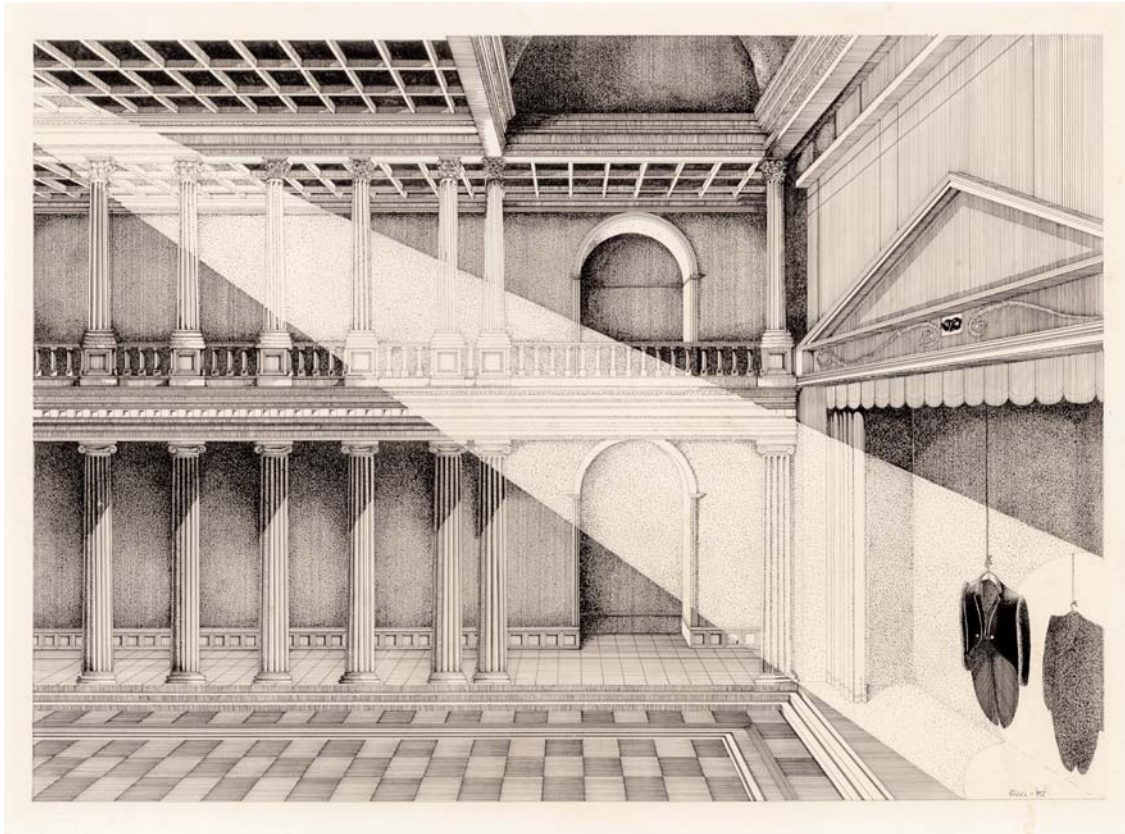


Giacomo Ricci



occasioni di critica

articoli e riflessioni 1984 - 2006



Archigrafica paperback

giacomo ricci

occasioni di critica

articoli e riflessioni 1984 - 2006

Stampato in Italia

(e) Copyright 2006 by giacomo ricci

edizione in formato ebook *for educational purpose*

CreativeCommon licence - con restrizioni

Archigrafica, live architecture on the web

www.archigrafica.org

info: redazione@archigrafica.org

quaderno didattico

edizione per il corso di *Progettazione Tecnologica Assistita*

Università "G. D'Annunzio" - Chieti-Pescara



giacomoricci.it

articoli

Il genio è morto, **W** il genio

pubblicato da “paese sera”, 15 aprile 1978

Un visitatore o un passante che, accidentalmente, si fosse trovato nei pressi dell’ingresso principale del Palazzo Reale e che, letta sul cartello la dicitura: “Le Corbusier, disegni ed opere, XI mostra di architettura della Facoltà di Architettura di Napoli, Palazzo Reale, 16 marzo-6 aprile 1978, Istituto di Analisi Architettonica di Napoli, fondazione Le Corbusier, Istituto Francese di Cultura di Napoli, patrocinio dell’Azienda di Soggiorno e Turismo di Napoli” avesse dato uno sguardo ai disegni e fotografie magistralmente riprodotte ed esposte, avrebbe necessariamente tratto la conclusione che la vita culturale della Facoltà di Architettura è eccezionalmente attiva.

Grande sarebbe stato lo sgomento per lo stesso se avesse deciso, dopo tanta esposizione, di allungarsi fino a Palazzo Gravina, attuale sede della Facoltà, e ancora più grande sarebbe stato lo sbigottimento se fosse stato informato dagli studenti sul reale svolgimento della didattica e della ricerca. A questo ipotetico visitatore vogliamo tentare di dare ragione della riscontrata frattura che ha del paradossale e di chiarire il reale rapporto intercorrente fra la mostra di Le Corbusier e lo stato della Facoltà.

STATO della FACOLTA’: nella Relazione conclusiva presentata dalla Commissione per l’indagine conoscitiva sull’organico della Facoltà, richiesta dalla cgil e nominata dal Consiglio di Facoltà in data 3.11.76 si legge (pag. 7 e ss.): “I dati raccolti ed elaborati dimostrano in maniera evidente le difficoltà presenti in molti istituti di programmare e portare avanti un tentativo di didattica, meglio legato alle esi-

genze delle nuove classi di studenti, giunte all'Università, dopo la liberalizzazione dell'accesso, con enorme spreco di lavoro da parte dei docenti e con una impossibilità, da parte dei nuovi docenti, di portare a compimento una loro specifica preparazione a fini didattici, il che inoltre svuota di significato il senso dei provvedimenti urgenti, i quali parlano esplicitamente di docenti in formazione.”

La Relazione continua col mettere in evidenza gli squilibri di distribuzione dei docenti (di ruolo e non) rispetto al numero degli studenti “...i primi anni sono oltremodo carichi di iscritti ed il rapporto studenti-docente è oltre il limite massimo di quello fissato dal Ministero - che giustamente il C.d.F. ha già ritenuto troppo elevato rispetto alle reali possibilità didattiche - mentre il rapporto studenti-assistente ci fornisce valori altrettanto elevati e, a volte, addirittura insostenibili.

Solo dieci anni fa gli iscritti al I anno erano circa 200, mentre abbiamo avuto 1.111 iscritti al I anno per l'anno accademico 1975-76 e abbiamo 1.150 iscritti per quest'anno; a questi vanno aggiunti gli iscritti agli altri anni di corso e i fuori corso e quindi il totale generale è stato di 2.975 iscritti all'anno accademico 73/74 e di 4.385 per il 76/77, con un incremento medio annuo, nel triennio ultimo, di 470 unità e uno assoluto nel triennio di 1.072 unità (...) Come risulta precaria la situazione del personale, docente e non docente, così lo è quella relativa alla didattica; questa specialmente per le discipline fondamentali e professionali, si fondava sul contatto diretto con il docente e l'assistente, contatto ormai privo di esercitazioni in aula, prove scritte ed altro tipo di rapporto singolo ...”

In una seconda indagine, a cura della Commissione per la didattica, si raccolgono le seguenti notizie: le iscrizioni passano da 772 studenti per l'anno accademico 1960/61 a 4.384 per il 1976/77 e, contemporaneamente, i laureati da 41 a 187; si registra, cioè, in percentuale, una diminuzione di laureati da 5,31% a 4,72%e, contem-

poraneamente, il voto di laurea medio passa da 89,3 a 107,5 con un incremento di 8 punti del voto di laurea.

Nella Relazione della Commissione si legge (pag.6) “come è possibile constatare dal confronto degli ultimi 7 anni, se tali indici dovessero rappresentare la capacità di produzione didattica della Facoltà, noi dovremmo concludere che siamo di fronte ad una Istituzione culturale sostanzialmente sana e, per così dire, in continua espansione ... Ma la soddisfazione per questi risultati dovrà trasformarsi in autentica ammirazione in considerazione del fatto che essi sono ottenuti nelle medesime condizioni di spazi fisici e di attrezzature didattiche del 1960.

Infatti, nello spazio occupato nel 1960 da 772 studenti, ora si accampa un numero di studenti 6 volte maggiore e, cioè, 4.385. Per renderci conto, inoltre, della risibile realtà delle attrezzature didattiche e scientifiche, basti considerare che la biblioteca della Facoltà può disporre, per i suddetti 4.385 studenti, semplicemente di 64 posti studio. Dai dati in nostro possesso risulta che, mentre lo spazio destinato alla didattica (aule per lezioni ed esercitazioni) è di cmq 26 per studente, la Facoltà può riservare uno spazio (comprensivo di sala lettura e deposito libri) di 3 cmq per studente”.

Da queste considerazioni parte il sospetto che non ci si trovi di fronte ad un fenomeno di super-efficientismo, ma di fronte ad un vero e proprio processo inflativo, privo di qualsiasi controllo. Da ciò discende l'impossibilità per un'effettiva didattica e per una ricerca qualificata; per meglio dire, alla Facoltà rimane solo la possibilità di esprimere una cattiva didattica.

La questione si complica quando si osservi la mancanza di una effettiva volontà di rinnovamento. Infatti, strutture arretrate quali gli Istituti Universitari si vanno, oggettivamente, rafforzando, mentre nelle altre Sedi sono già organizzate aree pre-dipartimentali e ipotesi di sperimentazione. In tale situazione, la condizione del lavoro del

cosiddetto “precariato” (assistenti universitari non di ruolo con paghe oscillanti dalle 30.000 lire mensili alle 200.000) è ulteriormente aggravata per l’impossibilità di una effettiva autonomia dal docente di ruolo sia sul piano della didattica che sul piano della ricerca.

C’è forse un nesso tra questa “realtà culturale” interna alla Facoltà di Architettura e quella che si esprime nella mostra di Le Corbusier?

Dopo questa critica facile , secondo cui la mostra si pone come estranea al luogo deputato istituzionalmente a questo scopo, al clima culturale nel deve nascere per avere un reale significato, domandiamoci: perché la mostra? E più che chiedersi se sia giusto o non fare una mostra e, in particolare, su Le Corbusier, qual è il senso che si nasconde in quest’operazione? Insomma, più che chiedersi il suo valore e che cosa essa significhi, ci si deve chiedere chi e che cosa viene mostrato. Non certamente, come invece si pretende, il lavoro critico e teorico di un maestro dell’architettura moderna, ma piuttosto, di coloro che , in questa mostra, gli si sono sovrapposti come protagonisti.

Il disegno di Le Corbusier, una volta fotografato ed esposto, non appartiene più a Le Corbusier, ma a chi lo ha scelto, fotografato, collocato in quel posto.

Ciò significa star molto lontano dal tipo di mostre che, per esempio, organizzavano Gropius, Taut, l’Arbeitsrat für Kunst a Berlino, per i proletari berlinesi, il cui scopo era quello di far partecipare questi ultimi alle scelte degli intellettuali che, a loro volta, riconosciuti come tali proprio da quei proletari, combattevano su due fronti: quello della reazione neoclassica, neogotica, ecc e della socialdemocrazia che, preoccupata dei suoi equilibri con la borghesia, tendeva ad affossare qualsiasi tentativo di innovazione (nella sua recentissima monografia su Bruno Taut, Junghanns descrive in

maniera esemplare il senso di quelle esposizioni: “Taut aveva molti contatti con il movimento operaio e avvertiva con chiarezza i vasti e complessi profondi processi sociali in atto. Per questo poté affermarsi come leader non solo del gruppo degli architetti progressisti di Berlino ma anche di quelli di tutta la Germania.- L’arbeitsrat organizzò, raccogliendo opere di suoi aderenti, nell’aprile del 1919 una mostra di artisti ancora non noti, aperta, quasi a sfida della borghesia, nella parte più occidentale di Berlino, la più ricca, e per il cui catalogo Taut e Gropius scrissero introduzioni di fuoco ... Tra i visitatori venne organizzata un’inchiesta raccogliendone i pareri con dei questionari; i risultati di questo referendum popolare furono illustrati da Taut su un giornale dei socialdemocratici indipendenti; un numero sorprendentemente alto di giudizi favorevoli fu espresso dagli operai, che compresero il significato della ricerca della novità, della sperimentazione e della liberazione della fantasia proposte da questi artisti”).

Se le mostre berlinesi dell’Avanguardia storica architettonica avevano un profondissimo senso di coinvolgimento e di didattica (inseguivano a chi le proponeva e a chi ne fruiva qual’erano gli scopi pratici, ideali, politici, etici ecc ... della stessa architettura, si confrontavano con problemi reali, si misuravano con le scarse possibilità economiche delle cooperative edilizie di operai ed impiegati) ciò, a nostro avviso, manca in questa attuale su Le Corbusier.

Che senso ha, sempre dal punto di vista didattico, in una realtà complessa quale quella del meridione e, in particolare, in una città dilaniata da problemi secolari, da 30 anni di malgoverno, dalla speculazione edilizia, dalla disoccupazione, una mostra che non sappia estrapolare dalla produzione corbusiana quegli aspetti teorici e operativi che servano di stimolo all’intervento ed alla coscienza critica?

Evidente è, allora, la conclusione per cui la mostra più che porsi sul

piano didattico, si pone come elemento discorsivo di un ormai arretrato, ma pur sempre vitale, meccanismo di produzione e riproduzione del potere accademico. L'apparato scenografico (il Palazzo Reale, il convegno al Teatrino di Corte, i rituali ormai stantii di interventi e del loro susseguirsi, i personaggi invitati, "mostri" loro stessi della critica "ufficiale" dell'architettura, bravissimi a misurarsi in aree provinciali, in un nuovo impeto colonizzatore) ne è componente essenziale.

L'oggettivazione di discorsi basati su di un eclettismo critico e, da parte di alcuni, su criteri di valutazione ormai arretrati ed affossati da anni, lo spreco di appellativi quali "Maestro", "artista", ecc., le riverenze ed irriverenze formali, non sono altro che termini di un apparato fonico e visuale da peretta.

La conclusione di questo discorso è che, oltre agli studenti, al visitatore non addetto ai lavori, la mostra finisce per fare un cattivo servizio proprio a Le Corbusier e si pone, più che come sua glorificazione, come vero e proprio necrologio.

E' notissima la preoccupazione di Le Corbusier a porsi come tecnico qualificato, in grado di apportare soluzioni reali a mali reali. Alla fine del suo saggio Urbanistica, infatti, sostiene a piena voce. "Non si rivoluziona facendo le ricoluzioni, ma portando soluzioni".

Il suo impegno neo-illuminista e la sua provocatorietà sono completamente fatti fuori da una museificazione ufficiale che non si confronta con la realtà. Ma questa operazione non è solo l'utilizzo del lavoro di Le Corbusier per un proprio tornaconto personale e per una propria carriera accademica; assume, di fatto, un significato più grave; propone un senso della cultura e dello studio che non dà alternative di trasformazione. Cosa, cioè, ricaviamo, nei fatti, dalla mostra? Quali indicazioni di lotta? Quale via da seguire nell'insegnamento dell'architettura? Per quale professionalità e con quali strumenti critici? Quale è l'aspetto didascalico e didattico del lavoro

di Le Corbusier?

Mentre tutto il sistema teorico, critico e operativo proposto dal maestro, per tutto l'arco della sua vita, era teso a soddisfare le esigenze di una gran parte di uomini, a ritrovare una logica e una ragione del costruire, del vivere nella città, in altri termini, a proporre concretamente una utopia della trasformazione fisica della città (utopia che, dalle prime formulazioni idealistiche dell'800, diventa realtà costruibile, tentativo di progettare una città a misura d'uomo, una città della Ragione) e a diffondere, nella sua stessa opera, le idee illuminate come vera e propria opera didattica (si pensi anche alla sua intensa attività di propagandista, di scrittore, ecc ...) di educare, nel senso etimologico del termine, educare, condor fuori, cioè, gli uomini da una vita bestiale ed inutile, ciò che oggi del suo lavoro recuperiamo dalla mostra si riduce a nulla, visto che, come per ogni creazione geniale, la preoccupazione più importante è la museificazione, l'operazione che colloca in compartimenti chiusi di comprensione i significati rivoluzionari che ogni nuovo umanesimo porta con sé; in una parola, se la mostra non mette in evidenza l'immenso potenziale didattico e critico dell'opera di Le Corbusier, oltre ad essere scollata dalla realtà, a venir meno al suo stesso senso di mostra, compie un'operazione classica, rituale e funzionale al potere: la mistificazione.

Un'ulteriore considerazione era fatta sulla, ormai ingente, produzione di discorsi che la mostra ha provocato. Non c'è bisogno del miglior Foucault per capirne il senso, la produzione discorsiva su di un fatto che pretende non parole ma volontà politica di applicazione concreta, è il sistema più raffinato e più incontrollabile di spostamento del significato. In termini semplici: parlando di Le Corbusier, producendo interventi, si prova - da parte degli architetti che lo hanno fatto e che lo faranno - un profondo senso di autogratificazione e tale orgasmo, tutto cerebrale, fa sì che non si pensi più all'intervento

reale, alla trasformazione del reale.

L'interesse si sposta dall'oggetto dell'intervento (la città) al modo di produzione (modalità dell'intervento sul piano meramente discorsivo) e, di fatto, la città, con i suoi problemi, permane inalterata. Insomma, parliamo di Le Corbusier e tanto ci basta, accresce il nostro "gradiente" culturale. Ma il nostro compito, le sue nuove formulazioni, la nostra reale capacità di cambiare fisicamente la realtà?

