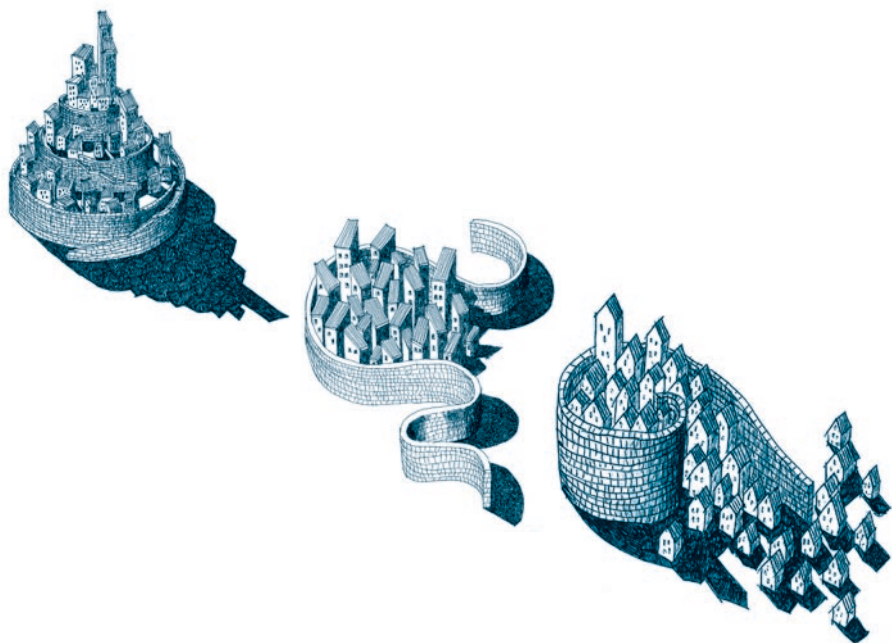


FABIO FABBRIZZI

IL TEMPO DENSO

NOTE SUL PROGETTO DI ARCHITETTURA



Altralinea
EDIZIONI

Il tempo è la sostanza della storia e la storia è la leva dell'architettura. Non esiste architettura senza storia e senza tempo. Il tempo della storia, dunque, è un tempo denso perché in esso affiora e si decanta un patrimonio di vissuto che è la base stessa di ogni futuro. Storia e progetto, tempo e forma, sono i lontanissimi estremi di definizione delle riflessioni contenute in questo libro. Raccolta di saggi e pensieri scritti in occasioni diverse, per convegni, per presentazioni, incontri e articoli. Ma anche testi inediti, spunti di riflessione personale che per la prima volta vengono condivisi e riuniti in una "cornice" che ne accomuna ragioni e intenzioni. Se il tempo del progetto è un tempo denso, allora lo è anche quello della sua narrazione, capace di svelarci in grumi rapsodici di pensiero tutta la verità-bellezza che si cela nell'architettura e nella sua composizione.



ARCHITETTURA E UTOPIA

08

Collana diretta da Cherubino Gambardella

Collana **ARCHITETTURA E UTOPIA / 08**

Comitato scientifico:

Cherubino Gambardella (direttore)

Marino Borrelli

Luca Molinari

Beniamino Servino

© Altralinea Edizioni s.r.l. – 2021

Via Pietro Carnesecchi 39, 50131 Firenze

Tel. +39 055 333428

info@altralinea.it www.altralineaedizioni.it

*tutti i diritti sono riservati: nessuna parte
può essere riprodotta o trasmessa in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms) senza il permesso
scritto dalla Casa Editrice*

ISBN 979-12-80178-43-5

Finito di stampare nel mese di Settembre 2021

Design:

Adriana Toti

Stampa

Digital Book s.r.l. – Città di Castello (Perugia)

www.stampalibridigitale.it

In copertina:

Elaborazione grafica da disegni di Fabio Fabbrizzi tratti dalla serie “Centocittà”,
penna su carta, 2009-2021

FABIO FABBRIZZI

IL TEMPO DENSO

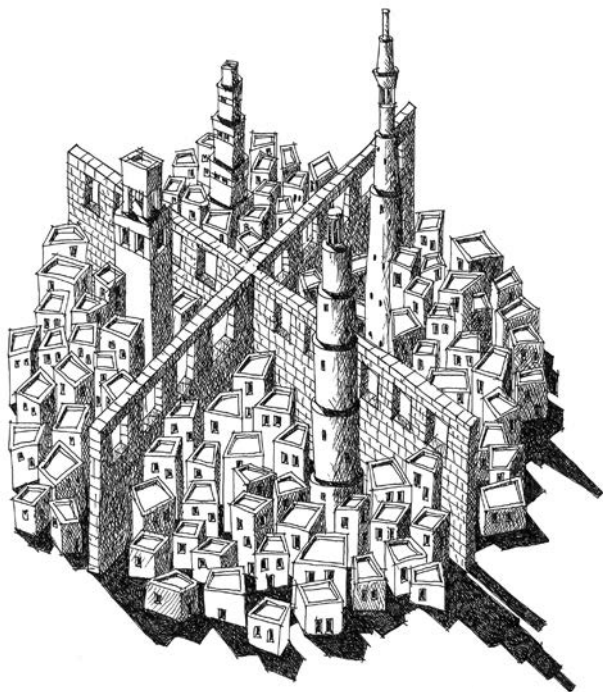
NOTE SUL PROGETTO DI ARCHITETTURA

The logo for Altralea Edizioni features a stylized, hand-drawn letter 'A' in grey. To the right of the 'A', the word 'Altralea' is written in a cursive, handwritten-style font. Below 'Altralea', the word 'EDIZIONI' is written in a clean, uppercase, sans-serif font.

Altralea
EDIZIONI

| INDICE

- 07 1 | **LA STORIA È LIBERTÀ**
- 27 2 | **IDENTITÀ MIGRANTE E ACCOGLIENZA**
nella città e nell'architettura
- 39 3 | **TRA FINITEZZA E INFINITO**
immanenza e trascendenza nel progetto di architettura
- 55 4 | **MUSEO**
lo spazio che comunica
- 71 5 | **LA FORZA DELL'INIZIO**
1907. *Taccuini di viaggio*. Il giovane Jeanneret a Firenze
- 85 6 | **A PROPOSITO DEL *SOCIAL HOUSING***
- 99 7 | **UN RACCONTO TRA DUE SCENE**
rileggere *Brunelleschi Mago*
- 115 8 | **MEDITERRANEITÀ INATTESA**
il Teatro di Olbia di Giovanni Michelucci
- 129 9 | **ARCHITETTURA SACRA E FELICITÀ**
- 153 10 | **COME UN'ARCHITETTURA**
Christo e Jeanne-Claude. The London Mastaba
- 159 11 | **TRA IDEA E REALIZZAZIONE**
- 171 12 | **IL FASCINO AMBIGUO DELL'EFFIMERO**
il padiglione dei SelgasCano alla *Serpentine Gallery*
- 177 13 | **IL TEMPO DELL'ADESIONE**
progettare con le rovine
- 201 14 | **NUOVI NOMADISMI**
- 217 15 | **FIRENZE:**
alle radici della città dialogante
- 237 16 | **FORMLESS VS TOPOGRAPHY**
ovvero quando l'informale incontra il paesaggio
- 251 17 | **IL PENSIERO DELL'ARCHITETTURA**
come scrittura del paesaggio
- 265 18 | **NELLO SQUARCIO FERRIGNO DELLA TERRA**
1973. Il progetto del Cimitero di Urbino



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
CARDO E DECUMANO, PENNA SU CARTA, 2016

1 | LA STORIA È LIBERTÀ

2021*

Nei molti rapporti internazionali che il mio lavoro da qualche anno mi riserva, mi ritrovo inevitabilmente a confrontarmi sulle tante questioni legate al variegato mondo dell'architettura e della sua progettazione. Sono questioni che spaziano all'interno delle diverse componenti del progetto, affrontando aspetti più generali che vanno dagli aspetti ideativi a quelli grafici, dalla dimensione linguistica della forma a quella tecnica, dagli aspetti di natura urbana a quelli paesaggistici, fino a percorrere aspetti più intimamente legati al senso del fare progetto, come ad esempio il rapporto con il luogo e le consonanze con esso, il riconoscerne un carattere, una identità e a loro adeguarsi come possibile momento di inizio del percorso compositivo. In tutte queste sfaccettature, che spesso mettono a confronto dinamiche e

*Testo inedito, al momento della stampa del presente volume in corso di pubblicazione anche in: C.M.R. Luschi, Y. Varon, *The Next Layer*, DIDA Press Firenze, pp. 28-49.

sensibilità anche molto diverse tra loro, ovviamente sempre molto utili per non bloccare mai quell'indispensabile processo di crescita progettuale e personale necessario per non fermarsi, un aspetto, però, pare essere il privilegiato sugli altri. Ovvero, un tema sentito da ogni parte come tema centrale, come se fosse davvero il nucleo propulsivo delle nostre differenze e quindi di conseguenza anche dei nostri confronti.

Questo aspetto al quale prima o poi inevitabilmente approdiamo, perché è proprio su questo che fundamentalmente si misura una differenza sostanziale, è riconducibile ad un diverso sentire nei confronti della storia. Una storia che pare essere presa a modello per molte delle nostre scelte e che appare soprattutto agli occhi degli extraeuropei, il materiale principale con il quale costruiamo qualunque progetto d'architettura.

Agli europei ed in particolare agli italiani, questo legame con la storia viene attribuito quasi di default, come se fosse la radice più profonda di quell'eleganza che spesso ci viene confutata, ma nel riconoscerci questa caratteristica, il più delle volte inevitabilmente appariamo agli occhi degli altri come succubi di essa, schiavi di una eredità che per certi aspetti ci limita e ci soffoca. Quindi privilegiati, ma bloccati, figli di un esemplare percorso evolutivo ma oggi completamente incapaci di scriverne una nuova tappa.

Per formulare e soprattutto per dare supporto ad una possibile risposta a questa comune percezione, forse bisognerebbe capire un po' meglio cosa davvero sia la storia. Se sia un solo susseguirsi di eventi interpretati e raccontati da qualcuno e intesi come un processo unidirezionale che

a seconda delle visioni potrebbe essere o provvidenziale o portatore di progresso, se invece sia un fenomeno ciclico o lineare, oppure se sia una via per indicare una possibile e comune dimensione morale, o finanche, un processo capace di condurre alla verità.

Per iniziare a sondare all'interno di queste molte possibilità, possiamo partire proprio dal punto di vista filosofico, per il quale la storia è ed è stata molte cose insieme. Alla luce del pensiero contemporaneo e alla luce delle sue molte e difformi eredità, possiamo dire che tutti i sistemi filosofici occidentali che hanno tentato di dare un possibile statuto alla storia, si sono dibattuti attorno alla questione se essa sia un processo portatore di progresso, oppure no. A questa seconda possibilità hanno aderito tutti quei sistemi di pensiero che hanno inteso la storia esclusivamente nella sua ciclicità, oppure quelli che l'hanno intesa come un regresso rispetto ad una condizione primaria ormai irraggiungibile, ma soprattutto, tutti quei sistemi che l'hanno intesa come una pura e assoluta casualità.

Ma indipendentemente dal portare progresso o meno, la storia ci appare una successione inevitabile perché esclusivamente legata al tempo, quindi ad uno dei parametri fondamentali della nostra esistenza, per questo, percepirsi fuori dalla storia significherebbe misconoscere la dimensione teleologica che inevitabilmente essa porta con sé, ovvero, la comprensione di come tutto sia organizzato in funzione e in vista di un fine. Un fine che nella storia ha mutato forma e direzione e che i diversi sistemi filosofici nel tempo hanno fatto alternativamente dipendere da una volontà divina o provvidenziale, oppure dalla casualità e finanche

dall'immanenza della natura, anche se tutti, pur nelle loro ovvie differenze, ugualmente intesi alla stessa stregua di un possibile principio ordinatore, capace di mettere in azione la totalità di ogni divenire.

Nel pensiero greco e in tutte le dottrine pagane, dalle celtiche alle orientali, la storia come cammino dell'uomo è ciclica, torna ripetutamente sui suoi passi, come il ritorno delle stagioni, in un susseguirsi di eventi dovuto a causalità e casualità, fra sé interconnessi ma non progressivi. Per avere l'avvio di una concezione lineare orientata occorre arrivare al pensiero romano, in particolare a Seneca, lo stoico dalle molte affinità con il cristianesimo, secondo il quale la fiducia in un progresso storico viene espressa dalla consapevolezza che il sapere posseduto dalla propria epoca è più grande di quello passato e che a sua volta sarà minore di quello che possederanno le generazioni future. È quindi una storia teleologica, diretta verso un fine.

Bisogna giungere però al cristianesimo consolidato per avere una concezione linearmente progressiva del tempo. Secondo Agostino, infatti, Dio usa la storia per realizzare i propri progetti di redenzione, ovvero è sulla terra che si combatte l'eterna lotta tra il bene e il male, fino alla fine del tempo, in cui si manifesterà il giudizio di Dio.

Con la ripresa del neoplatonismo in epoca rinascimentale, il pensiero filosofico torna a privilegiare una visione ciclica della storia, in analogia con il pensiero platonico, secondo il quale la storia altro non è che il susseguirsi di manifestazioni dell'essenza delle cose secondo un percorso circolare, dal suo grado infimo – la materia bruta – fino alla liberazione dell'anima, incessantemente.

La visione ciclica ricomparirà fra alterne vicende nei secoli successivi, e sarà solo col pensiero di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, secondo il quale è l'assoluto a guidare la storia servendosi dell'astuzia della ragione, che questa visione verrà capovolta: non esistono presupposti atemporalmente per percepire la storia, perché la conoscenza umana muta nel tempo e fa cadere ogni verità eterna. Quindi è la storia che diviene l'unico punto fisso al quale riferirsi e poiché la verità in Hegel non viene più intesa come dimensione trascendente ma come frutto di un processo dialettico e razionale, non esiste altro che la storia per percepire la razionalità alla base di ogni cosa. Sulla scia di questa sottolineatura della natura storica e progressiva di ogni manifestazione della verità, nasce lo storicismo che insieme al positivismo caratterizzerà l'intero Ottocento, formulando una concezione della storia intesa come sviluppo lineare di costante accrescimento umano, nel quale il rapporto con una scienza intesa come aspetto sempre più importante, occupa un posto centrale. Con la crisi della tecnica si ritorna ad una nuova declinazione della visione escatologica della storia, ovvero, si cerca nuovamente di comprendere il fine ultimo dell'esistenza interrogandosi, come ha fatto il pensiero di Martin Heidegger, attorno all'essere. Per questo, egli elabora una visione della storia intesa come orizzonte temporale nel quale l'essere, appunto, si disvela. Un'azione che può avvenire solo grazie al linguaggio, soprattutto poetico, e solo grazie al tempo che getta sull'essere una dimensione di movimento e di trasformazione. Dunque l'essere si rivela con il linguaggio, e quindi la storia, che è l'espressione privilegiata dell'essere, è inevitabilmente a sua volta linguaggio.

Detto questo, il dibattito con le riflessioni sul senso della storia continua per l'intero Novecento perdurando fino ai nostri giorni ad ulteriore testimonianza del suo indispensabile valore, anche se con tesi diametralmente opposte a quelle teleologiche ed escatologiche. Basti pensare ad un Karl Popper che afferma che non esiste nessun senso nascosto nella storia e che essa non sia altro che una concatenazione casuale di eventi. Visione questa, approfondita in tempi più recenti dal pensiero strutturalista e post-strutturalista, per i quali, grazie all'imperante nichilismo in essi contenuto, la storia non solo è il ciclico ripetersi del caso, ma una categoria che viene a poco a poco decostruita in favore della fascinazione dell'esperienza di un eterno presente.

Da architetto, da insegnante di progettazione, ma soprattutto da uomo, non posso che aderire ad una visione della storia come successione di eventi, di casi e di vicende infilati da una ricostruzione ordinata secondo una linea di sviluppo non necessariamente cronologica, ma anche soprattutto come espressione di linguaggio, così come non posso non aderire ad intendere il linguaggio come la più alta espressione dell'essere. Ovvio che, essendo nel tempo, vivo la storia del mio tempo, perché ogni uomo esiste solo nel processo temporale della sua storia, ma la storia del mio tempo è formata da tutte le storie passate, perché in quanto umani partecipiamo alla memoria dell'umanità.

Come azzerare, allora, tutta questa complessità formata nel tempo attorno all'idea di storia; un'idea che ha dato struttura al nostro modo di concepire e percepire il mondo? Come superare con un colpo di spugna tutte le sovrapposizioni che il pensiero sulla storia e della storia porta con sé e come

sciogliere i fili delle sue infinite intersezioni azzerando un divenire che corrisponde alla nostra stessa esistenza?

Ecco, allora, che se il linguaggio è l'espressione privilegiata dell'essere e a sua volta l'essere si rivela con il linguaggio e poiché l'architettura, come Victor Hugo fa dire a Frollo – protagonista del suo *Nôtre Dame de Paris* – è «*il grande testo dell'umanità*», l'architettura non può essere altro che il linguaggio più visibile e più potente della storia; quello che ne narra le vicende nella maniera più autentica e profonda. Quindi non solo ci è impossibile smorzare questa sua potenza, ma neanche immaginare la possibilità di un'architettura come fatto avulso dalla storia, ovvero slegata da quel divenire che costituisce la base di ogni processo di esistenza, proprio perché la maggior parte del pensiero progettuale europeo e italiano in particolare, è inevitabilmente sempre stato legato a questa condizione. E questo è avvenuto anche quando poteva sembrare che le espressioni formali di un determinato periodo negassero quelle del periodo precedente, proprio perché in campo architettonico la progettualità italiana ha sempre permesso al nuovo di affondare le sue radici nell'antico.

Questo non perché la storia ci soffochi e ci sovrasti, ma semplicemente perché la storia ci accompagna e ci orienta come una guida benevola che non impone ma suggerisce, indicandoci una possibile strada per evolvere il passato nel presente e a sua volta il presente nel futuro, in modo che attraverso il tempo – altro veicolo d'espressione dell'essere- – possa instaurarsi una continuità piuttosto che una rottura.

Non è tanto la storia, dunque, che è patrimonio inconsapevole di tutti, ma il senso che essa possiede e

che disvela, ad appartenerci come un dato indissolubile all'interno della nostra identità progettuale, ovvero, un senso della storia capace di costruire una sensibilità, dataci come carattere genetico che riesce a muovere le leve della parte più consapevole della ricerca progettuale italiana, facendola sembrare però alla maggior parte del resto del mondo come un dato non indispensabile, o ancor peggio come un bizzarro vezzo di stile.

Appare evidente però, come la nostra condizione contemporanea non sia più caratterizzata dalla presenza di una grande narrazione; l'ultima delle quali in ordine di tempo è stata forse la modernità, che riusciva a raccogliere dentro una solida visione unitaria, un possibile senso di futuro. Depotenziato il margine di quel pensiero, scardinate le sue fondamenta e liberato il suo ambito verso nuovi orizzonti, la contemporaneità non è riuscita a produrre nulla che le equivalga in termini di coesione e di convergenza e viviamo una condizione fatta di frammenti che, nella cognizione della propria condizione infranta, anela alla ricerca di un'unità perduta.

Va da sé, quindi, che occorre riassegnare un nuovo codice di interpretazione al senso della storia, perché se così non facessimo, il progetto di architettura sarebbe solo una sterile carrellata di neo e di post, ovvero, una coazione a ripetere il già sperimentato.

Chi non conosce la storia è condannato a ripeterla, amava ripetere George Santayana – e con lui Primo Levi – proprio come base del suo realismo critico, per cui in maniera più estesa, sarebbe davvero necessario comprendere che il senso odierno che la storia e la memoria possono avere nei confronti

del progetto contemporaneo dell'architettura, dovrebbe essere un senso che oltre ad essere inteso come l'interazione tra la forma dei contenuti e la forma delle espressioni, sia anche capace di "rendere ragione" alle cose, ovvero, offra la possibilità di comprendere la dimensione propositiva che la storia e la memoria portano in sé, facendole apparire nel loro dinamismo di flusso, piuttosto che non nell'immobilismo retorico di una visione a compartimenti stagni.

La storia che serve come base al progetto è dunque una storia che potremo dire essere sottesa, cioè non necessariamente legata solo ai suoi macro momenti, ma costruita sulla lenta sedimentazione che a ben vedere traspare dalle caratteristiche di ogni epoca, percepita attraverso le sue diverse permanenze, ovvero attraverso tutte quelle figure che indipendentemente dai linguaggi espressivi con le quali si mostrano, non mutano nella loro sostanza e per quanto riguarda il mondo dell'architettura formano le differenze tra i vari territori, strutturano la natura dei contesti e segnano l'essenza dei luoghi. Una storia, dunque, che non è solo legata al patrimonio umano ma anche a quello ambientale, naturale, in modo da costituire un paradigma di riferimento al quale il nuovo dovrebbe assonarsi.

Ma l'assonanza tra la forma della nuova architettura e la storia del proprio contesto intesa come patrimonio identitario, non è certo una regola imposta e assoluta e ovviamente non c'è nessuna legge che la prescriva. Essa, per quanto mi riguarda, è semplicemente una deduzione del buon senso, alla stessa stregua del sentire come l'armonia si trovi più nella continuità di un sottile gioco di rimandi tra il presente e il passato che non nello strappo della tradizione e alla stessa stregua del

capire come nella nostra condizione contemporanea l'unica accezione di bellezza che si possa ammettere è quella intesa come verità. Una verità che non dovrebbe mai essere urlata e mai sguaiata, ma semplicemente percorsa attraverso il gioco raffinato dell'allusione e del rimando. Rammemorando e mai mostrando, alludendo e mai offrendo, evocando e mai rappresentando, così come richiamando e mai descrivendo, tutti quei caratteri che in maniera evidente o ineffabile, chiara o sottesa, riescono a formare l'unicità di una città, di un paesaggio, di un territorio, di un ambiente, insomma, di un qualsiasi luogo nel quale ci si trovi a dovere operare.

Nell'assegnare, come detto, un auspicabile nuovo codice di interpretazione al senso della storia, non possiamo non comprendere però, che lo stesso processo progettuale è già di per sé un processo interpretativo, quindi il tutto, atto e contesto, progetto e luogo, partecipano di un medesimo circolo ermeneutico nel quale e grazie al quale, la parte rimanda al tutto e il tutto alla parte. Per cui, tutte le volte che un architetto si trova ad operare in un luogo, è normale che la sua comprensione sia condizionata da una sorta di pre-comprensione data dall'ambiente storico, culturale e ambientale in cui vive. Ne deriva che la conoscenza allora, altro non è che un continuo flusso di interscambio tra le nozioni già apprese e quelle da apprendere, cioè tra apprendimento e interpretazione, situandola in un orizzonte di senso – storico e personale – originato proprio dalla stratificazione circolare di ciò che è consolidato e di ciò che è stato appena acquisito. Per questo, ovvero per la cospicua presenza del già consolidato, una buona parte della ricerca contemporanea progettuale condotta in Italia si muove da tempo nella direzione della

riassegnazione di un nuovo valore da attribuire alla storia. Da tempo remoto ormai, quando all'indomani del secondo dopoguerra nel nostro Paese ci si accorse che le assertività assolute e autoreferenziali del Moderno non potevano dialogare con le specificità dei nostri luoghi, il pensiero progettuale ha revisionato criticamente l'idea di un nuovo a tutti i costi, sviluppando il sentimento di un'innovazione intesa come una piccola ma fondamentale mutazione nell'ordine di una tradizione. Una tradizione percepita da sempre nella propria dimensione trasformativa legata al divenire e non una tradizione intesa come immobilità. Una tradizione, una memoria, una storia, capaci quindi, di strutturare nel tempo l'immagine di città italiane come Firenze, Milano, Roma, Venezia, Bologna – come di altre nel mondo – nelle quali l'identità e il carattere appare più manifestamente che in altre, ma che non ha impedito loro di mutare nel tempo, ovvero di mutare comunque, rimanendo sempre fedeli a se stesse. Ma anche una tradizione che è stata capace di consolidarsi nei paesaggi e nelle loro architetture, esprimendone in declinazioni diverse ma fortemente riconoscibili, i differenti caratteri prevalenti delle diverse aree geografiche.

È difficile, quindi, non assumere tutto questo consolidatissimo patrimonio nel nostro lavoro; difficile pensare che l'evoluzione del progetto consista solo nell'abbandono di tutto quello che è stato in favore della fascinazione di un nuovo a tutti i costi, perché tutta questa storia, tutta questa memoria, tutta questa tradizione che qualcuno può percepire come un freno, ci appartengono come la vera struttura genetica del nostro patrimonio culturale e ci è difficile separare quello

che vediamo da quello che sappiamo e quello che facciamo da quello che siamo. Una storia che ci appartiene come substrato profondo e che al contempo ci fa appartenere a lei in maniera indissolubile e biunivoca, perché noi, senza retorica alcuna, siamo questa storia e anche solo quando apriamo una finestra di casa, essa si riversa su di noi in una continuità che è fatta di misure, di materie, di geometrie, così come quando ci muoviamo in una qualunque città italiana, essa si svela nella consistenza delle sue strade e delle sue piazze, nella geometria e nella proporzione dei suoi edifici, così come nella densità dei suoi tessuti. Quando non è la città è il paesaggio a mettere in evidenza il costante rapporto con la dimensione storica, perché anch'esso è il frutto della modificazione secolare attuata dall'uomo, tanto che potremo dire che rappresenta la trascrizione nell'ambiente della stessa nostra storia, ovvero, una sua narrazione permanente visibile nei segni e nelle figure del territorio.

Con questo non dico, ovviamente, che il territorio italiano non sia stato straziato dall'abbandono del suo senso storico e che non sia stato ingiuriato dalla rottura della sua continuità. Lo è stato e lo è tutt'ora, purtroppo, ma mi piace intravedere, pur in questa omologante devastazione, la scintilla di una possibile resistenza. Così, come ho detto che è stato proprio un errato senso della storia a infrangere l'ultima "grande narrazione" della storia stessa, anche in questo caso mi piace pensare che potrebbe essere un rinnovato senso della storia il punto da cui ripartire per cercare di combattere l'afasia e l'incertezza del nostro tempo. Allo stesso tempo non dico che solo chi è portatore di storia sia in grado di fare progetto; anzi, dal confronto e dallo scambio

con altre realtà internazionali se ne esce sempre accresciuti, per le relazioni e le conoscenze fatte ma soprattutto perché si entra in contatto con una fattiva possibilità di costruire l'architettura, impossibile anche solo da pensare nello stagnante immobilismo italiano. Un immobilismo che in molti casi nasce proprio anch'esso da un'errata lettura della storia, vista solo come pretesto classificatorio di elementi stilistici e non come materiale "attivo" da cui attingere.

Noi, dunque, viviamo nella storia e siamo la storia e ogni architettura e ogni paesaggio ne sono l'espressione più autentica e compiuta, ovvero, sono il risultato di una stratificazione orientata di forme e relazioni che sono state pensate come soluzione migliore nel tempo e in un luogo, come risposta ad una precisa questione. Una storia, quindi, che contiene una propria dimensione dinamica, evolutrice, propositiva, e che noi progettisti contemporanei dovremo raccogliere nel processo compositivo come dato indispensabile per aspirare a quella continuità fisica e paradigmatica con il luogo, degna di una qualunque architettura che si rispetti.

Quindi l'analisi è comunque la prima fase del progetto, anche quando si cerca di riassegnare alla storia un nuovo valore. Essa consiste nella raccolta dei dati di partenza e come ho già detto, è impregnata di pre-condizioni insite nella cultura e nel vissuto di chi la mette in pratica. Si vede solo ciò che si conosce, recita un noto adagio e questo orienta la sensibilità del progettista a cogliere determinati aspetti rispetto ad altri. Aspetti che dovrebbero essere strumentali al progetto, ma anche aspetti del tutto marginali, anche se capaci di costruire un mondo di riferimento, ma tutti comunque ugualmente

volti alla ricerca di temi, tipi e figure ricorrenti, che insieme formano non la tipicità, bensì l'identità del luogo, che è cosa profondamente diversa.

Molte volte ho già avuto modo di dire e di scrivere che se l'architetto ha la sensibilità, ma anche l'umiltà di fare silenzio dentro e attorno a sé e mettersi in "ascolto" del luogo, ecco che allora il luogo potrà inaspettatamente suggerire la via da percorrere. Come se il progetto fosse "già scritto" nelle sue caratteristiche, nella sua natura, nella sua contingenza, nelle specificità e nelle anomalie ma anche nel suo immaginario, nella sua figuratività e nella sua idea e che attraverso la pratica del comporre si possa ritrovarlo e farlo emergere a nuova vita perché già visibile a chi è disposto a far parlare il luogo, prima della propria biografia.

Cosa fare però di questi materiali dedotti e disvelati dall'analisi effettuata al luogo, come metterli a servizio dell'architettura e del suo progetto e soprattutto come farli diventare materia viva e non solo sottofondo di riferimento affinché il nuovo non sia solo una banale riproposizione?

Ogni progettista sa che ogni analisi dovrebbe essere tendenziosa, cioè dovrebbe orientarsi alla messa in evidenza di elementi che saranno indispensabili all'innescio e alla crescita del nuovo atto progettuale. Ma bisogna porre molta attenzione perché gli elementi, le forme, gli stili, i linguaggi, così come le materie, i colori, le misure, le matrici, le permanenze e le ricorrenze, non sono lì per essere semplicemente ripresi e riversati acriticamente nelle nuove forme dell'architettura, bensì per essere criticamente e sensibilmente interpretati. Se così non fosse, il nuovo progetto sarebbe la semplice parodia del vecchio e i nuovi elementi solo forme sterilizzate ed

istantanee di un'architettura senza vita, prive cioè, di quel divenire necessario affinché un'architettura possa dirsi allo stesso tempo contemporanea ma anche completamente inserita nel flusso vitale della storia.

Da molti anni, infatti, nella mia visione del progetto e nelle forme del mio insegnamento, la parola interpretazione è andata a sostituire la parola intuizione, perché è proprio attraverso un processo interpretativo che l'architetto può riuscire a trasformare il frutto dell'analisi in un'azione fattiva. Un'azione grazie alla quale sia possibile prendere tutte le componenti del luogo e della sua storia, ovviamente anche architettonica, e riproporle in forma mutata, ricordando come mutare non significhi stravolgere e sradicare, ma trasformare e modificare in maniera tale affinché quello che si è prodotto risulti ancora perfettamente comprensibile all'interno dello stesso contesto; in altre parole, come se si riscrisse lo stesso testo con parole nuove. Questo perché il nuovo progetto non dovrebbe alterare il senso del luogo, ma radicarsi ad esso, esserne l'espressione, dialogare e relazionarsi con le sue distinte componenti. Le cose non sono altro che l'incontro tra le loro relazioni, chiosava Roland Barthes e il progetto d'architettura è uno degli esempi nei quali questo incontro dovrebbe percepirsi al meglio.

Scrivere con parole nuovo lo stesso testo ma nello scrivere modificarlo impercettibilmente per renderne ancora riconoscibile il senso, significa agire nella profondità che caratterizza le relazioni tra le parti. Significa andare dritti all'essenza delle cose, riuscendo a dedurre da ogni forma, da ogni esperienza da ogni congettura che la storia ci porti, i principi in essa custoditi. Quindi nel progetto, significa

lavorare sui principi delle forme e non sulle forme, perché le forme sono l'espressione del tempo, quindi l'immagine visibile e mutevole della storia, mentre i principi in esse sottesi costituiscono l'invariante e l'essenza su cui porre la nostra attenzione. I diversi principi costitutivi dello spazio, così come il tema della massa e della murarietà insieme a quello della fluidità, così come la sintassi tra le parti e la gerarchizzazione dello spazio, sono solo alcuni tra i principi a rimanere inalterati nelle varie fasi della storia, mentre a variare sono i linguaggi e le espressioni nei quali questi principi si declinano nel tempo.

Lavorare di interpretazione sui soli principi della storia, significa allora, scampare dal pericolo della scivolosa percorrenza della strada della citazione, evitando ogni possibile fraintendimento sul senso della storia. Lavorare con la storia nel progetto di architettura, non significa riproporre sterilmente i materiali formali del passato, ma dal passato, prendere i principi sottesi in quegli stessi materiali ed evolverli in nuove configurazioni senza tradirne il senso. Va da sé che con la fase della rappresentazione il processo progettuale pare esaurirsi perché diviene "il" progetto e non più "un" progetto, ma non esiste un punto definitivo alla fine di questo percorso, nel senso che la critica operativa che vi si pratica durante la fase interpretativa, può continuare ben oltre la fase della rappresentazione, con la quale si ferma soltanto quella configurazione che ci sembra rispondere al meglio ai presupposti iniziali tra tutte le infinite variazioni sul tema. Il lavorare all'interno di un processo interpretativo del luogo e della sua inevitabile storia, costituisce quindi a mio parere, l'approccio più sensibile e soprattutto più libero e

personale che il mondo del progetto possa percorrere. Una libertà che non si basa su nessun metodo e che non individua nemmeno nessuna sistematizzazione di prassi, bensì una fenomenologica sensibilità che non costituisce una ricetta da applicare meccanicamente ad ogni situazione, ma solo una ricerca che riparte ogni volta da capo. Ad ogni architetto, ma anche – nelle nostre esperienze didattiche internazionali e non – ad ogni allievo architetto, spetta dunque la possibilità di mettere in campo la propria sensibilità di interpretare con il proprio personale bagaglio di esperienze e di storie, la storia di ogni luogo. Una storia disvelata in modi diversi e personali dall'analisi, in modo da metterne in evidenza caratteri, categorie e principi da riproporre interpretati in un processo di progetto che non vuole porsi come rottura a tutti i costi. Un progetto che senza rinunciare agli indispensabili aspetti della ricerca e dell'innovazione, può essere inteso come un vero e proprio esercizio, al contempo di memoria e di divenire, sempre in vista della prefigurazione di una nuova architettura che possa porsi auspicabilmente come frammento assonante nei confronti del luogo per il quale viene pensata.

Quindi, progettare interpretando la memoria latente in ogni luogo, altro non significa che fare “parlare” il luogo al posto della personalità del progettista, avendo cura di far sparire il più possibile l'invadenza della sua mano in favore di un delicato intrecciarsi di sensi, che tra vecchi e nuovi, andranno a formare la complessità della nuova architettura. Luogo, storia, memoria, interpretazione, carattere, identità, composizione e progetto sono, dunque, le parole chiave di un procedere che a livello operativo e mentale si muove all'interno di una dimensione fluida e costante che non

dovrebbe ammettere intermittenze e che dovrebbe lasciare intravedere ad ogni architetto e ad ogni allievo architetto, tutta la bellezza che in essa vi è contenuta.

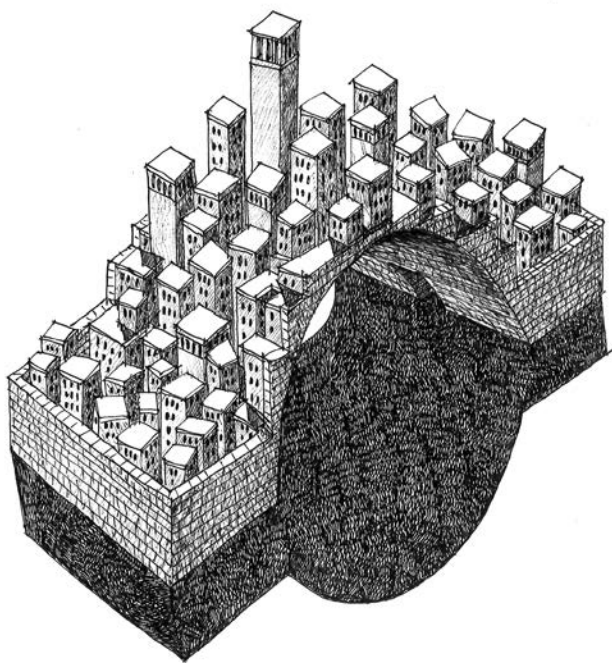
Ed è per questa bellezza-verità, credo, che in fondo si progetti e non per cambiare solo lo *status quo* del mondo, ma per quei pochi attimi nei quali ci appare chiaro come l'uomo sia l'oggetto e il soggetto di ogni nostro ragionamento e per dare un contributo, a volte minimo a volte fondamentale, ad un comune processo di trasformazione, essendo, noi architetti, gli artefici silenziosi di questa piccola ma indispensabile scintilla di divenire.

Un divenire che a mio giudizio è il senso ultimo del fare progetto e l'obiettivo finale di un processo molto complesso che conduce nella propria essenza ad un flusso perenne delle cose, ovvero che contiene dentro di sé la sfumatura della transitorietà e del passaggio e non la definitezza dell'irreversibilità, perché divenire, così come progettare, significa tenere insieme tutti i possibili "fotogrammi" del passato, insieme a tutti quelli del presente e a tutti quelli del futuro. Divenire, come progettare, significa vivere nell'eredità lasciataci dallo ieri, nelle consapevolezze dell'oggi e nelle promesse del domani, senza per questo scinderle, ma sentirle come fatto unitario e vivo, nella comprensione del senso. Ecco perché mi piace mettere la storia dentro al progetto, perché mi dà un senso di eterno che altrimenti non sentirei in nessun altro modo, perché mi regala la consapevolezza che le cose esistono comunque, anche se sono sparite dalla percezione della dimensione attuale, ovvero mi dà la possibilità di percepirne il loro senso e quindi a maggior ragione, estendendo all'architettura, mi fa intendere il

suo progetto come una compresenza simultanea di tempi, dove il presente esiste perché c'è stato un passato e perché ci sarà un futuro. E il tenerli tutti insieme in uno stesso registro, mi dà la sensazione di essere nel mondo e di viverne la sua realtà.

Amare la storia significa dunque combattere la banalità di tutto quello che depotenzia il sentirsi vivi nella realtà, significa resistere alla decategorizzazione di un pensiero sempre più debole, sfuggendo a tutto quanto possa assoggettarsi ad un possibile nichilismo imperante, liquido e senza confini, nella sua assenza di memoria o peggio ancora nella sua memoria istantanea e preconfezionata. Amare la storia significa amare la narrazione che essa porta con sé, perché ogni storia apre un nodo, schiude la coscienza, riverbera un'appartenenza, ma apre soprattutto alle diversità del nuovo.

Per questo, auspico che qualunque *next layer* vedremo profilarsi come possibile strato su cui poggiare il progetto contemporaneo d'architettura, sarà uno strato dal quale capire che la storia non è altro che una possibilità per sentirsi liberi.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
SOPRA IL PONTE, PENNA SU CARTA, 2016

2 | IDENTITÀ MIGRANTE E ACCOGLIENZA

nella città e nell'architettura

2021

Esiste una sorta di inerzia intellettuale comune e dilagante, nell'intendere alcuni dei concetti cardine della nostra cultura. Uno di questi concetti è sicuramente quello ascrivibile alla polarità Oriente/Occidente, difficilmente revisionabile nella sua secolare contrapposizione.

Una contrapposizione a volte correntemente necessaria, ma sicuramente da evolvere in una auspicabile complementarità sul piano intellettuale e morale.

Se consideriamo il concetto di identità, all'interno della contrapposizione tra Oriente e Occidente, questo muta radicalmente nella propria essenza, pur con le dovute sfumature ed eccezioni.

All'interno del pensiero occidentale, esso tende a strutturarsi per comparazioni (io stesso nell'affrontare questa breve ricognizione ho agito in tal senso),

Testo inedito.

individuando già per mano di Platone, questa modalità, quando già definiva l'essere diverso, come *essere necessario tanto quanto l'essere identico*. Il lungo filo che attraverso il tempo si dipanerà da questa riflessione troverà il suo punto di caduta in Hegel, che libera l'idea di una identità frutto di alterità, riducendone il senso ad una contrapposizione di opposti: *«le cose finite nella loro indifferente molteplicità, coesistono quindi in generale nell'esser contraddittorie in se stesse, nell'esser rette in se stesse e nel tornare al loro fondamento»*.

Diversamente, le riflessioni attorno al concetto di identità prodotte dal pensiero (per noi) orientale, navigano invece, in un più complesso arcipelago di relazioni. All'interno del Taoismo e del Buddismo, la visione dell'identità è sempre stata percepita come qualcosa di molto forte e pensata non solo in relazione e contrapposizione a qualcosa di altro, ma come costituita indissolubilmente fin dalla sua origine anche da ciò che è "altro". Questo non sfocia nell'indeterminatezza di ogni relazione, quanto al contrario, proprio nella precisa assolutezza e nell'unicità di ogni possibile relazione. A testimonianza di ciò, illuminante appare questo dialogo contenuto in uno scritto canonico Buddista:

«– Ananda, tra gli elementi interconnessi che hanno fatto sì che la ciotola esista, vedi dell'acqua?»

– Certo, signore. Il vasaio ha avuto bisogno di acqua per impastare l'argilla e modellare la ciotola.

– Dunque l'esistenza della ciotola dipende dall'esistenza dell'acqua. Inoltre Ananda, vedi l'elemento fuoco?»

– Certo, signore. È stato necessario il fuoco per cuocere

l'argilla, dunque vedo il fuoco e la legna che l'ha alimentato. Vedo gli alberi che hanno fornito la legna. Vedo la pioggia, il sole e la terra che hanno fatto crescere gli alberi. Signore, vedo migliaia di elementi interconnessi che hanno concorso alla formazione di questa ciotola.»

Anche il pensiero Taoista fonda il concetto di identità in relazione ad identità diverse.

«Invero ogni essere è altro da sé e ogni essere è se stesso. Questa verità non la si vede a partire dall'altro, ma si comprende partendo da se stessi. Così è stato detto. L'altro proviene dal se stesso, ma se stesso dipende anche dall'altro».

Sostanziali appaiono quindi le differenze tra queste due visioni e la loro comparazione non può che provocare una gamma complessa di riflessioni che generano a loro volta ulteriori riflessioni in una sorta di processo a cascata, invece di risposte semplici, mettendo in gioco variabili altamente differenziate anche se relative.

Così come relativa, in fondo, appare oggi la stessa polarità tra Occidente e Oriente, forse figlia di questo nostro modo oppositivo di pensare. Relativa, per il semplice motivo che neanche da uno stretto punto di vista geografico, questa polarità è ammissibilmente certa. Per la vecchia Europa la California può essere ancora vista come un luogo di frontiera, ovvero un estremo ovest, così come per i giapponesi invece, rappresenta l'Oriente.

Per gli antichi greci, l'Oriente era la Persia, la quale invece era l'Occidente per la Cina.

Così come il meticcarsi e l'ibridarsi delle reciproche caratteristiche delle due culture, possiedono ragioni e tempi lontanissimi. Una lingua nata in India come il

sanscrito, per esempio, ha di fatto costruito una solida base di partenza per molte delle lingue europee, così come il Cristianesimo, a detta di molti profonda radice dell'identità europea, venne presa dai romani per una delle innumerevoli religioni orientali.

Quindi in base all'interpretazione delle molte accezioni di identità, soprattutto viste nella relazione tra Occidente e Oriente (cosa che abbiamo visto possa essere fallace e revisionabile fin dalla sua essenza), c'è l'idea della migrazione e anche dell'integrazione. Quindi l'idea dell'identità, oggi più di ieri, è legata alla trasmigrazione di un reciproco divenire, ovvero non alla staticità di uno statuto inamovibile, ma sistema flessibile e in continua trasformazione.

Tutto questo ovviamente è estendibile all'architettura e al suo progetto. Quindi in questa luce, non chiediamoci cosa sia oggi l'Oriente e l'Occidente, ma cosa essi, domani e forse insieme, possono diventare. Capire cioè, come nelle probabilità dischiuse di questo "divenire" possa annunciarsi la parabola intravista già da Eraclito, per il quale «*il mondo è uno e comune*», frutto del continuo manifestarsi di "*polemos*" che regola la necessaria interdipendenza dei contrari in un continuo fermento di contaminazione reciproca.

Detto questo, appare evidente, allora, come la città non sia il luogo dell'immobilità bensì il luogo della trasformazione e dell'accoglienza. La città, infatti, da sempre accoglie.

Accoglie culture, tradizioni, consuetudini e linguaggi che nel tempo hanno garantito il formarsi della sua precisa

identità. A ben guardare, la maggior parte delle città hanno accolto influssi lontani, operatività venute da fuori insieme a conoscenze esterne, capaci di andare a formare sedimentazione dopo sedimentazione, flusso dopo flusso, il profilo di segni e caratteri riconoscibili che si basano proprio sull'incrociarsi accumulato di provenienze diverse. Pensiamo per esempio a città come Venezia, Istanbul, Gerusalemme, le quali fondano la loro identità sulla complessa migrazione di figure e di identità diverse che fondendosi, formano valori di ineguagliata unicità. In definitiva, "accogliere" significa aprirsi alla diversità, significa far convivere le leve e i moti di tante evoluzioni diverse, affinché venga superata l'idea della singolarità in favore della contaminazione.

Tutta la storia dell'architettura e con essa quella della città, è il frutto visibile di questo processo di reciproca relazione fra le diversità. Una interazione che ha elaborato stili, movimenti e correnti, in un flusso inarrestabile di inclusione.

Da queste brevi tracce, si intuisce allora, come la contaminazione delle diversità costituisca in fondo il vero motore propulsivo della storia, andando a coinvolgere inevitabilmente la struttura formale di questa evoluzione, ovvero, la città.

Se questo può apparire naturalmente scontato, non lo è di certo sul piano dell'operatività e della teoria dell'architettura. Il più delle volte infatti, siamo andati avanti, in questo ambito, per grandi blocchi di pensiero, convinti che al proprio interno si celassero verità irrinunciabili. Questo ha prodotto, in molte occasioni,

una sospesa ambiguità fra la verità e la teoria, ovvero uno scarto fra il senso radice delle cose e quello portato avanti dai diversi paradigmi culturali. A testimonianza di questo immobilismo, basti pensare al dibattito sorto nell'immediato dopoguerra attorno alla ricostruzione di molti centri storici italiani ed edifici situati al loro interno. Piuttosto che aprirsi alla contaminazione con il nuovo, si è preferito ricostruire "dov'era e com'era", tentando di salvare una immagine della città che di fatto non rifletteva più la complessità delle sue dinamiche.

A volte si è cercato di interpretare il realismo contenuto nella quotidianità, ma anche queste esperienze, allora portatrici di novità e senso, sono naufragate presto nella parodia, producendo pezzi di città che non si andavano a saldare con la città preesistente.

In fondo la città si muove nello spazio liminale tra la memoria e la trasformazione, evocando, anche se difficile da applicare, il concetto della "continuità". *«Non è opera veramente moderna quella che non affonda le proprie radici nel passato»*, chiosava negli anni Cinquanta il direttore di *Casabella*, Ernesto N. Rogers, individuando nella *«mutazione nell'ordine di una tradizione»* l'essenza vera di ogni processo evolutivo. Ovvero indicava con lucida consapevolezza, come ogni cosa, e l'architettura in primis, possa trasformarsi non con la rottura violenta dei propri sistemi, ma con un lento e inesorabile processo di avvicinamento alla diversità. In altre parole, attraverso un lento incorporare, fase dopo fase, acquisizione dopo acquisizione, dei meccanismi più intimi di un pensiero nuovo inserito all'interno di un pensiero corrente.

Alla luce di tutto questo, parlare del senso della città nel bilico tra memoria e trasformazione, significa allora, essere consapevoli di questo aspetto dell'evoluzione, abbandonando ogni proclama netto, ogni slogan facile, ogni atteggiamento riduttivo o forse anche impositivo. La città è il risultato di un lento e inesorabile rimandarsi a storie diverse, dove l'uomo -un uomo poeticamente risolto nella trascendenza, ma anche praticamente definito nell'immanenza- rimane il vero soggetto/oggetto della sua espressione.

Un'espressione che si manifesta attraverso il pulsare fluente della vita, origine e senso della città, ben colto per esempio, nello splendido concetto tutto fiorentino, della *variabilità*. Un concetto espresso da Michelucci, ma portato avanti da tutta la compagine della Scuola Fiorentina, grazie al quale il senso della città non dovrà più rispondere ad una forma prestabilita a priori, ma esso sarà variabile in conseguenza del variare della sua forma. Una forma immaginata come la costruzione mutevole e variabile nel tempo delle infinite relazioni, degli infiniti flussi, delle infinite valenze, che la innervano e la strutturano. Allora è il battito dell'uomo, il pulsare fluente della sua vita che prende il sopravvento, in una innovativa analogia tra edificio e città. Ovvero non esistono più "gli edifici di una città", ma una città *fatta* di edifici che sono essi stessi città, che ne ripercorrono e ripresentano in piccolo, il senso generale della città che li ospita, in un rapporto innovativo quanto osmotico, mai immaginato prima di allora.

Quindi la città accoglie l'uomo e l'uomo accoglie la

città, ed entrambi sono l'uno l'espressione dell'altra. In questa logica, nata nel dopoguerra, ma che rimane indubbiamente di straordinaria attualità, l'uomo è il protagonista *in primis* della vita in città, non gli apparati funzionali – mobili o statici – a cui deve, spesso e comunque, ricorrere per vivere la città. Non le zone omogenee che tanto hanno influenzato la cultura urbana e urbanistica degli anni Sessanta, ma una diffusa *mixité* che porta a non avere settori precisi, *zoning* e standards da rispettare, ma il sovrapporsi vitale di funzioni diverse che armonicamente coabitano nel rispetto reciproco. Una città che non sia un dormitorio, ma che continui come in passato, ad essere la messa in atto e la rappresentazione della vita, luogo di esperienza e di possibilità.

Quindi, mai come in questi tempi, parlare della città, delle sue dinamiche e delle sue trasformazioni, significa parlare del tema dell'accoglienza.

Com'è noto, la città italiana è profondamente cambiata negli ultimi anni a causa di consistenti flussi di immigrazione. Questo solleva il problema immediato della sistemazione di un gran numero di persone che vorrei fosse subito declinato in "accoglienza", calcando l'accento sull'aspetto di disponibilità che la parte ricevente mostra in questo termine. Una positiva disponibilità almeno all'orientamento delle prime fasi di vita in comune. Per questo credo che anche l'architettura e la città debbano dotarsi di strumenti e servizi che accolgono e non semplicemente detengono e smistano le persone che scelgono altri territori quali mèta dei loro sogni di futuro. Credo inoltre, che questa nuova capacità di accoglienza

che deve manifestare la città, vada di pari passo ad un rinnovato concetto di identità che vorrei fosse inteso come un concetto dinamico, ovvero che non esprimesse la fissità di una condizione inalterabile nel tempo, quanto piuttosto una condizione sensibilmente aperta ad incorporare orientamenti e innovazioni diverse. Quindi non uguaglianza e conformità, ma l'apertura cosciente alle molte forme della diversità. Solo così, credo si possa sostenere l'immanenza di questo principio, ma anche la sua contestuale e vibratile ambiguità.

