporanea, e come tale destinata alla periodica SOSTITUZIONE/RIFAZIONE. Al pari della stessa pelle del nostro corpo che - scriveva Paolo Marconi - subisce un proprio naturale continuato rinnovo biologico. Di qui, l'uso, improprio (e la relativa fortuna negativa) dell'accostamento dei due termini che compongono la voce. Uno slogan improprio, che caldeggia la rimozione, piuttosto che la conservazione e la cura: da dimenticare. [MDB]

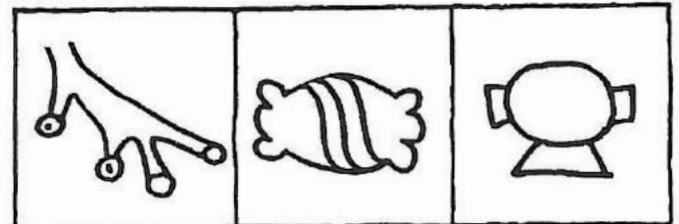
Pittogrammi aztechi, 1.100 d.C



Casa

Rete

Falco



Acqua

Pietra

Recipiente

PRAGA, 1929-32: ANARCHISMO CRISTIANO E ANTICLERICALISMO LA CHIESA HUSSITA DI PAVEL JANÁK A VINOHRADY

DOMENICO CHIZZONITI

Abstract: *The last great public work of Pavel Janák, the Hussite Church in Vinohrady, was born following his first projects of 1929 and was completed in 1932. The building consists of three main parts: the lock housing, the chapel with a ceremonial hall and the bell tower. As can be deduced from the various proposals, Janák came only gradually to this solution. In front of two huge stereometric structures there is the stairway with balustrades leading to the entrance. From this side you have a view on the large white surface of the forehead. The bell tower in contrast to the impression of being a slender filigree, using in its wide openings the light and shadow. The interior of the chapel is simple and empty, narrow strips of glass brick window transmit only a faint light. Rethinking the recovery of this building of worship means going back to the atmosphere of Prague early 20s of last century, where they were crossing the myths and legends, Christian anarchism and anti-clericalism.*

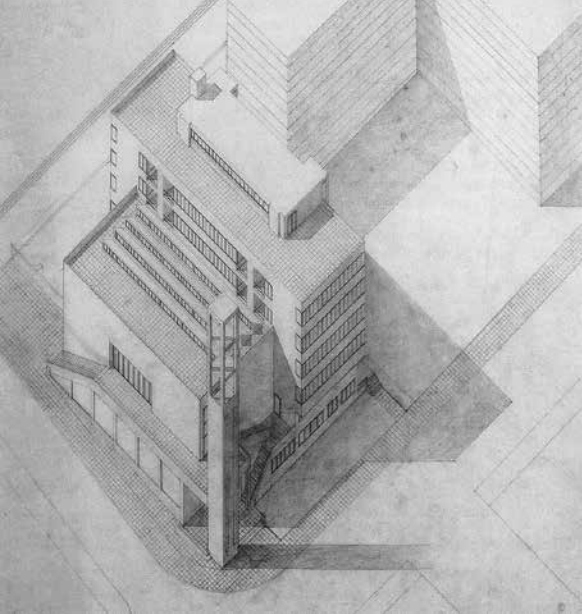
Vi è un forte pluralismo confessionale in alcune regioni dell'Europa centrale. Senza entrare in dispute teologiche, queste tradizioni hanno dato avvio ad una serie di sperimentazioni sullo spazio del culto piuttosto interessanti. In particolare, all'inizio del Novecento nella regione boema, a cavallo del movimento cubista, diverse confessioni cristiane producevano riti del tutto differenti rispetto al canone cattolico. Tra le varie confessioni, oltre quella della chiesa cattolica di rito latino, vi erano quella evangelica di rito luterano e di rito elvetico, quella cattolica di rito bizantino e, infine, quella hussita (1).

Sono state accertate alcune ragioni autentiche nelle radici storiche dell'anticlericalismo ceco. Alcuni storici sono convinti che queste radici siano da ritrovare nel movimento hussita nel quindicesimo secolo. Secondo questa tesi per la società ceca non esiste una naturale autoespressione religiosa: i cechi, per la loro propensione anticlericale, hanno rappresentato una comunità pressoché antireligiosa. Questa visione radicale forse non prende in considerazione lo sviluppo della *battaglia della montagna bianca* (1621) (2), un successo importante della Controriforma violenta e della ricattolicizzazione di tutta l'area boema. Nonostante una tale repressione nel Settecento in Boemia e Moravia piccoli gruppi e comunità professavano clandestinamente

riti religiosi cristiani, ma non cattolici. La loro attività era una delle cause per le quali l'imperatore Giuseppe II tollerava l'esistenza del calvinismo e del luteranesimo. Queste forme liturgiche poco ortodosse rispetto ai canoni romani hanno alimentato diversi tipi di culto generando una tolleranza confessionale del tutto singolare nel panorama europeo.

Il rapporto tra spazio sacro e movimento cubista ha le sue origini alla fine dell'Ottocento, quando alcune personalità della cultura ceca, tra i quali il poeta-pittore Mucha, il filosofo, e futuro presidente della Repubblica Cecoslovacca, Masaryk e il critico letterario Šalda, cercano di rivendicare il carattere fieramente nazionale delle proprie espressioni artistiche, nel tentativo di imprimere una svolta alla coeva situazione di stallo che caratterizzava l'ambiente intellettuale boemo.

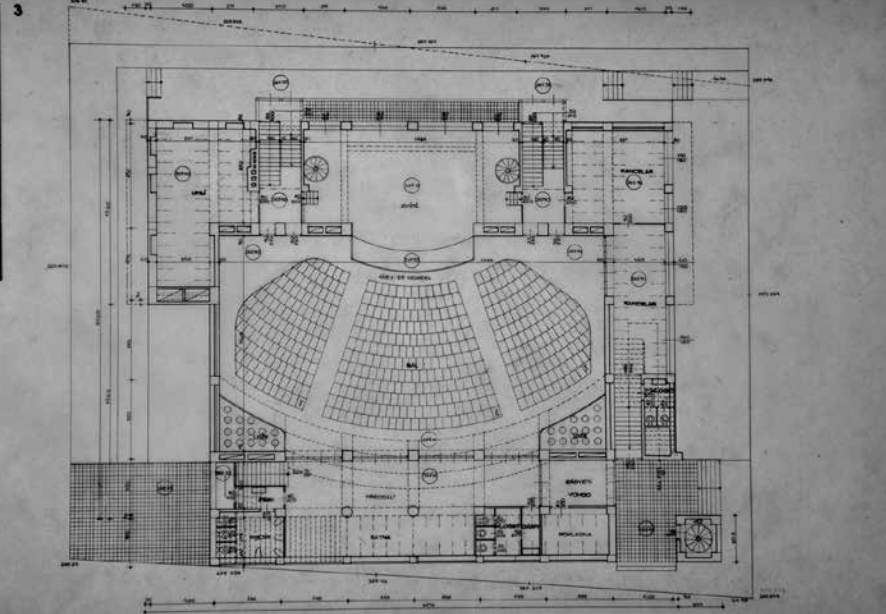
La questione ceca, affrontata da questa generazione di intellettuali, aveva l'obiettivo di rivendicare l'indipendenza politica della giovane repubblica e incidere sul miglioramento generale della vita sociale. Uno degli strumenti che sostengono questa svolta culturale è l'architettura. I canali di diffusione generale sono le riviste, tra queste quella d'arte, 'Volné Smery', pubblicata per la prima volta nel 1897, che diventò l'organo di informazione e divulgazione attraverso il quale il pensiero culturale



PLÁN DOMU PRO HUSOV BISKUPSKÉ GOSPODÁŘENSKÉ
NA VÍLÍ VINOHRADSKÉ NÁROŽNÍ ULICE LETOHRADSKÉ A
BUDOVI ČECHOVYCH, N.Č. KOT. 330/2 A. 1930

PRÍZEMÍ

MĚR. 1:1000 Č. PL. 227-1 VIL 1930 ARCH. P. JANÁK



Praga, Pavel Janak, Chiesa Hussita in Vinohrady 1930. In alto, Vista assonometrica al tratto, 1930-Muzeum architektury a stavitelství, NTM. A destra, Pianta alla quota della sala inferiore. Sotto, vista in una foto d'epoca





propagandistico comincia a diffondersi. In una cultura profondamente legata alla presenza dell'insediamento religioso, Praga con la Cattedrale e il Castello riproduce un'idea compiuta di insediamento autonomo, una sorta di "anticittà", rispetto alla struttura consolidata di Stare Mesto. D'altra parte Henri Pirenne attribuisce l'avvio della città moderna, nel passaggio da un'economia feudale alle prime forme di capitalismo, all'instaurarsi di un dualismo tra nucleo storico, costituito dal castello e dalla chiesa, e borgo dei mercanti, insediato all'esterno delle mura. Da un certo momento in poi la chiesa, soprattutto quella cattolica, è continuamente presente, responsabilmente complice nella definizione dell'assetto fisico e delle interrelazioni tra le diverse comunità insediate nel contesto urbano. Tutta la storia di Praga è attraversata da episodi che intorno al nucleo della chiesa sviluppano insediamenti condizionati dalla presenza dei luoghi di culto, dai monumenti gotici ai grandi monasteri del Rinascimento, fino ai grandi cantieri dell'epopea barocca, all'Ottocento con le fasi dell'industrializzazione manifatturiera e le provvidenze istituite ancora sotto l'egida ecclesiastica.

All'inizio del Novecento, chiuso il brevissimo intervallo della Secession, irrompe una corrente di opposizione tangibile soprattutto in campo artistico: all'architettura di Kotera, grande riformatore di scuola viennese, si contrappone un nuovo gusto che prende le mosse dal Cubismo pittorico. Pavel Janák, il suo maggiore interprete insieme a Josef Gocár, ambisce ad un linguaggio architettonico più incisivo e autoctono rispetto alla semplice adesione al modernismo nord europeo. Il periodo strettamente cubista avrebbe sedotto molti interpreti della giovane generazione del Mánes, entusiasti della potenza plastica della nuova ricerca sul linguaggio. František Šalda, letterato e autorevole critico d'arte, muove le attenzioni verso un sistema geometrico che fonda la composizione sulla 'linea diagonale' in contrapposizione a quella sinuosa della poetica della Secession (3).

In questo dibattito Pavel Janák (4) ha assunto un ruolo esemplare. Attraverso una rigorosa ricerca tipologica

e figurativa procede per innesto di elementi lineari, per semplificazione di ogni struttura ornamentale, con la riduzione all'elementare essenza geometrica dello spazio. Un procedimento del tutto innovativo sia negli aspetti più concreti legati alla materia e alla forma, che ri-concettualizza il progetto di architettura attraverso una pratica del comporre che originava in primo luogo dalla manipolazione delle forme astratte. Un'attitudine questa esaltata nella ricerca dello spazio per il culto, attraverso l'estensione dei principi cubisti ad una condizione di sconnessione della forma dalla sua quiete statica, similmente a quanto andavano sperimentando in quegli anni Picasso e Braque, attraverso allusioni alla geometria elementare per piani diagonali (5). Questa drammatizzazione della struttura geometrica dello spazio architettonico è comune a molti interpreti tra i più autentici del cubismo cecoslovacco (6).

Due esempi sono rappresentati dalla realizzazione di due edifici per il culto nella città di Praga: la Chiesa di San Venceslao a Praga Vršovice, realizzata da Josef Gocár con Alois Wachsmann, e quella hussita di Pavel Janák, a completare un'ideale triangolazione nel quartiere di Vinohrady con la celebre e nota Chiesa del Sacro Cuore di Jože Plečnik.

Mentre quella di Josef Gocár è un moderno tempio in cemento armato su di un terreno in pendenza, dominata da una torre campanaria alta e stretta collocata in posizione centrale rispetto all'ingresso, quella di Janák è più sensibile per il singolare culto hussita ad una forma di teatralizzazione del rito (7).

Il lotto su cui insiste la chiesa è pressoché rettangolare, un'altura nel quartiere di Vinohrady, nell'incrocio tra le via Dykova e U Vodárny. L'ultima grande opera pubblica di Janák, la Chiesa hussita a Vinohrady, è nata seguendo i suoi primi progetti del 1929 e fu completata nel 1932.

L'edificio è composto da tre parti principali: il blocco degli alloggi, la cappella con una sala cerimoniale e il campanile. Come si può dedurre dalle numerose proposte, Janák è giunto a questa soluzione solo gradualmente. Davanti alle due enormi strutture stereometriche è posta

la grande scalinata che conduce all'ingresso. Il campanile in contrasto dà l'impressione di essere una snella torre in filigrana, utilizzando nelle sue ampie aperture il gioco di luci e ombre che sembrano smaterializzare il telaio che racchiude l'intera figura. L'interno della cappella è sobrio e vuoto, strette file di finestra tamponate con mattoni di vetro consegnano una debolissima luce.

E' lo stesso Janák che, muovendosi contro corrente rispetto al prevalere del Modernismo internazionale, assume questo ruolo guida nell'interpretare attraverso l'architettura l'aspetto più caratterizzante della cultura laica boema, coscienza critica ed antidottrinale nel gruppo dei cubisti. Proprio laddove la dottrina corrente predicava l'emancipazione forzata dagli ultimi sussulti della Secession, salvo poi ripiegare per opportunismo su se stessa e ricadere nelle movenze del rondocubismo eletto a stile nazionale, Janák immune alle debolezze della facile realizzazione in periodo post bellico, resiste allo stile internazionale ormai invalso nei suoi accoliti e continua pervicacemente la sua opera di scoperta delle radici, anche attraverso viaggi in Italia, con progetti mai portati a termine.

Questo anticlericalismo, come antidoto alla dottrina dell'internazionalismo imperante si manifesta in tutta la sua laicità nell'interpretare lo spazio del culto come un luogo quasi eretico, memoria del suo fondatore Jan Hus,

Praga, Pavel Janak, Chiesa Hussita in Vinohrady 1934. Nella pagina precedente, dall'alto, vista in una foto d'epoca, vista della sala inferiore. Qui, vista della sala superiore, Muzeum architektury a stavitelství, NTM



individuando nell'invenzione tipologica il ribaltamento dei comportamenti convenzionali dei fedeli di fronte alla spiritualità liturgica. L'impianto architettonico è infatti un semplice prisma a base quadrata, ordinato intorno ad una struttura centrale che è un vero e proprio corpo teatrale doppio. Una sala inferiore è allestita con platea e palcoscenico con due logge e una balconata a un livello superiore. Lo stesso dispositivo è ribadito nella sala sovrastante, quella principale, che diversamente da quella inferiore ha una disposizione più lineare della platea ma con una balconata più aggettante rivolta verso l'altare, fulcro dell'intera composizione.

Questa forma di messa in scena dell'architettura è ostentata anche nel particolare della risalita ai due piani d'imposta della chiesa in corrispondenza delle due sale sovrapposte. Il lotto che piega verso il vertice all'incrocio delle due strade, tra le via Dykova e U Vodárny, consente a Janák di riprodurre un accesso con una ampia balconata di affaccio all'esterno attraverso una scala monumentare in contropendenza che esaurisce la sua estensione lungo il lato principale dell'ingresso tagliando in diagonale il fronte fino a concluderlo in corrispondenza della torre campanaria, estratta dal corpo della chiesa e isolata al vertice inferiore dell'isolato. Un ulteriore corpo a base rettangolare sviluppato su sei piani ospita i servizi e gli alloggiamenti dei prelati.

Janák si era soffermato qualche anno prima sulla genesi della forma nel suo noto saggio *Prisma e Piramide*: ... *In questa riflessione, dove la forma artistica della materia e la creazione artistica sono giudicate come valore positivo, ci deve interessare e ci si deve rivelare la sua antitesi: la forma naturale costruttiva della materia e la creazione naturale, se esiste o se è possibile costruirle con il pensiero... Si può dire che la gravità è la prima qualità e forza che spetta alla materia nel regno inanimato naturale... Appartiene a queste superfici orizzontali della formazione la direzione verticale della gravità (la traiettoria dei corpi in caduta libera), ed entrambe creano insieme la fondamentale coppia formale delle materie naturali: la natura in esse si esaurisce, benché*

qui non ci siano altre qualità e forze della materia e della vita che si mescolano... Tutte le altre forme manifestatesi nella natura inanimata, che sono geometricamente più complesse, nascevano dalla collaborazione di una terza forza: la caduta obliqua della pioggia causata dal fattore vento che le si accosta... L'esempio più bello è la cristallizzazione: qui la forza che si mescola (la forza di cristallizzazione) è in maniera così incomparabilmente forte in opposizione alla gravità, che – si potrebbe dire – la gravità della materia non ha alcuna influenza nella cristallizzazione; la forza di cristallizzazione sembra essere una certa gravità della materia concentrata all'interno della materia stessa in modo energico e forte, che si realizza in ogni circostanza in un mondo concentrato in sé... (8). Recuperare il senso di queste esperienze architettoniche nel tentativo di restituire e valorizzare questo patrimonio del Moderno in tutta l'area della Boemia centrale e orientale significa immergersi in quella tradizione figurativa che ambiva alla trasformazione dello spazio attraverso un progetto che non scontava affatto la modificazione del senso dei canoni geometrici convenzionali. L'esplorazione della forma indugiava nell'esaltazione delle qualità plastiche della materia attraverso la ricerca di un'espressione dinamica e anche scultorea dell'architettura. Eppure, questa esplorazione sul senso della forma non si arrestava affatto al solo tratto superficiale, epidermico, ma si inoltrava a corrompere la massa architettonica, destabilizzando l'illusorietà prospettica dello spazio, come già peraltro era accaduto per la pittura e la scultura (9).

Occorrerebbe storicizzare queste anticipazioni della moderna concezione dello spazio che punta non solo a dinamizzare la forma con semplice una confutazione fisico matematica, ma piuttosto, a detta dello stesso Janák, ambisce alla definizione di una poetica che era fondamentalmente una conquista culturale e artistica. Tradurre in opere questa intuizione teorica è stato il più incisivo e rilevante contributo di questa straordinaria generazione di artisti.



Vista dettaglio d'ingresso
1934 - Muzeum architektury a
stavitelství. NTM, Praga

1. Durante il Concilio di Costanza, Jan Hus fu condannato al rogo e ucciso il 6 luglio 1415. Egli aveva assunto delle posizioni molto critiche nei confronti del potere ecclesiastico e dell'infallibilità del pontefice, posizioni vicine a quelle di Wyclif e dei valdesi. In seguito le sue opinioni influenzarono, tra gli altri, Martin Lutero.
2. La battaglia della Montagna Bianca fu combattuta l'8 novembre 1620 e rappresentò uno scontro decisivo nel contesto della fase boema della Guerra dei Trent'anni. Essa si svolse su una collina (Bílá Hora, ormai compresa nel tessuto urbano della capitale ceca) vicino a Praga, tra le forze cattoliche dell'Imperatore Ferdinando II e della lega cattolica e le truppe boeme di Federico V del Palatinato. Fu la prima importante sconfitta protestante nella guerra e mise fine per secoli alla lotta per l'indipendenza della Boemia intrecciata attorno a quella per la libertà di culto protestante.
3. Al gruppo Skupina Umelcůvřárných, SUV (gruppo degli artisti figurativi) appartenevano i pittori Filla, Procházka, Beneš, Špala, Josef Capek, lo scultore Gutfreund, gli architetti e designers Janák, Gocar, Chochol, Hofman, Rozspal, i grafici Kysela, Brunner e i letterati Karel Capek, Langer. In quell'orbita gravitavano altri personaggi letterati e critici d'arte come Šalda e Kramár: è proprio la critica d'arte che giocò un ruolo importante nel processo di divulgazione del cubismo ceco.
4. P. JANÁK, *Vybrané stati autorovy a přispěvky ze semináře ke stému výročí architektova narození*. Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1985. Atti del seminario su Pavel Janák. Si veda in particolare: Tomas Vlcek, *Cesky motiv v Janakove teorii architecture*, pp.92-93.

5. P. JANÁK, 'Hranol a pyramida' in *Umelecky mesicnik*, 1 (1911/12), pp. 162-170, (Prisma e Piramide) è il saggio più incisivo che Janák scrive e pubblica. Egli analizza la forma elementare dello spazio attraverso una scomposizione lungo le linee diagonali, riconducendo questa attività ad una pulsione dello spirito: il mandato conferito all'architetto è quello di infondere l'anima racchiusa nell'essenza di tutte le forme il prisma e la piramide.
6. JIRI, SETLIK, *Janak a Gutfreund*, in *Pavel Janák, Vybrané stati autorovy a přispěvky ze semináře ke stému výročí architektova narození*, cit. pp.110-115.
7. Gli Hussiti furono i seguaci del riformatore Jan Hus. Immediatamente dopo la morte del riformatore ceco, essi protestarono vivamente contro l'ingiusta sentenza e già nel Settembre dello stesso anno, ben 452 nobili boemi e moravi inviarono una nota di protesta per l'accusa di eresia, formulata contro Hus. Negli anni successivi la morte del loro caposcuola, da subito venerato come martire della riforma in Boemia e del nazionalismo ceco, gli hussiti si organizzarono sotto vari predicatori, il più importante dei quali fu Jakoubek di Stribo, successore di Hus alla Cappella di Betlemme, e autore nel 1420 dei Quattro articoli di Praga, il manifesto del credo hussita: Libertà per i preti di predicare le Sacre Scritture in lingua locale; Comunione eucaristica sotto ambedue le forme, il calice contenente il vino e il pane, data sia agli adulti che ai bambini; Espropriazione dei beni ecclesiastici e povertà del clero; Pene temporali per i peccati mortali commessi da membri del clero.
8. P. JANÁK, 'Hranol a pyramida' in *Umelecky mesicnik*, cit.
9. O. HERBENOVÁ, V. SLAPETA, *Pavel Janak, 1882-1956: Architektur und Kunstgewerbe*, Vienna 1984, pp.73-81.

L'AQUILA RINASCE (CON FATICA)

SIMONA BRAVAGLIERI, SILVIA FURIONI, ELIA ZENONI

Abstract: *Our report occurs 7 years after the earthquake that struck L'Aquila and the "crater" causing numerous deaths and countless damage to historical and cultural heritage, trying to extend the vision not only to the quantitative aspects of the reconstruction, as well as the quality of projects. After a brief chronology of events, the focus is on a critique to the first emergency management, with regard to the shoring and relocation of services, and then moves to the reconstruction of private and public contexts. After discussing few examples of architectural intervention by public authorities, it gives a look ahead to the future, inevitably linked to the prevention of seismic risk. It is an open investigation, complex and challenging, which shall continue in the future.*

Il processo di trasformazione in atto a L'Aquila, nonostante il ritmo frenetico dovuto all'eccezionalità dell'evento, trasmetterà l'eco delle proprie conseguenze in una prospettiva temporale assai più dilatata della semplice ricostruzione fisica della città. All'analisi quantitativa sullo stato di fatto della ricostruzione si è affiancato un elemento altrettanto importante, ovvero uno sguardo qualitativo non solo su quel che si è fatto e che si farà, ma anche sul processo nel suo insieme e su quelle che cominciano a delinearsi come le conseguenze di alcune scelte eseguite in fase emergenziale. Uno dei temi chiave per interpretare quello che sta succedendo a L'Aquila è quello del tempo. Si sente parlare spesso della ricostruzione attraverso aggettivi che ne esaltano il carattere



temporale: lentezza, ritardi, fretta, ma anche rapidità e prontezza. Quest'ultime hanno caratterizzato la prima fase della ricostruzione, quella emergenziale, in cui il motto del pronto intervento è diventato non solo slogan, ma anche vero e proprio mezzo operativo (si veda il Progetto C.A.S.E., l'assegnazione dei terreni

per l'alloggiamento degli sfollati, la delocalizzazione delle funzioni e dei servizi, il puntellamento ipertrofico e la militarizzazione del centro storico). E poi, lo zelo sembra essersi tramutato in impaccio e lentezza. Con il tema delle macerie, le scelte immediate del dopo terremoto sono state praticamente congelate, senza che si trasformarle in strategie. Negli anni, l'opinione pubblica ed i media insistono nel sottolineare una ricostruzione che arranca, questa pressione si trasforma presto in fretta. E la fretta, si sa, non è amica della qualità. A risentire di questa situazione sono spesso gli organi che hanno il compito di esercitare il controllo sulla qualità degli interventi: uno di questi è la Soprintendenza, sempre demonizzata per il suo ruolo di tutela. Il tema stesso della sicurezza rischia di essere travolto da questo improvviso bisogno di concretizzare una serie di aspirazioni talvolta affrontate solo superficialmente, come il proposito di rendere la città storica, una moderna *smart city*. Un ulteriore spunto di riflessione che scaturisce in questo panorama così ampio e complesso riguarda la prevenzione, su cui tanto si dibatte e, forse, ancora troppo poco si fa. Sono poi tanti altri i fattori che influenzano la ricostruzione di quello che si può definire il più grande cantiere aperto d'Europa, perciò è necessario partire proprio da qui per comprendere non solo quanti, bensì come sono gli interventi che lo stanno interessando.

Regole, soluzioni, criteri possono costituire la base sapiente di un approccio sistematico, anche se non risolutorio da cui sarebbe logico trarre spunto, piuttosto che partire da zero, inventandosi ogni volta soluzioni nuove.

F. Erbani, *Il disastro. L'Aquila dopo il terremoto: le scelte e le colpe*, 2010





Macerie nelle ore successive sisma (www.meteoweb.eu); Manifestazione del "Popolo delle Carriole", 2010 (contropiano.org); i Capi di Stato del G8, 2009 (www.wikipedia.it)

CRONOLOGIA: DAL SISMA ALLA RICOSTRUZIONE

2009 6 aprile: Alle 3:32 una scossa di magnitudo **6.3 Mw** colpisce L'Aquila e i paesi limitrofi, definiti "cratere". A fine giornata i morti stimati sono già 150 e 1.500 i feriti, gli sfollati 70.000. Il Presidente del Consiglio (Silvio Berlusconi) annuncia la costruzione di *new town* (nuovi quartieri antisismici) nelle immediate vicinanze.

8 aprile: Il Comune emette l'**Ordinanza di inagibilità** del patrimonio edilizio in tutto il territorio comunale, dichiarante inagibili tutti gli edifici, di qualsiasi specie, con decorrenza 6 aprile 2009. Il centro storico de L'Aquila e di alcuni comuni limitrofi vengono chiusi a zona rossa.

16 maggio: Il Consiglio dei Ministri approva il **Progetto C.A.S.E.** (Complessi Antisismici Sostenibili Ecocompatibili): 185 edifici suddivisi in 19 quartieri. Il costo è di 792 milioni di euro.¹

8-10 luglio: Il G8 dalla Sardegna è spostato a L'Aquila. Le nazioni presenti (USA, Francia, Germania, Regno Unito, Russia, Canada, Giappone) promettono di sponsorizzare il restauro dei monumenti danneggiati.

settembre: Si realizzano 24 Moduli ad Uso Scolastico Provvisorio (M.U.S.P.) per l'inizio delle Scuole; (ne sono previsti 36).²

15 settembre: Ad Onna inaugurati i Moduli Abitativi Provvisori (M.A.P.).³

29 settembre: Consegnati i primi 400 alloggi del progetto C.A.S.E. nel nuovo quartiere di Bazzano.⁴

20 novembre: L'UE assegna 493 milioni di euro del Fondo di solidarietà per la ricostruzione. È l'aiuto del Fondo più rilevante accordato dalla sua creazione.

2010 10 febbraio: Lo scandalo *Grandi eventi* coinvolge i vertici della D.P.C. e mette in dubbio la regolarità dell'assegnazione di appalti e lavori.

7 maggio: Si inaugura la nuova Sala temporanea per concerti del Conser-

vatorio di musica, su progetto di Shigeru Ban.

28 febbraio: È il giorno del *Popolo delle carriole*: 6.000 aquilani abbattono le recinzioni della zona rossa e iniziano a spalare le macerie nel centro storico non ancora toccate.

11 giugno: Si inaugura la **facciata** della Basilica di Collemaggio, in realtà **già in restauro fin dal 2007**.⁵

16 dicembre: Con la riapertura della Fontana delle 99 cannelle si conclude il primo restauro dal sisma, iniziato 8 mesi prima.⁶

2011 8 febbraio: Il Comune richiede alla Gran Sasso Acqua S.p.A. la verifica di fattibilità di uno *smart tunnel* per i sottoservizi nel Centro Storico.⁷

7 aprile: Con l'Ordinanza n. 3931, i soggetti attuatori per la ricostruzione hanno il potere di affidare in modo diretto gli incarichi.⁸

2012 9 febbraio: Adottato il Piano di Ricostruzione.

maggio: La pianura padana, con epicentro nel modenese, è colpita da un evento sismico con scosse dannose di magnitudo **5.9** e **5.6 Mw**.

31 agosto: Chiuso lo stato di emergenza.⁹

16 settembre: Il Presidente del Consiglio (Mario Monti) conferisce al Ministro per la coesione territoriale, Fabrizio Barca, il coordinamento delle iniziative per la ricostruzione. Sono istituiti due Uffici Speciali, uno per la città de L'Aquila ed uno per i Comuni del cratere.

7 ottobre: Nel Parco del Castello si inaugura l'Auditorium di R. Piano.

22 ottobre: Condanna in primo grado dei membri della Commissione Grandi Rischi per omicidio colposo, disastro colposo e lesioni colpose.

Il Progetto C.A.S.E.: Bazzano oggi (foto di S.F.); M.A.P. ad Onna, 2009 (www.lavoroculturale.org); il MUSP della Scuola Giovanni XIII, 2009 (www.ediliziascolastica.it)





Il Conservatorio di S. Ban, 2011 (www.architettura-italiana.com); l'Auditorium di R. Piano, 2013 (www.huffpost.com); la Fontana delle 99 cannelle oggi (www.ansa.it)

2013 7 febbraio: Introduzione del metodo parametrico per le nuove procedure per i contributi per la ricostruzione privata nei centri storici colpiti dal sisma.¹⁰

7 novembre: Relazione dell'eurodeputato danese Sondergard che evidenzia molte falle nella ricostruzione, gettando dubbi sull'assegnazione di vari appalti e segnala infiltrazioni mafiose nei lavori di ricostruzione.

2014 febbraio: Il Governatore regionale (Gianni Chiodi) con altri consiglieri e assessori sono coinvolti in un'inchiesta per presunte irregolarità nei rimborsi spese.

