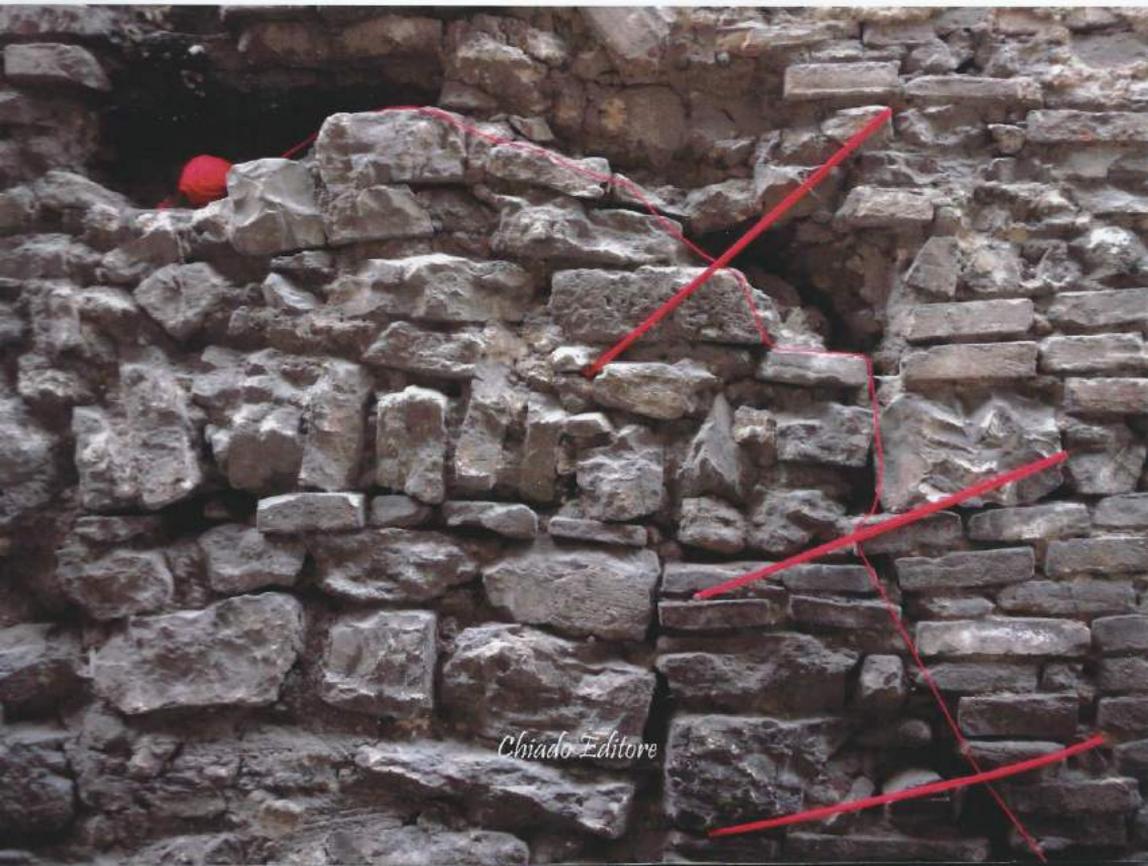


IL TEMPO E IL DIVENIRE

Disegno e Interventi Artistici a Narni

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

a cura di



Chiado Editore

COLLEZIONE

COMPENDIUM

Chiado Editore

chiadoeditore.it

chiadoeditore.it

© 2012, Pedro António Janeiro e Chiado Editore

E-mail: info@chiadoeditore.it

Titolo: Il Tempo e il Divenire. Disegno e Interventi Artistici a Narni

Coordinamento editoriale: Susanne Engel

Composizione grafica: Vitor Duarte – Dipartimento Grafico

Copertina: Vitor Duarte – Dipartimento Grafico

Fotografia di copertina: Ivo Covaneiro

Adattamento delle immagini: Ivo Covaneiro

Stampa e Finitura: BREAK PRINT

1.^a edizione: Giugno, 2012

ISBN: 978-989-697-693-4

Deposito Legale n.° 344448/12



PEDRO ANTÓNIO JANEIRO
a cura di

IL TEMPO E IL DIVENIRE
Disegno e Interventi Artistici a Narni

Chiado Editore



Indice

- 7 **PEDRO ANTÓNIO JANEIRO**
NOTA INTRODUTTIVA E RINGRAZIAMENTI
- 13 **STEFANO BIGARONI**
PREFAZIONE
- 17 **GIAN MARIO ACCASTO**
PROMENADES DANS ROME
- 27 **ADOLFO SAJEVA**
IL TEMPO (DEL PROGETTO) E IL DIVENIRE (DELLA CITTÀ)
- 41 **DANILO D'ANNA**
***DEL PAESAGGIO, DEL LUOGO, DELLE RELAZIONI E... DELL'ASSENZA:
RIFLESSIONI SUL PROGETTO NEL CONTESTO AMBIENTALE STORICO.***
- 51 **PEDRO ANTÓNIO JANEIRO**
***IL "FACCIA A FACCIA" E IL TEMPO DEL DIVENIRE:
IL VISIBILE E L'INVISIBILE DEL DISEGNO***
- 61 **SILVIA ESCAMILLA AMARILLO**
IN UN'ALTRA MANIERA: SCOPRIRE, VEDERE E FAR VEDERE

- 71 **MARIAGRAZIA LEONARDI**
ESPERIENZE DI PROGETTUALITÀ E CREATIVITÀ SITE-SPECIFIC APPLICATE ALLA VALORIZZAZIONE DEI LUOGHI DELLA COMUNITÀ DI NARNI
- 77 **HÉCTOR GARCÍA SÁNCHEZ**
...CUCIRE L'ANIMA DELLE COSE...
- 83 **IVO COVANEIRO**
DISEGNI E CICATRICI
- 89 **IMMAGINI DEL LAVORO SVOLTO DAGLI STUDENTI ISCRITTI A QUESTO WORKSHOP:**
- 94 **IVO COVANEIRO**
 - 98 **MARGARIDA MONTEIRO**
 - 102 **INTERVENZIONE COLLETTIVA I**
 - 106 **PEDRO ANTÓNIO JANEIRO**
 - 110 **MARTA DIAS**
 - 114 **AUTORE ANONIMO**
 - 118 **MARIANA RODRIGUES E MARIANA SEMPITERNO**
 - 122 **INÈS FÉLIX**
 - 126 **JOSÉ FERREIRA CRESPO**
 - 130 **INTERVENZIONE COLLETTIVA II**
- 135 **JORGE CRUZ PINTO**
POSTFAZIONE





NOTA INTRODUTTIVA E RINGRAZIAMENTI

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

(curatore della pubblicazione; coordinatore del workshop
Il Tempo e il Divenire, Disegno e Interventi Artistici a Narni)

Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona
Centro di Ricerca in Architettura, Urbanismo e Design, CIAUD/FAUTL





Non è difficile trovare esempi di uno stretto contatto tra Architettura ed altre Arti. Nello stesso modo, in un sorvolo per la Storia dell'Architettura, chiunque – anche coloro che non si dedicano alla ricerca scientifica ne di questa sua Storia ne anche della sua Teoria – può trovare molto facilmente tenui confini tra Architettura e Arte. Indipendentemente dalla nostra posizione teorica per quanto riguarda questo problema (celebre negli ambienti accademici, soprattutto dopo le tracce rilasciate dal Movimento Moderno, come una sorta di "derivazione" o di "variazione" sul *tema* Palladiano), quello di se l'Architettura è o non-è Arte, sono almeno riconoscibili delle "contaminazioni figurative" (descritte tanto bene da Simon Marchán-Fiz) nella prima dal secondo e viceversa. Questo pone sempre di più – dal Rinascimento fino ad oggi – nel senso "epistemologico", diciamo, l'Architettura, soprattutto per quanto può riguardare alla sua circoscrizione come effettiva Disciplina, un problema: quali sono gli strumenti a sua disposizione per il suo auto-analisi e/o ricerca sullo spazio abitato o abitabile (la sua invenzione, disegno, costruzione e abitazione) per quanto riguarda tutte le azioni che caratterizzano la vita dell'Uomo in società? É chiaro che se lo spazio che studia l'Architettura fosse, come nella Pittura o nel Cinema, uno spazio soltanto immaginato; o soltanto, come nella Musica, uno spazio invisibile ai nostri occhi, ma sensibile alle altre istanze del sentire; o, come in Matematica e la Fisica, uno spazio ideale astratto e intangibile, l'intera questione, che può essere la base di questa discussione sulla disciplinarità dell'Architettura, non avrebbe senso. É per questo spazio che l'Architettura anticipa essere una sorta di cornice della la vita dell'Uomo in società e quindi, questa "vita" (come *concetto* e *come si esprime di fatto*) è di per sé plurale o può essere studiata dai più diverse punti di vista (dalla Medicina alla Teologia, dalla Sociologia alla Politica, dalla Filosofia alla Storia, ecc.), che, probabilmente, e, per fortuna, rendono l'Architettura una Disciplina, paradossalmente, *transdisciplinare*. Quella transdisciplinarità dell'Architettura, in ciò che di "trans" (nel senso di quello che é "ultra" passato una invenzione, disegno, edificazione, e abitazione dello spazio) può essere studiata e dibattuta, è servito come argomento per due Seminari Internazionali svolti a Lisbona presso la Facoltà di Architettura dell'Università Tecnica di Lisbona sotto il coordinamento scientifico del Professore Jorge Cruz Pinto: *Arquitectura Entre as Artes* (23-30 Luglio 2004) e *Para-Arquitecturas* (17-26 de Luglio 2005). Nel libro *Ar, n.º 6, Cadernos da Faculdade de Arquitectura da U.T.L., Arquitectura Entre as Artes, Para-Arquitecturas*, CEFA/FAUTL ed., Lisbona, 2006, p. 4-5 –, Cruz Pinto scrive in Editoriale: "Sia la figurazione architettonica eseguita dai pittori dal Rinascimento, come l'incursione astratta effettuata dall'avanguardia del movimento moderno,

costituiscono riconosciuti influenze reciproche tra la pittura, la scultura e l'architettura e anno aperto nuove strade di ricerca formale, spaziale e strutturale nel campo dell'architettura. La sincronicità degli aspetti comuni delle diverse arti rende possibile riconoscimenti stilistici che definiscono le diverse correnti e atteggiamenti estetici"; E, per di più: "Il concetto di *Para-arquitecturas*, coniato da noi, riguarda la costruzione degli spazi immaginari abitati o suscettibili di essere abitati, suggeriti dalla costruzione di analoghe spazialità nella letteratura, le arti e in certi approcci del pensiero filosofico e scientifico."

Il Tempo e il Divenire, Disegno e Interventi Artistici a Narni, workshop svolto durante la nona edizione di questi seminari internazionali (inventati nel 2002 da Jorge Cruz Pinto: *ad tempus eos*), dovrebbe essere orgoglioso, della sua genealogia; e, nel IX SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA: ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE" (TRADIZIONE, CONTEMPORANEITA', SOSTENIBILITA') RIFLESSIONI PROGETTUALI SUL RECUPERO DEI CENTRI STORICI, Micro/Macro – Dal progetto utopico al progetto reale, *Il Tempo e il Divenire, Disegno e Interventi Artistici a Narni* è stato più un lavoro di campo di un lavoro di ricerca "ARCHITETTURE IMMAGINATE : RAPPRESENTAZIONE GRAFICA ARCHITETTONICA ED "ALTRE IMMAGINI", in corso di svolgimento presso il Centro di Ricerca in Architettura, Urbanismo e Design (Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD/FAUTL), dal 16 Febbraio 2010, il quale io coordeno.

A partire da una nozione ampliata di Disegno – quella del Disegno non limitato alla linea di marcatura su una superficie piana – questo workshop è nato, in realtà, da una memoria da bambino: *Tanti anni fa ho conosciuto un bambino che ero io.*

Nella sala da pranzo in casa della nonna, questo bambino, con fili di lana colorata, legava la maniglia della porta alla lampada; e dalla lampada, steso bene il filo, alla gamba del tavolo; e dalla gamba del tavolo, lo stendeva bene, fino al chiodo dove era appeso un acquarello azzurro dello svizzero Fred Kradolfer (un paesaggio sub acquatico); e da lì, da questo chiodo di acciaio che è ancora là, stendeva con cura il filo fino all'abat-jour che era sopra il piccolo tavolo vicino al sofà; e da lì fino alla chiave (di metallo giallo con lettere ritagliate con la scritta OLAIO) che chiudeva la porta dell'armadio dove si mettevano le stoviglie bianche e cobalto; e da là fino a lì; e da lì fino a lì, faceva viaggiare un filo di lana; fino a che, dopo qualche ora di lavoro creativo, come in una tela, questo bambino si fermava meravigliato per vedere come quella sala, attraverso il suo intervento (artistico?), aveva acquisito altri significati.

Altri significati...

Potere assegnare altri significati agli edifici che compongono il patrimonio storico-architettonico di Narni è stato, a partire da questa memoria (/sogno?) da bambino, l'obiettivo di questo lavoro: fare fermarsi alla persona che passa; farla riflettere sull'architettura attraverso semplici interventi con linee colorate sulle pietre, tra due colonne...; altri significati... Il giorno 27 Luglio di 2011, una signora, quando eravamo a costruire questi disegni con linea colorata, ci ha detto: "É da settant'anni che vivo a Narni e non avevo mai notato queste colonne!" – ne valeva la pena!

Perche: Il disegno esce dal corpo, è la vita che si manifesta nella sua purezza; ad avere tempo, è il tempo stesso; è l'istante che si fissa.

Il mondo è come una matassa di lana, anamorfica, invertebrata: un qualcosa, un intreccio, uno come noi, un mondo con spigoli, uno con interruzioni, discontinuo, vuoto, ma nostro.

Mi ricordo di come aprivo le braccia. C'era già mondo in questo: la matassa misurava l'apertura massima della mie braccia. La matassa è il mondo. Aperto perché lo vedano o se ne sbarazzino. La matassa di lana è il mondo, denso, complesso, in attesa.

È curioso come ancora oggi guardo le mie mani e vedo quelle di mia nonna mentre, vuote, stringevano l'estremità del filo della matassa e iniziavano ad arrotolarlo, con la mano destra sopra la sinistra, l'inizio di una sfera, il mondo.

È da diciassettemila anni (prima del presente) che disegno e questa immagine mi ha sempre accompagnato: la condivido con voi, oggi; ogni qualvolta che impugno una matita o un carboncino me ne ricordo: le mie braccia aperte e le mani di mia nonna, e viceversa. Un disegno è questo, è un gesto della mano che dà significato alla densità sfumata del mondo. Un disegno non è un gomito arrotolato: è la matassa, filo che scorre, che si ferma e che avanza, che la mano arrotola, che gli occhi tessono, sono le braccia aperte e i gesti che il corpo assume per srotolare le cose; è la promessa della temperatura del corpo quando veste la matassa come una maglia.

Il disegno è uno stato di Spirito.

Quando insegno ai miei alunni a disegnare dico che la loro carne è la carne del mondo, che la loro carne è la mia; che – in alcune circostanze – impersoniamo soltanto ruoli in uno scenario premeditato e quasi assurdo. "Disegnate, disegnate, disegnate": ecco Donatello, si dice. Il disegno non si insegna: si è.

"É da settant'anni che vivo a Narni e non avevo mai notato queste colonne!"

É da tre anni che Narni é, anche, casa mia. "Casa" é una parola tanto cara, superlativamente cara, "Casa" é dove lo mi trovo alla fine di un ritorno: Narni-Casa.

Rompendo il protocollo accademico, ringrazio, in primo luogo, i miei studenti che hanno creduto in questa memoria (/sogno?) che ha dato origine alle opere che ora appaiono sotto forma di libro: Margarida Monteiro, Marta Dias, Mariana Rodrigues, Mariana Sempiterno, Inês Félix e José Ferreira Crespo.

Ringrazio il Sindaco e l'Assessore alla Cultura del Comune di Narni, il Dott. Stefano Bigaroni e il Dott. Francesco Derebott, per l'accoglienza e per fornire le condizioni rendendo possibile lo svolgimento di questo workshop a Narni e per appoggiare oggi la nostra pubblicazione; Ringrazio il Centro di Ricerca per l'Architettura, Urbanistica e Design (*Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design*, CIAUD) della Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona-FAUTL per appoggiare la nostra pubblicazione.

Ringrazio il Professore Gian Mario Accasto, (*direttore scientifico del IX Seminario Internazionale*), *Facoltà di Architettura, "Sapienza Università di Roma"*; il Professore Adolfo Sajeva (*promotore dell'edizione italiana del IX Seminario Internazionale*), *Facoltà di Architettura, "Sapienza Università di Roma"*; il Professore Danilo D'Anna (*coordinatore scientifico del IX Seminario Internazionale*), *Facoltà di Architettura, "Sapienza Università di Roma"*; la Dott. Arch. Silvia Escamilla Amarillo (*Tutor del workshop*), *Scuola Tecnica Superiore di Architettura di Siviglia – ETSAS, Università di Siviglia*; la Dott. Arch. Mariagrazia Leonardi (*Tutor del workshop*), *Facoltà di Arti e Comunicazione, Università Kore di Enna*; il Dott. Arch. Héctor García Sánchez (*Tutor del workshop*), *Professore presso la Scuola di Architettura di Las Palmas de Gran Canarias EA Università di Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC)*; il Dott. Arch. Ivo Covaneiro (*Tutor del workshop e opera fotografica*), *Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona-FAUT*; finalmente, ringraziare il Professore Jorge Cruz Pinto (*coordinatore scientifico del IX Seminario Internazionale*), *Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona-FAUTL*. Ringrazio le braccia sempre aperte di mia nonna Chica. A tutti questi miei amici, un sincero ringraziamento e un forte abbraccio.

Lisbona, Rua José d'Esaguy, 6 Febbraio 2012.



PREFAZIONE
STEFANO BIGARONI
Il Sindaco di Narni





Il rapporto con la storia, con il divenire del tempo che stratifica lo spazio urbano e crea l'identità stessa di una comunità, è per noi un fattore di confronto quotidiano. Non solo un gesto istintivo e innato di chi conosce il proprio ambiente e sa muoversi nel proprio paesaggio, ma una coscienza viva che deve essere continuamente rinvigorita. Essere legati al proprio passato, salvarne le testimonianze materiali e immateriali, conservarne le tracce ha un valore assoluto, è una ricchezza unica e inimitabile, che fa parte del nostro stare al mondo. Ma guai a pensare di vivere con lo sguardo volto all'indietro, a leggere il divenire, le trasformazioni come una minaccia. Ogni giorno chi governa città come le nostre si trova a fare i conti con l'apparente dicotomia conservazione/innovazione. Una contrapposizione però solo apparente, perché il centro storico, quello immortalato in una cartolina, il suo corpo, riconoscibile nonostante le trasformazioni subite nel corso dei secoli, è il frutto dei tanti cambiamenti che la storia ha prodotto nel modo di pensarlo, di viverlo, di proteggerlo e arricchirlo: nell'anima e non solo nell'immagine esteriore. E anche oggi questo avviene, seppure la percezione dei cambiamenti maturi in tempi lunghi. La sfida è fuggire dall'idea di *città museo*, e mantenere elevati standard di qualità nell'inserire qualsiasi nuovo elemento in contesti di pregio architettonico e culturale. Anche per questo motivo abbiamo accolto nella nostra città il Master PARES, attivato dalla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza, e sostenuto l'iniziativa dei Seminari internazionali di progettazione architettonica. Certamente progettare nei centri storici è occasione per riflettere e apprendere molte cose su come costruire luoghi di vita e di comunanza sociale, contaminando architetti, urbanisti, paesaggisti e comunità locali. In questo senso, i Seminari internazionali di architettura che si sono svolti negli ultimi tre anni a Narni, grazie ai professori Adolfo Sajeve, Danilo D'Anna e Jorge Cruz Pinto, hanno prodotto spunti davvero interessanti. Lo dimostra il presente Catalogo in cui il professor Pedro António Janeiro, che ringraziamo con sincera stima, presenta i risultati del workshop da lui coordinato all'interno dell'ultimo Seminario internazionale nel luglio del 2011. Il prof. Janeiro dimostra che con un'azione progettuale attenta è possibile non solo inserire in contesti storici nuovi segni, elementi e figure, ma che proprio questi ultimi sono in grado di ridare vita e significato a quelle mutazioni in divenire. Così gli interventi, sia pur minimi e reversibili, effettuati su oggetti architettonici e spazi della città di Narni, illustrati nella pubblicazione, hanno dato altri significati, altre possibilità di lettura e di esperienza estetica agli abitanti e agli amici della città.





PROMENADES DANS ROME

GIAN MARIO ACCASTO

(direttore scientifico del IX Seminario Internazionale)
Facoltà di Architettura, "Sapienza Università di Roma"





I paesaggi di Roma in questi anni stanno cambiando come non accadeva da tempo.

Scontando accelerazioni, fretta, superficialità, ma anche con risultati che danno nuovo senso alla scena urbana.

Anni or sono, chiamai "Passeggiate Romane" un intervento in un'occasione di studio analoga a questa. Era anche l'occasione del mio ritorno alla Sapienza, dopo una decina d'anni allo IUSA di Reggio Calabria. Carlo Aymonino, assessore al Centro Storico, aveva pensato, con la collaborazione dell'allora giovane Moschini, un interessante programma di studi, che fu poi purtroppo interrotto per un cambio di amministrazione, che spalancò anche a Roma le porte di quella indecente modernità italiana che sarebbe stata solo per poco interrotta dalla stagione di "mani pulite".

Io scelsi, più che un itinerario, quasi un punto di sosta attraverso il tempo, una pausa di sguardi attraverso lo scorrere di quarant'anni di storia urbana: a metà di via Veneto, dove la strada curva e la pendenza si addolcisce. Più che da "Passeggiate Romane", da "Vacanze Romane".

E forse, rispetto al Console a Civitavecchia, sarebbe stato più adatto d'Annunzio a fare da guida nella Roma di inizio secolo, che passava da bizantina a imperiale. O forse Gadda, cantore e vivisezionatore della città dei piemontesi.

All'inizio, si era ancora *fisicamente e mentalmente* nell'area della villa Ludovisi, dove la città, per crescere, distruggeva un suo *luogo*.

Qui, ci può soccorrere la lingua di Beyle, in cui paesaggi si dice *paysages*, che suona anche come *paesi saggi*. Su cui, come accade troppo spesso, prevalgono i *pays fous* della superficialità e della presunzione. E da cui la città fatica a riprendersi, anche se paradossalmente a volte le danno forza, operano come una salvifica mitridatizzazione. A Roma quei casi sono frequenti, meno frequenti gli esiti positivi.

E trovandoci appunto a parlare della distruzione della villa Ludovisi, la follia e la violenza segnano l'origine di questo percorso. E forse la guida più adatta è uno dei simboli romani della distruzione e del cambiamento, Nerone. Ma, più che il Nerone tragico di Tacito, quello grottesco e amaro del teatro Jovinelli, Ettore Petrolini. La cui città risorge sempre, più grande e più superba che pria.

L'angolo della strada non è solo un punto di svolta fisico, ma un catalizzatore: anche la storia gli gira intorno.

Il palazzo attuale sede dell'Ambasciata degli Stati Uniti è noto come Palazzo Margherita.

Venne commissionato nel 1880 a Gaetano Koch, figlio del grande pittore nazareno, dal principe Ludovisi, come sua residenza, in una porzione della villa non servita sul tavolo del grande banchetto

della speculazione, un lacerto di villa conservato per sé, come luogo per spiare la crescita della città e delle sue personali ricchezze. Nella tabula rasa della speculazione, non sapendo dove collocarsi, il palazzo sentì il bisogno di radicarsi sui resti del palazzo Orsini. Per Roma, questa esigenza di radici sembra essere una necessità ricorrente.

Le ninfe dei boschi che abitavano la villa dovevano però essere vendicative, e le cose non andarono bene per il principe, che fu costretto a cedere il palazzo a casa Savoia per venire a capo dei suoi debiti. Il loro rancore non risparmiò neanche l'acquirente; il palazzo, infatti, prese il nome dalla sua vedova, che lo abitò dal 1900 alla morte. È un edificio in cui lo stile "urbano" di Koch, quello che definisce la Banca d'Italia, o il Palazzo de Parente si coniuga sapientemente, anche per il variare delle dimensioni e del modo insediativo, con quello della villa barocca; dove i resti del palazzo Orsini si integrano, appunto come a legittimare il nuovo edificio; che si definisce in un complesso suburbano con giardini e palazzine, in un insieme di notevole armonia. La collocazione, insieme al carattere di margine della pianta, ne faranno una sorta di cardine, di guida; una pausa, un punto discreto capace di indicare alla città le sue coordinate di sviluppo e contemporaneamente di legarsi a un elemento del suo passato. Momento significativo di questo sviluppo, sarà un hotel.

Nel 1900, Carlo Busiri Vici costruì, di fronte, quasi ortogonale, allineato alla strada, un edificio dell'alta qualità che caratterizza la sua produzione, l'hotel Palace, noto per anni come il Palazzo degli Ambasciatori.

Per questo, rinunciò al suo stile raffinato romano-palladiano (di cui rimane esemplare il palazzo Giorgioli a via Cavour, con lo spigolo a valle a due colonne) per declinare una architettura metropolitana, di un eclettismo aperto ad influenze floreali, da grande albergo, anche da stazione termale o da *promenade* marina. La facciata, nei progetti di Busiri sempre elemento complesso, narrata su più livelli di profondità, si definisce come reticolo, di spessore compresso, di logge-balconi aperte sugli alberi e la passeggiata sottostante. La curva della via comincia a prendere forma sotto questi sguardi.