Ogni aspetto di identità infatti, qualunque sia il campo attraverso il quale lo si guardi e lo si affronti, per suo statuto e per sua natura, non può essere altro che una identità straniata e complessa, ovvero la contemporanea e sinestetica presenza di molte identità diverse.

È la stessa nostra storia umana che lo richiede, è la stessa storia dell'arte, della poesia, della musica, della letteratura che ce lo impongono, suggerendoci di trovare forse più nel disagio della rottura che non nell'agio della consuetudine, il metro di una sua auspicabile misura. Una misura nuova, forse maggiormente incerta, ma proprio per questo, portatrice di valori ulteriori, ai quali dobbiamo, possiamo e sentiamo di aprirci.

Quindi in questo mondo dai contorni liquidi, dai principi ibridati, dalla narrazione frammentata, parlare di identità oggi, credo che voglia dire solo parlare di una identità multipla, ovvero contaminata e pervasa da mille altri vettori. Credo che dobbiamo riconoscere la forza di questi vettori, assegnarne un codice di attenzione, una soglia di ascolto, una finestra di dialogo, affinché non

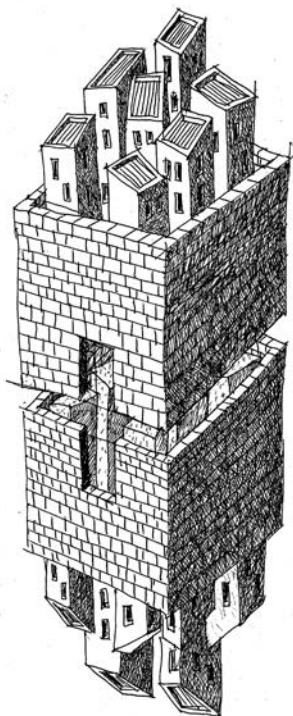
avvenga depauperamento, bensì trasmigrazione, ovvero travaso ed accoglienza.

La solidità della nostra storia è formata proprio da queste basi labili, come la nostra identità italiana di oggi, non è altro che la sedimentazione delle molte identità che sempre si sono evolute nel corso del tempo e dello spazio. Credo che l'identità, così come l'umano ce la fa vivere, la scienza ce la dimostra, la filosofia ce la spiega, la psicologia ce la manifesta, altro non sia che mutevolezza nella stabilità, cambiamento nella permanenza, modificazione nell'invariabilità. Ovvero credo che sia una sorta di "struttura assente" che permane nella doverosa e necessaria capacità e possibilità del cambiamento. In altre parole, ogni forma identitaria se non è disposta ad accogliere una qualunque forma di alterità, non può altro che incancrenirsi in posizioni di sterile propaganda di sé stessa.

Per concludere e per dilatare questo concetto, prendo a prestito le parole di Padre Ernesto Balducci, che nell'ormai già lontano 1992, rincorreva l'idea di una identità possibile solo se posta in relazione all'altro. Credo che questa sua visione, anche se nata ovviamente in un altro contesto, possa essere traslata a tutto diritto anche nel campo dell'architettura e della sua ricerca:

«Noi portiamo in noi qualcosa che è Altro da noi ma questa alterità non è soltanto l'ombra, ma è luce, è la potenzialità obiettiva di forme umane più alte in cui le culture si comprendono l'una con l'altra, in cui le alterità non si annullano né si assimilano ma restano tali nel gioco dello scambio reciproco in vista di intese sempre più alte. L'Alterità

è il veicolo della nostra dilatazione, perché comprendendo l'altro che è in me ed è fuori di me io dilato me stesso, rimanendo altro dall'Altro che ho compreso».



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
DOPPIO, PENNA SU CARTA, 2009

3 | TRA FINITEZZA E INFINITO

immanenza e trascendenza nel progetto di architettura

2021

Molteplici sono le declinazioni del concetto di infinito se rapportate al mondo dell'architettura e della sua composizione e svariate sono le visioni che le diverse culture hanno nel tempo assegnato a quello che si può definire come il necessario opposto della finitezza.

Quindi l'infinito è un luogo della mente, ma anche un luogo dello spazio, ovvero la capacità dell'uomo di pensare con i propri limiti la dimensione dell'illimitatezza. Lo spazio e il tempo sono dunque le immediate categorie di riferimento dell'infinito, insieme alla singola sensibilità umana.

Nelle culture arcaiche orientali, il tempo viene visto come un continuo fluire che non ha un inizio e nemmeno una fine. Non esiste un prima e un dopo, ma una dilatazione che contiene la sua infinità sia nel passato che nel futuro. Anche nella cultura induista è presente questa dilatazione.

Testo inedito.

L'Universo viene costantemente creato, lasciato crescere e distrutto, per poi rinascere, crescere e morire, e così via all'infinito. Un infinito però che cambia accezione, che diviene cioè visione dell'illimitato, del ciclico, e del circolare. Nella filosofia occidentale il ruolo del concetto di infinito nasce invece con una accentuazione negativa. Ovvero secondo i pitagorici, la perfezione è esclusivo dominio di solo ciò che finito è, mentre più tardi con Zenone e il suo famoso paradosso di Achille e la tartaruga, si riesce per la prima volta a dare una sfumatura scientifica al concetto. Il vantaggio dato da Achille alla tartaruga, che secondo il paradosso non verrà mai colmato dallo stesso Achille, riesce a dare l'idea di uno spazio che viene diviso in segmenti sempre più piccoli le cui dimensioni divengono infinitesimali, con la conseguenza dell'impossibilità di percorrere in un tempo finito un'infinità di spazio.

La cultura occidentale, quella greca e quella romana, si contaminano a poco a poco con le culture orientali, ovvero gli schemi dialettici platonici e aristotelici vengono stemperati dagli aspetti peculiari di quelle culture. Di questa contaminazione forse l'esempio più eclatante è proprio l'insorgere di una nuova accezione del concetto di infinito, non più in chiave puramente filosofica, ma preconizzante una metafisica "religiosa". Legandosi ai principi divini, il concetto di infinito si riveste infatti di una dimensione trascendente che ha la forza per dare l'avvio ad una evoluzione filosofica che durerà fino all'epoca moderna.

Nei primi secoli dopo Cristo, anche la romanità vive questa contaminazione che ben si riflette in molte arti e discipline come ad esempio nell'architettura.

L'imperatore Adriano, fine intellettuale e attento viaggiatore, quando costruisce la sua villa nei pressi di Tivoli, esporta molti dei più significativi principi formali che caratterizzano i modelli architettonici greci e orientali. Il Pecile, il Canopo, la Terrazza dell'Accademia, interpretano al meglio la contaminazione tra la massività tipica della cultura formale romana, e la più leggera vibratilità tipica delle culture greche, siriane e orientali in genere. Questa contaminazione, che come ogni contaminazione produce evoluzione, dilata la consueta idea della centralità tipica della prima architettura romana, verso una dimensione esterna all'edificio. Ovvero mentre il nucleo compositivo di molte architetture è da ritrovarsi iscritto nella stessa dimensione fisica della forma, cioè nella sua geometria, nella sua definizione materica e nella sua evidente finitezza, con Adriano si rompe questo limite per cercare fuori dalla forma, il "fuoco" della composizione e il senso della sua ragione. Questo aspetto è facilmente percepibile nell'architettura di Villa Adriana, dove il senso dello spazio assume una chiara dimensione territoriale, ovvero coinvolge una misura che non è soltanto un'estrema dilatazione fisica dello spazio, ma al contrario, diviene la cattura di qualcosa che normalmente sfugge; qualcosa che al contempo si mostra come profondamente legato alla fisicità dell'uomo, ma anche alla sua dimensione immateriale. Gli spazi aperti della villa, le prospettive rivolte verso il paesaggio, la cattura dei molti orizzonti, così come il senso di trascendenza e di sacralità espresso non tanto dai pieni dei diversi monumenti, quanto proprio dai vuoti degli spazi esterni che si pongono in relazione con un

mondo che diviene cosmo, legano il senso dell'architettura ad una dimensione trascendente che sposta il confine della fisicità e dell'immanenza verso una dimensione altra, legata allo sfuggire dell'infinito. Come se la forma, quella certa dell'architettura riuscisse ad essere l'unico *medium* efficace per parlare a quell'animula vagula che Adriano sente come incerta e smarrita, diventandone una guida e un conforto. Anche il Pantheon, il tempio di tutti gli dei che Adriano fa eseguire a Roma sulla ristrutturazione di un precedente edificio dell'età augustea da Apollodoro di Damasco (che poi farà uccidere perché l'architetto criticherà aspramente il senso architettonico dell'imperatore), riesce a mettere insieme il lascito della cultura spaziale greca impostato principalmente sulla percezione esterna dell'edificio e la tradizione romana basata invece sul senso dell'internità. In questa fusione, riesce anche nella sua fisicità ad esprimere l'idea della trascendenza. La sua pianta circolare, ma ancora di più la sua sezione di perfetta sfera cava, induce il senso di un'immota ed avvolgente armonia. Uno spazio all'apparenza concluso, risolto in se stesso, autoreferenziale nella sua perfezione formale, la cui massa e la cui pesantezza, paiono librarsi e smaterializzarsi nel movimento circolare dello sguardo che abbraccia ogni dimensione e ogni direzione. Non ci sono direttrici preferenziali, assialità, gerarchizzazioni e paradossalmente l'unico neo è rappresentato proprio la porta di ingresso che lega la perfezione dell'interno alla topologia della città, ma in questa isopotenzialità, che potrebbe finire per essere un po' fine a se stessa, si apre inaspettatamente sul vertice della cupola l'oculo. Un diaframma verso il cielo, che cerca fuori

dall'architettura il centro delle proprie ragioni ed intenzioni. Un centro che non si risolve in se stesso ma che si proietta all'infinito e mentre descrive una condizione spaziale, ne traduce una emotiva, metafisica, trascendente. Un infinito che meglio di ogni altra metafora riesce a interpretare l'idea della trascendenza. Ma quale trascendenza? Tutte le trascendenze possibili, non solo tutti gli dei dell'Olimpo, ma anche ogni personale senso metafisico che ogni uomo sente di poter disvelare e percorrere.

Con l'affermarsi delle religioni monoteiste, il senso dell'infinito come simbolo di trascendenza perde gradualmente di significato, in quanto sia il Cristianesimo, l'Ebraismo e l'Islam, perdono definitivamente quella circolarità dell'idea del tempo, che è presente invece in molte delle culture arcaiche, arriva fino alle soglie dell'affermazione delle cosiddette religioni rivelate. Tutte e tre le grandi religioni monoteiste si innescano tutte sulla riconoscibilità del momento della creazione dell'universo. Nel Cristianesimo per esempio, se si guarda alla Bibbia, esiste una *Genesi* e una *Apocalisse*, ovvero esiste un tempo limitato di azione tra un inizio e una fine e questo si riflette nell'architettura, soprattutto quella religiosa che si contiene all'interno di una precisa delimitazione planimetrica nella quale la direttrice principale delle navate proprie dell'impianto basilicale romanico, si risolve nella direttrice che dall'ingresso conduce all'altare.

Con il Rinascimento, ovvero con la nuova considerazione che l'uomo riesce a dare all'uomo, ritorna nuovamente il concetto dell'infinito, che da un punto di vista filosofico, grazie anche al pensiero di Nicola Cusano, si avvia verso una

sorta di riconciliazione tra finito e infinito, ovvero tra uomo e Dio, reintroducendo nuovamente l'analogia tra infinito e dimensione assoluta. Una dimensione con la quale l'uomo non potrà mai competere, conscio della propria finita limitatezza, ma con la quale potrà convivere nel riscatto costante di un proprio accrescimento spirituale. La Pianta Centrale sviluppata nel Rinascimento, esprime questo anelito terreno verso l'infinito, così come lo strumento della prospettiva, dona alla percezione dello spazio non solo una guida e un controllo, ovvero l'affermazione dell'uomo sulla libertà della forma, ma anche una categoria ulteriore verso la descrizione e la comprensione delle molte declinazioni della trascendenza.

L'invenzione della prospettiva ricalibra nuovamente nell'evoluzione dell'architettura, la ricerca di una focalità che come in epoca tardo romana si situa fuori dalla scena. Una prospettiva che contiene in sé l'implicita adesione al concetto di infinito, in quanto prefigura uno spazio matematico, misurabile, intelligibile, quindi profondamente legato all'infinitezza delle serie numeriche, anche se in prima battuta la prospettiva viene intesa quale strumento per riunificare i punti di vista.

Nello spazio barocco invece, questa centralità si scompone per moltiplicare e dislocare i diversi punti di vista. Si pensi ad esempio al colonnato del Bernini in S. Pietro, il cui abbraccio descrive uno spazio nel quale si sovrappongono infinite e possibili traiettorie date dalla semplice composizione di due circonferenze distinte con centri diversi, che se prolungate oltre il tratto descritto dai due bracci, si intersecherebbero. Filosoficamente il barocco è un'epoca nella quale si perde

per sempre il legame tra contenuti da divulgare e mezzi della divulgazione in seguito al definitivo tramonto dell'autorità scientifica aristotelica, depotenziandone la dimensione della retorica.

Le figure diventano quindi meri strumenti di lavoro, neutrali nel loro impiego, utili solo a concettualizzare l'idea e la forza del simbolo. La metafora in particolare diviene una sorta di mediazione tra le arti, portando avanti l'idea che le cose, tutte le cose, possono essere spiegate in via traslata, ovvero possono essere afferrate anche solo come simbolo. Per questo, nello spazio barocco, architetti come Borromini e Bernini, lavorano su una linguistica che è esclusivamente figurata, tesa fundamentalmente ad una sola sensibile comunicazione emotiva. Il concetto di infinito trova allora una sua espressione metaforica, nel tormento di una spazialità che offre quale sua caratteristica dominante, la simultaneità intrecciata di punti di vista differenti, nella quale l'assoluto, l'intangibile, l'indicibile non sono più espressione di nitore e perfezione, quanto piuttosto di complessità e di esperienza. La figura della spirale, vero tema ricorrente nella spazialità barocca, ed elemento senza un inizio e senza una fine, allude efficacemente all'idea dell'infinito, lavorando sul piano di una comunicazione sensibile e sicuramente vocata a suscitare meraviglia. Cupole, colonne, volute, assumono alternativamente questa distorsione, mentre descrivono con una esasperata accentuazione, l'idea di una pervicace dimensione metafisica che comunque resiste pur nell'incrementarsi continuo della dimensione razionale tipica della rivoluzione scientifica che in quel secolo si andava per tappe costruendo.

All'interno di questa rivoluzione scientifica, si distingue il concetto di infinito veicolato dal pensiero di Spinoza. Un pensiero che assegna all'infinitezza la caratteristica di essere una dimensione immanente della ragione, ovvero una capacità autogenerativa che ragione e razionalità possiedono a partire da leggi eterne e universali.

L'eredità di Spinoza costituisce il seme di una delle matrici principali del grande dibattito sull'assoluto e sulla conoscenza che si sviluppò con Kant e, in seguito, all'interno dell'Idealismo tedesco.

Schelling, che dell'Idealismo romantico è l'esponente prioritario, riprende l'idea dell'infinità dell'uomo, dandole una diversa connotazione maggiormente legata alla natura. Nella sua filosofia, l'assoluto altro non è che un equilibrio tra lo spirito e la materia, tra la ragione e la natura e la rincorsa di una trascendenza, la si raggiunge solo nell'atto estetico della creazione artistica. Quindi l'arte tutta, pittura, scultura e architettura, sono il veicolo privilegiato per la rappresentazione dell'infinito, che spesso si rappresenta attraverso la tensione verso un infinito fisico, in pittura quasi sempre colto attraverso l'infinità dell'orizzonte nel paesaggio.

Nel *Viandante sul mare di nebbia* che Caspar David Friedrich dipinge nel 1818, c'è la rappresentazione dell'uomo che solo si confronta con la natura. In questo confronto emerge una profonda solitudine, ma anche la comunione profonda con l'assoluto. Lo sguardo che si intuisce sospeso sul paesaggio offuscato dalla nebbia, è forse uno sguardo sereno, che oltre la drammaticità della scena, cattura quella dimensione sublime che solo l'identificazione totale tra uomo e contesto

comporta. In quello sguardo c'è tutta la consapevolezza della finitezza fisica dell'uomo, ma anche l'infinitezza di uno spirito che comunque lo sovrasta e sempre lo abiterà. Non è un caso se forse proprio nel 1818, un giovane Giacomo Leopardi scrive la poesia *L'infinito*, un inno alla dilatazione dello spazio e del tempo nel quale il pensiero, la sua potenza inarrestabile, riescono ad afferrare, anche solo per un attimo, la fugace universalità dell'infinito, mentre il paesaggio e la natura vengono interiorizzati entrando a far parte dello spirito dell'uomo.

Con il positivismo, il senso dell'infinito si tinge di una colorazione scientifica e diviene non più solo idea ma anche rapporto, ovvero non più essenza, ma anche strumento. Si depotenzia così sempre più l'uso metaforico dell'idea di infinito per descrivere la dimensione spirituale dell'uomo, messa su un piano secondario da altri valori imperanti, quali la fede illimitata verso un progresso scientifico e tecnologico che si crede inarrestabile. Nelle scienze matematiche si catalogano diverse tipologie di infiniti, finché con Cauchy si introduce sistematicamente il concetto di Infinito in analisi matematica, ovvero non si dà una definizione dell'infinito come numero, ma come limite, ovvero lo si definisce per mezzo dei suoi intorni.

Sono anni in cui la questione della tecnica diviene allora nodo centrale nell'evoluzione del pensiero umano e quindi di conseguenza anche di quello architettonico.

L'architettura diviene così classificazione, riproposizione manualistica di modelli che stentano a decollare in una loro autonoma identità, quasi come se la forza del progetto si risolvesse tutta nella potenza analitica e discretizzante dei

suoi elementi, lasciando ben poco spazio alla simbolica rappresentazione di una possibile visione metafisica.

Non è un caso che a fine Ottocento, Joseph Conrad dica in *Lord Jim*, il romanzo che inaugura la letteratura del Novecento che «*l'infinito è nemico dell'uomo*». E sempre in letteratura l'idea dell'infinito che si afferma non è più quella dell'identificazione tra l'uomo, la natura e Dio, ma una sorta di impossibile viaggio che l'uomo compie verso una libera autodeterminazione, rimanendo spesso intrappolato dalle frustrazioni, dalla solitudine, dalla burocrazia e anche dagli stessi meandri della mente. Il senso di infinita alienazione provato dall'agrimensore K, protagonista de *Il Castello* di Kafka, così come i labirintici meandri entro cui passa il flusso di coscienza dell'*Ulisse* di Joyce, testimoniano questa incapacità di dare un esito e una risposta nitida alle consuete domande sul senso della dimensione metafisica dell'esistenza.

Tanto questa sfocatura si registra nelle altre arti, tanto invece nell'architettura essa pare celata dietro la forza dell'architettura del Movimento Moderno, finalmente riappropriatasi di un ruolo prioritario dopo molti decenni di subordinazione all'ingegneria e alla tecnica. Ma la narrazione compiuta dall'architettura nei primi decenni del Novecento, entra ben presto in crisi e solo all'apparenza può sembrare unitaria. In realtà dopo le solide acquisizioni della prima modernità, inizia la lunga traiettoria delle revisioni che in campi differenti si vanno compiendo cercando di reinquadrare e smussare le molte assertività delle posizioni e dei pensieri di questa prima parte del secolo.

Si cerca cioè di ricomporre l'incrinatura tra i diversi piani

dell'essere che hanno su più fronti sradicato l'uomo dal suo secolare sentire.

La fede illimitata verso il futuro comincia a vacillare, scoprendo nuovamente la continuità di certi principi legati alla tradizione, alla memoria, alla particolarità dei luoghi, ai loro caratteri e alle loro identità.

Sul piano dell'architettura questa tendenza si avverte forse più che in altri campi, coagulandosi attorno al grande dibattito tra storia e progetto. In questa ottica, l'idea dell'indeterminatezza dell'uomo, della natura, del suo senso vitale, ritorna come limite e come innesco, facendo riaffacciare nuovamente nelle dinamiche del progetto di architettura, il senso dell'infinito, come ancora una volta, metafora di trascendente.

Ma è una dimensione che si scarica il più delle volte del proprio senso originario legato alla religiosità, per rincorrere la rappresentazione di una laica ricerca di essenza, che può contenere al proprio interno qualunque religione, qualunque filosofia, qualunque visione del mondo.

Piuttosto che dilungarsi in una carrellata di architetture e architetti che nel secondo Novecento hanno avuto la capacità di immettere nuovamente il senso dell'infinito nell'architettura e nel suo progetto, credo che fra tutti, possa costituirsi quale esempio emblematico e assoluto, quello di Louis Kahn.

La riscoperta della memoria, l'assolutezza della geometria, la scarnificazione della materia, così come la sintassi rigorosa e profondamente intelligibile, fanno del suo percorso progettuale una costante applicazione dei temi legati alla dimensione della trascendenza e con essa una nuova

interpretazione degli universalismi presenti nell'idea di infinito.

Proprio dall'elaborazione della memoria quale prezioso materiale di progetto, questa tensione verso l'infinito si attua per mezzo di una doppia modalità. Ovvero quella che conduce alla cattura emotiva di una alterità rincorsa attraverso la rappresentazione dell'universalità e dell'assoluto e quella che invece conduce alla cattura fisica di una alterità espressa attraverso la dilatazione sconfinata dello spazio, non dimenticandosi che in molte opere, la tensione migliore si raggiunga proprio dall'interazione tra i due meccanismi compositivi.

Nel progetto per la Sinagoga Hurva a Gerusalemme per esempio, la figura del recinto sacro viene declinata al tema della luce che dilata la murarietà dell'insieme, verso una tensione che ricomponi i singoli elementi in un'unità che è assoluto, ma che al contempo lascia spazio nella propria assertiva geometrica universalità, alla molteplice interpretazione del simbolo, non più luogo assoluto di riferimento, ma vibratile apertura verso l'esperienza e l'avvenimento.

Il fatto che questo progetto esprima una sinagoga è totalmente marginale rispetto alla straordinaria carica allusiva della forma. Una forma talmente gravida di simbologia che qualunque teoria, qualunque filosofia, qualunque visione può trovarvi dimora.

Così come per il Parlamento di Dacca il cui processo progettuale approda alla costruzione di una forma eterna senza tempo e mutazione. Una forma talmente assoluta che non pare essere pensata come riflesso di una civiltà di un luogo, di un tempo e di uno spazio, ma al contrario capace

di veicolare nella propria astrazione, tutta la simbologia che ognuno voglia vederci.

Nel *Salk Institute* a la Jolla in California, invece, il senso dell'infinito avviene per una via più tradizionale e forse più certa. Come la tarda romanità, il tardo barocco, l'Ottocento romantico, l'infinito si identifica con l'indefinita fisicità del paesaggio. Là cioè, dove l'occhio stempera la sua percezione finita nel vago e nell'incerto. Nella linea dell'orizzonte che rimanda il limite tra certezza e dubbio, si misura così la fisicità dell'infinito che diviene materia del progetto. Percorrendo la piazza rivestita di assolate lastre di travertino, solcata dalla vena d'acqua che pare gettarsi realmente nell'Oceano, la consistenza della forma architettonica si misura con una dimensione che sfugge alla contingenza e all'immanenza dello spazio, per cercare un proprio dialogo, una propria tensione, forse proprio una sua conclusione, e per chi è disposto a cercarla, una sua spiegazione, proprio nel limite incerto, variabile ma infinito, della linea di unione tra la terra, il cielo e il mare.

Ma Louis Kahn e la sua opera sono solo un esempio luminoso di questa ricerca di significati dietro le apparenze. Ormai la nostra cultura si è abituata all'istantaneità, alla simultaneità, alla dislocazione e alla virtualità che fa sì che ormai le cose, tutte le cose – come Italo Calvino fino dall'inizio degli anni Ottanta andava dicendo – finiscono inevitabilmente per significare solo se stesse. Ovvero non sono più capaci (l'architettura in testa), di accendere riflessioni sui simboli e sui valori che potrebbero veicolare al di là della forma, come se non ci fosse più nessuna metafisica dietro l'immanenza dell'esistenza.

Che fare allora? Come dare all'architettura il senso di un valore "altro", oltre la sua visibile fisicità? La risposta non è scontata e non trova riscontro nella sola dimensione della sensibilità individuale, quanto piuttosto in una ricalibrazione collettiva del senso generale dell'esistenza. Occorre quindi pensare in una prospettiva lunga, capace di contenere, ovviamente, non più nessuna narrazione certa, quanto piuttosto una frammentarietà maggiormente specifica capace però di dialogare ancora all'interno di quello spazio interstiziale tra finitezza ed infinito, che come abbiamo visto tanta importanza ha avuto nel corso del tempo come leva per l'evoluzione del pensiero umano e quindi anche dell'architettura. Quindi una soglia nella quale deve ancora trovare spazio una nuova visione di quel concetto che, come dice Borges, «*corrompe e altera tutti gli altri*», ovvero non il «*male, il cui limitato impegno è l'etica, ma [...] l'infinito*».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

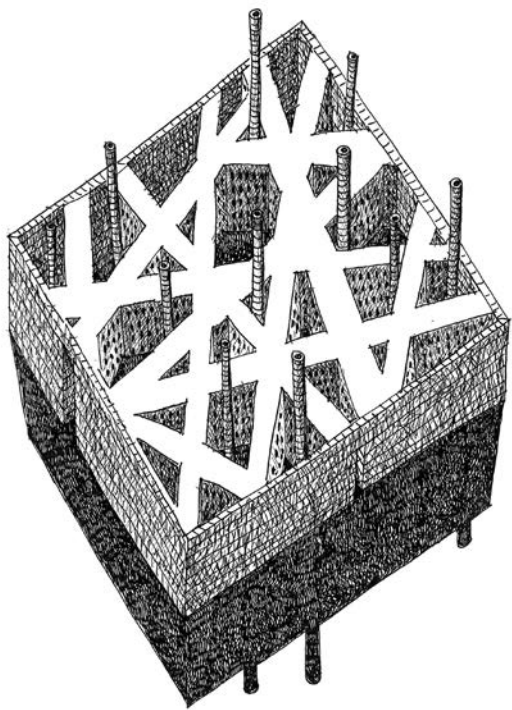
CITATI P. | **LA MALATTIA DELL'INFINITO. LA LETTERATURA DEL NOVECENTO**, MONDADORI, MILANO, 2010

FROSINI G. | **BABELE O GERUSALEMME? PER UNA TEOLOGIA DELLA CITTÀ**, PAOLINE, CINISELLO BALSAMO, 1992

BORGES J.L. | **METAMORFOSI DELLA TARTARUGA**, IN *ALTRE INQUISIZIONI* [1952], FELTRINELLI, MILANO, 2007, PAG. 109

ZELLINI P. | **BREVE STORIA DELL'INFINITO**, [1980], ADELPHI, MILANO, 2006

PALMA G. | **SULL'INFINITO DI LEOPARDI. SAGGIO BREVE SULLA FILOSOFIA LEOPARDIANA DELL'INFINITO**, GDS, VAPRIO D'ADDA, 2010



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
PERCORSI, PENNA SU CARTA, 2016

4 | MUSEO

lo spazio che comunica

2021

Parlare della dimensione pubblica e quindi di comunicazione nell'architettura del museo è tema molto vasto e potrebbe essere affrontato attraverso vari aspetti. Da architetto, quello che ovviamente mi interessa tra tutti è la composizione dello spazio architettonico, inteso quale fonte di comunicazione e di interazione tra le opere e il pubblico che le fruisce.

Voglio tralasciare volutamente tutti gli aspetti legati agli apparati descrittivi e interpretativi delle opere che da qualche decennio a questa parte paiono legarsi sempre più all'esclusivo ambito della tecnologia. Essendo essi dispositivi, sono in perenne corsa verso affinamenti sempre più specialistici e per questo destinati ad avere obsolescenze rapidissime. Penso ad esempio a quello che solo dieci anni fa poteva sembrare come l'ultima avanguardia, adesso ci appare come qualcosa di totalmente antiquato e superato.

Testo inedito.

Detto questo, e per questo, credo che invece lo spazio architettonico possa sempre trovare attraverso la sua composizione, una forte dimensione comunicativa che a differenza di ogni dispositivo tecnologico non è soggetta ad obsolescenze di nessun tipo. A maggior ragione lo spazio architettonico del museo, dovrebbe, e sottolineo un po' amaramente dovrebbe, possedere una forte capacità comunicativa in modo da legarsi strettamente alla specificità dell'opera che in esso viene contenuta e mostrata.

Uno dei problemi maggiori che spesso si ha nell'affrontare l'allestimento di uno spazio museale risiede, infatti, proprio nella restituzione dei valori comunicativi delle opere che si vanno ad esporre. Restituzione che, vale la pena ricordare, dovrebbe sempre passare attraverso la duplice e incrociata fase di una lettura e di una interpretazione dell'opera, così come vale la pena ricordare come ogni opera debba sempre essere, brandianamente, considerata come l'insieme difficilmente scorporabile di istanze materiali e di istanze spirituali, la cui reciprocità, ne costituisce il valore e quindi l'unicità.

Credo che, di fatto, colui che opera attraverso la composizione dello spazio sulla restituzione delle istanze di un'opera, debba essere obbligato a rispettarne i suoi più intimi principi costitutivi, pena la mancanza di rispetto nei confronti dell'opera stessa. Ovvero, credo che l'architettura del museo, debba riuscire a mettere in azione la maggior parte dei meccanismi percettivi capaci di restituire al meglio il senso compiuto dell'opera, perché credo che il fine primario del museo contemporaneo non sia solo quello della mera conservazione, ma soprattutto quello della comunicazione, ovvero, si deve essere in grado di mettere in condizione il

visitatore, ma meglio sarebbe dire il fruitore, di leggere al meglio tutta la complessità insita nell'opera, pena il suo completo tradimento. Intendo dell'opera, ma anche del visitatore... È chiaro che la restituzione dell'opera avviene attraverso tanti passaggi, molti dei quali, non sono appannaggio degli architetti, ma degli storici, degli archeologi, dei restauratori, con distinti statuti disciplinari che ne costituiscono e alimentano costantemente il dibattito tra cura e comunicazione.

Quello che interessa invece all'architetto, potremo dire, è l'anello finale di un percorso, quello che si mette maggiormente in gioco nella riuscita comunicativa dell'esperienza museale. Ovvero, quel riuscire attraverso lo spazio del museo, a tradurre concretamente l'idea che un'opera il più delle volte, nasce sempre pensata oltre che in relazione ad un contesto di infinite implicazioni immateriali sottese, anche in relazione alle particolari specificità di un contesto fisico.

Ecco, potremo dire che è quest'ultima dimensione quella che prioritariamente interessa all'architetto, ovvero, quella attraverso la quale lo spazio architettonico riesce a veicolare, a suggerire e finanche ad esaltare, tutta la serie di requisiti e corrispondenze necessari per far risaltare la corretta percezione del significante. Significante che data la natura fondamentalmente iconica delle opere, può essere suscettibile anche di vistose alterazioni se non interpretato nel proprio corretto contesto. Contesto, che già nel 1974, Carlo Ludovico Ragghianti, in *Arte, fare e vedere*, un testo edito per i tipi della Vallecchi, metteva quale elemento fondativo nella comunicazione dell'opera e come elemento indispensabile alla sua conoscenza. Contesto inteso quale spazio esterno

dell'opera, come ambito, cioè, di sua gravitazione, di relazione esterna, di reciprocità e naturalmente di legame con la fisicità dell'intorno, cioè con la fisicità dell'esperienza spaziale che la coinvolge e che a sua volta la legittima.

Quindi, all'architetto il compito di comunicare al meglio, in diversi e variamente articolati gradi di restituzione, l'esperienza globale della spazialità originaria dell'opera, in quanto anche questi aspetti, facendo parte dell'intenzionalità dell'opera, vanno a costituirne il suo intrinseco valore. Essa, in ogni caso, non può che avvenire attraverso la composizione dello spazio museale, che in modalità diverse può tentare di restituire la percezione originaria dell'opera esposta.

A ben vedere, tre sono le categorie di approccio progettuale alle quali può ricorrere l'architetto nella restituzione della comunicazione originale dell'opera. Esse, con le ovvie schematizzazioni che una trattazione così sintetica impone, possono ricondursi alla categoria dell'allusione, a quella dell'interpretazione e a quella dell'analogica ricostruzione.

ALLUSIONE

Come detto, una di queste modalità è sicuramente quella che si muove sul raffinato quanto ineffabile piano evocativo dell'allusione e che a mio giudizio, trova nella sistemazione delle Sale dei Primitivi agli Uffizi a Firenze un esempio di rara intensità.

Nel '53, più di venti anni prima rispetto a quando Ragghianti teorizzava sulla spazialità dell'opera nel testo appena citato, Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa, nell'allestimento di alcune sale della galleria fiorentina,

mettevano in pratica questa idea del ripristino delle condizioni della percezione originaria, attraverso la nuova composizione e la nuova espressione dello spazio architettonico.

Un progetto nato dall'esigenza maturata nel secondo dopoguerra di adeguare alcune sale della Galleria degli Uffizi togliendo loro lo stantio umore ottocentesco condito di algidi frammenti modernisti che presentavano. Un progetto che oltre a definire valori di estetica e di spazio, fosse in grado di esprimere anche una nuova idea di esposizione, in sintonia con quanto da qualche anno si andava delineando in Italia nel campo dell'allestimento e delle sistemazioni museali. Alla grande varietà dei soggetti delle opere da esporre a firma di artisti come Giotto, Cimabue, Simone Martini, Duccio e Masaccio, si aggiunge anche la loro varietà dimensionale, che spazia dalle pale di quasi cinque metri di altezza alle piccole predelle di poche decine di centimetri. Questa diversità induce i progettisti a pensare l'intervento di riordino delle sale come informato al rispetto di un grande tema di fondo, in grado di esaltare e di accomunare queste differenze senza sovrapporsi ad esse, nel rispetto della loro carica emotiva e del loro contenuto retorico. A questo proposito i tre architetti decidono di non alterare in maniera sostanziale l'impostazione planimetrica degli spazi esistenti, riproponendo, almeno all'apparenza, la stessa suddivisione a stanze, ma variandone completamente la sezione. I controsoffitti piani vengono eliminati, ripulendo le soffitte dalla selva di sostegni di legno che nel tempo si erano accumulati e decidendo, per la prima sala, di mettere a nudo la copertura a capanna con in vista l'orditura lignea in capriate originali in legno, esaltate dalla luce radente di un lungo taglio orizzontale che stacca la massa dalla parete del tetto.

Da questo risulta un'imponente estensione ascensionale, una misura innegabilmente gotica che pare alludere, senza mimesi alcuna, alla serena severità di uno spazio francescano. L'invenzione dei tagli tra le pareti, nati per trasportare senza problemi le varie opere da una sala all'altra, altera vigorosamente l'ordine originario della disposizione delle sale, nell'intento di rendere fluido e interconnesso lo spazio dei vari ambiti, immettendo un vettore di modernità negli spazi storici della fabbrica vasariana. Dal punto di vista planimetrico si registra l'indipendenza del perimetro murario dalle suddivisioni interne mentre le varie partizioni, ridotte al ruolo di setti, consentono, attraverso questi tagli, di far penetrare lo sguardo in tutte le direzioni, cogliendo la totalità dello spazio da punti di vista diversi e inaspettati, con un approccio compositivo che lavora sull'allusione ad una memoria legata all'assenza di gerarchie visive spaziali, tipica ancora una volta delle dinamiche medievali.

Anche il taglio orizzontale della prima sala, che scarnifica il punto di maggiore tensione strutturale dell'intervento, evidenziando il nodo tra muro e capriata, apre una riflessione sul valore della costruttività. Una costruttività medievale, legata alla pratica artigianale, alla dimensione corale e collettiva del cantiere, di fatto, applicata alla gestione costruttiva dell'intera nuova sistemazione, caratterizzata da una totale assenza di disegni tecnici che rivela, anche nel metodo, la natura collettiva e partecipativa di un'esperienza progettuale in costante trasformazione e soggetta continuamente a verifiche e ricalibrature successive.

“Alludere” significa lavorare sui principi costitutivi e sulle sensazioni che una memoria offre, senza mai nominarla

direttamente ma comunicarne il patrimonio sotteso senza farne il verso.

Infatti, ogni operazione di citazione e di mimesi viene completamente fugata dalla razionale messa in atto da dinamiche compositive e spaziali completamente iscrivibili nell'ambito della modernità, come ad esempio il generale tema della "sospensione", al quale, a ben guardare, tutte le opere esposte si rifanno coniugandosi ad una generica memoria medievale senza mai innescare dirette corrispondenza ma solo raffinate, quanto subliminali, rammemorazioni. Questa sospensione la si ravvisa nel fatto che tutte le tavole si staccano impercettibilmente dalla massa muraria, grazie a sostegni a mensola ottenuti con semplici putrelle metalliche, così come gli inserti di pietra serena posti negli stipiti delle porte in corrispondenza dei punti di maggiore usura, paiono galleggiare nel candore delle pareti, e come le leggerissime transenne in metallo che orientano il percorso espositivo e la grande lastra di pietra serena che forma il basamento per la croce, che pare sospesa sul pavimento in cotto pressato.

Anche la collocazione, quasi in bilico, sul centro della sala del grande crocifisso di Cimabue sostenuto da un montante verticale in ferro e da tiranti metallici, è ispirata ad un affresco assisiato di Giotto nel quale si descrive come questo tipo di croci fossero poste nelle chiese fino alla fine del Duecento e offrendo così alla contemporaneità, la possibilità di fruire quell'opera attraverso una sensibilità percettiva del tutto analoga a quella originaria. Una percezione che è comunicazione delle istanze dell'opera e che avviene in questo caso non in maniera diretta e letterale, ma sul ben più incerto, ma sicuramente più affascinante, piano del rimando,

ovvero, del ripescaggio e del riferimento, innescando sul visitatore un processo di sovrapposizione con il suo personale patrimonio di esperienze, che rimane efficace anche se può non trovare sponda nella cultura dell'interlocutore, perché agisce sulla dimensione gestaltica delle categorie dello spazio, quindi comunque percepibili fondamentalmente da ognuno.

INTERPRETAZIONE

Se quanto visto fino ad ora potrebbe essere definito come un approccio allusivo, un altro approccio alla restituzione spaziale dell'opera è quello che potremo definire come interpretativo. Ovvero, la restituzione più o meno fedele delle caratteristiche originarie dell'opera e dell'intorno dell'opera da esporre. Interpretazione che varia con il grado di conoscenza delle condizioni di impianto e basata sul loro valore documentario. Quindi, la restituzione comunicativa del contesto spazio-temporale dell'opera avviene per via immersiva, ovvero per una via che cerca di nominare fisicamente il contesto di riferimento e di impianto.

Storicamente questo approccio trova un suo illustre antesignano nella realizzazione del Pergamonmuseum di Berlino, museo questo tra i primi a spezzare la tradizionale impostazione classificatoria e tassonomica propria di una museografia che avrebbe imposto di esporre, anziché i pezzi originali ricostruiti nella propria interezza, gli stessi pezzi scomposti tra loro. Il Pergamon invece, realizzato non senza difficoltà ai primi del Novecento, mostra ricostruiti nella loro totalità e nella loro magnificenza l'Altare di Pergamo, la Porta del Mercato di Mileto e La Porta di Ishtar di Babilonia.

Pezzi ricomposti cercando fondamentalmente di mettere in evidenza, e quindi di comunicare, la forza della loro dimensione generale, anche se le lacune in essi presenti sono abbastanza vaste. A questo tipo di approccio ricostruttivo, immersivo e per certi aspetti interpretativo, gli oppositori del tempo, comunque, pur riconoscendo la capacità di suggerire la corretta percezione dell'opera, contestavano l'enorme spreco di spazio così utilizzato, impiegabile al meglio secondo loro per esporre molti più oggetti.

Questo apre la questione dell'affollamento nella comunicazione dell'arte. A distanza di più di cento anni da questo esempio, lo spazio museale soffre ancora di una endemica ridondanza segnica, che com'è noto depotenzia enormemente l'efficacia della comunicazione. Esporre troppe opere vicine tra loro va a discapito della loro comunicazione, per motivi che possono essere percettivi, attenzionali, semantici. All'affollamento delle opere negli spazi del museo, si somma spesso anche la ridondanza del contenitore, come se molte volte l'architetto entrasse volutamente in competizione con le opere di cui deve allestire la presentazione, come se il contenitore andasse a soverchiare il contenuto. Questo è un po' l'effetto che, almeno a me, fa il Museo della *Gare d'Orsay* a Parigi, dove tutte le volte che ci vado, non so cosa guardare, se cioè gli Impressionisti, oppure la seducente architettura industriale della vecchia stazione ferroviaria.

Un recentissimo e tutto nostrano esempio di restituzione interpretativa dello spazio dell'arte è rappresentato dal Nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, progettato da Adolfo Natalini con Guicciardini e Magni e inaugurato nell'ottobre 2015.

Il cuore spaziale dell'intero museo è incarnato dalla cosiddetta "Sala del Paradiso" che tenta, in maniera secondo me straordinariamente efficace, di riproporre in chiave interpretativa lo spazio esistente tra la facciata della Cattedrale di Santa Maria del Fiore e il Battistero, spazio anticamente chiamato dai cristiani "Paradiso". Lo spazio è a tripla altezza, tanto che è stato possibile ricostruire al vero, in scala 1:1, in resina e polvere di marmo, la porzione della facciata incompiuta di Arnolfo di Cambio, smantellata nel 1587. In questa ricostruzione, basata su un disegno di Bernardino Poccetti, la monocromaticità e monomatericità restituiscono, è vero, solo una parte dei valori architettonici, ma hanno il merito di esaltare tutta la potenza compositiva di quell'architettura, evidenziandone ritmi, misure e proporzioni strettamente legate alle statue che la adornavano, oggi lì, nuovamente riposizionate nelle loro collocazioni originali. Di fronte alla ricostruita facciata della cattedrale, vengono collocate le tre porte originali del Battistero, allestite all'interno di una nuova facciata in marmo bianco che del Battistero interpreta il senso generale di una massa resa vibrante da geometriche specchiature, che in questo caso il progetto risolve in un ritmo di pieni e di vuoti. Sopra le tre porte vengono collocati gli originali gruppi statuari cinquecenteschi, mentre completa lo spazio di questa nuova sala la presenza di due sarcofagi romani, visibili nella piazza dal Medioevo fino ai primi del Novecento.

Questa nuova Sala del Paradiso, illuminata fra l'altro da una serie di lucernari zenitali il cui disegno rigoroso riflette il medesimo rigore geometrico della quinta del Battistero, rappresenta il fulcro visivo di buona parte del museo. Infatti,

attorno a due dei suoi lati si sviluppa buona parte delle altre sale che vivono così, della relazione con la sua potenza evocativa. Pur non nominando mai in maniera citazionistica lo spazio di impianto delle opere d'arte esposte, l'invenzione di questo dialogo tra una quinta architettonica più astratta e una maggiormente letterale, ha il merito non solo di rendere manifeste le condizioni originali della percezione delle sculture presenti nel basamento arnolfiano e nel Battistero, ma anche di sottolineare quel dialogo tra scultura rinascimentale, medievale e antica che a Firenze ha costituito la base di partenza per lo sviluppo della cultura umanistica. Tra tutti gli spazi di questo museo, vale la pena però soffermarsi ancora sulla sistemazione della cosiddetta Pietà Bandini di Michelangelo. Ecco, credo che qui il potere comunicativo dell'opera esposta sia affidato totalmente all'opera stessa. Nel senso che l'architettura dello spazio che la ospita fa di tutto per non entrare in competizione con essa, ponendosi come una sorta di fondale neutro, anche se, a ben vedere, neutro non lo è per nulla. Lo spazio pressoché cubico è risolto, infatti, con le pareti laterali rivestite di pietra scura come il pavimento, mentre la parete di fondo su cui si staglia l'opera è un piano completamente bianco che prolunga il piano traslucido orizzontale del soffitto dal quale passa la luce naturale, mentre il basamento, sempre in pietra, su cui è collocata la Pietà, è conformato in modo da potersi avvicinare ad essa senza però rischiare di toccarla. Tutto lo spazio infatti, è percorribile dal visitatore, che può girarci intorno e coglierne ogni plastica flessuosità. Anzi, le morbide curve della scultura e il ritmo discendente dei corpi avviluppati tra loro, viene come riequilibrato dalla forza dello

spazio ascensionale che Natalini crea. Uno spazio potremo dire “alleggerito” verso l’alto dalla presenza della luce sulla nudità delle pareti. Ma qui non ci sono supporti, restituzioni, artifici, escamotages, solo la purezza dello spazio in relazione con la complessità espressiva dell’opera, capace così, senza il rumore semantico prodotto dalla prossimità con altre opere e tantomeno da un’architettura che la soverchia, di comunicare al meglio le sue istanze e i suoi valori.

ANALOGIA

C’è poi un’altra categoria di restituzione, quella che lavora sul sottile confine tra l’opera e il suo originale. Ci sono infatti situazioni nelle quali l’integrità dell’opera potrebbe essere messa a rischio dal processo comunicativo ed espositivo che, ricordiamolo, rappresenta l’unica modalità in nostro possesso per non “tradire” i valori dell’opera stessa. Per questo, molte volte, mentre per l’originale ci si affida il compito della sua sola cura e della sua sola conservazione, viene ricostruita un’opera “analogica”, potremo dire anche un feticcio di quell’opera, al quale si affida tutto il potere della comunicazione dell’opera in questione. Così facendo, si separa il messaggio, che rimane patrimonio dell’originale, con la sua comunicazione, che avviene attraverso il suo supporto, cioè l’analogia.

Non stupisca questo approccio, basti pensare al fatto che noi conosciamo e apprezziamo la gran parte delle sculture greche solo attraverso le copie fatte in epoca romana, e questo dimostra che esse sono comunemente in grado di recuperare, e quindi di comunicare, i segni di cui sono portatrici.

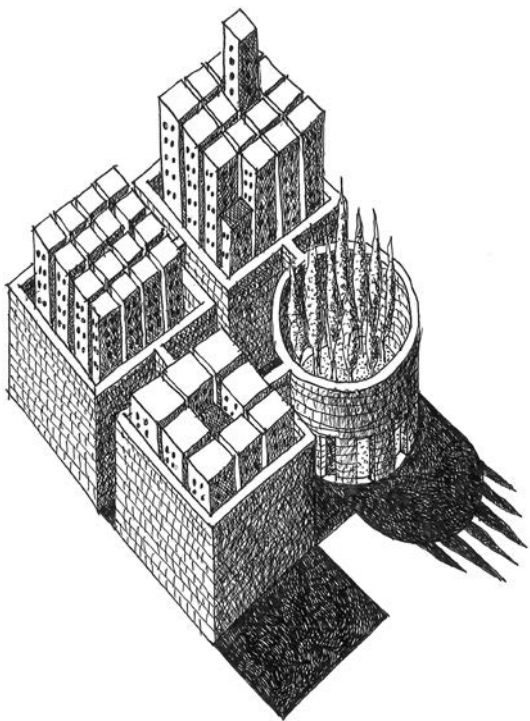
Tra tutti gli esempi ricostruttivi ed analogici che la

museografia ci consente di analizzare, trovo particolarmente significativo l'esempio del Nuovo Museo delle Grotte di Lascaux a Montignac, in Dordogna, nel cuore della Francia. Le grotte di Lascaux, vale la pena ricordarlo, sono state definite dagli archeologi come la Cappella Sistina della Preistoria a causa dell'immenso patrimonio pittorico rupestre in esse contenuto. Un patrimonio che ritrae fundamentalmente una miriade di razze animali, tra cui l'uri, un grande bovino estinto già da molti secoli, e la cui esecuzione generale risale a circa 18.000 anni fa, testimoniando il più grande patrimonio artistico del Paleolitico. Queste grotte furono scoperte nel settembre del 1940 e subito dopo la guerra aperte al pubblico, per essere richiuse nuovamente nel 1963. Durante questo lasso di tempo, tutto sommato abbastanza breve, i visitatori con il loro respiro hanno alterato le condizioni originali della grotta che ha visto formarsi muffe ed infiorescenze sulle pitture. Per questo, venti anni dopo, cioè nel 1983, si è aperto Lascaux II, una struttura dove è stata ricostruita la quasi totalità delle grotte. Struttura che io stesso ho visitato anni fa, e nella quale la sensazione di non essere al cospetto con una ricostruzione era tangibile, tanto che ebbi modo di notare, stupendomi, come i visitatori dentro a quelle grotte ricostruite di vetroresina, tenessero dei comportamenti rispettosi dell'ambiente, abbassando addirittura la voce, come se davvero fossero al cospetto di un'opera reale. Questo significa che quella comunicazione avvenuta per via ricostruttiva, aveva avuto un esito molto efficace, riuscendo a far percepire ai visitatori non solo le istanze più visibili in esse contenute, ma anche quelle più ineffabili, come la dimensione spirituale e per certi aspetti sacrale presente nella loro immanenza.

Oggi, a poca distanza dalle grotte originali, nel 2017 si è appena conclusa la realizzazione del Nuovo Museo delle Grotte di Lascaux, ad opera del gruppo norvegese Snøetta. L'architettura del museo, pensata come una sorta di grande taglio eseguito sul paesaggio, là dove la collina boscosa si fonde al fondovalle agricolo, offre una restituzione dell'opera che non è solo mera ricostruzione ma, grazie all'ausilio di sofisticate tecnologie, si avvicina molto di più all'ampio spettro offerto dal concetto di "esperienza" che non a quello della semplice visita. Quindi, un risultato completamente immersivo, capace di ricreare fedelmente tutti gli aspetti della percezione originaria, grazie all'aver ricreato un ambiente ovattato e umido, mantenuto alla temperatura di 16 gradi Celsius come quella delle grotte, e illuminato da una luce artificiale che riproduce persino lo sfarfallio delle lampade a grasso animale del Paleolitico. Ogni movimento naturale della roccia viene riproposto nelle esatte conformazioni in modo da sottolineare come le asperità delle superfici, in origine, andavano a rendere plasticamente il disegno dei vari animali. Una fedeltà totale che costituisce il nucleo essenziale dell'emozionalità dell'esperienza comunicativa dell'opera.

Il museo inoltre, da uno squisito punto di vista architettonico, è un piccolo capolavoro, in quanto riesce a mettere in atto tutta una serie di processi interpretativi del luogo e delle opere che va a comunicare. Vorrei sottolineare il fatto che la restituzione avrebbe potuto limitarsi alla sola esperienza immersiva, lasciando all'architettura il ruolo di semplice contenitore, forse anche solo un capannone, e limitandosi ad affidare la ricostruzione alla dimensione scenografica dell'allestimento.