Ma alla potenza della parola corrisponde l'incapacità di trasformare il piano concreto della città. Ma ci stiamo addentrando in un altro discorso.



giacomoricci.it

articoli

Casa mia, pur gigante che tu sia

pubblicato da "paese sera", 30 maggio 1978

Centinaia di ettari vuoti e spogli casermoni anonimi con lunghezze fino a quasi un chilometro e alti 14 piani, desolazione, enormi svincoli autostradali deserti ed inconcludenti; un paesaggio da incubo tale da far provare solo angoscia: questa la realtà che si presenta a chi osserva da vicino i "nuovi" quartieri periferici di Napoli. In particolare, la 167 di Secondigliano sembra assommare tutte le caratteristiche negative di questi nuovi interventi.

Le immagini parlano da sole, non hanno bisogno di ulteriori commenti; ma l'angoscia aumenta se solo ci si rende conto in termini quantitativi della dimensione della tragedia: superficie totale 130 ha, per 63.690 abitanti, con un totale di mc previsti 4.815.971, dati che dovrebbero far subito pensare ad un insieme urbano organico: "un'intera città".

In realtà l'intervento si è ridotto alla sola residenza-dormitorio, priva di tutto quello che è necessario per non farne una vera e propria operazione di violenza sugli abitanti, che, a sua volta, produce emarginazione e, quindi, violenza. Qual è il disegno dal quale è scaturita questa allucinante realtà? Come e perché? Come è possibile che, dopo le lotte operaie dell'autunno caldo, con la presenza di amministrazioni di centro sinistra, si sono potute realizzare tali tragedie come risposte alla domanda di alloggi delle masse operaie? Dov'era la coscienza critica degli intellettuali? Dov'era, in tutto questo, la Facoltà di Architettura?

Per primo vediamo, più da vicino, che cosa è e come nasce quella che

in “gergo” è detta la “167”.

La legge del 18 aprile n.167, detta appunto “167”, riguarda le norme di acquisizione dei suoli da parte degli organi statali, per edilizia popolare e sovvenzionata. E’ chiara e anche facile la critica, a posteriori, dei criteri che le 167 stabiliscono, ma va tenuto presente che si tratta di un provvedimento parziale che, a detta dello stesso Sullo, che ne fu l’estensore, poteva aver senso solo in relazione ad una riforma urbanistica generale che stabilisse, attraverso strumenti legislativi adatti, il controllo dell’edilizia e la pianificazione generale del territorio. Rimanendo un provvedimento isolato, le 167 finiscono per essere inadeguate e danno luogo a quei desolati quartieri-dormitorio che vediamo ora realizzati o in via di realizzazione.

La storia particolare di Napoli, per quanto riguarda le 167, inizia quando la città è particolarmente debole dal punto di vista politico-amministrativo; uscita fuori dalla “rapina” laurina, infatti, nel 1964 la città di Napoli è gestita dal commissario prefettizio Mattucci. Precedentemente, nel gennaio dello stesso anno, si era insediata la Commissione per lo studio del Piano Regolatore Generale della città, presieduta dal socialista Piccinato.

Nel clima generale di attesa della riforma urbanistica, lo scopo principale della Commissione, dopo aver denunciato gli altissimi indici di affollamento, fu quello di individuare una possibilità di decongestione della fascia costiera e del tessuto urbano del centro, in un piano generale che riguardasse in maniera nuova il rapporto tra città e suoi entroterra. Tutto ciò partiva dalla considerazione che Napoli non aveva un suo organismo.

In questa ipotesi di pianificazione dell’area metropolitana, nasce l’ipotesi delle 167 di Secondigliano e di Ponticelli che, inizialmente, erano previste rispettivamente per 78.000 e 75.000 abitanti. C’è da tener presente, inoltre, che questi insediamenti erano previsti al di fuori del territorio comunale e basati su di un consorzio di 98 comu-

ni. Ciò significava, in altri termini, un'occasione storica non solo per la città di Napoli, ma anche per l'intero entroterra napoletano, di venir a capo, attraverso una pianificazione razionale, di problemi e questioni secolari.

Al contrario, le 167 sono tagliate quantitativamente dal Ministero dei lavori pubblici, il commissario Mattucci sceglie la via più sicura di evitare il consorzio tra i Comuni e fa rientrare le 167 nel territorio comunale.

Successivamente, all'inizio del 1965, quando si insedia la prima giunta di centro sinistra, presieduta dal sindaco Clemente, i tagli apportati dal Ministero sono accettati pienamente. Il socialista Piccinato viene "promosso" consulente generale e al suo posto viene nominato Iossa, preside della Facoltà di Architettura. Contemporaneamente una pleora di associazioni di costruttori, associazioni "culturali" e para-sindacali premono perché, al posto della pianificazione generale del territorio napoletano si apportino varianti al vecchio piano regolatore del '39 per meglio gestire le possibilità di speculazione.

Questo porta al risultato che, dopo un anno, alla giunta di centro sinistra invece del nuovo Piano Regolatore Generale, sono presentate le varianti al piano del '39 che riguardano la tangenziale e il centro direzionale. In tal modo, col presentare varianti e emergenze, esulando dal disegno iniziale di pianificazione complessiva del territorio, si perdeva, come si è già detto, un'occasione storica. Le 167 erano vanificate perché incapaci di essere strumenti di ristrutturazione e di ridisegno della città.

I tagli ad esse apportati suscitavano polemiche da parte di associazioni culturali e giovani architetti che vedevano la completa vanificazione dello spirito stesso della legge sull'edilizia popolare e sovvenzionata, in rapporto allo sviluppo della metropoli napoletana. In un manifesto del luglio '65, l'associazione "Eduardo Persico" sotto-

lineava che “... per una politica urbanistica capace di realizzare nuove prospettive del futuro sviluppo della metropoli campana è necessario: 1) il decentramento delle grandi attrezzature-servizi da ubicare a scala regionale. 2) La decongestione della densità demografica ed edilizia del vecchio tessuto urbano. 3) La ristrutturazione dell’antica città ed il ripristino di un nuovo rapporto tra residenza, servizi collettivi e fonti di lavoro. 4) a redistribuzione della popolazione sul territorio e, quindi, lo spostamento del baricentro dell’area metropolitana in direzione Nord-Est.”

Si sosteneva, inoltre, la necessità delle 167 come alternativo alla speculazione fondiaria, sempre che tali insediamenti fossero inseriti in un progetto più ampio di programmazione regionale. La 167 di Secondigliano nasce, quindi, in un programma di sviluppo che riguarda la città di Napoli e il suo entroterra e, per successive riduzioni, finisce per assumere le proporzioni di un quartiere-dormitorio privato di una qualsiasi struttura organica, incapace, dunque, di proporsi quale alternativa alla stessa periferia.

La stessa decisione dell’ISES (Istituto Sviluppo Edilizio Sociale) di bandire “per proprio conto” un concorso su di un lotto di 6 ettari, di un quartiere per circa 3000 abitanti avviene ancora nell’ottica della parcellizzazione della città in “unità di vicinato”. Nella stessa presentazione del concorso sulla rivista “L’architettura”, novembre 1965 pp. 430-456, veniva ribadito che “... è impossibile progettare adeguatamente un insediamento per 3000 abitanti circa senza impostare l’intero discorso su tutta la zona di Secondigliano. Trattandosi di un concorso di selezione, era opportuno poter esaminare soluzioni integrate e generali”. La medesima posizione era, del resto, assunta dai singoli progettisti nelle loro relazioni ufficiali di accompagnamento ai progetti.

Dalla proposta del ‘64 alla definizione del primo planivolumetrico, passano quattro anni. Il 23-7-68 la Commissione Edilizia finisce con

esprimere parere favorevole a proposito del piano planivolumetrico presentato al Comune, senza far alcun riferimento alla realizzazione dei servizi ed esprimendo soltanto dubbi rispetto alla mancanza di unitarietà dell'intero intervento.

In seguito, il 29 luglio 1970, la successiva Commissione Edilizia esprime parere nettamente sfavorevole sia per questioni inerenti alla mancanza di coordinamento tra i vari progetti presentati, sia per questioni relative alla mancanza di programmazione dei servizi e delle attrezzature necessarie all'intero complesso.

Il relatore, architetto Angrisani, inoltre, sottolinea la generale disumanità delle condizioni abitative proposte e sottese dai progetti presentati. La decisione presa dalla Commissione Edilizia suscita una vivacissima polemica di cui è portatore il giornale "IL MATTINO", polemica tra il SALP (Sindacato Architetti Liberi Professionisti) di dubbia collocazione, l'Istituto Autonomia Case Popolari e i membri della Commissione Edilizia.

Viene a questi ultimi confutata la possibilità di esprimere "pareri culturali" e ribadito che la Commissione Edilizia è tenuta a dare pareri esclusivamente tecnici. Dal Mattino del 3 ottobre si legge "... che gli standard abitativi GESCAL prevedono la destinazione di un vano per abitante (il rapporto più alto d'Europa) e che, in particolare, le abitazioni del Comprensorio di Secondigliano saranno dotate di telefono, antenna TV, riscaldamento centrale, citofono e saranno protette contro gli inquinamenti chimici contro le perturbazioni acustiche ..." Cosa aveva a pretendere di più la classe operaia? Gli operai, i sottoproletari che dai bassi dei quartieri della città antica neanche il colera e la successiva operazione Risanamento erano riusciti a smuovere, finalmente riescono ad ottenere dall'IACP e dalla 167 finanche il citofono!

E' da questa logica del fare una città che nasce il quartiere-dormitorio Secondigliano. Ed è su queste tragedie che si agita, poi, la

coscienza “umanitaria” che spinge ad intervenire con vere e proprie squadre di volontari dell’animazione, a “ridefinire” e “riqualificare” lo spazio alienato con oggetti, composizioni, disegni, doposcuola per bambini sottoproletarie tante altre cose consimili.

Da tutto ciò si evince una precisa responsabilità della dirigenza politico-amministrativa; attraverso approvazioni, cavilli burocratici e successive operazioni di riduzione e di rimandi, da una idea di città e di piano, si arriva a compiere operazioni puramente speculative da una parte e, dall’altra, si perpetua una sempre più violenta sopraffazione dei bisogni delle masse più emarginate.

E’ evidente la mancanza di una benché minima idea di città. La 167 di Secondigliano è un cumulo ripetitivo di alloggi sommati in edifici che potrebbero moltiplicarsi all’infinito in tutte le direzioni, dove non c’è differenza tra le singole parti e la sommatoria di esse. In questa logica sembra che l’esperienza del Movimento Moderno e i successivi tentativi di superare i limiti storici di questo, appartenano ad un altro mondo; i quartieri razionalisti, le unità di abitazione di Le Corbusier, le esperienze dei paesi anglosassoni intorno agli anni ‘60 non intaccano l’assoluta mancanza di visione della città nuova.

Realizzando un insediamento di 63.000 abitanti ci si doveva render conto che si era di fronte ad una vera e propria città; la logica progettuale deve tener conto che una tale dimensione non può essere ricondotta alla concezione di quartiere-dormitorio. Può anche progettarsi un edificio lungo un chilometro o due e alto quanto sia necessario. Questo edificio, però, dev’esser “diverso”, nella sua struttura interna, dalla sommatoria di alloggi, lasciando alla clemenza del futuro l’ipotesi e la presenza di servizi, deve essere in grado di strutturarsi come organismo integrato.

I servizi, le attrezzature, gli asili nido, le lavanderie, le mense, i mercati, ecc ... devono, per questo, integrarsi alla residenza. Il

Movimento Moderno ha usato, per questo tipo di interventi, un aggettivo preso a prestito dalla biologia: organismo, nel senso che vi è ordine tra le singole parti e le relazioni che queste parti hanno tra loro. Il che significa, in parole povere, . Qualificare la vita stessa dell'abitare.

E per progettare nel senso ora detto, cioè nel rendersi conto che l'operazione progettuale, da questo punto di vista, significa anche determinare le condizioni di vita quotidiana, i comportamenti e le esigenze di chi utilizzerà concretamente il manufatto edilizio e l'ambiente, non si deve, forse, conoscere l'utente e stabilire, assieme, le esigenze e le aspettative? D'altro canto la pratica del confronto tra progettista e utente non è nuova.

E' consolidata dall'esperienza democratica sia dell'Avanguardia architettonica degli anni 20, sia dei più recenti esempi realizzati nei paesi europei. Da queste considerazioni, secondo noi, scaturiscono le responsabilità "culturali".

La Facoltà di Architettura, luogo di formazione della coscienza critica e progettuale, è rimasta estranea a questi processi, nel senso che si è sempre preferito privilegiare discorsi sul piano meramente professionale-funzionalistico da un lato e, dall'altro, nel campo degli studi storici, si è sempre privilegiato l'aspetto "formale" di alcune particolari opere architettoniche, intese più come oggetti -quadri, sculture - che non luoghi vivibili, con il risultato di ridurre la storia dell'architettura moderna a quelle opere architettoniche più "espressive" dal punto di vista formale. Nulla da eccepire con tali tagli critici, fino a quando ciò non si ponga come vera e propria limitazione di comprensione.

In sintesi, è perlomeno sospetto il fatto che da un lato la cultura architettonica (essa stessa divisa in professione e storia di sé) si ginguilli sulle proprie forme, e dall'altro, il piano della città si sia sviluppato tra la "rapina" laurina, le 167 dormitori ecc..., lasciando intat-

te vaste sacchi di degrado all'interno del tessuto urbano, come il Vasto, il Centro Storico, i Quartieri Spagnoli, ecc ...

E' su questi temi, su questa impotenza della cultura architettonica che si dovrebbe discutere. Pur lasciando intatta l'autonomia di ricerca e di critica che la Facoltà deve avere, non si può ipotizzare che essa si trasformi anche in servizio socialmente utile? Non si può sperare che, con questo, si tenda a distruggere quella separazione tra organizzazione della cultura e organizzazione della politica?



giacomoricci.it

articoli

La catastrofe del simbolo

pubblicato da "il mattino", 25 giugno 1984

Le idee e i disegni di Alfred Kubin, scrittore e disegnatore "visionario" nato in Boemia nel 1877, autore, tra a l'altro, del romanzo "fantastico" *Die andere Seite (L'altra parte)* non sono, dalle nostre parti, ancora sufficientemente conosciuti. Così, chi leggesse la recente monografia di Alessandro Nigro *A. Kubin, profeta del tramonto*, pubblicata da Officina, potrebbe essere indotto a pensare che si tratti, senz'altro, d'un protagonista di secondo piano della stagione culturale europea del primo quarto di secolo. L'immagine di Kubin che emerge dal lavoro di Nigro è, infatti, quella un po' sbiadita d'un personaggio estremamente vitale sul piano dei contatti con le personalità di spicco - Marc, Kandinsky, Klee e persino Kafka - e con i movimenti d'avanguardia del tempo - la *Maultrottel*, la *Sturmjackel*, le *Neue Künstlervereinigung München*, il *Blaue Reiter* e così via -, ma non altrettanto su quello della creazione d'un universo espressivo personale nel quale sia rispecchiata la complessità delle istanze culturali europee dell'epoca.

Mediante un lavoro, comunque pregevole, di raccolta di numerose informazioni, Nigro fa chiaramente trasparire quest'ipotesi nel tracciare le tappe principali del percorso intellettuale kubiniano: dagli anni della formazione artistica - dove accanto alla forte influenza del movimento simbolista impersonato da Klinger, Munch, Ensor, Redon, Beardsley, s'avverte la presenza di Hans Schaiger, pittore, che viveva da moderno eremita, "in un'abitazione di legno e si fabbricava da solo i colori e l'attrezzatura per dipingere", delle letture di

Nietzsche e di Schopenhauer, di Otto Weininger, suicida autore di *Sesso e carattere* e maestro dello Schoenberg pittore - all' "impulso oscuro" che lo spinse alla frenetica ed allucinata attività di disegnatore di fantasmi e materie in decomposizione e di scrittore dell'incubo.

Proprio quest'impulso scuro, pur sembrando suggerire un lavoro sull'onirico assimilabile a quello compiuto dai surrealisti, è ben lontano, secondo Nigro, dall'automatismo psichico caratteristico dell'esperienza sull'inconscio vissuta da Breton e dai suoi compagni. Anche se "affascinato dal sogno", infatti, Kubin, legato com'è al dato descrittivo-naturalistico, si limita a percorrere la superficie di questa complessa realtà fenomenica, senza scandagliare in maniera autentica il profondo. Anche Jung, prosegue Nigro, ha sottolineato questi limiti dell'operazione kubiniana, "giudicandola valida artisticamente ma incompleta sul piano dell'esperienza umana". Il senso che il lavoro artistico-letterario di Kubin assume va piuttosto collocato sul piano della semplice registrazione del disfacimento che avviene nelle cose e nel mondo della *finis Austriae*. Come ebbe successivamente a definirlo Kandisky, Kubin può essere annoverato tra i "profeti del tramonto" che "registrano, grazie alla loro sensibilità, il fosco quadro del presente, la fitta oscurità che segue al crollo dei grandi pilastri esterni della vita materiale".

Egli sa cogliere, dunque, l'autentico malessere spirituale del momento e, per molti versi, prevedere la fine di un'epoca e dei suoi sistemi di potere ma è come se si fermasse al margine di quel territorio necessariamente da percorrere se si vogliono rintracciare alternative, anche se soltanto nel campo dell'arte e della letteratura, al deperimento completo dell'esistenza. Per Kandinsky, come anche per Klee, che ebbe un intenso e duraturo rapporto con Kubin, conclude infine Nigro, si tratta di andare oltre, di concepire spazi poetici nei quali, la putrefazione simbolica della materia vivente - e del

pensiero - si sostituisce un nuovo universo di senso, un universo “spirituale dell’arte”. Drammaticamente incapace di proporre alternative, qui si fermerebbe Kubin, incatenato nelle immagini da incubo prodotte dal suo linguaggio naturalistico-delirante.