Anche qui troviamo quelli che possiamo chiamare elementi suburbani. E come lo spazio viene compresso nella facciata, questi elementi si affollano e si legano a definire il sedime dell'edificio, a descrivere la memoria della villa e a confortare la via nella sua attesa della città.

Dovrà infatti passare la guerra perché la città si dispieghi intorno a questi edifici. E perché il modernismo romano affermi un suo spazio, definisca un suo linguaggio, e sappia proporre una grammatica dello sviluppo urbano.

Sarà Piacentini, con Clemente Busiri-Vici e Giuseppe Vaccaro, a progettare l'edificio che, con le architetture di Limongelli, definirà la specifica declinazione romana del decò, e che avrà il nome con cui era conosciuto l'hotel Palace: hotel degli Ambasciatori.

Il nome non sarà tuttavia l'unico legame fra i due edifici vicini. Dobbiamo fare una digressione, occupandoci ancora di Carlo Busiri, che ebbe l'incarico, poco prima della guerra, di progettare il palazzo Simonetti in via Marianna Dionigi.

A giudicare dal raffinato linguaggio arcaistico-archeologizzante, l'architetto pensò sicuramente a un omaggio all'archeologa, pittrice e letterata che segnò la vita e la cultura romana cent'anni avanti. La muratura disegnata a grandi conci, ad esempio, sembra una chiara citazione delle sue acqueforti su Ferentino e Alatri; e tutto l'apparato linguistico-decorativo è altrettanto chiaramente debitore alla linea di ricerca sulla romanità di cui la Dionigi fu una dei protagonisti.

Carlo Busiri poi, fra gli ultimi della sua vita, ebbe anche l'incarico del restauro delle mura a Porta Maggiore. E non è certo per caso che l'apparato decorativo della tomba del fornaio Eurisace si colloca al centro della facciata dell'hotel degli Ambasciatori, in un progetto di architettura insieme chiaramente debitore dell'arcaismo romano che caratterizza la casa vicino a piazza Cavour, e omaggio del figlio e dei colleghi a un autentico maestro.

Piacentini sarà anche il responsabile del progetto di urbanizzazione dell'area (come di buona parte delle aree nevralgiche delle città italiane nel ventennio successivo).

Di fronte all'hotel Palace, nel '20 proporrà la costruzione del nuovo teatro dell'opera.

Poi, col consolidarsi del regime, contribuirà a determinare per quest'angolo la scelta della collocazione del Ministero delle Corporazioni. Sarà bandito un concorso, con progetti di notevole interesse, soprattutto di Aschieri e Limongelli. Ma Piacentini otterrà l'incarico, con Giuseppe Vaccaro, che iniziò qui a sperimentare il linguaggio che portò quasi contemporaneamente ad esiti notevolissimi nel palazzo delle Poste di Napoli. Invece del progetto neoromano dell'Opera, simile al coevo Tribunale di Messina, Piacentini costruisce qui, con l'evidente determinante contributo di Vaccaro, un edificio notevole, nello stile "modernista di stato" che caratterizzerà tutto il decennio in Europa.

Quella che siamo abituati a considerare architettura moderna, invece, fatica a trovare spazio nel centro della città.

Come dirà Ridolfi: noi eravamo gli architetti delle periferie. E tuttavia, al riparo della gran chiesa di pietra bianca, in via San Niccolò da Tolentino, anonima e semplice come voleva il Gruppo 7 per il nuovo

secolo, sta la piccola casa progettata da Adalberto Libera. Nascosta, discreta, in uno strano angolo residuo, palinsesto denso di strati, si mostra a chi la sa cercare.

Per la passeggiata di quest'estate, credo esista un luogo analogo, su un asse che faceva anch'esso parte della Roma mussoliniana, meglio, su un cardine e un decumano che misurano l'area fra ponte Milvio e la porta del Popolo, l'antica via Flaminia e via Guido Reni. Qui, dopo il piano regolatore del 1931, via Guido Reni venne pensata come asse centrale di un tridente che, dalla via Flaminia, doveva condurre a un ponte per collegare le due rive del fiume. Il ponte non venne costruito, e la riva destra restò fuori dall'espansione della città, destinata allo sport, ad una pausa verde sino alla collina di monte Mario. Solo di recente, sul fantasma del ponte, è stata decisa la costruzione di una passerella pedonale, diretta verso spazi semivuoti, come le piste ciclabili dirette verso il nulla e pensate da un movimento verde più attento a immaginarie e improbabili scampagnate che a un'idea di mobilità urbana sostenibile adatta a una città europea.

Sulla via, venne previsto il Museo delle Arti del XXI Secolo (acronimo MAXXI, un progresso rispetto allo GNAM che gastronomizza la Galleria Nazionale di Arte Moderna). Con un'amministrazione ansiosa di "sprovincializzare" la cultura italiana seguendo i *trend* più ovvii, l'esito del concorso era quasi scontato. Nessuna chance ebbe l'idea di usare come adeguatissimi e adattabilissimi contenitori le vecchie caserme, utilizzando le competenze maturate dalla cultura architettonica italiana in più di cinquant'anni di attenzione ai problemi del recupero (a Parigi, al Trocadero, dopo lo scempio criminale delle Halles, hanno imparato la lezione, e fatto così). Si fece quindi la scelta di acquistare, sul mercato delle archistar, un *pret-à-porter* che sapesse *épater* la nuova borghesia *overdressed* erede del generone d'antani. Vinse non proprio casualmente il progetto di Zaha Hadid, di cui possiamo vedere i primi elementi costruiti. Possiamo anche misurare la distanza che separa gli emozionanti, fantastici grafici multicolori dalla banale, concreta imperfezione del cemento, argomento che potrebbe riportarci alla Roma Bizantina di D'Annunzio e di Novissima. Se poi il progetto si presti a contenere l'arte meglio di quanto la nota caserma Vitra dei pompieri si sia prestata a contenere le autopompe, è cosa che ci auguriamo tutti.

Mi viene comunque da riflettere su come i critici che rimproverarono ad una generazione travolta dalla crisi craxiana di fare soltanto architetture diseguate non abbiano niente da obiettare a questo saccheggio astratto del disegno futurista senza neanche l'imbarazzo della citazione.

Pacata, senza urlare originalità e novità, credo sia molto meglio riuscita l'altra nuova opera che si è insediata a occupare l'area.

Per vederla, saliamo la ripida salita della collina dei Parioli. Da cui lo sguardo abbraccia tutto il complesso del Parco della Musica.

Come ho scritto per "Il Giornale dell'Architettura, Il Parco della Musica può essere per molti versi definito come caso esemplare per la situazione dell'architettura e del costruire nell'Italia di inizio millennio; infatti, in una città da quasi settant'anni priva di uno spazio per la musica adeguato, sull'Auditorium si sono come concentrate e cristallizzate tutte le difficoltà di pensare, progettare, costruire che caratterizzano in negativo il nostro paese.

Ma sono anche emerse una serie di volontà e capacità di far fronte ai problemi e di usare al meglio le risorse. Dobbiamo fare qualche considerazione.

La lunga mancanza dell'auditorium, in una città per sua stessa natura teatrale, spettacolare, musicale, da un lato ha aggravato le difficoltà, moltiplicato le obiezioni, dall'altro ha liberato e dispiegato energie e volontà il cui esempio più significativo è l'invenzione dell'Estate Romana, diffusione totale della musica, del teatro, dello spettacolo su tutta la scena urbana.

Dall'inizio, sulla vicenda dell'Auditorium si sono concentrate energie e volontà incapaci di trovare un esito. Come se la demolizione del Corea, la meravigliosa sala liberty costruita sul mausoleo di Augusto, appena restaurata da Piacentini, vero monumento al senso di palinsesto e implicazione del costruire a Roma, con le sue stratificazioni, le sue contaminazioni, il suo traversare e legare i tempi della città, avesse teso intorno al progetto un'aura negativa.

(non è però casuale che un futurista come Fiorini, subito dopo la distruzione, proponesse di riedificarlo con una tensistruttura sospesa sull'Augusteo, anche ricordando che proprio il Teatro Futurista degli Indipendenti, negli scantinati di palazzo Tittoni, era stato reso possibile dalla scoperta che, sotto la galleria di pittura, erano gli spazi delle terme Deciane).

L'area, dopo una serie di emigrazioni e epifanie, venne individuata in uno spazio di risulta, casualmente tra l'asse incompleto, vestigio residuale della Roma mussoliniana (e che ora, come abbiamo detto, senza ironia si è previsto di terminare, anziché in un ponte imperiale, con una passerella pedonale allegramente fuori scala e fuori dai percorsi) e il Viadotto Olimpico di Corso di Francia. L'area venne scelta solo quasi per la sua disponibilità, ma presto rivelerà un qualche segno di quelli che gli Auguri dall'alto delle colline giudicavano promettere un buon esito.

Da più parti si è detto che la villa romana trovata negli scavi era ben conosciuta, scavata negli anni '30, e dimenticata nei cattivi rapporti fra gli uffici. Comunque, proprio la villa ha determinato, reso indispensabile, un atteggiamento di individuazione del passato come risorsa nel progetto, ma soprattutto ha *rifondato* l'auditorium sull'architettura antica, *chiarito che a Roma costruire significa stratificare*. E trovato un luogo di presenze per dare pace ai Mani del vecchio Corea.

L'architettura di Piano è caratterizzata come da un peccato originale, una sua peculiare forma di umanità, di debolezza, che è proprio quella che le permette di realizzarsi, di essere costruzione. Nell'architettura di Piano c'è sempre qualcosa che appare come ovvia, a volte banale. E ci porta a riflettere, ricordare che l'ovvietà è la massima qualità per un'arte civile, la capacità di divenire di tutti, di farsi, come scrivevano i fondatori della nostra modernità, come abbiamo ricordato per Libera, *arte anonima*.

Piano è soprattutto un costruttore. Si può dire che non inventa l'architettura, la racconta. Non affida sogni aerei e ineffabili a pazienti ingegneri, ma mette insieme i materiali a farsi edificio.

I materiali sono anche quelli del sentire comune. I mattoni dell'Auditorium, come gli elementi che contornano le tre sale, più che romani sembrano essere una qualsiasi citazione di postmodernismo o brutalismo trent'anni dopo. Ma è proprio questo rifarsi al costruire comune che ha permesso alla città di riappropriarsi del luogo. Luogo che era insieme sedime di un capolavoro della modernità architettonica e residuo degradato: Il Villaggio Olimpico, monumento dell'ultimo razionalismo, ne ha scontato e reso manifesto uno degli elementi di crisi: la difficoltà che incontra l'architettura razionalista quando cerca di ordinare il suolo su cui i suoi edifici si levano coi pilotis, *la incapacità di definizione e gerarchia degli spazi propria della idea razionalista di ordine*. Nello spazio indeterminato sotto i pilotis, non fluisce un'idea di libertà urbana, ma si insinua un'aria di insicurezza. Forse solo a Sabaudia, dove i pilotis convivono col cardo e il decumano delle città romane di fondazione, questo problema viene superato *poeticamente*.

In questo senso, il portico di Piano, apparentemente simile, in realtà è profondamente diverso, è strada porticata, è ricordo dei portici della città dell'ottocento, recupera nel passato umbertino di Roma lo spazio di accoglienza subalpina che altrove la città non ha assorbito, e contemporaneamente immette elementi di urbanità nel quartiere, lo recupera alla città.

Anche la cavea, per tanti versi il pezzo meno convincente del complesso, d'inverno diventa una bellissima pista di pattinaggio, e d'estate è centro di musica e di incontri. Come il portico, dove la vita continua oltre la musica. La città ha quindi saputo abitare il suo auditorium. Ma altre cose continuano

invece a risentire delle difficoltà di costruire la città che segnano il nostro paese. La seconda fase di costruzione, con l'asse dal MAXXI all'auditorium, è infatti stata pesantemente ridimensionata, e tutto il progetto del quartiere dell'arte e dello sport sembra dover rinunciare a vedere la luce.

L'altro asse da cui siamo partiti, quello della via Flaminia, unisce il nuovo Parco della Musica all'Augusteo, su cui era il vecchio Corea. (Anche l'Auditorium previsto dal concorso degli anni del dopoguerra, coi bei progetti di Muratori e di Moretti, era affacciato sulla strada).

Per questa passeggiata che inizia fuor de porta, ancora una volta potrà esserci guida il vecchio Petrolini. Dopo la distruzione dell'auditorium, infatti, sembra difficile per la tomba e l'Ara di Augusto trovare una qualche pace.

In una città con notevoli, pesanti problemi di mancanza di strutture per una vita civile, è difficile pensare che il nuovo museo, che pure oggi conosce un gran successo di pubblico, fosse una priorità.

Tuttavia, qualche cattivo consigliere riuscì a convincere un principe con sporadiche frequentazioni dell'architettura che un progetto nel centro storico di un architetto "moderno" sarebbe stata un'operazione di notevole successo mediatico. Senza concorso, venne affidato l'incarico a Richard Meyer, buon progettista di ville americane e musei periurbani. Del tutto ignaro, però, dei problemi del costruire in un'area nevralgica del più grande centro storico esistente.

Per abbattere la vecchia teca tra neoclassica e miesiana di Morpurgo, elegante segnale su lungotevere, venne individuata una grave carenza di climatizzazione nelle sue vetrate. La soluzione ovvia sarebbe stata, appunto, di affidare l'incarico di progettare gli impianti adeguati. Ma l'esigenza pubblicitaria veniva prima di tutto. Dell'edificio attuale, c'è poco da dire. Non è certo una delle cose migliori di un progettista comunque un po' stanco. Ma, anche prescindendo da una qualità non eccelsa, che fa sì che l'opera sia ormai orfana di sostenitori, soprattutto sono insopportabili gli errori.

Le pareti a brise-soleil hanno lo sgradevole effetto di rigare di ombre il monumento, come accade ai carcerati che cercano un po' di sole attraverso le sbarre. Ma soprattutto, sull'asse di via di Ripetta, l'edificio non solo sporge bianchissimo come un dente bisognoso di intervento ortodontico, ma ha come disagiata accesso un profferlo al contrario, come un basso capitato sotto il livello della strada, o come accade quando finalmente le strade vengono costruite e la loro quota entra in contrasto con l'ingresso agli edifici preesistenti e rende foriero di allagamenti ogni temporale.

Ora, un concorso per la sistemazione della piazza, vinto da un raffinato progetto minimale di Cellini, le darà forse la dignità che merita.

Per adesso, gli interventi più significativi restano i tavoli di 'Gusto e le opere di Fausto allineate sul bordo dello scavo archeologico.

Anche l'uso fatto del museo, tuttavia, è capace di chiarirci le cose. Molto in carattere con quello che vuole esser un edificio alla moda, per un tempo lunghissimo venne usato per esporre una personale alla carriera del sarto Valentino.

In questi anni in cui in tutto il mondo si celebra (anche a Roma, con una mostra quasi contemporanea) la scoperta dell'armata di terracotta di Xian, e dopo la mostra di Margit Heyerdhal che ha fatto con gli artigiani cinesi un esercito di donne, i manichini anoressici sulle finestre e sul lungotevere sembravano una maldestra celebrazione delle "soldatesse alle grandi manovre della moda" degna dei vecchi film con Bombolo e Edwige Fenech, che saranno sicuramente presto rivalutati (del resto ci ha accompagnato nella passeggiata Petrolini, che del varietà è stato un maestro), ma lo sarebbero stati anche senza bisogno di questa architettura spaesata e alienante.

In ogni caso, la città ha spalle larghe secoli, e riuscirà rapidamente ad assorbire questi fastidi, a farne anche un motivo di affezione, come accade quando si fanno consueti i dolori di una vecchia frattura. Come diceva Petrolini, Roma risorge sempre. Ci auguriamo che questa resurrezione non sia solo un risveglio dopo un'amnesia.



IL TEMPO (DEL PROGETTO) E IL DIVENIRE (DELLA CITTÀ)

ADOLFO SAJEVA

(promotore dell'edizione italiana del IX Seminario Internazionale)

Facoltà di Architettura, "Sapienza Università di Roma"





I temi da trattare, anche se delimitati dagli oggetti tra parentesi (progetto e città), sono talmente estesi che il tentativo di circoscriverli entro l'ambito architettonico può renderli solo apparentemente più rassicuranti. Vediamo quindi di indicare alcuni di questi temi, di collegarli all'attività e alle riflessioni di questi ultimi cinque anni di lavoro didattico svolto a Narni nell'ambito del master PARES in progettazione architettonica per il recupero dei centri storici¹ e di esaminarne alcuni aspetti anche contraddittori e, proprio per questo, spesso complementari, limitando al problema dei centri storici il campo della trattazione. Tema sul quale si dibatte in Italia da oltre sessant'anni, praticamente dall'immediato dopoguerra, per tutelarli all'epoca nell'emergenza della ricostruzione, e che ritorna in primo piano quando si devono affrontare le conseguenze di drammatici eventi naturali come l'ultimo terremoto, in terra d'Abruzzo, dell'aprile 2009.

Tema per il quale non è stato ancora possibile porre mano ad una legge nazionale e che, non appena affrontato (nel *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* – Ministro Urbani, 2004), ha portato ad individuare due competenze, quella della "tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali", affidata alla legislazione esclusiva dello Stato, e quella della "valorizzazione dei beni culturali e ambientali", gestita dalle Regioni.

Da tale distinzione sono nate ultimamente le troppo diverse e articolate leggi urbanistiche regionali, con propri strumenti di intervento e proprie politiche territoriali, tra cui la recente legge n.12/2008 della regione Umbria sui "Quadri strategici di valorizzazione". E' stato da più parti fatto notare che la materia, la nozione e la definizione di centro storico non compaiono nella legislazione urbanistica statale, compaiono invece con grande ritardo in alcune leggi speciali (legge n.798/1984 per Venezia, legge n.771/1986 per i Sassi di Matera, ecc.) e in alcune leggi urbanistiche regionali come quella della regione Sicilia (legge n. 70/1976) dedicata al recupero dei centri storici di Siracusa (isola di Ortigia) e di Agrigento.

Neanche la legge 457 del 1978, che ha indirettamente riportato l'attenzione sulle aree degradate dei centri storici, fa esplicito riferimento ad essi, ricorrendo invece più genericamente alla nozione di *patrimonio edilizio*². Negli anni '90 si è assistito ad una proliferazione di strumenti urbanistici, i cosiddetti programmi di riqualificazione urbana, proponenti sostanzialmente la concertazione tra l'intervento pubblico e quello privato, che non sempre sono andati a vantaggio della collettività, bensì di gruppi privati di gestione del patrimonio. E ciò è avvenuto nonostante il diluvio delle norme che

contribuisce a creare inefficacia, incertezza e appesantimenti burocratici che hanno reso sempre più difficili i rapporti tra cittadini e pubblica amministrazione. Lo Stato, infine, ha rinunciato ad intervenire sui centri storici e quando, per esempio con la legge 865/1971 "Riforma della casa", ha deciso di destinare ad alcuni interventi sperimentali nei centri storici, una piccola parte dei finanziamenti per l'edilizia popolare, troppo esigui e su parti trascurabili del patrimonio e poco influenti sono stati i risultati a fronte delle aspettative: soprattutto il recupero non è stato alternativo allo spreco edilizio, e la quota dell'intervento pubblico non è stata in grado di calmierare il mercato edilizio.

Pur in presenza di una cultura che, attraverso le istituzioni universitarie e le numerose associazioni (INU, Ancsa, Italia Nostra,...), aveva elaborato le più originali ricerche e alcune importanti realizzazioni – i piani regolatori di Assisi, di Urbino, ecc. –, il nostro paese ha rinunciato ad una politica urbanistica che forse avrebbe reso troppo evidente la scomodità delle scelte nel labirinto di interessi, di ceti e condizionamenti. Le istituzioni ed associazioni sopra citate non hanno avuto la capacità di incidere a livello politico, cosicché le molte critiche e le eventuali proposte non hanno avuto presa sul sistema decisionale né trovato operatività.

Ma lasciamo da parte gli aspetti della normativa urbanistica e dei suoi strumenti specifici di intervento, senza la cui disponibilità non vi può essere certamente politica urbana ed azione concreta, per occuparci – tra i diversi campi disciplinari che hanno affrontato il problema da altri punti di vista per noi sicuramente non trascurabili – di quelli che più ci riguardano come l'atteggiamento teorico critico su cui fondare le scelte e le modalità operative del progetto, l'ampliamento concettuale e pratico del progetto dal centro storico alla città esistente, al territorio storico concepiti come campi interconnessi ed integrabili nella realtà contemporanea, la "riconquista" del ruolo significativo della città e del territorio in termini di architettura, soltanto per limitarci a qualche titolo più evidente.

Non possiamo trascurare pertanto che la cultura urbanistico-architettonica europea tra '800 e '900 abbia cercato ed individuato, nell'ambito della storia dell'architettura e del restauro, riferimenti precisi per la teoria della conservazione della città antica e in particolare dei suoi monumenti. Le teorie del restauro da Viollet-le-Duc, al Beltrami, al Boito, al Giovannoni e le relative tecniche dotate di apparati di indagine, di rilevamento e di intervento sempre più pregevoli nel tempo, hanno fissato alcuni principi fondamentali, tuttora validi, che però si rivelano inadeguati quando dal monumento si passa a parti più vaste della città, come è accaduto nel 1943-45 quando ci si è trovati in presenza delle distruzioni

della guerra. Ma i successivi sviluppi della teoria del restauro "critico", collegato al pensiero del Brandi³, e l'ampliamento della disciplina al "restauro urbanistico" per l'estensione del campo applicativo alla città e al territorio, ad opera di Bonelli e di Miarelli Mariani, trovano difficoltà di realizzazione in ambiti meno specialistici dove quei principi non sono stati sufficientemente messi alla prova. "A questo ampliamento del piano culturale – scrive nel 1963 Renato Bonelli – consegue la necessità che il restauro urbanistico, in quanto restauro dell'antica città storica, provveda a coordinare strettamente i propri criteri e programmi ai corrispondenti metodi di studio e di operazione dell'urbanistica, poiché un intervento di tale portata non può prescindere dalla pianificazione urbana e territoriale. [...] Quest'ultimo sviluppo trasforma il restauro in operazione socialmente e culturalmente completa, in un restauro totale dell'aggregato edilizio nella sua forma, struttura e funzione ed in una riforma delle condizioni di esistenza della stessa comunità che vi risiede; restauro della città e della sua vita. [...Occorre] classificare, infine, tale operazione, dettagliatamente progettata, in appositi 'piani di risanamento conservativo', come un vero e proprio programma di pianificazione urbanistico-territoriale, e pertanto parte integrante ed essenziale dei piani generali di sviluppo comunali, comprensoriali e regionali"⁴.

Pur non condividendo che il risanamento conservativo, inteso come principio, basterebbe a risolvere la questione dei centri storici nel suo insieme, non possiamo rinunciare ai riferimenti che ci provengono da questa disciplina che negli ultimi cinquant'anni – cioè dalla data a cui si riferiscono le riportate citazioni – ha ulteriormente affinato principi e tecniche, né si può non essere d'accordo con Bonelli che "il restauro costituisca un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa e che risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede"⁵. Abbiamo infine appreso dalla disciplina del restauro che *conservare* significa far ricorso ad un'attività, intervenire per mantenere, per evitare il degrado, che l'atto del conservare abbia significato nella vita contemporanea ed appartenga alla stessa, e insieme che il *giudizio di valore* che si attribuisce ad un bene storico appartenga alla contemporaneità, essendo prodotto dalla concezione dell'odierna cultura architettonica. Collegato ai concetti precedenti, e più precisamente derivante dalla disciplina storica, si è chiarito il *carattere dinamico* dell'identità urbana ed il suo continuo mutare nel tempo. Roberto Pane fin dal 1959 dichiarava che l'intervento del nuovo nel centro storico non solo non è inconciliabile ma necessario se non si vuole che, in nome di una rigida conservazione del carattere ambientale (assolutamente non realizzabile), si giunga alla demolizione totale di tutto il centro storico, ivi compresi

gli edifici di eccezionale importanza; “[...] ciò che nella tesi dell’intransigenza [degli “inconciliabili”] appare francamente assurdo, è il volere ignorare la evidente realtà storica della stratificazione che si è compiuta nel passato, configurando con i suoi attributi l’ambiente che desideriamo salvare, ed il negare che altrettanto possa e debba avvenire nel presente”.⁶

Un analogo ragionamento possiamo fare per la disciplina urbanistica italiana, anche se il suo *corpus* è più giovane, meno coeso, ma anzi segmentato in più campi. La linea discendente dal vertice, dal piano alla realizzazione, non ebbe esiti felici. Infine si sono rovesciate le cose e da almeno tre decenni, nel momento in cui si puntava sul recupero del tessuto urbano esistente, l’urbanistica si è distaccata da una noiosa condizione di standards, norme e regole, utilissimi ma delimitati ad un solo specifico campo operativo, per ritornare a cercare la qualità della “forma urbana”, portando la sua attenzione al disegno della città e al paesaggio. A tal proposito un analista lucido come Luigi Mazza nel numero 98 di “Urbanistica” scriveva: “Uno dei modi che l’urbanistica ha scelto per uscire dalla crisi è stato quello di riscoprire i temi dell’architettura della città e del paesaggio [...] Gli urbanisti che si sono formati e hanno operato in Italia negli ultimi cinquant’anni sono nella maggioranza architetti o partecipi di una cultura professionale che da un lato trasferisce direttamente all’urbanistica le modalità pratiche della progettazione edilizia tradizionale [...] e dall’altro finisce con l’assumere il progetto urbanistico come la premessa professionale e la preconditione tecnica per lo sviluppo della progettazione edilizia. L’urbanistica è così considerata come un processo di infrastrutturazione amministrativa, fisica e, in qualche misura, formale del territorio, affinché, in alcuni nodi del tessuto urbano e del paesaggio, possa darsi l’evento architettonico o più spesso, il che non è in contraddizione, la speculazione immobiliare”.⁷

Al di là della critica severa di Luigi Mazza occorre riconoscere che dal 1995 l’abbandono del modello regolativo-espropriativo del vecchio PRG e l’adozione di un nuovo modello articolato nella componente strutturale-strategica e in quella operativa, ha avuto effetti positivi, rendendo possibile in diverse Regioni italiane (pur con le criticità espresse all’inizio) l’attuazione di piani più efficaci.