Al contrario, gli Snøetta hanno sentito l'esigenza di creare un dialogo serrato tra la nuova architettura, il paesaggio circostante e il senso più intimo delle opere delle quali l'allestimento del museo veicola la comunicazione. Infatti, l'architettura crea una nuova topografia perfettamente inserita nell'ambiente naturale, come se il paesaggio si facesse architettura e l'architettura si facesse paesaggio, in modo così, da alludere, senza citazione alcuna, alla più intima essenza del carattere dei dipinti delle grotte, e cioè a quel punto di equilibrio tra artificio e natura che crea la loro inscindibilità con il contesto fisico del luogo. Così anche il museo rammemora con le sue forme e con le sue modalità compositive questo punto di equilibrio, alludendo e interpretando il senso ctonio dell'opera che in esso si contiene. Un senso percepito nella nuova architettura attraverso la conformazione della spazialità interna, suggerito dalle finiture dei materiali, amplificato dal tema della luce naturale e sottolineato dal paradigma di riferimenti, rimandi e analogie di cui l'architettura è capace, in modo che la tecnologia a cui oggi è affidata l'esperienza emozionale della ricostruzione, sia solo un elemento tra i tanti e non l'unico al quale si affida il veicolo della comunicazione dell'opera. Questo dimostra, se mai ce ne fosse stato bisogno, ancora una volta l'assoluta importanza della composizione dello spazio dell'architettura come valore totalmente prioritario su tutti i valori di comunicazione. Valori che, se affidati alla mano culturalmente formata e sapientemente orientata del progettista, possono solo aggiungere valore al valore già presente nell'opera da curare, conservare, mostrare e comunicare in quanto patrimonio esclusivo della collettività.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
ANOMALIA, PENNA SU CARTA, 2016

5 | LA FORZA DELL'INIZIO

1907. *Taccuini di viaggio*. Il giovane Jeanneret a Firenze

2021

Fondamentale, nella vita di ogni persona, è il tempo del viaggio. Un tempo sospeso dove sempre accade qualcosa e dal quale, spesso, torniamo mutati. Il viaggio è un atto al tempo stesso di conoscenza e di liberazione e permette di cogliere, meglio che in altre esperienze, l'essenza delle cose, consentendo con tutta la leggerezza di un occhio estraneo di andare dritti alla profondità delle questioni. Nel suo tempo e nel suo spazio, i nostri preconcezioni possono disgregarsi di fronte a realtà che non conoscevano, le nostre idee possono fondersi ad altre idee, dandoci la possibilità di innescarne altre e altre ancora, in un processo che ci costruisce come nulla ha di uguale.

Per questo, possiamo non essere più gli stessi dopo essere tornati da un viaggio.

Testo inedito.

Anche nell'architettura e nel suo progetto, il viaggio è da sempre stato sinonimo di conoscenza.

Solo chi aveva visto il mondo poteva ritornare con l'ambizione di avere qualcosa di nuovo da dire e da costruire. Si pensi a Brunelleschi e Donatello e al loro giovanile viaggio a Roma, grazie al quale, dalla visione e trasposizione delle rovine, "inventano" un nuovo modo di concepire lo spazio. Come di Roma rammemorano i muri mantovani dell'Alberti e come, ancora di Roma, trasfigurano ritmi, proporzioni e misure le architetture vicentine e veneziane del Palladio.

Così come di una italianità solare e accesa parlano le architetture di Schinkel, portando sotto ai cieli tedeschi la sovrapposizione di scene colte a più riprese nei suoi taccuini e romanticamente rimontate nella trasformazione da viaggio a progetto.

Come è noto e anche ampiamente documentato, anche alla base di molte delle visioni progettuali di Le Corbusier, si cela la radice di un percorso interpretativo che parte dalla registrazione di temi, tipi e figure conosciuti e approfonditi nel corso dei suoi viaggi, in particolare in Italia e nel vicino Oriente, nei quali il giovane svizzero ha molte occasioni per confrontarsi per la prima volta con una mediterraneità capace, sotto molti aspetti, di revisionare le asprezze della sua iniziale formazione calvinista.

Nodale, nella sua sorgiva capacità di momento fondativo di innesco di un vero e proprio *incipit* progettuale, è sicuramente il viaggio che egli compie nel 1907 da La Chaux de Fonds fino a Vienna. Attraverso il Gottardo e

via Lugano, passa prima dall'Italia, raggiungendo Milano, Pavia, Genova, Carrara e Pisa.

A Pisa, quasi chirurgicamente, si getta sulla visita del Duomo e della sua piazza, come se non esistesse intorno ad essa e ai suoi monumenti un'intera città, con altre caratteristiche d'arte meritevoli della sua attenzione. A più riprese disegna i particolari scultorei che affollano le architetture della Cattedrale, del Battistero, del Cimitero e della Torre, appuntandone la qualità dei cromatismi, registrandone il vibrare dei marmi nelle diverse ore del giorno e della sera, in un generale tentativo quasi ossessivo di impossessarsi delle opere attraverso la loro sola dimensione intelligibile. Come se attraverso la geometria, la materia e la forma, quelle opere fossero maggiormente spiegabili, mettendo in atto un approccio che di fatto delimita e definisce l'intera percezione alla sola riduzione classificatoria.

Ma è Firenze la meta principale di questo viaggio, che poi, attraverso Ravenna, Verona e Venezia lo condurrà, passando anche per Budapest, appunto fino a Vienna.

Come ogni allievo appena diplomato in una qualunque scuola d'arte europea in quel periodo, anche l'appena ventenne Charles Edouard Jeanneret ci appare fortemente suggestionato dalla deriva delle teorie artistiche di John Ruskin, per il quale l'arte e l'artigianato sono collocati su un medesimo piano di continuità se, alla base della forza morale che li plasma, si può evincere un medesimo approccio di spontaneità e di naturalezza. A questa suggestione si somma la forte aspettativa trasferita da Charles L'Eplattenier, suo maestro d'arte a La Chaux-de-

Fonds, capace di trasferire nella formazione dei suoi allievi la convinzione dell'esistenza all'interno della cultura artistica italiana, e fiorentina in particolare, di matrici molto dissimili da quelle della cultura svizzera, tali da gettare sulle espressioni dell'arte di questa città una sorta di vero e proprio potenziale esotico da carpire. Infine, come ogni viaggiatore europeo che si rispetti, anche lui mette la *Baedeker* nel baule da viaggio; una guida capace non solo di orientare alla visita artistica e culturale dei luoghi, ma anche di condizionarne le modalità di percezione attraverso i molti e dettagliati consigli che essa dispensa.

Con questo bagaglio e con ancora la luce della sera sui marmi del Duomo di Pisa negli occhi, il giovane Jeanneret arriva a Firenze il 10 settembre del 1907, per trattenersi fino ai primi di ottobre.

Tutti i resoconti di queste giornate vengono restituiti dalla fitta corrispondenza che il giovane tiene con la famiglia e con il maestro. Sono pagine, queste, nelle quali si gusta la figura acerba e a tratti ingenua di uno spirito in formazione; un'anima indecisa, all'apparenza arroccata a grandi convinzioni ma subito pronta a disarmarsi al contatto con la prima scintilla di novità. E tra il racconto di una città sporca e trascurata, tra l'estatica e acritica ammirazione di capolavori d'arte e il resoconto di una dimensione pittoresca che pare più stereotipata di quanto non lo sia in realtà – in perfetta aderenza con le aspettative di uno sciovinismo non del tutto ancora scrollato di dosso – si riescono a cogliere a poco a poco, in queste lettere dai toni molto privati, le meravigliose leve di uno spirito che

si accresce e i primi bagliori di una nuova coscienza che si schiude.

Nella febbrile eccitazione di quei giorni freddi e ventosi, insieme al giovane scultore Léon Perrin, non sempre gradito compagno di viaggio, ogni mattina Jeanneret, partendo dalla pensione all'angolo tra via Calzaioli e Piazza Signoria, si reca presso monumenti e musei dove, taccuino alla mano, schizza, rileva e misura i capolavori dell'arte.

Con la sua bella scorta di pregiudizi tipici di ogni viaggiatore europeo e che la stessa guida *Baedeker*, con la sua metodica propensione alla ricerca delle vere ragioni delle cose, induce suo malgrado, il giovane Jeanneret sembra più infastidito che non sedotto dalla città e dalla vita che sta intorno ai suoi monumenti e alle opere che accoglie. Nella sua corrispondenza iniziale con la famiglia, questo disagio è fortemente ricorrente e in queste giornate fiorentine i percorsi che compie appaiono come dei tracciati assoluti, delle linee più che delle scie, capaci di non ammettere sbavature e deviazioni. In questi suoi spostamenti, egli non pare essere minimamente attratto dalla città nella sua interezza, ovvero non ne subisce il fascino. Non si perde in quella deriva romantica che molti autorevoli viaggiatori del suo tempo e prima di lui hanno compiuto, alla cattura di una dimensione ulteriore, capace cioè di andare oltre gli aspetti visibili delle cose. Nessuna ricerca di una generale tonalità e nemmeno di un umore dominante, nessuna caccia alla scoperta dei caratteri minori, nessuna rincorsa ad una visione inedita, ma al contrario, solo la fastidiosa registrazione di una scontata dimensione di tipicità.

Per la maggior parte del suo soggiorno fiorentino, egli pare colpito dai soli vertici di una costellazione di opere d'arte che sembrano all'apparenza non fare sistema tra di loro. In questa costellazione emergono Palazzo Vecchio e la sua torre, i quali vengono dettagliati da schizzi che ne rilevano proporzioni e particolari, come se fosse colpito oltre che dall'omogenea massa cubica dell'edificio e dalla sua pietra, proprio dalle sue componenti artistiche. I merli della torre, i piombatoi, le teste scolpite ai margini di ogni sbalzo sono, anche in questo caso, gli elementi di una progressiva conoscenza con l'edificio ancora visto nella sua esclusiva dimensione di prodotto d'arte.

Orsanmichele viene scandagliata attraverso la restituzione dei particolari di finestre, cornici ed edicole, ma è il suo interno artistico a catturare maggiormente la sua attenzione, fermato subito negli acquerelli delle volte dipinte e nelle forme e nelle proporzioni del Tabernacolo dell'Orcagna.

Anche il Bargello viene "capito" attraverso la sommatoria dei suoi particolari architettonici e artistici, dove il particolare di un ferro battuto ha la stessa importanza dell'intero impaginato del prospetto.

O, ancora, il Battistero non viene percepito nella sua absolutezza di elemento astratto, simbolico e plastico, ma esperito solo attraverso le tarsie decorative dei suoi marmi e in un accenno di costruttività che gli fa annotare come tutti i punti con funzioni statiche chiare, quali i capitelli e le grandi colonne, siano evidenziati con l'oro e il granito, ritagliandosi contro la parete retrostante riccamente decorata.

Così per la basilica di Santa Croce, il Campanile di Giotto e quello della Badia Fiorentina che vengono registrati quasi solo esclusivamente attraverso i loro dettagli artistici.

Dalla mappa di questa costellazione si evince come fortissimo sia stato, dunque, il condizionamento di Ruskin, che ha portato il giovane Jeanneret alla ricerca dei soli aspetti primitivi del Rinascimento, sorvolando su altri capolavori e su altri artisti, per concentrarsi sull'esclusiva componente medievale.

Ma impercettibilmente, dalla corrispondenza che in quei giorni tiene costantemente con i genitori e con il maestro L'Eplattenier, si capisce che qualcosa in lui sta iniziando a cambiare. In quel guazzabuglio di informazioni, stati d'animo e commenti, capaci di svelare manie quotidiane e tratti personali che ne umanizzano retrospettivamente la figura, e sotto la scorza di questo atteggiamento tutto volto alla cattura della dimensione estetizzante dell'arte, si riesce, tuttavia, a cogliere una vera e propria crepa nel suo modo iniziale di vedere Firenze e le sue opere. Un modo che pare già contenga in germe la capacità di predisporre a passaggi fondamentali che, oltre a mettere in luce la scoperta dell'architettura quale istinto ed essenza del proprio avvenire, avrà la forza di gettare le basi dei nuclei propulsivi della sua futura poetica progettuale.

Seguendo le indicazioni di Ruskin, vero Virgilio di questo suo viaggio, dopo essere stato a più riprese nella Basilica di Santa Croce ed averne già carpito all'acquerello l'*Ascensione di San Giovanni* di Giotto e, attraverso una serie di appunti grafici, aver compreso la struttura pittorica

della *Morte di San Francesco* nella Cappella Bardi, sempre di Giotto, Jeanneret, seguendo le indicazioni contenute nelle *Mattinate fiorentine* ruskiniane, torna nuovamente ad osservare gli affreschi con la luce del mattino. Ed è forse proprio in quel frangente che ci piace immaginare lo spostamento del fuoco della sua attenzione, dagli affreschi all'intera fabbrica della Basilica di Santa Croce. Anche in questo caso, sarà un'operazione di classificazione a determinare la conoscenza, ovvero, sarà attraverso lo studio dei particolari che il giovane osservatore sarà capace di definire anche costruttivamente lo spazio e, da questo momento, quello stesso spazio verrà inteso quale materiale artistico. In altre parole, come se mentre ne disegnava i pilastri e ne sviscerava le proporzioni tramite il ritmo delle capriate, si appropriasse anche di una dimensione ulteriore prima di allora mai intravista e compresa nella sua interezza.

In quella fine di settembre, sarà però la visita più volte ripetuta alla chiesa di Santa Maria Novella a modificare il senso delle rilevazioni artistiche del nostro giovane viaggiatore e a far virare la sua visione e i suoi interessi. Ovvero, non sarà tramite i bellissimoi acquerelli dei suoi particolari decorativi e delle sue pitture, come ad esempio quello che ritrae il *Cristo che porta la croce sullo sfondo di Gerusalemme* di Andrea di Bonaiuto ed erroneamente attribuito da Jeanneret a Lippo Memmi, che si documenterà il cambiamento avvenuto, ma attraverso una pagina all'apparenza secondaria del suo *carnet* di schizzi. Una pagina che riporta più una sorta di appunto che non un vero e proprio disegno e che, per

giunta, è arrivata a noi ingiuriata da uno strappo che ne ha fatto perdere parte del contenuto. Questa pagina è un resoconto fitto di scritte e di particolari riguardanti lo studio della Cappella degli Spagnoli in Santa Maria Novella, nella quale, a ben vedere, si cela per la prima volta una vera e propria lettura compositiva dell'architettura analizzata. Nell'appunto, Jeanneret pare non vedere la cappella come sommatoria di elementi artistici come ha fatto fino a quel momento nei confronti delle altre opere architettoniche della città, quanto invece come unica entità la cui essenza risiede nella sua qualità spaziale, riconoscendo quale principio informatore di tale spazio il *principio del tutto*.

I muri, il pavimento e il soffitto voltato sembrano essere eseguiti da una medesima volontà plasmatrice, grazie alla quale, anche tutti gli elementi che la formano sono tenuti insieme da un valore di composizione. Un valore che egli evidenzia in tutta la propria autonomia formale, costruttiva ed artistica, ma che si accresce proprio grazie al come queste parti stanno tra loro, ovvero, alle reciprocità e alle relazioni tra di esse e l'intero insieme.

A questo importante passaggio, del quale sembra arricchirsi la visione del giovane Jeanneret, si somma quello compiuto alcuni giorni prima – il 15 settembre – durante la visita alla Certosa d'Ema al Galluzzo, alle porte di Firenze, anch'esso ricordato nell'esaltato racconto ai genitori, messi al corrente dal figlio di aver trovato un modello interpretativo per la *casa operaia tipo unico*.

Nello schizzo, che raffigura in pianta e in sezione la singola cellula del monaco, si coglie tutto il potenziale progettuale

contenuto nella sintesi tra la dimensione privata e quella collettiva del complesso della Certosa, che costituirà una radice profonda della sua futura visione dell'architettura. Ma insieme a questo aspetto, si riesce a carpire anche la forza propositiva di un altro tema fondamentale, ovvero quello della strettissima dipendenza che l'edificio ha nei confronti della natura. La natura dell'intorno a cui l'edificio si rapporta e la natura del piccolo cortile di pertinenza esclusiva di ogni cella, ovvero, una natura che si declina nel paesaggio circostante, e anche una natura che, come un bene prezioso, viene inglobata come frammento all'interno dell'architettura.

Questo nuovo sguardo capace di cogliere l'architettura nel proprio rapporto di elemento artificiale nel contesto naturale, che poi si evolverà nella sua opera nella capacità di considerare la natura come un vero e proprio "mattoncino" del processo di progetto, si manifesta nuovamente nella visita a Fiesole del 23 settembre. Quando, infatti, riprende all'acquerello la fugace visione del campanile della Cattedrale fra i fusti dei cipressi, egli già mette in opera, nello stretto dialogo tra l'artificiale verticalità della torre e quella naturale degli alberi, tutte le componenti della costruzione di questa nuova visione della natura, capace di tingersi, fin da questo schizzo, di tutte le complesse sfumature che costituiranno i concetti di "ambiente" e di "contesto".

Dalla lettura di alcune lettere e dalla visione di questi suoi disegni e appunti, si intuisce che qualcosa si sta scardinando all'interno delle granitiche certezze del nostro giovane viaggiatore, come se un punto di vista

nuovo cominciasse a minare l'impalcato della sua visione. I pesi in gioco cominciano a spostarsi e l'equilibrio un po' asettico della sua formazione, così come quello più personale tra le ragioni e le intenzioni, paiono alterarsi, andando a sviluppare una sorta di progressiva nuova presa di coscienza: nel tempo breve delle sue giornate fiorentine, è possibile vedere come a poco a poco quella che all'inizio descrive come «*la città del vento e dei gatti*», si trasformi in un'entità della quale comincia ad intuire gli aspetti del suo valore. Primo fra tutti, al di là dello stereotipo, il riconoscimento della città quale realtà viva e complessa, quasi biologica, fonte cioè di infinite pulsazioni capaci di generare altrettante infinite relazioni. In altre parole, si accorge all'improvviso che gli edifici non sono solo "pezzi" da analizzare e comprendere, ma anche soprattutto cause ed effetti di una dinamica che trascende la loro dimensione esclusivamente visibile, ovvero motori di relazioni tra le parti e motori di relazioni tra gli uomini e le cose, in un crescendo di reciprocità e connessioni, capaci a loro volta di generare lo spazio dell'intera città.

Solo così è possibile comprendere l'anomalia di non avere "registrato" opere come il brunelleschiano Spedale degli Innocenti, oppure di aver tralasciato l'Alberti e Michelangelo.

Per questo, solo l'ultimo giorno del suo soggiorno fiorentino, Charles Edouard Jeanneret sale sulla Cupola del Brunelleschi. Solo alla fine della sua permanenza la "vede" e ne rimane estasiato nel comprenderne la potenza. Comprende che, pur nella sua immensità, la

sua architettura non è assertiva né autoreferenziale, la sua forma non oscura la città al suo intorno, al contrario, ne intuisce il profondo valore di relazione con l'ambiente circostante, tanto da capire che alla base della sua forma non c'è un segno di dominio bensì di accoglienza. In altre parole, guarda alla sua forma come capacità di riverberarsi e dissolversi nella città e nel paesaggio, proprio grazie ai legami e alle reciprocità che essa è capace di realizzare.

Il processo è dunque innescato e tutto cambia prospettiva. Attraverso la comprensione del suo simbolo più forte, Jeanneret potrà cogliere la vera natura della città e la reale essenza della sua identità. Potrà afferrare al contempo la sua misura ma anche la sua vocazione e la sua potenzialità, e solo tra i fumi del treno in partenza per il nord potrà disegnare la Cupola di Santa Maria del Fiore.

Quello che produce però non è il solito disegno fatto per comprendere l'opera attraverso i suoi soli elementi artistici; al contrario, l'acquerello della Cupola altro non è che una sua interpretazione, a testimonianza della già avvenuta comprensione del soggetto. Un soggetto che viene sensibilmente narrato non solo attraverso la sua carica evocativa, bensì in tutta la sua latenza compositiva. In un'evanescenza di grigi, marroni ed oca, la Cupola viene raffigurata come una sorta di collina artificiale fra le colline naturali, dove l'architettura e il paesaggio si fondono in quella totalità che è alla base dell'essenza di ogni forma.

Questo lascia Firenze al giovane Jeanneret, arrivato indeciso se essere pittore, scultore o architetto e ripartito con la consapevolezza che *l'architettura abbraccia*

assolutamente tutto e che è *la prima fra le arti*. Un'arte che, apprezzata finalmente anche nella nitida astrazione del linguaggio rinascimentale, mette maggiormente in luce la complessità dell'esperienza spaziale rendendolo capace, come lo sarà per il resto del suo itinerario progettuale, di fondere il senso dell'architettura a quello dell'urbanistica, a quello del paesaggio.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
LA CITTÀ-TEMPO, PENNA SU CARTA, 2009

6 | A PROPOSITO DEL *SOCIAL HOUSING*

2014 – 2021

Chi mi conosce bene sa che non posso fare a meno della storia. Ovvero per comprendere il presente, e quindi per immaginare il futuro, sono solito condurre i miei ragionamenti su itinerari che mi portano a indagare quello che è già stato fatto e detto prima di noi.

Per questo, quando mi è stato chiesto di parlare della dimensione contemporanea del *social housing*, non ho potuto fare a meno di ricollegarmi ad un brano di storia recente che credo possa interessarci, sia come fiorentini, sia come cultori dell'architettura e della sua progettazione. Ma per farlo, vorrei partire con qualcosa che fiorentino non è, ma che credo ci dia, intatta, tutta la distanza e tutta la misura di quella profonda trasformazione che la nostra società e l'architettura con essa hanno subito dall'ultimo dopoguerra in poi.

Testo inedito, rielaborazione della relazione presentata al Convegno "Autenticità", a cura di Marco Dezzi Bardeschi, Archivio Storico del Comune di Firenze, febbraio 2014.

C'è un disegno di Carlo Mollino, pubblicato nel febbraio del 1950 sul numero 243 di *Domus* che ha per soggetto uno spaccato di vita all'interno del progetto di un edificio residenziale per operai. A mio parere il disegno è bellissimo, non solo perché è testimonianza del lavoro di uno dei più brillanti maestri del Novecento italiano, ma anche perché riesce ad alternare due categorie difficilmente conciliabili tra di loro. Da un lato, infatti, questo disegno oltre ad essere astratto e immaginifico come ogni disegno d'architettura dovrebbe essere, è anche superdescrittivo, ovvero racconta minuziosamente, oltre allo spazio che rappresenta, anche una condizione dell'esistenza. Sono spesso "entrato" in questo disegno di Mollino e tutte le volte mi è parso di non registrare nelle intenzioni del suo autore nessuna critica sociale e nemmeno nessuna tensione di riscatto. Quello che tutte le volte ho visto, è stata la registrazione di una realtà che ancora al momento della realizzazione del disegno appare come lineare e certa e che viene riportata come unica base interpretativa da quell'appena scoperto approccio realista che pare, in questo caso, contaminare una ricerca progettuale altamente raffinata ed elitaria come quella del maestro torinese.

I panni tesi al vento, la Lambretta e la Vespa appoggiate al muro, le biciclette, l'uomo in canottiera, il bambino che gioca con la gallina, insieme all'odore di minestrone che ristagna e che quasi ci sembra di sentire davvero, offrono in una maniera inequivocabile, il segno di una certezza. Ovvero, offrono ancora intatta tutta l'ideologia del Novecento, quando ancora la sua grande potenza narrativa non è stata minimamente scalfita.

Dai grandi ballatoi di distribuzione – quasi delle strade pubbliche sovrapposte tra loro – la vista spazia oltre i gerani piantati nelle latte, a cogliere il magma della città nel quale si ritagliano, inequivocabili, i segni più visibili del progresso industriale, come le ciminiere delle fabbriche e il treno.

Insisto su questo disegno, perché nella sua chiarezza descrittiva la periferia appare ancora come un luogo riconoscibile. Un luogo dal quale forse fuggire, dal quale magari emanciparsi, ma ancora un ambito nitido con i propri valori sicuri, i propri ruoli e il proprio destino, che in quel momento veniva ancora percepito come “certo”. Quindi, luogo della mente e del senso, oltre che della realtà, la periferia è a quel tempo ancora capace di proporsi come luogo definito per definite classi sociali, affermandosi in tutta la propria solidità nelle molte forme dell’espansione urbana del dopoguerra.

Al contrario, percepire lo stesso senso di certezza nelle immagini e nelle visioni dei progetti contemporanei è cosa assai più difficile. Al di là di una loro istantanea seduzione, esse non riescono ad offrire più delle visioni del mondo chiare e riconoscibili, ma al contrario, solo la proposta di una contestualità ibrida, testimonianza di un mondo incerto nel quale pare valere tutto e il contrario di tutto, e nel quale non abita più nessuna categoria di riferimento.

È chiaro poi, che i nipoti di quell’operaio in canottiera schizzato da Mollino, forse si sono potuti emancipare e ora ce li possiamo immaginare che abitano in un appartamento in centro, forse magari proprio un attichino, o magari in

una qualunque villetta a schiera in un qualunque comune di cintura, proprio grazie a quegli stessi meccanismi che sul piano simbolico hanno prodotto tutte le note decategorizzazioni, ma sul piano del progetto, su quello dell'evoluzione della città e anche su quello sociale e antropologico il mondo, tutto il mondo non solo quello dell'architettura, non è più capace di produrre quella pacata consapevolezza che si respira nel disegno di queste case operaie.

Nell'ottica di questa "certezza", bella o brutta che sia stata, e in quella della sua emancipazione, sono nati in Italia durante quel decennio esempi di straordinaria lungimiranza, "di ottima prosa", come ebbe più tardi a dire Ludovico Quaroni, capaci cioè di abbandonare nelle loro composizioni la ricerca di un'artisticità, intesa come espressione personale, rincorsa a tutti i costi, per riuscire ad incrociare invece suggestioni ed etimi propri di un *housing* di matrice anglosassone, fusi ad una razionalità e ad una normazione di ispirazione tedesca, a loro volta sovrapposti ad un rinnovato interesse per la politica antiurbana che già il Fascismo aveva ampiamente manifestato.

In ambito di area fiorentina, vale forse la pena citare i due esempi più significativi realizzati uno agli inizi e uno alla fine degli anni Cinquanta, ovvero l'Isolotto e il San Giusto di Prato.

All'Isolotto, costruito all'inizio del decennio, non possiamo non riconoscere ancora il suo precipuo valore al contempo paradigmatico e anomalo. Non possiamo cioè non considerarne tutte le incarnazioni che sono

alla base del fenomeno realista, così come non possiamo fare a meno di apprezzare la poetica del “quartiere” che ne sta alla base, come la sua espressione di un preciso valore comunitario, notando, in definitiva, che il realismo di questa parte di periferia non prende a modello ideali strapaesani come i coevi esempi romani facevano, ma la ben più raffinata idea della città-giardino. Ovvero esiste, almeno io l’ho sempre registrata, una sorta di adesione ad un mondo sub-urbano inteso in maniera più aristocratica che non rurale. Si pensi per esempio alla grande spina pedonale che funziona da connettivo tra i vari episodi residenziali. Nella sua assertività, mi è sempre sembrata molto più vicina nell’impostazione e nell’organizzazione ad un modello di verde proprio della villa suburbana rinascimentale e barocca, che non alla spontaneità e alla casualità tipica del borgo.

Guardando al San Giusto di Prato, costruito da un nutrito gruppo coordinato da Quaroni alla fine degli anni Cinquanta, il realismo e la poetica del quartiere non appaiono più i criteri dominanti nella sua progettazione. È un’opera questa che si colloca, infatti, poco prima di una grande svolta epocale registrata nella storia dell’Italia del dopoguerra sul modo di concepire il rapporto tra architettura e urbanistica, capace di commentare una condizione urbana non più riscattabile attraverso l’utopia di un semplice disegno di relazione. Di lì a pochi anni, infatti, si assisterà al progetto, sempre di Quaroni, del quartiere alle Barene di San Giuliano presso Mestre, nel quale l’impostazione generale è imbastita sui grandi segni urbani degli edifici semicircolari, liberati da un disegno

che altro non è che l'esplosione dall'acqua alla terra e dove si coagulano densi grumi di edificato. Nel San Giusto di Prato, il disegno generale dell'intervento è una sorta di istantanea scattata solo un momento prima dell'esplosione. È lo stadio immediatamente precedente alle Barene, dove le forme sono un po' più rigide e chiuse in un tessuto di corti che tradisce l'ideologia del quartiere, dilatato però ad una dimensione territoriale.

Gli anni Sessanta videro a Firenze compiersi – anche se parzialmente – l'esperienza di Sorgane.

Com'è noto, in seguito ad una cosiddetta “nuova retorica delle colline” come fu chiamata allora, all'indomani dell'acceso dibattito che animò questa vicenda urbana, non fu possibile realizzare il primo progetto generale coordinato da Michelucci, che prevedeva l'insediamento di circa 14000 abitanti da sistemarsi a Sorgane, appunto, alle porte sud di Firenze, in un'area pedecollinare che invadeva parzialmente il declivio.

Della forza propulsiva del primo progetto rimane solo l'idea della macrostruttura – una delle idee più fertili della cultura progettuale di quegli anni – declinata nella propria dimensione collettiva all'idea tutta fiorentina e in particolare tutta michelucciana (che di Sorgane rimane l'anima sottesa), della *variabilità*. Ovvero a quell'orientamento della composizione secondo il quale la forma non è imposta da condizionamenti esterni di natura geometrica, rappresentativa, simbolica ecc., ma “trovata” all'interno delle infinite e variabilissime relazioni che la sottendono, cioè costruita dalla sommatoria delle sue infinite e, appunto, variabili, relazioni, in una

generale intercambiabilità di ruoli tra l'edificio e la città. In quest'ottica, a mio giudizio, vanno lette le due macrostrutture di Sorgane, quelle cioè dei due "Leonardi fiorentini" per dirla con Zevi: Leonardo Ricci e Leonardo Savioli.

Raffinatissima ed eterea, anche se si tratta di un edificio di grosse dimensioni, la macrostruttura di Savioli rappresenta quasi un manifesto del proprio approccio progettuale, basato in tutti i casi sull'estrema sintatticità delle parti. Essa, incarnando l'idea della razionalità e della totalità, di fatto, presenta una estrema varietà di tipologie abitative, così come al rigore distributivo corrisponde una maggiore espressività legata alle tipologie residenziali, quasi sempre ben riconoscibili nella loro autonomia. All'asciuttezza della composizione generale, corrisponde la poesia del particolare, così come all'apparente sommarietà dell'uso andante del cemento armato brut corrisponde un raffinato uso del dettaglio.

L'innovativa concezione dell'elemento singolo inserito all'interno di una struttura generale che funziona da intelaiatura è alla base anche della realizzazione della macrostruttura di Ricci. Nella "Nave" infatti – questo è il nome della macrostruttura di Ricci a Sorgane – in maniera forse più marcata che nell'esempio di Savioli, si avverte con forza l'idea delle relazioni come input prioritario di progetto, grazie alle quali è possibile davvero avvertire come le case non fossero soltanto case, ma pezzi di una possibile città. Molto belle a questo proposito le stesse parole di Ricci quando dice, riguardo alla complessa rete di relazioni di Sorgane: *«Sono felice di Sorgane, perché*

almeno si può constatare che la vita può essere diversa anche nei dormitori. I ragazzini corrono in bicicletta sulle strade pensili. Tutti si devono conoscere. Che uno nasca o muoia nell'appartamento x del piano z della scala y non resta un fatto sconosciuto. Per me è stata un'altra verifica di spazio nuovo per una società nuova, anche se limitato, condizionato, represso».

A mano a mano che la “certezza” che informava l'idea della periferia, quella del disegno di Mollino per intendersi, perde la propria distintiva consistenza.

Dopo la lunga polemica sviluppata grazie all'episodio di Sorgane, che ebbe la forza di manifestarsi quale vero e proprio “caso” nelle controverse scelte urbanistiche fiorentine, l'edilizia sociale fiorentina risente un periodo di stallo, fino a che il volano della ripresa furono i Piani di Zona della Legge 167, che costituiranno a Firenze la prima importante verifica dei concetti che informano le linee del nuovo PRG. Piani di zona che si concentreranno fondamentalmente nell'area delle Torri-Cintoia, nella quale si è sviluppata in massima parte la realizzazione di edifici residenziali nel decennio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Tra questi, spicca l'edificio di via Massa, realizzato dall'Ufficio Tecnico dell'Istituto Case Popolari tra il '68 e il '74 come interpretazione e nuova declinazione dei concetti espressi dalla fertile utopia della macrostruttura. In questo edificio, la non indifferente dimensione longitudinale diviene la sua caratteristica più saliente, configurandosi nella realizzazione di un grande basamento poggiato a sua volta su *pilotis* e percorso da una grande *rue corridor* interna, che distribuisce gli

appartamenti del primo livello. Da questo elemento poi, si dipartono i collegamenti verticali per le tre torri binate rivestite in mattoni che emergono dal volume compatto del basamento lasciato in cemento armato a vista.

Ma di questo decennio, l'edificio più interessante è senza dubbio quello realizzato sempre in quell'area da Montemagni e Sica nel 1970 che ci appare oggi, per le proprie sonorità compositive, di una straordinaria attualità. Anche in questo caso l'edificio è caratterizzato da una forte longitudinalità che diviene il segno dominante della realizzazione, alla quale si affianca però l'estrema compattezza della massa resa vibratile da tagli verticali e sottrazioni nel volume generale, in un'estetica non lontana da quel raffinato gusto di matrice dettiana del quale Sica era collaboratore. In questo esempio, il proprio essere frammento di un'idea che prima di essere architettonica è sicuramente urbana, e che trova una sua legittimazione solo nella reiterazione e sull'esistenza a priori di un modello che lo accoglie, chiude l'utopia della macrostruttura perché la consegna ad una visione più corrente e maggiormente "quotidiana", legata cioè ad un controllo e all'articolazione della città che avviene attraverso le riscoperte tematiche delle "unità" piuttosto che a quelle dell'"edificio-città".

Gli anni Settanta infatti vedono perdersi quell'adesione tra città ed edificio e tra urbanistica e architettura che invece è stata un po' il cavallo di battaglia dei decenni precedenti. Ad incrementare questa tendenza è stata evidentemente una generalizzata carenza nelle normative relative all'edilizia residenziale pubblica, affiancata anche da

quella selvaggia sperimentazione delle tecniche relative alla prefabbricazione, che insieme hanno reso sempre più autoreferenziali e slegati dalla città gli esempi realizzati in quegli anni.

Ecco, quest'edificio, anche se non pratica la prefabbricazione – anzi, al contrario, è ancora eseguito con un'artigianalità degna dei maestri del primo dopoguerra – mi è sempre sembrato che fosse l'incarnazione dell'inizio fiorentino di questa tendenza.

Gli esempi abitativi di edilizia sociale realizzati a Firenze tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta non sempre, infatti, si sono dimostrati all'altezza delle aspettative.

Bisogna infatti arrivare all'inizio degli anni Novanta per assistere a Firenze ad una sorta di risveglio da quella tendenza imperante e distruttiva della prefabbricazione, meritoria, alla luce del poi, di aver svilito fino all'osso non solo la qualità dei manufatti architettonici, la loro distribuzione funzionale e la loro caratterizzazione formale, quanto proprio il loro non essere più elementi di una possibile – citando ancora una volta Michelucci – *nuova città*.

In questo segmento di tempo, si vede a Firenze l'affermarsi di una trama coerente e riconoscibile, almeno a livello linguistico, che ha cercato non solo di alzare lo standard abitativo dei singoli alloggi, quanto in parallelo, anche quello della costruzione della città.

Dalla fine degli anni Ottanta, la cultura del progetto, anche a Firenze, ha infatti spesso insistito sulla perdita del centro e dell'idea della città nella condizione periferica. Si è spesso parlato di centralizzare quello sviluppo informale

che in molti casi era diventata la periferia, tentando di dislocare nelle sue parti, ormai scomposte, l'idea ormai anch'essa diluita di "centro". Un centro, che per gli stessi motivi di decategorizzazione subiti dalla periferia, ormai acquistava valore non tanto per le proprie caratteristiche identitarie, bensì per quelle della propria tipicità.

In questa perdita verticale di valori che periferia e centro hanno subito, va da sé che nessuna architettura possa esprimere la coesione e la limpidezza concettuale insita nel disegno di Mollino. Impossibile sarebbe oggi riproporre il nitore delle categorie del passato, così come scriteriata e folle la loro nostalgica rincorsa.

Ecco, come storia mi fermo qui, perché credo che di fatto siamo già arrivati a quello che è il nodo di questa nostra contemporaneità. Ovvero, quello di una "misura" adatta e appropriata alla crescita a "volume zero" che la città, attraverso la propria strumentazione urbanistica, si è data.

Che dire infine? Io credo, se si escludono questi pochi emblematici fermenti fiorentini che ovviamente esistono anche in molte altre realtà italiane, la globale situazione italiana dell'abitare sociale sia davvero molto triste.

Triste, perché della questione ci si occupa sempre molto marginalmente, nella realtà e anche nella scuola (magari uno studente ha fatto dieci musei nel suo percorso didattico ma non si è mai confrontato con il tema dell'abitazione). E nella realtà, pur essendo il Paese che negli ultimi decenni ha costruito più case rispetto al resto d'Europa, l'ha fatto malissimo, perché di fatto le ha costruite male, le ha costruite solo per speculare

rivendendole a prezzi folli, oppure le ha lasciate vuote a causa di una crescita demografica inesistente, così come le ha costruite solo per chi le ha già e non ne ha bisogno, consumando inesorabilmente brani del nostro già precario territorio.

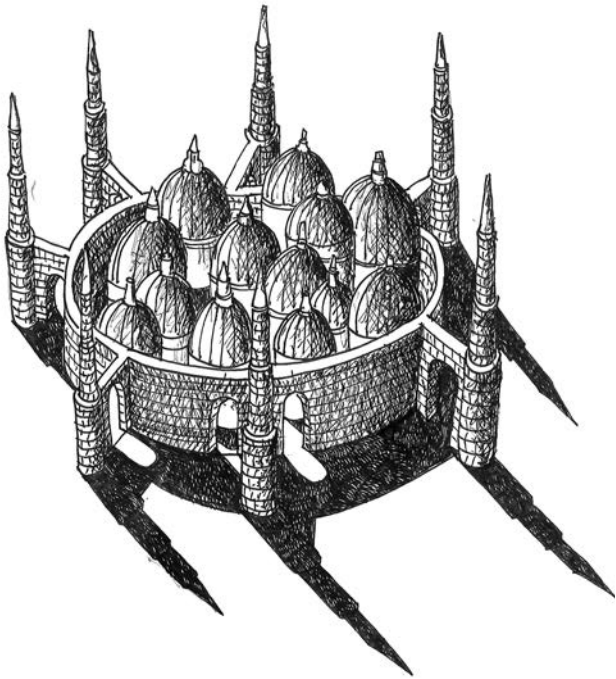
A tutto questo, il più delle volte si somma il problema dei linguaggi con i quali le case si mostrano al mondo, spesso esportando brutalmente esempi che poco o nulla hanno a che vedere con la dimensione identitaria dei nostri luoghi. Insomma, gli infiniti vettori di quella trasformazione che hanno alterato per sempre la “certezza” che si respirava nel disegno di Mollino, hanno alterato inesorabilmente anche il senso dell’abitare.

Quella dialettica tra centro e periferia, quel senso delle relazioni tra le parti, così come quel buon livello medio presente soltanto alcuni decenni fa, si perdono in una ibridazione continua dei molti loro statuti sui quali aleggia, quella condizione nuova dell’esistenza improntata come ha detto un noto filosofo alla moda, ad una liquidità che tutto livella, generata dal passaggio epocale di una società che da produttrice è divenuta esclusivamente consumatrice.

È chiaro che bello sarebbe affidare nuovamente all’architettura la capacità di prefigurare una nuova visione della società, nuovamente certa e non decategorizzata, anche se le basi da cui ripartire non possono che essere quelle del contemporaneo, pena altrimenti la vacua rincorsa di un mondo perduto.

Accettata quindi l’irreparabilità dell’infranto, a noi architetti spetta quindi la capacità di immaginare

un'architettura che non sia solo un frammento tra i frammenti, ma un'architettura che sia il frutto di una ricerca sempre più approfondita e consapevole, affinché il fare progetto possa significare ancora offrire una visione del mondo. E questo altro non è, a mio parere, che un equilibrio auspicabile tra cultura generale e ascolto dell'altro, che dovremmo innescare per resistere e superare al dilagante fenomeno dell'assimilazione e dell'omologazione.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
CUPOLE O ZUCCHE?, PENNA SU CARTA, 2016

7 | UN RACCONTO TRA DUE SCENE

rileggere *Brunelleschi Mago*

2011 - 2021

Per parlare di *Brunelleschi Mago*, uno dei libri fondamentali di Giovanni Michelucci, capace di contenere nella sua aura sospesa tra il confidenziale e l'iniziatico molte chiavi di lettura per la comprensione del pensiero e delle opere del suo autore, vorrei partire proprio dal suo protagonista principale, ovvero quel Filippo Brunelleschi che come vedremo costituisce un pretesto per parlare di molti altri temi legati all'architettura e al suo progetto.

Per parlare di Brunelleschi vorrei dunque partire da una scena; una scena che inevitabilmente mi si forma in mente tutte le volte che mi avvicino a lui, complici sicuramente quelle bellissime lezioni che Gabriele Morolli ci faceva alla Facoltà di Architettura, ormai molti anni fa, sull'argomento. La scena potrebbe essere questa. O almeno così io l'ho sempre immaginata.

Testo inedito, rielaborazione della relazione tenuta in occasione della presentazione della ristampa del libro *Brunelleschi Mago* di Giovanni Michelucci, Fondazione Michelucci, Fiesole, Ottobre 2011.

Buio totale, silenzio assoluto, poi un rumore come di pietre smosse, di lastre che strascicano l'una sull'altra, poi un raggio di luce che disegna a poco a poco un varco, un'apertura e da quest'apertura si affaccia prima una testa, poi da dietro fa capolino un'altra testa, mentre noi che siamo gli osservatori silenziosi di questa scena, non possiamo non vedere il dipingersi sui volti dello stupore, della sorpresa e della meraviglia. Queste teste, questi volti, appartengono a due uomini, uno molto giovane e l'altro un po' più maturo. Sono due artisti, due promettenti orafi e scultori, quello più giovane si chiama Donato, Donatello per gli amici, quello più maturo viene chiamato Pippo da Firenze anche se il suo vero nome è Filippo Brunelleschi, più anziano solo di una decina d'anni del primo e venuti da Firenze a Roma – perché a Roma questa scena si svolge – per studiare l'“antico”, cioè per “rubare con gli occhi”, gli elementi, le forme, le cifre di un passato ormai remoto ed usarle come riferimento e fonti di ispirazione per il loro lavoro futuro. Il motivo del loro viaggio è la delusione cocente che Filippo manifesta per non aver vinto il concorso per la realizzazione della seconda porta bronzea del Battistero fiorentino, vinto invece dal Ghiberti.

Ho sempre trovato bellissima questa scena e straordinariamente ricca di simbologie. Due giovani che cercano di costruirsi un futuro nella comprensione di un passato. Una lezione profondamente valida anche ai giorni nostri.

Per cui mi piace immaginare i due che, come di fatto i resoconti del Vasari e del Manetti ci dicono, perlustrare

instancabilmente questa città decadente e spopolata, alla ricerca di capitelli, basamenti, cornici, statue, che avrebbero poi ridisegnato per poterle meglio comprendere nei loro tratti essenziali. Da Roma, Donatello rientra prima a Firenze e Brunelleschi, nell'anno che rimane da solo, sposta il fuoco dei propri interessi dalla scultura all'architettura, dalla forma allo spazio. Quindi non si limita a disegnare elementi e frammenti ma architetture, edifici interi, concatenazioni spaziali, gerarchizzazione, ovvero intuisce che dietro al repertorio delle forme esistono dei principi che stanno prima della forma e che sono del tutto indipendenti dalla declinazione linguistica con la quale la forma si presenta. Per questo, potremmo dire che mentre osserva, mentre registra, mentre disegna sui suoi taccuini stretti e lunghi ottenuti con la pelle dello stinco del capretto perché più economica, non disegna soltanto le semplici forme, ma quegli stessi principi che sottendono e legittimano le forme. Ovvero mette in atto, di fatto, un processo di interpretazione.

Una volta tornato a Firenze, mentre avrà la ventura di riversare tutto questo nell'architettura, "inventando" un nuovo modo di intendere la forma e il suo progetto, gettando le basi di quel Rinascimento che tanto peso ha avuto nella nostra storia urbana, non si riferirà a quelle forme, ma ai principi che quelle stesse forme custodiscono e tramandano. Ovvero la sua "invenzione", come la radice latina del termine ci suggerisce, altro non sarà che un ritrovare e un disvelare. Quindi la sua architettura diventa il vero punto di passaggio, la mediazione più reale tra una cultura di stampo ancora medievale e una proiezione verso un possibile futuro. Un

futuro che, non dimentichiamoci, nasce per la prima volta dalla registrazione sensibile e interpretativa del passato.

Per questo credo che l'opera di Brunelleschi sia un'opera fondamentale, ovviamente non solo per essere un punto di mediazione tra la cultura medievale e quella della nuova era e non solo per le architetture straordinarie che ci lascia, ma proprio per questa sua intuizione di usare la storia, la memoria, il passato non come un sistema inamovibile di vincoli, come cioè un codice incontrovertibile, assoluto e statico, quanto piuttosto come un sistema flessibile da interpretare, quindi aperto all'ingresso di tutte le infinite umane eccezioni.

Ed è fondamentalmente questo l'aspetto che interessa a Michelucci, quando fra tutti sceglie appunto proprio Brunelleschi come pretesto per parlare di una propria visione dello spazio, della forma e del loro progetto. Una visione che per Michelucci è esistenziale, morale, etica prima che essere architettonica, quindi la forma, lo spazio, il progetto, sono basati ovviamente sulla regola e sui codici, ma anche e soprattutto sulle loro infinite deroghe, negazioni e superamenti.

E addentrandosi nelle pagine di questo *Brunelleschi Mago*, si assiste al fatto curioso che vede come proprio l'inventore della prospettiva – che può essere intesa come il primo passo verso una costruzione logica dell'architettura, rendendola misurabile, intelligibile, riproducibile – sia preso a modello di una visione diametralmente opposta, capace cioè di innescare quella “vibrazione”, come appunto la chiama Michelucci, in grado di trasformare l'architettura, il suo sistema linguistico e il suo sistema cognitivo, da dato a

“fenomeno”, ovvero cogliendoli come esperienza e come evento.

L'architettura di Brunelleschi, dice Michelucci, è ovviamente regola, modulo, proporzione, geometria, razionalità, ma oltre a questo è possibile riscontrarvi una sorta di alito vitale che lega l'astrazione e la purezza delle sue forme ad una dimensione umana, oserei dire quotidiana, fatta di reciprocità e di relazioni con lo spazio della città, quindi con gli uomini che la vivono.

Michelucci insiste su questa capacità accogliente dello spazio brunelleschiano, capace di legare “a sistema” non solo l'edificio al tessuto urbano ma capace di innervare la pulsazione vitale che quello stesso spazio sottende.

Per questo Michelucci ci conduce verso la ricerca di questa vibrazione attraverso una sua personale visione delle opere di Brunelleschi, che per lui appare ben più importante di ogni modulo, di ogni misura, di ogni raziocinio e proporzione. E la cosa che stupisce e che seduce è che dopo aver letto questi passi, non può sembrarti altro che così, ovvero non si può fare a meno di sentire come dato fondamentale proprio la coabitazione di opposti. Ovvero, questa felice compresenza di due radici diverse che riescono a tenere insieme, nello stesso spartito compositivo, la dimensione della razionalità e quella dell'istinto, la regola e tutta la complessità dell'umana esistenza.

In questa visione la Cupola di Santa Maria del Fiore non è il simbolo di una Chiesa che domina i suoi fedeli, ma la figura di una accoglienza che dentro di sé custodisce l'arbitrio, la scelta, ovvero non un elemento architettonico assertivo e autoreferenziale che si conclude in se stesso, ma che al

contrario si riverbera e si dissolve nella città e nel paesaggio, grazie alle infinite relazioni che essa è capace di generare. Così come lo Spedale degli Innocenti non è un confine, un limite e un recinto, ma un ricetta urbano, un luogo di aperta reciprocità tra un'istituzione e la comunità che la sottende, ovvero un modo per innescare la trasfigurazione della percezione della città nelle forme dell'architettura, dando luogo ad un'osmosi, ad una reciprocità e a una comunione tra il senso dell'una e il senso dell'altra, che prima di allora non aveva mai avuto luogo nella lettura di uno spazio rinascimentale. Così allo stesso modo di come anche la Chiesa di Santo Spirito, oltre ad un luogo di culto dove si celebra un rito, è anche un luogo capace di coagulare e restituire tutti gli umani umori di una piazza che si fa chiesa e di una chiesa che si fa piazza.

Insomma, nella nitida astrazione del linguaggio rinascimentale, Michelucci non può fare a meno di cogliere ancora tutta la complessità dell'esperienza medievale e del suo spazio vivente che, nella propria biologica spontaneità, unisce indissolubilmente il senso dell'architettura a quello dell'urbanistica.

Ovviamente Brunelleschi non è il solo protagonista del libro. Michelucci inserisce anche altri illustri architetti del passato: l'Alberti, il Palladio, il Borromini. I loro ruoli sono di confronto con le posizioni brunelleschiane, istituendo con loro una sorta di costante valutazione comparativa. Quando si parla del Palladio e della sua Basilica vicentina, Michelucci non esita a definirla come una sorta di enorme cetaceo spiaggiato su un lago di pietra. Credo che quest'immagine ben indichi la mancanza di relazioni individuate da

Michelucci nell'edificio veneto. Un edificio, secondo lui, incapace di farsi misura tra la città e l'uomo, incapace cioè di essere appropriato nei confronti delle infinite relazioni che lo sottendono e lo legano all'intorno.

Quando invece parla del Borromini, gli si riconosce la capacità di avere prefigurato una nuova visione di spazio, capace anche di perdurare molti decenni e di innescare molte relazioni, ma quelle relazioni, a differenza di quelle brunelleschiane che liberano l'uomo, hanno saputo solo imbrigliarlo in quello stesso tormento che lo spazio barocco suggerisce e veicola.

Ci sono ovviamente molti modi per intendere il senso di questa lettura, in bilico tra dimensione esistenziale, fenomenologica ed espressionista, che Michelucci fa dell'opera di Brunelleschi.