10 aprile: Approvato il progetto definitivo per il Parco urbano di Piazza d'Armi dello studio romano Modostudio, vincitore del concorso internazionale indetto nel 2012 dal Comune.¹¹

10 novembre: La Corte d'appello ribalta la sentenza di primo grado: assolti sei dei sette componenti della Commissione Grandi rischi.

2015 aprile: A sei anni dal terremoto 6.000 bambini sono ancora alloggiati nei M.U.S.P. Nessuna Scuola è stata ancora ricostruita. Iniziano i lavori dello Smart Tunnel per i nuovi sottoservizi nel Centro Storico.¹²

2 maggio: Riapre la Basilica di San Bernardino dopo i restauri.

16 giugno: Stanziati **19 milioni** per gli **edifici scolastici** della città. Obiettivo è "ripensare la ricostruzione delle scuole in base ai bacini di utenza", con l'accorpamento delle strutture.¹³

25 novembre: Il Comune consegna all'Eni la Basilica di Collemaggio (e da questa all'impresa Arcas S.p.A.): inizio dei lavori.¹⁴

19 dicembre: Si inaugura l'ex-Mattatoio, la nuova sede provvisoria del Museo nazionale d'Abruzzo.¹⁵

San Bernardino oggi (foto di S.F.); la nuova sede del Museo Nazionale d'Abruzzo, 2016 (www.turismoitalianews.it); l'Emiciclo, 2016 (www.laquilablog.it)



2016 11 gennaio: Iniziano i lavori al Palazzo del Consiglio Regionale, detto l'Emiciclo.¹⁶

19 aprile: Pubblicato il nuovo Codice per gli Appalti Pubblici.

9 giugno: Firmato il contratto (tra il Direttore del Dipartimento Ricostruzione Vittorio Fabrizi con Rialto Costruzioni) per la realizzazione del Parco urbano di Piazza D'Armi.¹⁷

24 agosto: Il centro Italia è colpito da una scossa di magnitudo **6.3 Mw**, con epicentro tra le province di Rieti ed Ascoli Piceno.

7 settembre: Si avvia lo smontaggio del "ragno" a supporto della cupole di Santa Maria del Suffragio.¹⁸

FONTI

1, 4. www.protezionecivile.gov.it, Progetto C.A.S.E. Dossier; 2. www.6aprile.it, *Alla via i lavori per 19 moduli scolastici provvisori*; 3. www.corriere.it, *Berlusconi a Onna «Ecco le case, guardate al futuro»*; 5. www.commissarioperlaricostruzione.it, *Il Commissario Chiodi all'inaugurazione della facciata della Basilica di Collemaggio*; 6. www.repubblica.it, *L'Aquila ritrova il suo monumento. Torna l'acqua*; 7. Festival della Partecipazione 9 luglio 2016, *Walkabout nello Smart Tunnel*; 8. Ordinanza 7 aprile 2011 n. 3931; 9. D.L. 22 giugno 2012 n.83 convertito in legge 7 agosto 2012 n.134; 10. D.P.C.M. Abruzzo 04.02.2013; 11. www.ediliziaeterritorio.ilssole24ore.com, *L'Aquila, ai romani di Modostudio la nuova Piazza D'Armi*; 12. www.ilmessaggero.it, *L'Aquila, verso l'anniversario del sisma. Le scuole ancora nei Musp ma i soldi ci sono: "Non potevamo spenderli"*; 13. www.6aprile.it, *L'Aquila: 19 milione per ricostruzione scuole, accorpamenti di varie strutture*; 14. www.ilmessaggero.it/abruzzo, *Collemaggio, l'Eni sceglie l'Arcas, i lavori cominciano a novembre*; 15. www.museonazionaleabruzzo.beniculturali.it; 16. www.news-town.it, *Emiciclo, ecco i lavori di riparazione: il palazzo vuole "aprirsi" alla città*; 17. www.comune.laquila.gov.it, *Realizzazione del Parco urbano di piazza d'Armi, firmato il contratto*; 18. www.6aprile.it, *L'Aquila, chiesa Anime Sante: si smonta il ragno*

1. LA GESTIONE DELL'EMERGENZA (2009-2012)

Di norma, la gestione dell'emergenza post-sisma prevede la realizzazione di alloggi temporanei, ed è una fase che si interpone tra la condizione di prima emergenza e la ricostruzione. A L'Aquila questa fase non è avvenuta. L'inizio non è stato dei migliori: il Decreto Legislativo 39/2009 (convertito a legge 77) definisce un unico sistema: si passa dallo stato di emergenza-ricostruzione all'accentramento di potere d'azione da parte della Protezione Civile S.p.A., per finire con la devastazione urbanistica delle new town del Progetto C.A.S.E.. Si tratta essenzialmente di un modo di procedere alla ricostruzione formato da due scelte, tra loro collegate: la prima consiste nell'affidamento della responsabilità esclusiva al Commissario del Primo Ministro, la seconda verte sulla scelta della ricostruzione "altrove" delle case distrutte. Con quest'ultima manovra si è sostituita alla ricostruzione della città danneggiata la lottizzazione di 20 (poi ridotte a 19) aree scelte esclusivamente per la loro immediata disponibilità. Scelta che ha pregiudicato l'assetto della città esistente e futura con insediamenti "stabili" per abitanti temporanei (aumentando il consumo di suolo e differendo non solo la ricostruzione ma lo sgombrare dalle macerie e la stessa accessibilità) realizzati solo per rispondere, con falsa "efficienza", all'emergenza residenziale. È stato giustamente osservato che, con tali scelte, si è colpita direttamente la società. Città e società sono due aspetti di una stessa realtà: l'una non vive senza l'altra. Una società i cui membri siano dispersi sul territorio e trasferiti in abitazioni costruite ex novo, privati dei loro luoghi, degli scenari della vita quotidiana e degli eventi comuni, delle loro istituzioni, è ridotta semplicemente ad un insieme di individui dispersi.

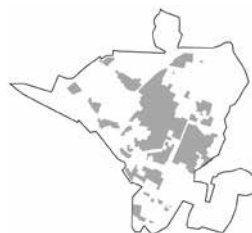
Al recuperare, riusare, riqualificare, restaurare, rendere nuovamente vivibile la città che già esiste, che ha una Storia, si è preferito costruire una nuova città effimera e "semitemporanea". È quella che è stata definita da Fabio Andreassi la *città evento*, ovvero creatrice di nuove città per nuove socialità, legata alla potenza dei mass media in cui i significanti sono ripetibili, creati senza una logica sistemica e la cui durata è dettata solo dalle esigenze funzionali estrinseche. Questi eventi sono temporanei: prodotti, consumati e abbandonati senza essere assimilati, per cui la transitorietà diventa strumento di progetto. La città come luogo identitario viene surrogata da una pseudo città leggera, isolata e senza perimetri. I luoghi noti del Centro Storico vengono sostituiti da alternative transitorie e temporanee con l'alibi della riqualificazione. Oltre ai misfatti residenziali, si sono creati dei cosiddetti blob urbani intesi come micro ambienti nei quali si svolge la vita. Essi si propongono, con la loro flessibilità, come alternativa ai tempi lunghi di sedimentazione dello spazio pubblico. Le attività commerciali, i servizi e le relazioni subiscono una forza centrifuga dettata da soggetti estranei alla città, venendo spostati all'esterno del Centro, trapiantati nei nuovi centri precari e senza identità. Un esempio si trova in Piazza d'Armi che, utilizzata in fase di emergenza per ospitare una delle tendopoli più grande, diventa poi "sede" del mercato storico, il quale si teneva nella Piazza del Duomo. La Piazza è circondata da molte attività e servizi che hanno reso il contesto, prima considerato periferico, una sorta di nuovo centro. L'area fa parte, dal 2013, di un progetto di riqualificazione urbanistica ed ambientale del contesto che prevede la realizzazione di un auditorium,



zona rossa_8 aprile 2009



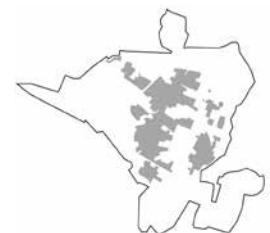
zona rossa_dicembre 2009



zona rossa_aprile 2011



zona rossa_agosto 2014



zona rossa_agosto 2016

[1] CCS Prefettura; [2] DI.COMA.C. - Struttura Tecnica di missione; [3] Residenza Universitaria San Carlo Borromeo; [4] Scuola materna Cansatessa; [5] Scuola materna Coppito; [6] MUSP Scuola elementare Coppito; [7] MUSP Asilo nido Casetta Fantasia; [8] Accoglienza universitaria; [9] Facoltà di Scienze - Dipartimento area biologica Coppito; [10] Facoltà di medicina; [11] Presidio Ospedaliero S.Salvatore; [12] Rettorato e Facoltà di Scienze; [13] Sedi Municipalizzate ASM-AMA-SED; [14] Uffici Provinciali Genio Civile; [15] Facoltà di Ingegneria e Scienze motorie; [16] Scuola media; [17] MUSP Convitto Nazionale; [18] MUSP Nido ex Viale; [19] MUSP Direzione materna ed elementare; [20] MUSP; [21] Polizia Provinciale; [22] C.O.C.; [23]-[24] MUSP; [25] Liceo classico; [26] Accademia delle Belle Arti; [27] Uffici Regionali sede giunta; [28] Residenza Universitaria; [29] MUSP Scuola materna ed elementare Giovanni XXIII; [30] MUSP Liceo musicale; [31] Asilo nido-Scuola materna I maggio; [32] Scuola elementare Rodari; [33] Sala Operativa Unificata Polifunzionale; [34] MUSP Scuola materna ed elementare S. Sisto-S. Barbara; [35] Caserma Pasquali; [36] Caserma Guardia di Finanza; [37] Carabinieri; [38] Polo Didattico - Scienze delle Investigazioni; [39] Servizio Diritto all Studio; [40] Facoltà di Ingegneria; [41] MUSP Scuola materna ed elementare Rodari; [42] Scuola materna S. Sisto; [43] Direzione didattica G. Marconi; [44] Ufficio Sisma - Ripianificazione urbanistica; [45] Agenzia delle Entrate - Segretariato regionale; [46] Gabinetto del Sindaco; [47] MUSP Scuola materna ed elementare Valle Pretara; [48] Uffici Provincia - Presidenza; [49] Scuola materna Sansone; [50] Facoltà di Scienze (da 2015); [51] Auditorium; [52] G.S.S.I (da 2012); [53] Palazzo dell' Emiciclo - sede Consiglio Regionale; [54] Terminal A.R.P.A.; [55] Distretto sanitario di base; [56] Presidio veterinario; [57] Autoparco Provinciale L'Aquila; [58] MUSP Scuola materna G. Carnevale; [59] Scuola materna S. Francesco; [60] Scuola materna Capocroce; [61] Residenza anziani; [62] Sala comunale - Sede A.N.C.E.; [63] Scuola elementare; [64] Uffici municipali - Polizia Municipale; [65] Caserma Rossi; [66] Scuola media Alighieri; [67] Polizia - Questura; [68] Vigili del fuoco; [69] Tribuna campo sportivo; [70] Forestale; [71] Scuola materna ed elementare S. Giacomo; [72] MUSP Scuola materna G. Carducci; [73] Liceo scientifico; [74] ITIS; [75] Facoltà economia; [76] MUSP Conservatorio musicale; [77] MUSP Scuola materna ed elementare De Amicis.

- Servizi pubblici
- M.U.S.P. (Moduli ad Uso Scolastico Provvisori)
- Edilizia scolastica pre-sisma
- Università
- Viabilità principale

Mappatura dei servizi dispersi sul territorio del comune dell'Aquila e frazioni; dati ricavati da Piano Comunale di Protezione Civile ed Emergenza e da Sistema scolastico comunale, settembre 2011

ROIO PIANO

PIANOLA



Facciata della Scuola De Amicis interamente puntellata e San Bernardino

spazi aperti attrezzati, aree sportive (dal 2014 è già presente una pista di atletica, indipendente dal progetto) ed un parcheggio interrato. Nel frattempo, prima dei vuoti riempiti, prima dell'arteriosclerosi urbana, prima ancora dei M.A.P. e prima (forse) delle new town, nella città evento esiste un luogo che si mostra per quello che è, o meglio, per quello che ne rimane. Il suo limite era molto labile, né geografico o costruito: bastava una pattuglia di militari e qualche transenna. Dopo il sisma viene infatti definita la zona rossa, alcuni edifici sono puntellati con soluzioni evidentemente sovradimensionate, mentre altri vengono semplicemente abbandonati. Le vie del Centro si svuotano di vita, diventando un luogo fantasma vissuto soltanto dalla neve di qualche inverno. Nel 2014, una delle indagini relative al post-terremoto ha riguardato proprio la gestione del puntellamento nei

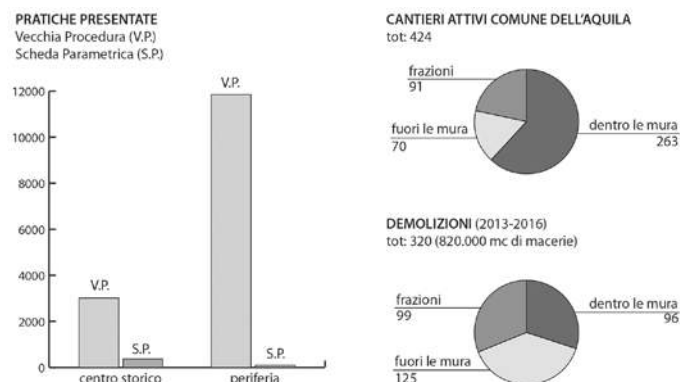
centri colpiti, a partire dall'assegnazione degli appalti avvenuti tutti per aggiudicazione diretta (quindi senza nessun bando di gara). Oggi la pattuglia non c'è più, ma è rimasta l'infinità di stampelle metalliche e in legno. È, infatti, ancora evidente l'eccesso di tubi innocenti, giunti al fine di massimizzare quanto più possibile il guadagno. Complessivamente, pare che questo lavoro di puntellamento sia costato circa 250 milioni di euro a cui poi si dovranno aggiungere ulteriori costi di cui si dovrà far carico il Comune per la manutenzione e per la relativa dismissione delle strutture. Si tratta di uno degli scandali legati alla gestione dell'emergenza (da ricordare, inoltre, i fondi europei destinati agli aiuti immediati per la popolazione, impiegati invece per finanziare il Progetto C.A.S.E.) che hanno segnato la ricostruzione fino ad oggi, a 7 anni dal sisma. [SF]

2. LA RICOSTRUZIONE: IL CENTRO STORICO

2.2 L'INTERVENTO PRIVATO

Sono state 14.197 le pratiche istruite, per più di quattro miliardi di euro concessi e 1364 i cantieri aperti dal 2009 ad oggi: questi i dati della sola ricostruzione privata nel comune dell'Aquila. Una ricostruzione partita dalle periferie senza un'idea condivisa di città e che solo da tre anni ha raggiunto il centro storico portandosi dietro lo stesso bagaglio di domande (ancora in attesa di risposte), che, col passare del tempo, si sono fatte ancora più pressanti. I numeri non bastano per spiegare questo processo. La ricostruzione ha vissuto, per ora, due fasi distinte con differenti strategie.

Nella prima (fino al 2012), la gestione delle domande di contributo per "privati" era affidata a tre strutture distinte: Fintecna, per verificare la correttezza formale della domanda, Reluis, per il controllo delle soluzioni tecnico-progettuali, e Cineas, per valutare la congruità economica delle richieste in base agli interventi di progetto. In questa prima fase -come noto- la ricostruzione si è applicata principalmente alle periferie ed i nuclei storici sono stati "chiusi" nelle cosiddette zone rosse, inaccessibili, in cui le macerie sono rimaste per molto tempo intoccate. I progetti per edifici vincolati sono stati sottoposti al parere della Soprintendenza, non solo per la verifica del quadro tecnico-normativo ed economico. La maggior parte dei progetti su edifici vincolati il cui cantiere è terminato o è attualmente in corso sono stati istruiti a cavallo tra questa fase e la successiva. Al 2013 i progetti approvati dalla Soprintendenza sono stati 127, per un importo di 700 milioni di contributi. La seconda fase è iniziata con la chiusura dello stato di emergenza e con l'incarico dato dal nuovo governo al ministro Barca di coordinare l'accelerazione della ricostruzione, istituiti anche due Uffici speciali per la ricostruzione, uno per il solo capoluogo



(Fonte: Report marzo 2016 Comune de L'Aquila)

e l'altro per i restanti comuni del cratere. L'innovazione fondamentale introdotta dal cambio di rotta è stata quella relativa al nuovo procedimento basato sulla scheda parametrica, concepita appositamente per l'intervento nei centri storici pur senza sostituire la vecchia procedura, ancora utilizzabile a discrezione del richiedente. Ma di cosa si tratta precisamente? Qual è la differenza sostanziale con il vecchio procedimento? La scheda parametrica introduce per la ricostruzione privata sostanzialmente un nuovo sistema per l'attribuzione dei contributi, basato su una scheda di parametri che, attraverso una descrizione dettagliata dei danni e delle caratteristiche tipologiche, strutturali e architettoniche dell'immobile, consentono una stima accurata ed oggettiva dei costi necessari all'intervento. Pensata per i centri storici, introduce il sistema degli aggregati: consorzi che raggruppano almeno il 51% delle proprietà insistenti su un unico aggregato preventivamente individuato per la sua uniformità. Ma la vera differenza con la vecchia procedura si trova da un lato nelle potenzialità intrinseche di quest'operazione, dall'altro nei fenomeni che essa ha innescato intorno a sé. Nel primo caso stiamo parlando della possibilità, attraverso i dati descrittivi forniti obbligatoriamente nella scheda

- Cantiere mai aperto
- Edificio pubblico
- Cantiere in corso
- Cantiere chiuso
- Edificio vincolato



Mappatura della ricostruzione degli edifici privati del centro storico (fonte dati: webgis dell'Ufficio Speciale per la Ricostruzione dell'Aquila)

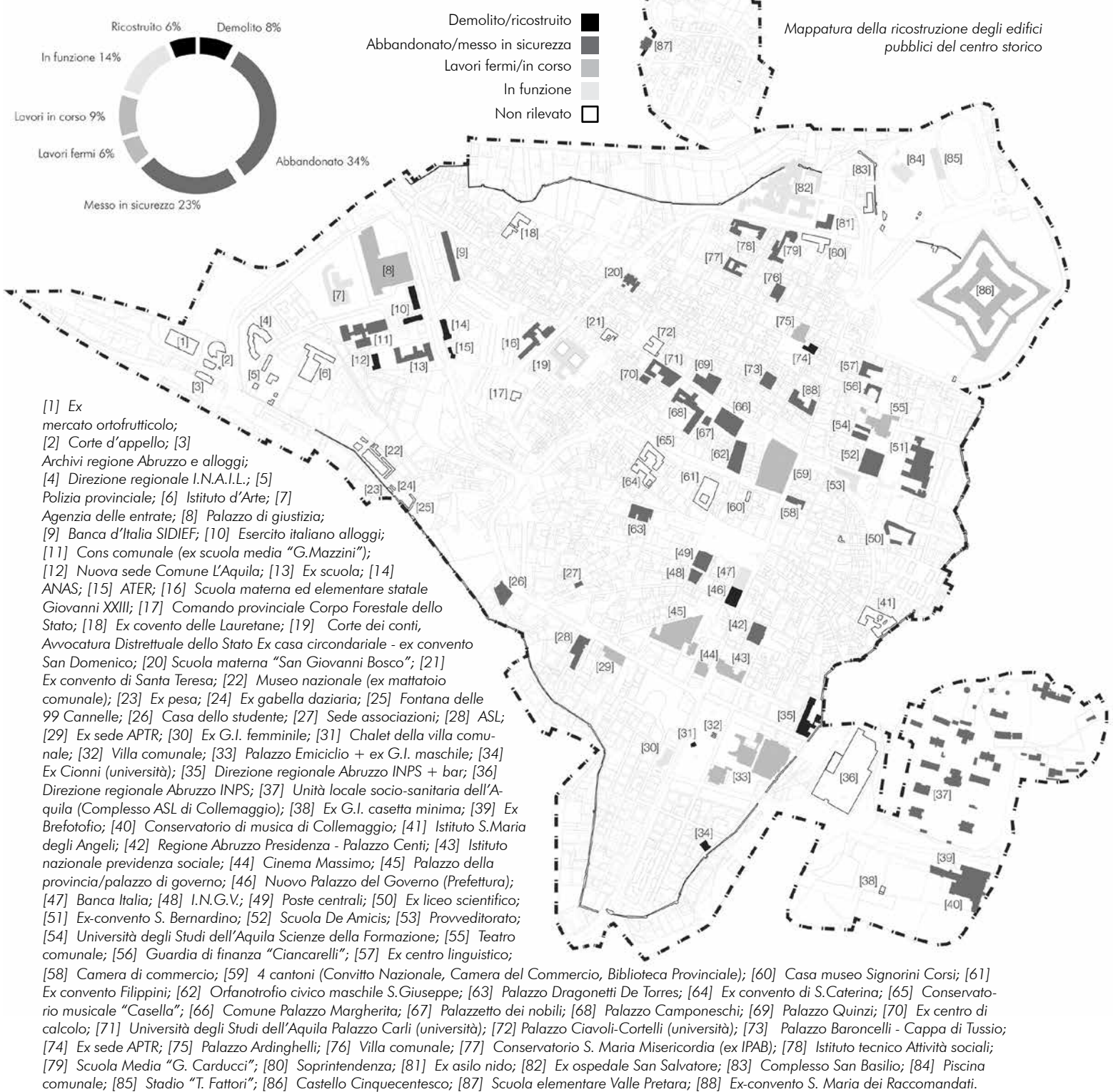


Corso Vittorio Emanuele, uno degli assi principali de L'Aquila (foto di S.F.).

dai progettisti, di creare un database dell'edilizia storica aquilana. Occasione che rischia di andare perduta se non verrà posta immediatamente come obiettivo del processo di ricostruzione. Nel secondo caso si parla di quello che tra gli operatori è stato chiamato il fenomeno della "caccia al vincolo", legato strettamente alle maggiorazioni previste nella scheda per gli edifici in cui siano riconosciuti (e quindi sottoposti a vincolo) elementi di pregio sia artistico che architettonico; maggiorazioni che partono da un minimo del 60% e possono anche raggiungere il 100%. Insomma, il fenomeno sembra essere quello opposto al purtroppo consueto *modus operandi* nel campo dell'edilizia, dove spesso la presenza di un vincolo comporta per i progettisti e per le imprese spiacevoli rallentamenti dovuti all'"estenuante rapporto" con le soprintendenze. Qui si tratta esattamente del contrario e le conseguenze sono già visibili ad occhio nudo: magazzini che si riscoprono sale completamente affrescate, volte che nascondevano soffitti cassettonati risalenti al '300... il terremoto ha permesso di svelare tutti gli scheletri nascosti negli armadi degli edifici. Il rischio però è quello di banalizzare questa ricerca con un mero estetismo che con l'intento di riportare alla luce il passato, ignori i segni stratigrafici del tempo e stravolga impianti tipologici e modi d'uso che non ritroverebbero dunque più una loro collocazione in una prospettiva di ritorno alla vita della città. Ed è qui che arriva il dunque: la

ricostruzione nel centro è partita, è vero, ma con essa sta rinascendo anche la vita della città? Va chiarito subito che la strategia con la quale sarebbe dovuta avvenire questa rinascita risulta tutt'ora affatto chiara.

Nonostante una norma che individua un'area prioritaria di intervento, la ricostruzione sta avvenendo a macchia di leopardo. A dettare i tempi sono da un lato l'iniziativa privata totalmente incontrollata e dall'altro la possibilità da parte della Soprintendenza di ignorare le priorità nel caso di interventi considerati d'urgenza. In aggiunta, nell'area individuata come prioritaria sono state comprese parti di città dove sono previsti interventi di riqualificazione urbanistica che con le loro lente procedure sembrano entrare in collisione con il fine stesso di questa perimetrazione. La mancanza di una strategia condivisa e la sovrapposizione spesso discordante tra i molti attori in gioco, fa sì che alla ricostruzione materiale della città non possa corrispondere in maniera direttamente proporzionale una rinascita della stessa. Molti edifici terminati rischiano di trovarsi ancora per anni isolati in aree completamente cantierizzate o sostanzialmente abbandonate. Se gli attori della ricostruzione parlano del 2020 come l'anno in cui saranno finalmente completati i lavori, quello che si teme è che fino a questa data il centro storico dell'Aquila possa risultare anche se parzialmente vivibile, davvero difficilmente abitabile. [EZ]





Copertura di Santa Maria Paganica oggi; dopo la messa in sicurezza nei mesi seguenti il sisma, non è stato aperto alcun cantiere (foto di E.Z.)

2.1 L'INTERVENTO PUBBLICO

Se nella ricostruzione privata la disponibilità dei dati è garantita dal sistema webgis realizzato dall'USRA (Ufficio Speciale per la Ricostruzione dell'Aquila), in campo pubblico si può riscontrare una diversa stratificazione dei dati, che spesso necessitano approfondimento.

Questo rientra nell'ottica attuale della pianificazione post-terremoto legata alla mancanza di un disegno unitario, dimostrata in differenti ambiti legati al sisma aquilano. Nel caso specifico la rilevazione e successiva rielaborazione sono state di iniziativa personale e hanno portato ad un

disegno di insieme che mostra chiaramente una lentezza e una confusione di intervento. Confrontando nuovamente con l'ambito privato, dove la priorità di intervento è in qualche modo definita da direttive non sempre rispettate, in campo pubblico il programma orientativo degli interventi è deciso a tavolino dal Ministero e segue l'arrivo dei finanziamenti.

L'ente addetto agli interventi su edifici pubblici è il Provveditorato, che dovrebbe intervenire in tutti i cantieri; la vastità del lavoro da compiere mette in gioco altre stazioni appaltanti, quali Soprintendenza, Segretariato Regionale e Amministrazione Comunale, che si occupa



Un graffito su un palazzo oggi abbandonato nel Centro Storico (foto di S.F.). Nella pagina accanto: una porzione di tunnel in fase di cantiere; il tratto di mura antiche settecentesche in via Sallustio

dell'elaborazione dei piani di ricostruzione e degli interventi pubblici strutturali. Anche nell'organizzazione di questi enti si può riscontrare una forte mancanza di comunicazione, ognuno procede con i propri lavori, preoccupandosi della presenza di altri cantieri soltanto a seguito di interferenze di gru o scavi, come nel caso dei sottoservizi. Il procedimento di appalto del cantiere pubblico è decretato dal bando di gara, emesso dalla stazione appaltante e poi valutato da una commissione composta da tecnici e funzionari degli uffici coinvolti. Il vincitore può iniziare i lavori, a meno di ricorsi, frequenti e spesso pretestuosi, che ritardano anche di molti mesi l'apertura del cantiere. Il quadro delineato dal rilievo di 64 degli 86 edifici pubblici del centro storico de L'Aquila mostra una bassa percentuale di edifici attualmente in funzione, per un numero pari a

nove, e quattro ricostruiti; essi però non svolgono funzioni collettive, per la cittadinanza, ma nella maggior parte amministrative: la Banca d'Italia (con un procedimento anomalo e più diretto rispetto agli altri bandi di gara), il nuovo Palazzo del Governo, l'INPS, la Corte dei Conti, il Provveditorato l'Agenzia delle Entrate e la nuova sede del Comune dell'Aquila. A parte cinque casi di demolizione, alta è la percentuale di edifici semplicemente lasciati a se stessi dopo il sisma e altri messi in sicurezza ma non coinvolti in lavori o monitoraggi; le due categorie rappresentano il 57% degli edifici pubblici del centro storico. I cantieri aperti, alcuni in corso ed altri fermi, sono dieci, cioè il 15% degli edifici pubblici rilevati. [SB]