Il problema della *tutela* e quello dell’*intervento* – anche se separati nella normativa, come abbiamo visto – risultano sempre più interconnessi, come sono connessi i problemi del centro storico con quelli della periferia e del territorio, e solo una programmazione attenta ai fenomeni specifici in gioco (in base ad analisi e ipotesi culturali ben formalizzate, a condizioni operative politiche, sociali, economiche indagate ed enunciate, al presente e nel loro divenire), può ridare fiducia nella disciplina e nella sua ricerca empirica

e scientificamente fondata nel campo del progetto. Ma naturalmente non tutto può essere affidato allo specialismo della pianificazione: gli attori coinvolti nei processi di trasformazione del territorio sono aumentati di numero insieme alle difficoltà di reciproca relazione ed effettiva comprensione (nelle "Conferenze di servizio"). Dopo gli anni in cui le città italiane si sono dotate di appositi uffici per i centri storici, i processi di frammentazione delle competenze burocratiche, intervenuti soprattutto negli ultimi due decenni, hanno inficiato la capacità di gestire il territorio in modo integrato, cioè come fattore connotato da elementi estetici, funzionali, economici e sociali. E' evidente che il sistema dei piani ed il ruolo dell'urbanistica in generale è venuto a mancare e di conseguenza anche il ruolo dell'amministrazione pubblica nei processi di tutela, controllo, manutenzione e trasformazione. " [...] Quello che un tempo si attribuiva alla [mancanza di] *volontà politica* non ha più evidenza e tale stato di cose è passivamente condiviso da tutti gli attori del processo che ne traggono i vantaggi derivanti dalla conseguente deresponsabilizzazione, in spregio a qualsiasi norma di buongoverno mirante al bene della collettività"⁸.

Ma se non si vogliono dimenticare le ragioni dell'architettura e la cultura del progetto, occorre, come si diceva all'inizio di questa nota, riconsiderare l'atteggiamento teorico critico su cui fondare le scelte e le modalità operative del progetto stesso, rivisitando le realizzazioni effettuate, interpretandone i principi che ne erano alla base, individuandone le possibilità che ancora ci si offrono. In effetti questo dovrebbe essere il compito prioritario dell'istituzione universitaria come luogo preposto alla raccolta, sistematizzazione e analisi delle esperienze teoriche e pratiche oltre che all'insegnamento per un progetto integrato della città esistente: ma quale spazio di riflessione e di sperimentazione ha oggi, in quella sede, la questione della città esistente nella frammentazione del sapere, nella specializzazione esasperata delle competenze, sempre più minute e di nicchia, nella perdita di un condiviso nucleo di riferimento per l'educazione all'architettura?

Chi fosse però interessato a quella ricerca, potrebbe iniziarla partendo da uno degli ultimi scritti di Ezio Bonfanti "Architettura per i centri storici" sul numero 110/1973 della rivista "Edilizia Popolare"⁹. Da questo lavoro dello studioso prematuramente scomparso nel 1973 potremmo constatare che " *le possibilità, se prescindiamo dagli aspetti collaterali ed episodici, sono poche e continuano a ripresentarsi invariate* [...] Vediamo allora, per esempio che un'alternativa alla conservazione integrale è la conservazione attraverso il risanamento e la parziale conversione d'uso dell'edilizia esistente" (p. 40) – che è poi quel che è avvenuto in quasi tutti i centri storici italiani ed europei –. Così Bonfanti dimostra che la scelta fatta nella ricostruzione postbellica delle città polacche e in particolare di Varsavia – con la ricostruzione

di edifici completamente distrutti e con la trasformazione tipologica e distributiva del tessuto residenziale, destinando i piani inferiori ad usi collettivi e commerciali – e ciò che è stato fatto per esempio a Milano (trasformazione del centro antico in una città «moderna» dietro la scenografia delle facciate) sono *modelli di intervento analoghi*, al di là delle motivazioni di partenza, dei procedimenti adottati, dei risultati raggiunti e dei giudizi qualitativi che vogliamo darne.

Nello stesso testo veniamo invitati ad “evitare tuttavia il rischio della genericità. Lo possiamo controllare nel caso delle proposte di *conservazione radicale* della città antica. L’elemento che non consente di unificare correttamente sotto uno stesso titolo tali soluzioni è il rapporto con la città moderna” (p.40). Vengono pertanto presentati al lettore tre casi di città-museo: la “città vecchia” che Piacentini proponeva per la Roma storica, Quedlimburg (vero e proprio “museo illusionistico” tra Amburgo e Lipsia), alcuni modi con cui, a volte, la città antica è stata considerata dal movimento moderno. “Novatori e conservatori condividono l’idea che «il filo che lega i giorni si è spezzato» in qualche punto del XIX secolo, che fra la città antica e quella dei nostri giorni si è aperta una frattura, che esse appartengono a mondi diversi, si danneggiano a vicenda (lo dice Piacentini, Wright lo conferma a suo modo, e più esplicitamente ancora Le Corbusier)” (p.42). Ma sarà proprio il rapporto fra città e architettura moderna con la città e l’architettura antica a distinguere la posizione espressa da Frank Lloyd Wright per «la vecchia cara Londra», conservata «come un monumento, in un gran parco verde»¹⁰ da quella di Le Corbusier del Plan Voisin dove il Louvre e il Sacré-coeur, inglobati come elementi essenziali nel progetto, mantengono la funzione cardine di monumenti, tenuti fermi a disciplinare il mutamento del tessuto residenziale e a garantire la continuità della città nel tempo. “Ciò che caratterizza – prosegue ancora Bonfanti – e in un certo senso rende difficili le più significative proposte razionaliste per la città è dunque il *grado di esasperazione* cui sono spinti dei processi per altro fisiologici, che non interrompono la storia della città, non ne estromettono la vita, né la deformano adeguandola al consumo turistico o alle velleità di «vivere nel passato» della borghesia sofisticata.”(p. 44). E ci ricorda tra gli altri, restando alla cultura razionalista milanese, il piano di Aosta dei BBPR e il progetto di Dotallevi, Marescotti e Pagano per l’inserimento della loro «città orizzontale» nella maglia urbana di Milano inglobandone i monumenti.

E potremmo ancora proseguire, se la necessità di trattare gli altri due punti che ci eravamo proposti, sul ruolo del progetto integrato e ampliato al territorio, e sul ruolo significante della città e del territorio stesso, l’economia stessa dello scritto non ce lo impedisse.

“Non esiste niente che non sia generato dal territorio – scrive Giancarlo De Carlo – ; perciò ogni sua parte è correlata con le altre sue parti e non può non stabilire con il suo insieme relazioni immediate e profonde; che vanno scoperte continuamente e di volta in volta quando in ogni parte del suo territorio si progetta. All’inizio degli anni Novanta mi sono dedicato al secondo Piano Regolatore di Urbino, il cui programma era sintetizzato – tanto per poterci intendere – nel “rovesciare il cannocchiale”. Mentre nel primo Piano Regolatore si era partiti dal centro storico – il restauro della città avrebbe generato, come di fatto è accaduto, una più educata costruzione della periferia – dopo trent’anni la situazione era evoluta in modo da costringerci a cambiare prospettiva, a guardare il problema dal lato opposto, partendo dal territorio ed avvicinandoci progressivamente, fino a incontrarlo, al centro storico. “Rovesciare il cannocchiale” significava procedere dal grande al piccolo, dalla natura naturale al paesaggio, alla campagna, ai borghi, alla periferia, al centro urbano; percorrendo la sequenza al rovescio per poi tornare indietro secondo un moto itinerante che avrebbe toccato l’insieme del territorio, alla ricerca di una nuova coerenza complessiva”¹¹.

La lunga citazione di questo “personaggio scomodo” della cultura architettonica italiana, non convenzionale, non integrato, a volte non compreso, ci permette di introdurre il secondo punto mostrando contenuti, obiettivi e strumenti di metodo del progetto contemporaneo. L’ampliamento del campo progettuale non è una questione dimensionale di scala di intervento, al fine di avere una “visione più vasta”, ma è motivata dal processo progettuale che deve avere origine nel *principio primo* di identità tra cultura e architettura. Dove la cultura è quella del luogo, delle persone del luogo *per* cui si fa – o, meglio, *con* cui si fa – il progetto, del loro modo di sentire la vita, diversa a seconda dei luoghi e delle genti. E questa cultura autentica di un luogo e di una comunità va scoperta nelle stratificazioni dei segni presenti o nascosti nello spazio fisico, nelle relazioni tra le sue parti, per rilevarla agli stessi inconsapevoli detentori ed esprimerla, senza devianti mediazioni, in fatto architettonico. (L’opera di Giancarlo De Carlo ad Urbino – tappa obbligata dei viaggi di studio del master PARES – ne è un esempio significativo). Ma il brano sopra citato ricorda che il progetto non può procedere meccanicamente in un’unica direzione, come avviene tipicamente per gli *atti imperativi*, ma diventare *processo* che può e deve «ritornare indietro» e quindi, prima del progetto definitivo che trasformi lo spazio, vanno vagliate sia le ipotesi progettuali che gli si propongono, sia considerate le reazioni che tali ipotesi sviluppino. Perché il progetto scaturisce dalla ricerca che è “la madre dell’invenzione”. Ne consegue che il *tempo del progetto*, – che non è banalmente solo quello della sua redazione professionale stabilito nel contratto o dettato per legge, – deve permettere

di incorporare una *memoria*, vale a dire quella serie di conoscenze disposte secondo una logica che è possibile decifrare; ma anche permettere di interpretare e rappresentare simbolicamente il cambiamento.

Nuovi modi per interpretare e innovare l'identità urbana possono quindi nascere da una considerazione integrata della città e del territorio storico, dove passato e presente continuano fisiologicamente a sovrapporsi, e la loro integrazione nella modernità può essere riposta soltanto nel progetto. Non è quindi più concepibile un'idea di città come "cosa", come luogo in cui si risiede per riprodurre "spontaneamente" quei modi e quei modelli di consumo dell'ambiente, della natura e delle risorse che oggi costituiscono le condizioni della sopravvivenza. Come non è più concepibile una politica locale che tratti il centro storico come una parte a sé – sia pure specialissima, con caratteri eccezionali, e in cui si deve operare con accorgimenti speciali – ma, se veramente l'obiettivo dell'Amministrazione è quello di ripristinare l'abitabilità, la vivibilità e la qualità dell'insediamento sociale ed umano della parte più antica della città, questa deve essere considerata parte integrante di quel complesso più ampio che meriterebbe di essere trattato comunque con altrettanta cura.

Soltanto una nuova concezione dell'area urbana non più come "cosa", ma come complesso dinamico che esige azioni, cioè interventi strutturali, capaci di determinare nuove dinamiche urbane, è l'obiettivo del progetto, dal momento che il *tempo del progetto* è anche quello che si libererà, si estrinsecherà in futuro (basta pensare alla *centuriatio* o al *castrum* delle città di fondazione romane ed alle loro conseguenze successive)."[...] La necessità di una giusta proporzione tra *fini* e mezzi – scrive Attilio Nesi – ci fa dire che il *tempo progettuale* deve essere anche un tempo "opportuno", che agisca in una contenuta dimensione del campo tra *presente* e *futuro*, oltre la quale si rischia di cadere nell'*utopia* e nel possibile fallimento degli obiettivi"¹², come è avvenuto per i progetti dei razionalisti milanesi e del Plan Voisin di Le Corbusier, citati da Ezio Bonfanti. Utopia che comunque costituisce un'altra accezione del rapporto tra architettura e tempo, un'altra sua definizione, quella di Edoardo Persico, come «Sostanza di cose sperate» con cui rivendicava per essa, e naturalmente per l'architetto, la fondamentale libertà dello spirito.¹³

E' evidente che la nostra riflessione non può fermarsi qui, e l'indagine, nel nostro mondo globalizzato, dovrebbe proseguire ed essere estesa almeno all'Europa. Ma anche limitandosi all'Italia è chiara la sensazione che per ogni argomento appena affrontato troppi ne rimangono esclusi. Tuttavia, magra consolazione, possiamo azzardarci a dire che il ruolo della cultura ha avuto una sua utilità se in questo mezzo secolo l'opinione pubblica è stata, per quanto possibile, sensibilizzata da associazioni, riviste,

stampa quotidiana e altri periodici non specializzati, ed oggi i centri storici sono in generale tutelati, soprattutto nel nord e centro Italia con un diffuso intervento di recupero non certamente statale ma privato. In altri casi, specialmente nel Meridione, il fenomeno del degrado non è stato del tutto fermato e al semi-abbandono della città antica si è affiancata la crescita (il più delle volte favorita da piani di edilizia economica e popolare) di nuove, e spesso omologanti, entità urbane.¹⁴

Ma è ormai tempo di passare all'ultimo punto previsto, che avevamo sintetizzato nella "riconquista" del ruolo significante della città e del territorio in termini di architettura.

"Su quelle grandi potenzialità di trasformazione fisica della "faccia della terra", si è innestato un processo tecnologico fondato sull'"imateriale", sulla comunicazione – scrive Marcello Fabbri in un suo editoriale del 1993 su "Controspazio" – Il salto (epistemologico prima che epocale) è in un'altra dimensione: quella che può permettere la costruzione di nuove forme di convivenza-coscienza di sé, pratiche collettive di "uso dello spazio", civitas. Al centro di questo problema – o all'inizio – è l'immagine"¹⁵. E ancora prosegue, in un altro editoriale del 2003: "Dove può iniziare il viaggio, la «risalita»? A quali risultati arriviamo, o per lo meno tendiamo? E ritorniamo alla domanda: come nasce l'immagine?" "In interiore homine – risponde per noi Sant'Agostino – [ubi] habitat veritas". Se conveniamo che città, territorio, *l'urbano*, non siano che luoghi di convivenza governati dalla comunicazione – immagini – più laica risposta d'avvio può essere che soltanto la fenomenologia, cioè l'attenzione al punto di partenza dell'immagine in una coscienza individuale, ci può aiutare (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*: "l'immagine emerge nella coscienza come un prodotto diretto dell'uomo, colto nella sua attualità...").[...] Attraverso il percorso nell'azione interiore della persona, la genesi e la percezione, l'organizzazione, la composizione delle immagini possono costruire nuove visualità: un pensiero visivo che intuisce spazi e concepisce condizioni di convivenza riconoscibili, comunicabili, letture del "senso" dall'individuale (dal sé) al "mondo", aprendosi la strada fra le nebbie dell'insignificanza, sottraendosi alle coercizioni della strumentalità per vincolarla a sua volta a servizio della dimensione simbolica: la realtà *sans phrase e tante insieme*, una mappa-mosaico sulla quale agire e lavorare, per iniziare: un sistema estetico urbano, integrato per la convivenza umana, di significati, il tanto mirato bersaglio "Arte è città"¹⁶.

Citiamo Marcello Fabbri perché la sua attività intellettuale, non solo quella di "anomalo urbanista" – ricordiamo che è stato l'ideatore del progetto d'insieme della Nuova Gibellina post terremoto –, è stata sempre rivolta all' "arte di capire le città" (più che all'arte di costruirle, secondo la definizione classica

di "urbanistica") e al tentativo di ridar loro *un senso*, attribuendo all'immagine, all'estetica urbana, al linguaggio la capacità di rideterminarne lo spazio e le sue relazioni; nella convinzione che le idee e le concezioni del mondo, i punti di vista da cui lo si guarda, abbiano origine dalle emozioni quotidiane delle persone, dal modo in cui esse concretamente vivono la propria vita, ed il *divenire della città e dell'ambiente*, dipenda in primo luogo proprio dai loro abitanti e dalle modalità in cui questi vi dimorano. Ma lasciamo i segnali, le "tentazioni liriche e le ostinazioni inesorabili del concreto", i "relitti trovati in questo panorama magmatico fluttuante" da questo irrefrenabile "Robinson del III millennio", e vediamo di allontanarci da ogni illusione utopica o salvifica dell'architettura, il cui riscatto può venire da un atteggiamento sperimentale e verificabile che muove dalla complessità dell'oggetto architettonico, dalle relazioni possibili, e mai determinate, tra ricerca compositiva e soluzioni formali, ricerca estranea ad ogni riduzione della complessità ad uno dei suoi elementi.

Un lavoro "paziente", questo dell'architetto, spogliato da tutte le mitologie che lo hanno accompagnato nel secolo scorso, il cui oggetto appare un discontinuo intreccio di tecniche, mestieri, comportamenti, sistemi di relazioni sociali, funzioni, ecc. i cui codici – direbbe Umberto Eco ("La struttura assente", 1968) – non appartengono all'architettura, ma che l'architetto, "obbligato a pensare la totalità", dovrà denotare, rendere espliciti e mettere in coerenza. Da qui nasce la necessità di una ricerca continua delle motivazioni contestuali e contingenti, del significato di ciascuna scelta dentro un sistema di valori definito dalla storia nel tempo e nelle relazioni, storia specifica e attualizzata che costituisce insieme validazione e limite del lavoro progettuale. Ma anche l'esigenza di creare di volta in volta adeguati strumenti di metodo che permettano un confronto qualitativo con la realtà in cui si interviene, fronteggiando le problematiche della complessa società contemporanea. Dall'uso del metodo potrà avere origine un nuovo linguaggio «tanto più espressivo quanto più sono stati obiettivi i modi di ricerca e i tipi di intervento» (Giancarlo De Carlo): "il linguaggio dei contenuti"¹⁷.

Da quanto finora detto, si dovrebbe evincere che il progetto di intervento nei centri storici, che proponiamo ai giovani architetti e ingegneri di affrontare consapevolmente – nel Master e nei Seminari internazionali, oltre che in alcuni corsi universitari – come tema di formazione e sperimentazione importante per la loro preparazione di futuri tecnici-intellettuali, debba essere il prodotto di una approfondita cultura architettonica, l'inizio di un viaggio verso una rifondazione del nostro operare, ora disordinato e frammentario, verso significati autentici e condivisi, se non da tutti, almeno da alcuni.

NOTE:

- 1** A partire dall'anno accademico 2006-2007 è stato attivato dall'Università di Roma "La Sapienza" presso la sede didattica universitaria di Narni il master di 2° livello in "Progettazione Architettonica per il Recupero dell'Edilizia storica e degli Spazi pubblici-P.A.R.E.S." e, nell'ambito di tale iniziativa, si sono svolte – sempre nelle sedi dell'Università narnese – le prime tre edizioni italiane (nel mese di luglio 2009 e 2010 e in questo luglio 2011) del "Seminario Internazionale di Progettazione Architettonica" – "*Seminário Internacional de Arquitectura e Projecto*" originariamente promosso, nel 2002, dalla Facoltà di Architettura dell'Università Tecnica di Lisbona-FAUTL. ed ora giunto alla nona edizione. Il tema delle tre edizioni italiane ha riguardato costantemente il recupero dei centri storici e del territorio storico applicati all'area narnese.
- 2** Teresa Cannarozzo, *Dal recupero del patrimonio edilizio alla riqualificazione dei centri storici*, Publicicula, Palermo, 1998.
- 3** Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1963.
- 4** Renato Bonelli, "Il restauro architettonico" in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Vol. XI, Venezia-Roma 1963, pp. 344-351.
- 5** *Ivi*, p. 348.
- 6** Roberto Pane, *Città antica edilizia nuova*, E.S.I., Napoli 1959, p. 71.
- 7** Luigi Mazza, "Il suolo ineguale" "*Urbanistica*", n° 98, marzo 1990, pp. 7-18.
- 8** Bruno Gabrielli, "50 anni Ancsa: le idee di ieri, le responsabilità dell'oggi" in *Paesaggi e città storica/teorie e politica del progetto* a cura di F.Toppetti, Alinea Ed., Firenze 2011, p.15.
- 9** Per una ampia documentazione degli studi, delle ricerche e dei progetti sull'intervento pubblico nei centri storici si consultino i numeri 110, 111 e 113, anno XX, 1973, della rivista "Edilizia Popolare", raccolti successivamente in un'unica monografia dal titolo "L'intervento Pubblico nei Centri Storici/problemi sociali, giuridici, economici, architettonici e tecnici", Edizioni di "Edilizia Popolare", s.d.
- 10** Frank Lloyd Wright, *Architettura organica, architettura della democrazia*, trad.it., Muggioni, Milano, 1945, p.142.
- 11** Giancarlo De Carlo, "Tra città e territorio", in Margherita Gruccione, Alessandra Vittorini (a cura di), *Giancarlo De Carlo / Le ragioni dell'architettura*, Ministero per i beni e le attività culturali-DARC, Electa, Milano 2005, p. 71.
- 12** Attilio Nesi, "Il tempo «utile» dell'architettura" in *Kronos e l'architettura*, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, Edizioni Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria, s.d., ma 2009, p. 24.
- 13** La famosa conferenza di Torino del 21 gennaio 1935 sulla "Profezia dell'architettura", con cui Persico voleva affermare "lo stile limpido e rigoroso del razionalismo architettonico – l'ultima grande poetica europea dell'architettura –"

(G.Veronesi), terminava con queste parole: "Da un secolo la storia dell'arte europea non è soltanto una serie di azioni e di reazioni particolari, ma movimento di coscienza collettiva. Riconoscere questo significa trovare l'apporto dell'architettura attuale.. E non conta che questa pregiudiziale sia rinnegata da coloro che più dovrebbero difenderla, o bandita da chi più, vanamente, la teme: essa resterà, lo stesso, la fede segreta dell'epoca. «Sostanza di cose sperate»", in Giulia Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico/Tutte le opere(1923-1935)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, Vol. 2°, p. 234.

14 Un caso ancora diverso riguarda nel Meridione la "ricostruzione" dei centri storici distrutti dal terremoto del Belice del 1968, dove le comunità superstiti di Gibellina e Poggioreale sono state trasferite in nuove città lontane dai centri danneggiati (i geologi avevano negato la possibilità di ricostruire gli abitati dov'erano o nelle vicinanze), e dove, nonostante la qualità dei piani, delle architetture e delle opere d'arte urbana contemporanea (come nel caso di Gibellina), le comunità hanno subito gli effetti negativi di questa scelta dal punto di vista sociale, affettivo economico e relazionale. Si veda in proposito: Teresa Cannarozzo (a cura di) *Il Belice a quarant'anni dal terremoto*, in "Urbanistica Informazioni" n. 217, genn.-febb. 2008.

15 Marcello Fabbri, "L'estro armonico/Ovvero:il cemento dell'armonia e dell'invenzione", "Controspazio", Nuova serie, Anno XXIV n.6, novembre-dicembre 1993, pp. 2-6; ora cit. in Antonella Greco, Renato Nicolini, Maria Clara Ghia (a cura di), *Le epifanie di Proteo/Marcello Fabbri per Controspazio/1983-2005*, Gangemi Editore, Roma, 2008, p. 112.

16 Marcello Fabbri, "Robinson cerca fra i relitti", "Controspazio", Anno XXXIV n. 101, gennaio-febbraio 2003, pp. 78-80; ora cit. in Antonella Greco, Renato Nicolini, Maria Clara Ghia (a cura di), *Le epifanie di Proteo/Marcello Fabbri per Controspazio/1983-2005*, Gangemi Editore, Roma, 2008, p. 160.

17 "Giancarlo De Carlo. Il linguaggio dei contenuti" è il titolo di uno scritto di Marcello Rebecchini per un corso di lezioni tenuto al Dottorato di Ricerca in "Composizione architettonica" presso la Facoltà di Architettura di Roma e pubblicato in "Rassegna di Architettura e Urbanistica" n° 78/79, 1993, ora in M. Rebecchini, *I miei maestri/Vita, insegnamento ed opere di tre protagonisti dell'architettura italiana del Novecento*, Edizioni Kappa, 2009, pp. 74-101, da cui è tratta anche questa ulteriore affermazione di G. De Carlo: «...secondo me la forma è la materializzazione in termini fisici tridimensionali di una struttura, cioè di un tipo organizzativo attraverso il quale una o più funzioni diventano attuali. Con questo volevo dire che rifiuto l'idea che si possa generare forma in modo diretto e univoco partendo dalle funzioni. Volevo anche dire che il percorso che porta alla definizione della forma è complesso e mediato e che uno degli elementi fondamentali di mediazione è la struttura; intendendo per struttura il modo in cui le attività si organizzano nello spazio» (p. 95).