Uno di questi è quello che ci fa capire come Michelucci fosse inserito appieno nello spirito del proprio tempo, ovvero in quella parte della cultura del Novecento che presto ha messo in discussione le assertività e le asprezze dell'ultima grande narrazione della storia, ovvero la modernità, tentando di superare il modello positivista basato sulla razionalità della scienza, attraverso una nuova visione legata alle logiche della convivenza umana, dei comportamenti psicologici e del sentire spirituale. Ovvero questa sua lettura ci dimostra come il suo pensiero si collochi spontaneamente in questa sorta di *incrinatura* della ragione scientifica – uso il termine “incrinatura” prendendolo a prestito dall'ontologia heideggeriana – vista come un elemento che non riesce più a cogliere la pienezza dell'esperienza umana nella sua individualità libera e consapevole.

Quindi tra fenomenologia ed esistenzialismo si compie il superamento della visione positivista, incrociando le posizioni di Husserl, di Heidegger, di Sartre, anche se ad onore del vero, l'unico pensatore contemporaneo citato da Michelucci nel libro è Karl Jaspers, forse più per il versante della psicologia che non per quello della filosofia.

A queste tangenze si somma la spontanea adesione che tutta la cultura fiorentina aveva dimostrato nei confronti delle intuizioni del geniale bibliotecario americano di Bernard Berenson, ovvero quel Geoffrey Scott, che aveva dato alle stampe *L'Architettura dell'Umanesimo*, una prima lettura in chiave esistenziale dello spazio rinascimentale, che costituisce i prodromi di quest'approccio all'architettura e al suo progetto.

Ma al di là di questi presupposti, credo proprio che lo scopo ultimo sia, molto più semplicemente, non tanto il bisogno di radicare le sue posizioni nei confronti del passato legandole ad un illustre capostipite di pensiero e di azione, quanto piuttosto inserirle in un flusso di continuità genetica con la storia, capace di relazionarsi forse più che nei confronti del passato, proprio nei confronti di una visione futura.

Il senso interpretativo della storia, il privilegiare le relazioni sulle forme, la tangenza tra urbanistica e architettura, la commistione tra edificio e città, il superamento della forma in spazio, la pulsazione vitale, umana di questo spazio, insieme alla radice naturale del processo compositivo, sono i temi della progettualità di Michelucci che trovano in Brunelleschi non solo una loro nobile premessa, ma anche una loro possibile leva.

In fondo Michelucci ci dice, leggendo l'opera brunelleschiana, che l'essenza della progettualità fiorentina è legata non tanto alle singole forme quanto piuttosto alle relazioni che sottendono e legittimano queste forme, come se di fatto quest'approccio scaturisse dalla biologia della città stessa, ovvero dalla sua identità, e che gli architetti, altro non possono fare che inserirsi in questa dinamica che prima di essere collettiva è singola, ovvero prima che artistica è etica. Siamo soliti dire che Michelucci ricominciava ogni volta da capo, come se il senso vero della sua progettualità risiedesse in quella sua capacità di sapersi disporre di volta in volta all'ascolto degli accenti migliori di tutte le condizioni al contorno necessarie al processo di progetto, concentrandosi più che sul consolidamento dell'esperienza, sulla sorgiva ed entusiastica felicità della scoperta. Questo è vero in parte, in quanto questa sua felicità ha avuto la forza di costruire tappa dopo tappa, revisione dopo revisione, dubbio dopo dubbio, le molte sfaccettature di un nucleo che è rimasto costante nel tempo, costituendo forse l'unica permanenza nella sua multiforme e instancabile ricerca. Un nucleo che può ricondursi all'idea di quella che lo stesso Michelucci definisce come *variabilità*.

Ovvero l'incarnazione dell'idea di una città che travasa, nella forma, le infinite componenti della vita, siano esse di natura fisica, morale e spirituale, mutuando da loro, dalla loro variabilissima ricchezza, un'altrettanto variabile ideale estetico.

Una variabilità che riesce a definire quel particolare modo di intendere la genesi fiorentina della forma, quasi mai ottenuta a priori, ovvero derivata da condizionamenti di carattere

geometrico, simbolico e tipologico, ma per così dire “trovata” come risultato delle infinite, mutevoli e variabili relazioni che concorrono a legittimarla e a definirla. Una forma costruita sulla fisicizzazione e sulla concretizzazione di flussi, traffici, collegamenti e relazioni, capace di registrare tutta la forza della pulsazione e del battito vitale di un uomo che rimane il soggetto-oggetto dell’esperienza architettonica. E questa vitalità, fatta di sovrapposizioni, di “piani di vita” differenti che si rincorrono, viene colta al meglio e quindi meglio gestita, non più dalla pianta, ma dalla sezione, strumento capace di “fermarne” al meglio i dinamismi.

Anche se di fatto questo concetto meglio si precisa durante il dibattito sulla ricostruzione postbellica delle zone distrutte dai tedeschi attorno a Ponte Vecchio, in realtà trova anche precedentemente dei momenti di espressione. Io credo infatti che proprio l’edificio della stazione di Santa Maria Novella sia una prima felicissima applicazione di questo approccio, ovvero una prima esemplificazione di una forma che nasce sulla concretizzazione dei propri ruoli urbani, come se proprio fosse costruita sulla fisicizzazione dei flussi, dei collegamenti, dei percorsi che essa instaura con il tessuto circostante, in una inedita osmosi tra architettura e città che permette per esempio di usarla indipendentemente dal fatto di dover prendere o meno un treno.

Così, quando con le macerie ancora fumanti, taccuino alla mano, Michelucci cerca di fermare con il proprio tratto ora incerto, ora insistito, le visioni di questa sua “nuova città”, altro non fa che trasformare in architettura i flussi, le relazioni, i percorsi, sdoppiandoli ora in aerei percorsi che funzionano quali nuove vertebre all’interno dei tessuti, ora

scoprendo inattese relazioni che le distruzioni hanno potuto svelare tra edifici, tessuto urbano, fiume e collina, slargandosi ora in nuove piazze che rappresentano la pulsazione di una vita in tutte le sue espressioni singole e comunitarie.

Nella poetica michelucciana questo approccio alla variabilità, ovvero questa registrazione di uno spazio vivente, si declina in tutte le sue componenti attorno a tre nuclei principali, ovvero sulla reciprocità tra edificio e città, nei rapporti tra uomo, natura e architettura e nell'interpretazione sensibile dei luoghi attraverso l'interpretazione della storia.

A testimonianza di questa tendenza all'osmosi tra la città e l'edificio si possono ricordare esempi emblematici in questo senso, come l'edificio della Cassa di Risparmio di via Bufalini a Firenze, l'edificio delle Poste in via Pietrapiana sempre a Firenze e la Banca del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa.

Sono edifici lontani nel tempo e inconciliabili da un punto di vista linguistico, ma tutti partono dalla medesima radice di variabilità, ovvero allestiscono la trasfigurazione del senso della città nell'edificio. La pulsazione vitale delle relazioni diviene il vero tema compositivo dei tre esempi, capace di vertebrare le diversità di questi spazi, disposti ad accogliere le molte umane eccezioni.

Nel rapporto tra l'uomo, la natura e l'architettura, l'idea di un approccio umano al progetto percorre molte strade e molte declinazioni. Vorrei ricordare, fra tutte, solo l'esperienza, poi abortita, del Memorial Michelangiolo sulle Alpi Apuane che Michelucci sviluppa proprio a cavallo della pubblicazione di *Brunelleschi Mago*. Qui tutte le modalità di gestione e di espressione del rapporto uomo-

architettura-natura trovano una loro declinazione che va dal rapporto tra esterno ed interno, dalla forma che diviene frammento assonante alle caratteristiche naturalistiche del luogo, alla mimesi interpretativa di elementi naturalistici, come la foglia e la radice. Ma a queste modalità si somma quella dell'alterazione del consueto rapporto di figura/sfondo che solitamente l'architettura allestisce nei confronti del luogo e del paesaggio. In questo progetto infatti, il luogo, la sua natura, la sua identità, vengono abilmente corretti da una serie progressiva di piccole movimentazioni, corrugazioni, fenditure, increspature che fanno apparire la nuova architettura come una sorta di concrezione naturale del luogo; roccia tra le rocce, collina tra le colline. Dopo l'atto progettuale non esiste più l'architettura e un paesaggio che la ospita, ma una nuova entità che riassumendole le supera, come se, di fatto, l'ala della variabilità avesse la capacità di portare reciprocità, relazione, identificazione e comunione non solo tra edificio e città, ma anche tra edificio e paesaggio, in una straordinaria anticipazione di quelli che sono i più recenti orientamenti della cultura progettuale contemporanea, che ha fatto appunto della linea topografica una delle sue più interessanti direzioni di ricerca.

L'interpretazione sensibile dei luoghi avviene per Michelucci elaborando le loro molte voci, attraverso lo sviluppo di una sensibilità che di volta in volta è diversa perché diverse sono le loro molte condizioni al contorno. Questa interpretazione passa il più delle volte attraverso l'interpretazione del carattere e dell'identità tradizionale dei diversi luoghi, riuscendo ad intervenire non tanto sulle forme di questa tradizione, quanto proprio sui principi formali in essa contenuti. Anche

in Michelucci, come appunto in Brunelleschi, la storia viene usata in maniera flessibile, come un repertorio dal quale non estrarre forme sterili e fini a se stesse, ma principi formali, quindi indipendenti da una loro connotazione linguistica. Questo uso interpretativo della storia viene inteso come espressione vitale e umana dello spirito di una comunità.

La revisione critica alle assertività del Razionalismo avviene per Michelucci con la realizzazione della chiesa di Collina vicino Pistoia anche se, a ben vedere, il suo razionalismo è sempre stato mitigato dalla presenza di uno sguardo capace di catturare nel progetto temi e istanze provenienti dai luoghi. A Collina, la reazione è quella di tornare alla spontaneità della sapienza costruttiva contadina, grazie alla quale le piccole masse della chiesa si giustappongono a ricordare il piccolo grumo edificato di un insediamento colonico nel quale, assieme al cemento armato, spicca l'uso della pietra a faccia vista, le coperture a coppi e tegole, la loggia frontale, le aperture schermate da file di mattoni sgranati, proprio come nei fienili della tradizione locale. Un edificio che si pone in assonanza non solo con il contesto fisico dell'intorno, ma anche con quello ben più paradigmatico della dimensione artigianale, che nella poetica di Michelucci assume il senso di una coralità, di un *esserci* comune e costante dal quale deriva la "felicità" e la "magia", per usare termini a lui cari, del fare architettura.

Ma dove forse questo rapporto con la tradizione assume il valore a mio giudizio più alto è nell'edificio che costruisce all'inizio degli anni Cinquanta in via Guicciardini all'angolo con via dello Sprone. In questo edificio Michelucci afferma un'idea di *continuità* tra il passato e il presente, allestendo

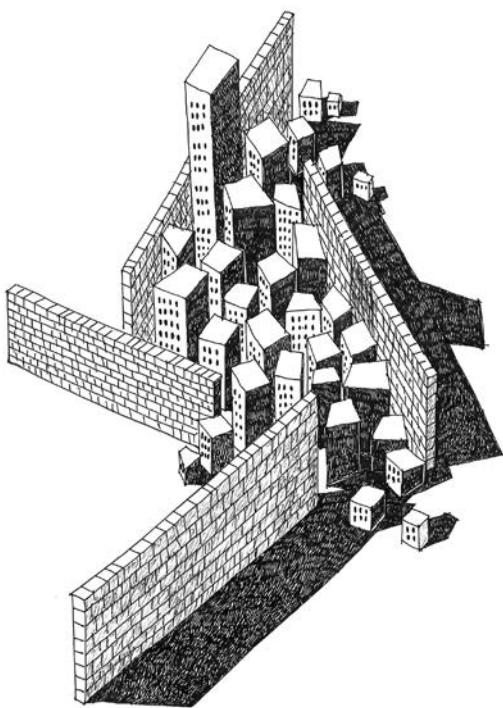
un percorso di allusione e non di citazione nei confronti di quelle molte caratterizzazioni che strutturano l'idea di Firenze e del suo carattere architettonico. La silente massività dell'architettura fiorentina viene riproposta soprattutto nel prospetto su via dello Sprone, attraverso la sensibile interpretazione della torre caratterizzata da una massa in pietra forte, rotta solo da piccole e asimmetriche bucatore, capaci di saggiarne la consistenza e lo spessore, ricordando senza mimesi alcuna il carattere tradizionale delle molte torri presenti nell'intorno. Ma l'interpretazione di Firenze è anche nell'affermazione di uno spazio duale, silente verso l'esterno e maggiormente ricco di relazioni verso l'interno, proprio come un qualunque isolato della tradizione urbana.

Per concludere queste riflessioni scaturite da un libro come *Brunelleschi Mago*, vorrei ancora immaginare una scena. Una scena che mi si forma in mente tutte le volte che mi avvicino a Michelucci. Una scena che questa volta non ha nessuna lezione universitaria come suo spunto ma quella poesia che lo stesso Michelucci scrive nel novembre del 1990, un mese appena prima della sua morte, prima di non compiere mai il suo secolo di vita. La poesia si intitola "Colloquio con una grande finestra". La scena potrebbe essere questa.

Pomeriggio inoltrato, una luce metallica ritaglia un quadro luminoso nella penombra della stanza. Davanti alla finestra c'è un vecchio seduto ad un tavolo che guarda fuori e osserva il paesaggio con la valle, i cipressi e gli ulivi. Osserva attentamente anche il volo degli uccelli che disegnano cerchi sempre più vicini attorno alle cime degli alberi, dando, come dice la poesia, colore ma anche rumore alla sera.

Quel vecchio ovviamente è Michelucci e mi piacerebbe che la scena lo cogliesse proprio nel momento in cui lui si sorprende, ovvero quando ha appena abbandonato il suo disegno perché è stato distratto da una cosa che in quel momento ha avuto più valore, ovvero, la registrazione di un guizzo vitale di esistenza.

Ecco, in fondo io credo che queste due scene, quella con le teste di Brunelleschi e Donatello che si affacciano nelle rovine romane e questa con la testa di Michelucci che si staglia contro la luce della finestra, appartengano alla stessa storia, anche se si svolgono in tempi molto lontani. Appartengono cioè ad una medesima narrazione che ci dice, soprattutto nell'insostenibilità di certe posizioni della progettualità contemporanea, che l'architettura, quella vera, è vera solo quando è pensata per l'uomo. Quindi la sua *magia*, cioè quella emozione ineffabile e indescrivibile che ci sorprende nel progettarela, nel costruirla o semplicemente nell'apprezzarla, altro non è che una serena consapevolezza di pensarsi uomini fra gli uomini nel divenire della storia.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
LAME, PENNA SU CARTA, 2012

8 | MEDITERRANEITÀ INATTESA

il Teatro di Olbia di Giovanni Michelucci

2021

Il Mediterraneo è un ventre antico nel quale molte storie e molte culture si sono formate e consumate.

È un anello di terra con al centro il mare, una cerniera attorno alla quale ruotano le differenze di tre continenti nei quali azioni e narrazioni, mosse sul ritmo di antinomie basate sulla convivenza di trasversalità e settorialità, di inclusione ed esclusione, di connessione e di chiusura, hanno dato vita nel tempo ad un caleidoscopico orizzonte di senso.

In virtù del suo ruolo di crocevia di possibilità, nelle quali primeggia lo scambio, la migrazione, la reciprocità, ma anche l'opposizione, appare difficoltoso parlare di una sua identità, se non come simultaneità di situazioni, legami e relazioni, in grado di costruire una variegata *koinè* narrativa. Solo in ragione di questa sua evidente complessità, appare

Rielaborazione del testo "Mediterraneità inattesa. Il Teatro di Olbia di Giovanni Michelucci", in *Evolution Journal of Life Sciences and Society*, vol. 1, 2021.

appropriato delineare in architettura un'idea di mediterraneità da intendersi come patrimonio sotteso all'interno di una progettualità che interpretando presupposti comuni, si declina alle diverse specificità dei luoghi.

La mediterraneità in architettura è, dunque, un qualcosa di più di una semplice sfumatura, così come è sicuramente qualcosa di molto più vasto di un solo tratto dominante, il cui innesco è possibile fare risalire alla riscoperta settecentesca del mito greco indotta dall'archeologia. Tale riscoperta, successivamente strutturata in forma progettuale dalle visioni di quell'architetto viaggiatore che fu Karl Friedrich Schinkel, pare anticipare in un vocabolario ancora rigoroso e misurato, certe relazioni di quell'approccio che più di un secolo più tardi verrà definito *organico*, nel quale il paesaggio diviene un vero e proprio "mattoncino" dell'architettura.

Da questo momento in poi, molti altri architetti andranno alla ricerca degli eterni principi sottesi nel classicismo, declinandoli poi al rapporto con la luce del sole, con i colori, con le materie e con gli archetipi del paesaggio insulare soprattutto italiano, preso spesso a modello a causa della sua pittoresca autenticità. Folta è la schiera che da Ruskin, Hoffmann e Olbrich conduce ad Asplund e Loos, e che da Mies van der Rohe e Le Corbusier conduce agli ambiti italiani e maggiormente localistici di Giò Ponti e Bernard Rudofsky, di Raffaello Fagnoni e Adalberto Libera, tutti impegnati nella ricerca di un linguaggio inteso come espressione di un vero e proprio mito mediterraneo.

La mediterraneità in architettura, guardando alle opere di tali maestri, è a ben vedere un qualcosa capace di disarticolare la comune visione progettuale basata su un abaco di elementi

e stilemi che formano una consuetudine tecnica e formale per evolversi, invece, verso l'umore e il tenore di un approccio compositivo che si appropria visceralmente del suo ambiente. Ovvero, un'architettura nata dal luogo per il luogo, fusa al suo contesto in una reciprocità che non è solo ideale, ma molte volte anche fisica, dando origine ad una comunione tra l'architettura e il suo intorno fino a quel momento secondaria, o del tutto inedita, in un'architettura fatta di edifici perlopiù pensati in un canonico rapporto tra la figura e lo sfondo.

In questo approccio rientra a tutto diritto il percorso progettuale e teorico di Giovanni Michelucci, il quale anche se pare affrontare questo tema in una declinazione all'apparenza spuria, l'esempio dell'intero iter progettuale del Teatro di Olbia, incarna l'adesione ad una mediterraneità tanto inattesa quanto assoluta.

L'opera, realizzata alla fine degli anni Novanta, dopo la morte del suo autore avvenuta l'ultimo giorno del 1990, è di fatto l'ultima architettura di Giovanni Michelucci, al quale la municipalità di Olbia dà l'incarico nel 1989 di progettare un complesso teatrale affacciato sul suo bellissimo golfo. Essa, anche se non rappresenta il suo testamento spirituale a causa delle molte modificazioni subite, contiene molte delle tematiche portate avanti con tenacia e passione nel corso della sua lunga parabola creativa.

Se tristemente nota è la vicenda politica legata a quest'opera, caratterizzata da ampie limitazioni di natura burocratica ed economica che hanno modificato la consistenza e l'immagine finale della sua architettura, tutta da indagare è ancora la sua genesi progettuale. Una genesi che nel proprio

approfondirsi, pare costituire un vero e proprio tassello conclusivo nello sviluppo di quel pensiero michelucciano grazie al quale la carica dirompente e innovativa che il Moderno porta con sé fa scattare il bisogno di ancorare ogni processo di innovazione ad una radice antica. Come se la sua figuratività assertiva e prorompente avesse la necessità di legarsi alla memoria per trovare una duratura legittimazione, interpretando la spontaneità ma anche il lirismo del parlato architettonico minore.

Non occorre addentrarsi in congetture e nemmeno in ipotesi interpretative per capire come si è sviluppato l'input iniziale per il progetto del teatro di Olbia, perché è lo stesso Michelucci che ce lo racconta con il piglio poetico dei suoi ultimi anni. Come nasce il teatro di Olbia? *«Nasce dai suggerimenti che il luogo dà a chi sta pensando a quello che può essere un teatro. Cioè un fatto nuovo che interviene ad arricchire la natura del posto. Dalle rocce e dal mare vengono già tanti suggerimenti e creano un'idea di quello che può essere il teatro. Perché se io prendo una roccia e ci metto un uomo di Olbia a cantare una canzone, ho già creato un teatro speciale. Ecco che allora questa roccia immensa e quest'uomo che per esempio canta le lodi di Ulisse, mi mettono in soggezione. Così comincio a elaborare dentro di me qualcosa che crea nell'animo mio un orientamento fra gli elementi che sto vedendo: la roccia, il mare, il paesaggio. Tutti questi elementi a un certo momento acquistano un movimento, si collegano fra di loro, si collegano col bosco, tutti questi elementi entrano nella condizione di creare un fatto nuovo.*

Ora è possibile disegnare, sono disegni che nascono dal luogo e nascono soprattutto da quello che si ha dentro l'animo.

*Ora posso mettermi a pensare anche a una torre d'oro!
Questi disegni possono ricordare tutto, perché si è
abbandonato il mondo consueto per un'invenzione continua.
Io definisco le forme dopo che le ho disegnate. Non ci penso
prima, nascono via via che naturalmente acquisiscono un
senso...*

*Allora che succede? Succede che ti vien voglia di cantare, ti
vien voglia di suonare, ti vien voglia di fare tante cose che
sono il teatro...»¹*

Il mare, le rocce, il paesaggio sono, dunque, gli ingredienti di un affascinante, quanto personale, itinerario progettuale che partendo dalla visione di un uomo che canta sugli scogli, si dipana schizzo dopo schizzo verso l'affermazione di una forma che pur nascendo libera sui suoi stessi presupposti, non pare approdare a nessuna forma prestabilita e conclusa. Al contrario, la forma di questo teatro è per Michelucci un fatto estremamente mutevole e variabile, perché rimane legata alla *variabilità* delle molte relazioni che ne stanno alla base, quindi, come lui stesso ha avuto modo di affermare più volte con architetture diverse, la sua forma non è prestabilita a priori, ovvero non è data da condizionamenti di ordine tipologico, tecnologico o materico, quanto invece “trovata”, proprio grazie all'esercizio del progetto espresso attraverso il disegno.

Solo dopo avere capito che il teatro sarà un'entità capace di mettere a sistema gli elementi del luogo e le velleità del

1. Cfr. MICHELUCCI G., *Dove si incontrano gli angeli*, Carlo Zella Ed., Prato, 1997, pp.129-130.

tema funzionale, si potrà disegnare. Non prima, ma solo dopo avere chiaro in mente che il teatro – ma conoscendo il pensiero michelucciano aggiungerei tranquillamente anche una qualunque altra architettura – è da intendersi come un “condensatore” di suggerimenti provenienti da ambiti diversi e che solo grazie alla mediazione dell’architetto riusciranno ad intersecarsi tra loro generando un fatto nuovo. Quindi il disegno è solo un mezzo per fare affiorare tutto quanto è già scritto dentro al luogo ma anche quanto esiste già nella sensibilità del progettista, dando origine ad un disvelarsi sorgivo di quanto già esiste, di quanto già si è formato e che va solo ritrovato attraverso la prefigurazione del nuovo spazio architettonico. In questo caso, affinché il luogo possa esprimere la sua vocazione teatrale e il teatro possa esprimere il senso del luogo.

Se questo approccio caratterizza l’intera poetica michelucciana fin dall’immediato secondo dopoguerra improntandone tutti i suoi progetti e tutte le sue realizzazioni, il flusso creativo manifestato in questa occasione sarda, rivela una sorta di emblematicità, grazie alla quale più che il risultato ottenuto pare contare maggiormente il percorso fatto per raggiungerlo.

Il programma di progetto era quello di realizzare un complesso integrato formato da un teatro coperto, un teatro all’aperto, un laboratorio teatrale e un’area attrezzata per le produzioni artigianali a servizio delle necessità della vita del teatro. Olbia è una delle principali città della Gallura, ovvero una delle più belle subregioni storiche e geografiche del nord della Sardegna. Il sito è quello di Sa Marinedda, vicino al quartiere di Poltu Quadu, una punta di terra che si protende

nella parte sud delle limpide acque del golfo a formare due baie contrapposte, insieme a una serie infinita di anse e anfratti scogliosi dove l'acqua e la roccia si rincorrono.

Come sempre nella poetica del vecchio Maestro, ricchissimo di forza evocativa e di capacità immaginifica appare il percorso di avvicinamento alle idee finali. Con il tratto ora incerto, ora insistito, i diversi schizzi disvelano pur nella diversità delle molte visioni proposte, alcuni presupposti che rimangono comuni. Questi sono riconducibili ad un duplice riferimento alla natura che avviene attraverso la via evidente dell'interpretazione del tema dell'albero e dell'arbusto – sicuramente l'olivo e il ginepro – attraverso la riproposizione della radice, del tronco e del ramo nodoso; riferimenti naturalistici che si trasformano nella struttura portante degli edifici e nella pelle delle diverse volumetrie immaginate, ma che vengono interpretati anche attraverso una via più allusiva, meno diretta e per questo capace di strutturare l'intera essenza del progetto.

Se si osserva, infatti, l'imponente quantità di schizzi eseguita da Michelucci per l'occasione, si vede come l'idea iniziale di un teatro canonico inserito all'interno di una volumetria compatta e rigorosa, si evolva a poco a poco verso l'individuazione di un sistema più frammentato, fatto di corpi di fabbrica che, fase dopo fase, tendono ad enuclearsi dal corpo principale assumendo una vita autonoma. Ne nasce un insieme poroso fatto di elementi morbidi e flessuosi, aperto alle viste del panorama circostante, ai venti e al sole; un nuovo paesaggio di *rocce* artificiali tra le rocce naturali, formato da pezzi diversi che assumono a modello la natura e la consistenza della costa che qui ha tra i suoi elementi

dominanti, oltre la vegetazione, anche i blocchi di granito levigati dall'acqua e dal vento.

A questo costante riferirsi alla natura secondo una via più letterale e una via più metaforica, si affianca l'altrettanto costante presenza di un'altra polarità, ovvero, quella che si esprime attorno alla figura della torre. La "torre d'oro" come dice Michelucci², ovvero, una torre capace di mettere insieme il senso del mare, del cielo, delle rocce, degli alberi, insomma dell'intero paesaggio nella quale si inserisce e della quale ne è l'espressione, per trasformarlo in una nuova entità, "un fatto nuovo" dice ancora Michelucci³, in modo da riassumere dentro di sé il senso del contesto oltre al senso della sua funzione. Un senso pensato e voluto in continuità con l'esistente, in modo che l'edificio appartenga al luogo come se ci fosse sempre stato e il luogo all'edificio come se fossero una cosa sola.

Un volume circolare, infatti, appare fin dai primissimi schizzi e si trasforma nelle diverse visioni assumendo di volta in volta le sembianze di una cupola, di una tenda a tre cuspidi, di una guglia, di un cono, di un tronco di cono e finanche di un nuraghe, a interpretare così, non solo il sogno ma anche la tradizione spaziale e costruttiva dell'isola.

Ma il contesto è anche il porto dell'Isola Bianca, uno dei maggiori scali della Sardegna che si apre di fronte al luogo prescelto, il contesto sono le gru dei cantieri portuali che si stagliano all'orizzonte, sono le navi che insieme alle

2. Cfr. MICHELUCCI G., *op. cit.*

3. Cfr. MICHELUCCI G., *op. cit.*

nuvole formano la scena mobile di questo intorno, insieme al profilo delle colline e quello di una città che si espande sempre più alla ricerca di nuovi luoghi di relazione. Sono quindi le fragili e mutevoli relazioni tra questi elementi a tessere la trama contro la quale Michelucci prefigura le sue forme, che a ben guardare, in questa fase non producono delle soluzioni, bensì classi di soluzioni, variazioni sul tema e semplici categorie di forma che testimoniano oltre alla transitorietà insita in qualunque processo compositivo, anche quella volontà di pensare l'architettura come risposta concreta alla pulsazione degli infiniti legami su cui si basa la vita dell'uomo.

A queste permanenze pare sommarsi anche un'altra caratteristica ricorrente nella progettualità di Michelucci, ovvero, quella predisposizione allo spazio dell'accoglienza che si apre non solo alla vitalità delle relazioni, dei percorsi e dello spirito del luogo, ma soprattutto alla dimensione comunitaria dello stare insieme. In fondo, questa dimensione costituisce la base di partenza e il traguardo di arrivo di tutta la sua lunga ricerca progettuale e poco conta, in questa sua visione, la differenza tra le tipologie edilizie. Tutto, infatti, è teatro, tutto è chiesa, tutto è casa, tutto è città, in questa sua interscambiabilità di ruoli che porta a trasfigurare il senso dell'uno in quello dell'altro, a patto che sia l'uomo, il vero soggetto-oggetto di ogni architettura costruita o solo immaginata; un uomo non spettatore, bensì assoluto protagonista dello spazio.

All'inizio di dicembre del 1990, da questa messe di schizzi, scaturisce la soluzione finale disegnata insieme a Corrado Marcetti e Luca Emanuelli, confluita poi nel progetto di

massima presentato alla città di Olbia solo nel febbraio del 1991, dopo la morte di Michelucci.

Ribadendo l'interesse per il progetto, l'amministrazione comunale decide di affidare la realizzazione dell'incarico a Marcetti ed Emanuelli, ma subito si rilevano le difficoltà causate dalle immediate limitazioni al budget previsto inizialmente e dal lungo tempo intercorso prima dell'affidamento del progetto esecutivo del primo lotto di lavori che avviene solo nel 1994.

Data la consistenza del complesso immaginato, si decide la sua realizzazione in fasi parziali e successive senza che questo snaturi il progetto generale. Si parte, quindi, con il teatro all'aperto, il centro di documentazione, i laboratori teatrali e la torre dei servizi, rimandando la futura realizzazione del teatro coperto alla copertura finanziaria adeguata.

Nel novembre del 1999 si chiudono i lavori previsti nel primo lotto e dalle nitide volumetrie di quanto realizzato si può in un primo momento essere indotti a non riconoscerne il portato dei tradizionali valori michelucciani, subito ritrovati però, ad una lettura più approfondita di quelle masse giustapposte sulla roccia. Ovvero, ci si rende subito conto, nella solare consistenza del luogo, come in realtà il pensiero del suo autore principale non sia stato affatto tradito dalla mancanza di fondi e nemmeno dalle endemiche pastoie burocratiche, quanto in realtà, di fatto solo asciugato, ovvero, ridotto quasi ad una sua iconica essenza.

A questo, possiamo aggiungere che la scarnificazione materica ai tre soli materiali impiegati – il granito, l'intonaco e il metallo – la riduzione al minimo di ogni registro espressivo, così come la scomparsa di ogni apparato decorativo

permette di cogliere al meglio la forza antica preannunciata dal progetto. Se poco o nulla rimane della visionarietà degli schizzi, la grande cavea del teatro all'aperto, il volume rettangolare dei laboratori, quello più allungato del centro di documentazione, così come la piazza circolare posta a raccordo tra i due e la tozza volumetria della torre bucata da un ritmo di strette finestre che ne sagghiano lo spessore murario, esprimono nella loro assoluta semplicità una sorta di arcaica energia.

Ed è un'energia che si disvela dal comprendere come questa realizzazione più che il testamento spirituale di un maestro è in realtà l'espressione di una *felice* collaborazione e condivisione di intenti, una risposta corale frutto di una pluralità di contributi, incarnando in questo, la parte più autentica del pensiero di Michelucci. È un'opera che gli eventi hanno condizionato, le contingenze hanno modificato e il cantiere ha plasmato, in quella vivacità di organismo vivo che tanto sarebbe piaciuta al suo autore principale.

Dopo anni di incuria e di abbandono, i cui motivi non sono certo imputabili allo scorretto funzionamento dei suoi spazi, ma ad una sua cattiva gestione e ad una miope classe dirigente, il Teatro di Olbia è da qualche tempo inserito all'interno di un più ampio processo di rigenerazione urbana che prevede il suo totale recupero e la sua parziale riconversione ad ospitare la prima biblioteca musicale internazionale della Sardegna. Se da un lato questo conferma la dimensione di assolutezza dell'architettura del Maestro toscano, quasi sempre avulsa da una ristretta caratterizzazione dei suoi spazi in base ai soli criteri funzionali, testimonia anche come la dimensione simbolica di uno spazio architettonico sia un qualcosa che

va al di là dell'immanenza di una forma, ma un valore molto più sottile, a volte indicibile e ineffabile, che si rivela solo nelle consonanze con il luogo con il quale si relaziona, perché *«questo luogo è già teatro, sarebbe sufficiente che qualcuno su queste rocce recitasse il testo di una tragedia greca. Noi dobbiamo solo rendere più forte questa presenza»*⁴.

Questo sapere cogliere l'essenza di un luogo, tradurre lo spirito di un contesto, questo interpretare le permanenze, le latenze nonché le figure di un'identità e di un carattere, costituiscono le coordinate fondamentali di un'autentica adesione alla categoria della mediterraneità.

E la mediterraneità della quale si nutre il Teatro di Olbia è circolazione, contaminazione, reciprocità, nonché variabilità e figuratività che trasmigra arricchendosi di innovazione, ma anche tradizione che si mette in circolo evolvendosi.

Come la genesi di questo teatro e le forme che ne sono scaturite riescono a dimostrare, la mediterraneità non è altro che un luogo del senso – quindi della mente – piuttosto che una dimensione immanente, mostrandoci come in architettura più che l'adeguarsi ad un repertorio di stilemi diversamente interpretabili sia piuttosto una categoria dell'anima e dello spirito.

4. Cfr. MICHELUCCI G., in *Giovanni Michelucci 1890-1990 il progetto continuo*, a cura di Dezzi Bardeschi M., Guarisco G., Alinea, Firenze, 1992.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBERTI A. | **“MICHELUCCI, IL TEATRO, LA SCENA”**, IN *LA NUOVA CITTÀ*, 1, VIII SERIE, 2001

CRESTI C. | **“MICHELUCCI, LA MUSICA E IL TEATRO”**, IN *LA NUOVA CITTÀ*, 6, VI SERIE, 1994

KOENIG G.K. | **“UN GIOVANE SCENOGRFO DI NOVANTASEI ANNI: GIOVANNI MICHELUCCI”**, IN *OTTAGONO*, 1987

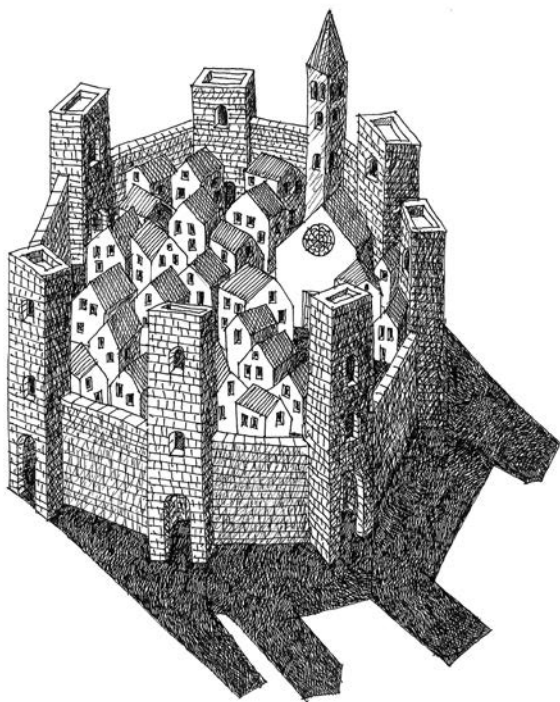
LUPANO M. | **“COLLOQUIO CON GIOVANNI MICHELUCCI”**, IN *DOMUS*, 720, EDITORIALE DOMUS, MILANO, 1990, PP. 21-32

MICHELUCCI G. | **DOVE SI INCONTRANO GLI ANGELI**, CARLO ZELLA ED., PRATO, 1997

MICHELUCCI G., QART PROGETTI | **IL COMPLESSO TEATRALE DI OLBIA**, POLISTAMPA, FIRENZE, 2002

RANZANI E, RAVERA L. | **GIOVANNI MICHELUCCI A SANT'AGOSTINO. DISEGNI PER IL TEATRO DI OLBIA**, SAGEP, GENOVA, 1991

RANZANI E. | **“GIOVANNI MICHELUCCI, COMPLESSO TEATRALE AD OLBIA. APPUNTI SULLA COSTRUZIONE DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO DI GIOVANNI MICHELUCCI”**, IN *DOMUS*, 723, EDITORIALE DOMUS, MILANO, 1991, PP. 33-43



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
COMUNITÀ, PENNA SU CARTA, 2015

9 | ARCHITETTURA SACRA E FELICITÀ

2020

Architettura e felicità. Due parole straordinariamente potenti, capaci entrambe di evocare orizzonti lungo i quali sarebbe doveroso perdersi, ma insolite se accoppiate tra loro in un'inedita dialettica di ambito scientifico. Più consueta può risultare, infatti, la loro trattazione autonoma; riservata ai critici, agli storici e ai progettisti l'architettura, la felicità appare più appannaggio degli psicologi, forse dei filosofi, oppure dei poeti, ma la strana coppia pare solo evocare, ovviamente a chi ne è a conoscenza, sia l'ibrida opera letteraria di Alain de Botton che appunto mette insieme nel suo titolo i due inaspettati termini, oppure *la felicità dell'architetto*, cioè quella felicità professata da Giovanni Michelucci nel sentirsi l'artefice supremo della corralità espressa in ogni opera d'architettura.

Ma al di là della sorpresa che l'abbinamento può suscitare,

Rielaborazione del testo "Architettura sacra e felicità", in P. Caggiano (a c. di), *Architettura è felicità*, Edifir, Firenze, 2020.

qualche mese fa a Firenze, attorno al tavolo di un caffè, con alcuni amici dell'Ordine degli Architetti di Pistoia, parlavamo di questo strano binomio, quando in quel discorrere mi è venuto in mente che la felicità in architettura, altro non può che riguardare l'appagamento dell'uomo: l'appagamento fisico, ma soprattutto quello spirituale. Perché la felicità in architettura oltre ad essere benessere, secondo la mia personale visione ovviamente, è condivisione, partecipazione e soprattutto – Michelucci *docet* – coralità, ovvero, la percezione di quell'esserci, al quale potremo aggiungerci *qui e ora*, che nel fruire della sua esperienza diviene soprattutto appartenenza.

Seduto al tavolo con noi, c'era anche David Cassuto, ex vicesindaco di Gerusalemme, docente di progettazione in Israele e soprattutto il più grande studioso al mondo del tema della sinagoga, nonché progettista di un numero impressionante di questi edifici religiosi costruiti nel territorio israeliano e che proprio in quei giorni era impegnato con me in un seminario internazionale di progettazione tra le nostre due rispettive Università. A quel tavolo, allora, ha preso a poco a poco forma l'idea di estendere la riflessione sull'architettura e la felicità soffermandosi proprio sull'architettura sacra, convinti che più di ogni altra forma d'architettura, quella che è espressione di una religione sia fondamentalmente vocata alla ricerca di un'appartenenza. E quando dico appartenenza, non mi riferisco ad un simbolo, ad un gruppo, ad un credo particolare – è giusto ed indispensabile che ognuno creda fermamente in quello in cui crede – bensì a quella comune condizione dello spirito capace di rasserenarci, perché togliendoci dalla solitudine, ci

pone in dialogo con qualcosa o con qualcuno più grande di noi, capace di dare infinitezza al nostro finito essere.

Ecco, quel giorno di qualche mese fa, al tavolo di un caffè fiorentino, fummo tutti concordi nel definire questa condizione dello spirito come l'espressione più durevole della felicità che mai un essere umano possa avere la ventura di provare.

Non sempre è stata però intesa così questa materia inconsistente eppure modellabile che chiamiamo felicità. Da tempo immemore, infatti, l'uomo ha riconosciuto in essa e nella sua ricerca, uno dei capisaldi della sua esistenza. Forse il più ineffabile e il più indicibile dei suoi pilastri, ma questo non lo ha mai scoraggiato nel continuare a ricercarla, a cantarla e a celebrarla attraverso filosofie, arti, religioni ma anche attraverso dimostrazioni meno scontate come ad esempio le architetture.

Sul tema della felicità il pensiero greco, ad esempio, pare essersi evoluto su due visioni all'apparenza opposte, ovvero sulla ricerca e sull'accettazione: la felicità come frutto di disciplina ed impegno continuo messi in atto grazie alla ragione e alla volontà, quindi una felicità intesa come esito di uno sviluppo razionale piuttosto che emotivo, il frutto della virtù di una vita vissuta nel rispetto della giustizia e lontana dalle passioni; e, al contempo, figlia della serena accettazione di ciò che si è e soprattutto degli eventi che la vita ci ha riservato. In questo senso, diviene strettamente collegata al destino riservato a ciascun uomo dagli dei, come appare da *eutychia* – la buona sorte – e *eudaimonia* – il buon demone – i due termini in greco per indicare la felicità.

Presso i romani la contrapposizione rimane: la felicità

dipende dagli dei, e allora deve essere trattata come una divinità, omaggiata con doni e adorata nei templi, ma nel tempo si arriverà a pensarla come l'attimo colto nello scorrere di una vita semplice, nella consapevolezza di vivere in accordo con la propria natura.

Se per gli antichi la felicità era dunque assegnata in sorte non a tutti, per il pensiero cristiano essa non è una conquista, né un destino, ma un dono di Dio, ottenibile da ciascuno per mezzo della fede. Quindi una condizione aperta a tutti, quasi uno stato da cominciare a sperimentare e intravedere nella vita terrena come anticipazione della beatitudine eterna.

Questa sperimentazione di una parziale e imperfetta felicità come anticipazione di una più completa e perfetta felicità dopo la morte, acquista forza nel pensiero rinascimentale, solo che prende sempre più piede l'idea dell'esistenza di una naturale felicità intesa quale espressione di una propria libera autonomia, sempre più ammessa e sempre più incoraggiata in vita.

Con il pensiero illuminista l'idea della felicità viene tolta dalla dimensione divina per essere riconsegnata all'uomo, diventando così, una possibilità sperimentabile da ciascuno perché frutto di una via individuale appartenente alla dimensione della vita terrena. E da qui l'innescò del grande mutamento, ravvisabile fin dalla Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti d'America del 1771, nella quale il "Diritto alla felicità" che essa sanciva come diritto fondamentale insieme a quello del lavoro, della religione e della libertà, ha permesso la progressiva e inarrestabile ricerca di quella condizione di benessere caratterizzata dall'assenza di insoddisfazione e dalla presenza di gratificazione insita nella

realizzazione di un desiderio – come potrebbe essere definita oggi la felicità – trasformandola nel tempo, nell’oggetto primario di ogni nostro pensiero e di ogni nostra azione.

Mai, infatti, alle soglie della nostra attuale condizione storica, il valore della felicità e soprattutto della sua ricerca hanno cessato di essere un obiettivo per trasformarsi in un diritto.

Prima di allora, la felicità era semplicemente intesa o come un caso, una possibilità che poteva manifestarsi o meno nella vita di ognuno e come tale improntata alla più viva caducità, oppure come un esercizio costante di lento avvicinamento, da guadagnarsi con fatica.

Oggi, in questo conquistato e sempre più dilagante diritto alla felicità e alla sua ricerca, la stessa felicità il più delle volte viene scambiata con il piacere, ovvero, per una condizione effimera e passeggera che segnala un qualunque appagamento momentaneo, dimenticandosi invece che la vera felicità è l’espressione di una gratificazione che ci indica il raggiungimento di una crescita interiore, quindi una condizione tutt’altro che fugace, bensì stabile e duratura.

Anche per sottolineare queste ragioni e questo aspetto della felicità come condizione esistenziale e non come momentaneo appagamento, ho deciso di focalizzare la mia riflessione sul rapporto tra la felicità e l’architettura, muovendomi all’interno di quel particolare segmento che è l’architettura religiosa e in particolare, l’architettura espressione delle tre grandi religioni monoteiste, intendendo le loro architetture sacre come l’incarnazione di una possibile promessa di felicità.

Siccome anche io sono un architetto, ma anche un insegnante di progettazione e uno studioso delle questioni legate alla

composizione della forma, ho cercato di individuare il filo conduttore della mia riflessione proprio negli atti costitutivi che stanno alla base dello spazio sacro, ovvero, all'interno delle modalità compositive attraverso le quali, nel tempo, si sono strutturate le varie e diverse caratteristiche dell'architettura sacra legata alle tre principali religioni monoteiste.

Queste mie riflessioni sono partite dal registrare come in passato, alcuni luoghi naturali abbiano avuto la capacità di porsi agli occhi dell'uomo quali portatori di trascendenza. In questi casi la natura incarnava il luogo e il mezzo del manifestarsi del divino, ma questo legame tra luogo e sacralità è stato nel tempo superato dall'idea che la mediazione tra l'uomo e dio possa avvenire non solo attraverso la natura, ma soprattutto anche grazie all'architettura. Un'architettura che si realizza attraverso i propri atti primordiali, come quello del recingere, che altro non significa che delimitare e ritagliare dalla sua condizione primigenia, una porzione di spazio naturale per poi assoggettarlo ad un qualunque dominio.

Dal verbo "tagliare" – in greco *temno* – deriva la parola "tempio", che indica una forma architettonica concepita come luogo di culto. Con la realizzazione del tempio, la mediazione tra l'uomo e la divinità non avviene più attraverso la natura, ma attraverso il potere simbolico dell'architettura, capace così di definire una porzione di spazio reso sacro dalla presenza divina. Il recinto è dunque oltre ad uno degli elementi costitutivi primari della forma architettonica, è anche l'archetipo di riferimento del tempio e nello sviluppo delle tre religioni abramitiche ha avuto la forza di costituirsi quale vera e propria permanenza compositiva, oltre ad

altre comunanze di carattere teologico, storico e geografico che non spetta a me analizzare, se non rilevare il persistere dell'esistenza di una medesima idea di felicità, ottenuta soltanto con il completo abbandono a Dio.

Nel Libro dell'*Esodo* nel Vecchio Testamento – testo riconosciuto sacro dalle tre religioni – è Dio stesso che indica a Mosè la costruzione di un tempio che raffiguri l'Alleanza tra l'uomo e Dio. Questo tempio viene costituito nelle sue parti essenziali da un recinto e da una tenda issata al proprio interno. Tenda contenente l'Arca con le Tavole, ovvero con la parola di Dio resa eterna dalla scrittura. Quindi quel recinto custodisce, unisce l'uomo a Dio, separa chi non è con Dio, ma al contempo protegge e definisce la presenza invisibile dello stesso Dio, manifestata solo attraverso l'immortalità della sua parola.

Nel Tempio dell'Alleanza, il recinto nel suo definire un limite, definisce anche un ambito esterno e uno interno, quest'ultimo caratterizzato e meglio precisato dalla presenza di una polarità, dentro la quale viene a sua volta custodito il ricordo della manifestazione del divino. Questi elementi vengono relazionati tra loro da una geometria chiara, ovvero da una matrice spaziale prioritaria che pone in sequenza gli episodi di questo spazio, còlti cioè dalla percezione segnata dalla direttrice prestabilita di una percorrenza.

Il potere simbolico contenuto nella Tenda dell'Alleanza, insieme a tutti gli elementi che la formano, cioè recinto, polarità e direttrice, ha avuto la forza di governare l'evoluzione formale di gran parte dell'architettura sacra legata alle tre religioni monoteiste, costituendosi nel tempo come una sorta di figura matrice la cui transitorietà ha dato

ovviamente origine ad interpretazioni e declinazioni diverse ma che non offuscando la sua presenza generativa, si è costituita quale archetipo comune.

Ma a ben vedere, l'idea della tenda porta con sé anche l'idea della precarietà e dell'instabilità. Infatti, la direzione geometrica evocata della sequenza *recinto/polarità/direttrice*, rimanda alla transitorietà del viaggio, alludendo con il proprio percorso, ad una dimensione dinamica che ben traduce tutto il ricco patrimonio simbolico, emozionale ed evolutivo legato alla trasformazione portata dal cammino spirituale, sempre presente anche se in sfumature diverse, nelle tre religioni in questione.

Tale provvisorietà caratterizza in maniera profonda, non tanto la struttura formale, quanto ovviamente quella simbolica dello spazio architettonico sacro. Una provvisorietà che è in fondo descritta e amplificata da un'essenza che è spesso accentuata dall'assenza.

E a ben vedere alla base dell'ebraismo, la più antica tra le religioni monoteiste, è proprio l'assenza che riesce a connotarsi come elemento focale nelle espressioni architettoniche legate al sacro. Il Tempio di Gerusalemme, rinnovato ed esteso da Erode sulle rovine del Tempio di Salomone e poi distrutto da Tito nel 70 d.c., viene definito da una serie progressiva di recinti che "infilati" tra loro da una direttrice prioritaria, servono a filtrare gradualmente l'accesso verso il Santo dei Santi, ovvero la polarità accessibile solo al sommo sacerdote, adibita a contenere la presenza invisibile di Dio. Ma a differenza del primo Tempio di Salomone che conteneva secondo la tradizione biblica l'Arca dell'Alleanza con dentro le Tavole della Legge, è da supporre che il secondo Tempio,

non contenesse nulla, perché dell'Arca si perdono le notizie fin da prima della cattività babilonese.

E in termini spaziali, questo significa che la disposizione architettonica concepita secondo l'interpretazione dell'archetipo direttamente fornito da Dio, custodisce nel Tempio di Israele una polarità definita da un preciso volume architettonico, la cui maggiore presenza è data proprio dall'assenza, dal vuoto totale, rendendo così quell'interno e quell'architettura, il luogo di Dio che vi diviene presente solo nel momento in cui diventa invisibile e non rappresentabile. Ma il tempio è anche il luogo della celebrazione collettiva, è raduno ed assemblea; per questo, quando la sua architettura si afferma e si diffonde nelle diverse declinazioni delle tre religioni monoteiste – che guarda caso si originano tutte in una comune fascia geografica – non può fare a meno di guardare ai modelli che la civiltà romana aveva ampiamente già sviluppato per gli edifici civili e collettivi, in quelle stesse aree. È dunque, la tipologia della basilica romana ad offrire una base compositiva comune alle religioni monoteiste, veicolando un modello capace di riassumere in se molte delle istanze che l'incontro tra archetipo e necessità andava richiedendo. Per questo, dopo la distruzione del Tempio di Gerusalemme, la cultura architettonica sacra ebraica approda all'interpretazione della basilica romana, quale base di partenza capace di farsi espressione di una rinnovata essenza religiosa, non più sacrificale come in passato, ma esegetica, facendo diventare la sinagoga, oltre al luogo dove si svolgono tutte le attività collettive che sono al centro della vita comunitaria ebraica, il luogo della lettura e dello studio del Libro.