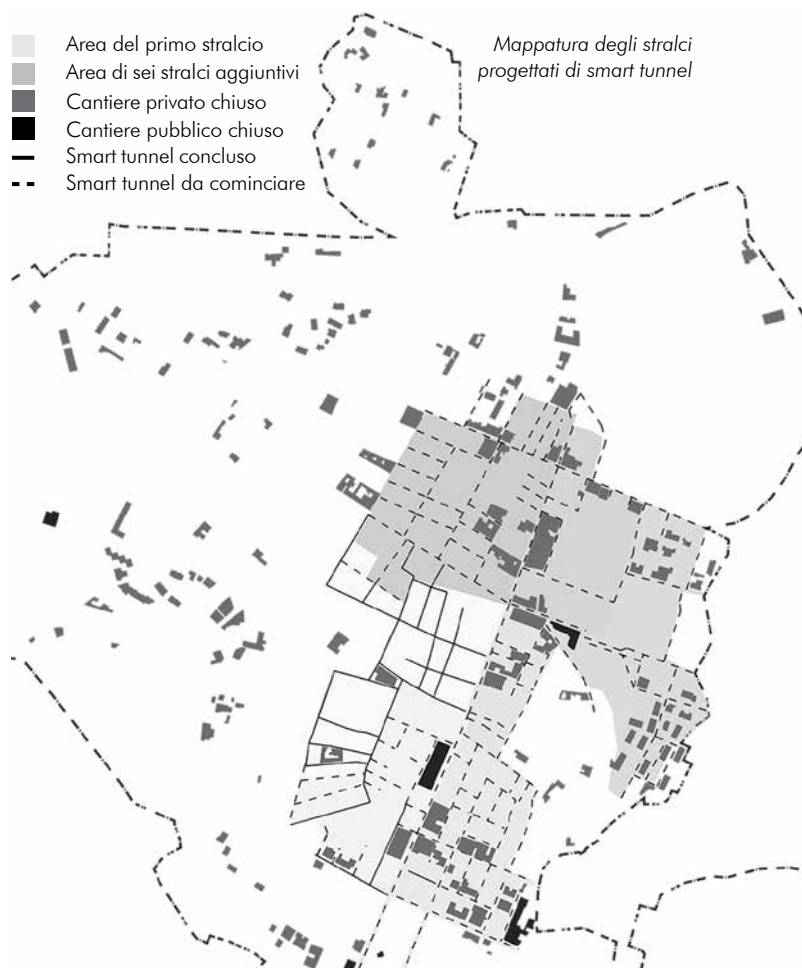
2.3 I NUOVI SOTTOSERVIZI: LO SMART TUNNEL E L'IMBARAZZO DELLA SCELTA

Basta una rapida ricerca sul cosiddetto smart tunnel de L'Aquila, sistema di sottoservizi in fase di realizzazione nel Centro Storico della città, per comprendere l'unanimità nell'eleggere il progetto, attualmente l'opera pubblica più costosa del post-terremoto, come emblema della rinascita della futura *smart city* aquilana. Viene chiamato tunnel intelligente e citato come esempio di resilienza per una città che guarda al futuro: tra eventi ad hoc o affiancati ad altre manifestazioni (come il *walkabout* tenutosi a luglio, durante il Festival della Partecipazione), i nuovi sottoservizi dell'Aquila sembrano aver imposto, con innovazione e tecnologia, una positiva presenza nel confuso panorama della ricostruzione. Partendo dal principio, lo smart tunnel consiste in una galleria sotterranea in cui passeranno i principali servizi della città, quali acqua, luce e comunicazioni. La caratteristica più saliente è proprio l'ispezionabilità, che facilita interventi di manutenzione o adeguamento. L'idea di realizzare questo sistema di sottoservizi risale al 2011, quando l'Amministrazione Comunale chiede alla Gran Sasso Acqua S.p.a. (società pubblica che gestisce il servizio idrico integrato) di verificare la fattibilità di un tunnel nell'area centrale della città e di gestire la gara d'appalto per la sua realizzazione. Nel 2013, un raggruppamento temporaneo di imprese si aggiudica l'appalto da 38 milioni di euro, e presenta il progetto del primo stralcio

di lavori. Nell'aprile 2015 iniziano i lavori, con termine previsto nel 2017, ma, nel marzo 2016, solo 3 dei 17 km previsti dal primo stralcio sono stati realizzati. Il sospetto è che si vada ben oltre i tempi preventivati. Pare semplice immaginare a cosa siano dovuti questi rallentamenti: scavare in un centro storico è un terno al lotto, e quando lo scavo si estende per 17 km, la "sorpresa" diventa quasi la norma. Secondo i dati della Gran Sasso Acqua, su 3000 metri di scavo effettuato sono stati individuati più di 30 ritrovamenti archeologici (uno ogni 100 metri)... e quando la pressione sui tempi di realizzazione si fa forte, ci si chiede come vengano affrontati i cosiddetti ostacoli. Il primo è stato incontrato in via Sallustio; dopo i pochi metri di scavo iniziali sono affiorate murature risalenti al 1700, probabilmente appartenute ad edifici demoliti durante il ventennio fascista per fare spazio ai nuovi viali. Naturalmente tutto ciò era non solo facilmente preventivabile, ma già previsto e segnalato: nel 2013, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici dell'Abruzzo aveva delineato le linee di indirizzo e di prescrizione per i beni soggetti a tutela. Una parte del documento riguardava proprio il progetto dello smart tunnel, dove si suggerisce "la necessità di considerare e valutare preventivamente, attraverso idonee campagne di rilevamento, oltre alle presenze archeologiche [...], anche tutte le problematiche

relative agli ambienti architettonici sotterranei, [...], collegamenti tra edifici adiacenti di cui si conosce l'esistenza sotto il piano stradale e le tematiche legate al tema della conservazione della pavimentazione stradale antica e all'eventuale ripristino o integrazione". Emerge quindi anche una complessità più generale, dettata da una cantierizzazione molto invasiva in un ambiente stratificato e di grande valore storico-culturale. Durante il Festival della Partecipazione, l'Ing. Tramontano, direttore tecnico dei lavori, ha parlato del carattere sperimentale dell'intervento; un'opera senza precedenti (è la prima volta che si applica questo sistema tecnologico ad un centro storico) e che quindi si predispone ad una serie di imprevisti da aggirare o da risolvere caso per caso. Non è infatti una coincidenza che i cantieri siano iniziati nella zona rossa dove, racconta l'ingegnere, si è potuto acquisire l'esperienza necessaria per arrivare preparati alle fasi di cantiere "più in vista". Oltre a ciò, che pare essere una prassi piuttosto comune nel caso di interventi di questo tipo, vi è un'altra perplessità, ovvero cosa comporta l'interazione dello scavo con le fondamenta degli edifici che affacciano su strada. Secondo l'Ing. Tramontano «perlopiù non vi sono interferenze tra tunnel ed edifici»; tuttavia, «quando ci sono delle interazioni, e parliamo, fino ad ora, del 10% di quanto scavato, valutiamo le azioni da compiere perché la struttura sia in sicurezza». Ma sono proprio quei, fin'ora, 300 metri di interazione con l'esistente che interessano maggiormente. Il cantiere, oltre ad incontrare sul suo percorso edifici danneggiati dal sisma e non ancora soggetti ad intervento, sfiorerà anche edifici già terminati ed in attesa di essere abitati o, in percentuale decisamente minore, già abitati. Il rischio più allarmante è dunque quello di sottoporre a movimentazioni non previste o, peggio, a veri e propri danni strutturali, edifici il cui iter progettuale sia già terminato. Il caso fin'ora più eclatante e che mette in luce il mancato coordinamento tra la Gran Sasso Acqua e i progettisti degli aggregati del Centro Storico, è quello dell'ex sede del Comune, Palazzo Margherita. Nel progetto era prevista la realizzazione di un cordolo in calcestruzzo armato al

di sotto del piano di campagna, con micropali inclinati ad ancorare la torre campanaria al terreno. La posa del tunnel lungo il confine dell'edificio ha reso invece impossibile la realizzazione dell'intervento, bloccando sul nascere il cantiere che dovrà presto dotarsi di un nuovo progetto che tenga conto delle nuove circostanze. Caso simile è quello della già menzionata ex chiesa di San Filippo, ora teatro, il cui progetto è stato interrotto proprio a causa del cantiere per i sottoservizi, data l'impossibilità di smontare i ponteggi ed installare il nuovo palcoscenico mobile previsto. In poche parole, più di un'opera pubblica, che ora potrebbe essere già terminata e restituita alla città, è in attesa a causa del mancato coordinamento e del ritardo di un'operazione la cui "marcia" è stata evidentemente sopravvalutata. [EZ]





Il Palazzo del Governo, subito dopo il sisma ed oggi (foto di E.Z.)



2.4 LA MANO DELLA RICOSTRUZIONE NEL CENTRO STORICO

Alcuni interventi hanno avuto una notevole risonanza mediatica, la quale però, a quanto pare, non ha aiutato ad accelerare il processo di ricostruzione. Emblematico caso è la Basilica di Collemaggio, il cui cantiere era già aperto prima del sisma per il restauro della facciata, e che rappresenta tuttora un esempio problematico nel conciliare i rapporti tra Enti ed istituti coinvolti, pubblici e privati, tra i quali appare la Eni. Un altro celebre esempio è quello del Palazzo del Governo. La nuova sede è stata costruita a fianco della Banca d'Italia e a soli venti metri dall'originale, che è rimasto abbandonato alle intemperie e al passare del tempo. Quello che, durante il G8 nel luglio 2009, è stato simbolo di un messaggio di speranza da dare all'Abruzzo, si è rivelato uno dei tanti edifici pubblici che aspettano, che cosa, non si sa. Per quanto riguarda invece un esempio di architettura religiosa, vale la pena citare il caso della chiesa delle Anime Sante (Santa Maria del Suffragio), la cui famosa cupola del Valadier viene parzialmente sventrata dalle scosse. La messa in sicurezza ha visto un impegnativo lavoro di puntellamento (eseguito con il contributo francese), al quale è stata data molta visibilità mediatica.

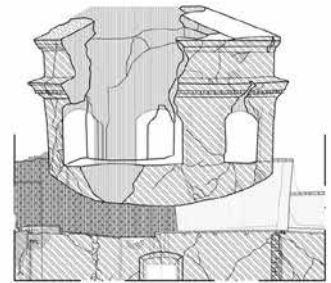
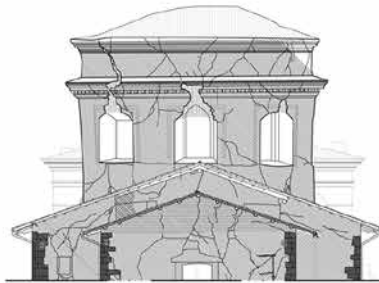
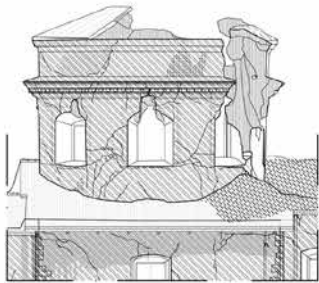
Si nota, però, come la pratica del ripristino e della ricostruzione à l'identique sia ancora troppo diffusa: è evidente

nel campanile della chiesa di San Bernardino, che, dopo il crollo parziale, è stato ricostruito e completato com'era, o l'apparato decorativo del teatro San Filippo, finora coperto dal palco che verrà demolito per lasciare spazio ad uno scomparto. Il teatro comunale subirà ulteriori modifiche, alcune fatali per la configurazione pre-sisma, a seguito di esigenze normative e tecniche della funzione; in questo caso viene colta l'occasione del sisma per ripristinare il cosiddetto antico assetto del teatro. Ma si sta facendo anche qualcosa dedicato ai cittadini e alla socialità? Come si può immaginare una città di edifici religiosi e amministrativi? Alcuni progetti mostrano l'interesse e la volontà di una rifunzionalizzazione volta all'uso della collettività. Si può citare Palazzo Ardinghelli, il quale doveva in principio ospitare gli uffici del MiBact, ma da progetto ospiterà un museo di arte contemporanea; il cantiere ha ricevuto finanziamenti dal governo Russo. Anche il cantiere in corso del teatro San Filippo, già citato, ex chiesa barocca trasformata, contribuisce al recupero e alla trasformazione di alcuni edifici nel centro storico, quale rifunzionalizzazione del patrimonio, non scatola vuota ma sede di cultura vissuta dai cittadini. Un ulteriore tema emerso consiste nel confronto tra i possibili approcci alla ricostruzione e le istanze che caratterizzano la situazione di emergenza post-



Sopra: Santa Maria del Suffragio, detta delle Anime Sante, prima e dopo il sisma

Sotto: Progetto definitivo del restauro di Santa Maria del Suffragio, detta delle Anime Sante; individuazione degrado materico e del quadro fessurativo



LEGENDA DEGRADO MATERICO

■ PIETRA
■ INTONACCO
■ STUCCO
■ MARMO
■ LEGNO

■ LATERIZI COPPI
■ METALLO
■ ELEMENTO CEMENTIZIO
■ SUPERFICIE PITTORICA

* VEGETAZIONE

▨ DEPOSITO SUPERFICIALE

▨ DISGREGAZIONE

▨ EFFLORESCENZA

▨ INCROSTAZIONE

▨ LACUNA

▨ MACCHIA

▨ ALTERAZIONE CROMATICA

▨ SCARNIFICAZIONE DEI GIUNTI

▨ FRONTE DI RISALITA

▨ PLUVIALI

● ELEMENTI METALLICI VARI

▨ RISARCITURA INCOERENTE

▨ MANCANZA

▨ PATINA BIOLOGICA

▨ POLVERIZZAZIONE

▨ CROSTA

▨ SCAGLIATURA

▨ EROSIONE (compreso il dilavamento dei pigmenti di intonaco)

▨ RESIDUO DI INTONACCO

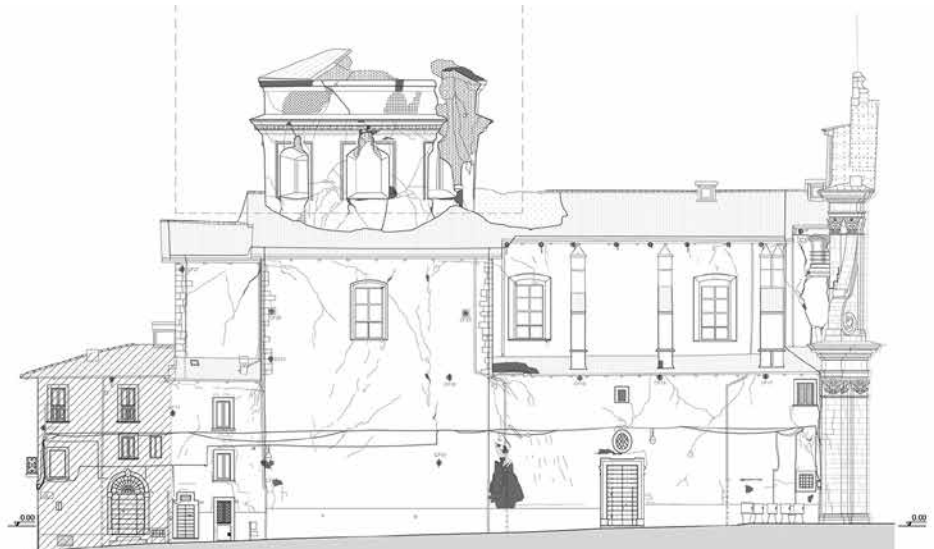
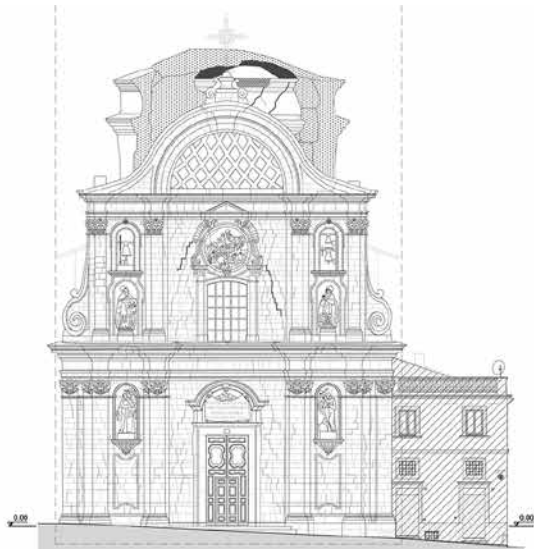
▨ COPERTURA IN COPPI

▨ FRATTURAZIONE

▨ ESFOLIAZIONE

▨ DISTACCO

▨ RIGONFIAMENTO (degenerazione sotto forma di rotture ramificate/craquelures)





sisma, nel breve e lungo tempo. È, infatti, fatto ben assodato che in seguito ad eventi traumatici, quale un evento sismico, l'essere umano abbia un immediato bisogno di poter tornare alla normalità ed alla situazione precedente a tale evento. Ed è anche vero che, in circostanze di emergenza, ciò presuppone un intervento contraddistinto da due fattori, ovvero la celerità e la sicurezza dello stesso. Se la Soprintendenza ha anche il compito di agire al fine di tutelare ciò che resta dopo la tragedia, quanto lontano può realmente spingersi affinché le sue azioni non siano giudicate limiti alla ricostruzione? Il Soprintendente aquila-

no, privato della propria città, che confini pone al proprio operato? Quanto conservativo può diventare un approccio che si applica ad un'intera città martoriata, oltretutto la propria città? Passeggiando per le vie del Centro forse qualche risposta si trova o, meglio, si scoprono le priorità (di intervento) e quindi, come già scritto, le scelte del più tranquillo *com'era dov'era*, che vuole così cancellare ogni traccia della tragedia, assicurando di conseguenza l'estinzione della memoria storica. Pare che a L'Aquila siano ormai tutti d'accordo, almeno su questo: un altro slogan che, forse, porterà la città alla rinascita. [SB, SF]

Sopra: facciata principale del teatro, prima del sisma; foyer dopo il sisma. Sotto: progetto definitivo, sezione longitudinale del Teatro comunale. Nella pagina successiva: scorcio (foto di E.Z.); cupola di Santa Maria del Suffragio, detta delle Anime Sante; il ricostruito e l'abbandonato (foto di S.B.); prove di colore (foto di E.Z.); scorcio (foto di S.F.)

A.15 Sistema di movimento e sospensione del lampadario di sala

A.10 Paranco a catena per tiro scenico

A.03 Paranco per il recupero del materiale scenico

A.06 Tiro motorizzato per americane luci sala (proscenio)

A.05 Tiro motorizzato per americane luci

A.11 Tiro scenico

A.05 Americane luci motorizzate

C.02 Mantovana fissa

C.03 Arlecchino mobile

C.01 Sipario principale

A.06 Americane luci sala (proscenio)

A.06_ Americane luci di sala

B.04 Piattaforma mobile per la fossa orchestrale

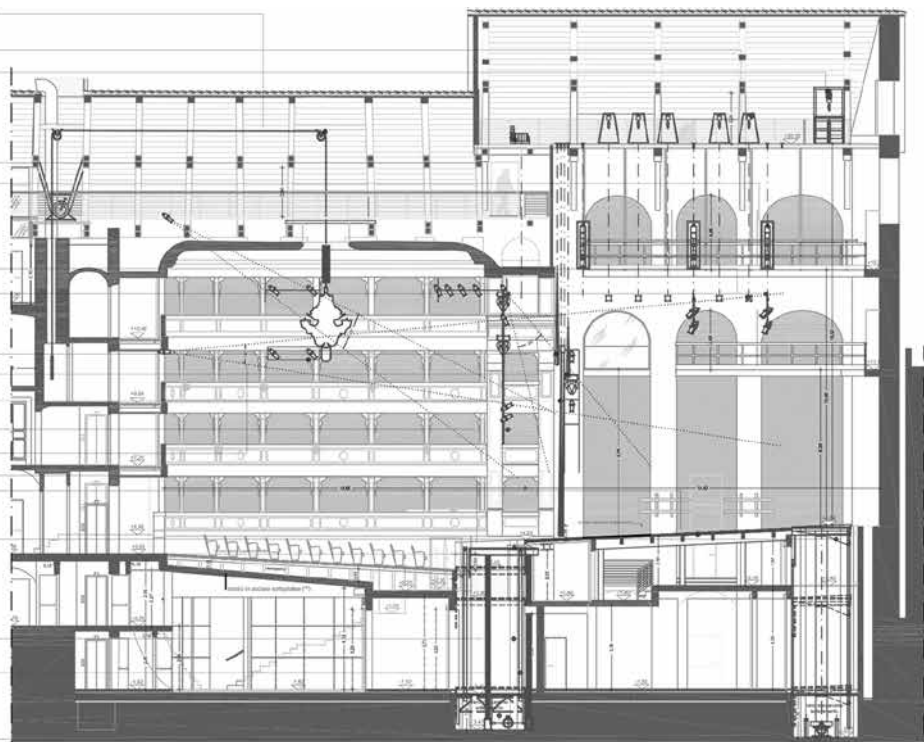
B.02 Piano palcoscenico botolato

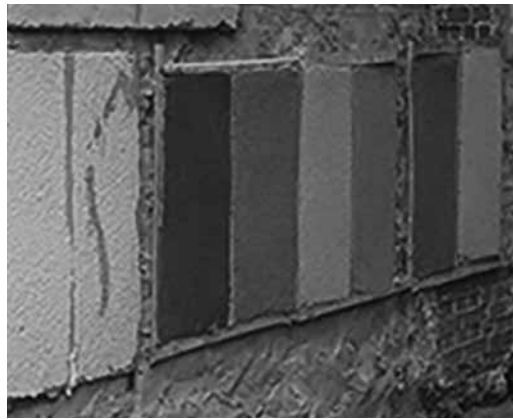
B.03 Elevatore montascene

B.04 Dispositivo di sollevamento tipo a catena rigida

B.04 Guide al sollevamento

B.04 Piano praticabile in grigliato





- Edificio abitabile/già abitato
- Attività commerciale riattivata

Punti di interesse ed edifici pubblici in funzione:
[1] Agenzia delle Entrate; [2] Nuova Sede Comune dell'Aquila; [3] Ex asilo nido; [4] Fontana Luminosa; [5] Parco del Castello; [6] Provveditorato; [7] Scalinata e parco S. Bernardino; [8] Piazza Duomo; [9] Banca d'Italia; [10] Palazzo del Governo; [11] Direzione Regionale Abruzzo INPS; [12] Parco della Villa Comunale; [13] GSSI.



*Mappa delle costruzioni
in funzione attualmente nel centro
storico.*

*La rappresentazione tenta di dare
un'immagine del centro storico
della città de L'Aquila e delle parti
in funzione che la costituiscono: le
abitazioni, i servizi commerciali e i
servizi pubblici. Appare chiara la va-
stità di edifici ancora da ricostruire/
restaurare, che forma uno spazio
infinito di macerie, puntelli ed edifici
in abbandono.*



Facciata di un palazzo privato messo in sicurezza (foto di S.F.). Nella pagina accanto: statua e gru in Piazza Duomo (foto di E.Z.)

3. PER L'AQUILA CHE RINASCE: PREVENZIONE E QUALITÀ DEL PROGETTO

A sette anni dal terremoto e a poche settimane da quello che ha sconvolto nuovamente il centro Italia, ci interessa capire a che punto sia la ricostruzione del capoluogo abruzzese e verso quali conclusioni ci stia portando. Il tema della ricostruzione si lega strettamente a quello della *prevenzione*, passando per quello cruciale della *conservazione* del patrimonio architettonico sopravvissuto. Un patrimonio costantemente in pericolo; non tanto a causa dei disastri naturali, ma dell'incuria, della malafede, della *banalità del costruire male* cui spesso ci rassegniamo con ingenua fatalità. Bisognerebbe smetterla di aspettare la catastrofe successiva per tornare a parlarne. Perché poi al terremoto della natura segue quello dell'uomo, il quale, con il troppo politico motto del *com'era dov'era*, ci lascia in eredità un'architettura che, rifiutando la sfida del progetto,

si limita alla copia dal vero: alla natura morta. È stato scritto che tra pochi anni (nel 2020), L'Aquila potrebbe diventare una città con più case che abitanti. Peccato che la presunta "magia" del *com'era dov'era* non si possa estendere anche alle persone; che sia *impossibile in architettura restaurare, come è impossibile resuscitare i morti, alché sia mai stato grande o bello*. Un dibattito che dovrà continuare ad alimentarsi finché non si troverà una soluzione culturale alla fragilità del nostro patrimonio e dei tessuti sociali che lo abitano. Finché non sarà chiaro che quello di cui abbiamo bisogno è una seria cultura della prevenzione basata sulla cura e una altrettanto responsabile cultura del progetto basata sul coraggio. Cura per ciò che abbiamo e che siamo tenuti a trasmettere al futuro, coraggio per andare oltre a ciò che abbiamo perduto, per creare nuovi valori aggiunti.



Vogliamo una seria politica di prevenzione «affinché non si ripetano più i disastrosi eventi sismici della Valle del Belice, del Friuli e dell'Irpinia, dove il patrimonio storico prima mortificato dal sisma è stato poi distrutto dalla ricostruzione»

G. C. Infranca, Restauro di necessità. La Valle del Belice, 1993

FERNAND DE DARTEIN SUL LAGO DI COMO

Fernand De Dartein e l'architettura romanica Comasca, viaggio in archivio inesplorato, a cura di Gabriella Guarisco, Ermes, Ariccia (Roma), 2015

Al termine di una lunga gestazione editoriale disponiamo finalmente del volume curato da Gabriella Guarisco, dedicato alla figura di Fernand de Dartein e alle sue ricerche sull'architettura comasca. Il lavoro contiene gli atti del convegno organizzato nel novembre del 2013, e riprende i temi dell'incontro tenuto l'anno precedente a Milano, pubblicato nei "Quaderni di 'Ananke" (4, 2012), in continuità con le indagini di Marie-Thérèse Camus negli archivi francesi e di Tancredi Bella dedicate alla basilica di Sant'Ambrogio. Assistiamo quindi ad una vera renaissance degli studi su De Dartein in Italia, che promette ancora nuovi sviluppi. Dopo l'Introduzione di Maria Antonia Brovelli e la Presentazione di Stefano Della Torre, il saggio d'apertura di Gabriella Guarisco rievoca le vicissitudini dell'archivio Dartein, a partire dalla sua prima scoperta fino alle indagini più recenti. Un nodo fondamentale su cui ruotano le ricerche sta infatti nel ritrovamento dei carnets, i quaderni di appunti e di schizzi redatti sul campo che serviranno da base per la stesura dei tomi in folio dell'Étude sur l'architecture lombarde, pubblicati tra il 1865 e il 1882. E' un patrimonio d'informazioni che continua a fornire dati preziosi per comprendere i monumenti medievali in un momento cruciale, prima che gli interventi di restauro alterassero le strutture originarie. Il quadro di quegli anni, intorno al 1860, in cui si elaborava la nozione di "architettura lombarda", viene quindi tratteggiato da Marco Dezzi Bardeschi, nella prospettiva di ricostruire il dibattito critico tra i protagonisti delle ricerche. Dopo questa prima parte introduttiva, che fornisce gli strumenti di base per comprendere il ruolo dell'ingegnere francese, segue una lunga sezione dedicata ai monumenti cittadini. A Marie-Thérèse Camus, che ha promosso con grande impegno il rinnovamento degli studi, spetta il compito di ricostruire gli



interventi di De Dartein a Como, le sue visite, i sopralluoghi e le relazioni intrecciate con i funzionari e gli studiosi locali. Adriano Peroni esamina invece il contributo prezioso che le ricerche di De Dartein possono offrire allo studio dei monumenti, come fonte d'informazioni e di spunti per una rilettura del costruito. E' un tema complesso, che Peroni affronta con serrate argomentazioni, mettendo in campo la sua "lunga fedeltà" allo studio del romanico lombardo. Il tema è ripreso da Saverio Lomartire, che approfondisce la lettura dei carnets in rapporto alle soluzioni tecnologiche applicate

nel cantiere di Sant'Abbondio. Ancora sulla chiesa-simbolo del romanico comasco si soffermano Maria Letizia Casati e Stella Ferrari, in relazione all'arredo liturgico nei suoi rapporti con lo spazio architettonico. Seguono approfondimenti su altri monumenti che segnano il paesaggio urbano: Margherita Tabanelli riprende le sue ricerche sui legami tra San Fedele e le chiese d'Oltralpe, Marco Leoni esamina i restauri di San Giacomo, Paolo Donà quelli del Broletto e Alberto Rovi il recupero di San Giorgio in Borgo Vico. Il quadro storico è completato dalle ricognizioni sulle fonti archivistiche (Magda Nosedà), da una lettura di epigrafi del V-VI secolo conservate nella cattedrale (Marco Sannazzaro), dalle indagini archeologiche nel sito del monastero di San Colombano (Stefania Jorio) e da un saggio dedicato al Castello Baradello (Isabella Nobile De Agostini). La seconda sezione è dedicata al territorio, che forma un quadro in stretta connessione con l'ambiente della città vescovile. Il ruolo del battistero di Galliano è approfondito da Marco Rossi, che ha dedicato importanti ricerche al complesso di Ariberto, Simone Caldano esamina San Benedetto in val Perlana, Tancredi Bella offre nuovi dati su Santa Maria del Tiglio a Gravedona, Luigi Carlo Schiavi prende in esame la chiesa di San Vincenzo,

sempre a Gravedona, Cristina Pellegatta riconsidera gli interventi di restauro a Civate, Gianfranco Pertot il complesso di Agliate, Daniela Mirandola i lavori di recupero nel chiostro di Voltorre. Segue un intermezzo dedicato alla fotografia come strumento di ricerca storica, con i saggi di Maria Antonietta Crippa, sulle immagini dell'archivio Perogalli, e di Claudia Guastella su quelle di un fotografo d'eccezione: Giovanni Verga. Una quarta sezione affronta il tema cruciale della tutela, in un periodo che segna una vera svolta nella salvaguardia del patrimonio italiano. In apertura Amedeo Bellini riflette sul "metodo storico" applicato nel restauro architettonico italiano, seguito da Sandro Scarrocchia e da Vittorio Foramitti che ricostruiscono il quadro della tutela nel Lombardo-Veneto durante la dominazione austriaca. Il periodo post-unitario è esaminato invece da Mario Bencivenni, mentre la De Agostini prende in considerazione la nascita delle istituzioni museali. Infine Fulvia Butti Ronchetti presenta le vicissitudini della Società Archeologica Comense, grande protagonista nello studio e nella valorizzazione del patrimonio locale. Il volume si chiude con l'evocazione biografica dei protagonisti: il canonico Serafino Balestra (Gabriella Guarisco), l'erudito locale Alfonso Garovaglio (Maria Ubaldi), Fernand de Darstein (Tancredi Bella), l'ingegnere Antonio Giussani e l'architetto Federico Frigerio (Fabio Cani). La ricchezza di un volume di 597 pagine può essere soltanto tratteggiata in una presentazione, ma l'elenco degli argomenti è già sufficiente per evocare la completezza del progetto. Il lavoro offre un quadro sistematico degli studi, mettendo in chiaro luci e ombre sullo stato di conservazione del patrimonio comasco. Mentre i maggiori monumenti urbani sembrano godere dell'attenzione delle istituzioni di tutela, colpisce che un edificio come il San Carpoforo versi ancora in uno stato di degrado e di semi-abbandono, come denunciano lucidamente Gabriella Guarisco e Adriano Peroni. Eppure si tratta di una delle costruzioni più interessanti dell'XI secolo lombardo, che offre le premesse per lo sviluppo successivo dell'architettura comasca. Un lavoro di ricerca come questo dovrebbe fornire lo stimolo per avviare un serio intervento di recupero del San Carpoforo. Nonostante la

complessità degli argomenti affrontati, il filo conduttore del volume resta ben chiaro: la figura di De Darstein in rapporto al territorio comasco, la sua eredità scientifica, il suo metodo, la sua capacità analitica. Oggi comprendiamo bene il ruolo che ha assunto nella formazione di quella disciplina che verrà denominata "archéologie du bâti", come pioniere di un approccio all'architettura che parte dal costruito e giunge allo stile. De Darstein ha saputo tenere uniti i due termini, come duplice obiettivo delle sue ricerche. In una lettera indirizzata al Consiglio di Perfezionamento dell'École Polytechnique, ricordata da Marie-Thérèse Camus (p. 68), sintetizza in poche parole il suo metodo: "La fonction et la structure, voilà le point de départ; la forme, l'aspect, voilà le point d'arrivée, la solution". L'analisi strutturale è la via maestra per la comprensione del monumento, ma non è fine a se stessa, è un percorso che conduce alla lettura delle forme. La funzione (originaria) della struttura si comprende soltanto leggendo le ristrutturazioni: senza storia dei restauri non si può fare storia dell'architettura. Cosa rimane oggi di questa eredità di metodo? Perché assistiamo ad una ripresa appassionata degli studi sull'ingegnere francese? L'interesse che suscita la sua figura è certo dovuto alle preziose informazioni che i rilievi e gli appunti forniscono sugli edifici medievali, ma non si tratta solo di questo. Nel panorama contemporaneo gli studi di archeologia dell'architettura hanno raggiunto risultati di grande portata in termini analitici, ma la nozione di stile, la "forme" di De Darstein, appare sempre più opaca. Quello che cerchiamo oggi in De Darstein non è soltanto un esempio di analisi dei monumenti, ma piuttosto una capacità di leggere la forma come risultato di un sistema costruttivo. Nelle ricerche sull'architettura medievale si sente il bisogno di lavori di sintesi, che sappiano riportare all'unità una bibliografia sempre più vasta, di valore discontinuo, in un panorama frammentato di analisi, di rilievi, d'indagini archeologiche, di studi locali. Con De Darstein ritorniamo alle origini, ad una "primavera della medievistica": quando le bibliografie erano quasi assenti e di fronte agli studiosi c'erano soltanto gli edifici.