***DEL PAESAGGIO, DEL LUOGO, DELLE RELAZIONI E... DELL'ASSENZA:
RIFLESSIONI SUL PROGETTO NEL CONTESTO AMBIENTALE STORICO.***

DANILO D'ANNA

*(coordinatore scientifico del IX Seminario Internazionale)
Facoltà di Architettura, "Sapienza Università di Roma"*





Sugli aspetti della pianificazione locale e territoriale in relazione agli obiettivi teorici generali del progetto.

*"(...) l'oggetto preso di mira ... non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: l'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi: la conoscenza del tutto e delle sue leggi, dell'insieme e della sua struttura, non è deducibile dalla conoscenza delle singole parti che lo compongono (...) conta solo la possibilità di collegare quel pezzo ad altri pezzi (...) solo i pezzi ricomposti assumeranno un carattere leggibile, acquisteranno un senso: isolato, il pezzo (...) non significa niente; è semplicemente domanda impossibile, sfida opaca; ma se appena riesci dopo molti minuti di errori e tentativi, o in un mezzo secondo prodigiosamente ispirato, a connetterlo con uno dei pezzi vicini, ecco che quello sparisce, cessa di esistere in quanto pezzo: (...) i due pezzi miracolosamente riuniti sono diventati ormai uno, a sua volta fonte di errori, esitazioni, smarrimenti e attesa." Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, (1978)*

Il progetto, come necessario strumento di proposizione e di controllo della costruzione materiale della città, si impone come indispensabile alla ricerca della qualità dei luoghi in cui viviamo secondo quel principio additivo di continuità per cui la riqualificazione urbana deve basarsi su un atteggiamento di paziente ricerca degli elementi di continuità; tesi a riannodare i percorsi, a lavorare sui margini, a impiegare le pavimentazioni ed il verde come trama strutturale, ad esaltare i punti di cerniera.

Ecco che allora l'attenzione al contesto (la natura e la storia), il creare connessioni, annodare i fili di un discorso significa continuare il racconto delle nostre città e sottrarle a stranianti omologazioni tipologiche, preservandone la loro individuale tipicità.

Se così intesa, la progettazione territoriale, urbanistica ed architettonica, progettando "della" città, progetta "la" città, così scrive Vittorio Gregotti: "una città (...) composta come una vera città di parti diverse, di spazi concatenati, di sorprese e divergenze compatibili (...) il progetto come lettura e costituzione della distanza critica che ci separa dal contesto: il modo di essere di tale distanza è la qualità del progetto (...) il progetto si struttura come dialogo con l'esistente, sua modificazione e costituzione di un possibile futuro".

Ma essendo l'esito del progetto lo spazio in cui viviamo, un luogo situato nella geografia e nella storia, quello spazio non può che essere il frutto della nostra cultura rispetto alla quale si dovrebbe collocare in termini di continuità perché lo si possa riconoscere come proprio: quella forma che costituisce la scenografia in cui si svolge e si specchia la nostra vita, lo spazio in cui riconosciamo la nostra identità, che non esclude si possa anche trattare di un'identità acquisita.

Occorre dunque progettare senza sovrapporre ai fenomeni modelli precostituiti, spesso anacronistici, prendendo invece atto che le città, soprattutto i contesti storici, ed i territori sono profondamente cambiati e gli usi che le popolazioni ne fanno sono ancor più profondamente mutati; per questo è necessario progettare per *relazioni* e secondo *azioni processuali*, anziché per oggetti finiti.

Alcune riflessioni generali alla base delle linee guida del progetto di paesaggio, urbano e architettonico per l'inserimento del progetto complesso in relazione all'insieme degli aspetti socio-ambientali del contesto di riferimento.

Del paesaggio, del luogo e delle relazioni

Il valore del *luogo geografico*, ovvero dei caratteri che connotano e identificano in termini geografici un sito – la *fisiografia* di un sito, di fatto la piattaforma di sostegno di quello che, aggiungendovi una riflessione soggettiva, attraverso la percezione e l'interpretazione, chiamiamo *paesaggio* è un valore arcaico, ancestrale, che spesso è obliterato, degradato, svilito, che ha una sua mutevolezza anche intrinseca, ma è comunque persistente in ogni situazione geografica.

La *morfologia dei luoghi* è il primo elemento dell'interpretazione 'geografica' di un territorio e costituisce parte importante di un progetto. Certo il luogo geografico non è tutto: in ogni sito si stratificano anche valori di storia, significati mentali, simbolici. Questo secondo aspetto dei luoghi, il *valore culturale*, di cultura materiale o di cultura "colta", integra il valore puramente geografico, introduce il ruolo dell'antropizzazione e della civilizzazione umana, quindi collabora all'acquisizione dell'identità, del senso di appartenenza e avvicina ulteriormente l'acquisizione del *luogo come paesaggio (culturale)*.

È anche tuttavia il fattore più mutevole, più soggetto a evoluzione o a involuzione, più influenzato dai mutamenti della società. E' qui che avviene oggi la principale erosione del concetto 'tradizionale' di luogo. Il luogo è anche e soprattutto *logos*, struttura o architettura di *relazioni*.

Qui interviene maggiormente il fattore del *progetto*. Innanzitutto, i mutamenti epocali demoliscono molto più gli assetti storico-culturali che non quelli archeologico-geografici: quindi il valore della struttura arcaica della geografia dei luoghi è più permanente e più utilizzabile in funzione del nuovo progetto. Paradossalmente è più attuale e meno usurato l'assetto geografico dei luoghi di quello storico-culturale. Per questo motivo l'indagine sulla morfologia dei paesaggi risulta più importante. Quindi, nella 'geografia' dei luoghi o addirittura nell' 'archeologia' dei luoghi, molto più che nella loro storia, possono ancora rintracciarsi tracce vitali su cui ricostruire i caratteri di nuovi paesaggi: il palinsesto delle stratificazioni di cui si compongono i luoghi può essere indagato per estrarne elementi costruttivi delle identità possibili dei nuovi paesaggi.

Del progetto e dello spazio pubblico

Il progetto, muovendosi dalla necessità di riformulare le tematiche del progetto dello spazio urbano, assume come ipotesi che la progettazione dello spazio pubblico costituisca il momento fondativo dell'insediamento urbano e il sistema strutturante il piano di recupero complessivo. Gli spazi e gli edifici pubblici costituiscono gli elementi portanti di un sistema di relazioni che struttura l'impianto della città o di una parte urbana. La definizione dei caratteri urbani, dell'identità e di una qualità diffusa viene sicuramente fissata dall'articolazione degli spazi pubblici e dalla capacità che essi hanno, insieme con gli edifici collettivi, di determinare le regole dello sviluppo insediativo e relazionale.

L'area di intervento è intesa non come un oggetto, ma come un'entità dinamica da cogliere attraverso la sua trasformabilità e la sua progettabilità nel tempo.

La proposta progettuale è qualificata dalle caratteristiche antropiche e naturali dell'area, individuate nei luoghi, negli elementi e tessuti urbani, nei margini, nelle condizioni di accessibilità, nei flussi di relazione e nelle misure di protezione e di rivalutazione ambientale, anche negli aspetti negativi – disordine, congestione, fragilità, ecc. – che possono essere ribaltati.

Il progetto dello spazio urbano sarà pertanto lo strumento fondamentale per prefigurare, in modo chiaro e diretto, le soluzioni spaziali cui seguiranno approfondimenti progettuali più specialistici.

Città e Architettura sono da considerare inseparabili nell'obiettivo di definire una nuova spazialità e qualità dell'ambiente urbano, che si esprimono soprattutto nei luoghi pubblici che continuano a costituire i segni distintivi sui quali la vita associata continua a riferirsi e a riconoscersi.

Sul luogo ed i sistemi delle relazioni urbane

"... Deve esserci un fondo su cui poter cucire queste relazioni, ma la trapunta a riquadri non è la storia dei vari pezzi di stoffa di cui è fatta. E' la loro combinazione in un nuovo tessuto che dá calore e colore." G. Bateson, M. C. Bateson, *Dove gli angeli esitano*, (1987)

L'architettura oggi è dunque più che mai *un'architettura di relazioni* anziché di oggetti, di spazi relazionali, dinamici, anziché di scene statiche. In questo si avvicina molto al progetto di paesaggio.

È un *progetto come geografia*, ossia si assume il compito di commentare, arricchire, dialogare con le forme della geografia.

È un *progetto come mediatore fra contesti morfologici diversi*, ossia un progetto che si assume il compito di mettere in relazione o comunque di sottolineare le differenze fra diverse situazioni morfologiche e proprio da queste intersezioni trae vita.

In alcuni casi è un *progetto come strato* o come struttura di relazione sovra-imposta o sotto-imposta, ossia un progetto che si assume il compito di definire nuovi strati e quindi nuove forme di relazione rispetto allo strato preesistente del paesaggio, naturale o urbano che sia, un progetto che lavora, insomma, per sovra o sotto-imposizione e istituisce relazioni in verticale, in sezione, con gli strati preesistenti.

Il progetto in generale ha, quindi, fra i suoi atti principali quelli di scoprire, comprendere, interpretare i caratteri di un luogo per affermare con l'atto del progettare un *sistema di relazioni* che si fa architettura, scrive Renato Bocchi: "l'architettura oggi è più che mai un'architettura di relazioni anziché di oggetti, di spazi relazionali, dinamici, anziché di scene statiche". Il progetto di architettura è fatto di relazioni che a partire dall'interpretazione critica del luogo propone ai fruitori una nuova visione, quindi, al progettista è assegnato il compito di interpretare la visione collettiva dei luoghi, non solo di esercitare la sua personale.

È necessario, dunque, progettare senza sovrapporre alla realtà modelli prestabiliti, spesso inopportuni, partendo dalla consapevolezza che i territori e le città sono fortemente mutati soprattutto negli usi degli abitanti, per questo oggi l'atto del progettare sembra sempre più quello rivolto all'individuazione di nuove relazioni che di oggetti compiuti.

Sulle polarità dell'area di progetto: ruolo dei nodi e delle superfici di raccordo nel recupero urbano, funzionale, di relazione e di qualificazione dei luoghi dello stare.

Nella città contemporanea (storica o no) il tessuto edilizio ed il paesaggio assumono lo stesso valore: i tessuti, i vuoti urbani, i luoghi aperti, i margini, le infrastrutture, ecc., rappresentano i frammenti che costituiscono nel loro insieme il territorio urbano, che viene dal progetto connesso linearmente attraverso porosità, anche discontinue, e/o per punti.

Si osserva come i processi urbani di ibridazione tipologica e morfologica siano finalizzati all'individuazione e alla realizzazione di nodi o poli utili ad avviare le opere di trasformazione urbana richieste dalla contemporaneità e che, spesso, conferiscono attraverso il progetto un rinnovato significato al luogo.

Le relazioni di questi nodi con i sistemi delle infrastrutture li rendono strategici e le molteplici scale dell'intervento progettuale, legate alla complessità delle reti (pedonali, funzionali, ...), interessano sia la grammatica del tipo edilizio sia quella della forma urbana attraverso ibridazioni indispensabili alla gestione della complessità del progetto architettonico. È possibile realizzare una continuità critica fra questi nuovi enti dello sviluppo territoriale e urbano.

Attualmente, sulla base ideale legata ad un modello di progetto urbano informato dalle sperimentazioni spaziali, sembra affermarsi una visione di una città composta per frammenti correlati o in opposizione con altri, attraverso un nuovo criterio organizzativo che non mira ad immettere strutture gerarchiche ma l'idea di frammenti urbani.

In questi casi l'architettura utilizza uno spazio inserito tra parti che nascono tra due luoghi o diverse funzioni, cioè quei vuoti situati tra le cose, siano essi spazi interposti ottenuti dall'indeterminatezza del territorio o da relazioni originate tramite un oggetto architettonico inserito tra frammenti urbani generati dall'inevitabile incontro tra interno ed esterno. È un progetto che tenta

di delineare le ipotesi di *ricomposizione dei tessuti critici attraverso sistemi complessi e mirati* che potranno evolvere nel tempo, attivando dinamiche di più ampia portata. Si sperimenta un proto-tipo ibrido locale che possa riproporre altrove l'approccio strategico. Nella dispersione della città diffusa occorre ricucire i vuoti, realizzare anzi nuove centralità 'vuote', far emergere le relazioni sottese, arricchirli di sensi e significati chiarirne il ruolo (gestione, funzioni, importanza dimensionale), con uno sguardo volto all'evoluzione futura.

La necessità di sviluppare una tale struttura di analisi non è solamente dettata da esigenze di carattere storico-archeologico ma quanto da quella di contribuire a definire uno strumento per la salvaguardia e la tutela di 'paesaggi fossili', o di elementi caratteristici del territorio con l'obiettivo evidente, ormai, dell'importanza, all'interno di progetti, anche se circoscritti in ambito locale del mantenimento di un quadro paesaggistico-ambientale equilibrato, che coniughi le esigenze del progetto puntuale con quelle di conservazione naturali e culturali del paesaggio.

Per un'architettura dell'incontro

"(...) i percorsi, la trama di linee di movimento abituale o potenziale attraverso il complesso urbano, sono lo strumento più potente per ordinare l'insieme (...)"

Kevin Lynch, *L'immagine della città*, (1964)

Ricostituire i margini delle aree considerate, intervenire al 'limite', è il questo punto nodale di tutto l'approccio progettuale: la configurazione dei limiti e dei punti di accesso prevale sulla tentazione di riempire questi spazi rimasti interclusi, affinché lo spazio della criticità e dello scarto possa divenire concentrazione di paesaggio (all'interno) e cellula rigenerativa dello stesso (all'esterno).

Il *Vuoto è presenza progettuale prioritaria*, spazio che consente di sentire le voci principali e quelle fuori campo, intervallo preziosissimo su cui il progetto si interroga perché sia preservato e sia ancora centrale.

Lo spazio permeabile è sostanzialmente uno *spazio di transito, di passaggio*, oltre che uno spazio di arrivo e di sosta. E' il passaggio, il transito, il tramite che consente l'incontro. L'architettura è sempre meno un'architettura oggettuale (un oggetto a tutto tondo) e sempre più un'*architettura relazionale* (un meccanismo di relazioni, un involucro di spazi da vivere in movimento).

Conclusioni

"... Non esiste niente che non sia generato dal territorio ... ogni sua parte è correlata con le altre sue parti e non può non stabilire con il suo insieme relazioni immediate e profonde; che vanno scoperte continuamente e di volta in volta quando in ogni parte di quel territorio si progetta." Giancarlo De Carlo

Lo spazio così costituito sarà il luogo dei flussi delle percorrenze e della sosta, a tale riguardo gli aumenti delle superfici orizzontali con le nuove pedane o pontili saranno rivolti proprio a favorire la migliore fruizione delle aree di relazione attorno al ponte e fra il ponte e l'ambiente circostante. Tutti gli elementi del progetto parteciperanno al nuovo allestimento della scena urbana all'interno di un sistema di relazioni più ampio.

Il tema degli 'innesti' delle 'sovrapposizioni' e delle 'addizioni' permette di interpretare lo sviluppo urbano mediante uno sforzo consapevole finalizzato a nuove forme del progetto che potremmo definire 'discrete' o 'non invasive'. Saranno dunque i 'temi' a restituire all'architettura il suo ruolo sociale a ridefinirla quale fatto condiviso a sostegno di una memoria ed una coscienza collettiva prima ed individuale poi.

L'architettura, in questo senso, si serve di uno spazio concepito 'tra' in termini strategici, con un gioco multiforme di relazioni e percezioni inscritte nell'ordine del fatale.

L'opera di architettura diviene un'entità enigmatica, si appropria di una logica dell'invenzione e della creatività che scalza ogni sillogismo di causa-effetto per aprirsi ad una espressione radicale involontaria, dove l'effetto è l'illusione di una leggera e pericolosa strategia deviante, tutta giocata sulla profondità virtuale e seducente dello spazio.



***IL "FACCIA A FACCIA" E IL TEMPO DEL DIVENIRE:
IL VISIBILE E L'INVISIBILE DEL DISEGNO***

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

(curatore della pubblicazione; coordinatore del workshop
Il Tempo e il Divenire, Disegno e Interventi Artistici a Narni)
Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona-FAUTL



Quando ero bambino, mio padre disegnava come nessuno: il mio primo contatto con ciò che è *ritrarre dal vero, o creare dall'immaginazione (-invisibile)*, un'altra-cosa-simile è stato grazie a lui; s'inventava paesaggi, mi spiegava le cose, disegnava asini (ancora oggi il mio animale preferito), fiori fatti di cuori, *Speedy Gonzalez*, tutto attraverso i disegni.

Quando ero bambino andavo nello studio di mio padre, e là, mi consegnavano dei fogli; in quel periodo non sapevo leggere, né sapevo il peso delle parole. Mi davano dei fogli e io disegnavo.

Provavo a ripetere i disegni di mio padre.

Disegnavo, disegnavo soltanto: *cose*.

Disegnare è bello ma ha un prezzo. La verità è che provavo a ripetere i disegni di mio padre, ma quello che proprio mi piaceva, era disegnare la mia mano. Mettevo la mano sopra il foglio e con una matita di grafite facevo viaggiare una linea verso la periferia della mia mano sinistra. Solamente più tardi ho conosciuto Lascaux. Solamente più tardi ho conosciuto la *Vie des formes*, seguito dall'*Éloge de la main* di Henri Focillon, pubblicato per la prima volta nel 1943. Delle mani, dice: "Sono quasi esseri con vita. Saranno schiave?"¹.

Le mani; vi cito il testo: "in contro luce come un testimone della grande *Resurrezione di Lazzaro*, le mani lavoratrici e accademiche del dott. Tulp, che stringono con una pinza un fascio di arterie nella *Lezione di Anatomia*, la mano di Rembrandt che disegna, la stupenda mano di San Matteo che scrive la Bibbia dettata da un angelo, le mani del vecchio ferito nella *Moneta di Cento Fiorini*, duplicate dai guanti grandi e ingenui che pendono dalla cintura"².

Le mie stesse mani in un disegno di cui, da quando ero bambino, non conservo neanche una copia.

Le mani sono schiave dello Spirito.

(Prima di continuare ho il dovere di dire una cosa. Anzi, varie cose.)

Una cosa è questa: sono stato invitato a presentare una conferenza in questo Seminario Internazionale; punto uno: molte grazie agli Egregi Professori Gianni Accasto, Adolfo Sayeva, Danilo D'Anna e Cruz Pinto (*uccello p...*); punto due: molte grazie ai miei allievi (e agli allievi delle altre Facoltà di Architettura di altri paesi) per essere qui presenti, è un onore per me poter chiamarmi contemporaneo qui con voi; punto tre: che considero più l'*Umano* che l'*erudizione*, più chi-parla di-ciò-che-parla-chi-parla; e quindi, infine, punto quarto: considero più importante dire di ciò-che-si-deve-dire in prima persona invece di esaurirsi in citazioni, bibliografie e autori e, soprattutto, rifiuto, con tutte le mie cellule, la paura (accademica?) di dire veramente ciò che pensiamo delle cose usando, al posto del plurale maiestatico, proprio dei discorsi

scientifici, l'io; e ancora, per favore, solo un altro punto, punto cinque: che ho piena coscienza che, da un lato, il discorso-sulle-cose si sostituisce alla cosa e che, dall'altro lato, non ho, come Umano, nessuna legittimità per parlare di ciò che non so. Ancora, punto sei: che la Verità nella Scienza è un valore relativo, per cui un paradosso, aggiornabile; che la Verità non è solo un "movimento continuo" – parafrasando António Gedeão – per la Teologia (che, curiosamente, è lo studio di Dio); concludendo, punto sette: sono heideggerianamente mortale sulla Terra e posso errare e/o rivedere le mie posizioni sulle cose. (Prima di continuare ho bisogno di dire una cosa, in verità era questo che volevo dire: parlerò solo di me e di quello che penso sul *Disegno*.)

Mi colpisce Lascaux. La silhouette della mano di un uomo davanti alle pareti di una caverna che dice, che mi dice: " Io sono, io sono stato qui". *Qui*, proprio, *qui*: con i piedi nello stesso luogo dove sono, dove lui – avendo già assunto la posizione eretta – aveva i suoi che reggevano il suo corpo. *Qui*, architettura. Lui ed io: uomini.

Disegnare, fra le altre cose, è un impeto del corpo. Chi disegna sa che è il corpo che ci spinge a fare un disegno in più: ancora uno, anche essendo l'ultimo, ancora fissare un istante. Maria Antonietta d'Asburgo – Lorena, si dice, chiedeva all'uomo che tirò la corda, che era, anch'essa, una linea – della ghigliottina, nel giorno 16 ottobre 1793: "Soltanto un minuto in più".

Soltanto un minuto in più (per vedere di nuovo); un secondo sguardo, uno sguardo nuovo.

Un minuto per vedere. Per vedere il mondo per l'ultima volta.

Viviamo concentrati nel disegno come prodotto. Completo, se potesse parlare, direbbe il mondo; ma i disegni non parlano; non dicono niente; sono silenziosi; non ci incantano, non ci ingannano, non ci beffeggiano, non mentono come le parole fanno; i disegni sono sempre veri, anche quelli di Escher, e sono sempre "questo", lo stesso *Ceci* di "*Ceci n'est pas une pipe*"; i disegni sono il mondo stesso e del mondo stesso.

I disegni sono sempre *Ceci*, *Questo*. Vivono di *questo*; sostituiscono Questo (*Questo* è sempre mondo); vuol dire: essi, come prodotto, sono un vestigio umano di un istante del mondo.

Questa idea mi affascina: l'idea che il disegno è una specie di furto. Un disegno *au vif*, fra le altre cose, è una specie di frammento che io ritaglio e rubo alla realtà.

Disegnare è un rubare lecito: perché quello che il disegno ruba, lo restituisce lui stesso due volte tanto, o più, al mondo rubato. Quando dico che il disegno è ben fatto allora il mondo diviene più ricco perché, come prodotto, il mio disegno è un oggetto in più nel mondo. Prendo ma do: quello-che-prendo non

rimane perché il movimento del mondo è continuo, ma ciò che do – questo istante del mondo fatto cosa – gli si sostituisce. Dico di togliere, ma so di dare.

Se disegno su una superficie mobile (un foglio di carta, per esempio) rubo e porto il mondo rubato sotto il mio braccio; se disegno su una superficie che non posso trasportare con me (una parete, un pavimento, un vetro della finestra di una casa, per esempio) abbandono il vestigio del mio crimine nella stessa scena del delitto; se disegno sulla *capot* sporca di una macchina con il dito, allora lì il mio disegno si muove; di questo il mio corpo desideroso vuole circondarsi.

Quando mi è stato presentato il concetto di “intenzionalità” – da Husserl e Merleau-Ponty, mie guide, attraverso la parola scritta – non solo ho cambiato vita, ma ho anche iniziato a vedere il Disegno come, di tutte le cose che il corpo produce, la posizione in pratica di una proposta teorico-filosofica. Un incastro effettivo del corpo con il mondo, una congiunzione del *corpo-che-è-mondo* con il *mondo-stesso*; di fatto, uno sdoppiamento della coscienza attraverso, non quello che mi circonda – perché, in verità, niente mi circonda – ma, sentire proprio il corpo-che-disegna, mentre disegna, mondo.

Se disegno sulla mia pelle, nel palmo della mia mano o nel mio collo per esempio, allora lì il problema si complica. Chi disegna sa che quando il disegno si manifesta su una superficie si sente, nelle dita e nella mano che stringe la matita o la penna o il pennello, la linea; c'è una delicatezza che coinvolge la mano che disegna; si sente la mano che seduce il foglio o la parete con punti, linee o macchie fino a quando il mondo è mondo, fino all'anamorfico e fino a che il labirinto del mondo prende forma. Anche se non è la mano che tocca il foglio, si sente il foglio nella mano. Se disegno sulla mia pelle allora lì sento la pelle sulla mano che disegna e la pelle ad essere disegnata: effettivamente, un'interfaccia; la linea non è della mano, né della pelle, ma, paradossalmente, è di entrambe.

La funzione della matita è, quando in uso, tracciare una linea. Il cilindro di grafite che abita l'oscurità della mia matita di cedro, in molecole, è un diamante (un carbonio nel suo stato più puro); la sua funzione è, attraverso di me, del mio corpo, incontrare la lucentezza che scorre nei contorni delle cose che costruiscono ciò-che-chiamo-mondo. La grafite della mia matita, o i centimetri cubi di inchiostro della mia penna, possono, potenzialmente, costruire una linea con milioni di metri. Dalla punta della mia matita o della mia penna, se le premo contro una superficie, esce, dal *mondo disordinato*, il *mondo visto* da me; il mondo ricostruito secondo linee che definiscono frontiere fra le figure e gli sfondi; se collegate in trame, formano chiari e scuri; punti che iniziano e finiscono un disegno, che finiscono frasi se li uso per scrivere. Faccio *Questo* con la mano.

Punti, centimetri, metri, chilometri di linee. Una linea addormentata nella mia matita, caotica, senza senso, in un cilindro; ma che il mio corpo, attraverso di essa, per sua stessa volontà, decide di svegliare le cose del mondo.

Mi ricordo anche di come, da bambino, sbrogliavo la matassa di fili di lana che mia nonna apriva fra le sue braccia fino a costruire, una sfera, un gomitolino. Dalla matassa incredibilmente strana, anamorfica e senza senso, attorcigliata e piena di nodi ad una sfera di un gomitolino, scorreva una linea. Delle braccia aperte di mia nonna alla mia mano destra che arrotolava sulla mia mano sinistra un'armonia, mi ricordo del tempo (che ci voleva per fare il gomitolino). Ho saputo solo dopo della *Metafisica* e delle undici sfere concentriche di Aristotele fatte di un *quinto elemento* inalterabile, una sostanza perfettamente trasparente conosciuta come *etere*, un immediato aldilà dell'azzurro, un azzurro in trascendenza, in coma. Non conoscevo, in quel periodo, Eudosso e Callippo.