Quest’interpretazione di Kubin, nonostante l’apparato filologico che la sostiene, non corrisponde al vero, ne dà un significato limitativo e fuorviante, forse proprio perché manca d’un opportuno approfondimento del Kubin scrittore; ma, soprattutto, perché già intenzionalmente prevenuta, tesa com’è a valutare positivamente la creazione di sistemi linguistico-espressivi come insiemi logici alternativi alla realtà - il caso di Klee, di Kandinsky, ecc. -; per questa ragione, credo, Nigro non è un grado di scorgere il vero significato dell’opera kubiniana che sta proprio nella sua sospensione, nel suo fermarsi a mostrare la decomposizione d’ogni sistema e, di conseguenza, anche dell’arte e della letteratura. Questo marcire kubiniano è tanto più drammatico e convincente proprio perché non ancora sistema, con le sue regole ed i suoi nuovi equilibri; esso è mostrato come malattia dei vecchi sistemi, nell’attimo in cui si manifesta, quando nel mondo consuetudinario d’ogni giorno - riconoscibile come tale e dunque rappresentato “naturalisticamente” - l’incubo fa irruzione. Una più attenta lettura de *Die andere Seite*, storia che assomma in sé tutte le caratteristiche e le contraddizioni del mondo alle soglie del “moderno” e che letteralmente va in putrefazione, travolgendo, nel suo disastro, tutto quanto la compone e la attraversa, avrebbe certamente aiutato nel comprendere il vero significato della poetica kubiniana.

Ma per fortuna di Kubin - ed anche del lettore - lo scritto di Nigro è preceduto dal saggio *Kenosi del simbolo* di Massimo Cacciari dove, tra l’altro, si sottolineano queste sue valenze osservando che la sua poetica del disfaccimento assume il significato di radicale critica del simbolismo. Il linguaggio particolare del quale meglio si serve e che

deforma il dato naturale, afferma Cacciari, sotto forma di incubo, di frammento delirante, costituisce una violenza “alla struttura tradizionale del simbolo”, il simbolo diviene, in questo modo, irreversibilmente negativo. L’immagine archetipica della Madre primordiale - la terra, la sostanza generatrice - ossessivamente richiamata da Kubin, è quella dell’essere che divora e si autodistrugge. Figura persecutoria, labirintica, ai suoi confronti l’uomo si trasforma in marionetta e ogni sua possibile peregrinazione è bloccata, inattuabile. La sospensione linguistica kubiniana diviene, dunque, tragedia. Se per Klee e Marc, prosegue Cacciari, è necessario continuare a reggere in piedi il simbolico luogo del valore dell’arte, per Kubin il suo dissolvimento è profezia sulle “catastrofi dell’esistente”, in maniera che qualsiasi tentativo di stabilire nuovi sistemi significanti non può non attraversare questa decomposizione che segna il mondo.

In altre parole, più che “profeta del tramonto”, Kubin è, secondo Cacciari, colui che, spezzando gli ultimi residui di significato nei simboli del quotidiano concordemente accettati, vanifica qualsiasi possibilità di rappresentazione pacificata del mondo, ne rivela l’inferno conflittuale e la putrefazione dei suoi valori: per questi motivi lo scrittore boemo è piuttosto profeta di Catastrofi. Egli si colloca, in questo modo, accanto a Bosch, Brugel, Hogarth, Goya, nell’area della grande “satira” che si è sempre scagliata contro le “cronolatrie dominanti, quintessenza di ogni moderno, secolare potere”. Una lettura, quella di Cacciari, che evitando facili equivoci generati da “assurdi parallelismi” qualitativi tra artisti differenti restituisce pieno valore all’opera kubiniana e ne sottolinea il quesito di fondo: chiedersi, cioè, se veramente i valori artistici - la “povera terra” di Marc, il “mondo delle possibilità” di Klee, lo “spirituale” di Kandinsky - possano spezzare il cerchio del potere e del tempo che avvolgono l’esistenza



giacomoricci.it

articoli

E' un grande artista: non sa spiegarsi

pubblicato da "il mattino", 14 luglio 1984

Una colomba, come quelle che Picasso disegnava con pochi tratti essenziali, sorvola il vecchio centro di Neapolis, distaccandosi da un frammento d'un antico vaso in terracotta dipinto; su questo, degli uomini spingono con i remi una nave che solca le onde; si tratta, forse, di quel gruppo che, partito da terre lontane, fondò la città circa tremila anni fa.

Quest'immagine, contenuta nella locandina della mostra dei "Nuclei di rifondazione della città di Napoli", curata da Donatella Mazzoleni e Pasquale Belfiore, tenutasi il mese scorso, ci suggerisce, dunque, un viaggio all'indietro nel tempo, verso le origini simboliche della città e la sua fondazione mitologico-rituale, in quella regione semioscura della memoria collettiva, collocata al di là della storia, dove, alchimisticamente, sentimenti, concetti allo stato nascente, pulsioni e principi non ancora chiaramente strutturati si confondono tra loro.

Fin qui niente di particolarmente significativo: Sennonché la questione si accende d'interesse quando si osserva che la mostra è la conclusione d'una complessa sperimentazione, protrattasi per due anni, che i due organizzatori - architetti, docenti dell'Ateneo napoletano - hanno condotto sul piano della didattica universitaria, mettendo a punto una pratica di trasmissione del sapere del tutto inconsueta, basata non soltanto sugli strumenti tradizionali dell'insegnamento dell'architettura ma anche su metodiche proprie di altri campi disciplinari come gli "psicodrammi", le libere associazioni di idee, il brainstorming, coadiuvati, in questo, dalla consulenza d'un esperto come

Guelfo Margherita. Lo scopo, come si è letto nella presentazione, è stato quello di ricreare, negli studenti, quella complessa base psico-emozionale che, nel passato, ha preceduto il progetto d'una città, quel rituale di rifondazione, appunto, nel quale, come in una "trasmutazione alchemica", la memoria riflette sugli archetipi dell'immaginario "per un'indagine nello spazio fuori di sé che sia una indagine dello spazio in sé", intesa come vera e propria iniziazione.

Progetto ambizioso, questo, e, com'è emerso nel corso di un dibattito che ha avuto luogo nella Facoltà di Architettura, certamente rischioso, atteso il fatto che lo scopo principale della didattica sembra essere quello di ricomporre l'orizzonte di senso (e le tecniche) del mestiere di architetto, da dedursi dalle documentazioni canoniche (manuali e trattati) in grado di racchiuderne l'assieme teorico-normativo. E, ancora una volta, s'è delineata un'antica contrapposizione tra norma e devianza, ordine e disordine, accademia e sperimentazione, classicismo e avanguardia. Ma, chiediamoci, ha ancora senso questa contrapposizione? E' ancora lecito alzare muri di separazione tra le due anime della cultura occidentale o, al contrario, è necessario "cucire e legare", per usare una felice espressione di Bernardo Secchi? Non si rende necessaria, come ha sostenuto Elvio Facchinelli in un colloquio con Gregotti, una nuova ricerca nel simbolico profondo che sia collegata alla significanza della forma architettonica? Poco è lo spazio a mia disposizione per rispondere come si dovrebbe. Certamente esperienze come queste fanno della provocazione un primo immediato obbiettivo. Ma vi è molto di più. A volerne rintracciare le fonti culturali troveremmo, nel parlare di "alchimia", Artaud e il Teatro della Crudeltà inteso come cassa di risonanza metafisica per la rifondazione emozionale della coscienza, paragonabile alla Peste che fa sì "che tutto perisca e rinasca sotto nuova luce". Saremmo costretti a seguire, per bettole ed alberghi infami, Strindberg, "perseguitato dalle Erinni", allucinato invento-

re d'una strana Pietra Filosofale in grado di fargli decifrare i misteriosi segni di un piccolo fiore. Passeggeremo, instancabilmente, con Robert Walser, tracciando sentieri sulla superficie del mondo per non scoprire l'abisso di tormenti che sotto di essa si nasconde; e così via, gli esempi sono innumerevoli.

Certo, è semplice fare, di questo grande brainstorming europeo d'inizio secolo un'immediata esperienza didattica; certo, le regole dell'accademia sembrano lontane. Ma se ragionevolmente riconosciamo la storicità della separazione tra ciò che è razionale e ciò che non lo è, riconosciamo anche l'assoluta relatività di ogni principio canonico, la sua iniziale natura sperimentale. Valga per tutti l'esempio di Boullée: visionario sognatore che progettò improbabili monumenti giganteschi in onore di Newton. Come dire? La forma irrazionale - fondatrice, però, dell'architettura razionale dell'Illuminismo - per la razionalità scientifica. La fondazione di una città nuova è, oggi, un puro sogno. La rifondazione della città-concreta una necessità vitale. A questa conducono non soltanto i principi contenuti nei trattati teorici ma anche le sperimentazioni. Proprio come quella colomba che ci ricorda insistentemente quelle di Picasso, per metà ispirate ai disegni classici - della pittura vascolare greca - e, per metà, dovute allo spirito dell'Avanguardia.



giacomoricci.it

articoli

Anfione e Prometeo in lotta per la città dell'uomo

pubblicato da "il mattino", 19 luglio 1984

Giunti all'ultima pagina del libro di Assunto sfugge un lungo sospiro, come per scaricare la tensione intellettuale che, fin dalle prime battute, l'autore ci ha trasmesso. E ci sorprende perché s'è letta, d'un sol fiato, una raccolta di saggi che, anche se scritti in maniera chiara e fluida, non trattano di argomenti semplici: filosofia, poetiche, ideologie e teorie della città e del loro avvicinarsi lungo il corso della storia.

L'idea-guida che accompagna Assunto nella lettura di questa complessa materia è che tra la città contemporanea e quella del passato esista una radicale frattura di significato e, dunque, di impianto, di progetto: di filosofia, insomma, intesa come complessa visione del mondo. Di questa cesura netta egli fornisce un'immagine, attinta dalla mitologia greca, che ricorre costantemente nel testo: la lotta tra Anfione, al pari di Orfeo poeta ed eroe, che con il suono magico della cetra seppe far sollevare i macigni dal suolo per formare le mura di Tebe e Prometeo, titano ribelle al volere di Zeus che, strappato agli dei il segreto del fuoco, lo rivelò agli uomini, rendendo possibile, con il progresso tecnologico, anche la loro dannazione.

E' immediato vedere in Anfione una metafora dell'arte e della poesia e in Prometeo lo scientismo tecnologico-tecnocratico. La contrapposizione che regge il filo delle argomentazioni di Assunto è, dunque, quella, ormai "classica", tra poesia e tecnica, natura ed industrializ-

zazione, forma espressiva della città storica e “funzione” della metropoli industriale. Questi argomenti non sono, certo, una novità per la cultura artistico-architettonica che, in passato, innumerevoli volte se n’è occupata. Ma v’è di che riflettere sul fatto che essi vengano riproposti oggi e con energia; soltanto dieci anni fa un testo come quello di Assunto avrebbe rischiato d’andare al macero prim’ancora di esser letto e diffuso - data l’aria “ideologica” che spirava -; oggi, nel clima di totale disfatta di ogni ideologia, vanificatasi l’attesa di una possibile palingenesi del mondo, quando è sotto gli occhi di tutti il disastro naturale che l’industrializzazione sta creando e molti dei “valori” che s’erano sommariamente accantonati, riacquistano significato, i pensieri del filosofo sull’estetica della città storica, sul suo essere prima spazio della “rappresentazione” e, poi, dell’utile”, risuonano più che mai stimolanti e pertinenti. Soprattutto perché la sua ricerca, accantonando le inutili lamen-tazioni intorno alla perdita di significato dell’architettura come opera d’arte, tende ad individuare la causa principale - la “ragione sufficiente” - di questo capovolgimento di senso. Nel far ciò, Assunto ci conduce per gli inerpicati sentieri culturali lungo i quali l’ “idea di città” s’è venuta formando e modificando, come filosofema, come “rappresentazione” d’ogni universo di senso che l’uomo è stato in grado di costruire lungo il corso del tempo.

Ed ecco che seguendo la storia che Assunto ci racconta con smal-iziata perizia, diventiamo attenti spettatori delle sue tappe salienti: la città greca di cui scrissero Tucitide e Aristotele - “città sacrale”, usando l’espressione di Fustel de Coulanges - nella quale si raffig-urava nell’immagine planimetrica finita l’infinita del tempo, come in una figura circolare, nella quale ogni punto di partenza è anche punto d’arrivo, annullandone l’ “irreversibilità” e costruendo, così, il mito dell’ “eterno ritorno”; la “città quadrata” dei romani nella cui forma quadripartita - dovuta all’intersezione del Cardo e del

Decumanus nel centro geometrico della figura planimetrica, rappresentata simbolicamente dal cosmocrator o la primordiale coppia generatrice - è possibile verificare come l'uomo abbia costruito secondo "archetipi", immagini figurali interiorizzate e rispondenti ad una vera e propria cosmogonia; la città medioevale costantiniana del mosaico di Santa Prudenziana a Roma o quella tardo-gotica raffigurata nel polittico di Gand sull'Adorazione dell'agnello mistico dei Van Eyck, entrambe "mimesi" - in senso platonico - della Gerusalemme Celeste. luogo sacro, atemporale e di "ininterrotta meditazione"; la città teorica del Quattrocento italiano, la Platonopoli descritta da Plotino nelle Enneadi o la Città ideale della pinacoteca di Urbino, attribuita a Piero della Francesca, rappresentazioni simboliche del Logos neoplatonico sotto forma di "figure piane e solide, generate per mezzo di torni e di regoli e squadre; le riflessioni sul Bello, inteso come grazia di Marsilio Ficino e quelle dell'Alberti dove Bellezza vuol essere armonia e questa "unità nel molteplice e diversità nell'identico"; ed ancora la Sforzinda di Filarete, città opera d'arte in cui trionfa l'ornamentazione e la Pienza di Rossellino, l'architettura come poesia di Palladio e la mirabile sintesi di antichità e natura che in essa, come per miracolo, si compie; infine, la città barocca dove, nei giardini, l'architettura si fa natura".

Fin qui la storia, secondo Assunto, della "città di Anfione", d'arte e di bellezza, dove pur con concezioni diverse del mondo, epoche diverse hanno anteposto la volontà di "Rappresentazione" all'"utile", l'estetico al funzionale; dove, insomma, la forma urbana - foss'essa immagine d'un ordine divino o terreno - era, per primo, specchio degli uomini che la costruivano e poi "macchina" per la soddisfazione dei bisogni materiali. Questo spiega perché, prosegue Assunto, i potenti ed i mercanti - che non erano certo migliori di quelli di oggi - contribuirono in così larga misura alla magnificenza

delle loro città: renderle prestigiose e splendide significava “farsi signori”. E d’una città simile tutti, non solo i potenti, godevano. Ma se l’equazione s’inverte, se l’ “utile”, insomma, s’antepone alla “rappresentazione”, tutta l’impalcatura ideologico-teorica su cui la “città di Anfione” si costruisce viene meno. L’industrializzazione, la “razionalità cartesiana”, la “filosofia dell’utile” di Bacone sono, secondo Assunto, i primi segni del potere di Prometeo, le prime pietre teorico-filosofiche d’una concezione del mondo - prim’ancora che della città - di quella “ragion sufficiente” che ha generato la moderna metropoli. A nulla valgono i tentativi di mediazione - a cominciare da Leibniz fino all’Art Nouveau o al Futurismo o agli architetti firmatari della Carta di La Sarraz -. La filosofia baconiana, seguita dalla degenerazione dell’utilitarismo contenuta nella massima “Time is Money” coniata da Franklin - in cui il denaro diviene obiettivo ascetico, la contabilizzazione del tempo e l’acquisizione quantitativa di beni materiali divengono sinonimi di felicità - segnano le tappe d’una concezione dell’universo da cui è escluso qualsiasi atteggiamento contemplativo, qualsiasi “flanerie” del pensiero. Ciò, inevitabilmente, significa anche distruzione della bellezza, serialità degli elementi urbani, espansione senza fine del corpo fisico della città oltre i confini percepibili ad occhio nudo, distruzione della natura, trionfo della macchina prometeica sugli uomini macchinizzati, degradazione delle città storiche a “centri storici” trasformati, il più delle volte, in “centri direzionali”, ottenendo, così, tramite l’essasperazione funzionale, la completa vanificazione di quelle forme e di quei luoghi destinati al caos di traffici nelle ore diurne ed a un’agghiacciante solitudine al calar della sera.

Ricordando con Heidegger che è vero “abitare” quello che “salva la terra e non la padroneggia né l’assoggetta”, e con Rilke che “la bellezza è il senso di tutto l’essere”, Assunto termina, provocatoriamente, individuando, in una profonda meditazione - tutta filosofica

- da farsi, una possibile rifondazione dell'atteggiamento dell'uomo rispetto al mondo, nel quale il tempo non sia più "un processo senza ritorno", né l'arte "una produzione per l'uso e il consumo", né, infine, la felicità coincida con "il più elevato tenore di vita". Perché, nonostante si creda il contrario, anche la politica è, a sua volta, epifenomeno di una più complessa visione del mondo e, dunque, d'una filosofia.