CARLO TOSCO

AUTOCOSTRUZIONE CAMPANA

FEDERICO CALABRESE

Abstract: *We present two projects of young architects from Campania, apparently different, but with some common themes: taking care of the abandoned landscape through project actions not entirely conventional, where the architecture is compact in a few days time, the resources available are extremely low, and it intervenes decisively the instrument of self-build and that the participation of the population involved in the project, a sort of ephemeral contemporary architecture*

Al recente Premio Inarch Campania per le migliori architetture regionali realizzate nell'anno 2015 vengono premiati (nella sezione "Intervento di riqualificazione edilizia") con una menzione, ed in quella per il "Giovani progettisti", con il Primo Premio, rispettivamente il progetto per il **Museo Restart** a **Casal di Principe** in provincia di Napoli ed il progetto **'A funtana abbastio** ad **Altavilla**

Irpina in provincia di Avellino. Sono due lavori che apparentemente diversi, sono accomunati da alcuni elementi che vanno al di là della semplice corregionalit . I progettisti del Museo Restart sono, in collaborazione con RS Architettura, sono i giovani cugini Giuseppe, Costantino e Gianluigi Diana, che dal 2013 hanno costituito lo studio Dianarchitecture in provincia di Caserta, a Casapesenna



in terra di fuochi e camorra. Gli altrettanto giovani Sara Onassi e Salvatore Carbone fondano nel 2013 lo studio Sa.und.Sa. e realizzano il recupero di una fontana storica abbandonata ad Altavilla Irpina. Dopo esperienze all'estero, attualmente vivono e lavorano a Berlino, dove studiano il rapporto fra pratiche di appropriazione informale dello spazio pubblico e politiche urbane tradizionali.

Cosa accomuna questi progetti? Attraverso dei segni o artificiali o naturali si può rintracciare quello che è modificazione temporanea dello spazio, che va al di là della matericità e della classificazione degli stili e si avvicina a quello che si potrebbe definire il progetto effimero contemporaneo che è sostanza liquida performativa.

Sono delle opere che ascoltandole ci possono narrare gli attimi in cui l'architettura riesce ad allargare l'orizzonte presentandoci nuove spazialità e territori, non solo fisici, di cui appropriarci.





Sono progetti in cui il processo di condivisione e partecipazione è più importante dello stesso risultato finale.

Il **Museo Restart** è il frutto della partecipazione di uomini e donne che lottando sono riusciti a trasformare, in tempi molto ristretti e con scarsissimi mezzi economici, un bene confiscato alla camorra, in questo caso una villa, in uno spazio di condivisione di bellezza e di arte. In un processo virtuoso innescato dalla Galleria degli Uffizi attraverso il prestito di opere di artisti del 600 che avevano rapporti con Napoli. Le opere sono esposte all'interno della villa sottratta alla camorra che diventa bene comune di cui prendersi cura. La villa temporaneamente rivestita di una pelle fatta di tubi innocenti e rete da cantiere si trasforma in un'opera in progress, in un eterno cantiere del presente, che sottolinea la volontà di rivincita e di cambiamento di un popolo. Il progetto è uno dei selezionati alla Biennale di Architettura 2016 nel Padiglione Italia che ha come titolo *Taking care*.

Il progetto **'A funtana abbascio di Sa.und.Sa.** scaturisce dal workshop #Update05 svoltosi nel marzo del 2015 ad Altavilla Irpina, in cui un'area abbandonata viene riqualificata e restituita alla popolazione. Il progetto è un processo continuo che parte dall'ascolto degli abitanti del luogo e continua in cantiere, come workshop, in cui l'autocostruzione e la partecipazione consentono di progettare sul progetto fino alla sua conclusione, anche se, in effetti, il progetto non finisce mai ed è sempre aperto a nuove scritture e contaminazioni. Partendo dal recupero dell'antica fontana, con piccoli interventi, (le panche di legno, una pavimentazione e poche altre cose), si riesce a recuperare il paesaggio e la relazione tra questo e la popolazione.

PROTEGGERE E MUSEALIZZARE L'ARCHEOLOGIA: LA BIBLIOTECA DI CEUTA E L'ABBAZIA DI SAN MAURIZIO AL SEMPIONE

FABIO FABBRIZZI

Abstract: *Modernity sensitive, fourth episode. Here we present two examples of the archaeological excavations Museum, the first in Ceuta, one of the Pillars of Hercules at the Strait of Gibraltar, the ancient meeting place of different cultures (Carthaginian, Roman, Muslim) conquered by the Portuguese. The project of the Museum of Angela Garcia de Paredes and Ignacio García Pedrosa, winners of the competition.*



Ceuta è una città autonoma spagnola situata alla fine di una lingua di terra all'estremo nord ovest del continente africano in modo da separare il Mare Mediterraneo dall'Oceano Atlantico. Fin dall'antichità classica Ceuta, insieme a Gibilterra che si trova sull'altro lato dello Stretto di Gibilterra, è nota per essere una delle due Colonne d'Ercole, con le quali si concludeva il mondo conosciuto e oltre le quali l'ignoto faceva da padrone. Quindi da sempre terra di limite e di confine che proprio grazie alla sua posizione geografica diviene un cruciale punto di incontro di culture diverse, da quella cartaginese a quella romana e infine a quella musulmana. Solo all'inizio del XV secolo, Ceuta viene conquistata dai portoghesi che nella seconda metà del medesimo secolo la cedono agli spagnoli. Per questo, la coesistenza di tracce, frammenti e memorie di questi passaggi, caratterizzano l'identità attuale di questa terra dai forti contrasti, attaccata all'Africa

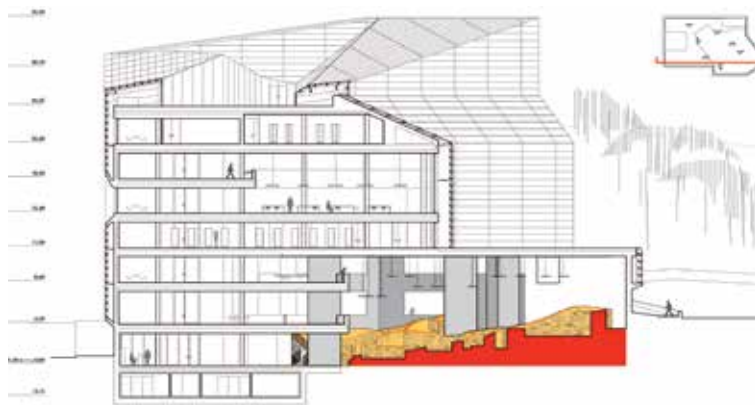
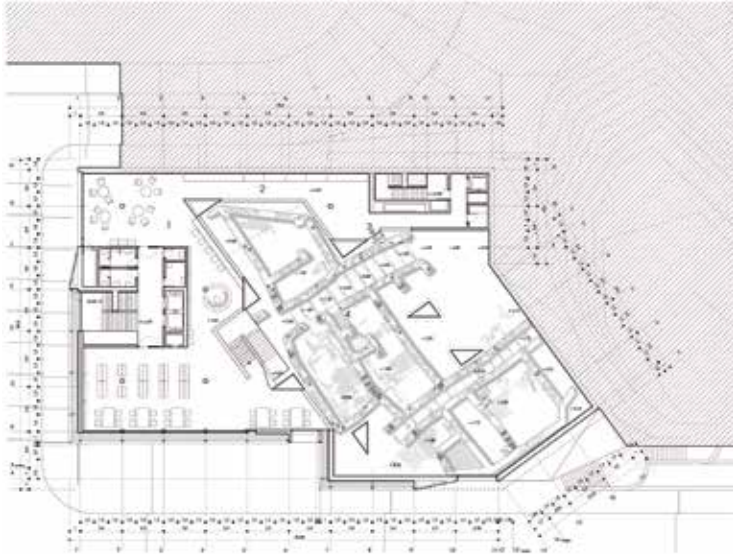
ma protesa verso l'Europa.

Ed è proprio sull'idea della sovrapposizione e della coabitazione di tracce diverse che formano una complessa rete di relazioni e di memorie, che si basa tutto l'itinerario progettuale percorso dallo studio madrilenio Paredes - Pedrosa per la realizzazione della nuova biblioteca della città.

Vincitori del concorso indetto nel 2007, Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa, paiono muoversi proprio nel delicato intrecciarsi tra storia e progetto, giungendo alla realizzazione di un edificio che pur nella sua squillante diversità rispetto al corrente panorama architettonico locale, riesce a cogliere e a interpretare sensibilmente le molte "voci" che il contesto lascia ascoltare a chi ha l'orecchio attento per udirle.

L'edificio della nuova biblioteca è un volume compatto, scultoreo, massivo e all'apparenza duro che si fa spazio nello skyline caotico della città, offrendo viste sempre diverse di se stesso. La sua pelle sfaccettata e metallica si imposta su un basamento di cemento armato brut e al di là della sua apparente ruvidezza, ci mostra subito raffinate contraddizioni che in fondo ne costituiscono la sua essenza più preziosa.

La volumetria si imposta a raccordare la complessa topografia del luogo e la sua parte basamentale in cemento ne rappresenta una sorta di concrezione capace di mettere in relazione le varie quote della città con l'edificio proposto. Un edificio che si costruisce sopra le tracce di un quartiere arabo del XIV secolo, riportate alla luce da una recente campagna di scavi,



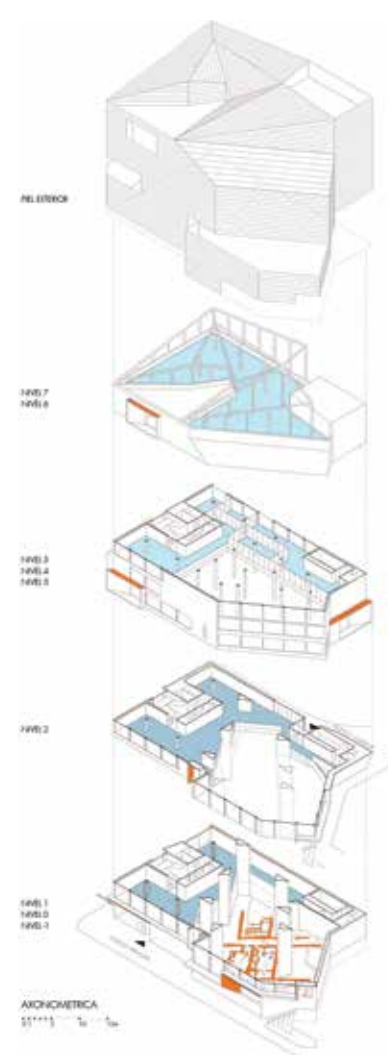
il cui sedime diviene il cuore dell'intera composizione. Quasi un nucleo prezioso custodito al suo interno che non costituisce però una semplice presenza visiva, ma un fuoco attorno al quale ruotano tutte le relazioni dello spazio concepito, in un costante dialogo visivo, espressivo e percettivo che lega indissolubilmente all'interno di un rapporto di riuscita reciprocità, gli spazi contemporanei alle tracce del passato. Anzi, possiamo dire che proprio la loro esistenza determina scelte compositive di impianto, come la conformazione dei grossi pilastri triangolari che caratterizzano l'interno dello spazio basamentale in corrispondenza del piano archeologico e che

paiono assorbire con la loro geometria, lo scarto tra gli orientamenti della maglia urbana testimoniata dalle tracce archeologiche -che pur essendo araba non assume una struttura labirintica, bensì ortogonale perché contaminata dall'influsso andaluso già presente nella cultura della città- e la maglia della città circostante attuale. Attorno a questa presenza viva, si dispongono dunque, alcuni servizi della biblioteca che si affacciano a più livelli su questo spazio caratterizzato dalla continuità di un accomunante intonaco bianco che mette ulteriormente in risalto la consistenza scabra dei frammenti archeologici. Ulteriori elementi di caratterizzazione di questa parte basamentale sono gli esili elementi luminosi che scendendo dal soffitto rendono questo spazio maggiormente misurabile. Semplici fili dai quali si dipartono triplete di tubi a neon che galleggiando nel vuoto, riescono ad alludere con la loro presenza astratta alle decorazioni presenti nelle tracce delle sottostanti murature arabe.

Sul basamento in cemento, tormentato plasticamente da piegature e scatti su cui si aprono finestre dalle profonde strombature, si imposta un soprastante volume fatto di due pelli ravvicinate tra loro. Quella più interna e maggiormente compatta, su cui si aprono dove necessarie le superfici finestrate e quella esterna, formata da delle vere e proprie scandole di metallo microforato sovrapposte tra di loro secondo un andamento orizzontale. Questa pelle più esterna contribuisce al controllo climatico dell'edificio, in quanto scherma completamente l'intera volumetria filtrandone l'implacabile sole africano. All'immagine monolitica e scultorea offerta dall'edificio durante il giorno, nella quale la luce del sole regala una percezione sempre diversa, si oppone la sua visione notturna, quando cioè, la luce artificiale proveniente dall'interno dell'edificio rende la sua pelle esterna vibratile e mutevole facendolo assomigliare ad una grande lanterna urbana all'interno della quale si indovina il battito vitale di una fruizione continua che fa di questa biblioteca un vero e proprio centro di cultura cittadino.

Infatti è proprio la composita realtà culturale di Ceuta e





la singolarità dei diversi fondi librari da depositare nella nuova biblioteca, che suggeriscono a Paredes- Pedrosa di pensare la biblioteca come un vero e proprio luogo di conoscenza, di trasformazione e di scambio fra le diverse culture e i suoi cittadini, in modo che oltre ad essere un luogo di studio, sia soprattutto anche un luogo di incontro. Attorno all'area archeologica si dispongono infatti, oltre all'area di ingresso e ai servizi generali, anche l'area di consultazione cataloghi, l'emeroteca, l'area destinata all'infanzia e un centro d'interpretazione delle rovine, ovvero tutte quelle funzioni che accolgono la maggior parte dei suoi visitatori in modo da renderli partecipi della

presenza archeologica prima di essere orientati verso settori maggiormente specialistici. Collegate direttamente dall'esterno ad altre quote della città, si collocano le diverse aree di studio e di lettura, le aree destinate alla musica, agli audiovisivi e alle mostre temporanee, mentre il livello più alto è riservato agli uffici. La copertura è invece una grande terrazza destinata a spazio polivalente, interamente schermato dalla pelle metallica microforata e sfaccettata che la protegge dai raggi solari, creando in certe stagioni dell'anno, un luogo particolarmente riuscito dove studiare e incontrarsi godendo della vista della città. Pur nella complessità generale di una volumetria con spazi

interni molto articolati tra loro e pur nella non banale serie di relazioni che l'edificio offre con le varie parti della città, i progettisti sono riusciti al meglio nel non sempre facile tentativo di rendere semplice un pensiero complesso. Ovvero, la spazialità interna di questa biblioteca, offre efficaci incastri volumetrici basati su doppi e tripli livelli che rendono nella maggioranza dei casi, la comprensione dello spazio completamente percepibile ad un unico sguardo. Complice anche l'estrema raffinatezza delle scelte materiche, tutte impostate su delicate assonanze che mettono in luce insieme ad una sapienza costruttiva che si registra nel dettaglio ineccepibile e in una perfetta realizzazione, la sensibilità di una modernità che per essere veramente tale affonda le sue radici nella grande lezione del razionalismo, ma anche nelle molte "voci" che la specifica identità di Ceuta disvela.

2. L'Abbazia di St. Maurice è in Svizzera, nel Cantone Vallese sulla via che da Ginevra va al Passo del Sempione. Vicino ad una sorgente, fin dai romani c'era un tempio dedicato a Mercurio o alle Ninfe. La tradizione data al 381 un primo santuario cristiano con i resti di San Maurizio martire, comandante della legione Tebea, ucciso insieme ai suoi soldati perchè si era rifiutato di offrire sacrifici all'imperatore.

Ampliata nel V secolo, diventa Abbazia con Teodoro, primo vescovo del Vallese, con orientamento est-ovest a ridosso dell'alto costone di roccia che l'affianca.

Una localizzazione, a ridosso della falesia, che si è rivelata un fallimento per le molte frane che ne hanno alterato la fisionomia (nel 1611, una grossa frana, ha causato la distruzione parziale dell'Abbazia, e nel 1942 ha distrutto la guglia-croce, nonché il portale e una parte della navata).

Per mettere in sicurezza l'Abbazia, ma soprattutto per rendere vivibili e maggiormente sicuri i resti archeologici del tempio nell'angusto spazio tra il costone roccioso e i chiostrini laterali alla chiesa, una copertura metallica è stata ancorata alla parete rocciosa con cavi d'acciaio





che sostiene un grigliato anch'esso metallico, sul cui estradosso sono state depositate 170 tonnellate di pietra a spacco. Il sistema protegge i resti archeologici e filtra la luce al di sotto del nuovo piano di protezione.

La parete esterna dei chiostri, la massa del campanile, l'incombere della roccia, l'impronta a terra dei precedenti edifici, vengono messi a sistema dalla nuova copertura che trasforma lo spazio archeologico in interno vibratile e mutevole. Una progettualità quasi gestuale, questa

in cui valorizzazione e protezione di un ambiente archeologico sono risolte nell'equilibrio tra pesantezza e leggerezza. Questo telo filtrante, sospeso sopra le rovine archeologiche, si scontra con la fisicità del detrito della pietra, mentre la gestualità un po' straniante del fuori scala della griglia, sotto le cui maglie tutto si raccoglie e tutto si misura, crea un sistema che pare sorreggere l'intera narrazione tra i sensi antichi dell'Abbazia e quelli legati alla contemporaneità.

IL DECORO IN ARCHITETTURA: LE RIGGIOLE NAPOLETANE

ANTONELLA GUIDA, ANTONELLO PAGLIUCA, GIUSEPPE DAMONE

Abstract: *To the knowledge of architecture becomes a valid area of research, also for Fixed protection Policies and original recovery of Image Building, analyzing coatings and decorations What characterized Especially the noble building. It ranks in this research conducted on the use of riggiole Neapolitan with in the Cutinelli-Rendina Palace a Campomaggiore in Basilicata.*

La conoscenza dell'architettura non può limitarsi al solo aspetto geometrico e formale, ma occorre indagare gli edifici anche negli elementi costruttivi. Diventa quindi fondamentale per la conoscenza, e dunque anche per la documentazione, di un organismo architettonico tanto l'aspetto dei materiali e delle tecniche costruttive impiegate, quanto anche tutti i materiali di 'completamento' dello stesso.

Ogni edificio è, infatti, immagine di un determinato contesto culturale e sociale che vede nell'architettura un importante campo di applicazione di teorie su linguaggi

e stilemi: da aspetti geometrici e formali a questioni riguardanti il decoro.

È sicuramente quest'ultimo aspetto uno dei temi su cui da sempre teorici e studiosi dell'architettura si sono confrontati. Trovare una 'definizione' per quello che Vitruvio, nel suo trattato *De Architectura*, chiama *decor* – il bell'aspetto di un'opera architettonica composta di elementi, le cui proporzioni devono essere determinate con gusto, – tra le esigenze estetiche della *venustas*, ha portato studiosi di tutti i tempi ad attente riflessioni che si ritrovano in scritti e trattati.



1. Qui, il campanile maiolicato della chiesa di Craco in Basilicata. A fianco, una riggiola rinvenuta nei crolli del Palazzo Cutinelli-Rendina a Campomaggiore. A destra, parte di pavimento ricomposto rinvenuto nei crolli del Palazzo Cutinelli-Rendina a Campomaggiore (Museo dell'Utopia, Campomaggiore).



Una costruzione è, infatti, tanto geometria quanto decorazione nell'accezione più ampia del termine. Indagare una struttura significa quindi individuare questi aspetti del *concept* alla base del progetto dell'architetto e, dunque, nell'idea che quest'ultimo aveva elaborato per l'edificio: dalla struttura, alla definizione degli spazi, all'arredo degli stessi.

Un particolare campo di approfondimento delle questioni prima enunciate è rappresentato dai rivestimenti che, soprattutto nelle architetture del passato, diventavano un elemento inscindibile dell'edificio. Diviene quindi un valido ambito di ricerca, anche per corrette politiche di tutela e recupero dell'immagine originaria di un'architettura, indagare le testimonianze giunte fino a noi di pavimentazioni e altri rivestimenti che caratterizzavano soprattutto l'edilizia gentilizia. Si colloca in quest'ambito lo studio condotto sulla presenza di riggiole – particolari ceramiche dipinte a mano – di produzione campana che, impiegate per pavimenti e rivestimenti soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo, sono state spesso progressivamente sostituite da nuovi materiali nel corso del secolo scorso.

La riggiola napoletana: origine e diffusione nel XVIII secolo. I rapporti tra l'Italia meridionale e il mondo islamico sono la ragione della diffusione nelle regioni del Sud, già a partire dal medioevo, di pavimenti

e rivestimenti maiolicati impiegati in edifici monumentali; si pensi, a tal proposito, alle decorazioni che adornavano i castelli federiciani. Sarà però con gli Aragonesi che si assiste alla fioritura dell'impiego della maiolica, dapprima d'importazione valenziana, e successivamente di produzione locale, nella città di Napoli (1). È a partire dal Settecento, poi, che inizia la produzione delle riggiole – piastrelle maiolicate dipinte a mano – di forma quadrata con dimensioni 20x20 centimetri. In precedenza, infatti, la dimensione era minore, ma l'impiego delle maioliche da questo momento in poi su ampie superfici di chiese e di palazzi porta alla produzione del nuovo formato (2). Sempre nel Settecento, *la maiolica, assieme alle altre tecniche decorative di grande effetto, assume un ruolo di comprimaria negli unitari programmi figurativi degli architetti napoletani* (3), e sono in particolare Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745) e Ferdinando Sanfelice (1675-1748) le principali figure che ricorrono all'impiego della riggiola in architettura, proponendo complessi programmi figurativi, e la cui progettazione influenzerà l'operato di tanti altri architetti (4).

Non mancano anche casi in cui si ricorre all'impiego di maioliche per decorare le cupole dei campanili, riproponendo un'immagine dal gusto orientale mediante l'utilizzo di embrici brillanti a guisa di squame. In Basilicata ritroviamo questa soluzione impiegata nel campanile della città abbandonata di Craco, in provincia di Matera, dove si è ricorsi all'impiego di embrici con la forma prima detta in diverse tonalità di marrone.

Ceramica e pavimentazione nei palazzi gentilizi lucani: il caso del Palazzo Cutinelli-Rendina.

Un caso studio di particolare importanza per capire l'impiego delle riggiole nelle residenze gentilizie del XVIII e XIX secolo in Basilicata, è rappresentato dal Palazzo Cutinelli-Rendina a Campomaggiore (Potenza). Ubicato tra i ruderi della città di fondazione voluta dai conti Rendina e abbandonata dopo una frana nel 1885 (5), fu costruito su progetto dell'architetto campano Giovanni Patturelli (1770-1849), allievo di Francesco Collecini, e oggi versa



a rudere. Si tratta di un edificio a pianta rettangolare, con una corte centrale ottagonale, articolato su due livelli messi in comunicazione da uno scalone monumentale con uno sviluppo a tenaglia (6). Nel corso di recenti lavori di messa in sicurezza delle rovine, l'edificio è stato oggetto della rimozione delle macerie dovute ai crolli, prima con la frana e poi per gli anni di abbandono, all'interno delle quali sono stati rinvenuti molti frammenti e alcuni esemplari integri di riggiole impiegate per la pavimentazione del piano nobile. Si tratta di esemplari pertinenti a otto diverse tipologie di mattonelle di dimensioni 20x20 centimetri, alcune delle quali erano poste in opera con un disegno a quattro – quattro mattonelle componevano una figura principalmente geometrica –, caratteristica che dovevano conferire movimento alla pavimentazione.

Da un'analisi del materiale recuperato e catalogato è emerso come alcune di queste riggiole recano sul retro il timbro della fornace in cui sono state cotte: *Bruno e R.P.*

Nel 1825 è promulgato un decreto *Per la bollazione delle intere manifatture del Regno* (7) con il quale è concessa, per la prima volta, la possibilità alle fornaci napoletane di imprimere un marchio che potesse far distinguere la loro produzione da quella realizzata fuori dal Regno di Napoli, garantendone la libera circolazione.

Questo ritrovamento ha dunque gettato luce su aspetti del tutto sconosciuti sull'architettura del Palazzo Cutinelli-

Rendina, come la definizione di quale dovesse essere la decorazione interna dell'edificio realizzata principalmente con l'impiego di riggiole dai colori vivaci e dalle geometrie articolate, consentendo anche di operare una datazione indiretta del manufatto – realizzato e completato entro il primo trentennio del XIX secolo – di cui si hanno scarse informazioni d'archivio. L'impiego di rivestimenti campani in una realtà interna, quale doveva essere Campomaggiore nell'Ottocento, diventa anche occasione di riflessione per comprendere come il progetto del Patturelli non si sia limitato solo al disegno dell'edificio, che è permeato di soluzioni tecnologiche di scuola napoletana come lo scalone aperto, ma si sia occupato anche dei materiali da impiegare per la finitura degli spazi interni e, nel caso specifico, dell'impiego di riggiole molto diffuse nell'area campana in cui egli operava.

1. Cfr. G. DONATONE, *La riggiola napoletana. Pavimenti e rivestimenti maiolicati dal Seicento all'Ottocento*, Napoli: Grimaldi & C. Editori, 1997, pp.26-28.

2. Cfr. *ivi*, p. 39.

3. *Ivi*, p. 57.

4. *Gli architetti napoletani, ...*, curavano i modelli e i disegni preparatori delle complesse composizioni ceramiche pavimentali e parietali (*ibidem*).

5. Su Campomaggiore si veda: G. DAMONE, *Lettura storico critica di una ghost town. Il progetto utopico di Campomaggiore*, Salerno: Edizioni Cues, 2013.