Ancora oggi per me disegnare è questo: è risolvere i nodi della matassa, prendere una punta di un filo e mettere in ordine (il mio ordine) il *caos* violento del mondo. E, forse per questo, il disegno mi interessa di più come processo che come prodotto; mi interessa di più il filo che scorre anziché il gomitolino pronto; il processo più che il prodotto.

Mi interessa di più il gesto della mano, quante volte si ferma, la velocità con cui la linea viaggia dalla matassa al gomitolino anziché la matassa o il gomitolino; mi interessa, soprattutto, il tempo. Chi disegna sa che mentre si disegna il tempo sembra fermarsi: è come mettere il mondo fra parentesi mentre vediamo la linea diventare cosa, una *epoché*³, una specie di *ek-stase*⁴.

Quando i gomitolini erano pronti mia nonna creava le maglie (c'era, per cui, anche un potenziale disordine della matassa, attraverso l'uso del filo, la temperatura); e io, con questi fili di lana colorata: legavo la maniglia della porta (della sala dove pranzavamo) alla lampada, e dalla lampada alla gamba del tavolo; e dalla gamba del tavolo, stendevo bene il filo di lana, fino al chiodo dove era appeso un acquarello azzurro dello svizzero Fred Kradolfer (un paesaggio sub acquatico); e da lì, da questo chiodo di acciaio che è ancora là, stendevo con cura il filo fino all'*abat-jour* che era sopra il piccolo tavolo vicino al sofà; e da lì fino alla chiave (di metallo giallo con lettere ritagliate con la scritta OLAI) che chiudeva la porta dell'armadio dove si mettevano le stoviglie bianche e cobalto; e da là fino a lì; e da lì fino a lì, facevo viaggiare un filo di lana; fino a che, dopo qualche ora di lavoro, come in una tela, mi fermavo meravigliato per vedere come quella sala, attraverso il mio intervento, aveva acquisito altri significati. In quel momento non lo sapevo, ma costruivo disegni tridimensionali. Alla fine, la linea che esce dalla grafite della matita

non è così differente dal filo che esce dalla matassa: l' "intenzionalità" è la stessa; nella volontà del corpo e nell'uso sono le stesse; la stessa che narra Pseudo-Apollodoro, il filo di Arianna e Teseo nel labirinto di Dedalo, nella *Biblioteca*. In verità, ho capito che ciò che facevo con il filo che usciva dalla matassa caotica, labirintica, era un disegno (un disegno tridimensionale), soltanto pochi giorni fa (14 aprile 2011) durante un esercizio di disegno con luce in un *workshop* che ho coordinato nei *Drawing Spaces* nella fabbrica del Braço de Prata a Lisbona e che si chiamava *È proibito disegnare sulla carta!* (siamo tanto abituati a disegnare in superfici piane che quando possiamo segnare (nel)l'aria con una fonte luminosa, per esempio, quasi ci dimentichiamo che non dobbiamo restringerci all'idea di piano).

Con la linea congiungevo ogni cosa ad ogni cosa come in un frattale o come nella matematica '*curve stich*' di Mary Everest Boole alla fine del secolo XIX.

La mia "istallazione" (artistica/disegnata) dava risalto ad alcuni aspetti della sala affinché fossero più visti, più notati. La linea che usavo indicava certi aspetti che per probabilmente, sarebbero passati per sempre inosservati dagli abitanti di quello spazio. Questo perché gli occhi inseguono la linea.

Aldilà degli aspetti estetici dell'istallazione, sembra che la linea avesse quasi una funzione segnaletica che toglieva dall'anonimato alcuni oggetti con certe caratteristiche che senza questa, senza questa istallazione di linee colorate di lana, mai nessuno, per abitudine dell'uso di quello spazio, avrebbe visto. La mia istallazione, il mio disegno in 3D con la linea, smuoveva lo spazio e destava gli oggetti che costituivano il nostro patrimonio quotidiano; gli si dava un altro significato: da anonimi passavano ad essere protagonisti; potevano essere visti.

Ad ogni modo: su un foglio di carta, in una parete, in un vetro, sulla pelle, disegnare è sempre essere-fra. Fra cosa e cosa? Fra chi e chi? Fra chi e cosa? Fra cosa e chi?

Del disegno e del disegnare mi interessa soprattutto il tempo; mi interessa il mentre che il disegno salva: "Disegno è la nostra comprensione nel fissare l'istante". Disse Almada Negreiros. È vero.

Il tempo, questo grande scultore. Il tempo senza la tirannia di Chronos; il tempo invisibile, intangibile, sensibile: sensibile, vuol dire, che lo sento succedere; un Kairos, "il momento preciso", "opportuno", *καιρός*, "mio". Il tempo che mi interessa, e per questo disegno, è il tempo del divenire del disegno e per questo non tanto il prodotto del divenire.

Il tempo che, se *nasce*, per me, dalla mia relazione con le cose, allora, posso dirlo, è perché questo tempo è (o sta) immanente a questa (o in questa) mia relazione. Il disegno è il vestigio, è quello che resta della relazione; e disegnare è la relazione stessa. Per questo ho detto che disegnare era la

posizione in pratica di questa nozione di "intenzionalità" che, tanto bene, la Disciplina Fenomenologia e l'Esistenzialismo descrivono. In questo senso – nel senso che posso ammettere l'esistenza di una correlazione fra l'*atto di disegnare che ambisce ad un oggetto* (l'intenzionalità⁵) e l'*oggetto ambito* –, l'oggetto non è solo un *pretesto* per la costruzione di una sintesi di identità soggettiva attraverso la quale io posso prendere atto di me stesso; lui – l'oggetto, se lo disegno – è, soprattutto, una *unità di senso* – "[l'oggetto] non è, quindi, più che un faccia a faccia (Gegenstand) e la mia coscienza il motivo per cui questo faccia a faccia esiste"⁶. È attraverso questa relazione che io disegno le cose e, è in questo processo, in questo *faccia a faccia*, che, da un certo punto di vista, le cose per me non sono un *pretesto* per la costruzione di una sintesi della mia identità, obbligatoriamente soggettiva, attraverso la quale io posso prendere atto di me stesso.

Esse, le cose per me, mentre le disegno, sono, soprattutto, "possibilità", "momenti opportuni", "istanti precisi" di tempo, possibilità di iscrivermi nel tempo (nell'*ora*⁷, nell'*effettivamente qui* essendo per me stesso⁸), senza le quali la stessa esperienza delle cose non sarebbe possibile. Se così è, se il tempo nasce dalla mia relazione con l'oggetto e se, quindi, in questa nascita assisto alla costituzione di una temporalità immanente (dove si inscrivono o se incorporano le mie vicissitudini), allora, come Uomo, dipendo interamente da questa possibilità costitutiva delle cose.

Disegnare, per me, è una possibilità felice di incontrarmi con le cose e con gli altri; il *disegno* è quello che resta: testimone paradossale della relazione fra i due sistemi: *Io e Mondo* (che possiede caratteristiche dei due sistemi; un'*interfaccia*).

"Paradossale" perché *Io e Mondo* sono una e la stessa cosa, soprattutto quando disegno.

NOTE:

- 1 Henri FOCILLON, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 1988, p. 107.
- 2 Henri FOCILLON, *op. cit.* p. 108.
- 3 Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 15
- 4 Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 21 e 22.
- 5 Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 563. TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 1946, p. 139 e ss. J. Derrida, *a Lórigine de la géometrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962.
- 6 Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 28.
Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 21.
Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 33.
- 7 'Nacheinander der Jezpunkte', Heidegger, *Sein unt Zeit*, por exemplo, p. 422.
Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 552.
Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 89.
- 8 Edmund HUSSERL, *op. cit.*, p. 35.

BIBLIOGRAFIA:

- DERRIDA, J., *a Lórigine de la géometrie*, trad. Derrida, P.U.F., 1962.
- FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- LYOTARD, François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- TRAN-DUC-THAO, *Marxisme et Phénoménologie*, Rev. Intern., 2, 194.





IN UN'ALTRA MANIERA: SCOPRIRE, VEDERE E FAR VEDERE
SILVIA ESCAMILLA AMARILLO

(Tutor del workshop)

Scuola Tecnica Superiore di Architettura di Siviglia - ETSAS
Università di Siviglia





Un workshop a Narni: *“Il tempo e il divenire. Disegni ed altri interventi artistici a Narni”*. Dove? A Narni; dove? In Italia; dove? A casa mia! Questo concetto me lo ha fatto capire bene il mio collega e grande amico Pedro António Janeiro.

Fenomenologia? Estetica? Per me é lo stesso, sono delle intenzioni vere, cose che sorgono da noi stessi, dai nostri corpi, dai nostri sensi, dai nostri sentimenti...

Terza volta a Narni. Terzo workshop. Terza esperienza. Credo che questa sia stata la più genuina, la più pura. Per quale motivo? Perché la finalità del workshop non era stata considerata *«tanto accademica»* (così si era espresso qualcuno a proposito di questo workshop - «dipende da quello che intendiamo per *accademico* », gli ho risposto). «Non era neanche qualcosa di *fashion*», ma proprio per questo mi era sembrato ancora più attraente. Era un modo di fare molto più *infantile*. Questo termine lo uso in maniera positiva, nel senso in cui un *bambino* guarda il mondo (non soltanto attraverso i propri occhi): senza idee preconcepite; *guardare il mondo* senza “inquinamenti”, senza pregiudizi. Percepire con le nostre menti e i nostri corpi completamente aperti al mondo, come scrive María Zambrano:

“Nascere senza passato, senza niente di precedente al quale riferirsi, ed essere capaci allora di vedere tutto, sentire, come devono sentire l’alba le foglie che ricevono la rugiada; aprire gli occhi alla luce sorridendo; benedire il mattino; l’anima; la vita ricevuta; la vita, che bellezza! Senza essere niente o quasi niente, perché non sorridere all’universo, al giorno che avanza, accettare il tempo come uno splendido regalo, un regalo di Dio, che sa di noi, il nostro segreto, la nostra inanità e non gli importa, e che non ci serba rancore per non essere (...)

(...) E siccome sono libera di quell’essere, che credevo di avere, vivrò semplicemente, lascerò quell’immagine che avevo di me stessa, dato che non corrisponde a nulla, e anche tutti, qualsiasi obbligo, di quelli che vengono dall’essere me stessa, o dal volerlo essere.”¹

Quando ci rechiamo in qualche posto per svolgere un workshop, in questo caso a Narni, mi chiedo per quale motivo lo facciamo. Perché? Per vedere cose nuove? Per vivere delle nuove esperienze? Certo, questo é indiscutibile. Vogliamo offrire agli altri le nostre conoscenze, condividere le nostre esperienze ed acquisirne delle nuove.

Può darsi che sia così, ma c'è anche qualcosa in più, un'altra condizione che, almeno per me, è fondamentale: quando viaggio lo faccio anche per potermi liberare, per sbarazzarmi delle cose (anche del *sapere erudito*). È come *scappare* da tutto quello che tende ad inquadrarmi, a classificarmi, non senza angoscia, nel mondo, professionale o universitario, che mi circonda. Forse, e soltanto forse, il viaggiare mi fa allontanare dalle cose che non mi permettono di essere me stessa, nel mio modo più ingenuo. Può darsi che qualcosa del genere possa capitare a tutti con questo tipo di workshop. Qualunque sia il nostro ruolo, ci sentiamo più liberi: sembra quasi che un tacito accordo abbia deciso di liberare noi stessi e dimenticare qualsiasi preconcetto. Lasciarci andare, essere il più possibile *me stesso (noi stessi)*. Senza condizioni, senza pregiudizi, aprendoci verso l'esperienza nel momento in cui la stiamo vivendo. E' qualcosa che mi fa piacere trasmettere.

In generale gli architetti, sono costantemente alla ricerca di metodi e strumenti che servano ai loro futuri progetti. Si misurano con il luogo, cercando di ottenere il massimo possibile da esso, perché si sveli, dia degli spunti per allestire il catalogo delle *idee*, solleciti quelle intuizioni e riflessioni che poi permetteranno di realizzare gli interventi richiesti.

In questo caso il processo è un pò diverso. L'intervento ha la priorità. Come? Attraverso l'Arte? Con interventi artistici?... Lo possiamo chiamare come vogliamo, ma è piuttosto qualcosa di *nostro*, che viene da noi, che ci appartiene. Si parla durante il workshop di *estetica, significati e significanti, di assegnare, di far vedere, di far riconoscere* altri significati.

Può darsi che per deformazione professionale tentiamo sempre di iniziare con un rituale che abbiamo imparato o studiato (in tal caso il workshop, a mio modo di vedere, non funzionerebbe, sarebbe un errore). In questo caso gli schemi non sembrano essere preimpostati. Si tratta di agire, di *fare* con le nostre mani, utilizzando materiali semplici, come la lana o la carta stagnola, che in genere non sono usuali.

Dove andiamo ad agire? Dove stiamo andando a lavorare? Questa è la cosa migliore: all'aperto, per strada, direttamente sulla realtà, sulla città stessa, interagendo con essa, con i suoi abitanti, i suoi elementi,... con ciò che alcuni chiamano *fenomeni*.

Primo giorno: scelta del luogo. Due posti sembrano chiari, sembrerebbe quasi che si siano segnalati da soli: La *Chiesa di San Domenico*, che ci parla ogni volta che le passiamo accanto dirigendoci verso l'università, e *il Duomo*, un altro luogo eloquente in tanti modi nel corso degli anni. Questi due luoghi

di esercitazione, che saranno di natura collettiva, verranno chiamati *i Macro*. Bisogna sempre dare un nome alle cose...

Abbiamo deciso di fare una passeggiata verso la *Rocca*, che si trova sulla parte piú alta di Narni. Attraversiamo la zona piú residenziale della città. Il carattere urbano è molto diverso da quello della zona in cui interverremo con i Macro. Gli interventi che faremo qui, e che saranno chiamati *i Micro*, verranno sviluppati (individualmente?) dai membri del workshop. Lo sguardo di ognuno di noi, nel nostro percorso verso la Rocca, si va posando sui diversi luoghi che ci si presentano durante la salita. Una volta arrivati in cima, possiamo osservare la città e la valle nel suo complesso. Potrebbe esserci un intervento *Supermacro* a livello territoriale, un progetto che esula però dal workshop, perché questa scala è meno tangibile. Sembra un'idea interessante, forse potrebbe essere oggetto di un altro laboratorio.

Iniziamo, come suggeriva opportunamente Ivo Covaneiro, ad affilare le matite. Nel nostro caso, a raggomitolare le matasse di lana. Questo momento è molto importante, molto speciale: è il primo contatto con il materiale da utilizzare. Sentiamo la sua consistenza, la sua texture, cominciamo ad apprezzare il colore. *É meraviglioso vedere come le mani si muovono!* - scriveva Pedro Janeiro, in occasione di un successivo incontro a Siviglia - e mi diceva che era piú interessato a questo movimento delle mani, ai loro gesti, alla velocità con cui viaggiava il filo di lana dalla matassa al gomito, piuttosto che alla sola matassa o al solo gomito. Mi ha parlato di come il mondo si ferma, si mette tra parentesi, nel momento in cui una linea diventa un'altra cosa (in questo caso, il filo si trasforma in gomito). Mi parla del termine *epoché* (quello che per Edmund Husserl sarebbe un porre tra parentesi non soltanto le dottrine sulla realtà ma anche la propria realtà), una sorta di *ek-stase*, cosa che capita anche a chi disegna o progetta: il tempo si ferma.

Già, in questi preparativi, senza essercene accorti, le idee si vanno *tessendo*. É come stare seduti davanti a un foglio bianco nel momento di cominciare un progetto e decidere di essere pronti (quello che per altri può essere una maniera di procrastinare, per me è una cosa meravigliosa). Questo esercizio del raggomitolare la lana ci fa rilassare (nonostante l'infinità di nodi da sciogliere) e allo stesso tempo ci risveglia il desiderio di cominciare. Mi fa venire in mente quei bambini che fanno i preparativi prima di iniziare un gioco. A volte queste fasi sono quasi piú divertenti delle successive: fanno già parte del divertimento.

Perché il filo di lana? Perché esso è un elemento lineare utile per *disegnare* sulla propria realtà linee in tre dimensioni, con diversi colori, manipolate con le nostre mani.

Il mio solito strumento di indagine (quello che io chiamo *matrice sensoriale*, la mia metodologia, la mia parte più razionale) non va via dalla mia testa. Vorrei mettere in azione il mio catalogo sensoriale e naturale e non ho ancora capito come fare. Va bene, bisogna lasciarsi andare. È proprio questo il metodo: *lasciarsi andare, fare*, niente di più e niente di meno!

Con questo, voglio dire che è inevitabile che la nostra conoscenza e le nostre teorie, il nostro *lo più razionale*, appaiano. Ma trovo molto interessante questo esercizio di allenamento per la nostra parte meno razionale (quella meno ragionata, relativa all'immaginazione, all'intuizione, ai sentimenti. Quella che Louis Kahn metteva nell'insieme delle cose che appartengono all'*oscurità*). Io non vorrei con quanto detto, affermare che il workshop fosse privo di una metodologia o di una base teorica, ma proprio l'opposto. In effetti, la composizione dei docenti mi è sembrata molto ricca nella sua diversità: tutti appartenevano ai diversi campi del mondo dell'architettura, alcuni più teorici, altri con più esperienze nella pratica della professione. Quello che cerco di esprimere è che l'atteggiamento che possiamo permetterci in un laboratorio di questo tipo: quello di aprirci in altro modo all'attività architettonica. In questo caso, ho didatticamente deciso di mettere da parte gli aspetti scientifico-funzionali e concentrarmi su quella cosiddetta *oscurità* (per tanti altri la vera *luce della coscienza*).

Tempo dei *Micro*. I partecipanti si disperdono e cominciano con i loro interventi, a volte in coppia, interagendo così tra di loro.

Faccio un giro per la città; ci vuole più materiale: *filo di cotone di Scozia* (non poteva essere altro - molto più morbido, brillante.) Mentre mi dedico a questo lavoro minore i miei occhi cercano, curiosi, qualche piccolo intervento fra quelli già cominciati, si posano su uno di essi, non certo il migliore, ma che mi sorprende. Pur non essendo, secondo me, in grado di essere considerato un vero intervento artistico (piuttosto mi sembrava un lavoro artigianale) qualcosa mi stupisce. Avevo pensato già al momento della presentazione del workshop alla necessità di chiedere il permesso agli abitanti di Narni per intervenire sul loro patrimonio, sulla loro proprietà; ma quale fu la mia sorpresa quando ho visto raggiunto fin dall'inizio uno degli obiettivi cercati: *fare fermare le persone, il passante*. Ma non è accaduto soltanto questo, gli abitanti si sono fermati anche per intervenire. Il cittadino aiuta a sviluppare l'intervento, contribuendo con le sue personali risorse. È stato un successo e qui sta la magia: qualcosa, che mi è *estheticamente strana*, comincia a interessarmi.

Uno dei docenti si è dedicato a fotografare tutti gli interventi. Lì mi si mostra una nuova sorpresa: *lo sguardo* del fotografo, lo sguardo dell'altro, mi fa vedere altre mille possibilità diverse da quelle che osservo io. È meraviglioso il modo di interpretare che ognuno ha. Attraverso la lente di una macchina fotografica utilizzata da altri mi si mostrano tanti nuovi modi di vedere gli interventi. Questo mi fa considerare un mondo di infinite possibilità, come gli infiniti sguardi che si depositano sugli oggetti. Ciascuno con il proprio mondo apre un nuovo mondo all'altro. È fantastico!

E' tempo di avviare i cosiddetti *Macro*. Il compito deve essere sviluppato in gruppo, come risulterà? Non sembra, a priori, di avere impostato nessuna regola, anzi l'unica regola è proprio il non averne, e siamo partiti: qualcuno guarda, altri legano, altri danno indicazioni sulla posizione del filo di lana, la tensione, il colore da apporre. L'esperienza più interessante in questo caso è stata il comprendere come i diversi punti di vista, i vari modi di guardare o vedere le cose, convergessero in una sola cosa. Sembrerebbe che tutti i membri del gruppo siano diventanti una sola unità e vedano le stesse cose. Come se fossimo un singolo individuo, tessiamo l'intervento. Ogni personalità contribuirà con il suo modo di vedere e di fare, con le proprie idee all'interno di un tutto.

Il coinvolgimento dei cittadini è totale. Cominciano a parlare tra di loro dei nuovi progetti, come quello, ad esempio, di utilizzare questi materiali per addobbare la città durante le feste di Natale. Basta soltanto offrire un nuovo sguardo per aprirne quello degli altri. Questo tipo di azione sul *patrimonio presente*, sulla realtà e non sulla carta, serve al passante, non soltanto perché lo usi o lo guardi in maniera diversa, ma anche per aprirgli altri orizzonti. La prima reazione che ci aspettavamo con questo primo intervento *macro* era di pensare che il fruitore, entrando in chiesa, avrebbe girato intorno alla ragnatela di colori tra le colonne del portico di accesso. Invece in molti casi l'effetto è stato l'opposto: la ragnatela li ha talmente attratti da invogliarli a volte ad attraversarla.

Le linee aggrovigliate portano a vedere, ad osservare in un'altra maniera. Una nuova sorpresa: questo intervento non solo ci aiuta a valorizzare questo luogo, a sottolinearlo, osservarlo o dargli nuovi significati, ma anche ci invita ad osservare da esso il resto delle cose. Sembra che il monumento abbia ripreso vita.

I colori sono fondamentali. Il loro utilizzo ha valorizzato altri oggetti, non solo quelli dove l'intervento si manifesta, ma anche altri elementi vicini o di passaggio. La pioggia, la luce, il tramonto, la notte, tutti

questi fenomeni non passano inosservati. Da un lato, interagiscono con l'installazione, e la valorizzano; da un altro, è lo stesso intervento che ci fa vedere o percepire tali fenomeni in modo diverso.

La *chiesa di San Domenico* mi si è mostrata in una sera (nel periodo in cui abbiamo eseguito l'installazione) e mi ha fatto scoprire molto di più che nelle numerose occasioni in cui vi sono passata davanti nelle ultime tre estati.

Il caso del Duomo è il successivo intervento *Macro*. Il modo di operare mi sembra, a priori, molto più ordinato. Linee orizzontali che spengono il loro colore man mano che si avvicinano al pavimento. Potrebbe sembrare un esercizio più noioso? Forse meno impulsivo, più ordinato. Magari ci stiamo lasciando condurre da quella mentalità architettonica che esige tutto pensato, progettato, misurato, controllato: *il colore deve sbiadire a terra, la tensione del filo è quella giusta per ottenere il parallelismo delle linee, ecc.*

Mentre le ragazze vanno avanti con l'intervento, passiamo sotto l'arco e giriamo verso l'altro ingresso del Duomo su Piazza Garibaldi. I due leoni di pietra che fiancheggiano l'accesso principale sono il nostro prossimo obiettivo. Il fatto di avvolgerli nella carta stagnola, con le nostre mani fa sì che noi li percepiamo in modo diverso. Un contatto diretto, tattile, con le pietre che tanti altri hanno toccato per tanto tempo. Un altro dei pregi di questo workshop: toccare il patrimonio architettonico in maniera molto corporale, fisica, reale. Abbracciamo le colonne per far passare i fili, tocchiamo le sculture quando le avvolgiamo. Scopriamo così texture, fori, crepe, che sono rimasti nascosti ai nostri occhi, e che altrimenti sarebbero passati inosservati.

Una volta finito l'intervento sui leoni, torniamo verso l'installazione ancora in corso tra le colonne del portico: scopriamo che essa sembra essere scomparsa, ma girandoci, e lasciando il sole alle nostre spalle, ci appare un arcobaleno di fili di lana. Questo arcobaleno accarezza la cornice del portico laterale quando guardo verso il cielo; mi evidenzia il colore vaniglia delle volte; mi mostra, attraverso le linee d'ombra, la profondità di un muro vicino; mi inquadra i capitelli e mi fa riconoscere, rispetto alla linearità dei fili di lana, la sensualità delle loro curve vegetali; mi fa apprezzare per la prima volta in tre anni, i bordi delle volte a crociera del portico che vengono inquadrati dall'arco sostenuto dai capitelli e i tiranti metallici che li collegano al muro della chiesa; mi fa vedere in un'altra posizione, una piccola porta di legno fiancheggiata da lesene in marmo che fino ad allora non avevo notato. La texture delle colonne

mi si svela sfiorata da quell'arcobaleno di fili di lana che mi permette di riconoscere un cielo blu con nuvole di cotone bianco da me ignorato per tutta la mattina.

Allora, scopro che questi interventi sono fatti non solo per *far vedere gli altri*, ma anche per *far vedere a me stessa* un mondo di possibilità che stavo perdendomi.

Che cosa apprendiamo da questo workshop? Cosa possiamo imparare? Quando mettiamo i nostri sensi sulle cose in modo più disinvolto, più innocente, ci si apre un mondo sconosciuto. Un nuovo modo di vedere, osservare, toccare.

La mia deformazione professionale appare di nuovo e sto vedendo nel mio prossimo progetto una facciata che in controluce scompare e che quando mi avvicino, lasciando il sole alle mie spalle, mi si mostra nel suo splendore cromatico. Sono ritornata al mio mondo progettuale.