E c'è da riflettere su queste conclusioni di Assunto, come dicevo all'inizio, anche se l'exasperato cinismo che caratterizza la vita nelle nostre città vorrebbe accantonare qualsiasi atteggiamento che non sia coniugabile immediatamente con l'utile"; negando esasperatamente la bellezza e la "flanerie", saturando ogni istante del nostro quotidiano, l'utile rischia di trasformarsi proprio nel suo contrario: nel catastrofico azzeramento d'ogni possibilità vitale.



giacomoricci.it

articoli

Una città dalle parti di utopia

pubblicato da “il mattino”, 2 agosto 1984

Esistono, nella storia, vicende che, come in conseguenza d’un tacito accordo collettivo, si fa di tutto per dimenticare. Si determinano, così, nella memoria, “zone” oscure, nascoste, luoghi del rimosso.

Nel caso della storiografia architettonica italiana, almeno fino agli inizi degli anni 70, una di esse porta il nome di “razionalismo tedesco”, quel movimento che ebbe il suo massimo sviluppo, ma anche la sua fine, nel periodo compreso tra i due conflitti mondiali. Non s’è trattato, comunque, d’una vera e propria censura, quanto piuttosto di minimizzare, rispetto ad altri, ciò che quegli avvenimenti significavano. E’ difficile affermare se per vera e propria incomprendione critica o se per una sorta di inconsapevole fastidio, di irritazione perché proprio a quel tempo si facevano risalire tutte le premesse a fenomeni - il nazismo, la guerra, le persecuzioni razziali - ancora troppo crudamente impressi nella memoria di chi quella storia doveva ricostruire e raccontare.

Comunque sia, s’è dovuto giungere a poco più di dieci anni fa, quando, svanita quest’idiosincrasia, ha preso corpo la necessità d’un’attenta rilettura di quanto allora accadde e dei protagonisti di quel tempo che, schiacciati, nella valutazione storiografica precedente, sotto il “peso culturale” e professionale di quelli che erano stati universalmente accettati come “maestri” - Gropius, Mies van de Rohe, Mendelsohn - rischiavano di essere fraintesi se non addirittura cadere definitivamente nell’oblio.

Nomi come quelli di Taut, Hilberseimer, Poelzig, Stam, Behrens - solo

per citarne alcuni -, una volta liberati dal loro presunto e sbiadito ruolo di “minori” sono riemersi nell’originale portata teorica del loro lavoro. Uno dei “grandi assenti” nella riscoperta di questo gruppo di intellettuali era, fino a poco fa, Martin Wagner. E’ stato merito recente di Manfredo Tafuri quello d’aver sottolineato l’importanza del suo pensiero nella teoria del razionalismo ma, soprattutto, nella comprensione della crisi di questo movimento nei confronti del complesso assieme di problemi che la metropoli moderna rappresenta.

C’è di che riflettere, infatti, intorno al caso Wagner; allievo, al pari di Ernst Bloch e di Walter Benjamin di Georg Simmel, egli fu fortemente influenzato dal pensiero di Max Weber nei suoi studi di economia, architettura ed ingegneria. Fu Stadtbaurat di Schöneberg nel 1918 e di Berlino dal 1926 al 1933, curatore della rivista “Das Neue Berlin” diretta da Adolph Behne, membro dell’Akademie der Kunst e del Deutscher Werkbund, amico di May, Machler, Poelzig, Taut e molti altri. Fu abilissimo mediatore tra gli interessi del capitale privato e quelli della collettività e sostenitore della razionalizzazione del lavoro edilizio e dell’economia finanziaria che lo sostiene; ma fu, soprattutto, teorico della Weltstadt (città del mondo), un’utopia definita “realista”, basata sullo sviluppo razionale e programmato della metropoli liberista caotica ed irrazionale.

Prendendo le mosse proprio da quest’utopia elaborata dal pensiero wagneriano, Ludovica Scarpa ha ricostruito attraverso una metodica raccolta e lettura di materiale pressoché inedito, la storia singolare dell’urbanista tedesco in un interessante libro pubblicato recentemente da Officina. E’ nell’analisi della Weltstadt che, secondo l’autrice, è possibile rintracciare i percorsi intellettuali più significativi e l’originalità delle scelte che caratterizzano il lavoro dello Stadtbaurat di Berlino.

Partendo, infatti, dalla critica della grande città moderna conside-

rata non soltanto nel suo aspetto fisico ma anche, e soprattutto, nella sua struttura amministrativo-burocratica ed economica, Wagner ipotizza per essa un modello teorico d'organizzazione e di sviluppo strutturalmente analogo a quello dell'impresa privata. Come questa si basa su di un iniziale patrimonio - il capitale - che, mediante il lavoro, accresce se stesso, così la città dev'essere considerata come un'impresa produttiva la quale, tramite un'intelligente guida "manageriale", il lavoro collettivo ed accorti investimenti economici, può procurare benessere per tutti. E', dunque, necessario individuare, per essa, una strategia amministrativa; questa, secondo Wagner, s'articola su due concetti, strettamente interdipendenti, di "razionalizzazione" e di "socializzazione".

"Razionalizzare" significa eliminare le lungaggini burocratiche, scavalcare le normative inefficaci, sostituire, al parere di molti, le decisioni di una sola persona responsabile che sappia amministrare con spregiudicatezza - se necessario anche in deroga ai regolamenti -; introdurre, nell'edilizia, i criteri della produzione industriale mediante l'uso delle macchine e la concentrazione del lavoro in grandi cantieri unitari più convenienti dal punto di vista economico; controllare i meccanismi di finanziamento aumentando la concorrenza tra le società finanziarie anche con la presenza, sul mercato, di capitali stranieri. "Socializzare" significa "inventare" imprese edili assolutamente nuove - le Bauhutte -, sul modello delle corporazioni medievali, nelle quali gli operai partecipino agli utili ed alla direzione.

Primo risultato architettonico compiuto di quest'impostazione teorica è la Grosssiedlung localizzata a Berlin-Britz, vera e propria "immagine" del lavoro e dell'economia comunitaria, "una metafora - come ha sostenuto Ludovica Scarpa - della produzione razionale". Ma socializzare significa, anche, trasformare il suolo urbano in un bene a disposizione di tutti i ceti sociali, in modo che ognuno possa

ricavare da esso un proprio utile. Proprio in ciò consiste l'assoluta novità - e spregiudicatezza - di Wagner nella gestione del territorio metropolitano, venendosi a determinare in qualche modo, anche la "fine" dell'architettura come rappresentazione statica e monumentale. Gli strumenti teorici che egli, infatti, elabora per ottenere lo scopo di "socializzare" il suolo urbano sono quelli dell' "urbanistica dinamica" - dove all'applicazione di un piano disegnato si sostituisce un programma economico delineato con precisione - e dell' "architettura di breve durata", continuamente adattabile alle direzioni d'investimento economico e destinata, per questo, a durare al massimo il tempo d'una generazione, dovendo la forma urbana adeguarsi alle necessità immediate.

Tutto ciò significa che l'architettura complessiva della città diviene "forma dinamica" dell'economia, dei flussi di denaro e di merci che attraversano il corpo metropolitano. Simbolo di quest'ideologia formale è l'architettura prevista da Wagner per l' Alexanderplatz, dove la volumetria degli edifici dipende dalle direttrici di traffico e dalla circolazione della folla e l' "impaginazione" dei prospetti dalle insegne luminose che cambiano con il mutare della moda.

La strategia wagneriana si costruisce, dunque, come una macchina complessa che dovrebbe essere in grado di azzerare il conflitto tra le classi sociali perché rende comuni obiettivi ed interessi e, inoltre, di vanificare l'economia privata perché "irrazionale" rispetto a quella societaria. La storia successiva, come si sa, smentirà clamorosamente queste ipotesi e la Repubblica di Weimar si dissolverà nel nazionalsocialismo. La crisi travolge tutto e, dunque, anche i progetti dello Stadtbaurat di Berlino.

L'ultimo periodo prima dell'esilio è il più duro ma anche il più "poetico". All'epilogo di questa storia Ludovica Scarpa ha dedicato le pagine più belle sottolineando come la teoria della Weltstadt assuma ancor più con chiarezza i connotati dell'utopia. Il rifiuto della

politica e della metropoli - “che ha fatto il suo tempo” - e la teorizzazione del ritorno alla natura divengono, infatti, altrettanti temi di una tecnica disciplinare che, entrando profondamente in crisi, si trasforma in luogo del desiderio e della mancanza. Non basta la “ragione” per sconfiggere l’economia privata e la Weltstadt, da modello razionale, diviene immagine improbabile della felicità. E quella città “così bella e piena di vita che tutti i ricchi del mondo vi invidino i poveri” che sembrava così prossima a realizzarsi, s’è allontanata indefinitamente oltre l’orizzonte, come ogni utopia.



giacomoricci.it

articoli

Ai margini di una crisi

pubblicato da “il mattino”, 17 agosto 1984

Renato De Fusco è studioso dalla tempra non comune; ne sono prova la cospicua quantità di scritti pubblicati nell’arco d’un quindicennio, l’alto livello qualitativo in essi raggiunto e il fatto che la rivista “op.cit.”, di cui è ideatore e direttore, esca regolarmente da svariati anni.

La sua è un’indagine sistematica che s’è occupata, prevalentemente, della storia, della teoria e della critica d’architettura con frequentissime irruzioni in domini adiacenti come quello delle avanguardie artistiche figurative del primo Novecento e contemporanee, delle teorie e della filosofia dell’arte, della linguistica e dell’epistemologia. Aree tematiche, dunque, complesse, pericolose da attraversare, disseminate come sono di trappole ideologiche e di facili tentazioni interpretative di svariata natura. Nel ripercorrerle con pazienza, De Fusco ha lasciato segni profondi con contributi specifici ed originali: basti, per tutti, qui ricordare la costruzione di quel metodo di lettura dei fenomeni architettonici che si rifà alla semiologia ed allo strutturalismo.

Questo sostanzioso dossier è arricchito, ora, da un nuovo lavoro, *Il progetto di architettura*, edito recentemente da Laterza. Oltre a coniugare assieme al termine “progetto” - sia nel suo senso più generale e “metaforico” che in quello specificamente architettonico - quelli di “segno”, “razionalismo”, “struttura”, “sistema”, e così via, De Fusco introduce anche quelli di “storia” e “condizione postmoderna” che aprono, nel fronte delle certezze disciplinari, una profonda crepa da

cui emergono dubbi, problemi, domande; questi, a voler leggere al di là delle parole scritte, sembrano porsi come veri e propri elementi di crisi, tanto da far pensare che queste sue riflessioni possano, in qualche modo, costituire le premesse d'un discorso - tutto ancora da svolgere - sul disfacimento dei vecchi valori fondativi della "razionalità" del progetto e sulle possibilità d'una rifondazione. Ma per scoprire tutto ciò è necessario ripercorrere l'itinerario critico che l'autore de *Il progetto di architettura* ci propone.

Se l'architettura è un sistema di comunicazione, cioè un linguaggio - nel quale "segno" architettonico può definirsi "l'unità minima dotata di spazio interno" - la progettazione, afferma De Fusco, intesa come procedimento finalizzato alla produzione dell'oggetto architettonico, può essere considerata un "protolinguaggio". E, come un linguaggio, oltre che in segni, s'articola in sottosegni - nel caso dell'architettura questi sono la pianta, le facce interne ed esterne - così, in un protolinguaggio, è possibile rintracciare elementi di "seconda articolazione", privi di significato vero e proprio, che hanno soltanto un valore opposizionale; nel caso della progettazione essi si riducono a pochi tratti orizzontali, verticali, obliqui e curvilinei. Mediante le loro infinite combinazioni è possibile rappresentare qualsiasi cosa.

Ora, rintracciare il significato del progetto di architettura significa, secondo De Fusco, analizzare il rapporto, mutevole lungo il corso della storia, che si stabilisce tra il linguaggio dell'oggetto architettonico e il protolinguaggio della sua rappresentazione-ideazione. Per far questo egli ricostruisce le tappe di quel complesso percorso che, attraverso le correnti del primo Novecento - le *Arts and Crafts*, l'*Art Nouveau*, il Protorazionalismo e così via - porta prima al progetto "razionalista" ed alla sua metodologia e, infine, a quello "postmoderno".

Particolare attenzione richiede, secondo De Fusco, il Razionalismo

per il ruolo egemone, per così dire, che esso ha assunto all'interno del Movimento Moderno e per il fatto che, nella sua metodologia, la fase progettuale, al contrario di quanto accade per le correnti che lo precedono e per le avanguardie - dove i disegni, per la carica utopistica in essi racchiusa, divengono "simulacri" di progetti che non si realizzeranno mai -, si riduce ad uno stadio prevalentemente tecnico. Le ricerche sulla cellula abitativa e sul suo corretto "dimensionamento", sulle tipologie edilizie e sulla loro standardizzazione ed unificazione, sull'organizzazione planimetrica d'interi quartieri e sull'existens minimum, inteso come procedimento logico nel quale l'alloggio acquista tutti quei requisiti indispensabili alla vita, vengono a definire un assieme di norme, nient'affatto rigide, che si configura come vero e proprio "codice linguistico".

E' partendo dall'elaborazione di questo codice che ha origine l'immaginario macrostrutturale, il pensare architettura, cioè, che si articola attraverso complicate macchine-strutture di grandi dimensioni, caratteristico di Le Corbusier, Tange, fino a giungere alla città semovente di Peter Cook e del gruppo Archigram. Quest'ultima produzione introduce, nel rapporto tra ideazione ed oggetto architettonico o, se si vuole, tra protolinguaggio e linguaggio dell'architettura, una nuova fase che De Fusco definisce "metaprogettuale" mediante la quale si "progetta il modo di progettare".

Ma questo non significa, in qualche maniera, rinunciare al "codice forte" del Razionalismo? Non significa, in altri termini, interrogarsi sul proprio operare, porlo continuamente in crisi? Certamente il percorso critico delle avanguardie all'immaginazione macrostrutturale evidenzia un decrescente valore del protolinguaggio architettonico a vantaggio dell'oggetto realizzato e del suo funzionamento ma, soprattutto, l'emergere di un pensiero critico, "negativo" sul progettare.

C'è, dunque, da chiedersi perché tutto ciò accada, prosegue De

Fusco, proprio quando ci si trova di fronte ad un processo nel quale il progetto diviene sempre più ricerca sul corretto funzionamento e dal codice razionalista si passa al trionfo della tecnologia ed alla concezione della casa come meccanismo complesso. Ma, soprattutto, c'è da riflettere sul perché, in quest'epoca di presunto ottimismo tecnologico, "molti architetti guardino per la loro ricerca progettuale alla storia". Che il passato rientri sempre nella progettazione è ovvio, visto che ogni progetto non può non risentire, nel prevedere il futuro, di tutto ciò che lo precede. Ma guardare alla storia come repertorio formale, come serbatoio dal quale attingere sottintende un progetto? Qual'è, insomma, il senso della ricerca "postmodernista"?

Per rispondere è necessario interrogarsi sul valore, sul senso di quella che è stata definita "condizione postmoderna". In essa, sostiene De Fusco, non esiste un progetto globalizzante, proprio perché, nella cultura di massa, il passato riemerge attraverso tracce indistinte e sconnesse, tali da non poter essere ignorate ma incapaci, di per sé, d'illuminare nuovi sentieri da percorrere.

E se manca, dunque, la possibilità d'un progetto articolato in termini ideologici generali, ancora più complicata e difficoltosa si configura la possibilità di rintracciare un progetto sufficientemente definito in termini "tecnico-disciplinari".

Il Postmodernismo architettonico è, finora, leggibile soltanto come sintomo d'una situazione difficile in cui versa la cultura - e non solo quella architettonica - nella quale ogni tentativo di relazionarsi concretamente con il mondo e con i suoi meccanismi è sistematicamente vanificato. Per questo ogni "progetto" si colloca in una sfera di rarefatta astrazione, dove le proposte si configurano come offerte senza che esistano le corrispettive domande sociali.

Ed è qui, in queste conclusioni di De Fusco, che s'affacciano, come dicevo, i veri problemi: dubbi ed interrogativi che, al di là di ogni

giudizio di merito sul Postmodernismo e sulla sua radice eclettico-obsoleta. configurano le condizioni d'una crisi profonda della quale ancora non si riescono, con chiarezza, a delineare i limiti, le caratteristiche, la portata. Con la definizione corretta e chiara dei margini di questa crisi è chiamata a confrontarsi la cultura architettonica se vuole uscire dall'astrazione in cui si trova costretta.



giacomoricci.it

articoli

Megalopoli usa-e-getta

pubblicato da “il mattino”, 31 agosto 1984

31 agosto 1984

A chi non sia esperto dell'urbanistica il nome di Patrick Geddes non dirà molto, visto quanto poco si parli di lui nei manuali e visto il fatto che egli sia ricordato soprattutto per essere stato maestro del ben più famoso Lewis Mumford. Nato in Scozia nel 1854, botanico di formazione, dedicatosi poi all'urbanistica ed alla storia della città, autore di numerosi saggi, poco o per niente tradotti in italiano, tra i quali *Cities in Evolutions* (1915), Geddes fu lucido profeta dei disastri legati alla civiltà industriale della quale fu feroce avversario.