A ribadire la forza dell'archetipo matrice, l'interno della sinagoga contiene sempre due polarità che sono legate tra loro da un percorso. L'arca-armadio contenente la *Torah*, ovvero i rotoli delle Sacre Scritture, viene incastonata nella parete che guarda ad oriente, cioè verso Gerusalemme, mentre il pulpito del lettore viene disposto solitamente all'altro lato, oppure al centro dello spazio. Questi due fuochi spaziali, con le relazioni e le reciprocità che innescano, abitano il vuoto totale di uno spazio che fa proprio dell'assenza, la sua caratteristica più saliente. Un'assenza che permette all'uomo la via migliore per guardare dentro sé stesso ritrovando l'unica felicità che il rapporto con Dio comporta.

Anche nel cristianesimo l'idea della Tenda dell'Alleanza permane come figura matrice portandosi appresso tutto il proprio alterno carico di forza e provvisorietà, ma mentre il Tempio di Gerusalemme è il luogo e il segno della presenza di Dio, con il cristianesimo, il nuovo luogo della presenza di Dio è incarnato da Gesù stesso e quindi da ogni uomo. Ogni uomo è tempio di Dio e quindi l'intera comunità cristiana diviene Tempio – *«perché dove due o tre sono riuniti in mio nome, io sarò tra loro»* (Mt 18, 15-20) – depotenziando così l'importanza di un vero tempio materiale.

Su queste basi anche così, forse, è possibile spiegare il motivo della poca ricerca architettonica presente nel momento in cui i cristiani hanno cominciato a costruire i loro primi edifici di culto. L'adesione alla tipologia della basilica romana, nel semplice atto di cambiare direzione interna – spostando l'ingresso dal lato lungo al lato corto – conferisce allo spazio della chiesa una dinamicità che invita il cristiano al compimento di un vero e proprio cammino.

La scelta rispetto al tipo della basilica di lasciare la sola abside opposta al lato di ingresso, conferisce una gerarchizzazione dello spazio che si polarizza verso il luogo della celebrazione eucaristica, sottolineato dalla semi-cupola di copertura dell'abside e da uno spazio misurato da ritmi strutturali che sottolineano l'assialità del percorso longitudinale. Ma non c'è stazione finale a questa percezione, in quanto la concavità della parete di fondo rimanda indietro la tensione visiva della longitudinalità, riversando al contempo sull'altare e sul fedele, in un raffinato gioco di simboli, la matrice spaziale dell'insieme, che viene colta nella propria essenza dinamica. L'introduzione in tempi più recenti del transetto, ovvero di un volume perpendicolare alla navata principale, accompagnato in molti casi da una cupola posta proprio all'incrocio tra le due direzioni tra loro ortogonali, sottolinea il ruolo focale di questa intersezione, simbolo mediano tra umanità e trascendenza e altera quella visione di percorrenza che lo spazio cristiano degli esordi riusciva a veicolare.

Il rapporto dialettico tra uomo e Dio che il rimando dinamico tipico dell'assialità del primo spazio cristiano riusciva ad innescare, viene ulteriormente mutato nel Rinascimento, periodo in cui il rapporto con il sacro pare passare anche attraverso quella nuova visione del mondo grazie alla quale tutto diviene razionalizzabile, definibile, misurabile tramite matematica, geometria e proporzione, espresse poi architettonicamente attraverso il tema della centralità. Il quadrato, il cerchio, la sfera, le forme poligonali ben si prestano allora ad incarnare questa appena acquisita razionalità del cosmo, la cui perfezione si riflette nell'espressione di un Dio che ne è centro e motore.

Con i Gesuiti la tipologia della chiesa si rinnova assestandosi in un'unica aula circondata da cappelle laterali. Sostenendo l'idea di una maggiore compattezza dell'assemblea, si ritorna così al tema del percorso fisico e spirituale, con l'aula aperta sul fondo verso l'abside che solitamente viene inquadrata da un arco trionfale.

In seguito all'impianto gesuitico, di fatto nessuna grande novità caratterizza l'architettura del cristianesimo fino al XX secolo quando, stanca dello storicismo ottocentesco, la cultura del progetto chiede nuovi modelli per ogni tipologia coinvolgendo in questo rinnovamento anche lo spazio sacro. In seguito ad una sempre più profonda laicizzazione della società e in parallelo agli imperativi del Moderno, si assiste a molte sperimentazioni architettoniche più o meno interessanti sul tema dello spazio sacro, fino a che nel mondo cattolico, con il Concilio Vaticano II svoltosi tra il 1962 e il 1965, si introducono dei significativi cambiamenti. Cambiamenti che nelle intenzioni del Concilio non entravano di fatto nello specifico di veri e propri dettami spaziali, dedotti poi a posteriori da una progettualità che ha tentato di applicare certe volte anche troppo alla lettera, innovazioni che erano destinate più ai comportamenti e agli animi che non agli spazi. Cardine di questa innovazione diviene un nuovo concetto di Comunità che si raduna attorno alla mensa del Signore con il celebrante rivolto verso i fedeli. La polarità dell'altare viene dunque conservata ma muta lo schema attorno al quale i fedeli possono raccogliersi e partecipare, venendo meno la percorrenza di una direttrice che nel disporre l'assemblea a ventaglio attorno all'altare, innesca una sorta di liturgia avvolgente che si

fonda sulla doppia polarità della Parola e dell'Eucarestia. Di fatto questa interpretazione ha liberato la progettualità da quella secolare interdipendenza tra le forme e i significati, depotenziando notevolmente le figure e le metafore sottese. Come abbiamo visto infatti l'architettura della chiesa ha ammesso una varietà di forme che intese a servizio della liturgia, hanno avuto il merito di esprimere la propria natura sacramentale tramite alcune metafore fondamentali. Come abbiamo visto queste metafore, oltre che nella figura della tenda intesa come provvisorietà ma anche come dimora, si traducono nella nozione di incarnazione, ovvero nel Corpo di Cristo, nonché nella visione di una società ordinata, tradotta dall'idea di una Gerusalemme Celeste. Ma lo spazio della chiesa cattolica postconciliare stenta a trovare anche al momento attuale una sua coerente definizione. Spesso si assiste alla realizzazione di spazi bizzarri, o al contrario eccessivamente scarnificati in eccessi minimalisti, in ogni caso svuotati dei loro significati secolari, incapaci di ricordarci che non è con il linguaggio che questi si possono veicolare, ma con una progettualità che conserva, tramanda e interpreta, la presenza di quelle figure, così transitorie ma inevitabili, affinché l'architettura si compia in piena continuità con la sua storia e con la sua naturale vocazione di futuro. E con questa progettualità, esprimere ancora la rappresentazione di una felicità che per il Cristianesimo è un presupposto ma anche un investimento perché da sempre essa si alimenta di memoria e di speranza.

Il tema della permanenza della sequenza recinto/polarità/direttrice, è comune anche all'Islam, così come è comune anche l'adattamento di tipologie architettoniche preesistenti.

Ne è una conferma una delle prime moschee che sono state costruite, ovvero la Moschea di Damasco, costruita dagli Omayyadi, ovvero dalla più potente dinastia califfale esistente all'epoca del Profeta Maometto. Essa adopera il *tèmenos* – cioè lo spazio di pertinenza al tempio racchiuso dal recinto – del preesistente tempio di Giove Damasceno, prevedendo fin da questo primo esempio, la costante compresenza di funzioni pubbliche e religiose.

Ma per meglio comprendere la genesi dello spazio sacro islamico, occorre riflettere oltre al fatto che la tipologia della moschea è la più recente tra le declinazioni dello spazio sacro proprie delle religioni monoteiste, anche sul fatto che le dominazioni arabe sono avvenute dopo che precedenti culture avevano lasciato nei diversi luoghi, caratteri e identità difficili da dimenticare. Anche la Moschea di Damasco riprende infatti lo schema della basilica romana, ma come per la tipologia della chiesa, ne muta la direttrice principale interna, mettendo l'ingresso sul lato corto della fabbrica. L'assialità che con questa trasformazione si ricava, unisce l'ingresso al *mibrab*, la nicchia rivolta verso la Mecca, con il fatto che in molte moschee non sempre questa assialità simbolica coincide con l'assialità geometrica dello spazio interno, dando luogo a singolari sovrapposizioni che dal punto di vista formale si traducono in seducenti artifici compositivi.

Ma molto vasto è il mondo arabo, quindi molte sono le sfumature nell'evoluzione dello spazio della moschea, anche se quasi sempre riconducibili fondamentalmente ai diversi caratteri geografici ed etnici, nonché ai diversi ambiti culturali in cui quello stesso mondo si suddivide. Queste

molte sfumature hanno inciso sulle figurazione spaziali, definendosi secondo criteri e canoni tra loro anche opposti. Spazi ascendenti e slanci verticali si affiancano a profondi sviluppi orizzontali, esprimendo con opposte modalità l'idea della trascendenza di un Dio che alternativamente può essere inteso come disposto a scendere tra gli uomini o accoglierli nelle proprie altezze.

Se potessimo cogliere gli aspetti principali di una comune e possibile diacronia della mistica tra le tre religioni monoteiste, non potremmo fare a meno di registrare una sorta di tonalità "intermedia" attribuibile alla religione islamica. Un tono capace di darle un vero e proprio ruolo mediano, in grado cioè di incorporare e interpretare all'interno delle proprie essenze, nuclei di altre culture, accenti di filosofie e collimazioni teologiche. Su queste basi l'Islam è divenuto nel corso del tempo un prezioso ambito di intersezione, un crocevia di culture e sensibilità diverse capaci di saldare tradizioni lontane e ben separate tra loro. Forse, proprio in ragione di questo ruolo, l'assolutezza professata dal punto di vista teologico, si mitiga in una risposta architettonica che mette in atto le molte sfumature di queste sue componenti, tenendo insieme nella stessa tipologia differenti concetti spaziali, riportati ad unità dall'idea diffusa in tutto l'Islam della centralità del ruolo della comunità religiosa.

L'Islam professa l'invisibilità di Dio e la sua ineffabilità e questo si è tradotto nel tempo nella scarnificazione dell'apparato decorativo dell'architettura, che nel caso della moschea si adatta al rispetto delle raccomandazioni del Profeta sull'assenza delle icone, sviluppandosi verso una decorazione che limita l'immagine all'inanimato, ovvero

alle sole decorazioni geometriche, floreali, o a carattere emblematico o epigrafico. La sola manifestazione di Dio è infatti per l'Islam la Parola, ed è per questo che lo spazio sacro si riveste all'interno di interi passi del Corano, diventando nella loro reiterazione il simbolico riferimento della loro costruzione, lasciando così che l'intero spazio si faccia parola. Una Parola che se viene totalmente rispettata assicura all'uomo il dono di una felicità intesa come purificazione da ogni male.

Queste considerazioni di carattere generale non vogliono avere un valore storico e documentario, quanto porsi come possibile base di riflessione per un approccio contemporaneo alla lettura e alla progettazione dello spazio sacro. Convinto che la fase di conoscenza e analisi siano la base di qualunque percorso progettuale, credo fortemente nel valore della storia e della memoria come input di progetto. Una memoria che non deve essere sentita come un limite, ma al contrario, come base interpretativa che permetta di operare – pur nel diritto all'innovazione – nel rispetto e nella ricerca di una auspicabile *continuità*, che credo costituisca ancora oggi la misura più auspicabile e appropriata di ogni processo progettuale.

Per questo, fra le non moltissime proposte che il XX Secolo ci ha lasciato in tema di declinazioni dello spazio sacro, mi piacerebbe considerare emblematiche tre architetture concepite e realizzate nella fase in cui la modernità già si stemperava nella sua revisione critica, in modo che a diverso titolo, nel loro dialogare con differenti concetti di sacralità, hanno saputo ben cogliere questa misura di continuità. Una misura che ha la forza di riportare sulle

diverse architetture analizzate, indipendentemente dai loro linguaggi di espressione, dai luoghi e delle culture per le quali sono state pensate, quelle figure, quelle matrici e quei principi originari che costituiscono nella loro transitorietà, il ponte tra passato e futuro.

La prima architettura è quella prefigurata da Louis I. Kahn per la Sinagoga Hurva a Gerusalemme in tre versioni diverse elaborate tra il 1967 e il 1974. La Sinagoga Hurva rappresenta forse più di ogni altro luogo al mondo, il desiderio del popolo ebraico di tornare alla sua terra patria. Se il Muro Occidentale, ovvero il più comunemente detto Muro del Pianto è il punto focale del riscatto di un popolo, la Hurva è il centro dell'attivismo di quello stesso popolo in modo da garantire una forte presenza in Israele. La sua origine è antichissima, già dopo la distruzione del secondo Tempio, sul sito della Hurva sorge una sinagoga che le vicende della storia hanno distrutto e ricostruito più volte. La prima grande distruzione risale al 1721 quando viene rasa al suolo dagli arabi che la bruciano insieme ai 40 Libri della Torah che custodisce al proprio interno. Il sito, abbandonato per più di un secolo, assume così il nome di Hurva che significa rudere, rovina. Bisogna arrivare al 1864 per vedere ricostruire una nuova sinagoga che divenne la più importante di Israele. Ma nel 1948 durante la guerra di Indipendenza, viene bombardata dalla legione giordana che la rade nuovamente al suolo. Fino alla Guerra dei Sei Giorni nel 1967, la Sinagoga Hurva rimane allo stato di rudere, fino a che Israele riguadagnato il controllo della città vecchia, garantisce la libertà di culto a tutte le fedi.

In quel periodo viene deciso di ricostruire nuovamente la Hurva affidando a Kahn il progetto di ricostruzione. Egli presenta tre versioni diverse, ognuna delle quali contiene la conservazione delle preesistenti rovine in un giardino commemorativo, ipotizzando di ricostruire l'edificio per il culto in uno spazio limitrofo. Ogni versione prevede una "Via dei Profeti" ovvero un percorso urbano che utilizzando spazi e ambiti della città, avrebbe dovuto mettere in relazione i punti nevralgici delle tre religioni, ovvero il frammento del Tempio di Erode conservato nella forma attuale del Muro Occidentale, la Spianata delle Moschee e il Santo Sepolcro, prefigurando così una sorta di cammino ideale che trova nella forma urbana e nell'architettura un possibile spunto di unione. Inutile dire che dopo la morte di Kahn avvenuta nel 1974, dei tre progetti non si è fatto più nulla, scegliendo poi di ricostruire fedelmente *dov'era e com'era*, la sinagoga distrutta.

Tra le tre, la soluzione maggiormente approfondita da Kahn è quella a pianta quadrata sviluppata in una sequenza di quattro cappelle per lato che nell'insieme determinano un recinto che circonda un ambito centrale maggiormente protetto. Il recinto e la stanza si ripetono come figure chiave nella composizione di questo spazio nel quale il vero protagonista è ancora il vuoto, l'assenza, sottolineata dalla luce che viene filtrata, in una composizione per fasce, attraverso lo spazio di mediazione tra le parti. Le cappelle concepite nella stessa pietra dorata tagliata in blocchi delle stesse proporzioni di quelli del Muro occidentale e destinate alla preghiera individuale si formalizzano in sezione in un profilo triangolare rastremato in alto, mentre l'aula

destinata ai servizi di preghiera quotidiana e alle grandi folle del sabato, viene definita planimetricamente da quattro grandi pilastri quadrangolari collocati ai lati. Ogni pilastro sorregge una copertura ad ombrello, una sorta di piramide rovesciata in cemento armato che unita alle altre riesce a coprire l'intero spazio. L'insieme ottenuto risulta fortissimo nella propria chiarezza simbolica e compositiva, così come ogni pezzo che forma questo insieme riesce a conservare la medesima autonomia geometrica, simbolica e materica, innescando quel ricorrente meccanismo kahiano della rappresentazione di un ordine ottenuto attraverso il serrato dialogo tra la singolarità e la totalità. In questo progetto, la consueta discretizzazione delle parti, sempre applicata all'interno della sua poetica progettuale, raggiunge un valore estremo, suggerendo quasi, una composizione intesa come montaggio. In altre parole, sottolineando – anche se con la pietra – la precarietà degli elementi, il loro casuale accostamento, la loro reversibilità, come se di fatto, oltre la visibilità della tettonica esistesse la possibilità meno visibile ma forse più forte, di esprimere quella transitorietà la cui interpretazione conduce ancora una volta nella memoria della tenda della tradizione.

La seconda architettura è la Chiesa di San Giovanni Battista che Giovanni Michelucci costruisce a Campi Bisenzio dal settembre del 1960 al 1964 all'incrocio tra l'Autostrada del Sole e la A11. Il clima politico e culturale della Firenze di quegli anni è caratterizzato dalla figura di Giorgio La Pira che dal '60 al '64 viene confermato per la seconda volta sindaco della città. Una città da lui sentita come una casa comune

nella quale tutti gli elementi che la compongono sono uniti da un medesimo respiro che si riflette in una comune responsabilità e in un comune dovere. Per la sua visione, ogni città e Firenze in particolare, rappresenta l'incarnazione della Gerusalemme Celeste abitata da un uomo alla ricerca di una nuova spiritualità collettiva.

Nel 1964 per l'inaugurazione della Chiesa di San Giovanni Battista, meglio nota come la Chiesa dell'Autostrada, La Pira nel telegramma di congratulazioni all'autore, si rivolge al nuovo edificio riportando la felice analogia della "chiesa-tenda".

La Chiesa che è costretta ad adeguarsi ad un precedente progetto elaborato dall'ingegner Stoppa e del quale vengono conservate le fondazioni già realizzate, si libera dalla convenzionalità dello schema dato per inseguire un modello molto più articolato e complesso. Lo schema esistente a croce latina viene avvolto da altri corpi di fabbrica che annullano la semplice percezione di un unico spazio a favore di una percorribilità fluida che è viaggio, scoperta continua di ambiti ed episodi che solo attraverso il movimento è possibile cogliere. L'aula alla quale si arriva quasi inaspettatamente e in maniera defilata rispetto alla polarità dell'altare, si eleva verso l'alto con pilastri arborescenti in una tensione che è al contempo leggerezza e pesantezza, volo e radicamento, forza e vibratilità. Lo spazio si innalza nelle tensioni di un telo teso ma al contempo drappeggiato che protegge e delimita lo spazio sacro dal resto del mondo, definendo oltre ad una propria centralità, anche una schiumosità di ambiti minori, riportati ad unità da passaggi e percorsi in quota che sembrano disegnati dai flussi stessi dei fedeli.

Forse la forza degli schizzi iniziali nei quali si riusciva a presagire la plasticità generatrice della forma, viene tradita dalla sintassi tra la muratura in pietra e la copertura in rame, che riporta e scandisce l'informalità dei volumi ad una loro inevitabile lettura costruttiva. Ma la foresta di rami, un cielo strapiombante, un arcipelago frastagliato di insenature, un montagna elevata nella pianura, un'arca incagliata nella collina, una tenda del viandante, rimangono tra le infinite metafore che questa architettura innesca tra realtà e simbolo a ricordarci come la chiesa, in sintonia con quell'ideale michelucciano di *variabilità*, oltre ad essere un edificio è soprattutto metafora di una città nel quale gli uomini incontrandosi dovrebbero di fatto riconoscersi e ritrovarsi in un interesse e in una speranza comune.

La terza architettura è la Moschea che Hassan Fathy costruisce nel villaggio di New Gourna presso Luxor in Egitto. Dopo il 1945 su incarico del Dipartimento Egiziano delle antichità, Fathy realizza questo villaggio situato a circa 5 km dal corso del Nilo, per gli operai impiegati nella zona archeologica della Valle dei Re. Tutte le architetture del villaggio vengono concretamente realizzate dagli stessi operai adoperando tecniche e materiali dell'antica tradizione egizia, in un momento nel quale il Moderno stava omologando ogni possibile regionalismo. Terra cruda e paglia sono infatti le materie con le quali vengono costruite queste architetture, dichiarate patrimonio dell'umanità nel 1976 dall'Unesco, ma attualmente in uno stato di grave degrado. Il villaggio pensato per più di 900 famiglie, anche se di fatto si è limitato a circa 130, risulta dotato oltre alle abitazioni anche di tutti

i servizi sociali, come la scuola, il teatro, il mercato coperto e la moschea.

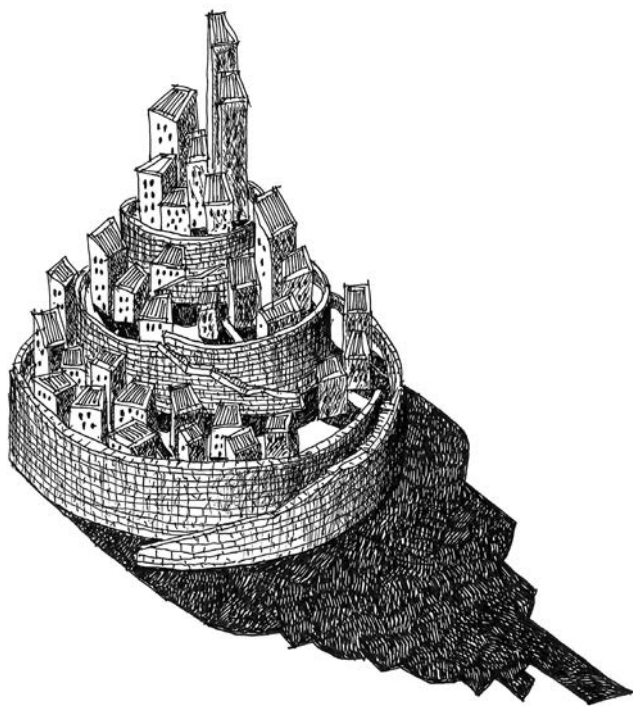
In un tessuto urbano nel quale pochi sono i momenti di rottura di quella casualità orientata che sta alla base del disegno della città araba, la moschea di New Gourna si pone sul piano urbano al contempo come distinto elemento focale ma anche come forma costruita e gestita proprio da quella stessa casualità che la ospita. Essa è infatti uno degli edifici pubblici che si affacciano sulla piazza, quindi un elemento di diversità, ma con il proprio disporsi organico nei confronti dell'intorno è anche parte profondamente integrante di quel tessuto.

L'orientamento verso la Mecca che viene indicato dalla direzione della *qibla* non coincide con le giaciture urbane, quindi come spesso succede per le moschee inserite all'interno di spazi ritagliati nei tessuti urbani, anche per quella di New Gourna, gli scarti geometrico-compositivi generano interessanti articolazioni spaziali individuando passaggi, porticati, ambiti di filtro e nicchie. L'ingresso avviene nel punto di maggior tensione formale, annidandosi in un doppio sistema che raccoglie nel proprio essere scansione d'angolo, i flussi provenienti dalle due diverse direttrici della piazza, mentre la forma esterna irregolare definita dal disegno della città, viene risolto attraverso una concatenazione di cortili e spazi voltati che formano gli iwan di preghiera che in prossimità del muro e della nicchia orientata verso la Mecca, vengono coperti da una cupola a sottolineare la polarità simbolica di quell'ambito.

Il tema dell'assialità viene quindi articolato, disperdendosi quasi in un disegno planimetrico di giustapposizione nel

quale chiare forme geometriche si connettono tra loro, mentre a livello volumetrico la forma si manifesta attraverso un montaggio di singole autonome parti che vengono riportate ad unità visiva dall'uso accomunante delle murature in terra cruda.

Sono progetti e realizzazioni queste di Louis Kahn, Giovanni Michelucci e Hassan Fathy, capaci di innescare reazioni di continuità con il passato. Eppure i loro linguaggi sono quanto di più liberato e personale sia mai stato prodotto nella storia recente dell'architettura. Essi non subiscono la storia, non obbediscono a leggi di memoria, non ricalcano la tradizione, ma le loro forme offrono libere e personali interpretazioni dei molti sensi del passato. Di fatto queste architetture ci ricordano nelle loro squillanti diversità, come esista sempre una presenza fortissima oltre la forma visibile, una sorta di matrice latente, capace di orientare ogni ragionamento. Questa latenza, colta efficacemente come abbiamo visto anche nell'evoluzione dello spazio sacro delle tre religioni monoteiste, si traduce in una transitorietà di temi, tipi e figure, in grado di approdare ad un paradigma di riferimento che spesso è lì disposizione di noi progettisti, ma che in nome di mille altre considerazioni, spesso semplicemente dimentichiamo, privando così l'architettura del proprio naturale divenire.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
SPIROIDEA, PENNA SU CARTA, 2015

10 | COME UN'ARCHITETTURA

Christo e Jeanne-Claude. The London Mastaba

2018

Per più di tre mesi, nelle acque del *Serpentine Lake* ad *Hyde Park* a Londra, si è riflessa la sagoma colorata e vibratile della *London Mastaba*, ultima opera di Christo e Jeanne-Claude. Dal 18 giugno al 23 settembre 2018, ha infatti galleggiato tra le scie lasciate dai cigni e dalle barchette degli innamorati, una scultura/architettura formata da 7506 barili metallici accatastati orizzontalmente a rammemorare la geometria essenziale di una *mastaba*, ovvero di quel particolare tipo di tomba monumentale in uso durante le prime fasi della civiltà egizia.

L'opera, che conferma il carattere pubblico, nonché la matrice *Land* dell'arte dei due artisti bulgari naturalizzati USA dopo il blocco sovietico degli anni Sessanta, nasce in occasione della mostra tenuta in contemporanea nei locali della *Serpentine Gallery* dal titolo "*Christo and Jeanne-*

Rielaborazione del testo "Come un'architettura. Christo e Jeanne Claude. The London Mastaba", in *Firenze Architettura*, n. 2, 2018.

Claude: Barrels and Mastaba 1958-2018” che ha messo in evidenza il costante utilizzo dei bidoni metallici e della figura della *mastaba*, all’interno della loro arte.

Un’arte che, dalla chiusura a Parigi nel ’61 di *Rue Visconti* con un muro di bidoni di olio che si poneva in aperta polemica con il suo ben più tristemente noto corrispettivo berlinese, si è gradualmente e volutamente depotenziata di ogni valore preventivo, acquistando di contro, nell’abbracciare una propria dimensione ambientale e una propria figuratività a tratti più iconica, una dimensione maggiormente universale, legata all’innesco di possibili e molteplici valori di reazione. Ma è un’arte, quella di Christo e Jeanne-Claude, che ha anche molto dell’architettura, tentando da sempre sconfinamenti, intersezioni e reciprocità con i caratteri e con le modalità di tale disciplina, in un’operatività che ha fatto proprio di questa sua dimensione ibrida e liminale la caratteristica più preziosa.

Anche se l’arte contemporanea ci ha abituato da tempo alla collaborazione tra i saperi, alla contaminazione tra i generi, alla coralità dei presupposti e finanche alla serialità dell’esecuzione, rimane ancora fortemente radicata l’idea di una produzione artistica come espressione del singolo, come messa in materia di un personale fuoco sacro che si sublima solo nell’istintività del gesto. Ma al di là della sua indiscutibile dimensione iconica, quella di Christo e Jeanne-Claude è tutt’altro che una dimensione artistica basata sul *gesto* quanto, piuttosto, un processo di sintesi che prevede metodo e sistema, fino a mostrare una consapevolezza di azioni che hanno analisi e tesi e che si esprimono attraverso codici riconoscibili e condivisi, come ad esempio quello del

rilievo, del disegno, del fotoinserimento e anche del modello. Un rilievo che fa della fotografia il suo strumento di indagine prioritario e che serve come base per impostare un disegno che entra in merito alla fisicità volumetrica della proposta. Un disegno che non solo ne saggia le impressioni e ne evoca le suggestioni, ma ne verifica dimensioni e consistenza, descrive i rapporti con l'intorno. Ad esempio, nella *Mastaba* londinese, riesce a mettere in risalto la sua massa compatta sullo sfondo altrettanto compatto delle masse degli alberi di *Hyde Park* che si sfrangiano contro un più nitido *skyline* urbano. Ma è anche un disegno che ne definisce gli aspetti più tecnici e costruttivi, apponendo quote e particolari tecnici e addentrandosi nel campo della sua possibile costruttività. Un approccio, quello di Christo e Jeanne-Claude, come quest'opera londinese conferma, che fa del connubio tra fotografia, disegno e modello, un mezzo potentissimo per prefigurare l'azione progettuale, per verificarla preventivamente e per porla in relazione al luogo che la deve ospitare. Insomma, un disegno che è base indispensabile di una progettualità che ha molto delle dinamiche e dell'approccio compositivo dell'architetto. Tutti i disegni e i modelli vengono venduti in originale per finanziare l'immenso impegno economico delle loro opere, che hanno una vera e propria fase di cantierizzazione. La realizzazione della *London Mastaba*, ad esempio, iniziata il 3 Aprile 2018, ha necessitato oltre che di una costante assistenza ingegneristica, anche del coinvolgimento di vere e proprie imprese di costruzioni e di ponteggi, necessarie per realizzare la piattaforma galleggiante in polietilene ad alta densità ad incastro, tenuta in posizione da ancore poggiate sul

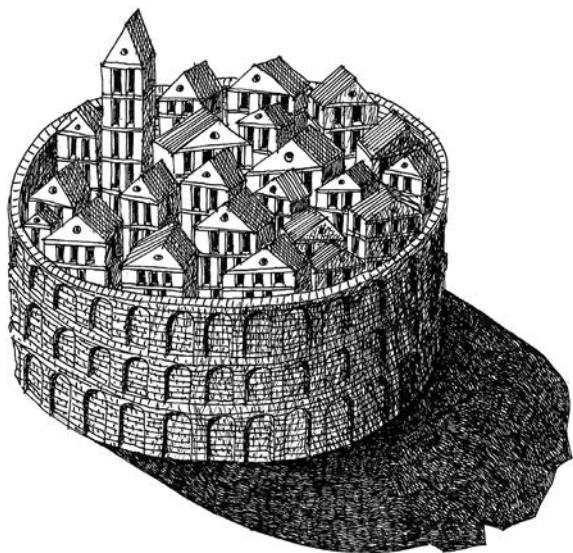
fondo del lago. Piattaforma sulla quale si erge l'incastellatura metallica in grado di sostenere la configurazione inclinata formata dai barili da 55 galloni l'uno, per un peso totale di 600 tonnellate. I lati dei barili, visibili sulle facce inclinate della *Mastaba* e su quella di copertura, sono verniciati di rosso e di bianco, mentre le estremità dei barili, visibili sulle due facce verticali, sono verniciati di blu, di malva e di una diversa tonalità di rosso.

La presenza della *Mastaba* londinese ha rappresentato anche un'opportunità per migliorare la condizione del *Serpentine Lake*, in quanto non soltanto tutti i materiali impiegati – fra l'altro tutti certificati a basso impatto ambientale – saranno riciclati industrialmente nel Regno Unito e le impalcature restituite perché affittate solo per la durata dell'opera, ma perché il famoso lago, centro vitale del più esteso parco pubblico londinese, beneficerà fino alla primavera del 2019 di un programma di investimenti concordati con l'Associazione dei Parchi Reali, mirati al miglioramento ecologico dell'area. Ad esempio, oltre al generale trattamento delle acque contro la proliferazione delle alghe nocive, saranno creati nuovi habitat per invertebrati terrestri, rifugi per uccelli, nonché si provvederà all'incremento delle postazioni di nidificazione di molte specie di uccelli acquatici.

«Non c'è nessun significato recondito nella *Mastaba di Londra*», ha detto Christo all'inaugurazione dell'opera, «è solo una scala che sale verso il cielo» e proprio perché lavora sull'ancestrale, sul remoto e sull'assoluto, ognuno da sé potrà trarne una propria interpretazione che troverà riscontro nel proprio patrimonio culturale ed emotivo.

Proprio in virtù di questa mancanza di significati apparenti,

la *Mastaba* londinese pare, al contrario, incarnarli tutti, ovvero riesce ad esprimere quella forza stabile propria di ogni entità dall'assoluto valore universale ma, al contempo, riesce anche con molta disinvoltura ad esprimere la forza di un'entità che significa solo se stessa. La sua dichiarata mancanza di funzione concreta la pone innegabilmente nel campo dell'arte, perché il suo compito, come quello di ogni vera opera artistica, appare quello del solo portare reazione ed emozione. E tuttavia, pur nella sua chiara perimetrazione priva di schieramenti culturali, di sovrastrutture ideali e di dichiarazioni di intenti, anche se nel breve ed effimero spazio di una stagione, nella mutevole variabilità del tempo e della luce, questa ultima opera londinese di Christo e Jeanne-Claude riesce ad essere profondamente capace di innescare mutevoli e variabili relazioni tra le cose e tra gli uomini. Come un'architettura.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
ISTRIANA, PENNA SU CARTA, 2015

11 | TRA IDEA E REALIZZAZIONE

2017

L'immensa variabilità che è ragione e intenzione di un qualunque itinerario progettuale, pare essere circoscritta solo dai suoi limiti estremi, ovvero dal momento ideativo e dal momento realizzativo.

Il concetto di “arte del costruire” inteso come l'ideazione e la produzione del manufatto edilizio, porta infatti con sé, da tempo immemore, una questione nodale legata all'unitarietà del suo momento iniziale e finale, su cui la ricerca d'architettura e la sua critica si interrogano da sempre circa la loro individuazione, scissione o fusione. Non sempre, infatti, nel corso della storia, questi due estremi sono stati intesi come termini complementari di un medesimo percorso.

Nel mondo greco ad esempio, anche se esisteva una chiara differenza tra le cosiddette *arti meccaniche*, ovvero quelle

Rielaborazione del testo “Tra idea e realizzazione”, in: *AND*, n. 31, 2017.

che ammettevano un momento esecutivo e le *arti liberales* ovvero quelle generate dalla filosofia, non si riusciva ad isolare il solo valore intellettuale, e quindi estetico, di quella commistione tra mente e materia che da quel momento in poi verrà individuata come “opera”. Un’opera sempre frutto di *techné*, ovvero di un unico operare che non riconosce la suddivisione tra arte e artigianato, ma che in ogni caso poggia sulla *poiesis*, il “fare dal nulla”, ovvero quella dimensione spirituale necessariamente presente in ogni fare, tanto che nel mondo greco l’ideazione e la realizzazione erano strettamente collegate tra loro come aspetti di una stessa pratica e non come due momenti tra loro autonomi. Per il mondo romano e per Vitruvio in particolare, la sapienza dell’architetto si basa su aspetti di uguale importanza, ovvero, la *fabrica* e la *ratiocinatio*. Attività materiale e capacità di razionalizzazione, cioè pratica e teoria, viste come attività complementari alle quali egli non attribuisce nessuna gerarchia, ricomponendole nell’unica figura dell’architetto, ideatore e realizzatore indiretto dell’opera.

Ad un’attenta lettura dei suoi *Dieci Libri*, è facile cogliere però la diversa sfumatura che egli pare assegnare al termine *architectura* rispetto a quello di *aedificatio*. Se il primo viene usato il più delle volte per riferirsi alle considerazioni legate alla fase ideativa, il secondo pare caricarsi di una valenza maggiormente operativa che, nella sua sempre approfonditamente descritta costruttività trova la sua legittimazione. Quindi a ben vedere, nell’opera vitruviana esiste una sorta di prima incrinatura alla coesione di cui il mondo greco era portatore, come se di fatto, al di là delle dichiarazioni, la divisione concettuale tra l’idea e

la realizzazione, tra la prefigurazione e la costruzione, si fosse già fatta spazio nella cultura romana. Questo, anche se per Vitruvio rimane impossibile concepire la forma architettonica se non per finalizzarla alla sua realizzazione, attraverso una pratica costruttiva ormai codificata e resa trasmissibile in ogni sua parte.

In epoca medievale si registra un aumento di interesse per le posizioni di Vitruvio, rimaste perlopiù immutate nei tempi precedenti. Sarà con Villard de Honnecourt – noto fra l'altro con l'appellativo di Vitruvio Gotico – che si stabilisce un punto nodale nella dialettica tra la fase ideativa e la fase realizzativa, ovvero, tra il disegno e la costruzione. I disegni del suo *Livre de portraiture* ci mostrano come nel medioevo fossero ugualmente ritenute importanti le conoscenze relative ai principi della costruzione ma anche le conoscenze dei principi della rappresentazione geometrica e figurativa. In essi, è possibile vedere per la prima volta come il disegno non sia altro che un “congegno” progettuale, ovvero uno strumento per la prefigurazione di un'idea, ma al contempo anche uno strumento per la verifica e per la comunicazione affinché questa idea possa essere realizzata. Idea che, vale la pena sottolineare, nell'epoca medievale è completamente estranea al linguaggio del classico, sia esso di prima mano o, come avverrà nel Rinascimento, di seconda mano.

La fioritura del periodo comunale si riflette ovviamente anche nel campo della circolazione della cultura e le città divengono il centro della produzione e del trasferimento del sapere. In quest'ottica è più reale comprendere la figura di un Filippo Brunelleschi, di certo non segnata dal sacro fuoco della sola genialità, ma inserita all'interno di un

contesto culturale dal quale trae linfa vitale. Anche per lui *fabrica* e *ratiocinatio* appaiono le coordinate entro le quali muovere la sua opera, ma anche il suo pensiero, espresso nell'unico suo documento autografo, cioè il famoso *Dispositivo* composto da 12 parti nelle quali segna, tappa dopo tappa, il lavoro per la realizzazione della Cupola di Santa Maria del Fiore. Un documento dalla strabiliante attualità che al contempo è ideazione e progetto, ma anche costruzione, tecnica, realizzazione, in una circolarità che sancisce l'inscindibilità del fatto esecutivo dal fatto ideativo. Il rigore costruttivo della nuova "grammatica" brunelleschiana, suffragata dall'*invenzione* dell'antico, dove per "invenzione" si deve intendere proprio il senso latino di "ritrovamento", esiste e, soprattutto, si afferma proprio grazie al ruolo che le regole geometriche danno al progetto, quali strumenti di controllo. Quindi il modulo che si esprime attraverso il ritmo, l'assialità che si esprime attraverso la simmetria e il nuovo strumento della prospettiva da lui stesso messo a punto quale mezzo capace di trasformare i fenomeni artistici in regole matematiche e relazionarli all'uomo, prefigurano, rappresentano e costruiscono lo spazio dell'architettura come mai prima d'ora era stato possibile fare.

I bipolari concetti dell'*iperuranio* platonico di *idea* e di *immagine*, entrano con forza nel dibattito culturale del dopo Brunelleschi, interessando anche la cultura architettonica che molto si interrogherà in questo periodo attorno alla dualità tra l'idea e la forma, tra la prefigurazione e il suo modello intelligibile e trasmissibile.

In questo contesto si colloca la posizione di Leon Battista

Alberti, tutta tesa alla creazione di presupposti e principi oggettivi per un linguaggio universale da intendersi non tanto come restaurazione del classicismo e delle sue matrici, ma come momento di sua interpretazione e quindi evoluzione. La tradizione brunelleschiana del ruolo dell'architetto come arbitro assoluto dell'intera genesi dell'opera architettonica, con Alberti si spezza in favore di una separazione tra le diverse fasi che ne gestiscono l'iter. Nel primo Capitolo del Libro I del *De Re Aedificatoria* egli scrive: *«La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, una esatta preparazione, una disposizione conveniente e un armonioso ardimento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso. Né il disegno contiene in sé nulla che dipende dal materiale, e bensì tale da potersi riconoscere come invariato in più edifici, nei quali si riscontra immutata un'unica forma [...] Si potranno progettare mentalmente tali forme nella loro interezza prescindendo affatto dai materiali [...] Ciò premesso il disegno sarà tracciato preciso e uniforme concepito nella mente eseguito per mezzo di linee ed angoli e condotto a compimento da persona dotata d'ingegno e cultura»*¹.

Ma non confonda questa sua dichiarazione di principio, complice di interpretazioni poco reali sul suo operato, concentrate sulla sua apparente indifferenza alle questioni

1. ALBERTI L.B., *De Re Aedificatoria*, Libro I, cap.I, [1546], Il Polifilo, Milano, 1966, pp. 18 e 20.

realizzative. A ben guardare, essa nasconde invece, una sorta di lucida scomposizione dei momenti e dei modi attraverso i quali ogni architettura si struttura prima mentalmente e poi concretamente. Una scomposizione che prende origine proprio dalla distinzione fondamentale tra disegno e costruttività e che permette all'operazione della progettazione di assumere un ambito autonomo e teorico, ma sempre visto attraverso il filtro di una prassi ben stabilita, i cui obiettivi sono quelli di raggiungere la nota triade dei precetti della *firmitas*, della *utilitas* e della *venustas*, controllati all'unisono dalla *concinnitas*. Categoria dalle composite sfumature quest'ultima, che tende nella sua accezione di "armonia" ad essere il frutto esclusivo ed essenziale del solo momento compositivo. Quindi le scelte statiche e costruttive, la scelta della funzione e la sua appropriatezza, così come le scelte della dimensione estetica attribuibile alla forma, vengono rese una sola entità da quell'atto tanto ineffabile tanto potente che è la generale composizione tra le parti e delle parti.

Ma anche se la continuità tra idea e atto realizzativo derivante dal mondo antico si è frantumata in una processualità che potremo a posteriori definire come logica, quello che Alberti ribadisce è sicuramente una sorta di ambivalente unità ottenuta dalla dialettica tra i concetti di *lineamenta* (disegno) e *structura* (costruzione). «*L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione*»² scrive ancora Leon Battista Alberti, a riprova di come non

2. ALBERTI L.B., *op. cit.*, p. 18

orienti le sue preferenze per nessuna delle due categorie che rimangono anche nel suo pensiero, al di là delle apparenze, stesse facce di una medesima medaglia.

Sul disegno come “macchina mentale”, come strumento cioè di acquisizione e conoscenza ma anche contemporaneamente come strumento di progetto, l’opera di Andrea Palladio possiede un’eloquenza difficilmente raggiunta successivamente.

Con i suoi *Rilievi* pubblicati nel 1554 e poi con i *Quattro libri dell’architettura*, le forme del mondo classico vengono intese quale modello di un nuovo armonico linguaggio che interpreta, in una fusione unitaria, cultura archeologica e capacità di *invenzione*. Una capacità, questa, percorsa con Brunelleschi e mai più approfondita nel campo del disegno e del progetto; si pensi ad esempio ai rilievi delle antichità romane compiuti alcuni anni prima da Sebastiano Serlio e da Jacopo Barozzi detto il Vignola, i quali producono disegni bellissimi e dettagliatissimi, ma pervasi da uno spirito classificatorio, del tutto incapace di cogliere il cuore dei particolari che disegnano. Palladio dal canto suo, mentre disegna elementi e architetture provenienti dal passato, pare invece disvelarne l’essenza, andando a cogliere i principi spaziali e i principi strutturali contenuti in quegli elementi e in quelle architetture, e dando mano così a un ridisegno che in parte è già progetto. Disegni chiari, essenziali, tutti rigorosamente impostati sull’uso delle proiezioni ortogonali e rigorosamente reali nel loro rendere intelligibile la dimensione costruttiva, come ad esempio nella descrizione delle murature nelle sezioni, nel disegno dei ricorsi in mattoni, delle murature a secco, degli

implacati lignei a sostegno delle coperture. Insomma, un disegno “possibile” per un’architettura “possibile”, attento alla materia, alla tecnica e ai rapporti tra forma e idea.

Nel suo *Viaggio in Italia* Goethe scrive che «v'è davvero alcunché di divino nei suoi progetti, né più né meno della forza del grande poeta, che dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza»³, come se un qualcosa, al contempo di reale e di ineffabile, abitasse nella figurazione palladiana: forse questa “terza realtà” è proprio la sua capacità interpretativa, a in grado di disvelare il senso della memoria come base vitale e progettante del comporre. Una terza realtà nella quale è possibile scorgere tutta la sedimentazione di una cultura rinascimentale capace di preparare quella sorta di mutamento che proprio con l’opera di Palladio pare annunciarsi in maniera più compiuta.

Infatti, anche se attraverso un repertorio formale che attinge con evidenza ai simboli della ragione classica, egli mette in atto una sorta di silenzioso ma inarrestabile superamento. Con i suoi disegni, sia di rilievo che di progetto, Palladio riesce infatti a fondere in uno stesso procedere il passato e il futuro, entrambi filtrati dalla conoscenza del proprio presente, dando origine ad una dialettica di continuità, ma anche di mutazione. Dialettica questa che sarà di fatto alla base di quella inarrestabile rottura che egli riuscirà a provocare sul codice e sulla sua sintassi e che proseguirà fino

3. GOETHE J.W., *Italienische Reise*, [1816], tr. it. *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1983, p. 54

al Settecento, alla ricerca di un senso inedito da attribuire all'architettura, sia essa solo pensata o anche costruita.

Prima di portare a maturazione questo passaggio, avvenuto poi in maniera compiuta per opera di Giambattista Piranesi, la cultura architettonica passa per l'exasperata rincorsa di una generale razionalità da assegnare al comporre, sempre più sentito come la logica processualità di fasi e modalità distinte. L'immissione della "ragione" nel progetto, l'individuazione di criteri di utilità, l'uso secondo natura dei materiali, così come l'imitazione della stessa natura nei processi di formalizzazione, conducono a scarnificare l'architettura e le sue molte dinamiche, nella ricerca di una sorta di "senso precedente" all'esistenza concreta di una certa realtà, ovvero, ci si va ad interrogare su tutto quello che precede l'esecuzione dell'opera, inaugurando nuovi percorsi attorno ai concetti di "significato" e di "tipo".

Con le visioni di Piranesi, in particolare le tavole del Campo Marzio, mirabili e ambigue contaminazioni tra denuncia e utopia, si celebra dunque, con occhio distaccato anche se consapevole, la definitiva rottura del classicismo e quindi la rottura dell'equilibrio tra l'idea, la scrittura progettuale e la realizzazione finale. Sovrapposizioni di rovine, stratificazioni di elementi, lacerti del passato abitano la fitta consistenza planimetrica dell'accumulo degli edifici classici rappresentati indicando, nel caos generale, l'impossibilità di seguire ancora tale direzione.

Quindi la modernità inizia anche così, dal caos di Piranesi che addita al deturparsi del codice classico, corrosivo nei suoi significati originari, da un linguaggio ormai privato da ogni suo senso credibile, rimasto a mostrare, fino a tutto

l'Ottocento, un'immagine di sé vuota e solitaria, fusa solo alle infinite voglie di trovarvi nuovamente delle risposte. Bisognerà arrivare al rafforzarsi di un ampio e motivato paradigma tecnico sviluppato a cavallo tra Ottocento e Novecento, affinché la ricerca d'architettura trovi, anche se solo per qualche decennio, nuovamente una sua coesione generale. Una coesione unitaria, certa e indubbiamente assertiva sotto molti aspetti, ovvero il Moderno. Un Moderno che si frammenta nello stesso momento in cui celebra la sua coesione e che ben presto si evolve, poi si revisiona e infine viene messo in discussione modificandosi di volta in volta in tracce diverse, molte delle quali vengono disperse in una generale dislocazione di senso che dimostra come, a distanza di molti decenni, quella che a tutto diritto può definirsi come l'ultima grande narrazione della storia, sia subito stata superata dalle infinite declinazioni che i diversi caratteri dei luoghi hanno imposto su ogni tentativo di omologazione.

Ma questa è un'altra storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBERTI L.B. | **DE RE AEDIFICATORIA**, [1546], IL POLIFILO, MILANO, 1966, P. 1063

ARGAN, G.C. | **CLASSICO, ANTICLASSICO**, FELTRINELLI, MILANO, 1984, P. 422

BENJAMIN W. | **DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT**, [1966] (TR. IT. *L'OPERA D'ARTE NELL'EPOCA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA*), EINAUDI, TORINO, 1991, P. 184

BORSI F. | **LEON BATTISTA ALBERTI. OPERA COMPLETA**, MILANO, ELECTA, 1966, PP. 284

CLAIR J. | **CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉTAT DES BEAUX-ARTS: CRITIQUE DE LA MODERNITÉ**, [1983], TR. IT. *CRITICA DELLA MODERNITÀ*, ALLEMANDI, TORINO, 1984, P. 160

GALIMBERTI U. | **PSICHE E TECHNÉ. L'UOMO NELL'ETÀ DELLA TECNICA**, FELTRINELLI, MILANO, 2000, P. 812

GRASSI G. | **L'ARCHITETTURA COME MESTIERE E ALTRI SCRITTI**, FRANCO ANGELI, MILANO, 1989, PP. 240.

GOETHE J.W. | **ITALIENISCHE REISE**, [1816], TR. IT. *VIAGGIO IN ITALIA*, MONDADORI, MILANO, 1983, P. 856

KRUFTHANNO-W. | **GESICHTE DER ARCHITEKTURTHEORIE VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART**, [1985], TR. IT. *STORIA DELLE TEORIE ARCHITETTONICHE. DA VITRUVIO AL SETTECENTO*, LATERZA, BARI, 1988, P. 594

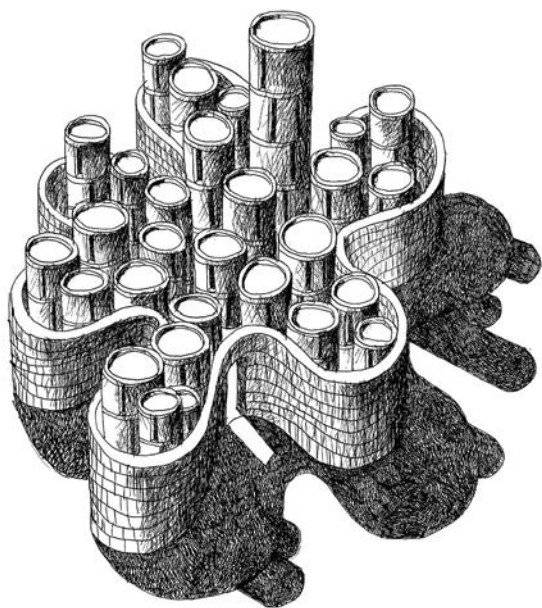
MANETTI A. | **VITA DI FILIPPO BRUNELLESCHI**, IL POLIFILO, MILANO, 1976, P. 162

PALLADIO A. | **I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA**, [1570], ED. STUDIO TESI, PORDENONE, 1992, P. 432

SUMMERSON J. | **THE CLASSICAL LANGUAGE OF ARCHITECTURE**, [1963], TR. IT. *IL LINGUAGGIO CLASSICO DELL'ARCHITETTURA*, EINAUDI, TORINO, 1990, P. 100

VAGNETTI L. | **L'ARCHITETTO NELLA STORIA DELL'OCCIDENTE**, CEDAM, PADOVA, 1980, P. 820

WITTKOWER R. | **ARCHITECTURAL PRINCIPLES IN THE AGE OF HUMANISM**, [1964], TR. IT. *PRINCIPI ARCHITETTONICI NELL'ETÀ DELL'UMANESIMO*, EINAUDI, TORINO, 1994, PP. 165



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
FLUIDA, PENNA SU CARTA, 2009

12 | IL FASCINO AMBIGUO DELL'EFFIMERO

il padiglione dei SelgasCano alla *Serpentine
Gallery*

2015

Amo l'architettura sincera, quella che non ti inganna facendoti credere di essere impalpabile e leggera e poi invece è grave come necessariamente ogni architettura deve essere. Amo l'architettura coerente che definisce spazi che pur nella loro complessità si rendono intelligibili ad uno sguardo e non che si incartano su se stessi alla ricerca di una novità che invece è solo stupore. Amo l'architettura appropriata al proprio contesto, ovvero che parla al luogo con la stessa voce con cui lui le parla, capace cioè di arricchire il dialogo e non sovrapporsi per la propria autoreferenzialità. Amo infine l'architettura senza aggettivi, capace di emozionare in maniera primitiva e remota, fuori da ogni sovrastruttura concettuale e culturale che la nostra epoca ci impone. Un'architettura capace di

Rielaborazione del testo "Il Fascino ambiguo dell'effimero. Il Padiglione dei SelgasCano alla Serpentine Gallery", in *The Player*, n. 5, 2015.

mantenere viva, all'interno di quel necessario bilico tra codice ed infrazione, la bellezza della misura, la forza della proporzione e del ritmo, la grazia della geometria, la coerenza della tecnica e la necessità della sua funzione. Tutto il resto è un'illusione e di sicuro non è architettura. Quando però l'illusione è manifesta, quando cioè alla base del progetto c'è una durata programmata, ovvero, c'è la volontà di creare attraverso il breve tempo di una stagione, una ricerca sui simboli e sugli assoluti, allora, ben venga anche l'effimero.