NOTE:

1 ZAMBRANO, María: "Adsum", La pensadora del aura , in *Delirio y Destino*, Madrid, Ed. Mondadori, 1989, pp. 21-22

"Nacer sin pasado, sin nada previo a que referirse, y poder entonces verlo todo, sentirlo, como deben sentir la aurora las hojas que reciben el rocío; abrir los ojos a la luz sonriendo; bendecir la mañana, el alma, la vida recibida, la vida ¡qué hermosura! No siendo nada o apenas nada por qué no sonreír al universo, al día que avanza, aceptar el tiempo como un regalo espléndido, un regalo de un Dios que nos sabe, que nuestro secreto, nuestra inanidad y no le importa, que no nos guarda rencor por no ser..."

...Y como estoy libre de ese ser, que creía tener, viviré simplemente, soltaré esa imagen que tenía de mí misma, puesto que a nada corresponde y todas, cualquier obligación, de las que vienen de ser yo, o del querer serlo."



***ESPERIENZE DI PROGETTUALITÀ E CREATIVITÀ SITE-SPECIFIC APPLICATE
ALLA VALORIZZAZIONE DEI LUOGHI DELLA COMUNITÀ DI NARNI***

MARIAGRAZIA LEONARDI

(Tutor del workshop)

Dottore de Ricerca in Progetto e Recupero Architettonica Urbano ed Ambientale



Premessa teorica sulla cultura del progetto

Le attuali pratiche artistiche *site-specific*, spostando l'attenzione dallo spazio euclideo ai luoghi della comunità, si scontrano con la realtà dell'uso quotidiano dei siti sperimentando strategie comunicative di confronto con il locale e il globale.

Già dal 1991 il programma francese *NouveauxCommanditaires*, inserendosi tra alcuni progetti di riqualificazione urbana, ha assunto interi quartieri come occasioni di incontro tra le esigenze degli abitanti, le esperienze degli artisti e le istituzioni.

La città è diventata una zona di sperimentazione, che offre l'opportunità al progettista e al suo abitante di pensare al paesaggio e ai suoi "interni urbani" in un modo nuovo. Numerose sono le esperienze che giungono dal mondo dell'arte e della creatività applicata ai luoghi della comunità. Ne scaturisce una visione differente del progetto che trasformi il cittadino in attivo abitatore.

Sui *Junkspaces*, l'artista londinese Hilary Powell ha già postulato l'idea che gli spazi abbandonati possano essere interpretati come una *temporanea trasformazione di senso*, citando Walter Benjamin nel concetto di arte come redentrice.

Lo storico Niko Rollmann ha analizzato il modo in cui è stata utilizzata l'arte per riportare alla vita un importante spazio simbolico, storico e politico: il *Reichstag*, a Berlino. L'idea, nel 1995, di avvolgere l'edificio ha reso l'opera di Christou un intervento sconvolgente, che ha attirato l'attenzione verso un luogo notevolmente importante, fino ad allora emarginato e degradato.

Con l'intento di fornire nuovi stimoli attraverso interventi temporanei e reversibili, nel mese di giugno di quest'anno Teo Pirisi, *Moneyless*, a Strasburgo, ha realizzato alcune installazioni urbane utilizzando fili di cotone. Nello stesso periodo, l'artista statunitense Janet Echelman si è espressa tendendo tradizionali reti da pesca in luoghi urbani insoliti per creare delle opere, continuamente modellabili dal vento secondo forme inusuali e organiche.

A ottobre il quartiere Ostiense di Roma si è trasformato in un museo a cielo aperto con gli artisti di *Outdoor*. Durante la seconda edizione del *Festival Internazionale di Urban Art* la città si è trasformata con installazioni, sculture, murali permanenti, *Knitting Art* e *Graphic Novels*.

L'idea di "Raccontare il presente alle generazioni future lasciando un segno indelebile", è stata perseguita da *NUfactory*, nella curatela della mostra. È quindi è stato scelto un sito soggetto a una vasta opera di riqualificazione urbana entro un'area industriale dismessa a ridosso del fiume Tevere. Tra i molteplici interventi, di particolare rilevanza è stato il lavoro dell'artista Maria Carmela Milano che con

Federica Terracina, ha presentato un'installazione di *Knitting Art* sul Ponte dell'Industria, utilizzando solo materiali di recupero, scampoli di stoffa e fili di lana.

Un progetto realizzato in occasione della 54ª Edizione della Biennale d'Arte di Venezia dall'artista cubano Erik Ravelo, appartenente a *Fabrica*, ha concepito quindici installazioni come inno al desiderio di uguaglianza e condivisione. Ogni installazione è composta di due corpi di gesso, un uomo e una donna, avvolti interamente da fili di lana di colori diversi che, ricoprendo le figure, si fondono e si mescolano tra loro unendosi nella loro diversità.

Site-specific e centro storico

Se si opera in un centro storico consolidato, riflessioni sui concetti di Martin Heidegger di tempo, memoria, artificio e luogo possono costituire alcune tra le materie prime per l'intervento di un artista o dell'architetto *sitespecific* e punti di contatto per rendere partecipe l'abitante.

Se la storia rappresenta il senso di appartenenza a qualcosa che esiste da prima di noi, nei luoghi dimenticati ma storicizzati, il progettista attraverso l'esperienza di trovarsi in quegli spazi, dove il presente si stratifica sul passato, tra i segni della storia e della contemporaneità più recente, dalla lettura e dalla rappresentazione della fisicità e della struttura dello spazio può tentare di trasferire le proprie sensazioni al cittadino che vive quei luoghi.

Il lavoro in questo caso consiste nella capacità di fare riflettere il cittadino sul sito dove abita, reintegrando la perdita di un luogo frammentato o dimenticato nuovamente dentro la sua coscienza. Come lavorare sullo spazio? In che modo scegliere il sito per l'installazione? L'uomo cerca luoghi che lo rappresentano nella propria condizione di unicità, poiché estensioni di uno specifico modo di essere. Lo spazio allora si organizza e si definisce per esprimere una singolarità e, dove deve accogliere più individualità, assume simultaneamente molteplici configurazioni. La ricerca progettuale architettonica o urbana e in generale artistica di questi ultimi tempi, ha tentato di dimostrare come lo spazio possa essere considerato essenzialmente un luogo di relazioni. Termini come fenomeno, evento, esperienza, emozione, sensazione, si abbinano, in qualsiasi ambito culturale, al concetto di spazio. Questo, legandosi inscindibilmente con il tempo e assumendone sempre più le caratteristiche, si connota di una dimensione di duttilità, trasformabilità, interattività, possibilità comunicativa che lo rende notevolmente versatile rispetto alle molteplici esigenze dei suoi abitanti.

Interventi di valorizzazione del patrimonio narniense

Il laboratorio "IL TEMPO E IL DIVENIRE, Disegno e Interventi Artistici a Narni" è stato un'occasione per riconsiderare le interazioni tra l'uomo e lo spazio in un sistema di relazioni tra gli elementi che lo determinano, con un'indagine estesa, trasversale, pluridisciplinare, integrata, condotta a più livelli e attraverso varie attività.

Facendo uno zoom su eventuali legami tra l'arte e l'architettura contemporanea e la città di Narni, l'azione artistica è stata proposta come motore a piccola scala per lo sviluppo sociale ed economico con traguardi sul medio e lungo periodo.

Uno zoom a scala di quartiere, dal *micro* al *macro*, è stato concepito con la realizzazione di un diario tridimensionale che è stato occasione per narrare attraverso delle installazioni, a carattere temporaneo e reversibili, alcuni episodi della storia architettonica e urbana del centro. L'interazione con l'ambiente circostante ha fatto riferimento agli aspetti della sua identità, dalla storia all'architettura, dalla struttura spaziale alla cultura e all'uso sociale dei luoghi.

Sulla scorta di tali presupposti è nata l'idea di riconfigurare l'immagine del centro storico urbano, nella sua parte monumentale e nelle residualità spaziali, derivanti dall'età romana e dalle successive, attraverso molteplici installazioni *site-specific*. Suscitando l'interesse e talvolta la collaborazione degli abitanti, gli studenti del laboratorio hanno realizzato una serie di opere, che sono state collocate dal circondario della Chiesa di San Domenico e dalla Chiesa di Santa Maria Impensole, fino a Piazza dei Priori lungo Via Garibaldi e nell'area della Cattedrale di San Giovenale su Piazza Cavour e Piazza Garibaldi, fino ai vicoli, alle corti e ai luoghi aggregativi del borgo medievale.

Le linee tracciate da una matita, su un taccuino, trasposte nella realtà urbana narniense, nella matericità di fili di fibre tessili che ne riconfigurano gli spazi, hanno costituito, nel corso del workshop, l'occasione, talvolta di rilettura e reinterpretazione dell'apparecchiatura muraria dei luoghi del centro storico, nella propria condizione di *texture* e nell'eventuale permanenza di un apparato decorativo, talvolta di porne in evidenza le manifestazioni e gli elementi del degrado, ove presenti.

Le stesse fibre sono state intrecciate su un piano o nello spazio per ridisegnare il tessuto viario minore della città medievale, nella sua *texture* materica di arredo o nello spazio di percorrenza.

I piani verticali delle cortine edilizie e l'uso commerciale dei luoghi, nella condizione di continuità o di abbandono, sono stati osservati e reinterpretati attraverso le installazioni artistiche e sono state denunciate le configurazioni formali delle facciate che prospettano sui luoghi di aggregazione

del quartiere medievale, manifestando le condizioni di modificazione e stratificazione delle architetture.

La rilettura dello spazio piazza attraverso i suoi elementi di arredo e un lavoro sui monumenti di accesso alla città è stato realizzato sulle arcate e sul portico di ingresso del Duomo di San Giovenale, sul Portone con i leoni della cattedrale esul portale della Chiesa di S. Maria Impensole.

Il Duomo di San Giovenale è disposto ad angolo tra piazza Garibaldi, sulla quale prospetta la facciata laterale con il Portone dei leoni, e piazza Cavour da dove scorgere il portico sull'ingresso principale.

Sul prospetto di Piazza Cavour i fili di lana colorati sono stati intrecciati nell'arcata centrale del portico rendendo intellegibile il passo dell'intercolumnio fino al piano d'imposta dell'arco e sottolineando l'ingresso del Duomo al passante che avesse svoltato da via Garibaldi entro la piazza. Ci si è riappropriati della luce naturale per creare alcuni effetti sull'installazione in modo da renderla invisibile al passante che, da piazza Garibaldi fosse entrato in piazza Cavour da sotto l'arco di accesso della cattedrale, e intellegibile nella sua veste colorata, in asse con il portale di ingresso della chiesa, appena entrati sullo spazio piazza. Con una visione più di dettaglio i fili di lana colorati hanno evidenziato la configurazione del sistema voltato del portico e per contrasto la matericità della pietra dell'apparato colonnare.

Giochi di chiaroscuro sono stati ancora ricercati nell'installazione realizzata sul sistema di arredo delle sedute di piazza Cavour dove le ombre delle fibre tessili hanno creato una nuova *texture* che si è integrata con il disegno della pavimentazione o delle venature delle componenti materiche.

L'ingresso laterale del Duomo, raggiungibile da un'ampia scalinata in pietra che supera il dislivello con la piazza, è stato posto in evidenza al passante da piazza Garibaldi con l'idea di avvolgere temporaneamente i leoni in pietra a tutto tondo con alluminio per confezionamento.

Il lavoro *site-specific* condotto con l'uso di fili di lana colorati sullo spazio sacro della Chiesa romanica di Santa Maria Impensole, ne ha posto in evidenza il portale di ingresso alla navata centrale, ornato con fregi aventi stilemi di tipo vegetale e animale dal significato simbolico.

È stato riletto il passo intercolonnare del portico fino al piano d'imposta dell'arco centrale attraverso l'intreccio di una ragnatela di fili che ha offerto al passante una visione differente del sistema costruttivo storicizzato dalla strada e della città dal portico.

...CUCIRE L'ANIMA DELLE COSE...

HÉCTOR GARCÍA SÁNCHEZ

(Tutor del workshop)

*Professore presso la Scuola di Architettura di Las Palmas de Gran Canarias EA
Università di Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC)*



Narni, luglio 2011.

Uno dei temi più interessanti nel processo creativo di un architetto è quello che pone in relazione l'universo dell'architettura con i fenomeni dell'Arte, dove il mondo delle idee può giocare con aspetti più sensoriali.

Le sensazioni e le percezioni immateriali, essenziali per il rapporto che esiste tra l'artista, l'opera e lo spettatore, sono quelli che l'architetto, inconsciamente, cerca anche di generare nel suo lavoro, con una sola eccezione, quella dove lo spettatore non si trova in uno spazio effimero ma in un luogo dove vivere.

Ma, cosa succede quando l'architetto si avvicina alla produzione artistica e la rapporta ad un ambiente urbano e /o architettonico? L'architetto non può eludere la sua coscienza dell'urbano e dell'architettonico, ma questo non è un male, non è un problema, anzi, combinando questo particolare con nuove idee interpretative associate al mondo della *Urban Art*, della *Land Art*, oppure dell'Arte Sperimentale, l'architetto può agire come un nuovo artista, forse può diventare *art-chitetto*, colui che, a confronto con l'essenza dell'architettura o dell'urbanistica, è in grado di creare "sorpresa" su spazi di vita.

Quale è il modo migliore di affrontare questo dibattito in modo critico se non quello di interpretare se stessi e il mondo dentro cui ci si muove?

Il territorio, la città ed i propri spazi sono ora, non solo i suoi luoghi di lavoro, ma anche i siti dove l'*art-chitetto* interpreta se stesso ed il mondo che lo circonda.

Una di queste situazioni, di forte rilievo, la troviamo sulla proposta per il Centro Storico di Salerno, (1999), degli architetti giapponesi Sejima e Nishizawa. La loro idea, basata su una straordinaria e sottile traduzione concettuale della tradizione e degli antichi modi di vivere il luogo, permette loro di sviluppare una strategia progettuale più vicina ai concetti proposti dalla "Urban Art" e dalla "Land Art" che a quelli vincolati al campo dell'urbanistica e dell'architettura, derivanti dalla disciplina professionale. Questi principi vengono però gestiti anche dal punto di vista dell'analisi dello spazio urbano e architettonico dove si interviene, in modo da soddisfare egregiamente anche tali ambiti disciplinari. L'intervento, con essenza interpretativa e sensoriale, si basa sul generare sorpresa con determinati percorsi e con diverse localizzazioni di nuovi spazi ricreativi, che la tradizione degli orti ravviva, e,

convive con la cultura contemporanea, attraverso i nuovi modi che il mondo dell'arte utilizza per combinare nuove sensazioni con la tradizione stessa.

I concetti estratti dalla Urban Art e dalla Land Art sono strumenti che accompagnano e arricchiscono la nuova vita del Centro Storico di Salerno. L'*art-chitettura* proposta da Sejima e Nishizawa sorprende nel confronto con il quotidiano, aprendo un nuovo universo sensoriale nella città. Il tempo sembrava essersi fermato ma alla fine si manifesta nella propria vitalità. I vuoti, interpretati come luoghi di sosta lungo le strade viste come un palcoscenico per l'esposizione di piccoli interventi artistici, che come linee lo percorrono e attraversano, creano percettivamente una nuova struttura funzionale ed urbana che emerge dall'oblio per attualizzarsi nella vita quotidiana della città.

L'opportunità che ci offre Narni, nel Workshop del 2011, è quella di sperimentare, testare, vivere quella possibilità di porre in relazione Arte ed Architettura. Con l'*Art-chitettura*, si propone di produrre "sorpresa" nelle sue strade, piazze, fontane, sul suolo, negli spazi di vita quotidiana, costruiti e decostruiti dalla propria essenza. Proponiamo che l'essenza nascosta di Narni appaia come contrappunto all'evidente, dall'interpretazione del quotidiano, di tutto che è inavvertito, e nonostante tutto fa anche parte della sua storia, del suo presente e del suo futuro, di quello che condivide la sua anima. In effetti, l'idea è di sorprendere con ciò che sorprende senza essere visto.

Situazioni di *Art-chitettura*, con Linea e Punto, emergono per produrre condizioni nuove, la sorpresa si appropria di Narni ed anche dei suoi spazi nascosti per una piccola porzione di tempo, una settimana, mostrando un'altra essenza di Narni, quella che appartiene alla storia delle sensazioni sottili che impregnano il visitatore che la guarda immaginando tempi in cui draghi e cavalieri erano compagni di leggenda.

Sorpresa davanti a tutto ciò che non era chiaramente visibile, davanti al visibile e all'invisibile, facendo sì che l'essenza nascosta di Narni si renda manifesta attraverso una serie di interventi contrari al senso comune, con le peculiarità di una rivalutazione e di un approccio critico al modo di vivere nei centri storici.

Un modo di riflettere sulla vita quotidiana e su ciò che ci accompagna ogni giorno, ma che non avvertiamo.

La proposta è quella di generare un dibattito partendo da una riflessione critica sui modi di vivere i luoghi del quotidiano, per mostrare nuove forme di creatività, riferite al nostro universo personale,

individuale, culturale e sensoriale, all'universo proprio di ogni persona che abita, vive e sperimenta concretamente un luogo in maniera diversa dagli altri. L'individuo prende coscienza della propria natura quando si trova di fronte al caso della "sorpresa", o di fronte al fatto del quotidiano.

Interpretare, avvolgere, tappezzare, filare lo spazio e il tempo, fare presente, per un istante, tutto ciò che ci circonda. Un esercizio di pausa ed attenzione nei confronti dell'evidente per farlo diventare arte, sperimentazione nuova per i nostri sensi, sensi che annegano nella routine del quotidiano.

Impressione e sorpresa, concetti opposti alla routine, generano ricchezza e stimolo vitale.

Jan Vormann e Sebastian Preschouxin, in "Vibrant Lego and String Installations" creano un gioco con questo tipo di stimoli. Essi generano sorpresa e pausa scoprendo la scala dell'impercettibile. Le crepe delle pareti e le murature, ed anche i pavimenti sulle strade si ricostruiscono con mattoni di Lego. Le crepe nei pavimenti e le pareti sono tessuti con fili colorati. Un effetto di forte impatto di fronte alla evidenza di ciò che non è evidente, alla presenza di quello che non è visto, di tutto ciò che si trova deteriorato.

Un semplice atto, che valorizza un nuovo mondo estetico che di solito si trova visto dal profilo estetico del "brutto", diventando così parte dello stimolo, un'opera d'arte, un intervento dove la patologia costruttiva derivante dal trascorrere del tempo appare come bellezza.

Una sorpresa, una pausa, un punto di riflessione che ci porta a riconsiderare i disegni della linea quando lo spettatore cammina e vive la sua città.

Narni, le sue murature e le pareti, nel trascorrere del tempo, mostrano cicatrici, crepe, materia erosa che sarà recuperata, riconosciuta, riparata. I fili di colore si lavorano come tessuti per abbellire la sua pelle. Narni appare disegnata sulle sue murature e pavimenti da un universo pieno di linee e punti: le crepe e le fessure. Questo universo sarà uno dei mezzi per intervenire e riportare alla luce la sua bellezza nascosta, quella bellezza che si trova negli effetti dell'invecchiamento.

Un insieme di fili colorati uniscono e cuciono queste geometrie per trasformarle in *Art-chitettura*.

Walter de Maria nelle sue riflessioni sulla natura, i materiali, i vuoti e le dimensioni, pone a confronto l'essenza fondamentale che ha il piano terra. Le sue riflessioni sul piano infinito del suolo, nel deserto

dell'Arizona, portano ad un'analisi finale dove si vuole ridurre il contrasto tra linea e punto. La linea segna il limite, prima e dopo, il punto è la pausa, la posizione relativa dello spettatore. Il rapporto tra linea e punto permette di intendere il suolo come un piano con infinite relazioni possibili. Il profilo del piano è anche una linea, ma il suolo nella città è di solito, piuttosto inerte, senza vita, uno spazio di grandi possibilità.

Questo concetto di materia solida, bidimensionale, ed equilibrata in un piano orizzontale, diventa la materia prima per Aakash Nihalani. Là c'è l'ispirazione per sviluppare giochi di instabilità dimensionale attraverso linee combinate, attaccate alla sua superficie, che disegnano un altro universo.

Segnare un percorso, giocare col suolo come fanno Sejima e Nishizawa a Salerno, un gioco simile a quello che fa Aakash Nihalani trasformando il Suolo in Arte, dove lo spazio quotidiano si trasforma in uno scenario di nuove sensazioni.

Il pavimento, davanti alla sorpresa, alla fine, è percepito coscientemente da chi lo cammina. Il piano terra di Narni ha lo stesso valore, la sua materialità, l'estetica, la storia sono letti nella sua pavimentazione, una pavimentazione che è la sua pelle, una pelle ferita col trascorrere del tempo, piena di fessure, di vuoti.

Suolo che viene recuperato dal riconoscimento dell'estetica del materiale. Di nuovo ci sono i fili di colore, questa volta in rosso, come sangue che esce dalle sue ferite tra i sampietrini; linee rosse che nel loro insieme segnano un punto, che parla della sua storia, un punto di incontro, una pausa. La gente passa, guarda il pavimento, c'è la sorpresa, sorride ma non calpesta!

Come Debbie Smyth nel suo "Pins and Threads", dove ha voluto, a partire da fili, *Cucire l'Anima delle cose*, a Narni i fili colorati ci hanno permesso di "Cucire l'Anima della sua Storia".



DISEGNI E CICATRICI

IVO COVANEIRO

(Tutor del workshop e opera fotografica)

Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona-FAUTL





Tanti anni dopo e il dubbio sussiste: si potrà concludere che la somiglianza è in generale un criterio essenziale per la *rappresentazione (grafica)*?

Tanti anni dopo, anche dopo... tante cicatrici.

Durante la mia infanzia, mi chiesero di fare un disegno. Decisi di fare un disegno della mia famiglia. Mi ricordo che il desiderio di mettere su carta l'immagine che avevo della mia famiglia, divenne rapidamente un'enorme disillusione. Perché?

Perché gli artifici grafici che componevano la narrativa non corrispondevano, o non erano coincidenti con l'immagine che dicevo di avere; forse perché la comparazione fra quell'immagine e il mio disegno era stata fatta secondo un criterio basato sulla somiglianza: "Se le possiamo considerare somiglianti [la cosa e la sua *rappresentazione*] è perché nella società umana si convenzionano criteri di somiglianza secondo i quali queste immagini possono essere icone delle cose che rappresentano; [...] Si stabilisce allora, se necessario, un codice che rende possibile la rappresentazione, e quindi il riconoscimento delle cose" (Janeiro, 2008: 203); il disegno non era fedele a quello che avevo tentato narrare/rappresentare.

In verità, sebbene in quel segno visuale erano *rivelati* graficamente e "simbolicamente" (Rodrigues, 2005:243), i membri della mia famiglia, io, nonostante tutto, non li riconoscevo perché sapevo che loro *non erano così*, ossia, il prodotto della mia narrazione non li rivelava attraverso i loro "tratti pertinenti e caratterizzanti del contenuto" (Eco, 1997:182).

"Nel campo iconico (...) mediante la trasformazione, l'immagine visuale detiene qualcosa del soggetto e dell'oggetto" (Groupe μ , 1992: 259) ma rimasi insoddisfatto (perché nel disegno restò più di me stesso che degli oggetti rappresentati...): oggi so che era per l'azione che lo "stigma di realismo" (Francastel 1987:29) vigente esercitava sulla mia rappresentazione; e, per questo, il modo di narrare non entrava nella cronologia che la Storia della Pittura fece per la tipologia "*Ritratto*".

"Quello che l'artista fissa non è quello che ha visto o ha compreso; è quello che vuole rivelare agli altri". (Francastel, 1987:41). Per questo motivo io (non?) ero un artista.

In questo si riassume la mia insoddisfazione per quel disegno apparso dall'incapacità di rivelare agli altri – una ferita, un colpo all'anima.

Il problema non era nella relazione fra la mia mano e la matita, ma *fra* la mia mano e la matita, anche di questo mi rendo conto oggi. Il problema non è mai nella matita, né nel carboncino, né nel filo di lana rosso che esce dalla sfera del gomitolino fino ad estinguersi, fino a sopprimerlo, fino ad essere memoria o invisibile, per rivelare agli altri un gesto.

Quando mi chiesero di fare un altro disegno, decisi di rappresentare una casa di legno circondata da un recinto. Sul lato destro, c'era un albero la cui cima superava in altezza il circolo giallo che era sul lato sinistro della casa – il Sole. C'era anche uno stendino per i panni e siccome era freddo, non mi dimenticai del fumo che usciva dal camino. Questa volta rimasi soddisfatto con il risultato finale, perché il mio registro obbediva all'immagine.

La "riproduzione sia concreta che astratta di quello che è stato percepito dai sensi" (Rodrigues, 2005:158) poteva ora essere facilmente riconosciuta dagli altri. Quella volta restai soddisfatto con il risultato finale, perché il mio registro obbediva all'immagine, ossia alla "riproduzione sia concreta che mentale di quello che è percepito dai sensi" (Rodrigues 2005: 158): la narrativa di uno spazio – che era questo disegno – poteva facilmente essere da me rivelata e riconosciuta dagli altri. Felice, ora, ho suturato la ferita, il colpo all'anima.