Nel corso dell'osservazione meticolosa di Edimburgo, durata circa sette anni, egli “inventò” il *Regional Survey*, sistema analitico che precede il piano nel quale vengono presi in considerazione non soltanto un assieme di dati quantitativi - la densità demografica, il numero di vani esistenti, servizi, attrezzature, ecc. - e i certificati di proprietà del suolo com'è attualmente prassi consueta nella stesura di un Piano Regolatore Generale, ma anche, e soprattutto, l'“ecosistema” complessivo del territorio in esame, per dirla con un termine oggi di moda, e cioè tutti quei requisiti geologico-naturalistici che caratterizzano il luogo oggetto di studio. Scopo evidente quello di non sovrapporre alla “natura” ed alla città ereditata dal passato ipotesi piattamente funzionaliste che avrebbero, certamente, sovvertito gli equilibri esistenti. Tutto ciò Geddes lo realizzò mediante l'uso di uno strumento com-

plesso ed inusuale: un “osservatorio” della città, costituito da una torre alla sommità della quale era possibile scrutare i fenomeni urbani nel loro evolversi e da un laboratorio-museo dove i dati raccolti, la teoria e la pratica dell’urbanistica si fondevano in un unico “corpus” disciplinare, dal quale sarebbe scaturito il piano di intervento.

Idea, questa, che, nonostante sia stata, a suo tempo, concreto avvenimento, oggi sembra acquistare il sapore d’una metafora: osservare il mondo dall’alto d’una torre come per suggerire la necessità - nello studio della città contemporanea - di distaccarsi dalla logica funzionalistico-economica che domina la pianificazione metropolitana del territorio. A questa metafora ma, soprattutto, alla tradizione critica e radicale nei confronti dell’architettura e dell’urbanistica della metropoli di cui Geddes rappresenta l’iniziatore, si ricollega Pier Luigi Cervellati con il suo impegno di decenni al quale s’aggiunge, ora, un libro emblematico *La città postindustriale* (Il Mulino) che si riferisce, prevalentemente, alla situazione italiana: un vero e proprio grido d’allarme.

Che tra l’industrializzazione e la “moderna” metropoli esista uno strettissimo rapporto, sostiene Cervellati, è cosa fuor di dubbio. Con l’avvento dell’industrializzazione e lo sconvolgimento dell’assetto urbano tradizionale si è creata una frattura radicale tra la città-storica, ormai per sempre perduta, e la metropoli contemporanea. Se nel corpo fisico della città gli effetti dell’industrializzazione sono stati la perdita del centro e dei confini e l’esplosione del tessuto urbano a macchia d’olio nel territorio, non meno disastrosa è stata l’ideologia generale che la mentalità industrial-imprenditoriale ha indotto nell’urbanistica.

Il principio dell’ “usa-e-getta” e dello “sviluppo” a tutti i costi - a rischio di superare il limite oltre il quale non esiste altro che il totale annientamento di tutte le risorse naturali - che costituisce il pre-

supposto elementare d'ogni produttività industriale è stato, infatti, assunto come fondamento dell'urbanistica moderna e di tutti gli strumenti congeniali per definire l'assetto della città.

Piani Regolatori, cioè, sbandierati dall'immediato dopoguerra in poi come rimedio a tutti i mali urbani e che, al contrario, quando non si sia trattato di mascherare al di sotto della sua normativa interessi speculativi su aree fabbricabili, hanno sempre sottinteso, nelle ipotesi di fondo, un modello di crescita indiscriminata della città al di fuori dei confini rimasti gli stessi per secoli. E poi piani di edilizia residenziale economica e popolare, mega-quartieri periferici in tutto e per tutto simili a quelli creati dalla speculazione e dall'abusivismo, sia nelle tipologie dei singoli alloggi, sia per i materiali impiegati, sia dal punto di vista estetico-formale, sia infine, per la "qualità della vita" che in essi si può ottenere. Dai Centri Direzionali, un mito rivelatosi privo di significato ed utilità, per la maggior parte composti di locali invenduti o sfitti, al "restauro che uccide", eseguito con criteri opinabili, sia si tratti d'evidenziare il nuovo sottolineandone la diversità costruttiva dall'antico, sia si tratti di mascherare o mistificare o, addirittura, "impreziosire" il vecchio con l'aggiunta di pezzi d'antiquariato, destinati ad un pubblico facoltoso, che ha avuto come esito la lievitazione senza limiti dei costi dei ruderi storici e l'espulsione dei ceti meno abbienti dal centro della città verso la periferia. Dalle tangenziali, sopraelevate ed autostrade urbane che non hanno risolto problemi di traffico e hanno sortito soltanto l'effetto di deturpare il paesaggio, alle incredibili - quanto a costi per metro lineare - linee metropolitane, realizzate soltanto in poche città per brevissimi tratti.

Il risultato finale di questa folle corsa autolesionista verso sempre più incalzanti desideri di "grandezza" e di "sviluppo" prende, secondo Cervellati, le dimensioni di un incubo: suoli agricoli, inghiottiti dall'asfalto e dal cemento, si trasformano in manti impermeabili

all'acqua dei temporali che, defluendo al di fuori dei percorsi tracciati dall'intelligenza del tempo, provoca frane ed alluvioni; corsi d'acqua inariditi, imputriditi o appestati dagli scoli industriali; campi coltivati avvelenati dall'uso di fertilizzanti ed anticrittogamici apportatori di cancro; il sottosuolo invaso dalla benzina che, poco alla volta, penetra nelle falde freatiche e finisce nell'acqua che beviamo; la morte del mare che non è poi tanto lontana.

A questo progressivo cataclisma s'aggiunge la perdita di significato e di funzionalità del mondo "artificiale", della città-metropoli nella quale aumentano il vuoto incolmabile e l'inutilità degli spazi costruiti; dalle case sfitte o invendute, che per numero di vani superano la popolazione di circa 20 milioni di unità, ai litorali trasformati in orridi suburbi, che, superaffollati nei mesi estivi, assumono, d'inverno, le fattezze di villaggi fantasma", alle fabbriche - inutili dopo la crisi - diventate muti, agghiaccianti contenitori vuoti come vuote sono le chiese, le caserme, gli hangar, i porti e così via. "Come tante Rex abbandonate alla deriva del degrado", afferma Cervellati, sono il risultato dell' "usa-e-getta", della follia consumistica applicata alla città ed al territorio.

La macchina lecorbusieriana, perifrasi del "moderno", ideologia "alta" del progresso industriale, s'è irrimediabilmente inceppata. Dalla città attuale è necessario passare, razionalizzandola, a quella post-industriale; e per fare questo, anche se può suonare come un paradosso, è necessario, sostiene Cervellati, "lasciare tutto quanto fermo perché tutto cambi"; si deve, in qualche maniera, arrestare la follia della città-macchina; fermare lo sviluppo, la logica perversa che essa nasconde e comprendere che non s'è trattato di "vera" crescita ma d'un trucco che, sotto l'idea di progresso, ha nascosto il profitto di pochi, l'accumulo di plusvalore.

Se nella pratica urbanistica la città va recuperata attraverso un processo di restauro conservativo/restituzione, sul piano culturale è

necessario costituire un “osservatorio ideale” che ricordi quello di Geddes, un museo nel quale non solo la storia, ma anche la volontà di sopravvivenza della città possa esservi custodita..

Si tratta, dunque, di una metafora: non vale, insomma, comunicare con le forme del passato - come nel caso del Postmoderno - per conservare storia e memoria della città. In questa operazione gli architetti mentiscono e nascondono l'interesse privato di poche operazioni falsamente culturali. Bisogna salire, come Geddes, sulla cima di una torre, distaccarsi dalla logica immediata degli interessi particolari e svolgere quella funzione intellettuale, da tempo dimenticata, di promuovere la vita della città. Per gli architetti Cervellati non ha parola dolci: crediamo ci sia di che riflettere.



giacomoricci.it

articoli

Una casa è sempre una casa: meglio non dimenticarlo

pubblicato da “il mattino”, 19 settembre 1984

Certamente tra i maggiori rappresentanti dell'avanguardia tedesca del primo quarto di secolo, Bruno Taut è stato, per molto tempo, ingiustamente trascurato dalla storiografia architettonica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Sessanta. Spirito polemico agitato da slanci “utopistico-visionari” verso la nuova città del futuro ed acuto osservatore della tradizione costruttiva tedesca, dapprima esponente ed organizzatore dei gruppi d'avanguardia che agirono nel clima esplosivo dell'espressionismo e dei moti rivoluzionari del novembre 1919 - la *Novembergruppe*, l'*Arbeitsrat für Kunst*, la *Glaserne Kette* - e poi architetto “razionalista” con i piedi ben piantati nella realtà e nelle sue contraddizioni, Stadtbaurat del comune di Magdeburgo, progettista dei più grandi complessi residenziali realizzati negli anni della Repubblica di Weimar in Berlino e dintorni, ideatore e direttore della rivista “Frülicht”, autore di numerosi testi utopistici ora tutti tradotti in italiano, scrittore di vivaci pamphlets propagandistici della nuova architettura razionale, amico fraterno di Walter Gropius, Adolph Behne. Paul Scheerbart, egli non cessa di sorprenderci, ancor oggi, dopo circa sessant'anni, per il suo attivismo e per la complessità del suo lavoro intellettuale, prim'ancora che di architetto, diretto al cambiamento in positivo della moderna vita metropolitana.

Contribuisce a far maggior luce sulla sua complessa vicenda culturale il saggio *Bauen* del 1927, tradotto recentemente, nel quale s'affrontano temi, connessi all'edilizia residenziale, di straordinaria attualità: la crisi degli alloggi e i problemi della “ricostruzione” dopo un disastro

rappresentato, all'epoca, dal primo conflitto mondiale. Nonostante possa apparire paradossale, afferma Taut, tutto ciò dipende da una questione più generale, quella estetica. L'ingente quantità di nuovi alloggi richiesti, infatti, comporta un "colossale movimento di materiale da costruzione" e, per questo, il problema della forma da dare a queste masse concrete, a questi volumi consistenti che entreranno a fare parte della città diviene il principale.

Una volta precisato che gli aspetti generali dell'estetica urbana consistono nell' "armonia formale tra i componenti che concorrono a formare l'abitazione" e nel fatto che gli elementi che la costituiscono "rispecchiano il carattere collettivo" e la volontà generale della popolazione, la linea seguita dalle argomentazioni di Taut non sembra discostarsi da quella del consueto pamphlet in appoggio alla nuova architettura: condanna dello stile eclettico e tardo romantico - Biedermeier o Jugendstil - dell'architettura della generazione precedente perché, sul piano concreto, inutile spreco di denaro, tempo e mano d'opera che si tramuta, immediatamente, in maggior costo di locazione degli appartamenti e, su quello ideologico, in falsificazione stilistica che, il più delle volte, genera una cattiva organizzazione della pianta in relazione ad esigenze "espressive" del prospetto; denuncia, inoltre, dell'attività delle commissioni giudicatrici dei progetti di architettura - che definisce con il termine di "polizia urbanistica" - ancora legate al gusto dell' "ornato" di superficie ed a un malinteso concetto di "tradizione".

Nonostante questo repertorio di argomenti tipico della propaganda a favore dell'architettura moderna, Taut non esita a denunciare la "durezza" di alcuni architetti che portano questo attributo del loro esasperato "amore per la verità" dei materiali e delle funzioni, tanto da dar luogo ad un modernismo di maniera. E, dunque, al rifiuto del sentimentalismo romantico, s'accompagna la diffidenza nei confronti dell'esaltazione della tecnica e della macchina fino a fargli

affermare che la “razionalizzazione, la produzione industriale di case, per la quale ci siamo battuti fin da antica data, non è che una frase fatta” che può dar luogo al pericolo che “si razionalizzi prim’ancora di sapere che cosa”.

Esiste, dunque, nelle sue parole, un accorto atteggiamento di mediazione tra l’esaltazione del moderno e l’acritica accettazione della tradizione; rifiutata la falsificazione dell’elettismo storicistico, la tradizione popolare e contadina, infatti, ha molto da insegnare agli architetti. Tradizione, afferma Taut, “non è la servile sudditanza ai canoni formali del passato, ma la continua vitalità edilizia”. Insomma, rifiutare il “pasticcio storico-linguistico” dell’elettismo non significa ignorare la “semplicità” architettonica propria di alcuni prodotti della tradizione, come quella della casa unifamiliare di campagna “con tetto semplicissimo, a due spioventi, e un semplice timpano, che nella sua bella e chiara forma quadrangolare se ne sta lì innocente come se fosse stata appena tolta dalla scatola dei giochi” e che, con opportune disposizioni planimetriche, si presta alla ripetizione in serie e, dunque, anche alla costruzione di nuovi quartieri. Al contrario, l’equivoco sulla tradizione, l’exasperazione tecnologica, l’esaltazione dell’estetica della macchina e, inoltre, la struttura burocratica, l’apparato delle leggi, sentenze, disposizioni, articoli e regolamenti, non fanno altro che favorire la “deturpazione” generale del paesaggio urbano e della campagna, segnando un’epoca nella sua complessiva incapacità di controllo della crescita della città e del suo conflitto con la campagna circostante. La nuova architettura, profetizza Taut, sarà però in grado di invertire il processo. Come la città si estende nella campagna ramificandosi come un polipo, così questa penetrerà nella città portandovi “aria, luce e verde”, trasformandola in un luogo vivibile, igienico, salutare. Una profezia, quella di Taut, che sembra, oggi ancora lontana dall’avverarsi.

E proprio in questo, al di là del loro valore storico-documentario, le parole di *Bauen* sembrano porre sul tappeto indicazioni per questioni estremamente attuali. Non potendo affrontarle qui sistematicamente, per ragioni di spazio, sarà però opportuno almeno elencarle sommariamente. Per prima quella della “ricostruzione” dopo una calamità. Penso alla Napoli post-terremoto dell’80 e al recentissimo caso di Pozzuoli. Una ricostruzione pone, a parere di Taut, al di là dell’emergenza, e dunque di qualsiasi soluzione transitoria in attesa che, poi, si passi alla definitiva (e l’esperienza insegna che potrebbero non giungere mai) un problema “estetico”, di “forma” della città. Ricostruire, in altre parole, è occasione, soprattutto, per costruire fondativamente in maniera nuova, salutare, igienica, attraente, funzionale, la massiccia cubatura complessiva dei nuovi insediamenti pone dei problemi di non facile soluzione; si tratta di insediamenti che hanno le dimensioni di piccole nuove città che non possono essere costruite come soli dormitori dotati dal minimo di servizi.

Ed ancora il problema della tradizione e dell’exasperazione dello “stile” moderno - del “modernismo di maniera” per dirla con Taut - e del suo reale carattere alienante, vero e proprio delirio della tecnica e del cemento che non può fare dimenticare che una casa è una casa “come appena uscita da una scatola di giochi”, come ognuno di noi, in cuor suo sembra augurarsi, con il suo verde, aria e luce, senza sentirsi, per questo, romantico o decadente. E che dire, poi, dell’apparato legislativo vigente, delle assurde articolazioni a costruire, dell’aggettivo “storico” che s’estende ad ogni pietra della città - anche le più infami e degradate - che, se da un lato, impedisce costruzioni legittime, moderne, salutari, dall’altro non riesce a combattere l’abusivismo e l’aberrante produzione concreta? Basta andare ad osservare quel “paesaggio con rovine” che è Pianura per rendersene conto, dove il paesaggio è la foresta pietrificata dei pilastri in cemento che s’innalzano fino a dodici piani e le rovine sono i

resti che ancora, raramente, si vedono di quell'anonima, discreta edilizia contadina senza pretese, minore ma dignitosa. Ed, infine, che dire ancora della completa estinzione delle caratteristiche della campagna della provincia di Napoli, dove a quelle sobrie case si sostituiscono palazzotti con "quartini" infissi in alluminio color bronzo o in p.v.c. colorato, ringhiere e cemento, sparsi un po' dovunque a soffocare, a poco a poco, il verde, l'aria e la luce?

Il procedimento, a dispetto della profezia di Taut, non s'è invertito; la città, invece di essere penetrata dal verde, soffoca con le sue masse artificiali sempre più la natura. Bauen indica una strada che potremmo, con uno sforzo d'intelligenza collettiva, ancora percorrere. Pensiamoci.



giacomoricci.it

articoli

Se l'arte è un errore calcolato

pubblicato da "il mattino", 4 gennaio 1985

Matematico, filosofo, teologo, studioso di storia dell'arte e docente di "Teoria dello spazio" alla Facoltà Poligrafica del Vchutemas di Mosca dal 1921 al 1924, uomo dal genio multiforme non privo di contraddizioni, Pavel Florenskij, occupò un ruolo di primo piano nel clima culturale dell'avanguardia russa intorno agli anni Venti e per un'intera generazione di artisti e letterati, un punto obbligatorio di confronto per la verifica di ogni teoria e poetica se non una vera e propria "guida spirituale". Se si pensa a ciò, particolarmente crudele appare il suo destino: deportato nella Siberia per le sue idee non approvate dal regime stalinista, vi morì dieci anni dopo, ignorato dai suoi connazionali; ancora oggi le sue opere e la sua figura sono praticamente sconosciute ai russi.

Il primo ad occuparsene qui da noi è stato Elemire Zolla che ha curato l'edizione italiana dei saggi *La colonna e il fondamento della verità* del '74 e, successivamente, *Iconostas (Le porte regali, saggio sull'icona)* pubblicato nel '77. Ma la maggior parte degli scritti di Florenskij è inedita. Perché, dunque, riconoscersi la sua complessa avventura intellettuale v'è ancora da attendere. Un notevole contributo al suo chiarimento è, ora, assicurato dall'antologia di saggi e conferenze *La prospettiva rovesciata ed altri scritti* (Casa del libro), curata da Nicoletta Misler, studiosa di arte moderna dell'Europa orientale; il suo saggio introduttivo, teso a ricostruire gli avvenimenti, i gruppi culturali e le tematiche che erano dibattute tra gli artisti e i letterati di quel periodo, ha il merito di dissolvere, in maniera determinante,

luoghi comuni e preconcetti e di porre in una corretta dimensione critica il significato dell'opera di Florenskij. La contraddittorietà propria della sua figura di “religioso e di scienziato”, infatti, ha permesso che si formassero due opposti giudizi: da un lato “la superficiale condanna” di natura ideologica che ha posto una vera e propria censura “attorno alla sua morte” ed al significato del suo lavoro e, dall'altro, il “necrologio in termini di martirio” strumentalizzato da parte reazionaria. Al contrario, al di là di ogni mitologia, si tratta, afferma la Mislér, di riscoprire la “persona reale nel mondo reale” e di riportare alla luce le sue idee che contribuirono grandemente al dibattito culturale dell'epoca.