6. Per lo studio storico-architettonico del Palazzo Cutinelli-Rendina si veda: *ivi*, pp. 181-202.

7. Cfr. G. DONATONE, *La riggiola napoletana*, cit., p.111.



MILANO: IL RIUSO DEI BARCONI SUL NAVIGLIO GRANDE

FILIPPO TARTAGLIA

Abstract: *The research concerns the restoration and functional recovery (such as bed and breakfast itinerant) of two iron boats that sailed on the Naviglio Grande in Milan. In the bow is the common area, in the central two units of accommodation (sleeping area with services). On the roof photovoltaic panels for engines.*

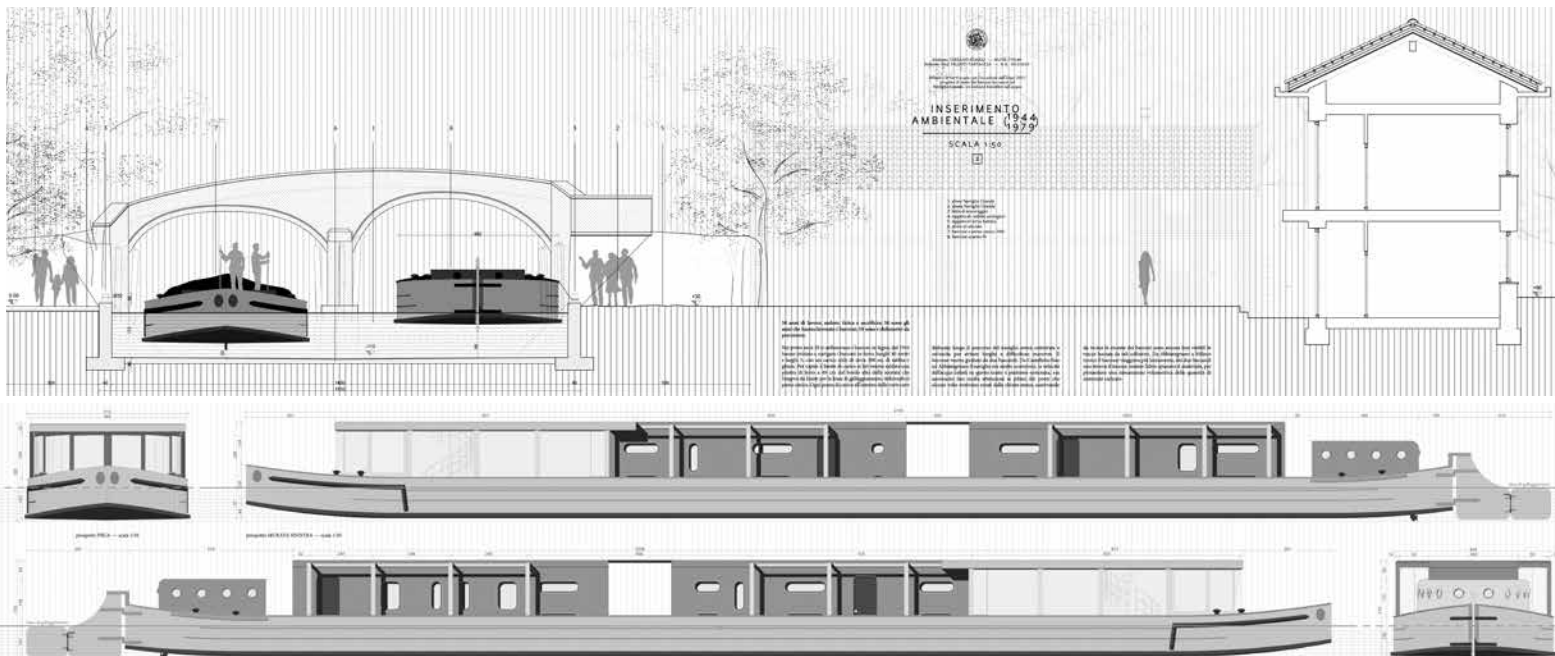
Lo studio parte dalla volontà di riutilizzare due barconi in ferro, oggi tirati a secco presso una cava a Castelletto di Cuggiono, che solcavano le acque del naviglio Grande fino alla fine degli anni Settanta portando sabbia e ghiaia dalle cave adiacenti alla città. Il recupero desidera reinterpretare il significato che i Navigli hanno avuto per Milano e la loro memoria storica con l'obiettivo

di evitarne il decadimento. In particolare oggi con l'attuazione della città metropolitana che si estende dal Ticino all'Adda si può riscoprire l'utilità. Quando un secolo fa Comincini celebrava *lungo i canali la bellezza nell'arte e nel paesaggio; si ammassava giornalmente alla stazione di Sesto Calende carbone, legna, fieno, calce, formaggi, vino, vetri, castagne, vitelli e un'infinità di altre*



merci provenienti da Oltralpe. Allora i navigli erano strade d'acqua percorse dai barconi adattati alle nuove esigenze di trasporto. Da Sesto Calende a Tornavento, con l'innesto nel Ticinello divenuto Naviglio, i barconi con la corrente a favore impiegavano 90 minuti e da Tornavento a Milano ben nove ore. Dopo la costruzione dell'alzaia del Naviglio (tra il 1824 e il 1844), il percorso a ritroso richiedeva tre giorni e dodici cavalli. E per ridurre i tempi fra Tornavento e Sesto Calende fu realizzata l'ipposidra, che prevedeva il carico dei barconi su carri ferroviari trainati da cavalli attraverso la brughiera e a Sesto le barche venivano nuovamente calate in acqua. Il sistema funzionò solo per pochi anni (dal 1858 al 1865). Le merci provenienti dal lago Maggiore venivano caricate nel porto di Sesto Calende sui barconi che discendevano il Ticino e dopo 22 chilometri entravano nel Naviglio raggiungendo Milano. Il Naviglio era il vero "cuore" della città, luogo di pittori, di manifestazioni folcloristiche e sportive. All'attuale abbandono delle vie d'acqua si oppone il progetto di recupero dell'idrovia Locarno-Milano che propone il percorso dalla diga del Pamperduto fino alle porte della città. Sono state rilevate le variazioni di sezione lungo tutto il corso del Naviglio e le altezze minime utili dei ponti (il ponte più basso a Castelletto di Cuggiono ha una

altezza minima di 2,38 metri). I barconi originali, realizzati con una spessa lamiera d'acciaio intelaiata da un fitto scheletro, anch'esso d'acciaio, presenta, appoggiato e distanziato di un metro, il piano di carico in modo da agevolare la manutenzione del fondo. La prua era libera per favorire le manovre di frenata del barcone che, privo di motore, veniva agganciato con una cima prima alle bitte di prua e poppa e poi a quelle del molo con la forza delle braccia del barcaiolo. La parte centrale era destinata al carico ed a poppa si trova la cabina con il timone. Il progetto prevede il riuso e l'adattamento dei barconi per ospitare un *bed and breakfast* itinerante, di supporto a strutture d'accoglienza già presenti lungo il Naviglio. A prua è la zona comune in cui fare colazione o sostare nei tratti di navigazione. Nella zona centrale sono collocati due moduli destinati alla zona notte e ai relativi servizi igienici. Sopra la copertura è prevista la posa di pannelli fotovoltaici per la produzione di energia elettrica necessaria al funzionamento dei motori e degli impianti generali. Crediamo che non sempre le immagini del passato devono essere lette come rappresentazioni statiche di qualcosa che è stato e non ha più motivo di esistere, anzi spesso è possibile *ricostruire* nuove situazioni con rinnovati stimoli verso nuove prospettive.



CARLO SCARPA E LA SALA DEL DUBBIO DI PALAZZO ABATELLIS. SANTO GIUNTA

Abstract: *This paper describes, from a study design and the photo archive, the challenge of the lost set-up in the making that the design process. It's a look at the making Scarpa with the knowledge that forms and exhibitions for Abatellis palace, established the scale of detail, "recount" of possible similarities between the device and the spatial relations that it establishes with the visitor's eyes.*



La Sala del Dubbio prima di Scarpa, Palazzo Abatellis

Un metodo che si affida agli allestimenti della sala del Dubbio (1) di palazzo Abatellis sono già stati smontati da molti anni. Eppure ancora oggi, grazie alle foto d'archivio, possiamo cogliere le sensazioni di ordine e di equilibrio che lo stesso autore provava nell'osservare da vicino i reperti d'arte, in questo deposito quadri, con rastrelliere scorrevoli realizzato nei locali dell'ex Cappella di palazzo Abatellis. Immaginiamo l'occhio del visitatore che con facilità visiva, anche per motivi di studio, le pitture che non hanno trovato spazio nell'allestimento scarpiano. Le rastrelliere disegnata da Carlo Scarpa sono un dispositivo "mobile", originale per il tempo, e necessario per rendere fruibili tutte le opere in deposito, anche quelle in attesa di restauro. Un deposito-archivio fortemente voluto da *Giorgio Vigni* che, come soprintendente, curatore e "committente" ha di sicuro indotto Scarpa ad alcune scelte condivise. Il rapporto tra i due è stato dialettico e collaborativo e, come ci conferma lo stesso Vigni, per la natura dell'articolato congegno spaziale di palazzo Abatellis, è più logico far prevalere la necessità di una buona esposizione a quelle puramente scientifiche dello storico d'arte (2).

L'impegno progettuale di Scarpa è stato sicuramente mediato dallo stesso Vigni con una non troppo velata preoccupazione che la presentazione acquisti più importanza degli oggetti presentati! (3).

Per far comprendere l'atmosfera di quegli anni è utile per l'economia di questo scritto riportare le parole dello stesso Vigni che il giorno dell'inaugurazione tiene un discorso, dal carattere quasi narrativo (4). Egli, infatti, non descrive le opere seguendo una traccia lineare – *da qui si entra e*

da qui si esce – ma racconta i luoghi in relazione alle opere, ponendo l'accento su quella che per l'epoca era una "novità", da lui denominata – come vedremo – *la sala del Dubbio, così come altrove si trova la sala dei Passi Perduti!* (5). Carlo Scarpa (Venezia 1906 – Sendai, Giappone, 1978). Nasce a Venezia nel 1906, città dove riceve la propria formazione iniziando a frequentare nel 1919 la Reale Accademia di Belle Arti ed ottenendo nel 1926 il diploma di professore di disegno architettonico. Il diploma gli permetterà di cominciare la propria attività didattica presso lo IUAV nel 1926, attività che porterà avanti con diversi ruoli – direttore dal 1971 al 1974 – fino al 1977. La frequentazione di personalità artistiche e intellettuali veneziane e internazionali negli anni della formazione ampliano l'orizzonte dei suoi interessi che travalicano i limiti ristretti imposti dalle circostanze storiche nel ventennio delimitare lo spazio, occulta alla vista alcune stanze, che adesso non sono aperte al pubblico.

Si tratta solo di un ambito protetto, oppure ci troviamo qui di fronte a uno stratagemma compositivo, che mira a ricavare uno spazio misurato per attività culturali?

Occorre precisare che Scarpa nella sala del Trionfo (IIa), non smonta il salto di quota nella zona dell'abside. È quella una soglia da non superare, o è proprio un limite fisico per "arginare" l'eccessivo estendersi di futuri allestimenti transitori, perché non mortificassero la vista dell'affresco?

A queste due domande il nostro scritto cercherà di dare una risposta che crediamo plausibile, attraverso lo studio di un disegno dell'allestimento scarpiano, che abbiamo reperito e studiato presso l'Archivio Fondo Carlo Scarpa (AFCS) presso la Galleria Regionale della Sicilia. Si tratta di una tavola (AFCS Inv. 179-R) dove, attraverso schizzi prospettici e una porzione di pianta, è "raccontata" proprio questa parte dell'allestimento (III. 3).

In questo scritto si cercherà, attraverso il confronto fra una foto d'archivio che ritrae la sala del Dubbio e il disegno sopra brevemente descritto, di verificare se quello indicato da Scarpa con una freccia, nella pianta pubblicata da Bruno Zevi, è l'ingresso alle collezioni o si tratta di un ambito

"aperto" ad accogliere anche mostre temporanee.

Sull'intero allestimento si rimanda a un altro studio, affrontato da chi scrive, che ha cercato di far luce sull'intera vicenda col convincimento che l'attuale numerazione delle sale di palazzo Abatellis abbia forzato il percorso espositivo. Tale studio individua nella Croce pisana, al piano nobile, l'inizio del cammino scarpiano che, come primo atto, obbliga il visitatore a guardare dall'alto, dal coro dell'ex Cappella, il Trionfo, per poi condurlo, di tappa in tappa, a una conclusione che magnifica l'architettura del Carnilivari (15).

Lo studio, pubblicato da Marsilio nel 2016, descrive l'organizzazione spaziale di tutta la Galleria come un luogo di mediazioni complesse fra l'impegno progettuale scarpiano, il senso di misura e di armonia complessiva, e le istanze del curatore Giorgio Vigni (16).

Il libro, nella sua struttura, cerca di far comprendere il collegamento fra il luogo e il processo progettuale del "fare scarpiano", scartando la cronologia dell'intervento stesso con riflessioni che riguardano la strategia dei percorsi, e forse svelano un possibile messaggio in codice. Si tratta di una ricognizione mirata, la cui narrazione è ricomposta anche grazie ad alcuni indizi (rinvenuti durante lo studio della corrispondenza e dei disegni, non sempre conosciuti e pubblicati), che andrebbe letta come un romanzo, dall'inizio alla fine, resistendo alla tentazione di saltare all'ultimo capitolo per vedere come va a finire. Questo libro racconta di ambiti spaziali che, come storie parallele apparentemente disgiunte fino alla fine, tornano ad avvatarsi insieme, e rivela una verità possibile su una presenza che, attuale nella mostra di Messina del 1953, *Antonello e la pittura del '400*, si fa sensibile in assenza lungo il percorso espositivo di Palazzo Abatellis.

Fin dal titolo, Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di Palazzo Abatellis, 1953-1954, vi si fa riferimento a una la lama di luce (naturale e artificiale) che, insieme con la concatenazione di spazi, compressi e dilatati, costituisce il valore del percorso espositivo. Il tentativo è quello di vedere la nuova modula-

zione dell'organismo spaziale come fattore esplicativo, congiunto allo spettacolo della scoperta delle opere esposte.

La compiuta sintassi spaziale dei percorsi è uno dei tratti distintivi di Scarpa che, con un'azione di sintesi percettiva mirata, procede e individua dei sottintesi rapporti spaziali che misurano, sfruttano e calibrano di volta in volta, con velari, rivestimenti lignei, supporti e colori, lo spazio in rapporto a ogni singolo oggetto, generando allestimenti architettonicamente sorprendenti, che hanno la capacità di legare solidalmente ogni articolazione dello spazio esistente. Questa capacità segna la stagione dei capolavori (1948/58), inaugurata dall'allestimento delle opere di Klee, e – come ci ricorda Ada Francesca Marciano – apre il ciclo degli interventi scarpiani alla Biennale quale premessa basilare di un nuovo criterio espositivo dove il percorso è scandito da pannelli compositi secondo il ritmo spezzato delle linee klee-niane, su ognuno dei quali vibra un solo soggetto. Due anni dopo, la svolta rivoluzionaria con il Padiglione del Libro e, soprattutto, con il lirico snodo del cortile-giardino nel padiglione Italia, che con la sua tersa fluenza spaziale dichiara l'avvenuto connubio con gli stilemi miesiani. Seguono la realizzazione del padiglione del Venezuela e il suo testo supremo, la sistemazione di palazzo Abatellis a Palermo (17). Da qui oggi il visitatore di palazzo Abatellis si trova di fronte ad uno straordinario palinsesto progettuale, composto tra il 1490 e il 1953, dall'inizio della costruzione per mano di Matteo Carnilivari alla conclusione dei lavori in Galleria su progetto di Carlo Scarpa.

È un luogo che Walter Gropius, durante un suo soggiorno a Palermo (1967), ha definito *la migliore ambientazione di museo che mi sia capitato d'incontrare in tutta la vita. Palazzo Abatellis è un capolavoro* (18).

Entrati in palazzo Abatellis, è protagonista la luce. Essa illumina il cortile interno e fa vibrare le basole. Queste, disposte in modo geometrico, danno risalto al prato di gramigna, una distesa ricamata di color verde lagunare, che è forse un rimando inatteso. È questo un luogo in cui le preesistenze sono capaci di conservare il sapere che vi è consolidato e,

grazie all'assetto spaziale, sono pronte ad accogliere, promuovere e stimolare nuovi interessi culturali.

Ancora oggi, entrando da via Alloro, il nostro sguardo sul patio è rapito dal basolato fortemente ricamato e dall'intenso verde del prato. Questo prato fa sì che palazzo Abatellis rinasca simbolicamente ogni giorno: ambito sublime vivo per sua natura, in cui l'architettura si rispecchia; ambito disponibile a dar valore a tutte le qualità nascoste dell'organismo architettonico.

Da via Alloro, dove tutto è pietra, minerale, si entra in uno spazio che ancora oggi possiamo definire onirico. Passiamo da un luogo terso, assoggettato dalla luce del sole, a un ambiente molto in ombra, da cui è possibile scorgere dei riquadri in pietra che disegnano il prato.

Si tratta di un suolo di color verde che misura questo spazio aperto con una presenza inedita (19). Qui i ciottoli di riparto del pavimento originario sono posti dentro una griglia in basole di Billiemi e disegnano un nuovo ordine. È la scoperta di una innovazione ricercata, che induce una sensazione di raccoglimento e obbliga lo sguardo del visitatore a riconoscere un mutamento di senso.

Scarpa ha abbinato la sua profonda sensibilità nel riconoscere i valori spaziali, la luce, la cura e l'eleganza dei dettagli un autentico teorema fenomenologico (Euro Paci) che costringe ogni volta il visitatore a non perdere l'attenzione, anche quando è giunto alla fine del percorso (20).

La ricchezza delle relazioni che il progetto attiva non valorizza solo le opere esposte, ma il ruolo del dettaglio è anche nella misurazione di un vuoto, che rende distanti, intoccabili, cose, opere, materia. Egli ordina le singole opere dopo averle studiate minuziosamente ad una ad una, quadro per quadro, scultura per scultura, prefigurando la vista del visitatore. Lo scopo è la costruzione della reazione emozionale personale di chi guarda (punctum) che non si limita alla condivisione oggettiva delle opere esposte, ma ha la sensibilità di rendere consapevole il visitatore che, nel guardarle, cerca di vedere oltre la storia dei loro autori.

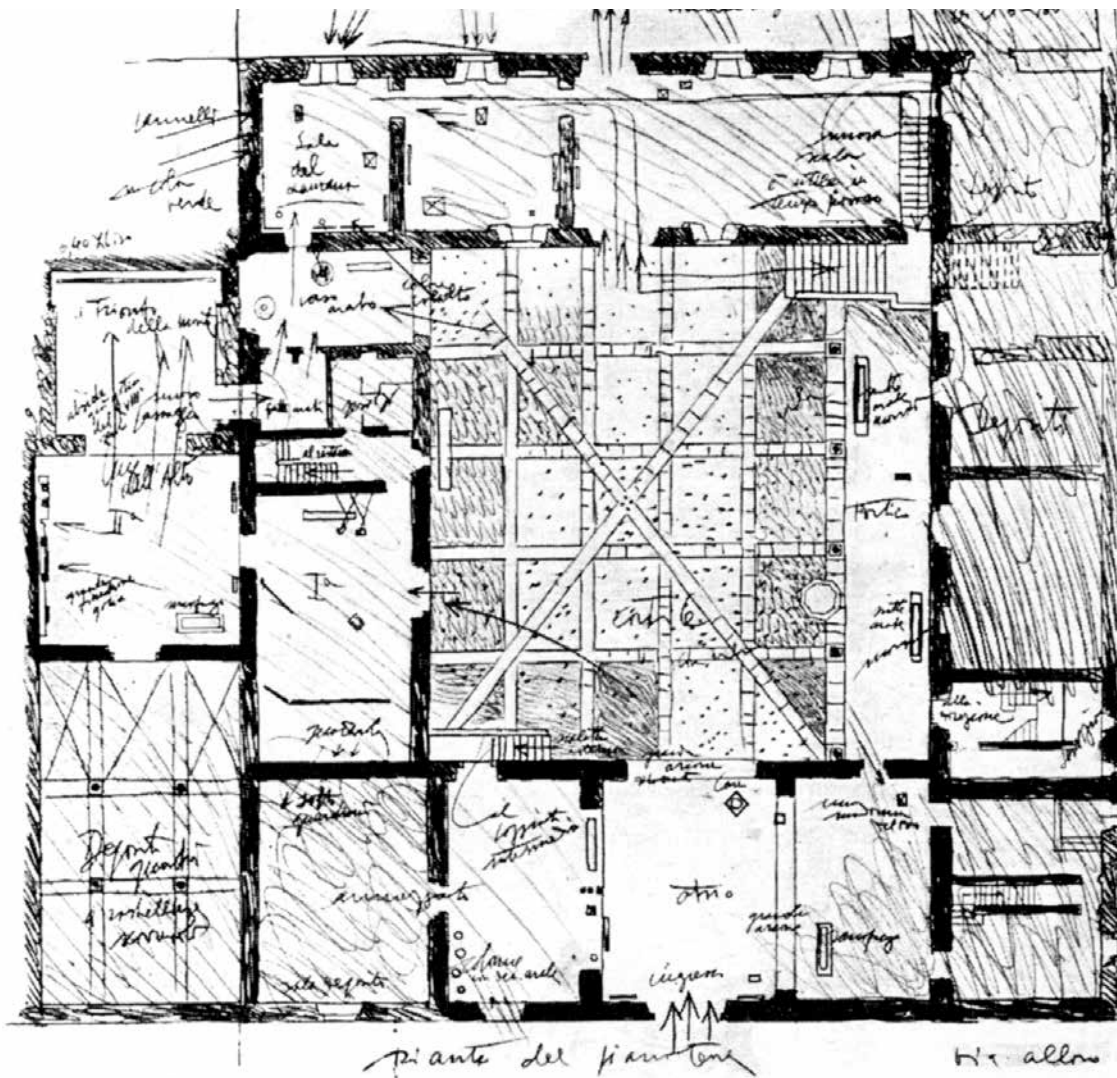
La sistemazione degli allestimenti, di concerto con gli intendimenti del sovrintendente, e come testimoniano alcu-

ne foto d'epoca, non si concluderà con l'inaugurazione: Scarpa tornerà a Palermo in seguito, per verificare alcune lavorazioni.

Nel disegno (AFCS Inv. 179-R) la porta, segnata nella pianta (Ill. 2), mette in relazione il cortile, al suolo verde, con la sala del Trionfo. Su questa porta, il giorno dell'inaugurazione, fu posto il nastro da tagliare, e sicché fu possibile agli intervenuti entrare e subito raccogliersi nella sala dell'ex Cappella. Ed è forse per la memoria di quest'azione, il taglio del nastro, che ancora oggi il visitatore è costretto a entrare da quella porta. È singolare che, dopo pochi metri, si imbatte nel il Trionfo della morte, cioè il pezzo della Galleria di impatto più forte. Noi siamo però certi che quello non può essere l'ingresso

pensato da Scarpa per l'avvio del percorso narrativo.

Il disegno dell'apertura interna a questa "prima sala" presenta infatti una sagoma ad "elle". Cosa sta ad indicare? Forse una direzione possibile? Scarpa usa in più situazioni tale "stratagemma" progettuale. Ad esempio, nel negozio Gavina (1961-63)²¹, l'ingresso al punto vendita è ad



Il disegno del piano terra in "L'architettura. Cronache e storia" (3, settembre - ottobre 1955)

"elle", per chi guarda dall'esterno (Foto 5), ed è rivolto verso la "vetrina", formato da due cerchi che si intersecano, – soluzione poi ripresa (1970-75 nella tomba Brion) 22; se ne confronti il disegno con quello della porta non realizzato per palazzo Abatellis. La tavola complessiva (AFCS Inv. 179-R) con, a sinistra, *Il Trionfo*, ed evidenzia due porte

separate dall'arco dell'ex cappella e sullo sfondo il coro. Una "elle" indica la fine percorso che coincide con la veduta del loggiato del Carnilivari, nel patio esterno.

Questo disegno, che comprende l'ambito a doppia altezza della Cappella, evidenzia l'unità dell'azione progettuale scarpiana e in particolare lega l'occhio del visitatore alla direzione di fine percorso traguardando attraverso la soglia.

In questo elaborato è disegnata, in controcampo, la stessa apertura. Lo studio mette in risalto, attraverso l'apertura a "elle", che la direzione da seguire è verso sinistra, verso la sala del Dubbio.

L'osservazione "bifronte" di questa apertura svolge un ruolo essenziale nell'economia del nostro discorso e ci induce a confermare che Scarpa, anche in previsione di occasioni o situazioni contingenti, intendesse destinare queste sale, e l'attigua sala del Dubbio, alle mostre temporanee. Il processo progettuale scarpiano, infatti, è metodologicamente fondato su scelte e considerazioni di carattere relazionale, geometrico e funzionale che hanno la necessità di considerare la dimensione dell'uomo nello spazio come valore intrinseco. È dunque per questa capacità di stabilire connessioni efficaci fra l'uomo e gli spazi contigui in una visione sistemica che Scarpa non interrompe la continuità visiva del percorso espositivo. Per l'Abatellis Scarpa realizza tre ambiti – La pinacoteca, le sculture, e le sale attigue al Trionfo con annessa sala del Dubbio – in un unico organismo spaziale che, proprio mediante la sovrapposizione e l'intersezione dei tre ambiti focali, svela un percorso e stabilisce un rapporto dialettico con alcune e significative opere, secondo affinità dimensionali e compositive. Si tratta di un procedimento percettivo, tecnico, narrativo e sensoriale: lo spazio per Scarpa è visione e percorso. La



Veduta del cortile verso Sud- Est

forza e il carattere finale di quest'opera scaturiscono da una ricerca paziente di significato che, di fatto, ha trasformato la natura signorile di palazzo Abatellis in un'architettura senza tempo. Proprio nel valore del tempo dobbiamo leggere la sala progettata da Scarpa, che Vigni chiama la sala del Dubbio «prevista anche la possibilità di un'attività culturale della galleria, a mezzo di mostre temporanee, di mostre dei restauri via via compiuti, di apertura notturna con illuminazione artificiale, in modo che tale istituto entri a far parte della vita cittadina più completa possibile»²³.

Sfortunatamente, come già scritto in esordio, il sistema di rastrelliere scorrevoli di questa sala è stato smontato, ma il tempo ha così riunito questi spazi, che

oggi accolgono le mostre temporanee dentro la configurazione originale della Cappella.

Osservando la tavola in esame (Ill. 2) constatiamo che l'apertura ad "elle" posta in primo piano, guardando dal patio, è stata oggetto di diversi studi da parte dell'autore, anche se la soluzione finale, come abbiamo già accennato, non è stata realizzata. A margine della stessa tavola Scarpa disegna una piccola feritoia, che invece è stata realizzata (Foto 5). Infatti, nell'antibagno, una piccola apertura, praticata nelle mura del palazzo, inquadra, in asse con una colonna, il loggiato del Carnilivari. La scoperta di questi spazi e l'attenta lettura di questa tavola e la relativa foto d'archivio dimostrano la circolarità del progetto come essenza del fare scarpiano. Guardare sullo stesso foglio sezioni orizzontali e verticali, disegni d'insieme, senza nessuna preferenza fra dentro e fuori e viceversa, significa comprendere le continue verifiche del maestro veneziano. L'osservazione e la lettura in senso orario dei diversi disegni riportati in questa tavola ci consente di concentrare la nostra attenzione sul percorso del fare scarpiano e soprattutto ci permette di

scoprire il legame stretto tra il metodo del suo progetto e le forme frutto di quell'attenzione per le tecniche del costruire, che per lui furono prassi radicata nella storia concreta che ogni situazione rivela. È proprio la scoperta di questa "prassi dialettica" fra l'ideazione del nuovo e la permanenza dei valori dell'impianto architettonico, a costituire per noi il costante suggerimento di Scarpa per una rinnovata, e

1. Anche Vigni descrive questi ambiti spaziali in relazione ad una scelta ben precisa, legata alla riduzione dei pezzi da esporre. «Ma a tale riduzione si è in qualche modo rimediato, almeno nell'interesse degli studiosi, col creare una sala di raccolta delle opere [...] la sala del dubbio». Paolo Morello, Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa, Grafiche Vianello, Ponzano/Treviso 1989, p. 107.

2. Giorgio Vigni, "Ricordo di un lavoro con Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo". Questo è il testo italiano di un articolo che l'autore scrisse per la rivista dell'Unesco «Museum» e comparve in traduzione francese e inglese nel n. 4, vol. IX, 1956, pp. 201-214. Oggi in Marilena Boccato, Roberto Duprè, Giuseppe Guariglia, Pier Antonio Val, Bartolomeo Viscuso (a cura di), Carlo Scarpa: il progetto per San ta Caterina a Treviso, catalogo della mostra Carlo Scarpa: il progetto per S. Caterina a Treviso, Convento di S. Caterina, Treviso 26 maggio-14 luglio 1984, Ed. Grafiche Vianello, Treviso 1984, p. 38.

3. Lo stesso Vigni era consapevole che in quegli anni il panorama dei musei italiani doveva rinnovarsi con la ricostruzione postbellica e rispondere a una domanda alternativa d'uso e fruizione del patrimonio artistico. Ibidem.

4. Pubblicato integralmente in Paolo Morello, op. cit., pp. 105-107.

5. Scrive Vigni: «D'altronde, è stata prevista anche la possibilità di un'attività culturale della galleria, a mezzo di mostre temporanee, di mostre dei restauri via via compiuti, di apertura notturna con illuminazione artificiale, in modo che tale istituto entri a far parte della vita cittadina più completa possibile». Ivi, p. 107.

6. "1972-1998 Il progetto della Cattedra di Restauro dell'Università di Palermo diretta da Roberto Calandra con Camillo Filangeri e Nino Vicari e la consulenza di Carlo Scarpa", in Antonietta Iolanda Lima (a cura di), Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento. Dagli studi di Giuseppe Spatriano al progetto di Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2006, pp. 111 sgg.

7. Giorgio Vigni, "Ricordo di un lavoro con Scarpa...", op. cit., p. 38.

8. Sergio Polano, Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La galleria della Sicilia, Palermo 1953-54, Electa, Milano 1989.

9. Per una breve storia sulla struttura della città di Palermo e le dinamiche storiche si rimanda ad Antonietta Iolanda Lima che in "1302-1412 Chiaramonte-Sclafani. Bipolarità feudale" scrive: «Consegnata dai feudatari locali a Federico III d'Aragona, Palermo è capitale in crisi di un regno autonomo fantasma. Limitati ma incisivi gli interventi di architettura e urbanistica. Gestiti dalle famiglie Chiaramonte e Sclafani, i loro palazzi, equidistanti dal piano dell'Ammiraglio (futuro centro civico), fissano i cardini laici della città». Cfr. Antonietta Iolanda Lima, Palermo. Struttura e dinamiche, Testo & Immagine, Universale di Architettura, Torino 1997, p. 24.

10. Per l'analisi storica degli atti notarili, presso l'Archivio storico di Palermo, si rimanda allo scritto di Paolo Morello, "La fabbrica di Matteo Carnilivari. 16 gennaio

non solo ideale, istanza di ricongiunzione e ricomposizione dell'architettura, una presenza che per sua natura è senza tempo. Così, in quell'ambito raccolto (AFCS Inv. 179-R), il visitatore che viene dal patio può, varcata la soglia, fermarsi nelle sale "la" e "lla" o nell'ex sala del Dubbio per osservare le collezioni temporanee, e per scoprire dal basso il grande affresco del Trionfo della morte.

1490 – 24 gennaio 1526", in Paolo Morello, op. cit., pp. 19-38.

11. Si veda Rosario La Duca, "Le ferite non risanate", in Rosario La Duca, La città perduta, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1975, pp. 141-144.

12. Sul crollo della loggia, del porticato, di tutta l'ala sud-ovest e della parete della torre Ovest, si veda il paragrafo, "Soldi, soprintendenti e architetti", documentato con foto d'epoca in Paolo Morello, op. cit., pp. 55-62.

13. Si veda, nella pianta del piano terra pubblicata da Bruno Zevi nel saggio di Giuseppe Mazzariol, la numerazione delle due sale la e lla. Cfr. Giuseppe Mazzariol, "Opere di Carlo Scarpa", in «L'architettura. Cronache e storia», n. 3, settembre-ottobre 1955, pp. 340-367.

14. Nel verso sono ancora visibili gli schizzi a carboncino dello stesso Scarpa.

15. Santo Giunta, Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di Palazzo Abatellis, 1953-1954, Marsilio, Venezia 2016.

16. Lo stesso Vigni è consapevole che bisogna abolire «la rigidità delle divisioni troppo assolute nei settori: quello delle sculture, quello dei dipinti, ecc.». Cfr. Giorgio Vigni, "Ricordo di un lavoro con Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo", op. cit., p. 38.

17. Cfr. Ada Francesca Marcianò (cura di), Carlo Scarpa, Serie di Architettura/15, Zanichelli, Milano 1984, p. 8.

18. Intervista a Walter Gropius, a cura di Giuseppe Servello, in «Giornale di Sicilia» del 22 gennaio 1967.

19. Dalle foto d'epoca e dai documenti, conservati presso l'Archivio della Galleria regionale della Sicilia, si evince che l'alta fontana al centro del cortile è stata smontata.

20. Enzo Paci, Diario fenomenologico, Il Saggiatore, Milano 1961, ultima edizione Bompiani, Milano 1973.

21. Nasce la Gavina spa. Il fondatore Dino Gavina, indirizzato fin dal 1953 sulla strada del design dall'amico Lucio Fontana, ne chiama alla presidenza Carlo Scarpa. La ditta Gavina ospita, nella sede della Cicogna di San Lazzaro, il lavoro di progettisti come lo stesso Scarpa, l'architetto giapponese Kazuhide Takahama o fratelli Achille e Pier Giacomo Castiglioni. Grazie ad operazioni come la riedizione dei mobili disegnati da Marcel Breuer per la Bauhaus, la Gavina diviene un punto di riferimento per la storia del disegno industriale in Italia e all'estero. A Carlo Scarpa verrà affidato anche il progetto del negozio di rappresentanza della ditta in via Altabella. Cfr. Giancarlo Bernabei, Giuliano Gresleri, Stefano Zagnoni, Bologna moderna, 1860-1980, Patron, Bologna, 1984, pp. 192-193, (negozio): 196-197.

22. Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Carlo Scarpa. Opera completa, Electa, Milano 1984.

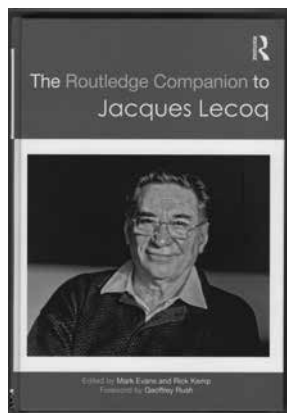
23. Paolo Morello, op. cit., p. 107.

L'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA COME ARTE PERFORMATIVA: LA PEDAGOGIA MIMODINAMICA DI JACQUES LECOQ

LAURA GIOENI

Abstract: Jacques Lecoq is recognized as one of the most influential pedagogues of modern theatre. Nevertheless, his contribution to architectural education is little known and quite underestimated. The contribution aims to show how embodiment and en-acting exercise can help architects to rediscover the value and the authentic meaning of architectural environment as theatre of life

"L'architettura è la scena fissa delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi".
Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1995.



Jacques Lecoq in EVANS, M., KEMP R. (a cura di), *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, London & New York, Routledge, 2016

1. Per quanto Jacques Lecoq sia riconosciuto quale uno dei più influenti pedagoghi del teatro moderno (e si veda ad esempio il recentissimo *The Routledge Companion* a lui dedicato), poco conosciuto e alquanto sottostimato è invece il suo contributo alla didattica dell'architettura.

Lecoq inizia ad applicare la sua ricerca sul mimo, il gesto ed il movimento alla pedagogia dell'architettura nel 1968, quando è invitato dall'architetto e scenografo Jacques Bosson a

insegnare all'École Nationale Supérieure des Beaux Arts a Parigi, nella scuola di architettura che più avanti sarebbe diventata l'École Nationale Supérieure d'Architecture di Paris La Villette (ENSAPLV).

Ricordando quel periodo di epocali agitazioni studentesche e nel mondo universitario, Lecoq rammenta: *in quello stesso anno venni invitato da Jacques Bosson, un architetto e docente pieno di immaginazione, a unirmi alla Scuola Superiore di Belle Arti. Iniziai la mia ricerca sull'ambiente*

costruito e presi ad adattare il mio insegnamento del movimento alla formazione degli architetti. Quegli esperimenti dovettero durare 20 anni e contribuirono in grande misura alla mia conoscenza del teatro, in particolare per ciò che riguarda l'esplorazione dello spazio scenico (Lecoq, 2002: p.11).

A quell'epoca Lecoq aveva completato la sua formazione di teatro e mimo con Claude Martin, allievo di Charles Dullin ed era stato ingaggiato, in qualità di preparatore fisico, dalla compagnia di Jean Dasté, *Les Comédiens de Grenoble*. Nel 1948 si trasferisce in Italia dove ha l'opportunità di familiarizzarsi con la Commedia dell'Arte e il teatro classico greco e di lavorare con i protagonisti del teatro di ricerca milanese dell'epoca, quali Giorgio Strehler e Paolo Grassi, con cui dà vita alla scuola del Piccolo Teatro. Sempre a Milano, insieme con Franco Parenti, fonda inoltre la compagnia Parenti-Lecoq.

Di ritorno a Parigi, nel 1956, comincia l'attività di insegnamento nella sua scuola, la Scuola Internazionale di Teatro Jacques Lecoq, che nel 1976 avrebbe trovato la sua collocazione definitiva nella vecchia palestra di boxe al numero 56 della via Faubourg-Saint-Denis.

È dunque parallelamente ai corsi di teatro tenuti nella scuola da lui fondata e grazie alla spinta innovativa del dipartimento di architettura della scuola d'arte parigina,

che Lecoq sviluppa, durante un ventennio, un approccio mimodinamico alla formazione degli architetti.

In un primo tempo Lecoq, insieme con Bosson, tiene corsi di Analisi drammatica degli spazi e seminari sull'Analisi del movimento del corpo umano e del suo spazio. In seguito, sino all'anno accademico 1986-1987, è incaricato degli insegnamenti curricolari di Studio del movimento, Architettura drammatica, Scenografia sperimentale ed Espressione plastica (Scheffler, 2013).

Queste ricerche porteranno alla nascita del Laboratorio di studio del movimento (LEM) – ancora oggi attivo sotto la guida della figlia di Lecoq, Pascale – dove l'educazione corporea e la pratica di movimento sono applicate alla creazione di oggetti scenografici mobili.

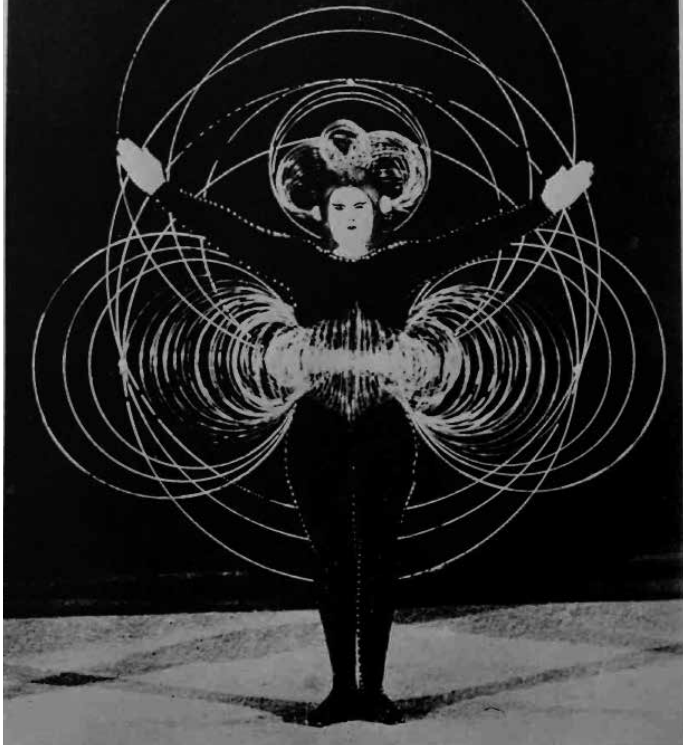
2. La pedagogia di Lecoq è orientata all'analisi della relazione fondamentale tra spazio architettonico, movimento del corpo e gesto, indagata attraverso la pratica mimica. Il suo metodo si basa sullo studio del movimento e dell'espressione corporea e sull'improvvisazione, supportati dall'osservazione della realtà.

La sua prassi pedagogica, che trova un parallelo e un'influente fonte teorica negli scritti dell'antropologo Marcel Jousse, è basata sulla considerazione della funzione mimica quale fondo universale della nostra relazione con il mondo. Secondo Jousse la gestualità umana rappresenta *il più penetrante ed efficace strumento* (Jousse, 1969: p.32) disponibile alla scienza antropologica per *studiare l'essere vivente in quanto vivente* (Jousse, 1969: p.34), ma anche uno strumento utile a conoscere e comprendere il mondo. L'azione mimica deriva, in primo luogo, dai primordiali gesti aptici del neonato, che danno origine alla simultanea con-costituzione dei margini del sé e del mondo che si riflette in esso, e, successivamente, dall'attitudine imitativa dei bambini, la quale rappresenta la prima conoscenza pre-categoriale dell'essere umano. Jousse pone inoltre il gesto e il mimo al centro di ogni metodo pedagogico che, rifiutando la cristallizzazione e la formalizzazione della conoscenza in morte parole scritte – *una pedagogia*



per i senza gambe (Lecoq, 2006: p.5), rivolge invece il suo sguardo verso la viva esperienza. Lecoq spiega ed esemplifica l'idea fondamentale di Jousse attraverso un esempio concreto tratto dalla quotidianità del mondo dell'architettura: *una persona che maneggia mattoni tutto il giorno arriva al punto in cui non sa più che cosa tiene in mano (...). Se gli si chiede di mimare l'azione di manipolare mattoni, egli riscopre il significato dell'oggetto, il suo peso e volume (...). Mimare è un modo di riscoprire una cosa con una rinnovata freschezza (...). Mimare è letteralmente incorporare e pertanto comprendere meglio* (Lecoq, 2002: p.22).

In tal senso il mimo, in quanto processo che conduce alla riscoperta del significato dinamico della realtà, costituisce il nucleo della pedagogia di Lecoq sia in campo teatrale che architettonico. Il mimo, infatti, rappresenta per Lecoq uno strumento pedagogico universale, utile non solo alla formazione dell'attore, ma in generale applicabile ad ogni tipo di conoscenza e campo artistico e creativo, architettura inclusa. Una forma sotterranea di mimo è all'origine della creatività in tutti i campi artistici. *Ogni vero artista – afferma Lecoq – è un mimo (...). Vi è una forma sommersa di*



Le piazze cittadine sono luoghi privilegiati

nell'osservazione della realtà e attraverso un processo di assimilazione fisica e di espressione corporea, che costituiscono insieme l'atto di incorporazione (*embodiment*) dell'azione creativa, è possibile raggiungere – così come fanno i grandi mimi e i grandi architetti – *il senso poetico universale* (Lecoq, 2006: p.5).

3. Il programma didattico del Bauhaus nei primi anni Venti del Novecento costituisce un importante riferimento per ciò che concerne la costruzione di una relazione organica tra gesto, movimento, corpo e spazio architettonico. Nel Bauhaus seminari e rappresentazioni teatrali ebbero un ruolo inedito nella formazione degli studenti architetti. Sotto la guida di Oskar Schlemmer e Lazlo Moholy-Nagy, la compagnia teatrale di quest'avanguardista scuola di architettura, arte e design, metteva in scena spettacoli di gusto espressionista con maschere, travestimenti, oggetti dinamici e strutture portabili.

Walter Gropius ha rilevato come l'idea principale del teatro di Schlemmer è la questione dell'uomo nello spazio. Rimanendo vivacemente impressionato dalla sua abilità magica nel trasformare ballerini e attori in architetture semoventi (Gropius, 1971: p.9), Gropius osservava che la ricerca artistica di Schlemmer portava gli studenti a scoprire e sperimentare lo spazio *non solo attraverso la mera visione, ma con l'intero corpo, con il senso del tatto di ballerini e attori* (Gropius, 1971: p.7). Schlemmer infatti aveva teorizzato la distinzione tra lo spazio astratto cubico, con le sue razionali leggi meccaniche, e lo spazio organico, soggetto alla legge dell'uomo organico – l'uomo-ballerino (il *Tanzermensch*) – e connesso alla sua fisiologia, in cui i movimenti sono determinati organicamente ed emozionalmente. Schlemmer pone l'uomo, il suo corpo di emozioni, i suoi movimenti, i suoi gesti, al centro della sua interpretazione dello spazio: *invisibilmente involuppato in tutte queste leggi è l'uomo-ballerino. Egli ubbidisce alle leggi del corpo così come a quelle dello spazio; egli segue la sua percezione di se stesso così come la percezione dello spazio che lo avvolge* (Schlemmer, 1971: p.25). Schlemmer scrive che l'uomo

mimo che fa scaturire i differenti atti creativi in tutte le arti. Questo è il motivo per cui sono stato in grado di passare dall'insegnamento del teatro a quello dell'architettura (Lecoq, 2002: p. 23).

Pertanto, la pedagogia di Lecoq non si indirizza esclusivamente alla formazione del mimo e dell'attore ma all'insegnamento della creatività nel senso più ampio. Lecoq intendeva il suo metodo essenzialmente come una educazione dello sguardo; la sua pedagogia mirava ad un doppio scopo, si indirizzava al teatro da una parte, e alla vita dall'altra, al fine di *educare le persone a trovarsi a loro agio in entrambi i casi* (Lecoq, 2002: p.16).

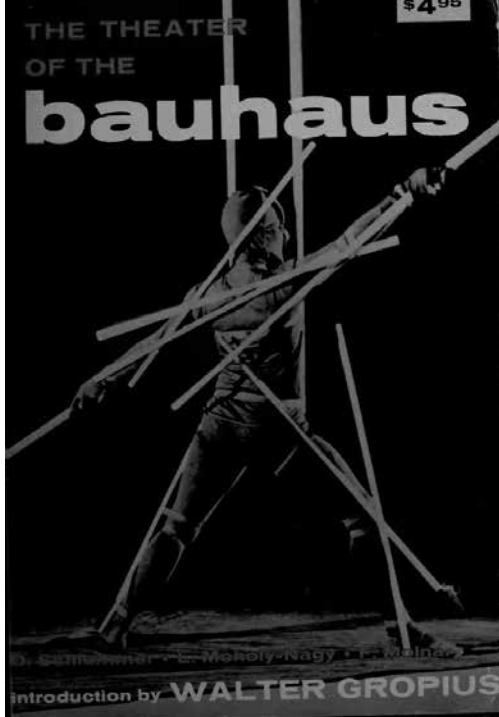
In campo architettonico, l'obiettivo di Lecoq non è quello di trasformare gli architetti in attori ma, piuttosto, coltivare e far crescere le loro attitudini progettuali. Agli occhi di Lecoq, per costruire in modo migliore occorre farsi carico delle dinamiche del corpo e dei suoi movimenti: l'educazione architettonica, come ogni altra forma di formazione artistica, deve dunque fondarsi sulla consapevolezza corporea. Solo grazie al coinvolgimento del punto di vista del corpo

in cui una segreta alchimia

è il vascello del subconscio e dell'esperienza non mediata, e quando, come organismo in carne e ossa, egli diviene parte della scena, diviene una creatura spazio-stregata (Schlemmer, 1971: p.92). La connessione tra architettura e teatro risiede insomma proprio in questo nuovo tipo di consapevolezza ed esperienza corporea dello spazio. Dunque, è possibile stabilire un fondo comune tra arte architettonica e arti performative: entrambe rappresentano una interpretazione dello spazio per mezzo della dimensione gestuale e corporea. La nostra percezione dello spazio, la medesima sulla quale si fonda il nostro modo di esperire l'architettura, non è fondata su un mero schema visivo. Piuttosto costituisce un coinvolgimento sinestetico che mette in gioco l'intero nostro corpo.

4. Credo che l'aspetto di maggior interesse della ricerca di Lecoq sia proprio la considerazione del corpo in movimento come generatore dello spazio. L'approccio di Lecoq partecipa a buon diritto a quell'ampio movimento filosofico orientato a riconsiderare e scardinare l'assunzione di un'idea classica di spazio in quanto concetto geometrico e assoluto. Per esempio, il fenomenologista francese Maurice Merleau-Ponty ci esorta a rifiutare la visione dello spazio come medium omogeneo e uniforme, in cui oggetti tridimensionali sono offerti a un soggetto disincarnato, per ritrovare invece, attraverso la riflessione fenomenologica sulla nostra diretta esperienza sensibile, l'idea di uno spazio eterogeneo, con le sue direzioni privilegiate legate alle nostre specifiche caratteristiche corporee.

Riprendendo l'espressione di Léon Brunschvicg, Merleau-Ponty parla piuttosto di uno spazio abitato (Merleau-Ponty,



si rivela al crocevia dell'immaginazione

1996: p.39), correlato della nostra struttura corporea e organicamente connesso al movimento del corpo. Lo spazio geometrico non esiste quindi in modo indipendente dalla nostra esperienza dinamica. Lo spazio deriva piuttosto dalla fisiologia della percezione e dagli schemi senso-motori del nostro corpo.

Analogamente, il concetto di spazio messo in gioco nell'approccio mimodinamico di Lecoq non è mai ridotto al suo connotato geometrico formale o puramente dimensionale, come un assoluto dato a priori prima del corpo e del suo movimento. Al contrario, a partire dallo studio dei movimenti più semplici, come quello

cosiddetto di *éclosion*, il corpo in movimento è inteso quale centro di una interrelazione spazio-temporale che proietta un campo di forze e genera lo spazio: *il movimento, scrive Lecoq, non è solo uno spostamento di linee, ma è causa di pressioni e tensioni nello spazio. In questo modo le forze giocano le une contro le altre, dando una vibrante consistenza allo spazio* (Lecoq, 2006: p.89). Inoltre, il movimento incorpora il tempo nella forma del ritmo, così che lo spazio prende vita: *un movimento non ha né forma né vita se non ha ritmo, e qui tocchiamo uno degli aspetti più importanti del movimento* (Lecoq, 2006: p.88). Sperimentare l'insegnamento di Lecoq significa fare esperienza di questa inestricabile unità di spazio e tempo, uniti nell'esercizio del movimento: *le dinamiche sottostanti il mio insegnamento, scrive Lecoq, sono quelle della relazione tra ritmo, spazio e forza* (Lecoq, 2002, p.21). Il movimento è l'origine della vita. Il segreto per un teatro vivente e una vivente architettura risiede precisamente nell'esperienza di questa unità. Ogni gesto dell'essere umano accade in una relazione con lo spazio intorno a esso. Lo spazio esterno si riflette nello spazio interno, producendo in noi emozioni e



una risposta motoria. Il mondo naturale e quello costruito si mimano in noi e ci fanno muovere. La pedagogia di Lecoq mostra, nella pratica, il corpo come limite e specchio del mondo, e l'architettura come soglia vivente tra i nostri gesti e l'ambiente intorno a noi.

5. A questo proposito vorrei fare riferimento ad altre basilari azioni mimiche proposte da Lecoq nei primi stadi della formazione degli attori che indagano l'originaria relazione aptica con il mondo: la manipolazione rotatoria di un immaginario bastone (*le bâton*) e la sequenza della catena di azioni consistenti nel vedere qualcosa, andare verso di essa, afferrarla, vedere un'altra cosa, afferrarla, rilasciare la prima, muoversi verso il nuovo oggetto e così via (*je vais prendre, je prends*). Queste sequenze, combinate con la dinamica dello spingere e del tirare, formano la base su cui possono essere articolati gesti mimici più complessi, ma, soprattutto, costituiscono la trasposizione mimica della originaria struttura del nostro, essere-nel-mondo, in senso heideggeriano, in quanto essere in un mondo di cose alla mano, un universo di oggetti manipolabili.

Il filosofo contemporaneo Carlo Sini, discutendo da un punto di vista pragmatista l'azione di una mano che afferra

La porta si dischiude delicatamente, la

un bastone, interpreta questo gesto come *grafema corporeo* (Sini, 1989: p.33), emblematico della nostra relazione con il mondo. Sini ricorda il motto pragmatista che definisce il significato di un concetto come le conseguenze pratiche risultanti dalla verità di tale concetto. Ciò vale a dire che il significato deve essere ricercato nella risposta gestuale e corporea. Il significato è definito cioè sulla base della concreta azione di rispondere e corrispondere al segno. Inoltre, la risposta pratica e gestuale rappresenta già una modalità – pre-categoriale – di pensiero e, in sostanza, il modo in cui il mondo ci è dato. In questa prospettiva Sini interpreta il gesto dell'afferrare come il grafema costitutivo del nostro modo di rispondere e corrispondere al mondo. Così, non vi è mano prima della cosa afferrata e, viceversa, la cosa rivela sé stessa solo quando è afferrata: nella mano che afferra, risponde e corrisponde alle cose, vi è il rimbalzo del mondo. La mano che afferra diviene il simbolo del bastone: è il segno che indica e dice il bastone.

Quindi, il nostro gesto denota e significa il mondo. Il mimo è esibire, per così dire, lo stampo del mondo, al fine di esprimere il mondo. In fondo, il lavoro dell'architetto, come quello del mimo, si colloca esattamente su quella soglia tra gesto e mondo. L'architettura, che è la protezione e l'estensione del nostro corpo, è, allo stesso tempo, la risposta del nostro corpo al mondo. Di più: l'architettura è la soglia tra il nostro corpo e il mondo, il rimbalzo del nostro gesto, il simultaneo rispecchiamento dei bisogni del nostro corpo e il mondo fuori di noi.

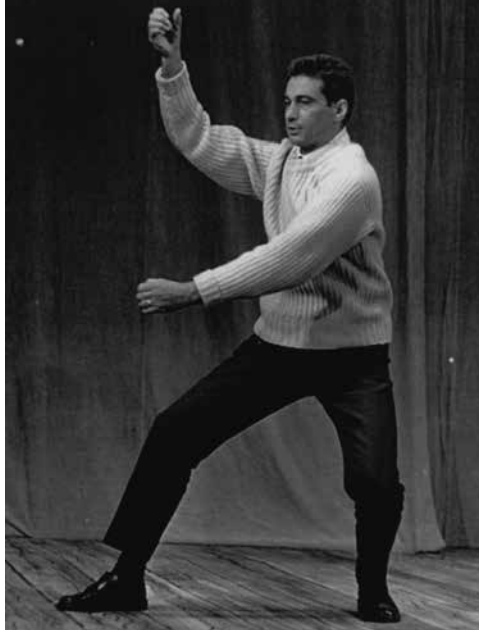
L'architetto e teorico finlandese Juhani Pallasmaa, riferendosi all'architettura come *mimesis del corpo* (Pallasmaa, 2005: p.66), sottolinea la relazione aptica di azione-reazione tra il corpo e l'architettura. Per Pallasmaa la nostra esperienza vivente dell'architettura trascende la geometria, la misura ed il mero aspetto visuale, consistendo sostanzialmente di azioni: l'avvicinarsi all'edificio, il varcarne la soglia, percorrerne gli spazi. Ciò lo porta ad affermare che l'autentico significato dell'architettura è l'essere la proposta di una possibile azione. Secondo Pallasmaa, *l'architettura articola l'esperienza del nostro essere-nel-mondo* in quanto

stanza si apre tutta allo

corporeo incontro situazionale in connessione con il linguaggio e la sapienza del corpo (Pallasmaa, 2005: pp.11, 30, 31). Indirettamente, quindi, Pallasmaa sembra offrirci la più appropriata conferma della validità del metodo di Lecoq nell'ambito della formazione architettonica: *comprendere la scala architettonica, scrive Pallasmaa, implica la misurazione inconscia degli elementi di un edificio con il proprio corpo (...). Quando facciamo esperienza di una struttura, noi inconsapevolmente mimiamo la sua configurazione con le nostra ossa e i nostri muscoli* (Pallasmaa, 2005: p.67). Nella pratica mimodinamica gli allievi architetti trovano la possibilità di sperimentare in modo appropriato questo tipo di strutture.

6. Dal punto di vista della didattica dell'architettura, un altro degli aspetti interessanti dell'insegnamento di Lecoq è la sua ricerca sull'uso del coro nella tragedia greca. Lecoq tratta il coro come se fosse la vera architettura del teatro. Il coro si muove organicamente come un corpo solo e una creatura vivente, come un corpo collettivo e un dispositivo spaziale allo stesso tempo, che genera uno spazio emozionale. Il lavoro di Lecoq sul coro è indirizzato ad analizzare la relazione tra la configurazione spaziale e dinamica del coro e la risposta fisica ed emotiva che essa produce. È il coro che, come un dispositivo architettonico, crea lo spazio in cui si stabilisce la relazione tra gli attori e gli spettatori. Il coro è un'architettura che respira, con un centro di gravità e un perimetro che disegnano una geometria organica, in cui una legge di mutua attrazione mantiene connesse le sue componenti.

Il lavoro preparatorio sul coro tragico dovrebbe essere considerato basilare nella formazione degli architetti e in modo particolare l'esercizio sul bilanciamento della scena,



sguardo, i suoi oggetti

consistente in un gioco di equilibrio e disequilibrio dello spazio: gli attori, muovendosi, devono tenere in equilibrio una pedana immaginaria basculante appoggiata su un perno centrale. Il gioco comincia quando un primo attore, che si trova da solo al centro, si sposta dalla sua posizione creando uno squilibrio. Un secondo attore deve entrare in scena seguendo i movimenti del primo in modo da riequilibrarne gli spostamenti. Quando quest'ultimo decide di fermarsi si invertono le parti e via via anche gli altri partecipanti,

uno alla volta, entrano in scena per condurre il gioco, mentre gli altri si muovono in gruppo al fine di mantenere l'equilibrio dei pesi.

Nella pedagogia mimodinamica lo studio della relazione tra i corpi e lo spazio è poi indagata attraverso esercizi, individuali o collettivi, di espressione corporea, immedesimazione fisica e incorporazione, che costituiscono una base di ricerca comune sia al teatro che all'architettura. Gli esercizi sullo *spingi e tira*, sull'azione e reazione, equilibrio e disequilibrio, sul bilanciamento delle forze e centri di gravità, possono essere di grande utilità per comprendere la statica dell'architettura e la meccanica delle forze di tensione e compressione.

Inoltre, la pratica mimica può rappresentare un valido strumento di educazione per ciò che concerne la conoscenza dei materiali, offrendo uno sguardo capace di andare oltre le loro caratteristiche meccaniche e tecniche e in grado di coinvolgere il loro aspetto percettivo-sensoriale ed emotivo. La scoperta, condotta attraverso esercizi di immedesimazione fisica, della dinamica degli elementi naturali – acqua, fuoco, terra, aria – così come quella di materiali, colori, luci e forze, può guidare gli studenti architetti ad apprendere il linguaggio specifico di ciascun materiale e la peculiare risposta emozionale suscitata.

Attraverso l'osservazione e l'incorporazione del linguaggio

espressivo dei materiali è dunque possibile accedere al loro più intimo e potente contenuto tragico: *un cubetto di zucchero che si scioglie, un pezzo di carta stropicciato, un cartone che si piega, un legno che si spezza, dei vestiti che si strappano, sono tutti movimenti profondamente tragici* (Lecoq, 2002: p.92, 141).

Infine, Lecoq indaga direttamente il campo dell'architettura per mezzo di specifici esercizi. Per esempio, richiede agli studenti di identificare i propri corpi con elementi di arredo come porte, sedie, tavoli, finestre, oppure di costruire architetture attraverso l'azione mimica. Gli allievi sono invitati a sentire le impressioni fisiche scaturite dall'immaginazione e, successivamente, rappresentare quelle impressioni per mezzo di gesti, atteggiamenti e movimenti, al fine di rivelare la dinamica interna degli spazi architettonici. In altri casi esige che descrivano in modo figurato l'ambiente urbano. Agli occhi di Lecoq *le piazze cittadine sono luoghi privilegiati in cui una segreta alchimia si rivela al crocevia dell'immaginazione* (Lecoq, 2006: p.1). Per esempio nei cosiddetti 'autocorsi', una pratica svolta in autonomia, a gruppi, dagli studenti, gli allievi sono tenuti a rappresentare un evento in associazione con l'ambiente in cui si viene a svolgere, o la vita pullulante di una piazza o di un mercato durante l'arco dell'intera giornata.

L'analisi mimodinamica di questi temi, che costituisce un importante passaggio nel percorso educativo di Lecoq, può aiutare gli studenti architetti a riscoprire il valore dell'intorno architettonico come autentico scenario della vita.

7. Vorrei dedicare le ultime considerazioni a un paradigmatico tema di improvvisazione chiamato *la stanza dell'infanzia*, in cui, a mio parere, è analizzata in modo peculiare e con grande sensibilità, la relazione tra architettura, memoria e progetto. Introducendo l'oggetto di questa silenziosa improvvisazione individuale, Lecoq descrive il ritorno alla casa dell'infanzia. La porta si dischiude delicatamente, la stanza si apre tutta allo sguardo, i suoi oggetti in attesa di essere riscoperti: giochi, arredi, la finestra, il letto. La memoria è proiettata nel progetto di

una stanza dell'infanzia. Da un punto di vista architettonico si tratta realmente di progettare una stanza per bambini, disegnandola inscrivendo il corpo nello spazio come fosse un foglio bianco. Il progetto della camera prende vita nella catena narrativa dell'azione mimodrammatica. Ecco, in questa genesi gestuale ritrovo l'origine e la nascita dell'architettura.

In conclusione, la pedagogia teatrale di Lecoq rappresenta una via per giungere a comprendere, attraverso un processo di trasfigurazione mimica, la struttura dell'originaria relazione pragmatica tra l'uomo e il suo ambiente architettonico e urbano. Il percorso, proposto da Lecoq, di approfondimento del movimento e della pratica mimica come processo cognitivo pre-categoriale permette di accedere al significato dinamico del rapporto tra il soggetto incarnato e il suo spazio architettonico, conducendo gli studenti architetti a riscoprire la connessione pre-categoriale tra spazio e tempo, tra corporeità e memoria, tra memoria e processo progettuale, stimolando e arricchendo la loro capacità di lettura e interpretazione della realtà e di espressione creativa.

GIOENI, L. (2016), *Lecoq and Architecture*, in EVANS, M., KEMP R. (a cura di), *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, London & New York, Routledge.

GROPIUS, W. (ed.) (1971) *The Theater of the Bauhaus*, Middletown, Wesleyan University Press.

JOUSSE, M. (1969), *L'Anthropologie du Geste*, Paris, les Éditions Resma.

LECOQ, J., CARASSO J.G., LALLIAS J.C. (2002), *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, 2nd Ed. London & New York, Bloomsbury.

LECOQ, J. (2006), *Theatre of Movement and Gesture*, London & New York, Routledge.

MERLEAU-PONTY, M. (1996), *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*. Milano, Raffaello Cortina Editore.

MERLEAU-PONTY, M. (2002), *Conversazioni*. Milano: SE.

PALLASMA, J. (2005), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Hoboken, Wiley.

SCHIEFFLER, I. (2013): *O laboratório de estudo do movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*, Ph.D thesis, Universidade do Estado de Santa Catarina.

SCHIEFFLER, O. (1971): *Man and art figure*, in GROPIUS, W. (Ed.) (1971), *The Theater of the Bauhaus*, Middletown, Wesleyan University Press, pp.17-48.

SCHIEFFLER, O. (1971): *Theater (Bühne)*, in GROPIUS, W. (Ed.) (1971), *The Theater of the Bauhaus*, Middletown, Wesleyan University Press, pp.81-104.