Questo – o il non riconoscimento dell'immagine dei membri della mia famiglia e il riconoscimento del disegno della casa – forse era accaduto perché, da una parte, questi oggetti che rappresentavo nel disegno della casa e ciò che la circondava erano conosciuti da tutte le persone e per questo, allo stesso modo riconosciuti da tutti: porta, finestra, tetto, camino, recinto, giardino, etc.: e, d'altra parte, i membri della mia famiglia disegnati non erano stati riconosciuti dagli spettatori nel disegno (perché io li conoscevo solo nella vita domestica); e, da un altro lato ancora, forse perché il mio *disegno della casa* entrava nella tipologia di disegni che i bambini abitualmente fanno quando disegnano una casa.

"[...] Attraverso la somiglianza, il realismo favorisce e assicura la comunicazione. E' il tratto di unione fra l'io isolato dell'artista e gli altri. È la conoscenza allargata che passa attraverso il riconoscimento" (Vallier, 1986:250).

La storia di questi due disegni è stata fondamentale per la riflessione sul tema generale della rappresentazione, o della possibilità di "essere al posto di" (Pierce, 1977:61), soprattutto in ciò che lei – passibile di *prospezione semiotica* (Everaert- Desmedt, 1984) perché sempre inalienabile ad una determinata narrativa – dice relativamente al fare architettonico che, al limite, rende possibile all'Uomo il suo "spazio esistenziale" (Norberg-Schulz, 1975:46) costruendo "luog[hi]" (Muntanola, 1974:127; 1979:39) come Narni.

BIBLIOGRAFIA:

- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- EVERAERT-DESMEDT, N., *Semiótica da Narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.
- FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- JANEIRO, Pedro António, *Origens e Destino da Imagem, para uma fenomenologia da arquitectura imaginada*, Tese para a Obtenção do Grau de Doutor, FAUTL, 2008.
- PIERCE, Charles S., *Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1977
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *Topogénesis Dos, Ensayo sobre la Naturaleza Social del Lugar*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1979.
- RODRIGUES Maria João Madeira, SOUSA Pedro Fialho de, BONIFÁCIO Horácio Manuel Pereira, *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*, 4ª ed, Quimera, Coimbra, 2005.
- VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, Lisboa, Edições 70, 1986.



IX SEMINARIO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

“ARCHITETTURA CITTA' TERRITORIO IN TRASFORMAZIONE
TRADIZIONE – CONTEMPORANEITÀ – SOSTENIBILITÀ
RIFLESSIONI PROGETTUALI SUL RECUPERO DEI CENTRI STORICI”
“Micro/Macro – Architetture per il territorio ed il centro storico.
Dal Progetto utopico al progetto reale”

NARNI, 22 – 29 Luglio 2011

IL TEMPO E IL DIVENIRE
Disegno e Interventi Artistici a Narni

Workshop

IMMAGINI DEL LAVORO

Artisti: Pedro António Janeiro (coord.), Silvia Escamilla Amarillo, Marigrazia Leonardi, Jorge Cruz Pinto,
Hector Sanchez, Ivo Covaneiro, Margarida Monteiro, Mariana Rodrigues, Marta Dias, Mariana Sempiterno,
Inês Félix e José Ferreira Crespo



ARGOMENTO:

Tanti anni fa ho conosciuto un *bambino che ero io*.

Nella sala da pranzo in casa della nonna, *questo bambino*, con fili di lana colorata, legava la maniglia della porta alla lampada; e dalla lampada, steso bene il filo, alla gamba del tavolo; e dalla gamba del tavolo, lo stendeva bene, fino al chiodo dove era appeso un acquarello azzurro dello svizzero Fred Kradolfer (un paesaggio sub acquatico); e da lì, da questo chiodo di acciaio che è ancora là, stendeva con cura il filo fino all'*abat-jour* che era sopra il piccolo tavolo vicino al sofà; e da lì fino alla chiave (di metallo giallo con lettere ritagliate con la scritta OLAIO) che chiudeva la porta dell'armadio dove si mettevano le stoviglie bianche e cobalto; e da là fino a lì; e da lì fino a lì, faceva viaggiare un filo di lana; fino a che, dopo qualche ora di lavoro creativo, come in una tela, *questo bambino* si fermava meravigliato per vedere come quella sala, attraverso il suo *intervento* (artistico?), aveva acquisito altri significati.

PUNTO-DI-PARTENZA:

In quel momento *io* non lo sapevo, ma costruivo disegni tridimensionali.

Alla fine, la linea che esce dal cilindro anonimo di grafite della matita o dal contenitore che conserva l'inchiostro della penna, non è così differente dal filo che esce dalla matassa: l'"intenzionalità" è la stessa; nella volontà del corpo e nell'uso, sono le stesse.

Il disegno non si riduce ad un piano.

EVIDENZA:

Con la linea, *il bambino che io ero*, congiungeva ogni cosa ad ogni cosa come in un frattale, come in una mappa, o come nella *'curve stich'* della fine del secolo XIX, come nelle nervature che sopportano gli intradossi delle cattedrali. Tutto ad un tutto: in una determinata logica, ordine o armonia.

Quando leghiamo tutto al tutto con una linea otteniamo DISEGNO.

La mia "installazione" (artistica/disegnata) di fili di lana dava risalto ad alcuni aspetti della sala affinché fossero più visti, più notati. La linea che *il bambino che non sono più (?)*, usava indicava certi aspetti che, probabilmente, sarebbero passati per sempre inosservati dagli abitanti di quello spazio. Questo perché gli occhi inseguono la linea.

Aldilà degli aspetti estetici dell'installazione, sembra che la linea avesse quasi una funzione segnaletica che toglieva dall'anonimato alcuni oggetti con certe caratteristiche che senza questa, senza questa installazione di linee colorate di lana, mai nessuno, per abitudine dell'uso di quello spazio (forse), avrebbe visto. La nonna ha sentito la mancanza di un vaso di murano solo quando la linea è stata stesa troppo e il vaso era per terra in una costellazione luminosa.

La mia installazione, il mio disegno in 3D con la linea, smuoveva lo spazio e destava gli oggetti che costituivano il nostro Patrimonio Quotidiano; gli si dava un altro significato: da anonimi passavano ad essere protagonisti; potevano essere visti. Questo perché gli occhi inseguono la linea.

Ovidio racconta in versi nell' *Ars Amatoria (L'arte di amare)* una storia fantastica.

Il Re Minosse di Creta ordina all'architetto Dedalo e a suo figlio Icaro di progettare e erigere un labirinto. *"Una parte uomo e una parte toro"* (nell'originale *"simibovemque virum semivirumque bovem"*), *lo abita*. Pseudo-Apollodoro racconta anche, nella *Biblioteca*, la storia di questa casa labirintica e di come il principe Teseo, stendendo un filo, si è salvato. "[...] il filo nel labirinto è il filo morale." Dice Deleuze nel *Mistero di Arianna*.

Da un punto ad un altro punto, il filo serve sempre ad incontrare il cammino.

Quando uniamo il tutto ad un tutto con una linea abbiamo DISEGNO. Ma il DISEGNO non vive solamente della linea; la linea è soltanto un esempio. Ciò che interessa nel disegno è *come* le cose possono essere legate: le une alle altre; e/o una alle altre legate, alle estremità, *da* e *a* me.

SFIDA/PROGETTO:

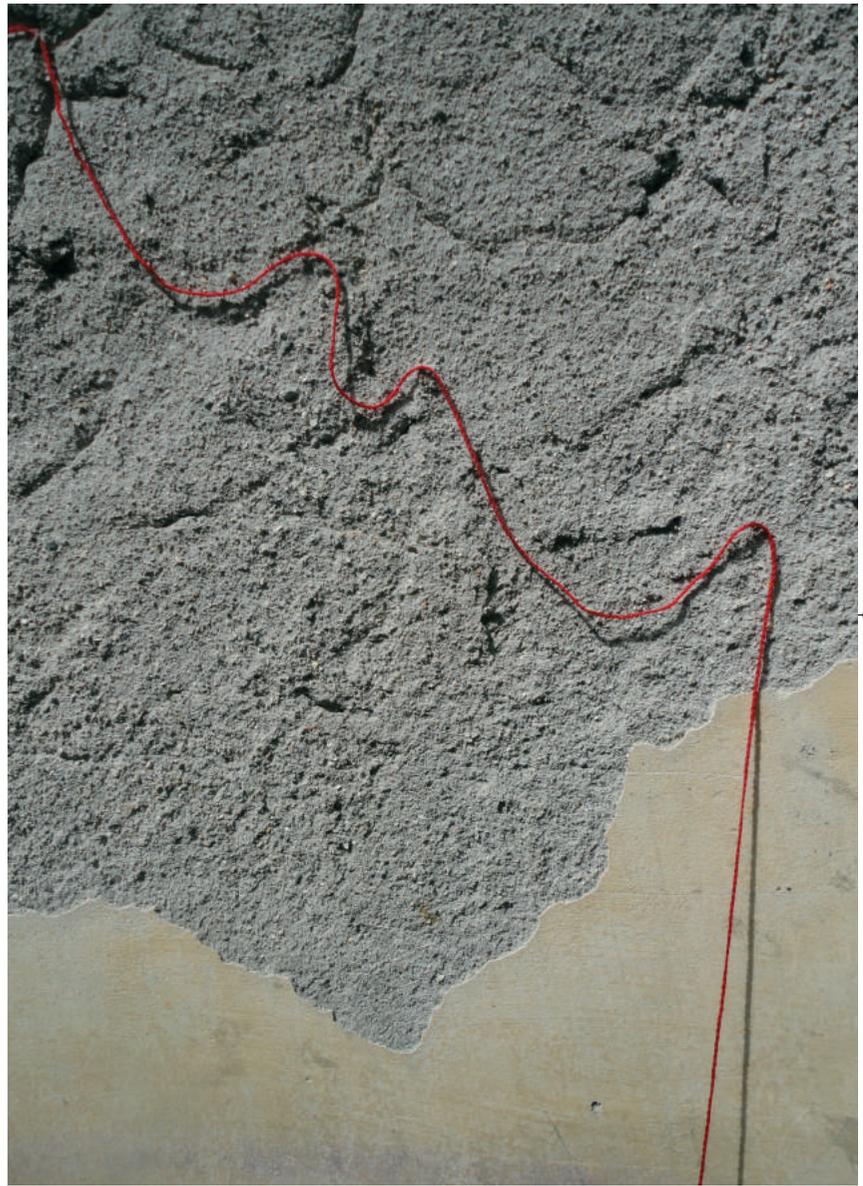
L'obiettivo di questo *workshop* è, attraverso questa nozione allargata di DISEGNO, disegno come INSTALLAZIONE-ARTISTICA nelle tre dimensioni, intervenire effettivamente nel Patrimonio di questa città valorizzandolo.

Attraverso i fili di lana , con semplici interventi artistici, dare a certi oggetti architettonici o a certi spazi della città di Narni altri significati, altre possibilità di lettura o di esperienza estetica.

Fare fermare la persona che passa (dall'abitante comune all'esteta) attraverso l'Arte, è un obiettivo di questo *workshop*.