Lo scritto più importante che dà titolo alla raccolta di saggi in questione, steso nel 1919 come relazione alla Commissione per la Salvaguardia dei Monumenti del Monastero di S.Sergio, non è affatto, come al contrario si potrebbe immaginare, un articolo tecnico; o, meglio, pur contenendo una serie di acutissime analisi sulla tecnica della rappresentazione pittorica, è in realtà un complesso saggio tematico, fondativo dal punto di vista teorico che, con argomentazioni stringenti e sempre scientificamente probanti, finisce per ribaltare i consueti schemi interpretativi della storiografia artistica e, nel far ciò, si pone soprattutto come attenta riflessione filosofica sul dominio dei significati dell'arte e le relazioni che questo stabilisce con il mondo al di là del “visibile”.

Il discorso di Florenskij prende le mosse da una constatazione: il fatto che le icone russe del XIV e XV secolo non seguano le regole di rappresentazione della prospettiva lineare non costituisce un impedimento alla loro fruizione; anzi, accade proprio il contrario, che, cioè, quanto più l'autore ha tentato di rispettarle, tanto più l'immagine è piatta ed insignificante e, viceversa, quanto più ci si allontana dalla rappresentazione “naturalistica” tanto più si rimane colpiti da quelle immagini sacre. Considerando, poi, che a compiere

questi “errori” sono quasi sempre i più grandi maestri, sorge il sospetto, prosegue Florenskij, che non si tratti affatto di “sbagli” dell’artista o dei balbettii di un linguaggio allo stadio primordiale dell’evoluzione - rispetto al quale la nostra simpatia estetica non sarebbe altro che il risultato d’una sorta di tenerezza verso quest’infanzia dell’espressione umana -, quanto piuttosto di vere e proprie “trasgressioni” premeditate del codice di rappresentazione naturalistico-imitativo del mondo. Florenskij chiama “prospettiva rovesciata” tutto l’assieme di queste deviazioni, intese come altrettanti espedienti escogitati per attirare l’attenzione dell’osservatore, un sistema di rappresentazione nel quale l’alterazione delle proporzioni e le deroghe ai codici di rappresentazione “illusionistici” sono elementi calcolati in vista di determinati effetti estetici.

Nelle varie stagioni dell’arte, infatti, coesistono due “stili”, per così dire, due modalità espressive differenti, una di natura imitativa della realtà e l’altra di natura simbolica; questo è vero, per esempio, per gli antichi Egizi che nei bassorilievi usavano essenzialmente un codice simbolico e non si preoccupavano della veridicità, della verosimiglianza delle loro figure rapportate al mondo concreto, ma nei loro splendidi ritratti entravano fin nei minimi dettagli di un volto rappresentandoli con notevole perizia; e si verifica per i Greci e i Romani e, su su attraverso il corso del tempo, fino a giungere all’epoca moderna. E’ vero anche, però, che nelle vicissitudini della storia, nonostante questa compresenza, v’è, tra i due “stili”, una specie di avvicendamento: quando l’uno trionfa, l’altro sembra recedere nell’ombra e viceversa. La conclusione è che non siamo affatto autorizzati a credere che l’uso o non della prospettiva lineare stia a significare la maturità o l’immaturità di un’arte. Al contrario, ci si trova in presenza di due modi di vedere e rappresentare ai quali corrispondono “due esperienze del mondo”, l’una “interiore”, l’altra “esteriore”. Di conseguenza, la “prospettiva rovesciata” è un pro-

cedimento simbolico, sintetico, corrisponde ad una determinata concezione della vita e dell'umana esperienza del mondo. E, comunque, mai le due visioni - simbolica ed illusionistica - sono perfettamente separate. Il Rinascimento, ritenuto il periodo nel quale trionfa la prospettiva lineare e dove il mondo è rappresentato "oggettivamente", al contrario deve i suoi maggiori capolavori d'espressione e di coinvolgimento dello spettatore proprio alle trasgressioni al codice prospettico. Raffaello e Leonardo per primi e poi il Greco (ma direi anche e soprattutto Jacopo Robusti detto il Tintoretto) non sfuggono alla stessa logica dei maestri delle icone: al posto di una linea d'orizzonte più linee, più punti di fuga, aberrazioni e trucchi, gruppi di figure sullo sfondo per nascondere la falsa convergenza delle linee, tutto in vista d'una maggiore capacità espressiva. Questi artisti sono maggiormente convincenti e creativi proprio là dove abbandonano deliberatamente il campo delle regole rigide, spezzano gli schemi, evitano la banalità e la piattezza.

"E così - conclude Florenskij - gli errori di prospettiva indicano non una debolezza dell'artista ma, al contrario, la sua forza, la forza della sua autentica percezione". O, semmai, questa "debolezza" del pensiero artistico è una specie di mina vagante all'interno dei sistemi troppo aderenti alla realtà e una negazione dell'ordine che essi impongono.

Da questo punto di vista Florenskij allude chiaramente al mondo concreto e la "prospettiva rovesciata" diviene in tentativo di "rovesciamento delle prospettive politiche che, in quel periodo, si venivano delineando minacciose all'orizzonte della Russia dei soviet. L'arte opposta al realismo diviene, dunque, un possibile simbolo di liberazione perché, percorrendo il tempo inverso del sogno, porta le immagini di un mondo al di là dell'esperienza su questa terra. In quei simboli è racchiuso il "refrigerio dell'azzurro eterno" a metà strada, in Florenskij, teologo e scienziato, tra una vita nell'al-di-qua

più libera e tollerante e l'aspirazione al cielo, dopo la morte.
Come si vede si tratta di un anelito non privo di lacerazioni e contraddizioni proprie di tutta l'arte del Novecento che non abbia voluto essere di stretta osservanza politica, trasformandosi in banale propaganda.



giacomoricci.it

articoli

Primo: distruggere l'insalata passatista

pubblicato da "il mattino", 8 luglio 1985

La camera chiara di Roland Barthes è un breve saggio sulla fotografia. Ma la fotografia è il pretesto per un'intensa e sofferta indagine sul senso del passato e della "follia" che sempre s'accompagna al ricordo. Una vecchia foto sbiadita, accanto al senso del tempo che, ripiegandosi su se stesso, finge di ritornare indietro, provoca una specie di sconvolgimento della coscienza coinvolgendoci emotivamente, come in un'allucinazione, in avvenimenti trascorsi. Ma più spesso questa partecipazione emotiva è sopita, più intima, appunto nostalgica. E, più in generale, possiamo dire che ciò non accade soltanto - come vuole Barthes - osservando vecchie fotografie, ma anche entrando in contatto con tutti gli oggetti che provengono dal passato: per esempio gli album d'epoca, i libri ingialliti, le carte autografe e così via.

Queste sensazioni ho provato sfogliando la recentissima riedizione dei due volumi sull'architettura pubblicati nel 1931 e curati da Luigi Colombo Fillia - "poeta, paroliere e pittore futurista", come scrisse Marinetti nella Treccani - ora raccolti sotto l'unico titolo *La nuova architettura e i suoi ambienti*, Torino 1985.

Ci si rende conto che quanto si prova è provocato dal fatto che tanto è stato scritto, nel bene e nel male, sul futurismo, da far ritenere superflua l'aggiunta di una sola parola sull'argomento. E, dunque, non riservando più "sorprese", il libro si comportava come le foto con Barthes, frammento nostalgico del passato da riporsi in uno scaffale nascosto della libreria.

Senonché come le foto portano con sé la "follia", così anche i libri

possono giocare brutti scherzi e riportarci indietro nel tempo: il lavoro di Fillia mi conduceva al “primo futurismo” e alle chiassose provocazioni delle sue “serate”, all’esaltazione dell’ “estetica del pugno e dello schiaffo”, all’interventismo nella prima guerra mondiale, alla morte di Sant’Elia al fronte, all’adesione al fascismo e all’ambiguità propria del “secondo futurismo”, da un lato legato, attraverso Marinetti, al potere mussoliniano e, dall’altro, ancora “scazzottante”, scomodamente impegnato in un dibattito-polemica che, per quanto interno all’ideologia dell’epoca, non era nè tranquillo, nè facile.

Nel saggio che fa da introduzione alla riedizione del libro di Fillia, Roberto Gabetti ripercorre, con meticolosa puntualità, i nodi principali della vicenda futurista e, in particolare, si sofferma nell’analisi del clima culturale generale nel quale si mosse il “secondo futurismo” identificandone motivazioni, idee, personaggi e loro ruolo, polemiche e meriti. Ma, soprattutto, enuclea i pregiudizi ideologici che la critica, successivamente, ha proiettato su quegli avvenimenti, chiudendo arbitrariamente un capitolo con un giudizio essenzialmente negativo. Al contrario, le parole di Gabetti spingono a riavvicinarsi a quell’epoca, a riesaminarne i punti principali e le contraddizioni.

Proviamo, allora, a rileggere, per esempio, Il manifesto dell’architettura futurista dell’11 luglio 1914, firmato da Sant’Elia che, emblematicamente, fa da premessa alla raccolta di Fillia ed è assunto, per così dire, come programma generale del futurismo, essendo da queste idee che “scaturì una grande rivoluzione architettonica” come scrive Marinetti più avanti. Una volta sfrondata dall’enfasi, dalla retorica e dall’ottimismo riposto nella velocità e nella macchina - che è, per la cultura futurista, un vero e proprio “oggetto erotico” - ci rendiamo conto che questo scritto è perfettamente inserito nel clima culturale europeo nel suo complesso ed abbraccia, senza

alcuna esitazione, i temi generali che vengono discussi, gli spunti polemici contro il passato e, soprattutto, il rifiuto deciso nei confronti dell'elettismo d'inizio secolo. Ma alcune date ed esempi ci convincono del valore che assume lo scritto di Sant'Elia: *Ornamento e delitto* di Loos è scritto nel 1908; nel 1914 Taut, all'esposizione del Werkbund di Colonia, costruisce il padiglione del vetro ancora in "stile", per così dire, *Jugend* e nello stesso congresso si dibattono, per la prima volta pubblicamente, i temi della nuova architettura; nel '14 Le Corbusier pensa alla prima casa Dom-ino e soltanto nel '19 Gropius abbandonerà l'utopia, costruita con Finsterlin e gli altri, e il tono profetico-messianico del primo programma del Bauhaus, dello stesso anno, verrà sempre tenuto nascosto come se si trattasse di una vergogna. E' proprio nel '14 Sant'Elia rifiuta quella cultura eclettica che ha generato "una gioconda insalata di colonnine ogivali, di foglioline seicentesche, di archiacuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie".

Ma v'è di più: "nuovo", per i futuristi, vuol dire "essenziale", dinamico; e l'architettura, prosegue Sant'Elia, sarà "caduca, transitoria". Quanto v'è in comune tra queste affermazioni e quelle più tarde di Martin Wagner, ad esempio, contenute nella teoria dell'architettura "mutevole" e relazionata ai flussi di traffico metropolitano - il progetto per la Alexanderplatz di Berlino - e nell' "urbanistica di breve durata"?

V'è dunque di che riflettere su queste similitudini e certamente, al di là della retorica che caratterizza gli scritti, l'immagine complessiva della città moderna delineata dalle descrizioni di Sant'Elia e quelle di Fillia è certamente simile a quella fornita dall'avanguardia europea.

Se questo è vero, come le date e gli avvenimenti sembrano suggerire e come Gabetti sostiene, v'è da riaprire un capitolo e riesaminarlo,

distaccandosi per quanto possibile dalle ideologie e reimmergendosi in quella storia passata che non vuole soltanto suscitare nostalgia come una vecchia foto sbiadita.

Vale insomma ancora l'affermazione di Papini del 1913: "Il futurismo italiano ha fatto ridere, urlare e sputare. Vediamo se potesse far pensare".



giacomoricci.it

articoli

Città immaginarie con labirinti

pubblicato da “il mattino”, 26 luglio 1985

“Io credo che a dispetto delle sue belle immagini Arduino Cantafora inseguia un disastro formale. Le stagioni delle case, ad esempio, sono le stanze d’un’unica perduta stagione; di una stagione talmente lontana che è impossibile collocarla nel tempo atmosferico e cronologico. Sono scale, saloni, spazi che qualcuno deve aver percorso ma che già dovevano rivelare macchie di umidità, cedimenti, un guasto statico o un guasto della memoria”.

Così scrive Aldo Rossi nella sua concisa ma illuminante introduzione al libro-catalogo di Cantafora *Architetture*, edito dall’Electa. E queste parole hanno un che di provocatorio. Chi è, infatti, appena addentro alla storia dell’architettura italiana contemporanea, scorrendo le “belle immagini” del libro, scorge subito i legami culturali, ideologici e le scelte, per così dire, “stilistiche” che - oltre all’amicizia - accomunano Rossi e Cantafora. E’, quindi, come se Rossi, riferendosi all’amico, parlasse della sua architettura o, meglio, d’un intero “movimento” culturale che, lungo il corso degli anni Settanta, ha influenzato grandemente intere generazioni di architetti, e non soltanto in Italia, visto che, tanto per fare un esempio, il libro *L’architettura della città*, scritto da Rossi nel 1966, è stato ristampato innumerevoli volte e tradotto in moltissime lingue, facendo, letteralmente, il giro del mondo.

Il motivo di fondo di questo strepitoso successo, tra l’altro, è che, contro la degenerazione funzionalista - particolarmente virulenta nel secondo dopoguerra - in quel libro la città-storica e la sua architettura

vi venivano lette da un punto di vista squisitamente formale, indagate nelle regole che ne governano la struttura e che ne determinano la forma, al di là di qualsiasi particolarità stilistico-espressiva, legata ad un determinato periodo storico, e di qualsiasi “contaminazione” disciplinare di natura socio-economica, “vezzo” ampiamente di moda tra gli urbanisti e gli amministratori pubblici.

Così, al di sotto della forma particolare di un edificio e della sua destinazione d’uso, Rossi individuava la “tipologia” come matrice generativa della forma stessa, quella struttura, per così dire, “primaria” legata profondamente all’uomo, alle sue abitudini, alla sua cultura, ai suoi dati antropologici, alla sua “ragione”.

Per capirci: lo stesso che accade per la musica e per il linguaggio. Esprimersi in un determinato modo, con un determinato “stile”, comunicare qualcosa, presuppone, sempre, delle strutture fondative che “formano la forma”; come esiste la scala maggiore con le sette note - che devono rispettare tra di loro regole precise di distanza, di intervallo - che prevede, invariabilmente, l’esistenza d’un soggetto, d’un predicato e d’un complemento - così, la forma architettonica - del singolo edificio o dell’intera città - prevede una tipologia. Questo almeno nelle città e nell’architettura ereditate dal tempo antico.

Se questa “scienza” della città insegue un “disastro” formale, è segno che il disastro è inteso, da Rossi, come una specie di colpa, un non aver colto, a suo tempo, che questo desiderio di “bellezza”, questo bisogno che “arte” e “città” di nuovo, come in passato, s’incontrassero nel “moderno” ha dato luogo ad una vera e propria illusione, un guasto della memoria, appunto.

E questa diagnosi amara sembra essere confermata proprio dall’opera di Cantafora. Quella che egli, infatti, percorre è una città onirica, fatta di ospedali, di mattatoi, di ridotti, di sale d’attesa, di corridoi, di stanze spoglie, di strade illuminate da fuochi fatui, di periferie sironiane, di piazze solitarie lungo le quali scorrono ombre dal

sapore metafisico-dechirichiano; o si tratta, ancora, d'una casa d'innomerevoli stanze, ad ognuna delle quali s'appiglia la memoria che ritorna continuamente sui suoi passi, che si strugge e collega sentieri interrotti, spirali labirintiche.

Gli abitanti di queste stanze si nascondono negli anfratti, sfuggono la luce del sole, parlano come in un continuo deliquio. E se negli scritti la loro parola evoca città-fantasma o descrive l'attesa beckettiana di ciò che non giungerà mai, nei disegni essi svaniscono definitivamente; incorporei, sono come assorbiti dai pavimenti, dalle mura, perduti nell'ombra di scale metafisiche e scarne.

Piranesi, Benjamin, i luoghi di Roma, Pavese, l' "ingegner" Gadda, la provincia lombarda, l'ossessione dei mattatoi e reminiscenze kafkiane costituiscono l'atmosfera generale nella quale si muove la mano di Cantafora che traccia architetture di carta.

Si capisce, allora, in che senso le parole di Rossi suonano provocatoriamente, contro una cultura della città che ha relegato completamente in secondo piano il problema della sua forma, il problema estetico dei luoghi urbani. A tal punto che l'immaginazione architettonica - come fosse precisamente consapevole di proporre un'utopia, di inseguire un'illusione- già nasce "guasta", anticipando il suo disastro "formale", nasce contemplando un vuoto, una perdita; quella bellezza della città antica, immagine dell'universo, referente simbolico ed organico del corpo e della fantasia degli uomini che l'abitavano.