SINI, C. (1989) *Il silenzio e la parola*, Genova: Marietti

PAESAGGIO, UN SECOLO DI TUTELA

ALBERTO GRIMOLDI

Paesaggio" è parola che ha goduto di straordinaria fortuna nel Ventesimo secolo. La tutela del paesaggio invece è un obiettivo che la società italiana ha pesantemente disatteso. Più che reiterare i lamenti sul disastro, è forse utile chiedersi se gli strumenti che avrebbero dovuto agire con successo in sua difesa non riflettessero involontariamente i vizi e le carenze della pubblica amministrazione, i limiti della cultura, i modelli arretrati di produzione e di distribuzione della ricchezza che hanno determinato tanto deteriori risultati.

Per i monumenti la legge del 1902 e la sua sostanziale revisione del 1909 avevano superato le opposizioni che bloccavano in altri Stati analoghi provvedimenti. Era stato però necessario sacrificare proprio le prescrizioni riferite al paesaggio. Dopo l'ulteriore tentativo – fallito - di Giovanni Rosadi con la sua proposta di legge del 1910, non rimase che un provvedimento tampone, la legge 688 del 1912, di soli tre articoli, per proteggere almeno ville, giardini e parchi storici e consentire allo Stato di imporre limiti di distanze e di volumi agli interventi in prossimità di immobili vincolati per non danneggiarne „la prospettiva e la luce”.

Solo nel dopoguerra Benedetto Croce, come Ministro dell'Istruzione, riuscì a far approvare e pubblicare l'11 giugno 1922 la legge n.778, che estendeva la tutela alle „cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria”. La relazione, letta in Senato il 25 settembre 1920, sintetizza i riferimenti di un'opinione pubblica prebellica attiva e colta, organizzatasi in iniziative collettive cui aveva partecipato lo stesso Croce, già riassunti nella relazione (5 luglio 1911) di Rosadi o nelle opere del Falcone e del Parpagliolo .

Oltre la legge francese „organisant la protection des sites et des monuments naturels” del 21 aprile 1906, per iniziativa di Charles Beauquier, oltre la Svizzera e il Belgio, erano le leggi degli stati tedeschi, dall'Assia – Darmstadt, la prima,

del 1902 , alla Prussia del 1907 ispirare le „politiche” insistenze di Rosadi sulla „straordinaria bellezza” dei siti da proteggere. Croce – con la sua profonda conoscenza della cultura germanica – le cita, anche se un po' confusamente. I diversi retroterra sociali e politici impongono strumenti di controllo radicalmente diversi. La legge 778 sceglie il vincolo, l'individuazione puntuale degli immobili da sottoporre al controllo degli organi del Ministero della Pubblica Istruzione, la facoltà generica di proibire la demolizione e l'edificazione o di prescrivere i modi. La legge prussiana insiste sui caratteri eccezionali ma è molto più chiara sulle finalità e consente agli enti locali, secondo le rispettive competenze, di introdurre negli strumenti di controllo dell'edilizia le limitazioni necessarie e di esercitarle. Non v'è – come nelle altre leggi degli stati tedeschi - separazione fra edifici, abitati e paesaggio, imposta in Italia dalla difesa ad oltranza del particolare contro il bene collettivo. In via di principio, la salvaguardia sarebbe un disegno complessivo a scala di città e di territorio, e i suoi contenuti potrebbero essere definiti con chiarezza. Questo presuppone però una consapevolezza diffusa a livello locale, una borghesia dell'insegnamento e delle professioni (Bildungsbürgentum) sensibile degli interessi generali. Gli studi sul movimento Heimatschutz – ricordato da Croce - hanno precisato anche i dati quantitativi . C'è poi una cultura urbanistica d'avanguardia, c'è il rinnovamento dell'architettura attraverso il regionalismo e il Neoklassizismus, e architetti come Fischer, Gurlitt, Henrici, Muthesius, membri del Bund Heimatschutz, c'è una rete di studiosi di etnografia e di scienze naturali, e il consenso di una parte almeno delle élites economiche e sociali. Nonostante le ambiguità e le contraddizioni della Germania guglielmina, le forze sono sufficienti a sostenere, pur con alterne vicende, le battaglie, vivacissime, della salvaguardia. Le nuove reti infrastrutturali, gli squilibri territoriali, ispirano un vivace dibattito, si

denunciano gli sconvolgimenti indotti nell'ambiente. In Italia solo poche voci isolate sottolineano i rischi ambientali cui dà origine il rapido sviluppo dell'industria idroelettrica. Spesso, tuttavia, Heimatschutz significa „mitigazione“ e forse non a caso Franz Brantzky – che traveste la Möhne Talsperre, la maggiore diga della Ruhr, evocando in chiave Sezession aure medioevali - si occupa dei carri del carnevale di Colonia. Tuttavia, la diffusione in decine di migliaia di copie dei dieci volumi dei Kulturarbeiten di Paul



Paul Schultze Naumburg, veduta di Volterra, da „Heroisches Italien“ München, Bruckmann, 1938.

Schultze Naumburg, o in pieno Nazismo, i progetti delle autostrade, seguiti da un abile architetto di giardini, Alwin Seifert, con i ponti – in pietra – disegnati da Bonatz, sono solo in parte una messinscena passatista. L'ultimo libro di Seifert „Fare giardinaggio e agricoltura senza veleni“ nel 1972, sembra suggellare il passaggio da una percezione del paesaggio essenzialmente estetica, volta al passato, alla dimensione della sostenibilità. Il modello italiano tradisce un pubblico più ridotto, un dibattito più circoscritto, una tutela essenzialmente passiva, affidata all'amministrazione centrale per le carenze delle istituzioni locali. E' „il fervore dei pochi“ come titola Corrado Ricci. Anche i vincoli consentiti dalla legge 778, fra cui, non caso, quelli a difesa di Napoli, promossi da Gino Chierici, o gli studi sull'edilizia rurale campana di Roberto Pane, ma neppure le sue splendide fotografie, l'abilità di comunicare attraverso gli articoli sui quotidiani, sono riusciti a scuotere l'indifferenza. Nel 1939 la legge 1497 – la cui genesi coinvolge l'allora influentissimo Gustavo Giovannoni - ribadiva la separazione fra monumenti, paesaggio e urbanistica, e i

complessi meccanismi previsti dagli articoli dal 2 al 5, che convergono nel piano paesistico, hanno avuto una tarda e controversa fortuna. Lo strumento principale è sempre il vincolo, meno definito per la maggiore scala, che insiste su aree individuate su carte topografiche. La notifica mediante pubblicazione è analoga a quella dei piani urbanistici, di cui sono un macchinoso parallelo.

La revisione (2008) del Codice dei beni culturali, nel recepire la Convenzione europea del paesaggio ha esasperato le contraddizioni

tra la salvaguardia del territorio nel suo complesso e della cultura – anche materiale – che su di esso si deposita, dell'ambiente come spazio produttivo e come risorsa (art.131), e il controllo puntuale su luoghi selezionati. Per essi l'articolo 136 replica il primo articolo della legge 1497 con i suoi accenti neoidealisti, e continua a motivare la tutela in chiave prevalentemente estetica.

Oltre i vincoli sull'intorno degli edifici (l'art. 21 della legge 1089), valgono i vincoli temporanei, stabiliti dalla legge Galasso nel 1985, e quelli stabiliti dai piani urbanistici nelle loro ormai numerosissime varietà e scale.

La revisione in corso del piano paesaggistico della Regione Lombardia – presentata il 12 luglio scorso in un dibattito presso la SSBAP del Politecnico di Milano, relatori Luisa Pedrazzini, Andrea Arcidiacono, Alberta Cazzani, Cinzia Robbiati - si è scontrata con il sovrapporsi di queste disposizioni vincolistiche. Gli elenchi sono incompleti, incerti, anche nella loro estensione territoriale, per le diverse modalità, i tempi, i supporti e i criteri discordanti con i quali sono stati fissati. Manca infine un inventario descrittivo del

patrimonio edilizio, una „Kunsttopographie“: il surrogato lombardo, il SIRBEC, enumera per una città antica come Cremona 38 schede, mentre l’inventario INSA di Winterthur identifica oltre mille edifici solo fra quelli costruiti fra il 1850 e il 1920. Questo quadro confuso esaspera le contraddizioni fra strumenti di controllo, topografici e sincronici, e visione del territorio – topografica anch’essa, ma diacronica - prodotta dall’accrescersi delle conoscenze, che determina un’altra geografia, altre delimitazioni, diverse durate. Le trasformazioni del paesaggio agrario e degli insediamenti hanno lasciato tracce più o meno estese o frammentarie, che si accrescono continuamente, e vanno riconosciute nel loro valore di testimonianza, ma anche costantemente riconnesse in nuove sintesi.

Qualche esempio serve a chiarire: la storia medioevale ha saputo delineare i suoi paesaggi, che Riccardo Rao ha potuto di recente porre a confronto, descrivere attraverso le tradizionali fonti documentarie, la legislazione, la letteratura agronomica trasmessa dai codici, l’assetto del territorio e ai caratteri del costruito (vedi, ad esempio, gli scritti di Paola Galetti), ricollegandosi ai documenti materiali attraverso l’archeologia. Essa a sua volta ha fatto tesoro dei metodi e degli strumenti delle scienze – dalla fisica alla mineralogia, dall’agronomia alla paleobotanica, e, sulla lunga durata, con analogo percorso, attraverso l’Età Moderna fino al XX secolo, illustra un territorio costantemente modificato, in una sovrapposizione di fasi e di resti a lungo trascurati, come l’edilizia in materiali deperibili, l’opus craticium romano, gli abitati altomedioevali presso i fiumi dell’intera pianura padana.

La distribuzione geografica e i tipi di culture (vedi l’olivo) sono molto mutate nei secoli variando l’estensione del bosco e l’aspetto di interi territori di collina e di montagna. Questo succedersi di trasformazioni, di breve o più lunga durata, rende concettualmente insostenibile un vincolo che servirebbe a fissare l’immagine attuale del territorio in una sorta di perpetua immutabilità. Viceversa, occorre evitare che risorse irriproducibili siano sacrificate a interessi di corto respiro, tener conto, nelle decisioni, di tutte le variabili in

gioco, incluse quelle di sostenibilità, ben più sostanziali del certamente opinabile giudizio estetico.

La mancata difesa del paesaggio genovese nel secondo dopoguerra – per esempio – ha avuto come conseguenza il grave dissesto idrogeologico. Ancor prima, tra le due guerre, la copertura del Bisagno e la costruzione di piazza della Vittoria ha prodotto un ambiente urbano dignitoso, sacrificando totalmente il precedente, di grande anche se diversa qualità, soprattutto più resiliente, capace di limitare gli effetti di eventi meteorologici estremi. Un futuro ragionevole comporta la modifica, un progetto che salvaguardi il più possibile, non fosse che per ragioni di economia, un assetto quasi centenario, integrando molteplici esigenze e competenze scientifiche e tecniche.

La tutela si attua quindi prioritariamente attraverso la conoscenza del territorio, in una prospettiva diacronica, necessariamente storica, e occorre che questo processo – nonostante i numerosi, sofisticati strumenti tecnico-scientifici - sia il più possibile partecipato, diventi momento di coesione e di formazione. Su queste basi si può costruire un progetto condiviso per lo spazio fisico di una comunità, registrando le molteplici variabili che lo stratificano delle testimonianze e la salvaguardia dell’equilibrio delle risorse esistenti determinano.

Secondo i modelli di governo tipici della politica italiana, l’attuale intrico di vincoli e di competenze ha invece protetto il paesaggio attraverso le difficoltà della procedura che scoraggiavano i più deboli, mentre l’ondivago atteggiamento e le incerte competenze dei tribunali amministrativi consentivano ai più forti ampi spazi di manovra. Al contempo, l’onerosità ha reso impopolari questi meccanismi, e sommata ai criteri estetici privilegiati dalle norme, è servita a delegittimare divieti spesso largamente giustificati. Un secolo di normativa rende improbabili mutamenti sostanziali in tempi brevi. Per recuperare la situazione occorre che architetti e urbanisti – e chi si occupa di restauro e tutela con un’urgenza particolare - riescano nuovamente a comunicare il senso del loro lavoro alla società nel suo complesso.

COLONIE AL MARE PER L'INFANZIA IN LIGURIA. UN PATRIMONIO DA CONOSCERE E TUTELARE.

FRANCESCA SEGANTIN

Abstract: *The Italian seaside colonies are a widespread heritage for the most part unknown to critics and scholars at risk of disappearing due to abandonment, demolitions and inappropriate reuse. An ongoing research about the case study of seaside colonies on the Italian Riviera is bringing out a more complex and articulated heritage than known until now, thus posing additional consideration on the values and the conservation problems of this Modern Heritage.*

1. Colonie al mare per l'infanzia in Italia: problematiche di un patrimonio Moderno.

A distanza di più di trent'anni dalla prima denuncia sulle condizioni di degrado e abbandono dell'architettura delle colonie, riproporre il tema della tutela e della conservazione di questo patrimonio moderno italiano, risulta oggi più che mai doveroso, data la quantità di architetture andate perdute negli ultimi decenni e il permanente stato di abbandono e oblio in cui ancora questi edifici si trovano. In occasione della prima segnalazione sullo stato di questo patrimonio, Marco Dezi Bardeschi descrisse il degrado e la minaccia di distruzione a cui erano sottoposti i più grandi complessi di colonie al mare costruite tra le due guerre sui litorali della Toscana e dell'Emilia Romagna, denunciando come principali cause di quello stato "l'oblio e la smemorazione che hanno guidato la mano pubblica e privata negli anni dell'opulenza e della febbre dell'edilizia mentre le coste venivano trasformate in una continua e aggressiva cornice di cemento". Nonostante il contesto sociale ed economico rispetto agli anni ottanta del Novecento sia profondamente mutato, questi complessi, per la maggior parte dei casi, non hanno ancora ricevuto il riconoscimento di bene culturale da tutelare e, complice anche la svalutazione del mercato immobiliare che ha favorito la loro svendita da parte delle amministrazioni comunali a società di privati, sono ancora oggetto di interventi speculativi che ne minacciano la consistenza materiale e rischiano di cancellare la memoria storica di cui sono portatori.

A dispetto della sempre crescente conoscenza e sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico Moderno e più in generale del XX secolo tout court e degli studi sulle colonie al mare condotti in diversi contesti italiani, questo patrimonio risulta essere

ancora parzialmente sconosciuto, soprattutto per quanto riguarda i complessi costruiti nei primi decenni del Novecento e nel secondo dopoguerra. Sino ad ora, l'interesse della comunità scientifica e dell'opinione pubblica si è infatti prevalentemente concentrato sui grandi complessi architettonici dai caratteri razionalisti e "monumentali" realizzati tra le due guerre e progettati dai protagonisti della storiografia moderna. Parlando di colonie marine tutti fanno infatti riferimento alle formidabili macchine di propaganda e di consenso, risolte dai vari progettisti secondo arditi sperimentalismi formali, costruite sulle coste della Romagna e della Toscana per accogliere i batilla, i figli degli operai e dei dipendenti delle grandi aziende italiane. Giganteschi complessi architettonici dalle volumetrie definite dalle istanze della cultura igienista, di quelle del razionalismo italiano e dal formalismo di natura propagandistica, allegorica e futurista; eterotopie di un sistema politico e sociale ormai scomparso, che emergevano dall'inedificato paesaggio costiero simili a cattedrali nel deserto come la colonia marina "Rosa Maltoni Mussolini" dell'Opera di previdenza postelegrafonica e ferrovie dello Stato a Calambrone (PI) progettata da Angiolo Mazzoni e realizzata tra il 1925 e il 1931; la colonia marina XXVIII Ottobre a Cattolica (RN) del 1932, progettata dall'architetto Clemente Busini Vici e commissionata dal Ministero dei Fasci Italiani all'Estero per ospitare i figli degli italiani residenti nei possedimenti coloniali; la colonia marina FIAT "Edoardo Agnelli" a Marina di Massa (MS), progettata dall'ingegnere Vittorio Bonadè Bottino (1933) per i figli dei dipendenti FIAT; la colonia AGIP "Sandro Mussolini" a Cesenatico (FC) dall'architetto Giuseppe Vaccaro (1937-1938) e altre ancora.

in Conservazione dei Beni Architettonici, coordinatore del corso di dottorato Prof.ssa Carolina Di Biase, dottoranda: Francesca Seganin, relatori: Prof. Arch. Stefano F. Musso e Prof.ssa Giovanna Franco.

3. Tutela e conservazione delle colonie al mare: valenze e possibili strategie.

Una possibile tutela di questo patrimonio, legata al ruolo sociale, architettonico, paesaggistico ed economico assunto dalle colonie nel periodo compreso tra la metà del XIX Secolo e gli anni settanta del Novecento, non potrà dunque dipendere esclusivamente dai valori storico-artistici attribuiti ai singoli edifici o complessi, ma anche, e soprattutto, dal riconoscimento delle valenze legate a questi edifici in quanto parte di un "complesso" di architetture accomunate per funzione, storia, tipo di utenza, caratteristiche igieniche e localizzazione territoriale. Dall'analisi del caso particolare delle colonie al mare in Liguria sono emersi diversi aspetti comuni tra i vari complessi che potrebbero costituire la base del loro possibile riconoscimento a patrimonio culturale da tutelare. Tra questi spiccano per importanza: il rapporto tra l'architettura e il paesaggio, il ruolo assunto dalle colonie nello sviluppo delle località costiere e nell'urbanizzazione del litorale e la loro moderna funzione legata alla cura e alla vacanza di bambini appartenenti alle classi meno abbienti e bisognosi di un soggiorno climatico.

La maggior parte delle colonie al mare è stata costruita in prossimità di spiagge, in posizioni paesisticamente privilegiate e in contesti inizialmente isolati o poco urbanizzati, al fine di facilitare l'accesso al mare ai bambini e di sfruttare al meglio gli effetti benefici del clima marino, assumendo così, con le loro volumetrie emergenti rispetto al contesto territoriale, il ruolo di elementi caratterizzanti del paesaggio costiero.

La presenza di grandi parchi e aree verdi attorno agli edifici della colonia, destinate alle attività di gioco, all'educazione fisica e al riposo dei bambini, inoltre, con la loro ricca ed esotica vegetazione contribuirono a modificare la flora del litorale, caratterizzandola con la sua varietà e rigogliosità ancora oggi apprezzabile.

Questi primi insediamenti moderni costruiti sulla costa contribuirono alla modifica dell'aspetto del litorale non solo con la loro presenza di edifici pionieri realizzati sulla costa, ma anche attraverso la realizzazione e al potenziamento delle vie di comunicazione

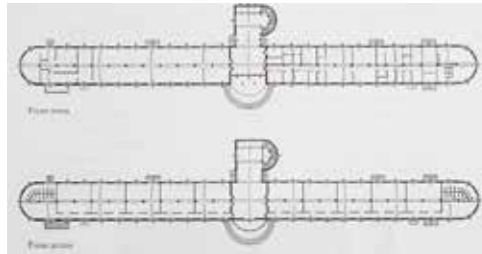
destinate al trasporto dei coloni, influenzando, con la loro presenza e la quantità di merci e persone che ruotavano intorno a questi istituti, le scelte insediative delle varie autorità locali.

In molte realtà costiere la concentrazione di colonie divenne, inoltre, un elemento caratterizzante della struttura urbana e del loro sviluppo a mare, nonché della loro vocazione turistica. La presenza delle colonie fu infatti fattore di sviluppo economico e di crescita urbana anche grazie alla quantità di turisti attratti nelle località di mare proprio dalla presenza di questi istituti che rappresentavano una garanzia della salubrità del luogo e delle qualità ottimali del suo clima. La funzione collettiva della colonia, infine, il cui "impianto tiene ad un tempo dell'albergo, della scuola e della clinica", determinò, la presenza in quasi tutte le località costiere della Liguria, seppur con conformazioni e volumetrie diverse a seconda del tipo di edifici e del loro periodo di costruzione, di edifici con spazi interni e esterni adibiti alla vita in comunità, dotati di caratteristiche architettoniche peculiari tra cui la presenza di accorgimenti climatici e impiantistici, altamente caratterizzanti (ne sono un esempio l'ampio uso di superfici vetrate, di finestre dotate di particolari meccanismi di apertura e i sistemi di ventilazione naturale degli ambienti). La tutela del patrimonio delle colonie al mare non può quindi prescindere dalla conservazione di tutte le caratteristiche paesaggistiche e architettoniche legate agli aspetti appena citati. Tra le possibili indicazioni di tutela, a seguito delle indicazioni inerenti alla conservazione dei caratteri architettonici peculiari di comprovato valore relativo ai singoli edifici, dovrebbe quindi essere compreso il rispetto dell'integrità delle aree di pertinenza delle colonie, la tutela dei loro parchi, la conservazione dei tracciati ferroviari dismessi e delle piccole stazioni che servivano le colonie, il rispetto dell'impatto paesaggistico di questi complessi, con il divieto di demolizione anche parziale delle volumetrie e di nuove edificazioni in prossimità dei complessi, il mantenimento delle volumetrie interne e del principio dispositivo degli ambienti e di quegli accorgimenti architettonici rappresentativi dell'architettura della colonia.

Il fine ultimo della tutela dovrà quindi essere quello di conservare la consistenza materiale di queste architetture, prospettando per i complessi in stato di abbandono un appropriato uso futuro, ma al contempo anche la memoria e l'identità collettiva del litorale interessato dal fenomeno delle colonie.



Sopra: Ex Colonia Marina Braidesa a Laigueglia (SV) (1923); Ex colonia Bergamasca a Celle Ligure (SV) (1894); Sotto: Ex colonia Ubalda Veronese a Ceriate(SV) (1951); Ex colonia Cremasca a Finale Ligure (1914-25) a Savona; A fianco Ex colonia città di Torino, 1932 a Loano (SV); Ex colonia IX Maggio (1938), poi Olivetti a Marinella di Sarzana (SP). Tutte le foto sono dell'autore (Luglio 2016).



Esempio di colonia razionalista. Complesso soggetto a Dichiarazione di Interesse Culturale.
Ex colonia IX Maggio (1938), poi Olivetti a Marinella di Sarzana (SP) Stato attuale. Immagine dell'autore (luglio 2016)



GENEALOGIA DELLA MODERNITÀ

NUNZIA PALMIERI, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Macerata, Quodlibet, 2015



Davanti al NeuesMuseum di Berlino appena intelligentemente restaurato da Chipperfield e Harrap, Bernhard Kohlenbach, che tira le fila della catalogazione istituzionale dell'architettura contemporanea berlinese e faceva da guida in via di amicizia alla nostra Scuola di restauro braidense in visita di studio, disse: *vedi, questa è l'ultima finestra degli anni Settanta*. Nunzia Palmieri con il suo bel *Visioni in dissolvenza* ne riapre molte.

È da quegli anni che saggi critici affilati come una lama non si leggono più. Quello di Palmieri è scritto di pancia, tutto d'un fiato. E così lo leggi. Come abbia fatto una studiosa di letteratura che si è occupata principalmente di Fenoglio, Saba, Svevo, certo anche di una figura chiave come Gianni Celati, ad aver scritto uno dei più bei saggi sulla trasformazione della ricezione della città e del paesaggio metropolitano, ridando speranza se non al progetto quantomeno alla teoria e alla critica è difficile da capire. Ha studiato a Bologna nei primi anni Ottanta: forse era ancora una capitale culturale? Forse per la teoria e la critica si riapre una stagione? Ma come, gli anni Settanta non erano tutti da buttare? Il saggio, anzi la saggia, parte da lì. Ma andiamo con ordine. Prima si entra nel laboratorio della teoria della visione e del cantiere dell'abbattimento delle mura (della città, e non solo): con una ripresa rasoterra ci porta nel ricordo spaven-

to di Renzo Tramaglino del Lazzaretto appestato, per sentenziare: *Manzoni rinuncia alla visione a volo d'uccello, alla prospettiva aerea marcata dalle coordinate di una visione ideologicamente stabile: la mappatura dei luoghi si costruisce seguendo il movimento erratico di uno sguardo dal basso e il sugo di tutta la storia - dopo aver liquidato con un sorriso le elucubrazioni filosofiche di Don Ferrante - scaturisce dalla conversazione dei semplici* (p. 29). Sistemati così i tanti Don Ferranti dell'architettura, anche grazie alle belle foto di Marina Ballo Charmet - purtroppo una delle rare presenze femminili del libro, del resto l'egemonia di genere non si batte in un sol colpo! -, si passa a Gadda. E all'enunciato fondamentale del libro: *Gadda svincola la sua visione della città, insieme cupa, divertita e ironicamente nostalgica, dall'eccezionalità della catastrofe* (p. 35). Ed eccoci nel cuore degli anni 70. Qui il libro diventa, oltre che geniale, pericoloso. Spieghiamoci: attraversa tutti i rovelli e meandri della formazione degli architetti della mia generazione, quella degli anni Settanta, appunto, come ha ben espresso Pippo Ciorra in varie riflessioni sul tema. Una vivisezione. Ma liberatoria. Poiché alla fine di un percorso accidentato e complesso, cui corrisponde una galleria di ritratti bellissimi di cui diremo subito (oltre che la nostra vita di questi anni), con antico pragmatismo femminile ci indica da che parte butta l'esistenza, la tendenza (il sugo di cui sopra). Meglio di tanti architetti che pure su questo terreno si sono cimentati, cementati. E arriviamo al punto nodale (lo snodo è un rovello del design di quegli anni): la *genealogia della modernità*. Quella proposta da Palmieri parte da Pasolini, dalla sua lezione sulla perdita de *La forma della città* del 1974, in concomitanza con l'Anno Europeo del Patrimonio Architettonico aperto a

Bologna nell'Ottobre dello stesso anno; dalla sua rivalutazione antifascista della felice coniugazione del rapporto antico-nuovo nell'architettura del periodo fascista, assurta a campo d'indagine privilegiato in quegli anni; dalla sua idea di *conservare certe forme della vita del passato* antimonumentale e leopardiana: *Quello che mi stava più a cuore, in questi viaggi, era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, le piccole cassette sorte in difesa dei campicelli di viti, abitate normalmente dalla povera gente ... ecco, questo mi interessava. E tutto ciò in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è scomparso quasi completamente eccettuato in certi paeselli sui picchi degli Appennini e sui monti* (p. 44). Lo snodo: da una parte la visione catastrofica della nuova città, dall'altra il nuovo pensiero che si profila dentro la crisi: *ripensare la città a partire da un'indagine delle mutazioni* (p. 46). La galleria dei ritratti dei pionieri della nuova città/visione? Gli autori dei libri che portavamo agli esami: Aldo Rossi di *Architettura della città*, Robert Venturi di *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Lewis Mumford de *La città nella storia*, Francois Choay della *Città utopia e realtà*, Joseph Rykwert dell'*Idea della città*. Insomma il clima da cui nascono i film sulla città di Eric Romehr, la fotografia di architettura di Luigi Ghiri, *Le città invisibili* di Calvino: *flussi di quotidiana disponibilità a lasciare intravedere la fisionomia di un mondo abitabile* (p. 74). Dopo, quindi, la perdita della *forma della città*. E dopo i non luoghi di Marc Augé, che registrano la perdita, ma dalla parte del negativo.

E qui inizia la genealogia personale della nuova città/visione: con le nebbie e la dissoluzione urbana di Giovanni Testori; il paesaggio senza confini, onirico di Antonio Delfini; la storia naturale della città dell'amato Gianni Celati; le fotografie in dissolvenza di Oliviero Barbieri e l'ordine aperto di Davide Benati.

La dissolvenza è un atto della mente, una forma della ricezione. Si concretizza con tecniche, a volte con apparecchi. La dissolvenza come forma fotografica e letteraria della ricezione applicata alle nuove realtà e paesaggi metropolitani indica una nuova visione. Palmieri ci insegna che essa si struttura

su due registri ben precisi: la costruzione di una tradizione del *cattivo nuovo*, di contro alla visione catastrofica del *buon antico*; l'attenzione.

Con l'attenzione il vento ha fatto il suo giro: nell'epilogo ritorniamo all'immagine della città di Lynch da cui eravamo partiti. Lì Lynch invocava la necessità di una nuova figurabilità in grado di calamitare l'attenzione, senza la quale a quest'ultima si sostituisce l'angoscia. Ma che succede di fronte alla *complessità crescente delle conformazioni urbane come alla frantumazione delle aree d'attenzione che consentono i processi di orientamento nello spazio?* (p. 134). Palmieri azzarda ipotesi di speranza progettuale: *È forse questa incompiutezza, questo ordine aperto a restituire senso alle immagini delle nuove città, abitate dagli dei minutissimi a cui pensava Calvino quando immaginava la sua mappa provvisoria dell'invisibile*. L'attenzione è anche l'unica bussola, insieme alla ricostruzione genealogica, che ci può aiutare ad affrontare la conservazione del contemporaneo, cioè di questo mondo incompiuto, frantumato, aperto. Che, in genere, sta fuori dalle mura del centro storico.

SANDRO SCARROCCHIA



ANNA E LAWRENCE HALPRIN: PAESAGGI E COREOGRAFIE DEL QUOTIDIANO

ANNALISA METTA, BENEDETTA DI DONATO, *Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano*, Melfi, Libria, 2015



Ricordo quando Lawrence Halprin venne a Firenze allo studio di Michelucci dove al tempo, nel 1986, l'attenzione era rivolta al progetto per l'area della FIAT Fondiaria a Novoli. C'era molto fermento per il suo arrivo; egli era stato incaricato da Bruno Zevi, che sovrintendeva alla stesura del Piano, di occuparsi del coordinamento della progettazione nell'area. I due architetti si studiarono a lungo al principio, poi si piacquero.

Halprin conobbe Anna Schuman, figura capitale nel mondo della danza, nel 1939 all'Università del Wisconsin, Madison, dove lei studiava e Lawrence si laureò in botanica prima di iscriversi alla *Harvard's Graduate School of Design* sotto la guida di Moholy-Nagy, Gropius e Breuer. Da quel momento Anna e Lawrence furono inseparabili, sempre molto coinvolti nelle questioni sociali e politiche, (le discriminazioni razziali, il pacifismo, le battaglie per i diritti civili, il femminismo, l'omosessualità), perfetti interpreti di quel fervore di denuncia, ora di partecipazione che nella Bay Area trovò un terreno particolarmente fertile. In un gioco di continui rimbalzi tra performance e realizzazioni, l'opera degli Halprin è sempre stata un *pas de deux*, inscindibile ed in eterna evoluzione.