Ivo COVANEIRO









MARGARIDA MONTEIRO



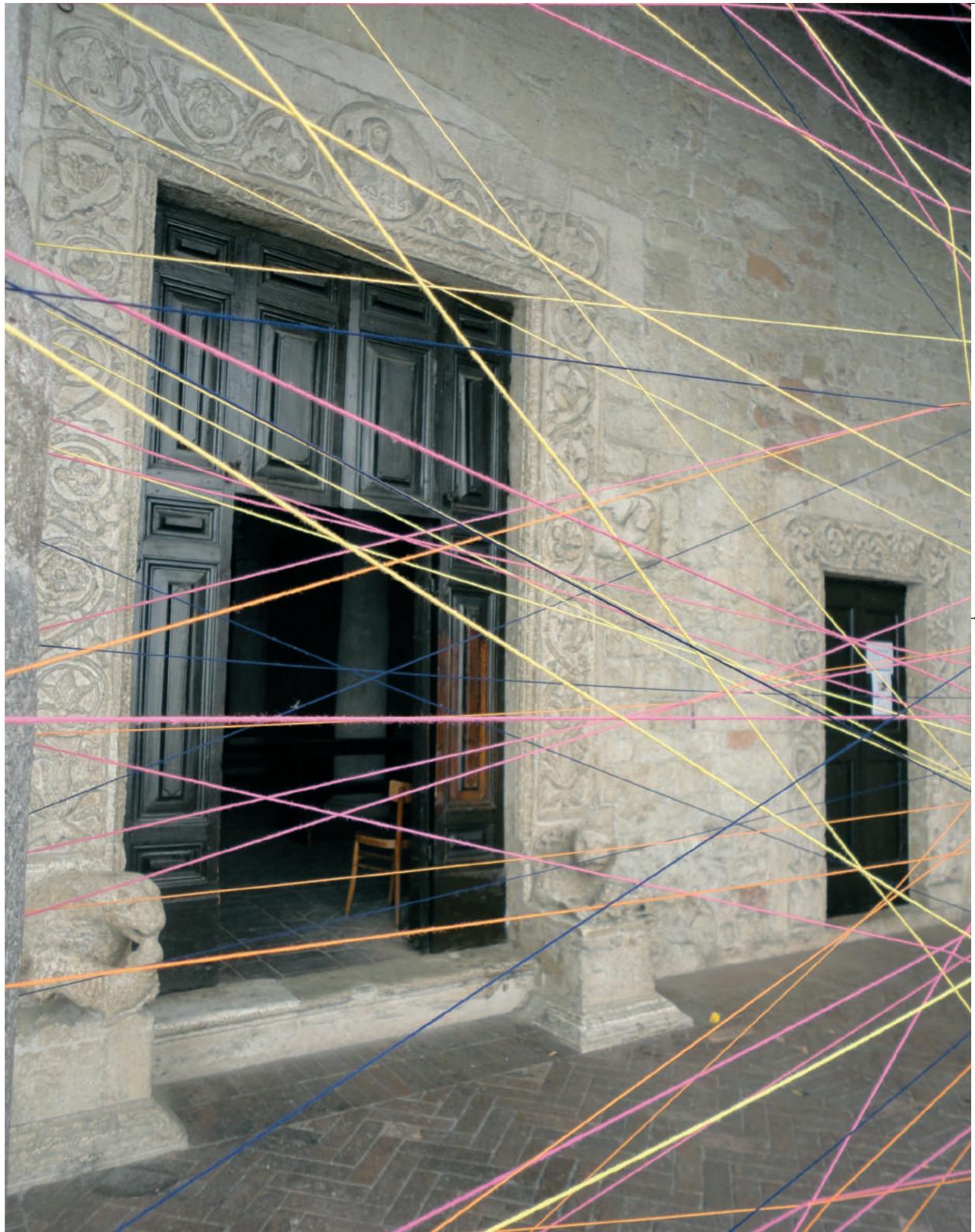


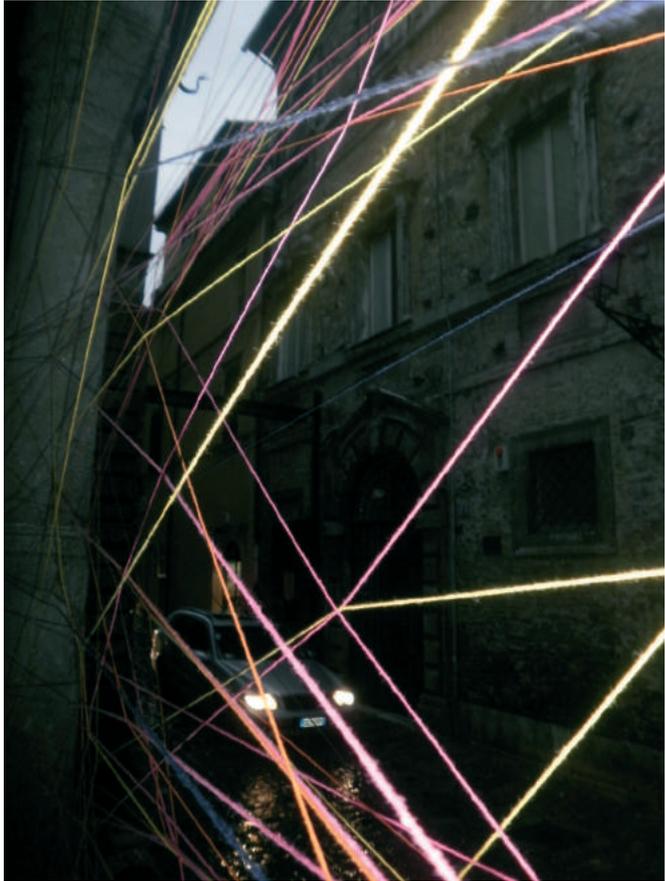




INTERVENZIONE COLLETTIVA I





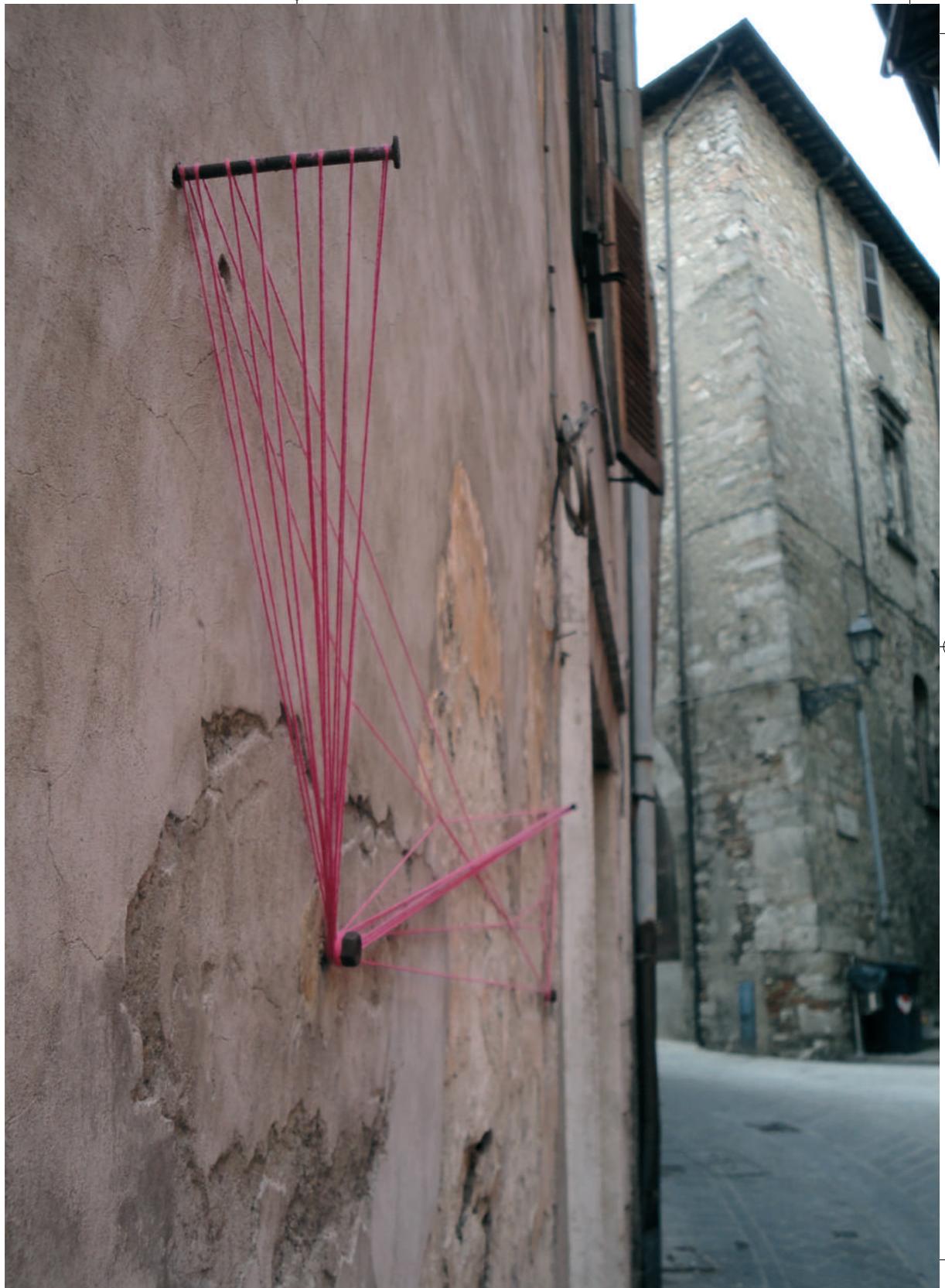






PEDRO ANTÓNIO JANEIRO





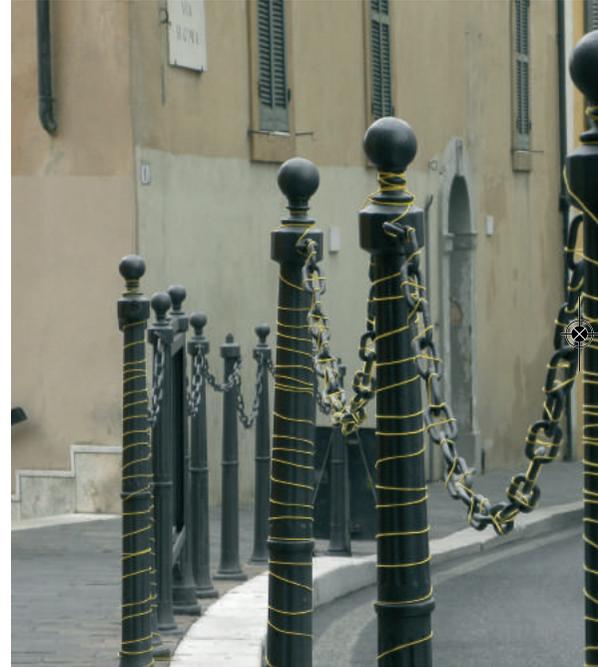






MARTA DIAS





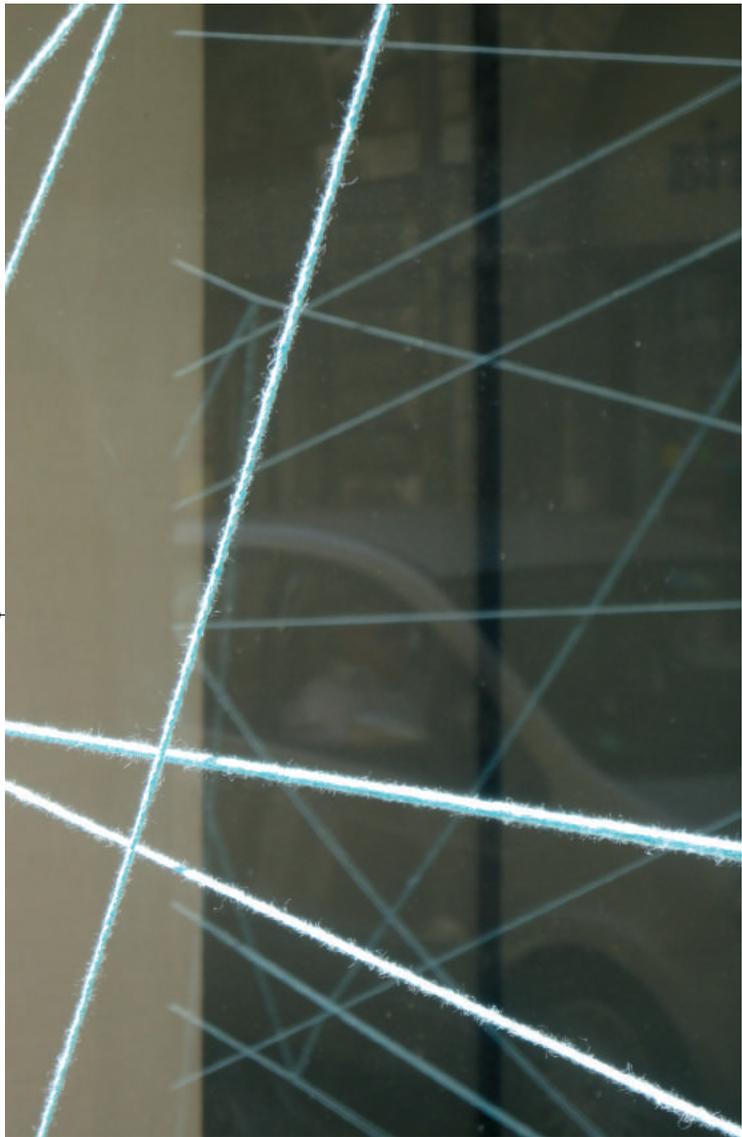




AUTOR ANÓNIMO





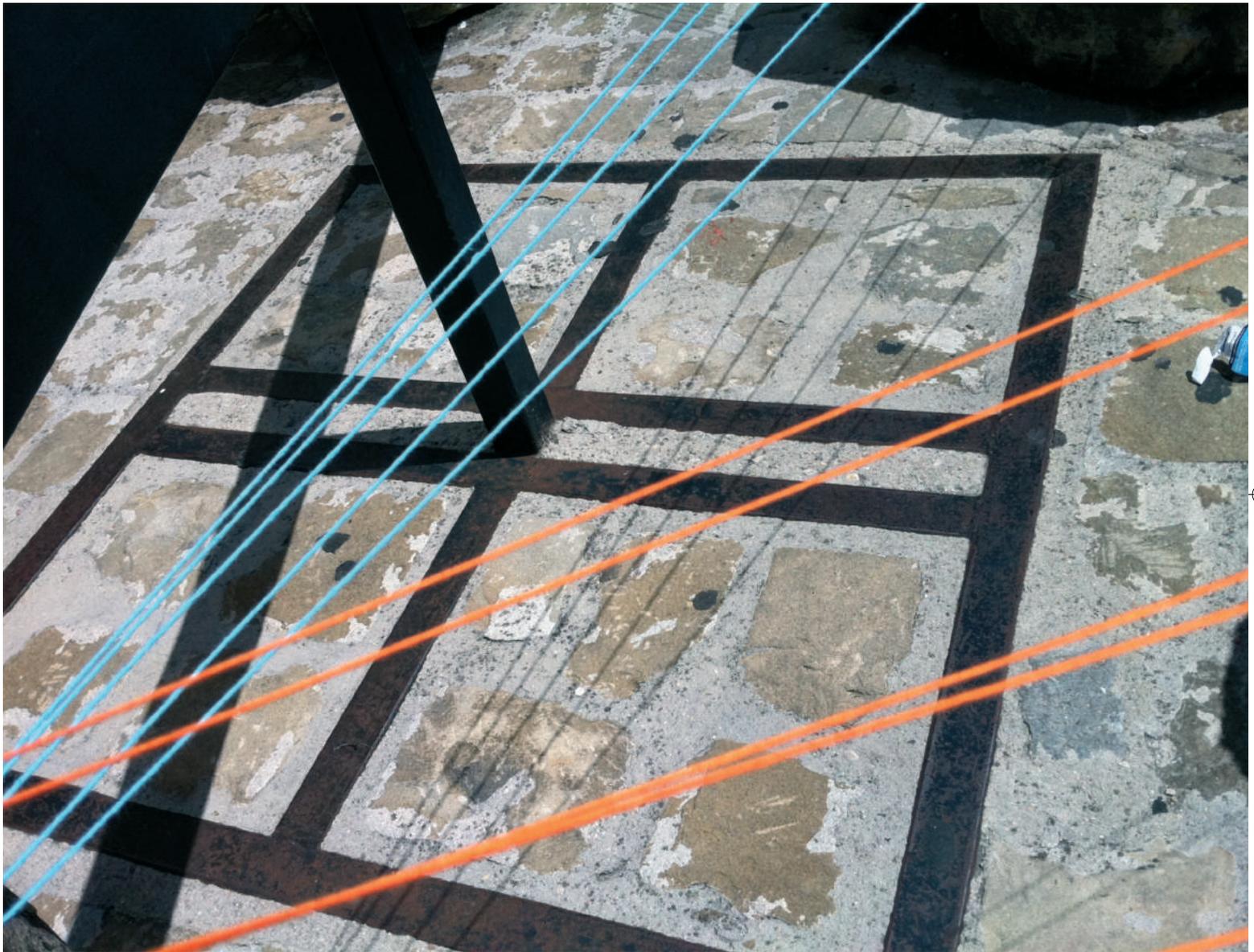






MARIANA RODRIGUES E MARIANA SEMPITERNO



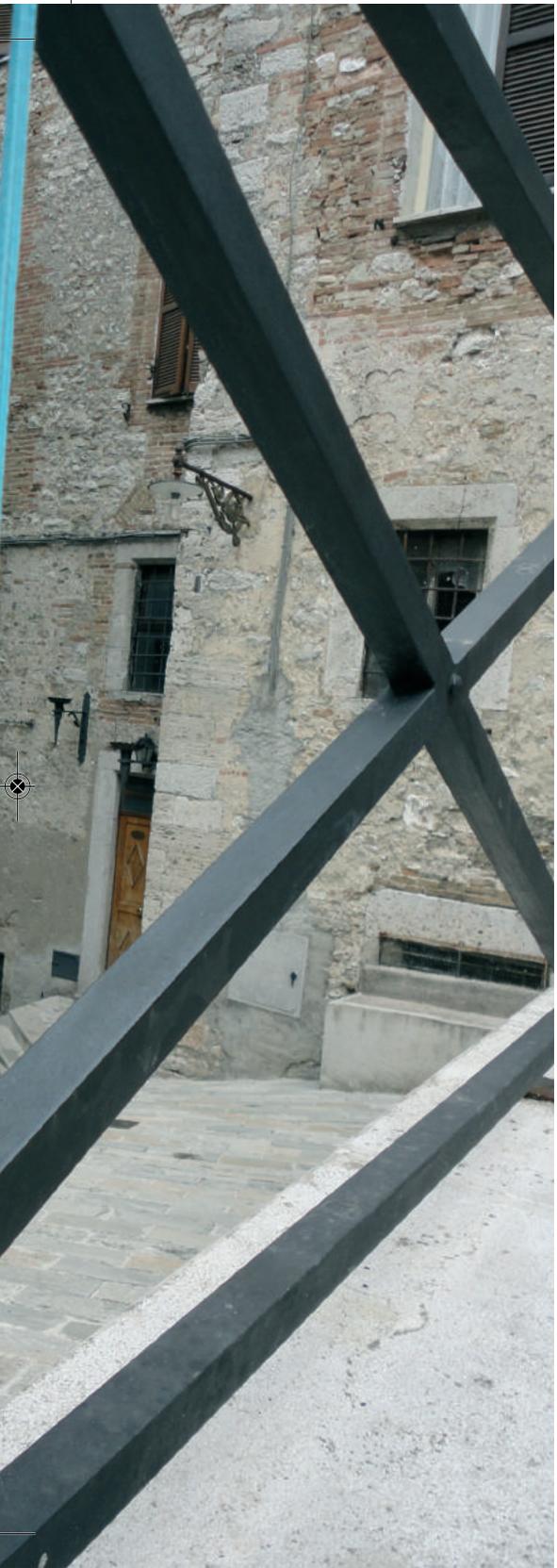


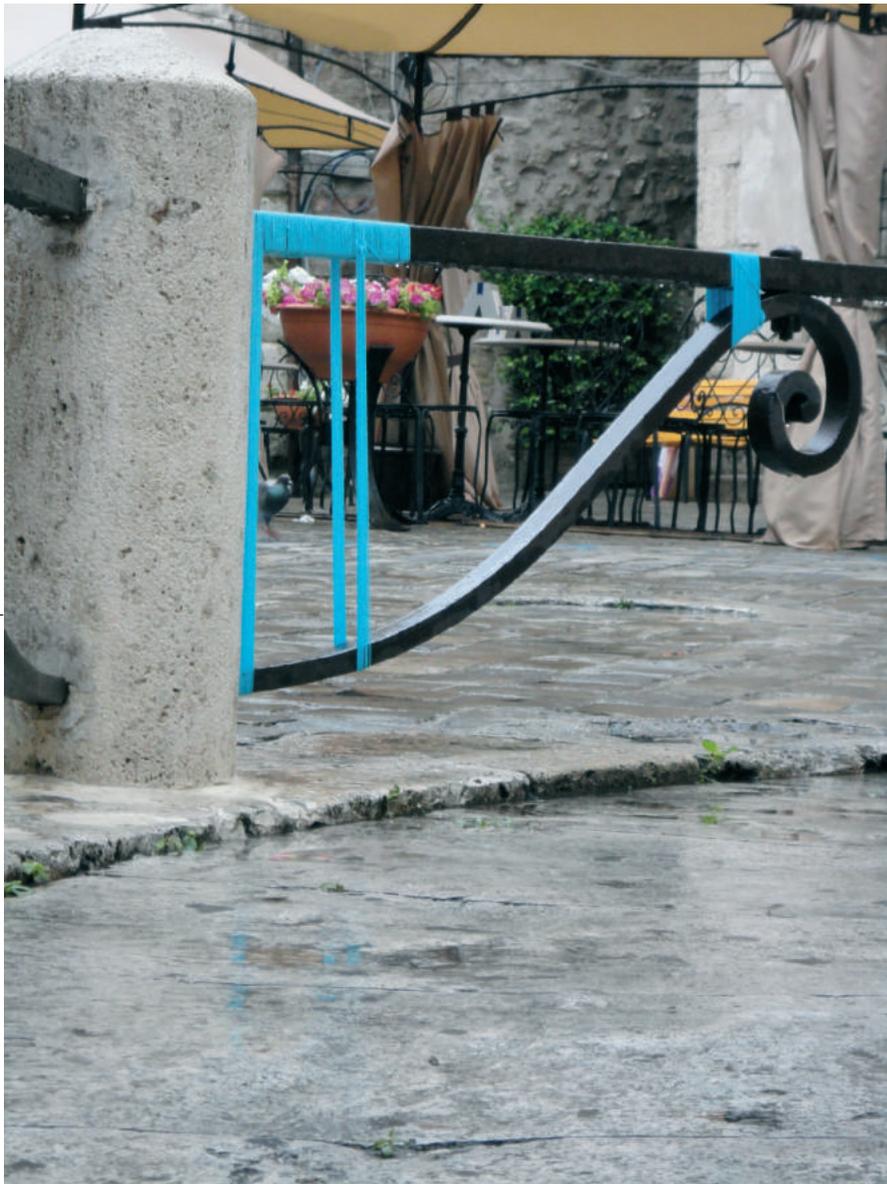




INÊS FÉLIX







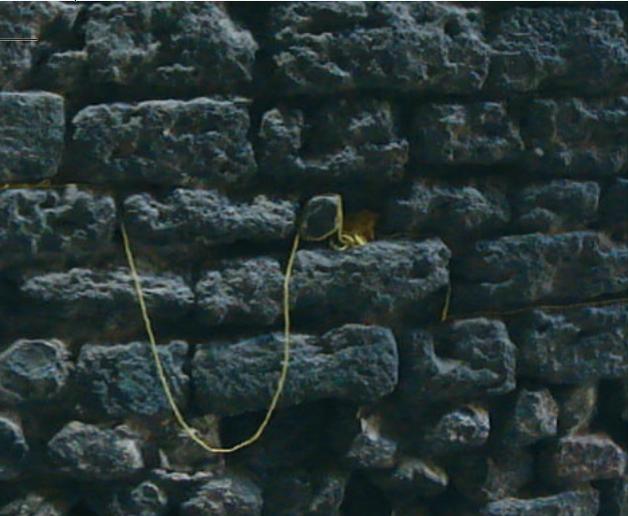




JOSÉ FERREIRA CRESPO

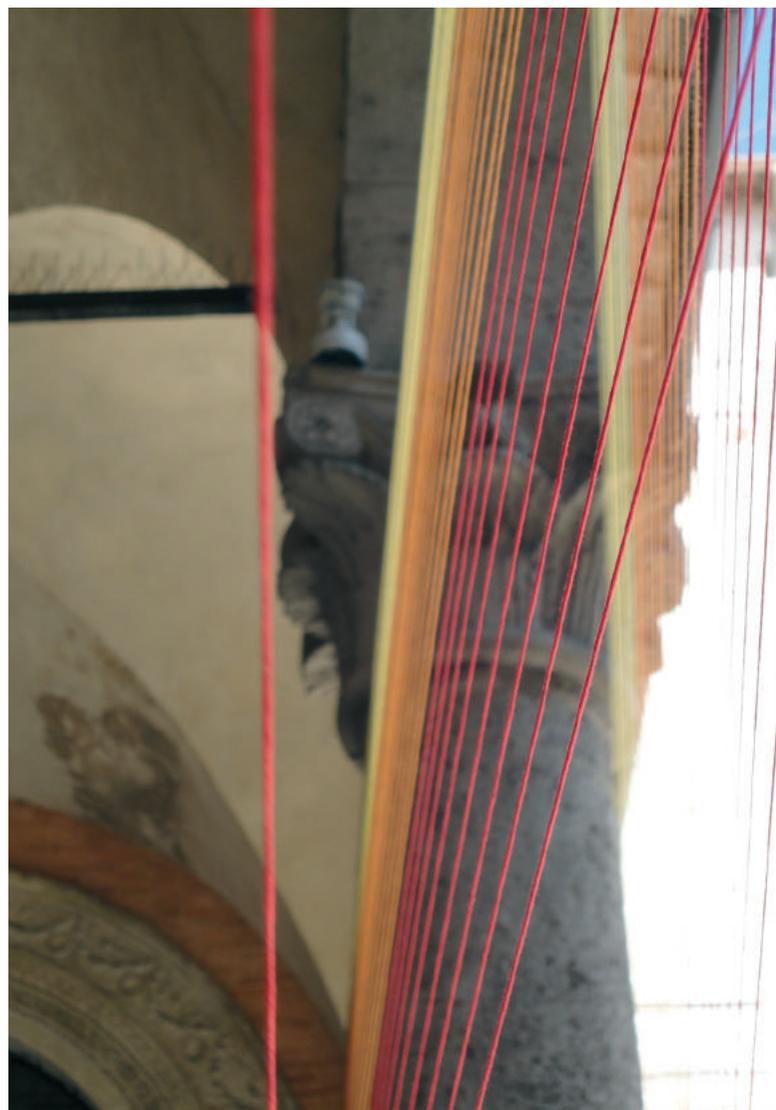
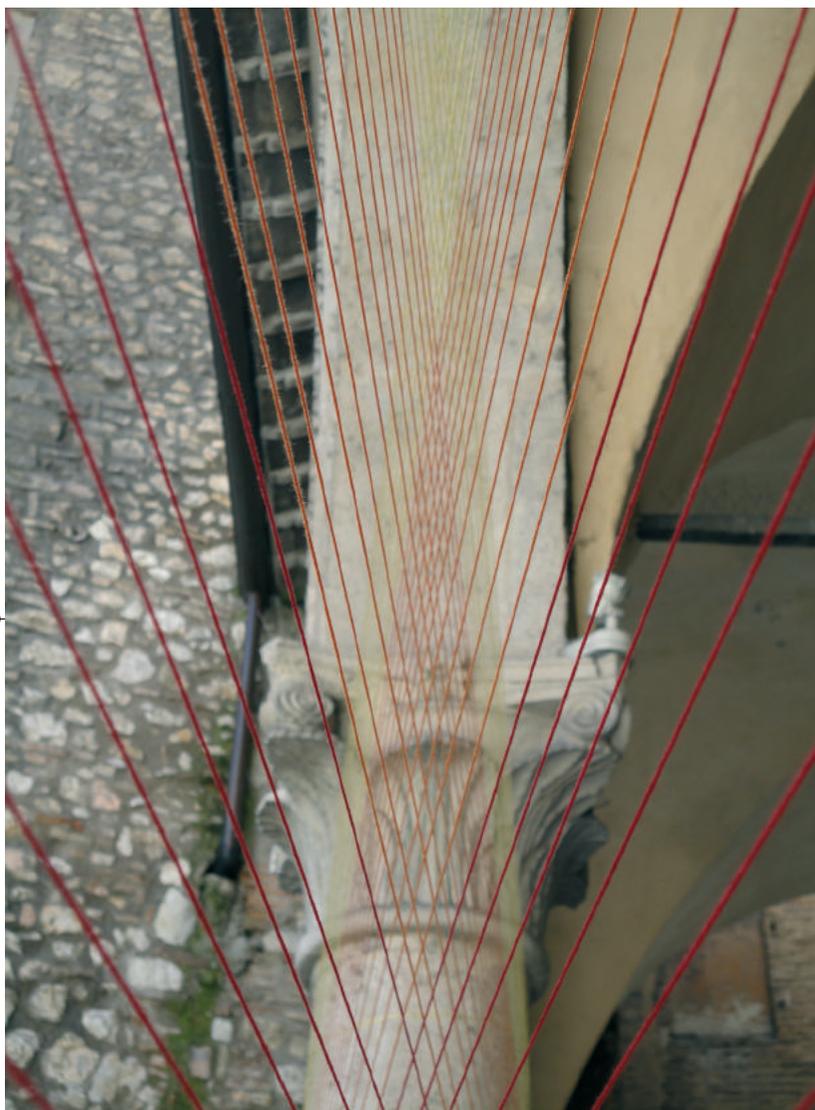


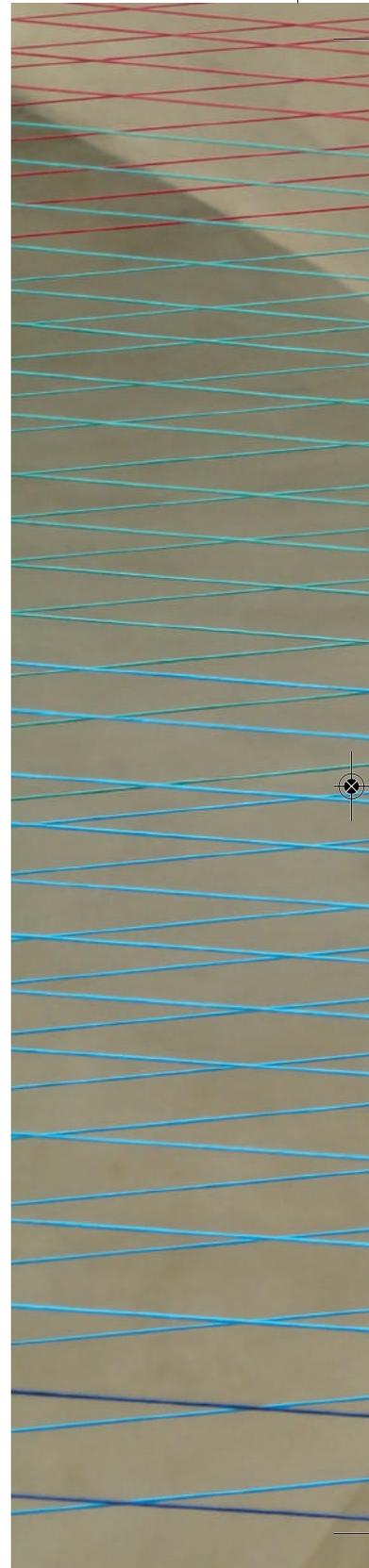


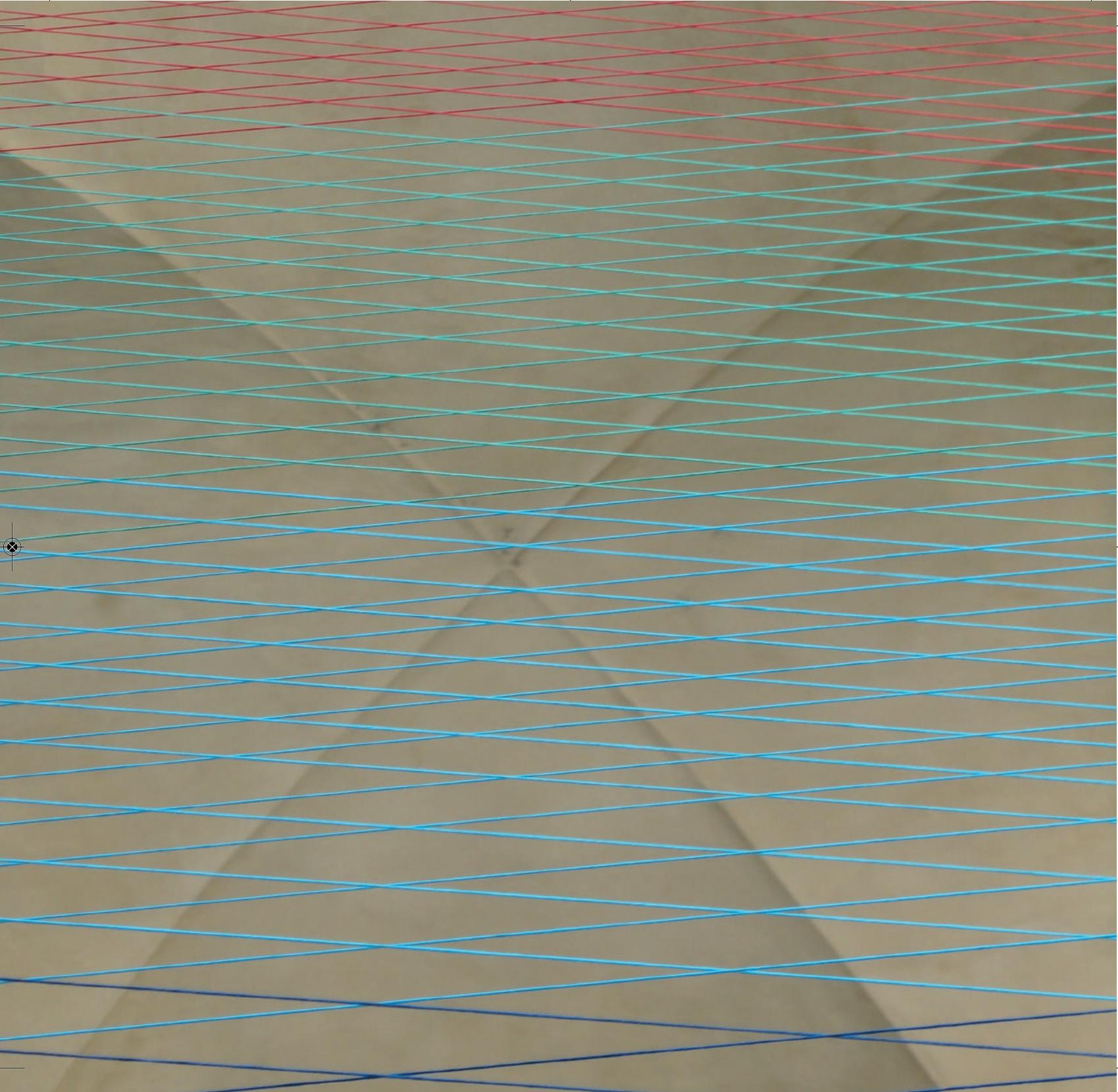




INTERVENZIONE COLLETTIVA II











POSTFAZIONE
JORGE CRUZ PINTO

(coordinatore scientifico del IX Seminario Internazionale)
Facoltà di Architettura, Università Tecnica di Lisbona-FAUTL





LEONE DI NARNI

Scrivo con disegni e disegno con parole lo *spazio-limite* del circolo In cui inquadro il Leone di Narni
 La scrittura è una forma magica di piegare linee in lettere ...lettere in parole ... parole in testo... testo in opere
 Nella tessitura delle lettere costruisco il testo.....con linee il disegno,
con fila di pietra... l'architettura e il Leoneattraverso una
 costruzione di sensi a partire da sistemi di segni analoghi.....
Questo è o non è un Leone?.....
 Leone mai visto.....
 Leone immaginario...del bestiarioLeone forse descritto.....
 Leone sognato..... idealizzato.....materializzato
 Simbolo di simboli ricreato.....
 Leone apotropaico... ..
 Leone dannato.....che fa la guardia seduto lassù..... in quell'angolo del Palazzo Comunale
 Leone di pietra.....mensola..... per il Mito progettata
 Leone per l'architettura imprigionatonel labirinto di parole di pietra percorsi con la
 linea di capelli.....che quella bella Donna tessè per Teseo
 Parole Linee Stereotomie ripetivamentescritte.....ricavate e tagliate nella stessa
 materia sognata.....tra visibile ed invisibile..... linee di fuga..... linee di forza forze di forme
vettori immaginariInfinite geometrie vitali.....che emergono dal vuoto intervallare tra parole... dalle giunture
 delle pietre e dello spazio architettonico e urbanooscillando trafigura e fondolegando tutto a tutto
nella spirale sincronica e ubiqua dello
 Spazio-Tempo.....comprimendo.....PassatoPresenteFuturo.....tra.....senso e non-senso...occultando il mito
svelando.....
 la Cosa..... l'Essere..... e il Niente.

Jorge Cruz Pinto

disegno con parole lo spazio - limite
 La scrittura è una svelando... La Cosa...
 lettere... lettere in parole...
 Nella tessitura delle lettere...
 l'architettura e il Leone attraverso il testo...
 a partire da sistemi di parole magica di piegarne linee in
 con simboli di Leone attraverso il testo...
 con simboli di Leone attraverso il testo...
 riereato? Leone attraverso il testo...
 in quello che guarda se è un Leone? Leone attraverso il testo...
 angolo del Palazzo Comunale per il Mito...
 parole... linee... stereotomie...
 ricavate e tagliate nella stessa materia...
 tra visibile e invisibile... linee di figura...
 forze di forma... Vettori immaginari...
 geometrie vitali... che emergono dal vuoto...
 tra parole... dalle piante delle pietre e bello
 spazio architettonico e urbano...
 tra figura e fondo legando tutto a tutto
 nella spirale Sineronica dello
 spazio-tempo
 Leone
 1? arponibus

"Leone di Narni"
 J. J. J. J.
 2012







"In questo senso, i Seminari internazionali di architettura che si sono svolti negli ultimi tre anni a Narni, grazie ai professori Adolfo Sajevo, Danilo D'Anna e Jorge Cruz Pinto, hanno prodotto spunti davvero interessanti. Lo dimostra il presente Catalogo in cui il professor Pedro António Janeiro, che ringraziamo con sincera stima, presenta i risultati del workshop da lui coordinato all'interno dell'ultimo Seminario internazionale nel luglio del 2011. Il prof. Janeiro dimostra che con un'azione progettuale attenta è possibile non solo inserire in contesti storici nuovi segni, elementi e figure, ma che proprio questi ultimi sono in grado di ridare vita e significato a quelle mutazioni in divenire. Così gli interventi, sia pur minimi e reversibili, effettuati su oggetti architettonici e spazi della città di Narni, illustrati nella pubblicazione, hanno dato altri significati, altre possibilità di lettura e di esperienza estetica agli abitanti e agli amici della città."

Stefano Bigaroni
Sindaco di Narni

Progetto di ricerca **Arquitecturas Imaginadas:**
Representação Gráfica Arquitectónica e "Outras-Imagens", CIAUD/FAUTL



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