È il caso della *Serpentine Gallery* di Londra che ogni anno, dal 2000, incarica alcuni tra i più noti progettisti a livello mondiale, di allestire il proprio padiglione estivo all'estremità dei *Kensington Gardens* all'interno di *Hyde Park*, proprio di fronte ad una delle sue due sedi, ovvero quella della *Serpentine Lake*, attiva fin dal 1970.

Un padiglione temporaneo pensato come luogo nel parco dove vivere la luminosa stagione estiva londinese, dove ai bordi della caffetteria annualmente allestita da Fortnum & Mason partecipare ad eventi di danza, letteratura, teatro, cinema, fotografia e video.

Dal 25 giugno fino al 18 ottobre di questo 2015, sarà possibile vivere le bloboidali forme del padiglione che i madrileni SelgasCano – ovvero José Selgas e Lucía Cano, marito e moglie che fondendo insieme i loro cognomi divengono noti per le loro architetture colorate e gioiose – hanno realizzato sul prato e tra gli alberi a pochi passi dalla strada, dando la possibilità ad ogni visitatore non solo di vivere l'esperienza delle varie *performances* che si alterneranno all'interno del suo spazio, ma soprattutto

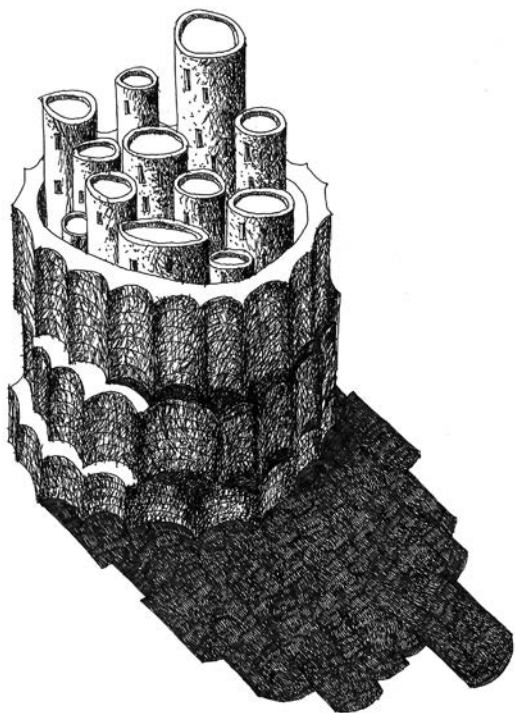
anche la possibilità di vivere la stessa esperienza della sua dimensione effimera e temporanea che nulla ha a che fare con l'immanenza di una vera architettura, ma che pur nella sua dichiarata provvisorietà, riesce forse meglio di una vera architettura a svelare i vari simboli e i vari concetti su cui si basa.

Chiari appaiono questi concetti e questi simboli: certi stati senza forma propri della natura vengono presi a modello per imbastire non tanto la struttura di un ragionamento, quanto proprio la libertà di una sensazione legata all'informalità della dimensione liquida, gassosa e luminosa, che riescono poi a tradursi nell'interpretazione squillante della nuvola, dell'acqua e delle infinite sfumature della luce, così come nella casualità della materia e del colore e finanche negli echi di un processo di accrescimento cellulare.

Ma mentre afferma tutto ciò, ovvero, mentre il piano del simbolico e dell'immaginifico diviene preponderante sugli altri piani di lettura, l'esperienza del padiglione londinese dei SelgasCano, svela a poco a poco le tracce della sua profonda ambiguità. In altre parole, in virtù del proprio essere trionfo dell'effimero, il padiglione dimostra anche l'opposto dei molti concetti che cerca di affermare. Esso, infatti, pur ricorrendo metafore naturali, nulla ha di naturale; la sua rincorsa evanescenza cade nel momento in cui se ne osserva la struttura, pesante e inutilmente ridondante nei suoi troppi elementi tubolari metallici, così come i suoi effetti di trasparenza e vibratilità, vengono subito traditi dall'uso esuberante dei teli di ETFE, un polimero traslucido dagli effetti cangianti trattato con

fluoro, capace di dare agli interni acidi riflessi artificiali. Ed è proprio grazie ai suoi aspetti volutamente effimeri e temporanei, ulteriormente sottolineati dall'uso andante di nastri in plastica colorata – in modo da ricordare costantemente la provvisorietà tipica del cantiere – che il padiglione soffre di una sorta di azzeramento della sua dimensione iconica. Ovvero, questo suo non riuscire ad imporre un'immagine-simbolo-ricordo che sia capace di evocare nella mente la sua forma, pare più un limite che non una semplice caratteristica. La sua forma è infatti talmente casuale ed informale che ogni punto di vista dalla quale la si coglie, ne offre una visione completamente diversa e inafferrabile nella sua totalità, fatta di scene incomponibili tra di loro. Quanto di tutto questo sia voluto o sia solo un riflesso della distruzione cosciente dei canonici principi che fanno l'architettura, non è dato saperlo. Entrando negli spazi liquidi del padiglione, si rimane impigliati tra i suoi molti effetti luminosi, ci si sente inseriti in un mondo amorfo e sospeso dove poco importa se quei canoni e quei principi non si manifestano. Siamo ben consapevoli che tutto questo è solo un attimo, un battito di ciglia di mezza estate nell'avvicinarsi delle stagioni, un sogno psichedelico destinato a consumarsi all'interno dell'inesorabile logica dell'esperienza. Una logica che permette all'architettura di non fregiarsi più della rara capacità di muovere dentro ognuno di noi delle leve grazie alle quali, dopo, nulla è come prima. Uscendo dal padiglione della *Serpentine* non ci sente cambiati, tutt'al più ci sentiamo i temporaneamente sazi possessori di una nuova quota di

sensazioni da depositare in qualche scaffale della memoria, alla stessa stregua di quelle ricavabili da un cibo esotico, da un nuovo gadget elettronico o da una serata ad un evento. Ma di questo, ovviamente, non ha colpa il padiglione. Esso si allinea perfettamente con quella tendenza generalizzata di spettacolarizzazione della città, nella quale quello che conta non è più la vita che in essa vi si conduce, ma l'esperienza che in essa vi si compie, grazie alla quale l'architettura ha perso definitivamente il proprio ruolo di monumento per assestarsi su quello di attrazione. Un ruolo, questo, basato oltre che sulla ricerca di forme sempre più seducenti e spettacolari, soprattutto anche sul suo consumo sempre più accelerato. E in questo, la Londra recente è maestra.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
ROCCHI, PENNA SU CARTA, 2011

13 | IL TEMPO DELL'ADESIONE

progettare con le rovine

2015

Affrontare il tema della rovina architettonica significa inevitabilmente affrontare la questione legata al tempo. Un tempo che se legato alla progettualità dell'architettura, non può che mostrarsi attraverso una gamma molto sfaccettata di declinazioni.

Una di queste declinazioni è sicuramente quella che porta a individuare un tempo che potremo dire “interno” alla forma, ovvero un tempo che dà valore ai diversi elementi che definiscono lo spazio e, in analogia alla musica, il movimento e il ritmo. A questa, si affianca un tempo “fisico”, cioè quel tempo attraverso il quale inevitabilmente l'opera passa e ne subisce le ingiurie fino ad una sua possibile completa distruzione. A queste due declinazioni si aggiunge quella che potremo definire il tempo “spaziale e percettivo”, cioè

Rielaborazione del testo “Progettare con le rovine”, in F. Fabbrizzi, *Con le rovine. La musealizzazione contemporanea del sito archeologico*, Edifir, Firenze, 2015.

una vera e propria temporalità dello spazio che trasforma la statica percezione dell'opera nel dinamismo dell'esperienza. Sul tempo "interno" di un'architettura si basa il "respiro" della sua composizione, ovvero la metrica deducibile da un sistema intelligibile di misure, proporzioni e ritmi, mentre sulla temporalità dello spazio si basa la sensazione del coinvolgimento, come se quello stesso spazio apparisse cangiante alle relazioni che con esso inevitabilmente si instaurano. Il tempo interno offre basi di oggettività mentre quello spaziale e percettivo scorre su basi diverse da soggetto a soggetto.

Ma il pensare alla forma architettonica come alla contestuale espressione di un tempo interno, di un tempo fisico e di un tempo spaziale e percettivo, conduce inevitabilmente ad un'ulteriore declinazione, ovvero al possibile riconoscimento della presenza nello spessore progettuale di quello che potremmo definire come un vero e proprio "tempo di adesione".

Abbiamo detto che qualunque riflessione sul tema della rovina architettonica conduce inevitabilmente ad una riflessione sul tempo, ma qualunque riflessione sul tempo conduce inevitabilmente a sua volta, al valore della memoria. Quindi rovina e memoria sono in stretta relazione tra loro. Ogni ricordo possibile sottende un immaginario che si basa sull'intersezione e sulla strutturazione di eventi, idee, valori, morali e cultura che, se rapportate all'architettura, traducono in valore di memoria, appunto, ogni risultato della sedimentazione dell'operare materiale dell'uomo sul territorio e sulla città. Quindi ad ogni tempo dell'architettura ne precede e ne

segue un altro; un tempo ampio e paradigmatico, la cui definizione è quella di un patrimonio figurale entro il quale e grazie al quale l'architettura, quella nuova e quella vecchia, si confrontano.

Ma è bene ricordare che l'architettura è sempre metafora di un'alterità che riesce a convogliare nelle diverse espressioni della forma una serie di valori e di principi che possono anche trascendere dalla fisicità dell'opera. In quest'ottica, il tempo di adesione di un'architettura può rappresentare quell'insieme di dimensioni ulteriori che da sempre accompagnano il percorso compositivo. Quest'insieme è il paradigma, alternativamente di una memoria o di una aspettativa, a cui le diverse epoche della storia hanno guardato, costruendosi quale attivo e sempre disponibile serbatoio di prefigurazioni e riferimenti.

Vale la pena ricordare come nel corso della storia si sia assistito, nello spessore teorico e operativo del fare architettura, all'immissione di un'alternanza tra la presenza di un tempo di adesione che pareva essere rivolto al futuro e un tempo di adesione che pareva essere rivolto al passato, e appare oggi estremamente difficoltoso riuscire a capire quando questa alternanza abbia avuto inizio. Anche l'architettura classica, dalla quale siamo soliti partire come primigenia piattaforma di invenzione – almeno nel mondo occidentale – già contiene in sé la presenza di un tempo di adesione precedente a se stessa, ovvero contiene la trascrizione di un'esperienza pregressa, l'idea generale, fortemente interpretata, del riparo, nata dall'incrociarsi della memoria della solidità tipica della grotta con quella più labile di matrice tessile, tipica della tenda.

Ma a ben vedere, la classicità lascia una grande coesione nel mondo dell'architettura, ovvero istituisce il consolidarsi di un presente che pur contenendo, come abbiamo visto, le radici di un passato, fluisce e si consolida nella pratica costante della propria auto-generazione.

È di continuità, infatti, il rapporto che l'architettura innesca fino al Rinascimento, con il proprio tempo di adesione. Un tempo né passato né futuro, unico e non storicizzato nel quale, senza discontinuità alcuna, l'architettura è solo un materiale disponibile per continuare la sua stessa pratica. Fino a tutto il Medio Evo, di fatto, non esiste visione di conservazione, ma solo di manutenzione, come se la stessa forma e la stessa materia dell'architettura circolassero in una continuità incapace di attribuire valori prioritari alle sue espressioni. La pratica dell'impiego di materiali di spoglio, cioè di un'architettura che si alimenta della stessa sostanza delle sue rovine, ne è l'esempio più eclatante.

Con l'avvento delle posizioni e delle espressioni che universalmente hanno dato vita al Rinascimento, il tempo di adesione guarda dichiaratamente al passato. Ma è un guardare distaccato, il suo, capace di tenere una certa distanza tra il tempo idealizzato della classicità e quello del presente, lacerato da secoli di decadenza. Il tempo a cui si guarda è un tempo mitizzato ma contemporaneamente visto come acquisizione di esperienze e di esempi; un tempo come modello memorabile al quale fare aderire l'idea della nuova architettura. Ma questo tempo non è uno sterile serbatoio di riferimenti, al contrario, è un bacino enorme di segni da risemantizzare, da rileggere e da riproporre attraverso il filtro di una compositiva interpretazione. E

ogni operazione di interpretazione presuppone, dopo la comprensione di un sistema sintattico, la ricostruzione articolata delle diverse componenti che lo strutturano, innescando una nuova comprensibilità che contenga, tuttavia, la riconoscibilità del senso iniziale. Il modo di guardare al passato del Rinascimento presuppone un tempo di adesione che non è immobile, ma dinamico e se guarda ancora una volta il passato, contiene in germe un'ipotesi di futuro.

Successivamente, in seguito alla profonda crisi della ragione classica innescata dall'operato di Palladio – anche se il suo repertorio formale appartiene ai simboli di quella categoria – si assiste, nell'avvicinarsi delle posizioni sul progetto d'architettura, alla mutazione per la quale il perfetto e ordine tra l'opera, l'uomo e Dio va irrimediabilmente in frantumi e con esso anche l'ideale temporale di riferimento, ovvero il tempo di adesione contenuto nelle diverse espressioni dell'architettura.

Con le scoperte scientifiche e con l'affinarsi della tecnica, si assiste all'affermarsi di un'oggettività che pare soppiantare tutto quanto fino allora fosse inteso come soggettivo. Si profila così un mondo misurabile, intelligibile, ripetibile e riconducibile alla certezza della formulazione scientifica matematica.

Si può letteralmente parlare di uno strappo, ed in architettura questo strappo viene sancito dalla forza delle visioni di un Piranesi, poste in bilico tra utopia e denuncia. Le tavole del "*Campo Marzio*" ma ancor più quelle delle "*Rovine*", annunciano con dolore, ma con distacco, questa fine. Lacerti di architetture, frammenti di costruttività,

brani di classicismo, sovrapposizioni di tracce, accumuli di segni diventati oramai solo rumore, abitano le sue visioni in una caotica e auspicabile necessità di rinnovamento.

Questa perdita di coesione attribuita fino ad allora al tempo antico segna la ricerca di un nuovo immaginario di riferimento e quindi, quella di un nuovo tempo di adesione. La ricerca di una “bellezza essenziale”, vera ossessione delle filosofie al tempo della scienza, diviene una sorta di metro di giudizio universale e quindi anche architettonico. Nell’astrazione rinascimentale, l’architettura presenta ben pochi punti di contatto con quella lontana e mitizzata a cui si riferisce, generando però forme che pur imitando il passato, vengono giudicate secondo i modelli del presente. Con l’epoca della conoscenza, nella quale entrano a tutto diritto anche le scoperte archeologiche, il presente che mima il passato non regge più il vero confronto estetico e linguistico con il vero passato, fisicamente rilevato e assunto a irraggiungibile modello di riferimento capace di incarnare quella tanto rincorsa bellezza essenziale.

Da quando il passato cessa di essere luogo mitico di riferimenti, ma diviene campo reale di esempio, assurge immediatamente a ruolo di nuovo metro di giudizio e di nuovo parametro di valutazione, mentre l’architettura, il suo progetto e la sua conservazione, saranno in bilico tra la memoria e il suo superamento, generando reazioni, anche molto eclatanti, all’impossibilità di raggiungere la perfezione di un modello ritenuto ormai irraggiungibile.

Su questi presupposti di venerazione dei modelli dell’antico, potremo dire che si arresta, per certi versi, la stessa essenza di tutta l’arte. Dopo Winkelmann non c’è più stato il

modo di rendere creativo il recupero del passato in termini compositivi e la lunga catena dei neo e dei post segnano inevitabilmente questa rottura.

L'archeologia è dunque disciplina di conoscenza, ovvero il riaffiorare di un passato remoto i cui frammenti sono filologicamente studiati secondo classificazioni, inventari, ordini e cataloghi. La tassonomia, quindi, come mezzo per comprendere il tempo presente nell'architettura del passato. Un passato i cui resti incarnano la resa contemporanea della memoria, ovvero, per le rovine delle architetture in particolare, rappresentano l'aspetto visibile di una condizione che possiamo solo ricostruire e immaginare. Per la loro stessa natura, non restituiscono l'interezza dell'opera, ma un lacerto di un'unità andata irrimediabilmente perduta, offrendosi come il frammento di una possibile narrazione di cui nessuno avrà mai la certezza completa della verità.

Nel loro parziale offrirsi, tuttavia, anche se non restituiscono l'immagine reale dei manufatti, esse hanno spesso la forza di mostrarci qualcosa di molto più profondo della loro semplice immanenza, ovvero sono capaci di restituirci insieme ad una possibile suggestione di forma, anche il suo contemporaneo funzionamento. Le rovine infatti, nella loro nudità, possono offrire intatta, anzi, il più delle volte esaltata, la dimensione tettonica del grave su grave, oppure essere capaci di liberare il guizzo di una tensione solitamente sepolta dalla totalità della geometria, o dalla forza della materia, così come possono offrire alla vista la circolazione vitale dei molti sistemi linfatici che normalmente si nascondono nelle profondità

della massa di un edificio. Inoltre, possono scoprire i molti strati di cui è fatta una sostanza muraria, mostrare insieme la carne e la vertebra dell'edificio; brandelli di pelle e segmenti di viscere, rivelando all'unisono la pianta e la sezione dell'architettura, in una simultaneità che racconta lo spazio come mai nessuna forma compiuta riesce a fare. Insomma, la rovina è uno stato inconsueto e transitorio della forma che ci aiuta a comprendere non solo la sua passata grandezza, ma anche la sua quotidiana immanenza di artificio creato dall'uomo.

Quando, con il passare del tempo fisico, i vari apparati decorativi spariscono, quando cioè un edificio viene depauperato delle sue parti asportabili e quello che rimane è il suo nucleo sostanziale, quello che si evidenzia è, come abbiamo detto, la sua costruttività, ma anche la sua essenza spaziale. Ovvero, quello che rimane a memoria dell'architettura sono solo misure, ritmi, sequenze e proporzioni, ricordandoci come la rovina possa, tra le altre cose, rivelarci la più intima essenza compositiva dello spazio di cui era parte integrante. Un'essenza compositiva basata – come Marc Augè ci ricorda – su un tempo puro, originato dai passati molteplici e dalla funzionalità perduta che ogni rovina manifesta, capace di veicolare un tempo al di fuori della storia che meglio aiuta a comprendere lo scorrere del tempo presente dentro ognuno di noi.

Ma a ben guardare, in questo processo di inevitabile scarnificazione attuata per mano del tempo fisico, le rovine possono paradossalmente tutte assomigliarsi, portando i singoli manufatti ad una loro completa e generalizzata perdita di senso e valore architettonico. A questo proposito,

Georg Simmel riterrà che il processo di ingiuria effettuato dal passare dei secoli permettesse all'ordine della natura di prendere il sopravvento sull'operare dell'uomo. Anzi, solo diventando rovina, l'architettura potrà aspirare a far parte della natura, ovvero, solo quando sia possibile coglierne lo stato di transitorietà, sarà paradossalmente portato a compimento l'atto architettonico e solo così la rovina, diventata natura, sarà consegnata all'eterno e sarà oggetto di un'autonoma e compiuta dimensione estetica.

Ma se l'inverarsi dei sensi e dei significati dell'architettura del passato può venire meno grazie alla sua inesorabile scarnificazione, più difficile risulta l'azzerarsi completo di tutto il patrimonio di relazioni e implicazioni che hanno contribuito in origine a formarla, anche se la loro dimensione visibile può essere ridotta ai minimi termini e questa perdita del loro manifestarsi può condurre ad uno stato di totale afasia, nel quale il manufatto perde completamente ogni suo significato.

Quindi, la rovina archeologica può rappresentare un immenso patrimonio potenziale di fermenti, oppure, desolatamente, rappresentare solo un cumulo di macerie e la discriminante tra questi due estremi è sicuramente individuabile nel progetto contemporaneo atto alla sua conservazione e alla sua valorizzazione, quale processo capace di restituire un senso all'opera sottratta alle sue ragioni originarie. È attraverso il progetto che può diventare possibile il processo di chiarimento di ragioni non più evidenti, così come è sempre attraverso il progetto che si possono ripristinare le relazioni deboli o del tutto inesistenti tra l'architettura e il suo contesto – fisico,

sociale, culturale –, così come tra la rovina e i suoi molti tempi, che possono essere sottesi evidentemente nelle sue spoglie o solo allusi in potenza, restituendo con ciò che rimane una nuova narrazione in cui i vari tempi dell'architettura incontrano l'insieme più o meno vasto dei suoi sensi e significati.

Per questo, per chi fa progetto guardare al passato significa capire il proprio presente, dargli una legittimità, un orientamento, per avere poi una visione del futuro come continuità tra le diverse epoche, in modo che l'attualità possa dirsi divenire di una radice ancorata nella memoria. In altre parole, domandosi non solo quali forme, quali tipi, quali materie e quali figure vorremmo immettere nel progetto di valorizzazione e conservazione, ma soprattutto quali tempi.

Un'attenzione al tempo che non solo dovrà essere dedicata allo specifico di un possibile tempo di adesione, al quale dovremmo riferirci se vogliamo rendere nuovamente attuale il senso del tempo a cui guardava l'opera al momento della sua formazione, ma anche e soprattutto, un'attenzione alla simultaneità dei diversi tempi che attualmente formano la rovina e che soprattutto la collocano nella contemporaneità, in modo che sia nuovamente riconsegnata ad una sua possibile lettura e comprensione, non più scorrevole su un binario unitario, ma dislocata per mezzo dei suoi – all'apparenza inconciliabili – frammenti supersiti.

Per entrare un po' più nello specifico della dimensione progettuale contemporanea legata alla presenza archeologica, è bene ricordare come dall'osservazione delle diverse

esperienze di conservazione e valorizzazione architettonica messe in atto attraverso la conoscenza della memoria, si noti come si tenda a conservare, soprattutto, o quello che riesce ancora a comunicare qualcosa alla contemporaneità, oppure di contro, quello che rispetto ad essa, appare come completamente muto.

In ogni caso, sia nella sua acritica assunzione quale reperto testuale di un passato che riesce a dare ancora segnali da amplificare e da ascoltare, sia nella sua altrettanto acritica e gelida lontananza capace di generare solo reverenziale deferenza, la strada più infruttuosa che si possa percorrere è incarnata dall'assurda imbalsamazione del reperto in nome della sua sola conservazione. Ovvero la generalizzata pretesa di restituirne filologicamente una precisa collocazione nel passato, figlia di un atteggiamento estetizzante, che tende a vedere nella rovina il ruolo di monade, piuttosto che quello di elemento all'interno di un sistema variabile e non più semplice, bensì complesso, come complessa appare la cultura contemporanea, caratterizzata dalla caduta di ogni grande narrazione della storia.

La Modernità, l'ultima in ordine di tempo di queste grandi narrazioni, proprio per la sua forte assertività e la sua generale coesione ha lasciato il passo ad una dislocazione di senso nella quale ogni fatto è inquadrabile in un'autonomia che conduce inevitabilmente a itinerari scomposti e frammentati. Allo stato attuale quello che rimane, infatti, sono solo frammenti; non solo se si guarda alla storia e alle sue tracce, all'architettura del passato e alle sue rovine, ma anche alla stessa strumentazione ermeneutica

che il contemporaneo possiede per inquadrare se stesso. Frammenti che alludono all'insieme, frammenti che descrivono l'insieme, frammenti che tendono all'insieme, ma frammenti oramai ben consci della loro parzialità e della loro impossibile riunificazione.

Per questo appare fuori luogo, un progetto che tenti la sola restituzione filologica del reperto, la sua sola chiarificazione formale, senza cercarne di precisare anche le sue altre molte implicazioni.

Un corretto approccio architettonico, ma anche filosofico, alla museificazione della rovina archeologica, dovrebbe in primis riuscire ad appurare ruoli, ragioni ed intenzioni non più manifeste e non più comprensibili attualmente, riuscendo a mettere in evidenza le relazioni che a suo tempo hanno creato l'unicità dell'architettura sulla quale oggi noi poniamo nuovamente il nostro interesse.

Attraverso la pratica dell'analisi e della lettura e successivamente dell'allusione, dell'analogia e della rammemorazione, quali meccanismi di progetto attraverso i quali sia possibile innescare un itinerario di interpretazione sensibile e non di citazione meccanica, l'architettura contemporanea posta in relazione ai contesti archeologici, dovrebbe riuscire a ripristinare una serie di colloqui che il tempo fisico ha necessariamente interrotto.

Fra tutti, valga il colloquio con il luogo, inteso nella sua doppia valenza di luogo fisico e di luogo paradigmatico, in modo che la nuova architettura possa dirsi "assonante" non solo con le rovine ma con la totalità degli aspetti che costruiscono il luogo nel quale esse sorgono.

A questo, si sommi il colloquio con le materie, quelle

originarie delle preesistenze al momento del loro ciclo d'uso e quelle delle rovine, ormai depauperate del loro battito vitale.

L'architettura contemporanea dovrebbe essere inoltre capace di riattivare, se ancora possibile, le relazioni con il paesaggio, sottolinearne i diversi legami, così come metterne in evidenza le percezioni che sono state alla base del concepimento dell'opera originaria, mettendone nuovamente in luce, allineamenti, direttrici e viste interrotte.

In altre parole, un buon progetto di musealizzazione in situ, non è solo un buon progetto di opere che sono a servizio dell'archeologia, ma un vero e proprio progetto di reciprocità tra questa, la nuova architettura e il contesto, in modo che insieme possano comporre un nuovo fatto progettuale, una nuova e inedita entità architettonica, che renda immediatamente riconoscibili le tracce di appartenenza e di reciprocità tra vecchi e nuovi frammenti. Non basta quindi che il progetto sia in grado di declinarsi al meglio alle caratteristiche delle rovine archeologiche, alla loro natura e alla loro consistenza, non basta che diventi l'ulteriore frammento assonante tra i molti frammenti, voce di contrappunto tra le molte voci esistenti, ma deve riuscire a "mettere a sistema" tutto questo patrimonio di dati, esperienze e sensazioni che solitamente non solo accompagnano ma "fanno" il tema dell'archeologia.

A noi architetti, ovviamente in parallelo con gli archeologi, spetta il compito più difficile ma al contempo più stimolante, ovvero quello di dare nuova vita alla rovina archeologica, che potrà essere affrontata secondo gli orientamenti di cui sopra e contemplando, in qualche caso, anche la possibilità

di ripristinare l'idea della sua forma perduta. In ogni caso, lavorando sulla vera essenza spaziale dei luoghi, in modo da penetrare nelle leve compositive originarie e riproporne i contenuti principali, ovviamente in chiave interpretativa e linguisticamente contemporanea, tenendo bene a mente come, in un processo di composizione architettonica attuato per via interpretativa, siano sempre ed esclusivamente i principi l'oggetto di tale processo e non le forme che dei principi ne sono solo il veicolo.

Principi che – riferendosi alle sempre attuali posizioni di un Cesare Brandi – possiamo individuare come basilari del valore artistico di ogni opera, della quale dovremmo necessariamente riconoscere l'unicità, non solo documentaria ma pregnante, attraverso la sua forma, di una propria dimensione spirituale da cui fondamentale trae significato. Ogni manufatto architettonico, con le sue tracce, le sue rovine, i suoi resti, non è dunque solo pura costruttività e nemmeno pura essenza di spazio, ma portatore di un valore immateriale la cui percezione può avvenire per mezzo della coscienza umana solo nel presente.

Quindi, è solo attraverso l'interpretazione critica dei frammenti dell'opera letti nella loro attualità in relazione al loro passato e in previsione del loro futuro, che si può assegnare al valore artistico una sorta di assoluta prevalenza rispetto agli altri suoi caratteri. E questo, anche se le tracce del manufatto architettonico veicolano due istanze, quella estetica e quella storica, la cui relazione fonda il nucleo unico ed essenziale del riconoscimento del valore artistico. Attraverso l'architettura contemporanea, anche una

disciplina come l'archeologia potrà nuovamente definirsi e divenire non solo un'espressione della conoscenza ancorata a principi di recupero, organizzazione, conservazione ed esposizione di tracce di memoria, ma una vera e propria arte della sedimentazione, nella quale i diversi pezzi disvelati dal passato siano messi in campo con una prospettiva dinamica di relazione. Una prospettiva capace di innescare il processo ermeneutico sul quale si basa il progetto contemporaneo in relazione all'archeologia, in modo che si possa impostare il riconoscimento della rovina nella sua fisicità e nella sua doppia polarità storica ed estetica, in vista, proprio come diceva Cesare Brandi, della sua auspicabile "trasmissione al futuro".

L'architettura contemporanea può essere, dunque, il mezzo del loro nuovo raccontarsi, grazie al quale i frammenti in attesa di riacquistare nuova vita vengono restituiti ad un loro senso nel dialogo tra i molti tempi dell'architettura e quelli della storia, e le molte parole – ovviamente anch'esse frammentate – del nostro tempo.

Nell'affrontare una possibile ricognizione tra i più recenti casi di musealizzazione e valorizzazione del sito archeologico, potrebbero essere trascurati quegli esempi che comportano un solo rapporto di carattere tautologico nei confronti delle tracce del passato. Esempi nei quali è esclusivamente la dimensione fisica del reperto a costituire l'occasione della sua cura e nei quali, la forma architettonica è quasi sempre derivanti da esclusive esigenze di protezione dagli agenti atmosferici. Per cui, la ricca serie di soluzioni che in diverse aree geografiche ricorrono all'impiego di strutture

tessili – tecnologia ricorrente a cui solitamente in questi casi si ricorre – potrebbe non venire presa in considerazione, perché nella maggioranza dei casi, incapace di innescare valenze e relazioni tra le nuove forme e le vecchie tracce e tra loro e l'ambiente che le ospita.

Di contro, invece, si potrebbe privilegiare alcuni itinerari capaci di mettere il riconoscimento del dato antropologico al centro dei suoi molti significati operativi, ovvero un interesse non solo per il manufatto del quale oggi ne vediamo i resti, ma soprattutto un interesse per la sua vastissima dimensione al contorno, nella quale la vita dell'uomo si è potuta affermare e nella quale quei resti si sono potuti formare. Sono progetti, questi, capaci di manifestare un approccio di sensibile interpretazione nei confronti delle molte valenze proprie dei diversi contesti archeologici con i quali si relazionano, evidenziando una diffusa progettualità che con le dovute e necessarie differenze, cerca di inserire la presenza dell'archeologia in un auspicabile rapporto di continuità con il presente. Un presente, un passato e un futuro tenuti insieme dalla pratica del progetto contemporaneo che in molti casi, va ben oltre la semplice capacità di conservare ed esporre il reperto, bensì, risulta capace di porsi quale vero e proprio medium di relazione tra i vari elementi che compongono la nuova complessità a cui si giunge.

La diversità dei luoghi, l'unicità delle situazioni storiche e le differenze tra contesti culturali di riferimento, fa sì che non sia possibile istituire similitudini che vadano oltre l'approccio di cui sopra, non riconoscendovi possibili tracce di unificazione, ma casomai, di consonanza, visto il comune

approccio di un'interpretazione sensibile delle preesistenze. Per sua natura, l'esercizio interpretativo è fortemente soggettivo e a maggior ragione lo è quando questo esercizio si traduce nella progettazione dell'architettura, per cui, l'unica sua riprova è data dal criterio di una generale appropriatezza che rimane l'unico metro di giudizio valido nella valutazione di queste proposte.

Se alcune considerazioni si possono fare circa le consonanze istituibili tra i vari itinerari progettuali, queste si assestano sull'uso dei linguaggi impiegati, nella maggioranza dei casi, scarnificati ad un minimalismo che permette di cogliere al meglio la forza della preesistenza archeologica. In questi esempi, la definizione volumetrica dei nuovi inserimenti, così come l'aspetto della loro espressione, appare asciutta, rigorosa, come se non ci fosse bisogno di niente di più del necessario. Per questo, i diversi linguaggi impiegati in questo tipo di approccio, appaiono inserirsi a tutto diritto nella deriva migliore del Moderno e delle sue molte declinazioni revisioniste legate alla potenza dei caratteri e delle identità proprie dei differenti luoghi.

Certe altre volte – ma questo atteggiamento incarna il segmento minore – il registro dell'espressione, supera quello della narrazione, nella quale accenti e tonalità vengono esasperati per dare maggiore risalto alla presenza dell'unicità data dalla rovine. Se questi parametri vengono troppo forzati, si può incorre in quell'inconveniente che si manifesta purtroppo molto frequentemente in tutta la museografia contemporanea e assistere alla creazione di un'architettura completamente autoreferenziale, occupata soltanto di rispondere a se stessa e ai propri elementi di

definizione linguistica e spaziale. In altre parole assistendo a proposte di valorizzazione e protezione, nelle quali la forza del contenitore supera di gran lunga quella del contenuto.

In molti casi, la valorizzazione della preesistenza archeologica, diviene motivo di una progettualità più estesa, ovvero, si riesce a “forzare” le consuete delimitazioni della fisicità del sito archeologico, per innescare un ragionamento di più complessa e completa relazione con i temi dell’intorno, primi fra tutti, quelli della città e del paesaggio, con i quali si ricercano legami di varia natura che possono spaziare da quelli di semplice ordine visivo, a quelli più specifici di collegamento dei flussi e delle percorrenze.

Nella definizione di molte tra le proposte di architetture contemporanee pensate in relazione al sito archeologico, si ricorre alla vasta gamma di risultati ottenibili da una generale dialettica della contrapposizione che lavorando solitamente sul binomio forma-materia, acquisisce il senso di una sorta di imprinting generale. Nella maggioranza dei casi, si assiste ad un uso generalizzato dell’acciaio *Cor-ten*, la cui finitura ossidata, diviene quasi una sorta di generale metafora del passaggio del tempo sulla materia. La sua grana scabra e la sua tonalità disomogenea, riportano pur nella precisione della sua definizione in lastre, un grado di imperfezione che ben si sposa con l’altrettanta imperfezione delle rovine. Potremo dire che indipendentemente dalle diverse connotazioni linguistiche, l’uso del *Cor-ten* costituisce forse il tratto accomunante più visibile dell’architettura contemporanea

in ambito archeologico. Una sorta di esteso brand del nostro tempo, che sicuramente riuscirà a datare l'epoca di queste realizzazioni, al pari di come altri caratteri espressivi hanno fatto in altri segmenti del dopo moderno, si pensi ad esempio all'esuberanza della dimensione tecnologica negli anni Settanta o al recupero di una memoria storica istantanea e fatta di citazioni, come negli anni Ottanta.

Un altro tratto di possibile comunanza è il riconoscere nelle diverse espressioni, di un comune atteggiamento progettuale legato all'approccio topografico. La natura stessa degli interventi, legata alla valorizzazione di interi siti, spesso collocati in condizioni di notevole interesse paesaggistico, mette in moto una sensibilità compositiva che in molti casi lavora sulla disarticolazione della consueta dialettica tra la figura e lo sfondo. Molte volte, infatti, dopo l'atto progettuale, il paesaggio e l'architettura non esistono più come categorie separate, ma appaiono come facenti parte di una nuova categoria che contenendole entrambe, le riunifica e al contempo le supera, in un'inedita formatività basata su una totale comunione e su un loro reciproco relazionarsi.

La valorizzazione contemporanea della rovina archeologica attraverso l'architettura, pare dunque, nutrirsi dei medesimi meccanismi che sono propri alla migliore progettualità, inserendo nel processo di progetto, input, leve e suggestioni che la portano sempre più a prendere le valenze di un processo integrale ed integrato, squisitamente legato all'identità dei luoghi e figlio dalla specificità dei contesti. La relazione con il fattore tempo e a sua volta quella con la storia e con la memoria, allontanano l'approccio progettuale

contemporaneo prevalente, dalle facili acquisizioni legate alla processualità riscontrabile nelle visioni di metodo, per avvicinarsi sempre più all'unicità dell'opera. Opera che si accosta sempre più alla museificazione e valorizzazione di un intero ambiente archeologico e che di contro, si allontana sempre più dalle mere funzioni del suo servizio e della sua protezione.

Avendo smorzato questo loro originario valore di "scrigno" dentro la quale conservare e osservare tracce di reperti in situ, le opere architettoniche legate alla rovina archeologica, hanno anche contemporaneamente smorzato una loro possibile valenza autoreferenziale, quasi sempre raggiunta in passato attraverso la dimensione tecnologica. Quindi, non più virtuosismi tecnici, ridondanza espressiva e formale, ma quasi sempre, una sorta di "grado zero" della tecnologia; come se la dimensione tettonica espressa da sistemi trilitici elementari e quella massiva espressa dai volumi semplici e giustapposti, così come il rapporto biunivoco tra artificio e natura, tra figura e sfondo e finanche la dimensione linguistica legata alle radici della razionalità, del Moderno e al suo superamento, possono esprimere al meglio, questa corrente sensibilità progettuale legata alla ricerca di consonanze con la dimensione più intima e finanche poetica della nostra storia. Dimensione che ogni rovina archeologica è in grado di comunicare e che la sensibilità e la cultura del progettista dovrebbero in ogni caso sapere vedere.

Di fronte alla presenza della rovina archeologica – e i casi migliori lo dimostrano – l'autobiografia dell'architetto dovrebbe stemperarsi nell'ascolto delle infinite voci che

compongono la totalità del luogo del quale la rovina ne è un suo frutto e cercare di confondersi con essa in un processo di inserimento fatto di frammenti fra i frammenti, in modo che il progetto contemporaneo, in definitiva, sia solo un processo di disvelamento di sensi già presenti nel contesto e in attesa soltanto di essere ritrovati.

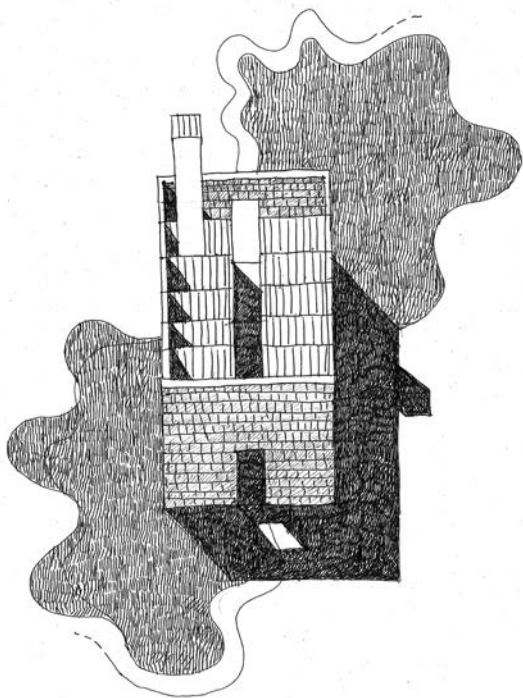
| RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUGÈ M. | ROVINE E MACERIE. IL SENSO DEL TEMPO**, BOLLATI BORINGHIERI, TORINO, 2004
- BARBANERA M. | METAMORFOSI DELLE ROVINE**, ELECTA, MILANO, 2013
- BRANDI C. | TEORIA DEL RESTAURO**, EINAUDI, TORINO, 2000
- CARBONARA G. | ARCHITETTURA D'OGGI E RESTAURO**, UTET, TORINO, 2011
- FABBRIZZI F. | TEMPO MATERIA DELL'ARCHITETTURA**, ALINEA, FIRENZE, 2010
- FAZZIO F. | GLI SPAZI DELL'ARCHEOLOGIA. TEMI PER IL PROGETTO URBANISTICO**, OFFICINA, ROMA, 2005
- FERLENGA A. | SCRITTI BREVI 1975-1988**, CLEAN, NAPOLI, 1989
- OTERI A.M. | ROVINE VISIONI, TEORIE, RESTAURI DEL RUDERE IN ARCHITETTURA**, ARGOS, ROMA, 2009
- RANELLUCCI S. | CONSERVAZIONE E MUSEALIZZAZIONE NEI SITI ARCHEOLOGICI**, GANGEMI, ROMA, 2014
- RANELLUCCI S. | COPERTURE ARCHEOLOGICHE. ALLESTIMENTI PROTETTIVI DEI SITI ARCHEOLOGICI**, DEI, ROMA, 2009.
- ROSSI A. | SCRITTI SCELTI SULL'ARCHITETTURA E LA CITTÀ 1956-1972**, CLUP, MILANO, 1988
- RUGGERI TRICOLI M.C. | MUSEI SULLE ROVINE. ARCHITETTURA NEL CONTESTO ARCHEOLOGICO**, LYBRA IMMAGINE, MILANO, 2007
- RUGGERI TRICOLI M.C., ESPOSITO C. | I SITI ARCHEOLOGICI. DALLA DEFINIZIONE DEL VALORE ALLA PROTEZIONE DELLA MATERIA**, DARIO FLACCOVIO, PALERMO, 2004
- TAGLIAPIETRA A. | COSTRUIRE A PARTIRE DALLE ROVINE. FIGURE DIALETTICHE TRA CATASTROFE E PROGRESSO**, FRANCO ANGELI, MILANO, 2008

SALVO S. | LUCI E COLORI SULLE ROVINE. STRATEGIE MUSEOGRAFICHE PER LA COMUNICAZIONE DELL'ARCHEOLOGIA, ARACNE, ROMA, 2012

SETTIS S. | "CONTINUITÀ DISTANZA CONOSCENZA. TRE USI DELL'ANTICO", IN SETTIS S. (A CURA DI), *MEMORIA DELL'ANTICO NELL'ARTE ITALIANA*, VOL. III, EINAUDI, TORINO, 1986, PAGG. 373-486

UGOLINI A. | A CURA DI, RICOMPORRE LA ROVINA, ALINEA, FIRENZE, 2010



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ"
INCASELLATURA, PENNA SU CARTA, 2009

14 | NUOVI NOMADISMI

2013

Tra le molte foto di Frank Lloyd Wright c'è n'è una che lo ritrae alla guida di una grossa auto scoperta, con alle spalle una composizione di pannelli e tendaggi che si articolano tra le rocce e i cactus. È lo studio mobile nel deserto di Ocotillo in California, che Wright allestisce per sperimentare dal vivo la possibilità di costruire in quello stesso luogo un *resort* turistico. Siamo nel 1929, pochi mesi prima del crollo della borsa di *Wall Street* e lo immaginiamo – lui che ha fatto del radicamento al luogo uno dei suoi massimi cavalli di battaglia – consapevole, come un nomade, che niente sulla terra è radicato alla terra stessa e tutto è inevitabilmente destinato a passare. Una foto bellissima, piena di fede nel futuro, ma anche capace di mostrarci la compresenza di alcune tra le molte anime della modernità, valga fra tutte l'equilibrio reso precario tra l'architettura e il luogo che la ospita.

Rielaborazione del testo “Nuovi nomadismi”, in *Opere*, n. 36, Pacini, Pisa, 2013.

Uno dei temi sicuramente più interessanti da percorrere all'interno delle molte sfaccettature della progettualità e delle sue ragioni, è infatti quello legato all'alterazione dei consueti canoni di immobilità che l'architettura ha conservato quasi in maniera indenne nei secoli. Valori di produzione si sono affiancati a valori di prassi, con la conseguenza che l'immissione di molte variabili all'interno dello spessore teorico del progetto di architettura ha reso variabile anche la stessa architettura, scardinandone la secolare idea del rapporto con la fisicità dell'ambiente.

In questa alterazione, appare fondamentale la commistione tra architettura e macchina, anche se questa innesca una direzione di lettura che incrocia altri filoni interpretativi propri del quadro teorico del dopo Moderno. Se da un lato è vero che lo sradicamento dal luogo nasce proprio dallo sviluppo dalla macchina, dalla fede illimitata che l'uomo ha riposto nelle sue potenzialità, è altrettanto vero che questo sradicamento conduce al desiderio di una ricerca di altri luoghi, letti in antitesi alla città tradizionalmente intesa. Indubbiamente tutto questo può essere letto come un'evidente critica all'urbanesimo ma, così formulata, essa ha la capacità di proseguire intatta la dualità da sempre presente tra la dimensione singola e quella collettiva, tra quella artificiale e quella naturale, quindi non tanto una critica alla città e all'architettura ma, paradossalmente, solo una delle chiavi attraverso le quali la stessa città e la stessa architettura possono, in forme nuove, riaffermarsi.

Detto questo, approfondendo la riflessione sulla mobilità dell'architettura, una sua ulteriore motivazione la si potrebbe rintracciare nei nuovi aspetti dell'economia industriale

dei primi decenni del Novecento, capace di gestire una nuova visione del tempo in funzione del lavoro. In tempi precedenti all'industrializzazione infatti, l'idea di lavoro era preminente e non si alternava a quella di non-lavoro. Il non-lavoro, ovvero il tempo libero, diviene quindi nel Moderno un tempo da inventare, vedendo in esso un'occasione troppo ghiotta da parte della stessa dimensione industriale che l'aveva consentito. In questo senso, è facile legittimare quel doppio filone di ricerca che dall'inizio degli anni Venti si sviluppa negli Stati Uniti ma anche in Gran Bretagna, basato non solo sulla sperimentazione di case mobili, ma anche di abitacoli mobili destinati al turismo e alla vacanza.

L'immagine di Wright fiero, con alle spalle il suo studio mobile nel deserto, al di là del valore documentario di una delle sue tante fasi progettuali, ci offre anche la testimonianza di uno dei caratteri peculiari dello spirito americano, da sempre suggestionato per proprie ragioni storiche dal mito del viaggio e della scoperta, da sempre narrato attraverso l'idea di una nuova frontiera da attraversare e da un nuovo orizzonte da catturare. Questo si riflette nella stessa idea che negli Stati Uniti si ha della casa, ovvero un qualcosa di profondamente diverso rispetto all'Europa. Già dai primi decenni dell'Ottocento, negli Stati Uniti venivano venduti infatti dei *kit* di montaggio per abitazioni in legno: modelli assolutamente avulsi dai diversi contesti ambientali, pensati come risposta alla carenza di manodopera presente nel Paese. Dalla possibilità di montare una stessa casa in *ogni* luogo a quella di portare una casa già montata in *qualunque* luogo, il passo è breve e non ha aperto fratture nella società statunitense, culturalmente predisposta ad accettare l'idea

di una casa non più eterna e inamovibile, bensì mobile e consumabile.

Questa tendenza allo sradicamento tra l'architettura della casa e il suo contesto, originata prima per ragioni legate al viaggio e alla vacanza si afferma, in seguito alla Grande Depressione del '29, per dare alloggio ad un gran numero di persone costrette per mancanza di lavoro a spostarsi da una parte all'altra del Paese, a caccia di una vita più dignitosa.

A rendere meno brusco il superamento della visione secolare dell'immobilità dell'architettura con l'affermarsi di un moderno abitare nomade, contribuiscono anche altri fattori, sicuramente meno diretti, ma comunque capaci di lasciare tracce visibili all'argomento. I primi decenni del Novecento sono sicuramente suggestionati dal dinamismo esasperato suggerito dalle posizioni futuriste, ovviamente non capaci di ricadere direttamente su questi temi, ma sicuri antecedenti per modificare – ad esempio – la dimensione dell'urbanistica, non più limitata al solo disegno della città, ma dilatata alla gestione dell'intero territorio. Il movimento delle *Garden City*, Il Piano di Chicago del 1909, la città da 3 milioni di abitanti di Le Corbusier, la *Broadacre City* di Wright, le *new towns* più tardi, altro non mostrano che una sorta di sconfinamento territoriale dai consueti margini della città, per assestarsi su una dimensione dispersa, che prende valore proprio dai collegamenti meccanizzati. Come se la città perdesse il proprio ruolo di produttrice d'architettura, nei confronti di uno spazio più ampio, potenzialmente infinito e indifferenziato, raggiungibile e percorribile attraverso i vari mezzi di trasporto.

Il fenomeno del nomadismo moderno si amplifica

ulteriormente nei decenni successivi, con l'entrata in guerra degli Stati Uniti e con l'incremento della produzione industriale a scopi bellici. Interi sobborghi di case mobili nascono attorno alle industrie, agevolati anche dalla diffusa mancanza statunitense di modelli urbani capaci di esaltare l'idea di centralità, insieme al soddisfacimento di quella generalizzata necessità, spesso idealizzata, di un contatto diretto con la natura, che la vocazione individualistica e la discendenza pionieristica di questa società richiedono.

Ad incrementare ulteriormente la tendenza alla mobilità è stata sicuramente anche la riconversione dell'industria bellica nel secondo dopoguerra, in particolare quella aeronautica, che assegnò quelle catene di montaggio, componentistica e conoscenze tecniche ad una produzione di gran lunga più adatta al clima postbellico e sicuramente maggiormente aperta all'innovazione, cioè quella della casa e del tempo libero. La potente rivoluzione che si afferma in quegli anni negli Stati Uniti e in misura minore anche in Gran Bretagna, rappresenta la spia di una profonda trasformazione sul senso dell'abitare, e quindi di conseguenza sul senso e sulle modalità di concepire la città e i suoi edifici, solo anticipata di molti anni dal mondo del design e dell'industria, da sempre più aperti a fare da sismografo dei cambiamenti, semplicemente perché trasformare e affermare questa idea di radicamento e di nomadismo attraverso l'architettura, oltre che inevitabilmente più lento, apparirà ovviamente più oneroso.