Il libro, pubblicato in occasione della prima mostra europea sugli Halprin, promossa dalla Casa dell'Architettura di Roma insieme al Dipartimento di Architettura di Roma Tre (1), mette in luce proprio i temi del *movimento*, della *partecipazione* e del *tempo* nell'opera di questi due grandi autori. Potrem-

mo definire i loro interventi vere e proprie "coreografie", per la mirabile capacità di coinvolgere nel progetto dello spazio pubblico tutto il contesto urbano, senza gerarchie: persone e architettura, portandoli "in scena" con la stessa forza e vigore nel tempo. È quello che accade, ad esempio, negli spazi pubblici di Portland, un'opera capolavoro realizzata tra il 1963 ed il 1970, qui riletto con una straordinaria quantità di disegni originali, appunti e schizzi della *The Lawrence Halprin Collection*, dell'Architectural Archive of University of Pennsylvania (AAUP) di Philadelphia.

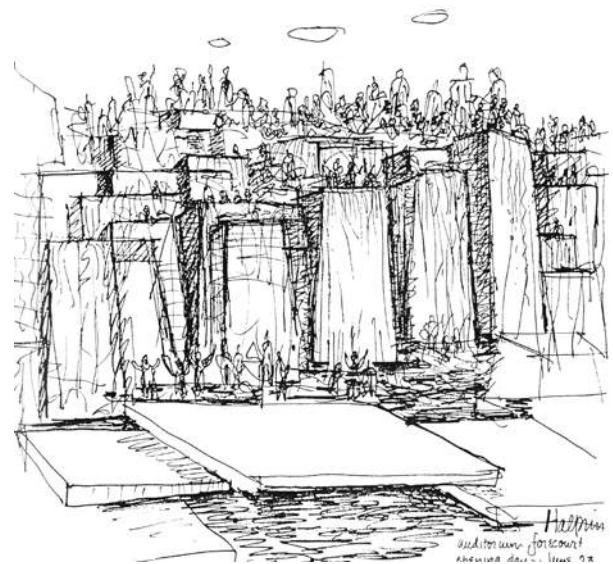
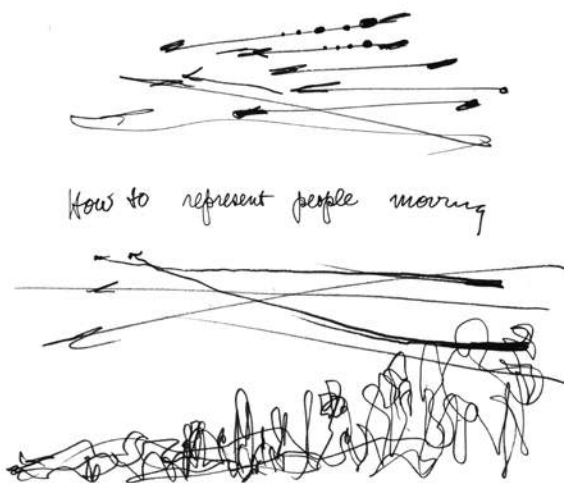
L'interesse per questo progetto, che, secondo lo stesso Kevin Lynch è a tutti gli effetti un "riferimento" (2) nel tessuto urbano, non si limita alla curiosità che induce in quanto sistema di opere d'arte, (*Ira Keller Fountain*, *Lovejoy Plaza*, ...) ma di quanto è suscitato dalle relazioni che è capace di tessere con il paesaggio circostante, introducendo e mescolando nuove funzioni, stimolando un nuovo comportamento delle persone. Halprin usa la Natura e le sue forme dinamiche come grimaldello per aprire nuove frontiere nel progetto dello spazio pubblico, intrecciando materia organica e minerale sino alla codifica di quello che Franco Zagari definisce *un manifesto di un nuovo paesaggio americano*, possente e al contempo disponibile. *L'Ira Keller Fountain* ne è l'emblematico esempio poiché *costruisce un'avventura che inventa nel fruitore la conoscenza della natura, del modo in cui le sue forme evolvono, si organizzano in modo cooperativo, complesso e intelligente, dell'occasione di inventare nuove azioni e future interazioni nello spazio pubblico urbano.* (3) A contraddistinguere maggiormente l'opera del paesaggista e della coreografa saranno lo spiccato interesse per le dinamiche del processo di creazione collettiva, la tensione fortemente interdisciplinare e l'attenzione per le pratiche di progettazione condivisa degli spazi, che *si pone l'obiettivo*



Lovejoy Plaza, Portland; nella pagina a fianco da sinistra a destra: Schizzo di studio, RSVP Cycle e Ira Keller Fountain, Portland. Schizzo originale di Lawrence Halprin. Tutti i materiali provengono da The Lawrence Halprin Collection, dell'Architectural Archive of University of Pennsylvania (aaup).

di dimostrare la necessità di superare nel progetto la separazione tra architetto e abitante, tra danzatore e pubblico. Ripercorrendo le biografie dei due maestri e in particolare le tre grandi opere di Lawrence: *Experiments in environment* (1966-1971), *Motation* (1965) e i *RSVP Cycles* (1969), viene soddisfatto il desiderio del lettore di conoscere come gli

Halprin abbiano dato corpo ai loro progetti e alle loro ricerche. Infatti attraverso questi studi, Halprin risponde all'interrogativo costante, quasi ossessivo, che muove la sua matita: la ricerca di un linguaggio che sappia descrivere in modo compiuto e aperto la relazione tra corpo e spazio, tra progetto e movimento.



Così codificano con rigore scientifico un vero e proprio alfabeto per il corpo e per il progetto. Il Paesaggio, già 15 anni prima della Convenzione Europea (4), diventa uno spazio mosso che non può prescindere dalle persone ma ne è il costante prodotto collettivo. Non sorprende pertanto che Zevi nel 1986 abbia proprio pensato a lui per coordinare il gruppo di architetti incaricati del piano ex-Fiat a Firenze, ma che purtroppo non vide mai realizzarsi il progetto che uscì da quei tre entusiasmanti workshops. (5)

A Firenze Halprin non tornò più e venne dimenticato fino all'uscita di questo libro che diede l'input per una seconda mostra nel 2015, *Anna e Lawrence Halprin. Lo Spazio Pubblico Performativo* (6) nei locali della Palazzina Reale di Santa Maria Novella di Michelucci, evento che segnò un nuovo incontro tra questi due grandi maestri.

Guardando alle nostre città, alle nostre periferie dunque, la lezione di Anna e Lawrence Halprin diventa straordinariamente attuale, fornendo un vero e proprio linguaggio, un articolato e denso codice di comunicazione che si fa strumento per progettare relazioni. Allora piuttosto che accingerci ad un timido *rammendo*, come professionisti e cittadini dovremo piuttosto avere il coraggio di tessere una nuova

trama, immaginare lo spazio pubblico come un progetto aperto, disponibile alla trasformazione e al cambiamento, riscrivibile, disponibile all'azione inventiva del pubblico che con i propri comportamenti interviene nel processo creativo, continuamente modificandone l'esito (7). Ed è quanto questo libro ci esorta a fare.

LUDOVICA MARINARO

1. A. METTA E B. DI DONATO (a cura di), *Learning from Mrs and Mr Halprin. Coreografie del quotidiano*, 5 marzo - 24 aprile 2014.
2. K. LYNCH, *The Image of the city*, 1960 Cambridge Massachusettes, MIT Press
3. B. DI DONATO, *Gli spazi pubblici di Portland in Anna e Lawrence Halprin. Coreografie del quotidiano*, 2014 Libria, Melfi. Cfr Pag. 174
4. *Convenzione Europea del Paesaggio*. E.L.C. 2000, Firenze.
5. I workshop coordinati da Lawrence Halprin nel 1986 portarono alla redazione nel 1989 del piano particolareggiato di L. Ricci, poi totalmente disatteso e modificato al subentro di L. Krier.
6. *Lawrence e Anna Halprin. Lo spazio pubblico performativo*. Palazzina Reale Stazione di S.M.Novella Firenze 30 aprile-14 maggio 2015. DIDA | Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze, Fondazione degli Architetti di Firenze.
7. Halprin, Lawrence and Associates (1968). *New York New York: A Study of the Quality, Character, and Meaning of Open Spaces in Urban Design*. San Francisco: Chapman Press.

AULO GELLIO: LO ZIBALDONE DI QUELLE LUNGHE NOTTI ATTICHE (FACENDO ZAPPING NEL SAPERE)

MARCO DEZZI BARDESCHI

Abstract: An imaginary, philosophic journey around ancient Mediterranean sea, in the footsteps of Aulo Gellio, through his encyclopaedic opera "Attic Nights". Highlights the modernity of his philosophical reflections, his cosmology, astrology and the movable celestial sphere upon our head.

Le idi di agosto sono, per molti, un tempo di vacanze nell'altrove. Ad esempio, del lento andar per mare sulle antiche rotte verso Oriente, dallo Jonio all'Egeo, in fruscante compagnia notturna del cielo stellato, a riflettere sull'infinito stupore dell'universo. Tra i molti Tesoretti enciclopedici ereditati dagli antichi scrittori latini, non ce n'è forse altro più empaticamente vicino a noi, a soddisfare, con la sua voluta asistematicità, l'impulsiva e superficiale *curiositas* del nostro tempo, quanto le Notti Attiche, singolare zibaldone di quell'irrequieto antesignano dello zapping da salotto che fu Aulo Gellio. Sono addirittura i venti i volumina in origine redatti su un unico rotolo, poi smembrati per facilità di consultazione (e di plagiaria riappropriazione), che tanta fortuna hanno incontrato presso i copisti medioevali che li hanno fatti conoscere ai primi grandi maestri del nostro Umanesimo (Petrarca, Boccaccio, Alberti, Poliziano), fino alla loro prima edizione a stampa (1469). Sulle date e la biografia del loro autore ancora cavilla la critica filologica (specialmente di tradizione germanica) sulla base, indiretta, dei personaggi ed eventi citati in quel testo pervenutoci acefalo. Che si tratti di appunti buttati giù alla rinfusa,



così come capita, lo dichiara candidamente nella *Praefatio* lo stesso onnivoro autore: "per la disposizione degli argomenti ho adottato il criterio della pura casualità, quello stesso che avevo seguito nel raccogliarli: via via che prendevo in mano un libro, greco o latino che fosse, o ascoltavo una cosa che valeva la pena ricordare, ne prendevo nota così come veniva (*ordine rerum fortuito*), seguendo solo il mio gusto e senza badare alla natura del materiale, e lo mettevo da parte a sussidio della mia memoria, come una dispensa di cibi culturali". Ecco come, dirette ed attuali, ci risuonano le confidenziali parole di questo erudito memorialista romano di età antoni-

niana, contemporaneo e forse amico di Apuleio. Queste occasionali *lucubratiumculae* (o *compluscoli*), pur registrate a caldo "alla svelta, senz'ordine e senza regola", ci restituiscono per fulminanti frammenti gli scaffali aperti della biblioteca del sapere di un appassionato cultore dei precetti del Trivio e del Quadrivio. Gellio in sostanza è un consumato retore a contatto con la neosofistica greco-romana di Erode attico. E' l'elegante testimone di una salda *latinitas* che riposa sul prezioso equilibrio tra *Ragione* (*ratio*) e *Usò* (*usus*). Un letterato devoto al sapere dei





Qui e alla pagina precedente: Marco Dezzi Bardeschi, *il Gran Teatro dell'Universo Mondo*, opere digitali per la Costa Diadema, curatela artistica di Casagrande e

Romani *antiquiores*. Un grammatico raffinato che insegua il senso genealogico delle parole e delle loro possibili varianti per una lingua più ricca ed incisiva. Il suo obiettivo è favorire nel lettore lo sviluppo dell'ingegno, dell'*ars memoriae* e la bella creatività dell'eloquenza (*oratio*). Ma la sua cultura si spinge oltre, a raccogliere le più arcane credenze collettive popolari di sempre, come la incrollabile fede negli astri e l'esercizio profetico dell'aruspicina. La sua *scientia* è arte compilatoria. Protagonista delle sue lunghe notti in mare, condivise con congeniali compagni di viaggio, è l'incombere dell'immenso cielo stellato sulle loro teste. Gellio, narrando, è consapevole di essere un affascinoso affabulatore: "si traversava – racconta - da Cassiopea alla volta di Brindisi, un mare Jonio tumultuoso, sconvolgente, furibondo (*violentum et vastum et iactabundum*). Poi, quando ancora si alzavano i lamenti di noi tutti e ci si affannava a svuotare la sentina, ecco che spuntò l'alba... Le raffiche del vento, divenute più fitte, i vortici fumiganti e quelle paurosa formazioni di nubi che

chiamano 'tifoni' sembravano gravare minacciose sulla nave, pronte a sommergerla". *"Eravamo in diverse persone, greci e romani, studiosi delle medesime discipline, e sulla medesima nave facevamo la traversata da Egina al Pireo. Era notte, il mare tranquillo, la stagione estiva e il cielo limpido e sereno. Sedevamo perciò a poppa tutti quanti assieme, a contemplare le stelle qual'è lucenti:... cos'è il 'carro' e il suo 'Bovaro'? Qual è il maggiore e quale il minore? Perché si chiama così? In che direzione si muove con l'avanzare della notte? Perché Omero dice che il Carro non tramonta mai? E la parola Settentrione? I grammatici dicono appunto che derivi dal numero (sette) delle stelle. Mentre Varrone aggiunge che *triones* significa che le stelle più vicine tra loro, tre a tre, formano dei triangoli". E via dicendo.* La sua attenzione è rivolta alla simbologia (virtù e poteri) dei numeri, il sette, per esempio: sette sono i cerchi del cielo sul suo asse; il solstizio estivo è nel settimo segno iniziando dall'invernale e quello invernale nel settimo a partire dall'estivo. E la luna? Impiega



Recalcati, Ottobre 2014 (coll. Claudia Angelozzi, Marco Barbagallo, Beatrice Casiraghi): ispirate ai due emisferi (australe e boreale) secondo Durer, 1515.

nella sua rivoluzione quattro volte sette giorni ("percorre la sua orbita in 27 giorni, ossia in tre al cubo"). Gellio è rassicurato dal sublime ordine matematico dell'universo, dalla geometria pitagorica delle linee (Euclide: "la linea – in greco gramma – è una lunghezza senza larghezza") e dei piani ("il piano possiede linee in due sole dimensioni"). Ed il suo spirito razionale esalta la purezza dei solidi elementari, primo tra di essi il cubo. Lo attira la stessa simbologia dei colori, le loro denominazioni, i fenomeni naturali violenti (come i terremoti) o magici (come le eclissi), i venti e le mutevoli onde del mare trova, nascosta dentro le cose, la provvidenza e, con essa, l'incredibile potenza e necessità del fato, malgrado la libertà, che ci è concessa, di giudizio e decisione ("fato e natura sono o no sinonimi?"). E, con Cicerone, ripete che "Crisippo s'è tanto affannato a risolvere la questione del fato che tutto determina e dell'arbitrio individuale, ma ne è restato imbrigliato". Anche per Gellio, come per Porfirio, c'è una sapienza naturale occulta attraverso la quale si giunge,

con Aristotile, all'essenza delle cose". Per lui, con il poeta Afranio, la Sapienza è figlia di Uso e di Memoria: per conquistarla non bastano da soli i libri, la retorica e la dialettica, occorre la sperimentazione diretta delle cose. Ma questo, agli architetti in formazione, non l'aveva già detto con esemplare chiarezza lo stesso primo semiologo della nostra storia antica, Vitruvio?

Impossibile insomma, sottrarsi al fascino delle epiche apparizioni che la fantasia accende in queste marine notti attiche. Se, per l'immaginario Carducci, anche lo stesso Omero, vinto dalla calda ora, talvolta si assopiva nel fragore di battaglie sempre sonanti, ecco qui invece Gellio che al contrario s'infiamma proprio come quell'anonimo navigante di sempre che veleggiando quel mar sotto l'Eubea vedea per l'aspra oscurità scintille, balenar d'elmi e di corruschi brandi (Foscolo). Talmente grande è, ancor oggi la potenza suggestiva dell'antica mitologia nell'andar per mare di notte come incantato flaneur immerso in un'antica, perenne notte attica.

MDB



ROMA: TOR MARANCIA, STRADE CHE DIVENTANO MUSEI

SARA ROCCO

Abstract: *The experience of "Big City Life" is a good example of regeneration of an anonymous working-class district in Rome: through public art it is possible to enhance intangible assets like knowledge and identity inside the community. The final purpose is creating a common good and making people proud of place where they live.*

L'arte urbana, o *public art*, sembra essere la nuova medicina per la rigenerazione di aree abbandonate, degradate o periferiche; l'obiettivo non è meramente quello di abbellire luoghi che hanno perso o che non hanno mai avuto vitalità e qualità, ma è innanzitutto quello di innescare un processo di valorizzazione di beni immateriali (conoscenza, senso di appartenenza, identità) all'interno delle comunità. Parallelamente si attirano viaggiatori curiosi e appassionati d'arte,

creando dei percorsi urbani di scoperta e conoscenza alternativi a quelli turistici e inflazionati della città storica.

La città di Roma si presenta in Italia come un caso esemplare: da alcuni anni la street art "legalizzata" ha conquistato molte zone della città, da quelle più centrali come la fermata della metropolitana Piazza di Spagna, ai quartieri di San Basilio e Tor Bella Monaca, principalmente grazie al contributo della coraggiosa e ribelle associazione culturale romana 999 Contemporary (dotata di una galleria al quartiere Testaccio), in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura di Roma Capitale e Fondazione Roma-Arte-Musei. Per promuovere i percorsi di street art della città è stata creata da Artribune una mappa e un'applicazione per smartphone (StreetArtRoma) che geolocalizza le opere d'arte, il cui slogan è "Cambia prospettiva. La strada è il tuo nuovo museo".

L'esperienza di Tor Marancia, denominata "Big City Life" rientra a pieno titolo in questi processi di trasformazione ed è stata selezionata con altri diciannove progetti per rappresentare nel concreto il concetto di bene comune al Padiglione





Italia della XV edizione della Biennale di Architettura di Venezia 2016, la cui curatela è affidata al gruppo veneziano TAMassociati, impegnato nei temi della sostenibilità e dell'architettura sociale.

Tor Marancia, è un quartiere situato a Roma sud, lungo la via Cristoforo Colombo, costituito da abitazioni popolari, fatte costruire nel 1949 secondo il Piano Fanfani, in seguito alla demolizione della borgata precedente, sorta in tempi record e con materiali semplicissimi e scadenti alla fine degli anni venti per ospitare gli sfollati degli sventramenti mussoliniani del centro storico e, successivamente, anche gli immigrati del Sud Italia; è conosciuta ancora oggi con il nome di "Shanghai" a causa dei numerosi allagamenti subiti prima del risanamento degli anni '50.

L'operazione "Big City Life", svoltasi nel gennaio e febbraio del 2015, ha coinvolto ventidue artisti da dieci paesi diversi, affinché realizzassero ciascuno un grande *murale* sulle pareti delle undici anonime palazzine del lotto I di Tor Marancia, appartenente all'ATER; il coinvolgimento e la partecipazione delle persone sono stati fondamentali soprattutto per quanto riguarda la scelta dei soggetti da raffigurare; alcuni di questi *murales* raccontano pezzi di storia di questo luogo, delle persone che ci hanno vissuto o che tuttora ci vivono, altri invece risultano più astratti e strettamente legati allo stile dell'artista. I riferimenti alla denominazione storica "Shanghai" sono molti: il primo graffito che si incontra porta scritto infatti "Wel-

come to Shanghai", un altro raffigura la madonna, definendola "Nostra signora di Shanghai" e su altri si riconoscono dragoni, pesci e soli orientali. Da insieme di condomini ordinari a vero e proprio museo a cielo aperto.

Murale realizzato dall'artista francese Seth a Tor Marancia: il titolo è "Il bambino redentore"



AMANDA AUT DELEND. VIA DEI FORI IMPERIALI COME OPERA D'ARTE PERCHÈ DEMOLIRE LA STRADA PIÙ BELLA DEL MONDO?

AAAA CON L'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PPC DI ROMA, *Call Internazionale di Progettazione per la riqualificazione e risignificazione di Via dei Fori Imperiali, Piranesi Prix de Rome 2016, Roma, 2016*

La Call Internazionale per Via dei Fori Imperiali, nata con l'obiettivo di riqualificare e ri-significare l'asse che unisce Piazza Venezia con il Colosseo dopo le pesanti trasformazioni dell'ultimo ventennio, ha dato come esito un importante movimento di idee e proposte progettuali, che di fatto riscrivono il capitolo disegnato negli ultimi trent'anni, tra gli altri, da Leonardo Benevolo e Vittorio Gregotti, alfieri della sua demolizione.

La soluzione di continuità nei confronti della letteratura architettonico-archeologica ispirata da Adriano La Regina negli anni Ottanta e seguenti - peraltro già espressa nella Relazione finale della Commissione Paritetica MiBACT-Roma Capitale, diretta dal Presidente del Consiglio Superiore dei Beni Culturali Giuliano Volpe - porta a riconsiderare Via dei Fori Imperiali come uno straordinario dispositivo a reazione estetica. Se la "Relazione Volpe" ha tracciato le linee guida della consultazione, i diciotto progetti partecipanti (più quello fuori concorso presentato dall'Accademia Adrianea) hanno però formulato i propri esiti mediante una larga parafrasi. E' possibile infatti individuare almeno quattro-cinque aree di

argomentazione progettuale tra le proposte presentate, che costituiscono altrettante strategie nei confronti di quanto oggi costituisce fisicamente l'intero patrimonio dell'area centrale monumentale di Roma.

La prima riguarda la ricerca dello *schema tipologico puro* dei Fori Imperiali. Una ricerca che, se da una parte raggiunge la quota del tracciato imperiale, dall'altra rinuncia a qualsiasi altra presenza registrata nel palinsesto millenario, comprendente tracce caroline, medievali, rinascimentali, barocche e moderne, proponendo varie forme di definizione e lettura delle diverse unità forensi (Fidone Messina + Linazasoro, Iniguez + Ustarroz, Unifi_Fabrizzi + Paredes_Pedrosa, ETSA Madrid + Nicolas Maruri, ecc).

La seconda si palesa nell'idea di *passerella-ponte*, già affrontata dal progetto di Massimiliano Fuksas del 2006 e "suggerita" dalla Relazione Volpe. Le soluzioni progettuali che hanno scelto questa strategia presentano anch'esse, come inevitabile premessa, la demolizione preventiva del primo settore di Via dei Fori Imperiali e con esso il t e s s u t o del quartiere Alessandrino



sul quale essa si poggia, salvo poi, in fase progettuale, restituire e confermare il segno del tracciato rettilineo degli anni Trenta con l'innesto del segmento sospeso (Purini + Valle, Pezza + Shroeder, Colucci + GRAU, Fera_Pittini + Barata, Bosch + Campos, Mar + Anastasi).

La terza area è occupata dai progetti impostati su un concetto di spazio pubblico riferibile ad una *piastra*. Tale atteggiamento si mostra critico nei confronti della passerella intesa come "canale" dalla inequivocabile geometria e propone all'opposto una vasta distesa sospesa sulle tracce antiche, generata dalla stretchatura del tracciato della strada fino a raggiungere le connessioni con il tessuto storico. Anche questa strategia premette in larga parte la demolizione di ampi strati del palinsesto per restituire uno spazio archeologico sostanzialmente ipogeo (Roma Tre + 2tr, Valladolid + Lab Pap).

La quarta area è rappresentata dai progetti che conservano l'intero palinsesto esercitando un vaglio critico nei punti sensibili della strada e in quelli paratattici rispetto agli elementi monumentali ad essa esterni. Sono progetti che utilizzano il quartiere Alessandrino che sostiene Via

dei Fori Imperiali come *alveolare esplorabile*, rinunciano alla leggibilità totale dei Fori e lavorano sulla consistenza esistente e nei suoi interstizi per dare nuove funzionalità e permeabilità tra i vari settori separati dell'area archeologica (Galliani + Tortelli_Frassoni, Misino + NI Studio, Mondaini + ABDR, Andriani_Scelsi + Consuegra, Dal Fabbro + Vassallo, Basso_Caliari + Accademia Adrianea).

Infine la quinta, quella che intende l'Area Centrale secondo un'idea di paesaggio in cui il dislivello verticale tra città antica e città contemporanea è annullato da *raccordi topografici* ottenuti con l'immissione di una coltre di terreno finalizzato ad evocare il parco archeologico di goethiana memoria. Anche questa posizione, rappresentata unicamente dal progetto Chipperfield + Schwarz_Reichert, è per lo più conservativa del palinsesto nonostante un parziale occultamento della trama archeologica.

La Call, benchè due terzi dei progetti si sia espressa in positivo rispetto all'asse disegnato da Munoz, restituisce un quadro ancora fortemente ideologico in una dialettica, difficile da sintetizzare, tra *amanda* e *delenda* Via. I progetti vincitori – Università di Stoccarda + Chipperfield,

Nella pagina precedente, Roma Tre + 2TR Studio (coordinatori Luigi Franciosini e Riccardo Petrachi), vista a volo d'uccello della piastra verso la Colonna Traiana



Qui Università di Stoccarda + David Chipperfield Architects Berlin (coordinatori Alexander Schwarz e Martin Reichert). Proposta di sistemazione paesaggistica del Tempio della Pace

Università Sapienza Roma_Purini + Studio Valle e Roma Tre_Franciosi + Petrachi - esprimono la compresenza di tensioni opposte, che la Call ha contribuito a evidenziare, ma non a dissolvere. La questione resta aperta, dunque, anche se il consesso giudicante si è espresso in modo univoco e compatto su un concetto chiave, quello della salvaguardia e conservazione dei fronti degli elementi verticali presenti nell'area e delle viste prospettive consolidate sui monumenti. Alcuni atteggiamenti ricostruttivi della Velia, alcune soluzioni paratattiche nei confronti dei Mercati Traianei, della Basilica di Massenzio e del Tempio della Pace, ma soprattutto l'occlusione della prospettiva più importante del mondo, quella sul Colosseo, hanno generato fortissime perplessità nel consesso giudicante, non comprendendone questo, il senso. Una nota finale riguarda la questione del rapporto tra

nuova proposta architettonica e preesistenza, che s'impone come uno degli aspetti più sensibili degli esiti della Call. Sebbene, infatti, molte delle proposte progettuali vadano considerate come *manifesto*, con la loro carica di dover essere e con la loro sottesa esigenza rifondativa, l'aspetto di maggiore criticità, consiste in un diffuso atteggiamento del *moderno* nei confronti dell'*antico* che privilegia la sua veste anticontestualista evidenziata da eccessi di protagonismo nei confronti della preesistenza. In altri contesti letterari ho avuto modo di definire tale atteggiamento come *antipatia* del moderno nei confronti della rovina. In questo senso, va sottolineato, sono pochissimi i progetti che hanno esercitato quella ricerca dell'invisibilità che potrebbe essere il vero dono del mondo dell'architettura all'Area Archeologica Centrale. Non era questa la sede, ma per il futuro...

PIER FRANCESCO CALLIARI



Università La Sapienza di Roma + Studio Valle (coordinatori Franco Purini e Tommaso Valle). Il ponte passerella sui Fori Imperiali visto dal Foro di Nerva

CALENDARIO *a cura di Sara Rocco*



7 Ottobre 2016 - 11 Dicembre 2016, Roma, Colosseo, Rinascere dalle distruzioni. Ebla, Nimrud, Palmira.

Le tre opere esposte nell'ambito della mostra sono il Toro di Nimrud (non esiste più) il soffitto del Tempio a Palmira (rimangono frammenti) e la sala dell'archivio di Stato del Palazzo di Ebla (versa in abbandono). Si tratta di ricostruzioni 1:1, realizzate con tecnologie innovative da aziende italiane in collaborazione con archeologi e storici dell'arte. *Sito web: www.beniculturali.it*



9 Ottobre 2016 - 4 Febbraio 2016, Firenze, Archivio di Stato, ARNO.FONTE DI PROSPERITÀ FONTE DI DISTRUZIONE. Storia del fiume e del territorio nelle

carte d'archivio. Mostra per 50° anniversario dell'alluvione di Firenze (1966-2016). È stata messa in luce la dualità del fiume: le attività produttive e ricreative che l'Arno offriva ma anche le devastazioni, dalla prima del 1177 fino all'ultima del 1966. *Sito web: www.archiviodistato.firenze.it*



13 Ottobre 2016 - 8 Gennaio 2017, Milano, Palazzo della Triennale, Made in Europe 1988-2013.

Mostra dedicata ai vincitori degli ultimi 25 anni del Premio per l'Architettura Contemporanea dell'Unione Europea denominato Premio Mies van der Rohe. La mostra, ricca di modelli e disegni ma anche di video, vuole accendere il dibattito sull'architettura europea contemporanea. *Sito web: www.triennale.org*



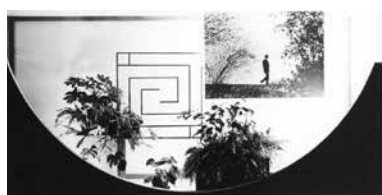
29 Ottobre 2016 - 30 Aprile 2017, Milano, Museo di Storia Naturale TERREMOTI Origini, storie e segreti dei movimenti della Terra

La mostra è prodotta dal Comune di Milano-Cultura e dal Museo di Storia Naturale, con l'Associazione Vulcano Esplorazioni e Silvana Editoriale. L'Italia è un paese ad altro rischio sismico e spesso ci si interroga su questo fenomeno solamente quando la terra trema. La mostra ci aiuta a conoscere meglio questi eventi naturali. *Sito web: www.assodidatticamuseale.it*



8 - 10 Novembre 2016, Roma, Palazzo Barberini, VII Conferenza Nazionali dei siti italiani UNESCO.

Il tema è la riflessione che accompagna l'avvio dell'istituzione dell'Osservatorio sui Siti del Patrimonio Mondiale italiani, che affiancherà l'attuale ufficio UNESCO. L'Osservatorio deve essere luogo di integrazione tra i vari livelli amministrativi di governo e le istituzioni coinvolte nella gestione dei siti UNESCO. *Sito web: www.beniculturali.it*



9 Novembre 2016 - 26 Febbraio 2017, Roma, MAXXI, Carlo Scarpa e il Giappone.

Il Centro Archivi propone un approfondimento sul legame tra Scarpa e la cultura giapponese; Scarpa era un profondo conoscitore di questo paese dal 1969 e il Giappone contraccambiò questa attenzione in particolare nella pubblicitaria e nella critica. *Sito web: www.fondazionemaxxi.it*