Oggi l'architetto può riferirsi ad una memoria "senza fantasia o con fantasia condizionata". "Meglio sarebbe - conclude Cantafora - allora lasciare tutto in mano a bande di ragazzini del sottoproletariato o ai gatti". Gatti filosofi sono quelli di Cantafora. E nonostante la mia aperta simpatia per i gatti e per i filosofi penso che ci sia di che riflettere su questa amarezza.



giacomoricci.it

articoli

Città di mare con liquami

pubblicato da "il mattino", 5 agosto 1985

Nella fitta serie di ipotesi che sono state avanzate a proposito della diminuzione dei liquami portati dal collettore di Cuma, vi è quella secondo cui il fenomeno non è cosa recente. Risalirebbe, perlomeno, al 1972. Questo non tanto, o non solo, per un puntiglioso amore della cronologia. Nell'argomentazione dello studioso che ha elaborato la teoria, infatti, da questo sarebbe possibile ottenere anche precise indicazioni sulla localizzazione della perdita delle acque luride. Ma perchè il lettore se ne renda conto è necessario guardare più da vicino la logica dell'ipotesi suddetta.

Le vie che la maggior parte dei liquami possono aver seguito - escludendo quella piccola parte che finisce nel golfo di Napoli e che rischia di provocare il disastro ecologico di cui si sta parlando in questi ultimi tempi - sono essenzialmente due: la prima, di natura trascendente, prevede una loro diretta assunzione in cielo, una sorta di miracolo divino che, di lassù, qualche anima santa avrebbe fatto perchè mossa a compassione dalle condizioni disperate di questa povera città, tanto da ritenere superflua qualsiasi altra "prova" da superare per meritarsi, tutto il popolo napoletano, la gloria del cielo.

La seconda, certamente meno ottimistica e molto più documentata "scientificamente" è che, nei pressi della Solfatara, l'imponente e maleodorante fiume sotterraneo sia caduto nel camino del cratere giungendo direttamente fino a Vulcano. Questi, aggiunge l'eminente studioso - che ho la fortuna di conoscere personalmente ma che ha chiesto di rimanere in incognito perchè teme rappresaglie proprio da

parte dell'irascibile fabbro sotterraneo - si sarebbe già lamentato nel '72, appunto, mettendo parte del liquidi che s'andava accumulando in una caverna situata pressappoco, ad una profondità di tre chilometri, sotto l'attuale rione Terra; ma, proprio l'anno scorso, visto che la situazione s'andava aggravando, costringendolo letteralmente a navigare quasi in un gran lago di liquami, avrebbe seriamente minacciato di far esplodere l'intera Solfatara ed allagare tutta la costa da Miseno fino a Castellamare di Stabia. Questo spiegherebbe, poi, anche il bradisismo come risultato degli spostamenti dei liquami nel sottosuolo.

Si tratta d'ipotesi. I tecnici al lavoro non possono, però, scartare nessun elemento a disposizione. Si capisce bene la proporzione del disastro qualora le congetture descritte fossero fondate. Intanto, quello che è certo è che la costa del golfo - che d'estate subiva una radicale variazione spaziale-architettonica in virtù della presenza di migliaia di bagnanti che finivano per entrare stabilmente a far parte dell'immagine che questa offriva di sé - subirà una profonda modificazione. Non vedremo più corpi al sole, avidi di tintarella, scugnizzi sguazzare nell'acqua, barche stracolme di frotte di giovanotti e si gnorine in vacanza o placidi signori attempati con paglietta e canna da pesca.

Certo, i muri, le case, i parchi di Posillipo rimangono ancora là, ma sono, per così dire, tronchi; hanno perduto, se il mare viene definitivamente liquidato, la loro ragione naturale d'essere. E, come nel giorno del giudizio, poveri e ricchi saranno assolutamente uguali; gli uni avranno perduto la loro unica ricchezza estiva, quella costa e quel mare che hanno costituito, da sempre, il patrimonio più grande di Napoli; gli altri vedranno le loro lussuose ville in quello splendido stile floreale d'inizio Novecento, romantico-decadente, rispecchiarsi in un grande e olezzante mare di liquami.

E non vale dirsi che, poi, Napoli può anche permettersi il lusso di

diventare una “città senza mare con abitanti”, tanto c’è ancora un’infinità di costa da utilizzare e di cui godere.

Provare per credere. Fatevi una passeggiata verso Licola e oltre; guardate quell’architettura da Far West, quella sconsolatissima fila interminabile di parcheggi su ognuno dei quali, con una precisione ciclica da catena di montaggio, leggete: “spiaggia libera, tutti i conforti, vietato l’ingresso ai cani, discesa a pagamento”. Vi renderete conto che non soltanto non potete materialmente raggiungere il mare, ma non riuscite nemmeno a vederlo, sentirlo. Riuscite a supporre, per così dire, la sua presenza al di là d’un lungo muro rabberciato, dipinto in azzurro e bianco, e d’una selva di paletti che reggono “pagliarelle” frangisole. Tanti nomi esotici che, nella loro disperata ricerca di eco di lidi lontani, assumono un tono grottesco: “Oasi del mare”, “Copacabana”, “Le Sirene”, “Varca d’oro”, “Hawaii”. A tanto ci ha portati il progresso. Se questo è il prezzo di alte conquiste dobbiamo pur pagarlo.

E intanto, però, abituiamoci ad abbandonare del tutto l’idea che, nonostante tutto, Napoli sia ancora quella splendida città di fine Ottocento dove pagliette e carrozzelle invadevano, i giorni di festa, via Toledo e il Corso Umberto, dove il mare ispirava i poeti e questi ispiravano, a pieni polmoni, la sua brezza. Dove finanche il grande Leopardi amava indugiare perchè soltanto qui, pare, la sua disperazione esistenziale s’allentava, di fronte ad un bel sorbetto. Sennonché, oggi, il poeta, mentre avrebbe paura, mangiando un gelato di beccarsi l’AIDS, sentendo nell’aria il “profumo” del nostro mare, potrebbe soltanto scrivere: “e naufragar m’è triste in questa m...”



giacomoricci.it

articoli

Largo ai barbari

pubblicato da "il mattino", 1 ottobre 1985

“Con l’immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. E di questa miseria l’opprimente ricchezza d’idee, che con la rivitalizzazione d’astrologia e Sapienza Yoga, Christian Science e chiromanzia, vegetarianismo e gnosi, scolastica e spiritismo si è diffusa tra - o meglio, sopra - la gente è il rovescio ...Un’orrenda e caotica renaissance, nella quale così tanti ripongono le loro speranze.” Così Benjamin, in un fondamentale scritto del ‘33, magistralmente sintetizza il rapporto tra diffusione della tecnica e perdita di “spiritualità” nel “moderno”. Una perdita che giustifica un nuovo - e positivo - concetto di barbarie. “A che cosa mai è indotto il barbaro - si chiede Benjamin - dalla povertà di esperienza? E’ indotto a ricominciare da capo: a iniziare dal nuovo, a farcela con il Poco... Tra i grandi creatori ci sono sempre stati gli implacabili che per prima cosa facevano piazza pulita”.

Creazione e barbarie, coniugate assieme, significano, di conseguenza, riduzione della forma all’essenziale, ai suoi soli aspetti di necessità, eliminando il superfluo, il ridondante, il decorativo, l’ornamentale. E, non a caso, l’esempio che Benjamin utilizza, per meglio illustrare la sua tesi, è proprio quello dell’architettura moderna, sia si tratti di Scheerbart e della “poetica del vetro”, elemento questo che, con la sua trasparenza, permette la fusione dell’esterno con l’interno dell’edificio e sta, in questo modo, a significare, in qualche maniera, il superamento del privato a vantaggio del collettivo.

Ed ecco che, al di sotto della dimensione estetica, vediamo trapelare

una precisa volontà morale come caratteristica principale del “razionalismo” dell’architettura moderna. Parlare, oggi, di post-moderno e di crisi del razionalismo architettonico significa, dunque, mettere in discussione non soltanto le “certezze” di quell’apparato logico-compositivo che è alla base di quei metodi di progettazione ma anche, e soprattutto, considerare definitivamente tramontata la visione del mondo che ne era, per così dire, all’origine.

Un interessante contributo al dibattito è fornito, ora, dal libro di Gillo Dorfles *Architetture ambigue, dal neobarocco al postmoderno*, recentemente pubblicato da Dedalo, che raccoglie numerosi scritti dell’autore su quelle architetture, per così dire, “devianti” rispetto ai canoni formali rigidi del razionalismo funzionalista. E se si considera che l’arco di tempo coperto va dal 1951 -anno di pubblicazione del famosissimo saggio *Barocco nell’architettura moderna* - al 1984, con il saggio *E’ possibile un avvento del neobarocco?* - relazione che Dorfles svolse due anni fa, al Convegno “La città e l’immaginario”, tenutosi a Napoli - ci si rende conto non soltanto dell’attenzione costante che egli ha dedicato al problema d’un’espressività architettonica al di fuori dei canoni dominanti del funzionalismo, ma anche del fatto che la “crisi” del razionalismo - della quale tanto oggi si parla - già era perfettamente configurata nell’immediato secondo dopoguerra. Si trattava, evidentemente, di saperla leggere. E, per far ciò, Dorfles coniò il termine “neobarocco”, concetto che accompagnerà, poi, costantemente, le sue formulazioni teoriche. Converrà, dunque, comprenderne a pieno il senso. Nel suo configurarsi come una sorta di “filo rosso”, per così dire, sotterraneo - perché dal ‘600 si spinge fino nel “moderno”, al di sotto delle maglie soffocanti del classicismo - esso è avvertito da Dorfles come un vero e proprio anelito d’infinito e di movimento teso a distruggere la staticità dei rigidi codici razionalisti. Proprio in questo modo esso è presente in tutti i “Grandi” dell’architettura moderna,

in ogni loro spunto poetico, sia si tratti della simultaneità dei punti di vista del cubismo architettonico di Le Corbusier, della forma fluida di Taut e Mendelsohn, della compenetrazione spaziale che caratterizza l'articolazione delle piante di Mies, dell'espressionismo di Scharoun, Häring, sia, infine, della visionarietà antropomorfica delle Endless Houses di Kiesler.

Da queste prime formulazioni teorico-critiche del 1951 - fondate, tra l'altro, sull'autorevolezza delle letture che del barocco fornì Wölfflin - il concetto di "neobarocco" ricorre, come dicevo, costantemente nel lavoro di Dorfles e diviene una specie di chiave interpretativa di svariati aspetti del moderno altrimenti incomprensibili. L'idea di fondo è che, pur se non è possibile parlare d'una scuola "neobarocca", esistono certamente, nell'architettura contemporanea, "diversi impulsi, ancora amorfi, diversi tentativi ancora embrionali" che denotano le limitazioni del funzionalismo e la necessità di nuovi ordini formali.

In questo modo, Dorfles riesce ad inquadrare quel complesso fenomeno che va sotto il nome di post-moderno non soltanto come assieme babelico e disordinato di linguaggi, revival neoclettico di pastiches stilistici, ma anche come vistoso sintomo della profonda crisi che l'architettura contemporanea sta attraversando.

Una crisi che assume, poi, i caratteri più generali d'un vero e proprio disastro formale, strutturale delle grandi città. "Il destino delle odierne metropoli - afferma Dorfles - è segnato ... Preferisco credere che ciò accada in seguito ad un pianificato decentramento progressivo di tutte le megalopoli che lasci il posto a pochi, relativamente liberi piccoli centri e raccolga il grosso della popolazione in minimi nuclei urbani periferici prevalentemente agresti, dopo aver naturalmente arginato in qualche maniera, l'aumento della popolazione mondiale".

Si tratterebbe, in altri termini, nel distruggere le megalopoli, di far

uso proprio di quella “barbarie” di cui parla Benjamin: un drastico azzeramento formale non soltanto come conseguenza dell’enfasi linguistica post-moderna ma anche come preludio ad un mondo più razionale. Magari più bello. Auguriamocelo.



giacomoricci.it

articoli

Giochi di simulazione: la città come scacchiera

pubblicato da “il mattino”, 3 giugno 1986

Non molto tempo fa esplose la moda dei giochi di “simulazione”. Si trattava di passatempi che, utilizzando le teorie di strategia militare, ricostruivano conflitti realmente accaduti. Il gusto era tutto nel fatto che i giocatori potevano, compatibilmente con i vincoli effettivi di quelle situazioni storiche, tentare di cambiare il corso degli avvenimenti, basandosi sull’immaginazione. Da qui, appunto, l’appropriato appellativo di simulazione.

Immaginate, ora, che un editore, in vena di rispolverare quest’idea, ci proponga di progettare un gioco del genere, che il tema sia la “razionalizzazione della città contemporanea” e che la città di cui si parla sia Napoli. Nell’impiantare il gioco dovrete prima individuare i guasti di questa città e capire, poi, che cosa fare per eliminarli, quali strategie adoperare. Per quanto riguarda i guasti c’è poco da dire; se n’è parlato fino alla nausea ed è del tutto inutile, dunque, perdere tempo ad elencarli. Capire chi li deve eliminare e con quali mezzi: ecco un bel quesito! Certamente chiamereste in causa gli uomini politici e gli imprenditori e, tra gli strumenti, includereste la programmazione, gli investimenti economici, il Piano Regolatore e così via. Dopo di ciò, però, vi verrebbe di pensare che, tra l’altro, la città è soprattutto una cosa concreta, frutto di un fare nel quale i fatti che contano sono gli oggetti concreti, edifici, piazze, strade, porte, balconi e, giù giù, fino alle pietre del pavimento e le piastrelle dei cessi.

E con questo siamo arrivati al dunque della questione; vi accorgereste, nel vostro gioco di “simulazione”, che la forma della città, che è

la prima cosa di cui materialmente godiamo come cittadini, è l'ultima a cui si pensa. Come se si provasse vergogna nel pronunciare le parole "stile", "estetica", "bellezza" poiché esse sembrano del tutto bandite dai discorsi che si fanno sulla città. Siamo certi che, paradossalmente, a nessuno, oggi, verrebbe, di affidare ad architetti come Vasari, Rossellino ed Alberti il ridisegno della città senza anteporre ai loro progetti un "piano", una "programmazione".

E' per questo che, a questo punto del gioco, entrereste profondamente in crisi. Se, poi, immedesimati nella parte, ci sentiste "architetti" e, dunque, legati ad una sorta di "filo rosso" che è la continuità culturale, memoria o coscienza del proprio lavoro, dopo un po', avviliti dalle difficoltà che Napoli e la sua smisurata provincia-periferia presentano, dalla protervia e l'ottusità della burocrazia, la corruzione e l'ignoranza dilaganti, mandereste all'aria carta, penna e tavolino, sbuffando per l'assurdità del compito.

Una domanda, però, resterebbe sospesa: è ancora possibile sperare d'intervenire concretamente sulla forma urbana senza tradire il proprio retaggio culturale? E' possibile, stando all'esperienza culturale e professionale di Vittorio Bazzarini, Francesco La Regina e Amato Rak - così come emerge dalla bella mostra di Disegni e Progetti che spicca tra le numerose ed interessanti iniziative che la clean va proponendo da qualche tempo anche in campo editoriale - ma a patto di rimanere, per l'appunto, sul piano della "simulazione"; immaginando che i poteri che governano la città siano diversi. Una simulazione che si articola su di un doppio registro: da un lato l'intelligenza progettuale è costretta a vendere il suo prodotto - così come ce lo raccontano i disegni della mostra, frutto di mille "trucchi" d'ingegno, di ripensamenti, di tortuosi schizzi che s'inseguono l'un l'altro per pagine e pagine di piccoli album e di grandi tavole colorate dalle tinte pastose come fossero quadri o affreschi - uscito che sia dalla "bottega", trasformato, avvilito, snaturato nei caratteri e nelle sfu-

mature che gli appartenevano e che lo rendevano non soltanto risposta adeguata a problemi precisi ma - anche se inconfessato - “frammento”, residuo poetico, parola sfuggita alla tensione interiore degli autori.

Sull’altro versante, questa stessa “poesia interrotta” acquista il carattere provocatorio della ricerca teorica che, ignorata dai meccanismi reali della città, assume le caratteristiche dell’ “utopia”, immaginando soluzioni complessive, radicali, destinate a trasformare l’intera città; legandosi al “filo rosso” che proviene dal passato, come operazione culturale cui sta a cuore la creazione d’una città ordinata, pensata in tutte le sue parti secondo la logica della ragione e della bellezza. Ed è questa bellezza evocata dai disegni della mostra, a rendere il mestiere “scomodo”, proprio per quella semplicità artigianale che sembra richiamarsi al pensiero architettonico rinascimentale ed alla volontà di considerare ancora la città come una struttura formalmente ordinata. E, francamente, a dei professionisti non si può chiedere di più.

Né serve dire che atteggiamenti come questi solo illusioni perché il mondo non devierà dal maledetto percorso che da un po’ di tempo segue con ostinazione. Abbiamo a che fare con una “simulazione”, certo. Ma ogni operazione culturale ed artistica non è un frammento d’utopia?

E, poi, alla fine, ci sembra di ascoltarli, gli autori, che si chiedono: “Ma vuoi vedere che, simulando simulando, magari non si riesca a cambiarla davvero questa città?”.

Ce lo auguriamo di tutto cuore.



giacomoricci.it

articoli

Questioni di architettura

pubblicato da “edilizia popolare”, n.192, settembre-ottobre 1986

“L’architettura di Loos non era più architettura allo stesso modo che della musica di Wagner si diceva che non era più musica o della pittura di Klee che non era più pittura”.