L'innovazione alla quale, con stravolgente velocità, è sottoposta l'estetica di quegli anni, cavalca la medesima innovazione contenuta nel messaggio della casa mobile

e viceversa. Anche la casa mobile parla il linguaggio del futuro, adeguandosi ad uno stile imperante. La velocità, la fluidità, l'aerodinamica, il dinamismo, veri cavalli di battaglia dell'estetica internazionale, coinvolgono anche questo campo del progetto, producendo straordinari esempi di architetture mobili. L'estetica della *streamline* produce forme guizzanti, in movimento anche quando non lo sono, forse retoriche semanticamente, se si pensa alle velocità per cui sono pensate, non certo quelle degli aerei, ma quelle ben più modeste legate al "*landyacting*", ovvero viaggiare con un rimorchio abitabile. All'idea del dinamismo si somma quella della leggerezza, esaltata attraverso l'uso di materiali innovativi nel campo della meccanica, come l'alluminio, che in fogli semplicemente rivettati tra loro ha creato le scintillanti forme di famosi rimorchi abitabili, come gli *Spartan* o i ben più noti *Airstream*, vere icone stilistiche dell'intero Novecento.

L'innovazione legata allo sradicamento e al nomadismo è forse una delle più chiare dimostrazioni di una società che cambia con il mutare dei propri presupposti. È il risultato di un'affermazione, economica e politica in primo luogo, che riflette sul piano sociale un'altrettanto enorme modificazione. Ma se si entra maggiormente nel dettaglio analizzando i criteri progettuali degli abitacoli mobili, si registra un'evidente scollatura. Ovvero, il dominio della trasformazione avviene in pratica solo sul guscio esterno e sulle modalità di socializzazione collettive, immaginando una libertà di aggregazione spontanea che altre forme di urbanità non avrebbero mai consentito, ma il nucleo di questa trasformazione, ovvero l'interno, cioè la dimensione

privata di queste cellule, ideali pezzi elementari di un'ipotetica, ma possibile, frammentatissima città mobile, non saranno mai quelle articolazioni spaziali frutto di ottimizzazione immaginate dall'utopia; o meglio, anche se lo saranno, conserveranno un'estetica legata alla domesticità tradizionale. In altre parole, anche se si rincorre un paradigma funzionale, c'è sempre una componente emozionale, quasi romantica, che di gran lunga supera gli altri registri della questione.

Tutta la ricerca di Buckminster Fuller, impostata all'ottimizzazione e all'ergonomia dello spazio interno, celebrata in progetti quali la *Dimaxion House*, un prototipo di capsula residenziale autosufficiente o l'*Autonomus Living Package*, un sistema cellula servizio-bagno del '49, non influenzeranno minimamente la realizzazione dello spazio interno, che rimane altresì legato ad una dimensione quasi artigianale. Quindi, anche se è presente uno sradicamento fisico immediato – si trasporta la casa a rimorchio con la propria auto come moderni pionieri alla scoperta di una nuova frontiera – la via del radicamento è comunque ancora presente, anche se si manifesta in modi meno diretti, ovvero non abbandonando l'adesione ad un tempo romanticamente inteso come migliore; un luogo ideale che forse la ricerca e lo spostamento continuo possono contribuire ad inseguire.

Anche nella vecchia Europa, dopo la Seconda Guerra Mondiale, si fa spazio sempre più l'idea di una casa che perde i propri connotati di bene assoluto ed eterno, disgregandosi a favore di ideali meno privati e più collettivi. Lo spazio della casa è relegato, come tutti gli altri spazi, ad essere spazio

di transizione e non più di vita. Il nomadismo funzionale fra posto di lavoro, posto dello svago, posto della cultura e posto della vita associativa, non consente più quel valore di centralità e di radicamento all'idea della casa-focolare che aveva contraddistinto l'architettura fino ad un'epoca recentissima, rendendo, anche se in misura minore che negli Stati Uniti, lo spazio mobile del mezzo di trasporto privato l'unico ambito personale con il quale l'uomo spesso vive e si confronta.

Già nel 1942, Gian Luigi Banfi, insieme ai BBPR, presenta sulle pagine di *Domus* il progetto della *Casa Ideale*, che guarda caso è "mobile", ovvero un tentativo di mediazione capace di mettere insieme i vantaggi della mobilità e della stanzialità, immaginando una sorta di prototipo di camper con rimorchio dotato di due parti distinte dedicate ai servizi, al soggiorno e al riposo.

A suggellare la forza di queste dinamiche, la XIII Triennale di Milano del 1964 viene interamente dedicata al tema del tempo libero e in quella stessa occasione il Canada si presenta alla cultura italiana con un *caravan* mostrato sullo sfondo di una gigantografia di un paesaggio naturale.

Ancora nel 1964, Hans Hollein, appena dopo un anno dalla stesura insieme a Walter Pichler del manifesto sull'*Architettura assoluta*, propone il progetto *Aircraft Carrier in the Landscape*, immaginando una portaerei in un terreno agricolo. Utopia che suggerisce immediatamente l'esistenza di valori che stanno oltre la funzionalizzazione dello spazio, ad intuire poi una dimensione ecologista e nomade. La portaerei che vaga nel mare d'erba altera di fatto tutti i possibili riferimenti di radicamento, spostandoli, oltre

alla sottile critica alla guerra, verso una dimensione liberata e più libera.

Sempre nel 1964, data miliare nell'affermazione del concetto, Ron Herron degli Archigram presenta il progetto utopico *Walking City*. I disegni, che impressionano fortemente critici e cultori dell'architettura, raffigurano strutture abitative alte più di 200 metri poggiate su gambe mobili per spostarsi nel territorio. Gli involucri esterni, quasi immense corazze di giganteschi coleotteri meccanici, proteggono una complessità interna fatta di percorsi, passaggi, flussi e movimenti vitali, ma sono a loro volta entità mobili e vitali grazie alle gambe telescopiche che ne consentono migrazioni e posizionamenti reciproci. Le città-involucro mobili degli Archigram incarnano visioni di città-astronave, imbevute di reminescenze filmiche e fumettistiche legate alla fantascienza, in bilico tra intenzioni di integrazione con la città tradizionale o minacciosi desideri di sostituzione, come nell'immagine in cui le macrostrutture mobili si relazionano in movimento sullo sfondo di una New York ormai desueta. Per la cultura architettonica della seconda metà degli anni Sessanta diventa insomma sempre più urgente immaginare una città che non sia fatta necessariamente di edifici, di strade, di verde, ma di una trama di avvenimenti che si relazionano con continuità. Le nuove parole paiono diventare: "metamorfosi", "incertezza", "cambiamento", "crescita" e soprattutto "consumabilità"; parole che lasciano aperta la porta ad architetture non convenzionali, riducendo la grande scala della *macrostruttura* – altro grande cavallo di battaglia di quegli anni – in favore di una scala più umana, che ammetterà l'impiego di materiali effimeri come la

plastica, il tessuto e i materiali di recupero, così confacenti ad una visione nomade dell'abitare.

Non a caso alcuni dei progetti post-macrostrutturali formulati dagli inglesi Archigram è il *Free Time Node Trailer Cage* di Ron Herron del 1967, una struttura multipiano pensata come area di sosta per camper, caravan e tende, destinato al tempo libero, ma anche ideale prefigurazione dello scenario di una probabile e possibile città del domani. Anche il progetto *Living-Pod* di David Greene, sempre di Archigram, è impostato su una capsula che può essere l'unità singola di residenza oppure la cellula elementare di un'aggregazione più complessa. La capsula in vetroresina, posizionabile per mezzo di piedini di stazionamento, incarna il bisogno di superamento della casa intesa come culla della struttura psicologica dell'uomo, prefigurando la traslazione del desiderio di radicamento dal singolo elemento di riconoscimento autonomo ad una scala di appartenenza ben più ampia, legata alla misura della città e dell'ambiente.

Parallelamente a queste ricerche utopiche europee, un certo fermento si registra anche negli Stati Uniti, dove si cerca di coniugare il dilagante fenomeno della mobilità residenziale a quello della macrostruttura. Già Paul Rudolph, strenuo sostenitore di un uso universale degli elementi prefabbricati a basso costo, ipotizza nel 1967 la realizzazione del *Graphic Art Center* di New York, attraverso l'impiego di alloggi prefabbricati, tipo casa mobile, montati in alte torri con basamenti comuni. Helmut Schulitz immagina nel 1968 la sostituzione della più grande icona statunitense, ovvero l'automobile, con un nuovo tipo di veicolo modulare capace di abbinarsi a diversi moduli abitativi per diversi nuclei di

persone. Questi veicoli possono muoversi come semplici auto o come vere e proprie case viaggianti, a seconda dei moduli abbinati, ma soprattutto possono sostare per molto tempo come una vera e propria residenza stanziale, grazie alla presenza nel territorio di particolari strutture urbane atte a riceverli. Queste strutture, sorta di tralicci-torre, sono coronate da una gru che, dal piano di carico a terra, sistema le diverse cellule nelle posizioni prestabilite. Questo consente di usare i propri moduli abitativi indipendentemente dal luogo, semplicemente trasportandoli e utilizzandoli in modalità itinerante come un camper, o in modalità stanziale, sfruttando la rotazione fra gli alloggi.

Sullo stesso piano si pone anche il progetto dell'appartamento-caravan di Angela Hereiter del 1972, una sorta di vero e proprio rimorchio, trasportabile da qualunque automezzo, con la caratteristica di venire sistemata anch'essa su una predisposta struttura a torre. La modularità delle cellule-*roulotte* consente, oltre all'accoppiamento di più moduli, anche una disposizione radiale reciproca, articolando planimetricamente l'insieme in una sorta di margherita al cui centro sono posizionati collegamenti e impianti. Un progetto che cerca di gestire e fare propria quella comune modalità insediativa basilare, strutturata su una disposizione circolare, che fin dai tempi dei pionieri ha caratterizzato la forma della disposizione spontanea dei veicoli abitati.

Fin dai suoi esordi, insomma, il panorama di fruizione della mobilità abitativa si è talmente variegato e articolato che non è possibile riunificarlo sotto una medesima categoria. Alle necessità di classi meno abbienti che non possono aspirare alla proprietà di una casa tradizionalmente intesa,

si sono andate sempre più affiancando le necessità di chi ha scelto l'abitare mobile per ragioni ricreative, dando luogo all'attuale fenomeno dei *freetimers*.

Allo stato attuale la questione della mobilità della casa vive una condizione di stallo. Anche se le *mobile homes* nascono per essere spostate da un posto all'altro e anche se negli Stati Uniti, negli anni Ottanta, esse rappresentavano quasi il 40% delle modalità abitative dell'intero paese, di fatto hanno smarrito nel tempo la propria peculiarità, ovvero la possibilità di essere trasportate. Caratteristica questa che rimane solo in potenza, facendo perdere a poco a poco il loro carattere di *trailer* per assomigliare sempre più ad abitazioni unifamiliari tradizionali a basso costo.

Potremo dire che fondamentalmente la ricerca sulla *mobile-home* si è attualmente cristallizzata, nella stragrande maggioranza dei casi, sulla sola ripetizione di un consueto modello di riferimento, quasi sempre il parallelepipedo allungato, rivestito all'esterno secondo un'imperante estetica del *balloon-frame* e limitandone l'uso – almeno in Europa – a specifici parchi vacanza in località turistiche. Di contro invece, ha preso sempre più campo l'idea di un "abitare viaggiando" che coniuga l'esperienza del viaggio a quella di un'abitazione stabile, vedendo crescere a vista d'occhio l'affermazione della tipologia del *camper* e del *motorhome*, che hanno decisamente soppiantato nell'immaginario contemporaneo la più vetusta *roulotte*, relegata ad un uso maggiormente stanziale, anche se temporaneo.

Che dire infine, a conclusione di questo veloce e parziale resoconto sulle possibili dinamiche ed evoluzioni dei moderni nomadismi? Sicuramente si potrebbe essere tentati

di dare una declinazione attuale al tema della mobilità dell'abitare e, alla luce delle esperienze del passato, si potrebbe nuovamente insistere sulla dimensione innovativa che questo tema comporta, caricandola maggiormente di valenze sociali e collettive. Insieme al *co-housing* e allo *sharing*, quello del *moving* potrebbe essere infatti un ulteriore tassello verso la ricomposizione di una nuova idea di società. Una società meno radicata alla fisicità dei luoghi, più consapevole di una propria dimensione globale, espressa attraverso le nuove tecnologie, i nuovi media e perché no, anche attraverso nuovi e più agili modelli di abitare.

Ma non possiamo fare i conti senza tenere presente i bisogni più antichi dell'uomo e uno di questi è sicuramente proprio quello dell'abitare inteso come adesione, come riconoscimento e come identificazione in un luogo, nei suoi caratteri, nelle sue espressioni e nelle sue manifestazioni. E non dimentichiamoci che, per la maggior parte di noi, il riconoscersi e l'identificarsi significa soprattutto radicarsi.

Permettendomi una chiusa personale, io stesso sono da molti anni il felice possessore di un *camper* che ogni volta mi lascia emozioni uniche. Con lui ho dormito sotto aurore boreali e attraversato deserti riarsi dal sole. Dalle sue finestre ho visto tingersi l'aria dei colori incredibili di infiniti tramonti e di altrettante albe, così come ho cercato di memorizzare le molte sfumature dei mari o quelle delle nevi. Grazie a lui ho soggiornato in metropoli e villaggi e ho goduto dell'altrimenti impensabile comunione con monumenti e architetture, facendo di ogni viaggio una serie inenarrabile di esperienze ed emozioni. Ma sia pur vivendo ogni volta tutto questo, niente è stato mai grandioso come il ritorno.

Mai mi sono emozionato come ogni volta che sono ritornato a casa; nella mia casa di mattoni e intonaco, radicata da sempre allo stesso panorama che vedo dalla sua terrazza e pur sentendomi molte volte cittadino del mondo, in fondo ho sempre saputo che viaggio solo per ritornare.

Ecco perché amo la foto di Wright sull'automobile scoperta di fronte allo studio mobile nel deserto. Perché in fondo esprime quello che molte volte mi capita di vivere e che credo non riuscirò mai a superare. Ovvero una sorta di strano sentimento nel percepire contemporaneamente come sulla terra nulla sia radicato alla terra stessa e come tutto sia destinato a passare, ma anche come questa consapevolezza la si possa esperire fino in fondo, non tanto quando si vive la scoperta dell'“andare”, ma piuttosto solo quando si conosce la certezza dello “stare”.

| RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BURKHART B., HUNT D. | **AIRSTREAM. THE HISTORY OF THE LAND YACHT**, CHRONICLE BOOKS, SAN FRANCISCO, USA, 2000

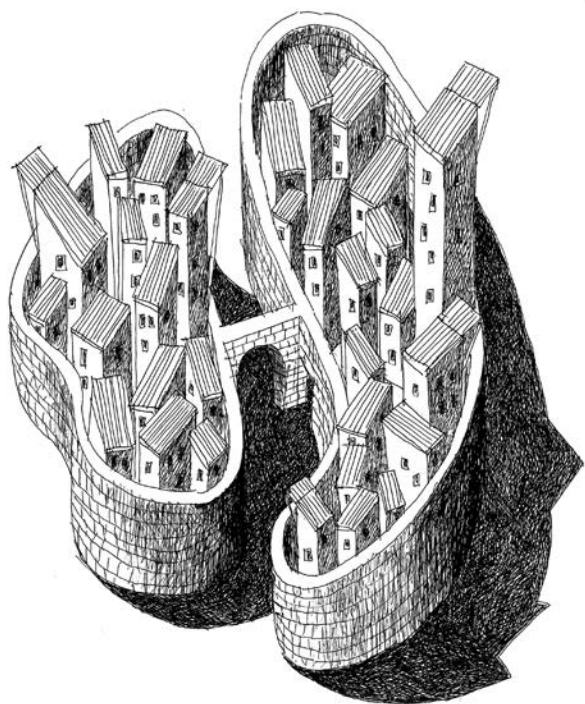
BURKHART B., NOYES P., ARIEFF A. | **TRAILER TRAVEL. A VISUAL HISTORY OF MOBILE AMERICA**, GIBBS SMITH, LAYTON, UTAH, USA, 2003

FABBRIZZI F. | **TEMPO MATERIA DELL'ARCHITETTURA**, ALINEA, FIRENZE, 2008

GALASSETTI A. | **ABITAR VIAGGIANDO. LA DIMENSIONE NASCOSTA DELLA MOBILITÀ**, PLEIN AIR, ROMA, 2002

GAMBARDELLA C. | **LA CASA MOBILE**, ELECTA, NAPOLI, 1995

TRIVELLIN E. | **ABITARE ON THE ROAD**, ALINEA, FIRENZE, 2003



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
TRA CUORE E POLMONE, PENNA SU CARTA, 2009

15 | FIRENZE:

alle radici della città dialogante

2012

La cultura architettonica e urbana contemporanea è ormai abituata agli slogan. Uno di questi è quello della *Smart City*, ovvero di un modello di città che possa offrire oltre alla migliore vivibilità per i propri abitanti, un alto grado di sostenibilità dato dall'integrazione tra le tecnologie impiegate e i servizi offerti, nel nome dell'inclusione, dell'innovazione e dell'informazione. Un modello che sottende la visione di una città, nella quale l'integrazione dei sistemi avvenga non solo a livello organizzativo, ma anche infrastrutturale e architettonico.

Rispetto a quelle che nella storia sono state le differenti categorie di riferimento poste alla base della costruzione della città, sia della sua fisicità ma anche della sua figuratività, la visione presente nell'idea di *Smart City*, pare privilegiare sulle altre le categorie legate alla dimensione

Rielaborazione del testo "Alle radici della città dialogante", in *Opere*, n. 34, Pacini, Pisa, 2012.

immateriale. In altre parole, come se in controcanto rispetto a questo nuovo pensiero sulla città e sul suo progetto ci fosse, piuttosto che l'evidenza e l'immanenza di criteri materiali, la ben più ineffabile complessità dei rapporti tra le categorie in gioco, ovvero le loro connessioni, i legami, i nessi, le attinenze, i dialoghi. Insomma, per dirla in altre parole: le relazioni.

Ma costruire una visione di città sulle relazioni è cosa alquanto difficoltosa se dietro non esiste la parallela costruzione di una figuratività solida e reale, pensata come quella capacità che la città dovrebbe avere di esprimere sempre sé stessa, pur nella sua inevitabile e necessaria modificazione. Lavorando solo sulla dimensione di "servizio" che la connotazione contemporanea di relazione porta con sé, si corre il rischio di rimanere in un campo intermedio molto più vicino alle dinamiche infrastrutturali che non propriamente a quelle architettoniche. Si apre quindi per qualunque soggetto interessato ad ogni processo di trasformazione urbana, insieme al problema operativo della città che muta, anche quello ben più consistente dei suoi riferimenti teorici e culturali. Ovvero all'interno di quale registro operare e in quale criterio generale di riferimento, quale paradigma tenere in filigrana e quale filosofia progettuale abbracciare affinché, la città, così come ogni sua architettura, possa essere l'espressione oltre che dello spirito del tempo, anche di una condivisa visione del mondo.

Basare una figuratività sulle relazioni è quindi un approccio auspicabile ma difficile, perché difficile può essere caricare di valori chiari e dai risvolti architettonici, tutte le parole

chiave con le quali la nostra cultura contemporanea è solita definire i suoi slogan, non dimenticandoci che il medium tra queste parole e l'idea della città e della sua figuratività, rimane pur sempre l'architettura.

In un mondo affollato di possibilità, stimoli per una via da percorrere possono esserci offerti anche dalla comprensione e dall'interpretazione della storia, perché credo che la nostra contemporaneità debba ascoltare maggiormente quanto il passato abbia da dirci in modo da disvelarne tracce e presupposti per dare non solo forza e legittimazione al nostro operato, ma principi sedimentati che potremo disarticolare in tutta la complessità che oggi ci rappresenta. Quindi, nulla è nuovo sotto il sole e quello che oggi appare come un'innovazione, a ben vedere è già stato affrontato in altri tempi anche se poi espresso in declinazioni differenti. La storia, allora, come sistema da cui attingere, ma una storia intesa nella propria capacità evolutiva, capace di fare arrivare nel contemporaneo non delle risposte istantanee a cui riferirsi di volta in volta, ma la sola essenza di principi che per quanto riguarda il mondo dell'architettura, possono essere prima che formali, soprattutto compositivi. Quindi non forme, ma principi di forma, a riprova di come il progetto per essere davvero innovativo, debba essere affrontato nel presente, con uno sguardo al futuro ma con una radice nel passato.

Detto questo, trovo questa questione dell'immaterialità come matrice del progetto, una storia già sentita. Essa ovviamente, presuppone l'idea di una città intesa in chiave dinamica e non congelata in una propria immagine astratta; una città mutevole, risolta quotidianamente attraverso la

vita dei propri abitanti e capace di conservare la propria figuratività nel tempo anche attraverso gli inevitabili cambiamenti.

In questo senso Firenze mi pare un caso emblematico. E lo è per due motivi. Il primo appunto proprio per questo uso delle relazioni come base della sua progettualità urbana e architettonica, il secondo anche per quella rara capacità di allestire proprio attraverso di esse, non solo una propria figuratività, ma anche una vera e propria narrazione sul mondo.

Esprimere principi attraverso l'immanenza della forma dell'edificio, della città o del paesaggio – siano essi di composizione, di costruzione e di utilità – comporta sempre l'affermare una più generale riflessione ideologica sull'uomo e sulle cose. Quindi architettura come spirito del tempo, espressione di valori in divenire che riflettono cosmogonie differenti. E a Firenze non sono però solo i linguaggi, le misure, le geometrie, le tecniche e i simboli a descrivere le diverse visioni del mondo, quanto soprattutto le relazioni in esse sottese che se ben colte, costituiscono la vera essenza dell'architettura.

Un caso, quello fiorentino, nel quale la pratica della relazione è stata forse il primo materiale di progetto nella costruzione della sua forma e della sua immagine, anche se ciò potrebbe apparire in contraddizione con la spontaneità della propria crescita medievale o con l'assertività dell'architettura rinascimentale. Al contrario, questo uso progettuale della relazione si è riversato negli inaspettati rapporti visivi tra le parti, in quelli di fusione con le colline e finanche in quelli più difficoltosi istituiti con il fiume.

Per tracciare una ricognizione breve in questa riflessione, potremo proprio iniziare affermando che la tipologia della casa-torre e la consorteria da cui deriva l'evoluzione dell'isolato chiuso su cui si è impostato l'*imprinting* figurale del carattere massivo e silente dell'architettura fiorentina, anche se nato su basi difensive necessarie ai mutevoli umori delle fazioni in cui era suddivisa la società medievale, costruisce un carattere architettonico ricorrente che non domina ma che al contrario accoglie. Accoglie proprio perché basato sulle relazioni, sugli scambi, sui flussi, sulle dinamiche tra le diverse parti, quindi non respingendo ma offrendo semplicemente con severità, l'indispensabile al proprio funzionamento.

Durante l'Umanesimo, Brunelleschi, Michelozzo, Alberti e Buontalenti, hanno dato anch'essi saggio di questo approccio che si potrebbe definire "dialogante", ovvero un approccio attento alla forma ma anche alle relazioni in essa sottese. Le loro prove sono state capaci di declinare nella forma architettonica e in quella della città, l'idea di un umano tornato ad essere misura di tutte le cose dopo la chiusura e la sua subordinazione all'idea di Dio, tipica della visione medievale.

Va da sé che il progetto rinascimentale nella propria immagine razionale e intelligibile è ancora -potremo dire per proprio statuto- un ragionamento sulle molte relazioni istituite con l'uomo, ma la visione idealizzata della città che proprio in quel periodo ha avuto in Italia punte di estremo fulgore, proprio a Firenze riesca a stemperarsi in una dimensione corrente. L'architettura umanista fiorentina non è infatti solo la riscoperta interpretata di

una codificazione di matrice classica, ma il segno vivo di una città reale. La città ideale del Rinascimento è lontana dall'uomo, è congelata nel suo disegno, fermata nelle sue proporzioni, mentre Firenze è un corpo vitale che pulsa di un battito che porta in sé la propria matrice di impianto romano, deformata e scomposta poi dalla crescita casuale dell'epoca medievale, riportata infine a sistema in alcuni limitati esempi, dalla misura rinascimentale. Insomma una città viva, abitata non solo dalle idee dell'uomo ma anche dalle loro traduzioni. Valga per tutti l'esempio brunelleschiano dello Spedale degli Innocenti, nel quale dietro alla purezza delle proprie forme, non si cela solo l'invenzione di un modo nuovo di guardare all'architettura, ma un vero principio di accoglienza. Il portico è un ricetto urbano che media la città all'edificio, come se l'edificio in quel momento si facesse città, ribaltando i tradizionali ruoli in gioco. La città entra dentro l'edificio attraverso il sistema dei suoi chiostri e l'edificio accoglie la stessa città facendosene carico. Questa caratteristica di reciprocità tra la città, l'edificio e l'uomo, diverrà una costante nel progetto fiorentino, divenendone uno dei tratti più significativi.

Questa visione rinascimentale che vede l'uomo artefice della storia, va in crisi nella seconda metà del Cinquecento e con essa anche i diversi codici del classico. In fondo l'inizio dell'era moderna si fonda proprio su questa crisi e a Firenze e nella sua architettura, in un episodio piccolo e all'apparenza marginale, questo passaggio viene sancito in tutta la sua straordinaria carica di rottura e innovazione.

Con il timpano spezzato in due parti rovesciate a formare il volo di due ali simmetriche, il Buontalenti nella Porta delle

Suppliche agli Uffizi, consegna la narrazione di un disagio. Ovvero il non riconoscersi più nella perfetta sintonia con il recupero della classicità, con il suo mondo logico e ordinato che seppur vedeva l'uomo come motore di ogni azione e conseguenza, non esprime più la complessità che la filosofia va definendo, che la scienza sta supponendo e che l'arte sta cogliendo. Insomma, qualche ingranaggio di questa collaudata cosmogonia si sta inceppando e questa piccola architettura è ancora lì a ricordarci le titubanze ma anche la potenzialità contenuta in questo momento. Un momento che non è ancora una visione, che sicuramente non avrà la forza di altre architetture ma che mi è sempre parso come un atto fondativo. Una sorta di "istantanea" fermata un attimo prima della deflagrazione che avverrà in maniera compiuta e completa grazie alla sensibilità dei secoli successivi e che culminerà nella liberazione attuata per esempio in ambito romano, da un Piranesi. Tutto allude ormai ad una totalità irrimediabilmente spezzata e sul piano filosofico ci si interroga sulla dimensione aprioristica delle cose che nell'architettura si riflette nell'immaginare una categoria che precede la realizzazione, come se per la prima volta si sancisse che la concezione precede l'opera. Ma la nascita dell'idea del tipo coincide in architettura con la scoperta di una nuova razionalità, di segno diverso rispetto a quella rinascimentale, non più legata all'universalità dell'uomo, ma alla sua personalità. Sarà in questa nuova visione che verranno gettate le basi per quella sorta di "istintualità dello spazio" capace di aprire il progetto ad un nuovo dialogo con la natura, costruendo di lì a poco la moderna concezione del paesaggio.

L'Ottocento fiorentino sviluppa questa visione attraverso una progettualità basata sulle connessioni fra le varie parti della città e della natura circostante. Il Poggi per esempio, nel fondere i caratteri del Neoclassicismo e del Romanticismo, ha saputo incrociare il rigore razionalista del tipo alla visione della natura, come occasione per individuare un nuovo immaginario. Con il suo Piano, infatti, non si fa altro che aprire la città a nuove relazioni, legando non solo le due parti di tessuto urbano trovatesi a contatto tra loro dall'abbattimento delle mura – sostituite ora dal nuovo sistema di viali e di piazze – ma strutturando una continuità visiva e relazionale con il verde delle colline d'Oltrarno, creando così una vera e propria operazione di costruzione del paesaggio. Qui, la ricerca del Pittoresco rincorsa attraverso piccoli luoghi circoscritti guidati da una logica della scoperta, si fonde ad uno dei temi cardine dell'Ottocento romantico, ovvero quello dell'infinito. Vedute, affacci, prospettive, si snodano lungo il percorso del Viale dei Colli a catturare un insieme che mai prima di allora era stato colto e portato a valore collettivo nella propria dimensione paesaggistica. Si assegnano così delle nuove relazioni all'insieme e un valore inedito allo sguardo che culminando nella spianata del Piazzale Michelangelo, offre della città sottostante, la forza nuova di una scena che può apparire a tratti sublime.

Inoltre attraverso la messa in opera di nuove relazioni, con il Piano Poggi, non solo si adegua Firenze alle coeve esperienze europee, ma si elaborano alcune matrici formali, quasi tipologiche, che diventeranno poi, se non proprio regola a modelli, almeno suggestioni di modelli esportati

anche in contesti diversi e in campi diversi. Fra tutti valga l'esempio del Cimitero degli Inglesi di Piazzale Donatello, racchiuso nell'ovale di una collinetta murata circondata da cipressi e isolata dal viale che corre tutt'attorno. Tale architettura avrà nella propria semplicità una forza arcana tale da suggestionare uno dei massimi artisti del Simbolismo, quell'Arnold Böcklin che seppellirà proprio in quel cimitero, una delle sue figlie morta in tenera età. Le più versioni de *L'Isola dei Morti*, da lui dipinte in occasioni differenti, scaturiranno infatti proprio dalla potenza figurale di questa architettura capace di esprimere il tormento romantico ma contenente anche un rimando ad una delle più forti immagini dell'architettura dell'Illuminismo, ovvero la parte basamentale del Cenotafio di Newton di Boullée.

Insomma, tra Ottocento e Novecento si rafforza ulteriormente l'idealizzazione dell'immagine di Firenze, iniziata ormai da tempo grazie ai molti viaggiatori e intellettuali stranieri richiamati dalla sua arte e dalla sua architettura. Ma per averne una chiave di lettura diversa e addentrarsi verso l'essenza delle relazioni che la strutturano, bisogna arrivare al 1914, quando Geoffrey Scott, il giovane studioso americano, bibliotecario di Bernard Berenson, pubblica *l'Architettura dell'Umanesimo*, un rivoluzionario testo pubblicato nuovamente nel 1939 dopo la sua prematura scomparsa.

In questo lavoro, pensato come una sorta di contributo alla storia del gusto, al di là della scorza all'apparenza estetizzante, si coglie invece un punto di vista inedito che sicuramente ha contribuito a modificare la visione non solo

dello spazio urbano ma anche del suo progetto. Lo spazio della città e quello di Firenze in particolare viene inteso attraverso una lettura in chiave dinamica, cioè aggiungendo alla sua appena acquisita dimensione di temporalità, anche l'espressione e la similitudine delle infinite relazioni istituibili tra le forme e le molte necessità dell'uomo. Uno spazio la cui casualità appena gestita dal rigore di alcuni sporadici interventi, diviene fatto esistenziale, consacrando dunque l'architettura e il suo progetto alla fenomenologia. Da qui l'immissione nella struttura teorica e operativa della progettualità di quegli anni, di contributi e visioni laterali al progetto, facendolo diventare crocevia di discipline diverse prima di allora sconosciute ai temi dell'architettura, ma che non fanno altro che rafforzarne nuovamente la sua visione umana. Una sorta di continua registrazione del reale pare quindi diventare il presupposto per la lettura e per la composizione dello spazio, basato, misurato e percepito ancora una volta attraverso l'universale ma innovativa categoria della relazione.

Con queste radici si comprendono forse meglio le posizioni sulla città e sulla sua progettazione portate avanti dalla cultura fiorentina a cavallo tra le due guerre e sbocciata nei temi della ricostruzione.

Nel generale stato di inattività progettuale degli anni della Seconda Guerra Mondiale, anche a Firenze germinano le aspettative per nuovi modelli di città. In questa chiave va interpretato il *corpus* dei disegni che Savioli dedica alla *Città Ideale* e nel quale si fissa l'utopia di una concezione che poi finita la guerra verrà interpretata in termini reali. In quegli anni il giovane Savioli si unisce al maestro Michelucci

scegliendo quale luogo di sperimentazione progettuale, quella parte di Firenze che di là da Ponte Vecchio si unisce alla collina. I temi presenti nella zona, spaziando dalle preesistenze architettoniche e ambientali, consentono una rilettura dell'esistente evidenziandone le emergenze all'interno di un connettivo che rimane indefinito. Le piazze, le chiese, i portici, i ponti e soprattutto il fiume, divengono gli elementi di una visione che prima di essere urbana appare fortemente legata all'esistenza. La *Città Ideale* è per Savioli la città di Firenze, pronta a rinnovarsi sull'interpretazione delle sue figure più consuete, messe nuovamente a sistema da una nuova idea di umanità. Alla base della *Città Ideale* c'è infatti il mondo ideale, atto di fede verso un futuro che le privazioni della guerra fanno immaginare come migliore del passato. Un mondo del quale la città ne diviene la metafora più calzante, capace di mostrare al contempo la doppia anima dei propri temi universali che si fondono ad una dimensione quotidiana e corrente dell'esistenza. In fondo la *Città Ideale* di Savioli è una città classica, scossa dalla discontinuità di alcuni episodi chiave che divengono i nuovi fuochi di un sistema inedito di relazioni. Il fiume diviene la spina dorsale di questo rinnovamento dal quale pare fluire una vitalità che si riversa nella città attraverso nuovi percorsi disposti su più livelli. Un corpo urbano poroso quindi, che accoglie e che dialoga con quella reciprocità tra l'edificio e il connettivo, tra il pubblico e il privato, tra l'artificiale e il naturale che la Firenze Rinascimentale aveva già praticato. Lo spazio si dilata fino ad annullare la tradizionale separazione tra il dentro e il fuori, tra il sopra e il sotto, tra il vicino e il

lontano, nella rincorsa di quella fluidità che costituirà uno dei cavalli di battaglia dell'intero Novecento.

Appare chiaro di come dietro alle visioni urbane del giovane Savioli ci sia quella registrazione della vita tanto professata da Michelucci, il quale, all'indomani delle distruzioni fiorentine ad opera delle mine tedesche dell'agosto del '44, macerie ancora fumanti, dà luogo a quello straordinario carnet di schizzi capaci di prefigurare la sua *Nuova Città*. Una città nuova, imperniata sul dialogo tra antico e moderno, ma che conserva ancora nella sua percezione, quell'approccio impressionistico romantico giunto fino ai primi decenni del Novecento. Quello stesso approccio che ha fatto risparmiare all'armata tedesca, il Ponte Vecchio, unico ponte superstite nella distruzione in massa dei ponti fiorentini, salvato forse solo perché espressione di quella pittoresca complessità, tanto cara anche all'ideale romantico tedesco. Ideale che per inciso, farà acquistare da Hitler proprio una delle versioni de *L'Isola dei Morti* e che farà appendere a Berlino alle pareti della Cancelleria del Reich.

Ma la matrice ottocentesca di questo ideale romantico che conduce Michelucci alla registrazione della realtà secondo tonalità impressionistiche, si tinge di una evidente sfumatura fenomenologica. A differenza dell'allievo, il maestro sarà capace tuttavia di percorrere in questa osservazione, il versante istintuale dell'esistenzialismo, privando l'idea del progetto di tutti quei valori legati ad una dimensione assoluta, ontologica, aprioristica. Con il tratto ora incerto ora insistito, quei disegni sono la testimonianza di una vivace necessità di cambiamento, sentita per ricostruire

uno dei brani più significativi di Firenze non più dov'era e com'era, ma secondo stimoli nuovi e nuove cosmogonie. Questo mettere le relazioni e il loro dialogo alla base del progetto, muta anche la consueta visione della forma, non più ottenuta da condizionamenti di cultura, di potere o di stile, ma costruita dalla fisicizzazione di tutte le componenti immateriali che concorrono a definirla. La città sarà dunque variabile, come variabili saranno le infinite e mutevoli relazioni necessarie per formarla. In questa visione la città si assimila all'edificio e l'edificio alla città in una reciprocità che esprime la pulsazione di una vita che pare essere l'origine, la misura e il fine di ogni questione. Va da sé che in tutto questo la forma perde qualunque valore e interesse, per cui l'essenza del progetto non risiede più nel risultato, quanto nell'itinerario compiuto. Non più l'arrivo quindi, ma il viaggio; non più la solidità dell'immagine, ma la ben più labile percorrenza di una strada della quale non esiste certezza. Espressione di questa *variabilità* saranno, nel tempo, moltissimi edifici costruiti dalle diverse generazioni di progettisti di Scuola Fiorentina, riportando come patrimonio comune questa visione nelle loro diversità di linguaggio.

Tante sono le intuizioni contenute nella *variabilità* che riescono a declinarsi in aspetti diversi nella progettualità urbana fiorentina degli anni seguenti, dando luogo a frutti di segno diametralmente opposto, come ad esempio il quartiere dell'Isolotto e quello di Sorgane.

Nell'Isolotto la presa di coscienza della realtà pare essere l'unica risposta possibile dopo le delusioni del Moderno. Tutto si rifà alla spontaneità della tradizione, alla poetica

delle relazioni e all'ideale della natura. Ma a differenza di altri esempi coevi, vedi quelli romani, dietro l'Isolotto non c'è l'ideale del borgo. Tutt'al più c'è l'estetica della città giardino e anche quella della villa suburbana, adoperando una composizione molto più vicina alla dinamica della fondazione che non a quella della casualità.

Dietro Sorgane invece c'è la rinnovata contaminazione città-edificio che partendo nuovamente dall'idea di *variabilità*, conduce all'utopia più fertile degli anni Sessanta, ovvero quella della macrostruttura. Le Corbusier ha da poco sedotto il mondo con la sua *Unité*, così come i Metabolisti giapponesi lo impressionano con nuove configurazioni urbane gestite da macro segni che costituiscono nuove relazioni di ordine. Un ordine che a Sorgane è dato dai percorsi sdoppiati in aerei passaggi, dall'assertività delle geometrie, dalla forza dei volumi, dalla brutalità della materia, ma anche dalla raffinatezza sintattica della composizione.

Sotto l'accomunante filosofia dell'edificio che diviene città e di una sua forma ricavata dalle implicite condizioni al contorno, si annida però anche l'estetica del fuori scala, dello straniamento e del gigantismo; meccanismi questi, comuni alle estetiche del *pop*. Un periodo questo, nel quale anche nelle visioni fiorentine, l'architettura e quindi la città, paiono perdere la propria valenza umana per caricarsi di una accezione maggiormente astratta, legata alla sperimentazione e alla ricerca. Si passa quindi ad una dimensione sopra territoriale, dove le relazioni non sono più quelle esclusivamente legate alla fisicità dei contesti, all'evoluzione delle tradizioni o all'interpretazione delle

memorie, ma alla critica dei costumi politici e societari, primo fra tutti quello del consumo sfrenato dei beni e delle risorse naturali. Non senza ironia, anche la città diviene *Super* e viene quindi attraversata da strutture superdimensionate che divengono i nuovi gangli di un sistema più vasto. I vari gruppi del *Radical* fiorentino incrociano questo gigantismo proponendo un immaginario iper-tecnologico capace al contempo di lanciare salvifici messaggi di repulsione industriale. Il Superstudio per esempio, con il proprio Monumento Continuo propone una visione di città nella quale l'architettura attuale è superstita all'interno di una nuova imbrigliatura data da una superarchitettura che tutto contiene, che tutto risolve e che tutto anticipa. Un nuovo gigantesco principio di ordine con cui misurare il mondo.

Delle utopie di questo periodo, arriva a noi come coda, il Palazzo di Giustizia di Ricci, deturpato dal campionario di materiali adoperati in corso d'opera per ingentilire la forza brutalista di quella che a tutti gli effetti è l'ultima macrostruttura fiorentina. Un edificio che vuole essere anche un pezzo di città e che prosegue a distanza di molti decenni, la lezione michelucciana sulla *variabilità*.

Infine, per concludere questi frammenti di riflessione sul vario uso che Firenze ha fatto delle relazioni come elemento di progetto e come leva per costruire la propria figuratività, potremo dire che dall'analisi delle visioni sulla città che la cultura contemporanea è capace di esprimere, si generano due tipi di tendenze. La prima è una tendenza in fondo perdente e rinunciataria, che riconosce implicitamente l'inarrestabile declino delle sue dinamiche, proponendo

di fatto una città futuribile nell'immagine ma vecchia nella sostanza e che cerca in vario modo di "fuggire" dal modello contemporaneo considerato ormai irrecuperabile. Una città pensata per luoghi estremi, per condizioni al limite, per scenari anomali o per condizioni paradisiache e che diviene di volta in volta isola, nave, bolla, satellite, astronave, insomma, luogo transeunte di valori a caccia di una nuova identità, un po' come fin dal 1964, la *Walking City* degli Archigram, ci aveva lasciato presagire.

A questa visione si oppone quella più reale che non rinuncia alla città come modello di sedimentazione di storie, di valori e di culture. Una visione che elabora un modello che non fugge, ma che al contrario, proprio per fondare la sua necessità di futuro, ricompon e rifermenta, ovvero cerca di guardare ancora all'interpretazione delle consuete componenti della città, attuando una nuova narrazione delle sue permanenze, dei suoi caratteri e della sua identità. Inutile dire che quest'ultima visione rappresenta tra le due, la strada auspicabile da percorrere, ma al contempo non possiamo escludere la sua intrinseca difficoltà. Caduto infatti anche lo stimolo dell'utopia, il progetto d'architettura ha guardato nuovamente alla storia come principio di progetto. Approccio sacrosanto questo, se non costituisse un versante scivoloso e difficile da percorrere rimanendo immuni da ogni citazionismo. E anche a Firenze, un po' per riflusso, un po' per recupero di un passato urbano difficile da scrollare, in molti casi la storia – ancora la storia – è parsa la soluzione migliore. Pochi sono stati però a Firenze i casi di un suo uso propositivo e tutti rimangono limitati a singoli edifici. Il caso di Novoli,

l'unica area che poteva mettere in atto questa visione della memoria come principio di progetto urbano, è andato infatti disatteso. Dietro l'*imprinting* dato da Krier c'è sicuramente la volontà di basare la nuova immagine della città sul recupero delle relazioni, ma invece di cercare nuovi modelli e nuovi linguaggi a queste relazioni, se ne mette in atto un recupero vernacolare e strapaesano, che Firenze non aveva offerto neanche in clima di fervido realismo. Un modo cioè di guardare al passato che nulla offre alla sua interpretazione propositiva, cioè alla possibilità di cogliere dalla storia principi formali e non semplici elementi capaci di veicolare la sola citazione di un'immagine falsata. Eccettuati i nuovi edifici dell'Università e un altro paio di edifici singoli capaci di riportare interpretazioni dei caratteri fiorentini, la generalità dell'intervento racconta un'immagine che pare lavorare sulla tipicità piuttosto che sull'interpretazione dell'identità e del carattere della città. Ancora in tema di modelli di città futura basata sulle relazioni, a Firenze questa possibilità ha recentemente avuto anche un'accezione meno letterale, chiamandosi *Volume Zero*, ovvero uno sviluppo tra le varie parti teso all'equilibrio tra il recupero dell'esistente, la nuova edificazione e la demolizione. Ma tornando all'idea di *Smart City* e non potendo fare a meno di constatare come anche questa ulteriore visione in fondo non sia altro che una figura del dialogo e della relazione, possiamo auspicare che una progettualità basata sulla messa a sistema di relazioni vecchie e nuove, possa solo generare una evoluzione capace di lavorare non solo sulle parole, ma sulla figuratività e sul senso.

Un senso che dovrebbe mantenersi in divenire e che ovviamente muta con i tempi del quale diviene espressione, ma capace di interpretare in maniera propositiva i propri caratteri e le proprie essenze, mostrando la permanenza nella modificazione. Dinamica difficile questa, ma indispensabile affinché anche il futuro, così come è stato per il passato, possa consegnarci vere architetture e quindi un'immagine della città che ogni volta muta rimanendo sempre se stessa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA. VV. | FIRENZE 1945-1995. I PROGETTI DELLA RICOSTRUZIONE, ALINEA, FIRENZE, 1995

AGOSTINI M.E. | GIUSEPPE POGGI. LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO, DIABASIS, PARMA, 2003

ALBISINNI P. | A CURA DI, LA CITTÀ IDEALE NEI DISEGNI DI LEONARDO SAVIOLI, IL PONTE, FIRENZE, 1986

ALIBRANDI V., VIECHMANN SAVIOLI F. | A CURA DI, LA CITTÀ IDEALE, IL PONTE, FIRENZE, 1983

BARONTINI L. | LA CITTÀ IDEALE DI LEONARDO SAVIOLI, IN *FIRENZE ARCHITETTURA N°1/2008*, Pagg. 76-83

BRUNETTI F. | LEONARDO SAVIOLI ARCHITETTO, DEDALO, BARI, 1982

CONTI M., SCANZONI A. | LA CITTÀ SOGNATA: FIRENZE, PROGETTI DA GIOTTO AGLI ANNI DUEMILA, MEDICEA, FIRENZE, 1994

CRESTI C. | FIRENZE, CAPITALE MANCATA: ARCHITETTURA E CITTÀ DAL PIANO POGGI AD OGGI, ELECTA, MILANO, 1995

DEZZI BARDESCHI M. | LA FIRENZE IDEALE DI LEONARDO SAVIOLI, IN *DOMUS N°660/1985*, Pagg. 14-15

FABBRIZZI F. | ALLE RADICI DELLA VARIABILITÀ. 1945-1947: LE VICENDE DEL CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE POSTBELLICA DI FIRENZE, IN *FIRENZE ARCHITETTURA N°1/2008*, Pagg. 84-90

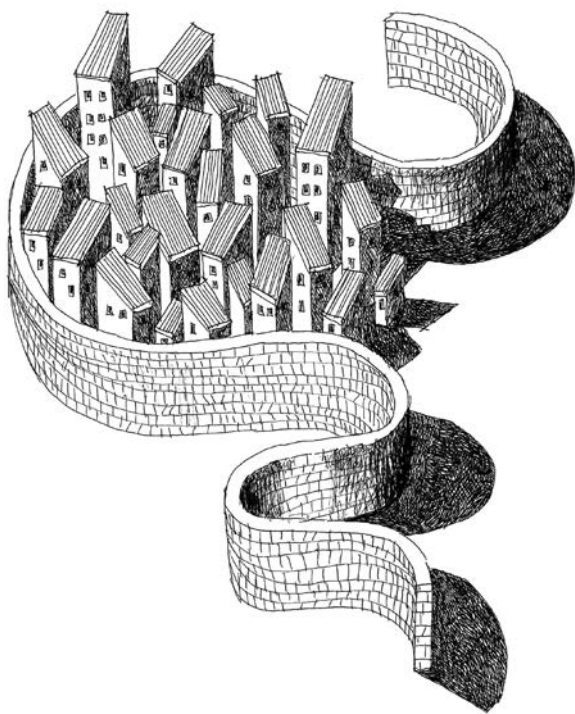
FABBRIZZI F. | DALLA CITTÀ REALE ALLA CITTÀ VARIABILE, IN *FIRENZE ARCHITETTURA N°2/2006*, Pagg. 162-175

FABBRIZZI F. | OPERE E PROGETTI DI SCUOLA FIORENTINA 1968-2008, ALINEA, FIRENZE, 2008

MICHELUCCI G. | BRUNELLESCHI MAGO, MEDUSA, MILANO, 2011

MURRAY P. | L'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO ITALIANO, LATERZA, BARI, 1998

SCOTT G. | L'ARCHITETTURA DELL'UMANESIMO, DEDALO, BARI, 1976



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
APERTURA, PENNA SU CARTA, 2009

16 | **FORMLESS VS TOPOGRAPHY**

ovvero quando l'informale incontra il paesaggio

2012

Molta della ricerca architettonica contemporanea muove ancora le proprie basi da una sorta di tentativo di revisione di quella che è stata la modernità. Essa individua un segmento temporalmente ampio che in architettura è stato subito revisionato da una serie di critiche che lo hanno depotenziato delle tinte più categoriche, dato che la sua visione unitaria già conteneva i fuggevoli tratti di una persistente ambiguità, che affondava le sue ragioni in presupposti precedenti.

Su più fronti si è definito il moderno attorno a quelle coppie d'opposti che la filosofia estetica di Hegel aveva postulato, lasciando la maggior parte della sua capacità ermeneutica alla dialettica tra la forma e la funzione, tra l'ornamento e la struttura, tra la concretezza e l'astrazione e tra la figura e lo sfondo. Si delinea così una razionale cosmogonia, che

Rielaborazione del testo "Quando l'informale incontra il paesaggio", in *Opere*, n. 31, Pacini, Pisa, 2012.

viene presto superata nel corso dei tempi successivi, da un pensiero filosofico che rivede le reciprocità tra le cose e l'uomo, all'interno di nuove possibilità che diluiscono la rigidità un po' schematica della visione hegeliana. Il pensiero di Nietzsche, di Freud, di Heidegger, di Gadamer, e in tempi a noi più vicini, di Derrida e di Deleuze, ha contribuito alla formazione di un più complesso orizzonte di senso operando, per tappe diverse, una riconcettualizzazione dell'uomo e delle sue diverse opzioni sul mondo.

Mentre gli sviluppi di questo divenire andavano compendosi, di contro, nel campo della ricerca architettonica, si è avvertita una stasi, anche se questa, sul puro piano linguistico ha coinciso con una delle innovazioni più evidenti della storia. L'"invenzione dell'innovazione", vera essenza della modernità che di fatto si è dimostrata mancante di una vera e propria interna sua teoria, basava i suoi evidenti imperativi sulle suggestioni ereditate dall'ottocento positivista, piuttosto che su concrete espressioni del reale. La cosiddetta *postmodernità*, così come la *decostruzione*, lo *strutturalismo* e persino il tanto evocato approccio della *dislocazione del senso*, non hanno colmato il vuoto e la scollatura registrata tra il pensiero filosofico e l'operatività progettuale.

Nel tentativo di aggiungere un ulteriore tassello ad una possibile quanto nuovamente auspicabile sua "unificazione narrativa", l'architettura contemporanea ha stretto nuovamente alleanza con la natura. Alla dimensione paesaggista, all'operatività di matrice bioclimatica e alla sensibilità di matrice *Land*, si è aggiunto, con sempre maggiore insistenza e convinzione, il coinvolgimento

topografico. Ovvero lo sviluppo di una formatività che ribaltando il tradizionale ruolo tra artificio e natura, forma e paesaggio, ha avuto la forza di scardinare il consolidato rapporto di figura/sfondo con il quale solitamente un edificio si inserisce in un luogo. Una visione nella quale il paesaggio e l'edificio si fondono in una nuova condizione che prima dell'atto progettuale non poteva esistere; una sorta di riconoscibile terza entità, i cui termini risultano fusi ed inseparabili, ma al contempo isolabili, discreti e riconoscibili.

In questi ultimi decenni abbiamo assistito all'affermazione di una ricerca architettonica che ha teso a superare il consueto rapporto tra edificio e sito, attraverso atti di trasformazione profonda del luogo, ottenuti non solo semplicemente relazionandosi alla sua fisicità, ma ad esso fondendosi, creando una condizione che, attraverso le reciproche relazioni innescate, non riesce a distinguere più l'edificio dall'intorno. L'ambiente, il luogo, il paesaggio non rappresentano più lo sfondo entro cui percepire l'architettura ma elementi che insieme all'architettura individuano una terza condizione e un nuovo equilibrio, ricchi di potenzialità espressive e innovative complessità spaziali.

Dietro questa piccola rivoluzione concettuale – ben esemplificata a suo tempo dal pensiero di Peter Eisenman nell'individuare il passaggio da *forming* a *spacing* – oltre ad una sempre più marcata attenzione ai nodi filosofici segnati da una visione estetica ambientalista, esiste sicuramente un altro importante vettore. Esso è rintracciabile nella maggiore libertà grafica e quindi di conseguenza per certi

aspetti compositiva, che l'odierna cultura del digitale ha irrefrenabilmente innescato nella ricerca progettuale. In questa condizione, la possibilità di prefigurare una spazialità che senza l'ausilio dello strumento informatico risulterebbe impossibile non soltanto rappresentare, ma soprattutto concepire, ha rotto la visione di un'architettura intesa come sistema condivisibile e trasmissibile di regole sintattiche e grammaticali, azzerando prioritariamente ogni criterio di produzione formale da intendersi in chiave tettonica. Tutto ciò ha accentuato una dimensione linguistica visibilmente improntata all'informalità, cioè alla perdita di riconoscibilità della forma, come se nell'architettura fossero venuti meno i tradizionali parametri di intelligibilità compositiva in favore di una formatività per certi aspetti molto più vicina all'arte plastica che non alla tettonica. Viene quindi logico intendere come questo dilagare dell'informalità sia andato di pari passo con la vocazione topografica dell'architettura, in quanto le essenze dell'una e dell'altra potevano, per statuto e per simbolismi, ben rapportarsi e reciprocamente contenersi.

In queste architetture trionfa l'ibrido come nuova e accattivante categoria estetica, le cui forme, in parte ispirate a suggestioni di origine biologica, o legate a speculazioni di geometrie posteuclidee, stanno suggerendo un mondo immateriale abitato da informazioni e immagini che vanno a sostituire un mondo fatto da oggetti reali. Sono qui le relazioni innescabili tra le infinite informazioni che creano lo spazio, non le relazioni tra entità fisiche, per cui l'architettura diviene metafora di questa trasmigrazione di senso in quanto oggetto di metamorfosi continua per

l'essere, essa stessa, luogo transeunte di relazione. L'idea di una "Transmodernità", affermata da Marcos Novak come luogo di relazione tra il moderno e il virtuale indica, in fondo, la capacità dell'architettura di essere ancora "figura", ovvero per dirla ancora con Franco Rella, di essere *il movimento stesso di un altro pensiero*, solo che il pensiero che in questa condizione veicola, è a sua volta instabile, incerto e dislocato. Quindi una sorta di "figura della figura", dove il senso fluttuante della mutazione si apre in spazi concettuali imprevedibili, progressivi e quindi nebulosi, ovvero *blurring*, come certa critica tende ad indicarli.

Se si studiano le molte architetture che impiegano nei loro processi formali tali presupposti, appare chiaro che i consueti strumenti di controllo e definizione spaziale, quali la pianta, il prospetto e la sezione, in virtù di una generale forza amalgamatrice, appaiono superati da una composizione che li rappresenta in simultanea. Come se da una massa primigenia, si innescasse una sorta di processo "a levare" piuttosto che ad aggiungere, dove molte volte si unisce anche la tensione di una geometria che non funziona più come generale controllo proporzionale, ma induce un ulteriore elemento di mutazione. Nell'informalità legata alla topografia, si mostra molto frequentemente la difficoltà a concepire anche gli stessi elementi canonici su cui si basa l'architettura, come l'idea del fronte, spesso superata da una fluidità morfogenetica che pare più vicina all'unitarietà inseguita dall'arte plastica che non alla discretizzazione dell'architettura. Per questo i prospetti in molti casi altro non sono che sezioni reiterate all'esterno ad annunciare non una pelle di mediazione tra interno ed esterno, ma

un semplice diagramma di funzionamento, ovvero una rappresentazione congelata dell'internità.

I tropi simbolici attraverso i quali si raggiunge l'attivazione del suolo nel progetto d'architettura sono riconducibili allo scavo, al riporto, alla compressione, al contenimento, all'incisione, alla corrugazione e alla piegatura. Ad essi corrispondono azioni geometriche che riescono a mettere abilmente in forma tali possibilità, allestendo un immenso potere di seduzione a causa dell'inebriante mondo che esse riescono – almeno virtualmente – a far vivere e immaginare.

Questo assistere alla selvaggia proliferazione di sperimentazione digitale, oltre al magma abitato da una “formatività senza forma” ha prodotto, inoltre, lo straniante affievolirsi della plurisecolare visione trasmissibile del sistema architettura, producendo una vertigine visionaria attraverso la quale molti hanno intravisto il celarsi di una tanto auspicata liberazione dai maestri e dalla memoria.

Ma la storia, anche quella recente, insegna, e molti oramai sono i corsi e ricorsi avvicendati, riconoscibili e strutturati, tali da poter pensare che anche questo spezzone d'innovazione sia destinato, forse, ad esaurirsi. Presto, l'informale reclamerà una sua forma, ovvero sempre più frequentemente, grazie al fatto che alcuni di questi progetti potranno diventare costruiti, si metterà in luce la loro sommaria esecuzione, ottenuta attraverso una materialità che stenta a seguire l'accelerazione alla quale violentemente è sottoposto il mondo del progetto. Fatto già ampiamente dimostrato, a prescindere da quei pochi riusciti, ma sporadici esempi, vere eccezioni a confermare

la regola, allorché cercando di dare una dimensione fisica e concreta a queste entità ipotizzate, non si è riusciti ad essere all'altezza della tensione e dell'immaginazione che tali ipotesi lasciavano presagire, generando solo una cultura che cerca nuove giustificazioni.

In una impostazione compositiva fondata sulla discretizzazione dei diversi elementi, è sempre stata ben visibile la ricerca di una perfetta consonanza tra la forma dell'esterno e quella dello spazio interno, come se l'architettura dovesse annunciare non tanto la funzione, che è diventato problema più recente, ma la propria coerenza spaziale tra la definizione esterna e quella interna, tra il contenitore e il contenuto, tra la costruzione e il suo significato. Anzi, le architetture più interessanti della storia sono state proprio quelle che hanno saputo scarnificare ed esaltare la tensione di questa rappresentazione. Questa caratteristica, che si è chiamata alternativamente coerenza spaziale, sincerità strutturale, rigore geometrico, simbolo, appropriatezza, è stata sostituita da una estetica dello stupore, categoria necessaria ovviamente, ma mai come in questo momento totalmente predominante.

Impegnate quindi a giustificare o meno i virtuosismi grafici di sovrapposizioni di *layers* e ad assecondare lo sviluppo dei loro magmatici e bloboidali volumi, queste architetture hanno tralasciato il più delle volte la coerenza della reciprocità tra la forma esterna e gli spazi in esse contenuti. Passi, se negli interni di talune di queste opere realizzate si registra la stessa sensazione che potrebbe esserci all'interno di un carro del carnevale, dove le superfici si modellano

secondo una comprensibilità istintuale, piuttosto che geometrica, ma quello che credo sia ancora più difficile da accettare è ciò che si registra quando questo tipo di architettura non è esclusivamente autoreferenziale, come nel caso dell'edificio che è ancora figura separata contro uno sfondo separato, ma quando essa al contrario, attiva un ragionamento di coinvolgimento con la terra. Molte volte si assiste infatti alla presenza di una fortissima e evidente scollatura, registrabile proprio attraverso lo strumento della sezione, tra la varietà degli spazi interni plasmati e la forma dell'esterno quasi sempre pensata come un mantello di terra che ricopre indifferenziatamente i virtuosismi del sotto. Questa indifferenza o incoerenza spaziale ha il potere di accentuare i due registri compositivi, quello della superficie e quello della profondità, difficilmente correlati – se non in rari casi – all'interno di una unica volontà che pare riunire plasmabilità a composizione. A riprova di tutto questo, si osservino le sezioni o anche le piante di molti di questi progetti, e si veda l'impressionante serie di spazi morti, sia in pianta che in alzato, esistenti tra i due sistemi, nei quali molto difficilmente il “canto” dello spazio interno, si traduce reciprocamente all'esterno, in un itinerario logico ed essenziale.

Ma non tutto deve apparire per certi versi così inarrestabile e catastrofico. Non tutta l'architettura tende allo stupore e al *formless*, anche se pare che il coinvolgimento topografico sia compreso come fatto auspicabile e possibile anche nelle ricerche più ancorate a visioni di identità e tradizione. Anzi, pare proprio che tale condizione possa di fatto veicolare una sorta di ulteriore declinazione del rapporto

di contestualizzazione tra la forma e il luogo che la ospita, combattendo in maniera evidente e con un approccio di forte contemporaneità la generale atopia del nostro tempo. In questa ottica vale quindi la pena di registrare nella generalità della visione analizzata, la presenza di una linea di ricerca che appare maggiormente omogenea e coerente con la serie di premesse sulle quali lavora. Al suo interno spicca una porzione consistente dell'orizzonte italiano, che infatti riesce a inserire anche all'interno di questo segmento, una sorta di interessante declinazione di quella che può essere considerata come una sua genetica attitudine alla sensibilità dei diversi luoghi, riconfermando una criticità espressa a suo tempo nei confronti del Moderno.

Le posizioni italiane attuali, che lavorano all'interno della dimensione topografica, tracciano nell'odierna transmodernità itinerari di reazione. Agli imperativi di una formatività senza forma, rispondono pur con le doverose disarticolazioni figlie dei tempi, attraverso un'idea di immutata sintassi, disciplinarmente canonica e spazialmente intelligibile, nella quale il paesaggio, la natura, l'ambiente, il luogo, altro non sono che alcuni dei tanti materiali del progetto. L'ancoraggio ad una dimensione di certezza disciplinare, logica e trasmissibile, non ha scalfito i loro impianti teorici, come se la rottura e la liberazione perseguite dalla cultura digitale fossero pervenute in modalità fortunatamente attutite, nello spessore teorico e soprattutto operativo del progetto italiano. Il coinvolgimento della topografia e la fusione con la topologia, non riporta nella odierna sensibilità progettuale italiana, il pericoloso abbandono dei principi tettonici, e quando lo fa lo fa come

preziosa eccezione che conferma la regola e che ribadisce i canoni di un progetto che viene visto comunque come atto unitario.

Sono esempi nei quali internità ed esternità si rimandano a reciprocità dovute ad una coerenza progettuale che non separa l'atto creativo dalla conoscenza della materia coinvolta e dove la geometria rimane strumento al contempo di prefigurazione e di controllo. Ecco perché in essi non si registrano le incongruenze che paiono invece caratterizzare alcuni tra gli esempi più eclatanti di questa tendenza. Sono esempi, questi italiani, che difficilmente indulgono, vuoi per cultura e vuoi per tradizione, al gratuito smarrimento della ricerca procedurale di forma, non avendo riconosciuto nell'evoluzione dei propri geni ereditari, a parte brevi e circoscritte parentesi, le suggestioni che, per certi versi su presupposti analoghi, avevano incitato ad abbandonare retaggi e tradizioni legate ad un passato secolare, assestandosi in tempi recenti attorno all'utopia organicista. Segmento minore e delegittimizzato dalle sue derive degeneri, che voleva all'inizio, nella sua fase più pura, veicolare anch'esso lo smarrimento della ricerca formale, nel riconoscimento della natura, al contempo come duplice materiale di progetto e come ispirazione formale.

Il consueto rapporto tra pesantezza e leggerezza, ovvero il consolidato dialogo tra massa e diafanità, pare in questi esempi, dotarsi di un ulteriore valore. Alla pesantezza pensata come tradizionale espressione del radicamento e come espressione di costruttività e alla leggerezza intesa come modalità dello stemperarsi delle volumetrie nel

confronto con il cielo, essi oppongono un interessante quanto straniata inversione di ruoli. Al suolo si assegna una visione di leggerezza, dove la materia viene cavata e trasformata in spazi, possibilità, connessioni, reti, infrastrutture, vita. Il “sotto” affiora per sottrazione, in nuove topografie alleggerendo anche simbolicamente il rapporto del radicamento, nel quale a variare sono proprio le consuete strutture antropologiche dell’immaginario, non più legate ai tradizionali simboli della discesa e a quelli dell’ascesa. È quindi una direzione di leggerezza quella che si assegna al suolo. Sparisce l’idea di una quota di base sulla quale tradizionalmente hanno da sempre poggiato gli edifici, e sparisce anche l’idea del basamento ancorato alla terra su cui poi poggiare l’edificio, in favore di una complessità fatta di piani di affioramento nel quale la sintassi tradizionale dei meccanismi costitutivi e di comprensione dello spazio, viene vivificata dalle nuove dinamiche e possibilità che questo approccio offre. Vivificata ma non inficiata, in quanto il fattore topografia e il fattore geometrico ben si relazionano in una inedita versione delle consuete e sempre necessarie relazioni di figurazione spaziale.

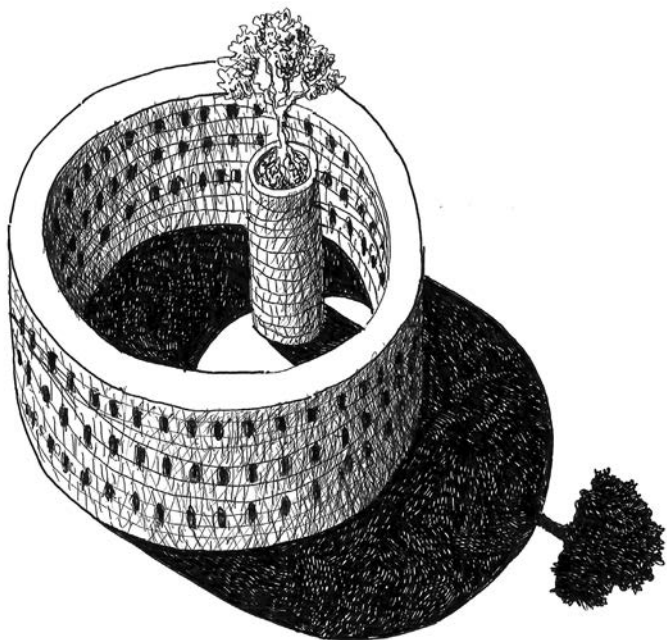
Tra i maestri dell’architettura italiana, anche uno come Giovanni Michelucci, tra i più inclini ai percorsi di “liberazione”, forse il più “organico” tra i suoi contemporanei, anche se fautore di un organicismo spurio, anomalo e fuso alla più squillante caratteristica di una espressività espressionista, non ha raggiunto mai l’adesione completa alla perdita totale delle caratteristiche “scientifiche” del comporre. Suona ancora inevasa la suggestiva critica zeviana al suo progetto del Memorial Michelangiotesco sulle Alpi Apuane, nel quale si

incitava, visti i primi stadi del progetto presentato, a lacerare e a scomporre la rigidità di un sistema codificato, lavorando per dissonanze e disarmonie che avrebbero fuso la spazialità del suo interno, al rimodellamento topografico del luogo, con vibrazioni dolci e drammatiche. Critica che non colpì affatto Michelucci, intento ad esaltare oltre ad un riscoperto rapporto con la natura inteso come mezzo d'apertura di nuove relazioni umane, la dimensione corale di questa sua inaspettata commistione tra forma artificiale e paesaggio, segno di una capacità, ancora allora ben radicata, di tenere in filigrana, anzi di elevare a nucleo prezioso, la presenza di regole, geometrie, tradizioni, che indipendentemente dalla carica espressiva del linguaggio, apparentemente liberato o meno dalla schiavitù della sua processualità formale, rimanevano l'essenza dell'intero processo di progetto.

Mi piace sospendere allora la riflessione proprio su questo ricordo, sull'evento apparentemente marginale della critica di Zevi, che vola al vento perché non raccolta da Michelucci e che segna in maniera fortissima l'animo di una appartenenza culturale che non potrà mai azzerare i frammenti del proprio passato, anche quando il luogo appare in tutta la sua straordinaria vocazione seduttiva.

Un luogo che reclamando infinite variazioni di interpretazione, assesta la filosofia odierna del proprio progetto sulla rappresentazione di una nuova icona, non più elevata verso l'alto, ma al contrario incassata e scavata nel suolo, nella terra. Filosofia, la cui forte e per certi versi inedita narratività, contiene inatteso, un generale senso di rifondazione, stimolo e forza per produrre non tanto un nuovo e soprattutto ennesimo stile, quanto capace di

affinare la possibilità di ascolto dell'unicità e dell'identità dei luoghi, producendo architetture connesse ad essi, non solo da rapporti di intellettuale assonanza e formale tangenza, quanto da fisici legami di reciproca comunione e di solidale interfaccia. Legami che la disciplinarietà contenuta nella pratica secolare della geometria potranno solo incrementare e consolidare.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ",
CIRCOLARITÀ, PENNA SU CARTA, 2017

17 | IL PENSIERO DELL'ARCHITETTURA

come scrittura del paesaggio

2009

In compagnia del fratello Gherardo, il giovane Petrarca compie nell'aprile del 1335 l'ascesa del Monte Ventoso, una montagna nei pressi di Avignone, la cui salita aveva fin dall'infanzia suggestionato e incuriosito l'immaginazione del poeta.

Una volta arrivati sulla cima e dopo aver superato la fatica fisica per la salita, la vetta offre la meravigliosa scoperta di una vista inimmaginabile. Petrarca è come stordito, e nella percezione di una natura che diviene contemplazione, si estranea e raggiunge un sentimento di pura comunanza con il paesaggio. Un senso di comunione e di appartenenza con la natura che altro non è che l'allegoria di una totalità alla quale sente di non poter sfuggire. Ma una volta raggiunta questa emozione, al senso di fusione si sostituisce lo straniamento e la colpa, perché comprende – complice

Rielaborazione del testo "Il pensiero dell'architettura come scrittura del paesaggio", in AA.VV., *Progetti X Luoghi*, Alinea, Firenze, 2009.

Agostino, le cui pagine tiene sempre con sé – che questo sentimento di totalità e reciprocità tra sé e Dio poteva essere raggiunto anche senza la mediazione della natura. Deluso per la propria ammirazione verso le cose terrene, Petrarca allora scaccia da sé la visione di quel paesaggio e ridiscende dal monte con l'incupito pensiero che la ricerca di Dio debba avvenire solo con gli occhi della mente.

All'interno della visione di natura tipica del mondo medievale, nel quale la totalità è intesa come espressione divina, retaggio del precedente sentimento di natura del mondo antico di una totalità animista e universale, è possibile scorgere una ricerca che può rinunciare alla componente fisica, ovvero alla ricerca "fuori di sé" dell'idea di Dio. «*E gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti e i grandi flussi del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e il corso delle stelle; e trascurano se stessi*», come infatti registrano alcuni dei versi più belli di Agostino.

Se da un lato questo sentimento riportato da Petrarca all'interno delle *Lettere Familiari*, dimostra ancora la potenza dell'*Anima Mundi* medievale, dall'altro lato inizia ad ammettere al proprio interno anche la presenza forte di una incrinatura.

La visione del paesaggio colto dalla cima del Monte Ventoso contiene infatti, anche se subito ricacciata, una sorta di estasi contemplativa, frutto della consapevolezza dell'inevitabile separazione tra l'uomo e la natura, a ribadire che la totalità alla quale l'uomo medievale era solito pensarsi in relazione ad essa e a Dio, si è frammentata lasciando spazio ad una essenza ormai depotenziata che sarà da quel momento in

poi, registrata con alterna intensità fino ai nostri giorni. Ovvero inizia a mostrarsi una crepa che minerà sempre più l'idea di una totalità assoluta, ammettendo la parzialità della percezione di un soggetto diviso e imperfetto, per il quale l'idea di un dio comincerà a essere un'ipotesi non più così tanto necessaria.

Per spezzoni diversi e non sempre consecutivi, inizia così, sulla percezione di monti, vallate e orizzonti spazzati da un vento teso, l'inevitabile rottura della visione del paesaggio come atto di sintesi tra l'uomo e la natura e tra la ragione e l'istinto, mettendo in luce in questa sorta di rinuncia annunciata, quella che Simmel tempo dopo individuerà come «*la lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale*»¹. E sarà un passaggio questo, che a poco a poco farà subentrare, all'assoluto religioso, un assoluto laico capace di innestare quell'idea di un necessario dominio della ragione umana, alla base poi dei grandi temi dei secoli successivi.

Secoli che saranno dominati dal fondamentale passaggio dall'analogia alla concezione, origine della visione di un mondo "misurabile", quindi all'affermazione di un "oggettivo" che per gradi soppianderà tutto quanto era "soggettivo". In questa modificazione epocale, anche la bellezza diviene "essenziale" e tutto appare nitido e classificabile, nella prefigurazione di ideali aprioristici di riferimento che slegano ogni ragionamento compiuto nell'ambito della forma architettonica e della sua

1. Cfr. SIMMEL G., *Saggi sul paesaggio*, Roma, 2006.

composizione, da tutto quanto è realmente riconducibile alla fisicità dello spazio, approdando alla visione di tipi e modelli che con le diversità dei luoghi ormai paiono avere poco a che fare.

Questa riduzione assolutista passa come modello prioritario anche attraverso tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento pur ammettendo, entro lo spessore della sua componente assertiva e maggiormente visibile, anche alcune ovvie e illuminate eccezioni. In particolare il Novecento, con il proprio fronteggiarsi di valori opposti, produce forse l'ultimo tentativo della storia nel quale si cerca ancora di presentare il mondo all'interno della certezza di una visione unitaria. Con il Moderno e con la sua "invenzione dell'innovazione", si assiste infatti alla narrazione forte e coesa di un ultimo ideale di unità, ma ben presto la forza che le sue posizioni contengono si sfalda a poco a poco nella consapevolezza della sua impossibilità, prima intellettuale e poi reale. Sentimento questo, che affonda le sue radici già molti secoli addietro e che porta a cedere di fronte alla propria difficoltà di affermare o di raggiungere nuovamente una qualsiasi verità stabile o definitiva. All'unità come spiegazione certa e incontrovertibile, si è sostituita la frammentarietà legata ad una pluralità di verità relative, originate dai diversi sensi che il mondo di volta in volta assume.

Questa frammentarietà, fatta di verità parziali e di sensi diversi che si mostrano in tutta la loro caotica e cangiante configurazione sovrapponendosi e accumulandosi senza più nessun ordine preciso, ha caratterizzato le diverse fasi della dopomodernità, consolidandosi ulteriormente nella nostra attualità e diventandone il paradigma di riferimento.

Anche la condizione contemporanea dei luoghi e dei loro paesaggi è ormai frutto di accumuli e sovrapposizioni. Pochi infatti sono quegli ambienti nei quali una condizione felicemente intonsa permette, attraverso l'atto cognitivo del riconoscimento, l'innescarsi di una valenza emozionale. Le città, i paesaggi, tutti i luoghi in genere, sono ormai il frutto di una sovrapposizione che li ha portati lontano da una loro iniziale unicità e riconoscibilità di carattere. Essi vivono infatti di facce sovrapposte, caratterizzate da scene mutanti che indicano la presenza di tracce, lacerti e scomposizioni, che altro non sono che la sospensione tra resoconti del passato e ipotesi di futuro. Nelle pieghe di queste molteplici e multiformi espressioni, i diversi tipi, i diversi temi e le diverse figure simultaneamente presenti, annunciano, per frammenti, paradigmi di infinite possibilità diverse.

Questo innesca, sul puro piano della ricerca compositiva, una dilagante e inevitabile distruzione dell'unità della forma spaziale. I tradizionali e consolidati atti creativi attraverso i quali solitamente si dava vita alla scrittura architettonica, assumono un valore secondario se non del tutto ininfluenza, nella straniante e vasta complessità del momento attuale. Anche la consueta e sempre auspicabile relazione tra principi, forme e scrittura si è dissolta nell'accavallarsi di soglie multiple che, se da un lato hanno avuto la capacità di innescare reciprocità inaspettate, stemperando le molte asperità comunque presenti nella forza di qualunque ragionamento unitario, hanno reso nulli tutti i potenziali portati intesi nell'ottica di una possibile interpretazione della tradizione.

Come agire allora seguendo dei criteri di possibile orientamento, senza rinunciare alla complessità del contemporaneo e come intendere soprattutto il progetto d'architettura in relazione al luogo, sapendo che lo stesso luogo è una entità ormai variabile?

In un così inedito stato delle cose, l'architetto convinto che fare architettura significhi fundamentalmente "scrivere un luogo", può dirottare tutto questo a suo favore, trasformandone la multiforme complessità in una stimolante base interpretativa. In altri termini può decidere di optare per una strada che non contempi la nostalgia di un tempo di adesione banalmente rivolto al passato, intravedendo nelle sue forme ormai impensabili la risoluzione a questa complessità, quanto piuttosto fare di questa condizione mosaicata la base di dialogo e di ricerca per nuove possibilità di misura.

Scrivere un luogo "con misura", significa lavorare all'interno dell'utilizzo orientato di questa inevitabile dissolvenza, intravedendo una possibile via alla ricomposizione dell'infranto. Operazione, questa, che non deve essere intesa come la ricostituzione di una semplificata corrispondenza tra valori di configurazione e valori di spazio, quanto una riconcentrazione dell'attenzione sulla stessa struttura del progetto, rivendicando cioè uguale attenzione al processo e al risultato, alla forma e alla scrittura, ben consapevoli che nella composizione dell'architettura i modi della formatività sono essi stessi progetto.

In questa visione, sono forse ormai da rivedere tutte le posizioni che derivano dai concetti espressi da Umberto Eco all'inizio degli anni Sessanta, quando decretava che un

testo tanto più è aperto, tanto più può assumere valenza estetica. Il paesaggio è infatti, ormai, il testo più aperto che da un punto di vista ermeneutico possa esistere, ma questa apertura non è andata in armonico pari passo con il suo valore estetico. I luoghi e i paesaggi generano sentimenti e pensieri diversi in relazione ai loro diversi fruitori, e in base ai diversi stati d'animo di quegli stessi fruitori, ma la loro interpretazione rimane tuttavia soggetta alla disciplinarietà di una possibile grammatica linguistica che, attraverso la semantica, la sintassi e la morfologia, riesce a dare un significato e una coerente struttura narrativa.

Per questo, l'analisi del luogo può ancora produrre un pensiero d'architettura, come se le forme della terra e dell'uomo, i loro equilibri e i loro stridori, potessero dare una forma al pensiero.

Ma come può ancora l'architettura tradurre sensibilmente i molti caratteri del luogo e come scriversi nel paesaggio come frammento ad esso assonante? Come, in altre parole, riuscire a collocare un frammento fra altri frammenti, senza perdere di vista l'idea che comporre è ancora disciplinarietà, ovvero sottostare con creativa libertà a delle regole e a dei principi?

Sono questi, alcuni dei quesiti-chiave attorno ai quali cerco di impostare le riflessioni progettuali e di ricerca oggetto del mio lavoro. Ovvero cerco, nel tentativo di aggiungere un ulteriore tassello ad una nuovamente auspicabile sua "unificazione narrativa" – ma al contempo esprimendo anche tutto l'imbarazzo di una ricerca visibile di forma –, in linea con una certa parte dell'architettura contemporanea, di stringere nuovamente alleanza con la natura.

Spesso mi sono adoperato affinché gli itinerari progettuali percorsi da me e dal mio insegnamento, così come la ricerca del frammento assonante con il luogo, avvenga perlopiù attraverso lo sviluppo di una formatività che ribaltando il tradizionale ruolo tra artificio e natura e tra forma e paesaggio, abbia la forza di scardinare il consolidato rapporto di figura/sfondo con il quale solitamente un edificio si inserisce in un contesto. Una visione nella quale il paesaggio e l'edificio si fondono in una nuova condizione che prima dell'atto progettuale non poteva esistere; una sorta di riconoscibile terza entità, i cui termini risultano fusi e inseparabili, ma al contempo isolabili, discreti e riconoscibili.

Quindi una possibile modalità compositiva attraverso la quale dare nuova misura ai paesaggi, suggerisce un'architettura che tende a superare il consueto rapporto tra edificio e sito, attraverso atti di trasformazione profonda del luogo, ottenuti non solo semplicemente relazionandosi alla sua fisicità, ma ad esso fondendosi, creando una condizione che attraverso le reciproche relazioni innescate non riesce a distinguere più l'edificio dall'intorno. L'ambiente, il luogo, il paesaggio non rappresentano più lo sfondo entro cui percepire l'architettura, ma elementi che insieme all'architettura individuano una terza condizione e un nuovo equilibrio, ricchi di potenzialità espressive e innovative complessità spaziali.

Le azioni simboliche e concrete attraverso le quali si raggiunge una inedita reciprocità tra architettura e luogo tramite il progetto d'architettura, sono riconducibili allo scavo, al riporto, alla compressione, al contenimento, all'incisione, alla corrugazione e alla piegatura. Tutte

operazioni costitutive che favoriscono l'insorgere di una relazione simbiotica tra la forma e il suo contesto naturale, opponendosi attraverso una forte e innovativa riconfigurazione alla ormai predominante atopia dei nostri tempi. Misura e appropriatezza non conferiscono al coinvolgimento della topografia il pericoloso abbandono dei principi tettonici, mantenendo in una reciprocità che porta il paesaggio a farsi architettura e l'architettura a farsi paesaggio, i canoni di un progetto che viene visto comunque come atto unitario.

Indipendentemente dall'approccio topografico, comporre per frammenti e all'interno del frammento significa accettare l'inevitabilità dell'unità perduta, significa cioè scegliere per dare un nuovo senso ai luoghi. Ricomporre l'infranto significa percorrere il difficile itinerario della rigenerazione della stessa idea di progetto, ovvero significa percorrere le modalità di un fare che assegna, come espressione di disciplinarietà, lo stesso valore prezioso sia allo scopo, ovvero alla ricerca della forma, che allo stesso processo creativo. Ma in quali termini e come?

La risposta può apparire ovvia, ma nasconde nella sua semplicità una grande lezione. Ovvero ricorrendo agli stessi strumenti che il progetto ha da sempre a sua disposizione, cioè attraverso il linguaggio, inteso in questo caso nella propria sfumatura di vero e proprio *medium* tra un paesaggio mentale e un paesaggio fisico. Un linguaggio che è struttura espressiva, ma al contempo elemento capace tuttavia di forzare le valenze emozionali riconosciute nella fase di analisi e farle diventare tema conduttore e materia di interpretazione, ricordando come una buona grammatica

non può perdere di vista le forme della valorizzazione poetica. Dall'incontro di questi due paesaggi, quello mentale e quello fisico, può nascere un paesaggio poetico, il cui linguaggio non è solo espressione, ma anche forse l'unico modo vero per fare incontrare il pensiero con il mondo. «Sono ligure», diceva Italo Calvino «quindi ho imparato a leggere il mio paesaggio anche dalle poesie di Montale»². Se questo è profondamente vero, è vero anche il contrario, come si possa cioè, innescare reazione linguistica e finanche poetica dall'interpretazione oggettiva e sensibile del paesaggio, qualunque esso sia.

A tutto questo non so indicare però la percorrenza di una modalità unitaria e nemmeno una regola certa di operatività, perché i modi per raggiungere il linguaggio poetico sono personali, ovvero è personale come si riesce a dire con parole nuove la stessa cosa o come si dicono cose nuove con le stesse parole. Quello che conta – ed è questo il nucleo essenziale che principalmente mi preme passare nella mia ricerca e nell'insegnamento – oltre al lavoro sulla dimensione visibile analizzata, è forse più il lavoro sulla tonalità spirituale ed emotiva che luogo e paesaggio riescono a possedere. Una tonalità che potremmo anche chiamare *Stimmung*, oppure *mood*, o ancora *milieu*, ma che individua quell'insieme di caratteristiche “profonde” che, appartenendo ai luoghi, non sempre vanno di pari passo però con la loro unità visiva, quindi per questo difficile, molto difficile da svelare. Una tonalità a volte latente, altre volte lacerata, ma sempre unione

2. Cfr. CALVINO I., Intervista su: *Mondoperaio*, XXXII, 6 giugno 1979.

di oggettivo e soggettivo, prodotto di un solo atto mentale, scomposto in un successivo atto di astrazione analitica.

Comporre quindi la misura di un registro poetico, significa tentare un atto della visione e uno del sentimento, dell'intuizione e dell'intelletto, il cui pensiero può essere riunito in una forma che appartiene alla dimensione identitaria del luogo. Scrivere poeticamente il paesaggio attraverso la forma architettonica e attraverso le loro reciproche relazioni significa quindi intraprendere un lungo e irripetibile itinerario di scelte diverse, che hanno la capacità di dare – o altre volte solo di aggiungere – senso al senso dei luoghi, affrontando delle traiettorie progettuali che nella loro pacatezza cercano di sfuggire dal *glamour* di ogni sensazionalismo.

In altre parole significa lavorare nello spazio fondamentale ma invisibile, della dialettica tra la Lingua e la Parola, ovvero ampliare la soglia tra la regola e la sua necessaria contaminazione, rendendo vibrante di ulteriori valenze la splendida visione della sempre valida continuità rogersiana. Come se ogni discontinuità dovuta ai nuovi vettori del contemporaneo rappresentasse ancora il substrato da cui partire per l'innescare compositivo di qualunque architettura, la cui composizione può appunto essere ancora considerata come l'insieme degli impercettibili mutamenti possibili all'interno di un insieme di regole.

Comporre significa quindi evolvere, ma è una evoluzione che avviene solo tramite il lento e inesorabile superamento del codice che viene corroso dalle sue impercettibili ma costanti modificazioni. Quindi il progresso è una soglia, è lo spazio liminale di un tempo che evolve il passato nello

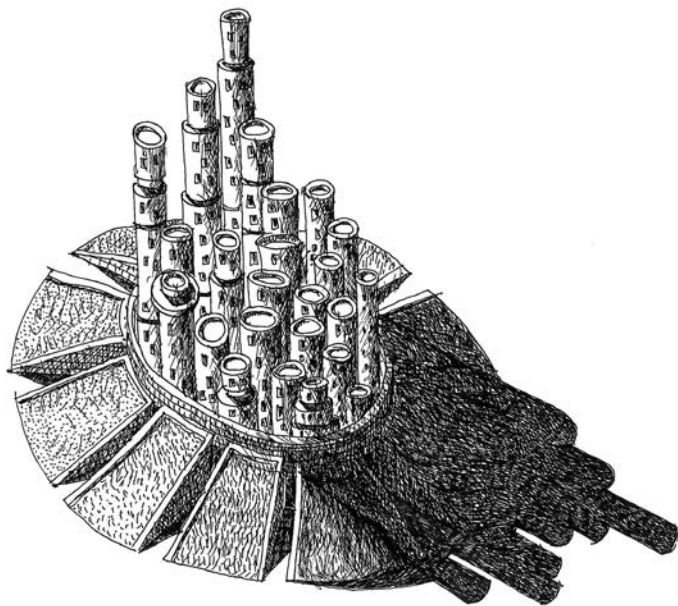
spazio del presente. Un tempo che non guarda al futuro come mito da anelare e da raggiungere, e nemmeno al passato come irrecuperabile condizione ottimale.

Il comporre è quindi un “divenire” che vive, senza respingerla, un’unità infranta, accettandone conseguenze e potenzialità da dirottare e interpretare nei suoi diversi registri. Registri nei quali è auspicabile non proiettarsi in un tempo di adesione a sé estraneo, quanto al contrario lavorare nella sospensione intermedia di una progettualità dettata dal presente, riproponendo nella dimensione interpretativa del luogo l’individuazione di un modello che altro non è che un modello che si compie interamente nel presente, in aderenza con i molti lasciti ricavabili dal passato, senza rinunciare alla scintilla del futuro.

Tracciati questi pochi frammenti di poetica progettuale, non so in tutta onestà se riusciremo ancora a trovare nuove forme di contemporanea unità, in modo che il pensiero dell’architettura ne sia ancora lo specchio. Così come non so se il paesaggio potrà ancora riuscire a comunicare certezza, nella sua inarrestabile sovrapposizione di segni sempre più smarriti. Quello che è certezza nella dilagante incertezza è sicuramente il lavoro incrociato fra il reale e il figurale che un itinerario progettuale che tiene in considerazione tutto quanto detto può produrre, innescando una vera e propria reazione di riorientamento sul senso della forma architettonica. Una forma pensata in quel luogo, da quel luogo e per quel luogo; eufonica espressione al contempo di absolutezza delle sue caratteristiche, ma anche di inserimento in un nuovamente possibile, – anche se profondamente diverso – flusso dialettico.

Questa auspicabile idea di ricomposizione può essere intesa allora come il momento finale a cui tendere all'interno di un flusso e di una continuità. Essa può forse ammettere una convinzione, ribadire un principio, ma al contempo tenere insieme anche il morso generato dal dubbio, ovvero i codici e le sue rotture, le regole e le loro revisioni, in modo da non opporre più distinte polarità di categorie inconciliabili, quanto piuttosto la possibile filigrana di visioni opposte tra loro che si riassumono, riconciliate, in aperte e inedite possibilità di ricerca.

Solo così riusciremo a ricomporre o forse ad accettare quella dolorosa rottura tra l'uomo e il mondo, ovvero tra la pratica e il pensiero – e nel caso specifico della forma, tra l'architettura e il paesaggio – che già Petrarca poeticamente aveva colto, nella estatica e ventosa contemplazione di un orizzonte fatto di monti e vallate.



FABIO FABBRIZZI, DALLA SERIE "CENTOCITTÀ"
BASTIONI, PENNA SU CARTA, 2016

18 | NELLO SQUARCIO FERRIGNO DELLA TERRA

1973. Il progetto del Cimitero di Urbino

2009

Parlare di un cimitero vuol dire parlare della morte e parlare della morte, oggi, non è facile.

Viviamo infatti la labile condizione che deriva dal retaggio difficile da stemperare, della visione rassicurante di una morte purificatrice delle umane miserie, incrociata ad un più rapido senso di anestetizzazione che pervade tutto quanto la riguarda, riducendola non più ad un fatto sociale ma ad un momento estremamente privato e soprattutto negativamente privo di un suo riconoscimento.

Cancellarne le tracce, ma credere che, in fondo, essa contenga un lascito per i vivi, qualunque esso sia, consegnando al suo – pur se sempre più debole – pensiero, una qualunque cosmogonia possibile, rappresenta forse l'unico sentimento che la nostra era è capace di sviluppare nei suoi confronti.

Rielaborazione del testo “Arnaldo Pomodoro. Nello squarcio ferrigno della terra. 1973, il progetto per il nuovo cimitero di Urbino”, in *Firenze Architettura*, n. 1, 2009.

Pur nell'apparente assenza, l'universalità insita nell'idea di morte ne fa quindi un tema interpretativamente aperto, suscettibile di veicolare posizioni anche molto diverse tra loro, nelle quali però si ritaglia sempre, come corollario prioritario, il concetto di natura.

Anche parlare di natura è un fatto altrettanto complesso e lo è ancora di più quando la natura si trova a dover diventare antropizzata, offrendosi quale base per la possibilità dell'architettura.

L'idea di un'architettura dedicata alla morte da costruirsi nella natura incarna quindi la concretizzazione dei temi che vengono interpretati con forza dal progetto, purtroppo non realizzato, di Arnaldo Pomodoro, per l'ampliamento del Cimitero di Urbino. Progetto vincitore di un concorso presentato nel 1973 insieme agli architetti Carlo Trevisi, Lorenzino Cremonini, Marco Rossi, Tullio Zini e dallo psicologo Paolo Bonaiuto, con il motto "*L'interiorità*".

Il luogo è quello deputato dal Piano Regolatore di Giancarlo De Carlo del 1964; una sferica collina in aderenza all'ottocentesco cimitero esistente e in prossimità del Mausoleo dei Duchi da Montefeltro, ovvero la Chiesa di San Bernardino costruita da Francesco di Giorgio sui dolci rilievi che circondano Urbino. Una collina che Pomodoro non costruisce, ma che immagina solcata dal vibratile segno di un cretto vagamente cruciforme. Una faglia che lascia intonsa la rotondità naturale e che scopre tra la profondità dei suoi lembi la vivace presenza di accumuli umorali e materici, diversamente finiti ad accogliere inumazioni e tumulazioni. La forza di questo progetto di Pomodoro risiede nel travaso delle sue consuete dinamiche plastiche, dalla

scala dell'oggetto a quella del territorio, prefigurando una frattura, una sottrazione di materia, che ribadisce l'antica consuetudine dell'artista di corrodere superfici assolute, geometrie riconoscibili e volumi certi, da coaguli di altre costellazioni di forme secondarie, disposte secondo movimenti e direzioni di possibili stratificazioni successive, litificando le variabili pulsazioni dei dinamici flussi interni. In questa tensione, le sue forme assumono, in contemporanea, tonalità opposte, vibrando tra l'essere pelle e struttura, carne e vertebra, massa e sezione.

Anche l'idea di questo cimitero vive di questa preziosa ambiguità che suscitò non poche polemiche nel dibattito del tempo. Perché è scontato dirlo, ma un dibattito accesissimo e dilazionato trascinerà questo progetto fino quasi ai giorni nostri, rendendo ancora più grottesca, e come non mai ancora più bruciante e attuale, la privazione subita in seguito alla scelta di non costruirlo.

A rileggere i momenti salienti di tale dibattito a distanza di trent'anni, una volta sfronato dalle code e dagli interventi di una cultura retriva e provinciale, la caratura delle argomentazioni si risolve di fatto in pochi temi direttori, riassumibile nella lucida dialettica tra le posizioni di Giulio Carlo Argan e di Rosario Assunto, intese quali punte di due opposti sentimenti, seppur accomunate da una medesima stima nei confronti dell'intuizione artistica.

Argan¹ mette ben in risalto il rapporto che la formatività

1. Cfr. ARGAN G.C., "Il caro estinto va in collina", in *L'Espresso*, 30/10/1977.

proposta da Pomodoro allestirebbe nei confronti del paesaggio. Una forma ben colta nel suo valore architettonico e non scultoreo, capace di essere assonante con la natura circostante ma anche con le misure umane presenti nel luogo. Nella sua difesa, egli intuisce la creazione di uno spazio poeticamente dedicato alla morte e al suo pensiero, risolvendo il suo mistero proprio nella stessa identificazione tra uomo e natura. Il progetto di Pomodoro quindi non è impulso ed istinto, ma scrittura artistica, che parte dal luogo, per quel luogo, e che approda non ad un semplice segno, ma ad un complesso itinerario spaziale, vero quanto malinconico – dice ancora Argan –, come un canto di Leopardi.

Ma questa commistione malinconica tra l'uomo, il suo destino, il senso della natura e quello del paesaggio conduce anche alla visione di una laica religiosità, grazie alla quale, attraverso l'opera si rende manifesta la rigenerazione continua della vita, nella quale la madre terra si spacca e restituisce alla luce una quotidiana visione della morte. Una visione corale nella quale i defunti, non più collocati in spazi differenziati e personalizzati come specchio della vita e delle sue classi sociali, divengono tutti uguali di fronte ad un uguale mistero.

Non in opposizione ma trasversalmente a queste argomentazioni, Assunto² attribuisce alla natura antropizzata dal progetto di Pomodoro un valore generico

2. Cfr. ASSUNTO R., "Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino", in *L'Espresso*, 11/1977.

e non individuato, dovuto soprattutto alla mancanza di alberi, quali elementi di identità e di caratterizzazione. Quindi si auspica un dialogo con una natura assolutamente non concettuale, bensì con “quella” natura, frutto forse più di una visione teleologica che non ontologica.

A questa riflessione estetica, Assunto aggiunge anche una riflessione sul senso etico che quello spazio suggerisce nei confronti della morte e dei suoi riti. Alla visione densamente popolata da una sorta di universale collettività riscontrabile in Argan, egli oppone un principio di singolarità, che rivendica, al posto di una memoria collettiva, una memoria fatta di individui. Una memoria legata agli uomini che, in quanto tali, di essi riesca a rivendicare oltre a ricordare, proprio l’infinita “ciascunità”.

Ma a queste riflessioni si accompagna un comune sentimento di base originato proprio dall’allora inclassificabilità attribuita all’opera. Un’opera giustamente non inquadrata nelle dinamiche della *Land Art*, ma nemmeno colta appieno nel suo essere contemporaneamente scultura e architettura. Non ancora diluita forse, la ricorrente fallacia della visione dello spazio involucrate e ancora forse troppo recente quella dello spazio strutturante, il progetto per Urbino non fu colto appieno in tutta la sua portata innovativa. Esso non solo proponeva una nuova tipologia di architettura funebre, ma anche la prefigurazione di un nuovo approccio compositivo.

L’ambiguità latente nelle pieghe del dibattito di allora non trovò riscontro nella classificazione del fenomeno. Oggigiorno parlare di ibridazione fra architettura, arte e paesaggio pare cosa acquisita, ma nello scampolo dei

tardi anni Settanta, quando ancora il vero dibattito e quindi il vero scontro, non era tanto sulle forme ma sulle ideologie che esse veicolavano, questa commistione di sensi era davvero difficile da comprendere. Adesso la nostra liquidità culturale si nutre di categorie quali quelle dell'ambiguo, del frammento e del decategorizzato, nelle quali non paiono esserci più opposte cosmogonie che si fronteggiano; nemmeno nel pensiero della morte, mentre i molti complessi sistemi filosofici oggi in piedi hanno una coabitazione che oramai non sorprende più nessuno.

Pomodoro ha avuto la lucidità di avanzare una propria visione di questa coabitazione, proprio ricorrendo ad un approccio topografico al progetto, cogliendo cioè quello che di fatto attualmente succede con molta più disinvoltura e soprattutto condivisione scientifica di allora, ovvero il fatto che architettura e paesaggio possono contenersi a vicenda. Questo, attraverso una cosciente alterazione del consueto rapporto di figura/sfondo tra l'edificio e il sito, per cui attraverso la sintesi progettuale, non esistono più la forma e il luogo come entità distinte tra loro, anche se la loro relazione può essere quella di un riuscitissimo dialogo, ma una terza entità che riunendole le supera.

Nella sostanza, il coinvolgimento dell'architettura con la fisicità del luogo attivando la sua modificazione con il coinvolgimento della terra, si definisce attraverso una sorta di processo "a levare". Come se da una massa unitaria venissero sottratte porzioni di volumi concatenati tra loro, non più solamente attraverso le consuete operazioni costitutive dello spazio, ma anche tramite scavi, contenimenti, argini, incisioni, che la solcano di rughe, di increspature e di

fenditure e ne imprimono forme e figure le cui sinestetiche geometrie ben si colgono e contemporaneamente al meglio si controllano, solo attraverso l'uso della sezione.

A guardare i riflessi ferrigni e le tonalità scabre ed ossidate della splendida maquette in bronzo patinato del progetto, esposta permanentemente nei rinnovati spazi industriali della recente sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano, questa potenza intenzionale del lavoro in sezione si coglie in tutta la sua portata espressiva e con una intensità che sicuramente non traspare dai disegni e dai fotoinserimenti. La collina è al contempo composta e plasmata, riuscendo ad individuarne nel disegno ricavato, criteri di intelligibilità e criteri di gestualità, come se la forma fosse coralmemente, resa discreta e contemporaneamente dissolta.

Leonardo Benevolo³, individua in questa corallità, le cui accezioni paiono marcare le molte tonalità di questo lavoro di Pomodoro, non tanto il frutto di una possibile sottesa visione di religiosità, quanto l'azione interdisciplinare di competenze diverse che in esso convergono, in quanto fenomeno complesso e perfettibile.

Perfettibile come ogni lavoro ancora lasciato nella sospensione della sua mancata realizzazione, ma a distanza di molto tempo dalla sua ideazione, ancora forse più che in passato, maggiormente meritevole di additare una contemporanea via alla rammemorazione tra polarità opposte, ma capace anche, nella mancanza di tali polarità,

3. Cfr. BENEVOLO L., "Se la necropoli è moderna", in *L'Unità*, 4/1/1979.

di individuare il senso arcaico del radicare una forma a un luogo. In questa molteplice visione di complessità, questa opera è capace di disvelare nelle sue forme solo prefigurate, l'evidente possibilità di un mondo riconciliato con le sue molte ideologie. Un mondo nel quale non è più importante se gli opposti si fronteggiano o si annullano, ma nel quale, grazie anche alla metafora dell'incisione in questa terra aperta per ricevere ma anche per rendere, sia possibile comprendere e accettare, nella finitizzazione dell'infinito, la nostra infinita finitezza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARGAN G.C. | “IL CARO ESTINTO VA IN COLLINA”, IN *L'ESPRESSO*, 30/10/1977

ASSUNTO R. | “FOSCOLO E IL CIMITERO (NUOVO) DI URBINO”, IN *L'ESPRESSO*, 11/1977

BENEVOLO L. | “SE LA NECROPOLI È MODERNA”, IN *L'UNITÀ*, 4/1/1979

LEONETTI F. | A CURA DI, **IL CIMITERO SEPOLTO**, FELTRINELLI, MILANO, 1982

VATTESE A. | VERZOTTI G., **FONDAZIONE ARNALDO POMODORO. LA COLLEZIONE PERMANENTE**, SKIRA, MILANO, 2007

ZEVI B. | “AL CIMITERO C'È UN'ASSEMBLEA”, IN *L'ESPRESSO*, 27/2/1977



Fabio Fabbrizzi (Firenze 1963) è Professore Associato di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Oltre a questa disciplina insegna anche Progetto di Allestimento all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Insegna poi Allestimento e Museografia alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze e Progetto di Allestimento nella Scuola di Architettura dell'Università "Nostra Signora del Buonconsiglio" di Tirana.

La sua ricerca teorica e progettuale si sviluppa all'interno dei molti aspetti definiti dal rapporto tra memoria e contemporaneità, affrontati attraverso la sensibile interpretazione delle diverse peculiarità dei caratteri dei luoghi. È autore di numerosi progetti e ricerche, nonché monografie, saggi e articoli scientifici all'interno del vasto orizzonte della disciplina progettuale, esprimendo un proprio itinerario compositivo nei diversi campi dell'architettura e in particolare della museografia e dell'allestimento.

ISBN 979-12-80178-43-5



€ 20,00

9 791280 178435 >