Parole lapidarie, queste che Aldo Rossi, come ognuno ricorderà, scriveva nel suo profetico saggio su Loos del 1960. Lapidarie perché, con estrema sintesi, individuano efficacemente il cammino tormentato di chi s’è cimentato con l’architettura “moderna”, perfettamente parallelo a quello compiuto da altri in altri campi espressivi.

Parole che, d’altro canto, bene sembrano prestarsi a descrivere anche una caratteristica di fondo della città-contemporanea, quella di non essere più, per l’appunto, “città” ma altra cosa, più complessa, più oscura, più insondabile.

In altre parole, lasciato per un attimo da parte tutto il groviglio di domande che ognuno ha imparato a porsi a proposito della contemporanea metropoli - affollamento, perdita di significato, invivibilità, concentrazione di contraddizioni sociali, economiche, politiche, ecc. - , possiamo dire che l’interrogativo più sconvolgente riguarda proprio la sua natura e che, cioè, abbia un qualche fondamento la convinzione che tra la città del passato e quella attuale esista una frattura radicale che separa modalità d’essere , di comporsi e di significati. La domanda di fondo è, infatti, pressappoco questa: quali sono i rapporti tra quell’opera, contraddittoria quanto si vuole, ma certamente omogenea ed unitaria - dal punto di vista fisico - che è la città del passato (delimitata dalle mura e al suo interno divisa secondo precise

relazioni d'ordine tra le “parti” costruite, strade, piazze, edifici, insulae e centro monumentale) e l'odierna ipermetropoli malata di gigantismo e di omogeneizzazione indiscriminata, dove l' “antico” e il “nuovo” si confondono e si mescolano senza alcun motivo apparente, senza alcun principio formalmente riconoscibile?

Senz'altro, come dicevo, questo è il nodo problematico principale con il quale la cultura architettonica contemporanea ha dovuto scontrarsi. Il che, poi, ha significato anche porsi l'altro quesito: esiste una città “moderna” architettonicamente definibile?

E, per fare un esempio concreto, pensiamo a Napoli: dove finisce la città “antica” e dove inizia la “moderna”? E se la Napoli del passato è, per così dire, riassumibile nei suoi elementi unici ed irripetibili, dov'è che le idee di ordine e razionalità - tipici del moderno - sono riscontrabili? Tutte domande, queste, che, lette sul piano generale, restituiscono le difficoltà in cui s'imbatte ogni discorso critico sulla città “moderna”.

Un notevole contributo al loro approfondimento è fornito, ora, dal lavoro di Sergio Stenti *Questioni di architettura*, pubblicato dalla casa editrice clean di Napoli. Partendo dalla contrapposizione centro-periferia, è possibile, secondo l'autore, ricostruire le principali teorie progettuali, le strategie d'intervento e, conseguentemente, i punti di frizione, per così dire, di “crisi” del tessuto metropolitano contemporaneo: dalla mancanza di un'idea complessiva di città che segnò il razionalismo architettonico negli anni venti e che costrinse ad un agire episodico e sporadico, all'ideologia del “recupero”, secondo la quale, anche se può apparire paradossale, l'idea di città moderna non è del futuro ma, al contrario, già tutta nel passato, con la conseguenza di fermare la capacità positiva di modificare, da parte del progetto, l'esistente ad una determinata data della storia, oltre la quale ogni tentativo è destinato al fallimento perché incapace di proporre la grandezza dell'antico; dall'ideologia delle attrezza-

ture che pensa di ovviare alla mancanza di qualità delle zone residenziali periferiche prevedendo la loro opportuna integrazione con servizi collettivi adeguati, all' "ossessione della storia" - intesa come repertorio formale dal quale attingere indiscriminatamente - e alla perdita di ogni dimensione razionale, proprie dell'orgia postmodernista e del suo ostentato formalismo.

Tutti questi atteggiamenti, nonostante appaiano tanto distanti, si basano su un'unica convinzione: quella che il centro e la periferia siano entità estranee e, di conseguenza, richiedano strategie progettuali differenti. Da qui alla perdita di unità formale del tessuto urbano il passo è breve: da un lato il centro, repertorio congelato di forme d'un passato museificato e, dall'altro, una sconfinata ed anonima periferia nella quale ogni sperimentazione è possibile ma - ed è quello che di solito accade - ogni speculazione si realizza. Centro e periferia, scrive Stenti, sono i due aspetti d'una stessa realtà e, dunque, richiedono una strategia d'intervento unitaria, che leghi invece di dividere, così come già è accaduto nel caso di Francoforte e l'opera di Ernst May, dove si realizzò un miracoloso equilibrio tra principi teorici e realtà urbana, piegando i primi alle esigenze concrete della seconda e reinventando la forma urbana preesistente, inglobandola in un nuovo disegno organico e armonico.

Prima ancora di liquidare queste esperienze progettuali e la loro ampia portata è necessario chiedersi, conclude Stenti, quanto di quel discorso teorico sia stato effettivamente compreso e quanto ancora rimanga nelle contemporanee esperienze architettoniche, non ultime quelle molto vicine a noi. Il Centro Direzionale di Napoli, ad esempio, è "una sequenza ordinata di isole edificatorie" comprese tra grandi autostrade urbane nelle quali vi può essere di tutto, "dal villino neoclassico, al grattacielo postmoderno, all'edificio condominiale residenziale".

Un'indiscriminata confusione sul piano fisico-formale che non può

che accentuare il disordine, la mancanza di principi compositivi del tessuto urbano leggibili con chiarezza. Ciò che finirebbe anche col negare quella fondamentale fiducia nella forza delle cose - e del progetto - che Rossi legge nel lavoro di Loos, secondo il quale “ciò che è decisivo accade comunque”. in questa maniera il nichilismo loosiano, che ha aperto un capitolo drammatico dell’architettura moderna, finirebbe per trasformarsi in silenzio. Come se, insomma, dalle “parole nel vuoto” di passasse ad “un vuoto senza parole”, ad un silenzio non tragico ma stupido, perché privo di idee. Converrà riflettere al lungo su questi problemi.



giacomoricci.it

articoli

Capri, un mito alla deriva

pubblicato da "il mattino", 4 novembre 1986

Piove a dirotto. Nella bottega, dove mi sono rifugiato, siamo in tre: io, il bottegaio e l'altro, un brianzolo sui trentacinque in pantaloncini a strisce e pullover nero "alla marinara". "Ma allora - s'interroga quest'ultimo - secondo lei non è possibile comprare un pezzetto di terreno da queste parti?". Con una smorfia indefinita, disegnata tra i baffetti e il doppiamento, il bottegaio di rimando: "Per farci cosa? Per metterci a razzolare le galline?" "Urca! Per costruirci una casa! Ma, badi bene, con tutte le carte in regola: licenze, regolamenti edilizi, tasse e così via. A me piace stare a posto con la legge!". Io e il bottegaio scoppiamo a ridere. Ma, le nostre risate partono da universi infinitamente distanti. Il suo riso nasconde il rimpianto d'un tempo d' "allegro costruire" che, ahilui!, appare irrimediabilmente perduto. Io rido per la "candida scelleratezza" del nordico in pantaloncini a strisce.

Una scena ed un ridere che potrebbero verificarsi dovunque in quest'epoca di "post-condono". La *pièce* assume, però, connotati piccanti se vi dice che s'è svolta realmente, non più di venti giorni fa, a Capri; e diviene subito il pretesto per farci comprendere che necessitano, a proposito, riflessioni a dir poco urgenti. Perché Capri, come ogni cosa esteticamente rilevante, è una specie di "punto di accumulazione" di significati e, dunque, di desideri. In un'epoca di massa e di consumo, ogni punto singolare dell'immaginario collettivo - e Capri è certamente tra questi - corre seri pericoli di perdere non soltanto la sua aura mitologica ma anche la sua consistenza fisica.

Al consumo del mito di Capri è dedicato il libro, curato da Marisa Di Iorio, *Isola*, nel quale un nutrito stuolo di intellettuali energicamente riprende i temi salienti del dibattito culturale intorno al destino dell'isola. Le parole piene di tristi presagi di Elena Croce, le interessanti proposte di De Seta, lo scetticismo di Greene, i temi letterari della "bellezza" e della "bella giornata" di La Capria, le testimonianze e il disincanto di Moravia, l'appassionata analisi-requisitoria di Gaetana Cantone nella quale gli episodi architettonico-paesaggistici vengono letti nei loro meccanismi di formazione, le lucide intuizioni di Bruno Fiorentino sui comportamenti indotti e coatti nelle masse dai grandi cicli internazionali di consumo - e qui, se ci fosse lo spazio, un discorso a parte meriterebbe l'ironia dei suoi "progetti-provocazione" dal "faraglione antisismico" a forma di gigantesca "tettarella" al pallone sonda per 3mila persone ancorato al Monte Solaro -, le reminiscenze di Rossana Rossanda, dense di poesia, sulle trasparenze del mare e il candore delle pietre dell'isola, le squisite osservazioni, per così dire, "marginali" di Francesco Durante sul carattere dei capresi e la loro proverbiale avarizia, le note politiche di Leuzzi e quelle di Marino Freschi sugli scrittori stranieri a Capri, ci aiutano a rivivere compiutamente il costruirsi e il disfarsi di un mito, a saper leggere in quello stupendo oggetto della natura che è lo "scoglio di Tiberio", anche tutti gli universi simbolici che tenacemente si sono abbarbicati al mito.

Ma, si dirà, tutto ciò ci è noto. Perché parlarne ancora? Per farne un "necrologio", certo. Però, come asserisce Marisa Di Iorio nell'introduzione, non si tratta soltanto di "un morto da seppellire in un monumento sepolcrale, ma penates presenti nella memoria e nella vita"; e, soprattutto, si tratta di un destino emblematico, generale al quale ogni cosa esteticamente rilevante non sembra potersi sottrarre. Come ci assicura Ortega y Gasset, i fenomeni più significativi di quest'epoca, la "deflagrazione delle masse" e la massificazione del

consumo, significano, sopra ogni cosa, che, contrariamente al passato, “la massa ritiene d’aver diritto d’imporre e dar rigore di legge ai suoi luoghi comuni da caffè” perché il fatto caratteristico è che “l’anima volgare, riconoscendosi volgare, ha l’audacia d’affermare il diritto alla volgarità e lo impone dovunque”.



giacomoricci.it

articoli

L'incerto moderno

pubblicato da "il mattino", 11 novembre 1986

Ricordate il senso della breve storia di Kafka *Un messaggio dell'imperatore*? Vi si narra di una missiva che, partita dal letto di morte dell'insigne personaggio e destinata ad un oscuro abitante della sconfitta provincia, non potrà mai giungere per l'immensa distanza e gli ostacoli che segnano il cammino del messaggero.

Questo senso dell'illimitata lontananza sembra essere la metafora di fondo che accompagna Manfredo Tafuri nel suo ultimo lavoro *Storia dell'architettura italiana 1944 - 1985*. La grande lontananza che separa il mondo delle idee e delle teorie architettoniche, elaborate in quarant'anni di storia tormentata, disseminata di contraddizioni, grandezze e miserie, e la città-concreta con i suoi grandi e piccoli problemi di sempre. Dai primi progetti dell'immediato dopoguerra - la ricostruzione, il "neorealismo", il populismo e l'attenzione verso il mondo degli emarginati e dei braccianti meridionali -, all' *Aufklärung* rappresentata da Adriano Olivetti e la piccola cerchia di intellettuali-architetti che gli ruota intorno, fino alle più recenti esperienze dell'urbanistica dei piani della cosiddetta "terza generazione", ai dubbi sistematici di Bernardo Secchi, attraversando l'opera tormentata di Ridolfi, l'attivismo entusiasta di Giuseppe Samonà, il continuo interrogarsi di Ludovico Quaroni e la *memoire* di Aldo Rossi che oscilla tra la poetica delle forme elementari e le suggestioni metafisiche ispirate alle atmosfere rarefatte di De Chirico e Böcklin, il leit motiv sembra, infatti, quello di una lontananza troppo grande per essere colmata con atti di buona volontà da parte degli architetti.

E se questo, come ha giustamente sottolineato Tafuri più volte, non vuol dire affatto decretare una presunta “morte dell’architettura”, rappresenta certamente un vistoso assieme di sintomi del malessere profondo che investe una disciplina la quale richiede radicali mutamenti e nuove definizioni di ruoli.

Ad una riflessione più approfondita di questi temi è dedicata la Seconda parte del libro che, ricollegandosi agli aspetti certamente più interessanti del vivace dibattito culturale più generale in corso, di questo mutua i risultati - o, meglio, le attese - all’interno della discussione critica sull’architettura contemporanea. Tafuri richiama le teorizzazioni recenti di Massimo Cacciari ed altri - Franco Rella, Gianni Vattimo e, per certi versi, Rykwert - che, rifacendosi alle estreme conseguenze del “nichilismo compiuto” teorizzato da Nietzsche (e successivamente ripreso da Heidegger) analizza le aporie e le interne contraddizioni del progetto “moderno” inteso come concetto generale. Questa tradizione di pensiero che collega l’autore di Zarathustra e quello di Sein und Zeit, conclude Tafuri, (secondo il quale la contrapposizione tra volontà-di-stato e la volontà-di-cambiamento, che caratterizzano il progetto, è irrisolvibile e sottolinea l’impasse attuale) è interpretata da Cacciari seriamente; nel senso che appare, oggi, assai problematico ogni tentativo di ricomporre le infrante unità concettuali valide per il passato. In questa prospettiva, più che mai drammatica, tutte le “poetiche” dedite al recupero del passato come moda e assieme di stilemi formali (post-moderno) appaiono come la “canzone da organetto” suonata dalle scimmie amiche di Zarathustra che trasformarono un’ “intuizione abissale” in una sciocca banalità.

Appare chiaro, quindi, che la via per il futuro è, se non chiusa, certamente irta di difficoltà. Si tratta d’una situazione di attesa, di riflessione, proprio come nella piece kafkiana. Ognuno di noi, oscuro cittadino della lontana periferia, attende quella missiva e di leg-

gervi - come dire? - le istruzioni per andare avanti e, intanto, “sta alla finestra e ne sogna, quando giunge la sera”.



giacomoricci.it

articoli

I segni come lettere dei sogni

pubblicato da “il mattino”, 2 dicembre 1986

“Non progetto puro né pura decostruzione: piuttosto un intricarsi di prospettivismo e disseminazioni, di eidos ancora proiettato ed esorcizzare l’imprevisto del futuro, e un raggrumarsi di memorie lasciate sospese”.

Questo status ibrido, questa tragica sospensione tra il rimpianto di ciò che è stato - e si sente irrimediabilmente perduto - e ciò che sarà - che fa paura - è, secondo Manfredo Tafuri, la caratteristica saliente dei “racconti architettonici” italiani nell’opera dei più significativi protagonisti della storia contemporanea. Interpretazione, questa, che, com’è noto, è conseguenza dei risultati - o delle attese - maturati in un dibattito culturale di ampia portata sul senso e il destino del “progetto” in generale, trasferiti, da Tafuri, molto opportunamente, all’interno della storiografia architettonica. “Su questa soglia concettuale - egli conclude - si attestano Aldo Rossi, Gabetti ed Isola, Caniggia, Francesco Venezia ed altri giovani neoridolfiani”.

Senonché proprio la bella mostra delle opere di Venezia inaugurata - si giorni fa alla Clean - che va distinguendosi sempre più per le scelte intelligenti e le iniziative di ampio respiro - sembra, ad una riflessione più attenta, spezzare quella che, con ironia, Gregotti, tempo addietro, ha definito “ossessione della storia”. Sia si tratti di immergersi nel vorticoso carosello di “citazioni” e pasticci stilistico-linguistici neoclettici del postmoderno, sia di attendere, da parte dei critici e degli storici, un’ “esatta collocazione” del significato delle opere architettoniche contemporanee, infatti, nulla più sembra essere consentito al di

fuori del vaglio della “storia” come “legittimazione”, come viatico, come “carta di credito” per il mercato o come “passaporto” per la gloria e la registrazione nei manuali di architettura.

Come dicevo, proprio l’opera di Francesco Venezia sembra mettere in discussione questo “principio” di valutazione. Perché più che far parte del tempo storico o sospendere il tempo, essa si colloca in un campo al di là del fluire storico, in una strana regione dove ogni cosa si ferma, tutto diviene contemporaneo e i discorsi cessano di esistere.

Inutilmente si è tentati di cercare “ragioni” alla collocazione d’un varco in un muro, parole che spieghino perchè lo sguardo inevitabilmente trapassa i recinti e coglie la presenza d’un sedile di pietra, o la luce scivola in obliquo tagliando le tessiture del muro o l’ombra definisce ed allude a cavità nascoste. L’unica dimensione dell’architettura di Venezia è quella dello spazio, uno spazio dilatato fino all’orizzonte nel quale gli oggetti architettonici si dispongono come per sedimentazione “architetture di echi e di ombre”.

Uno spazio che si spinge anche fino ai limiti della storia conosciuta, nel quale le pietre “nuove” si collocano accanto alle “masse della pietra che dormono un sonno mortale nella terra” e natura ed artificio si confondono, si scambiano le parti; dove i recinti chiudono altri recinti, in un infinito gioco di rimandi ed allusioni; dove, al centro di un giardino vero, racchiuso da quattro mura, come in uno scrigno, v’è dipinto un “inaccessibile finto giardino”, l’idea stessa di giardino congelata in una forma artificiale, “ragione deliziosa di un luogo di ordinaria delizia”.

Un’atmosfera magico-metafisica dà scacco al tempo e l’opera diviene fissa, granitica come il “rapsodo povero”, smemorato inventore dell’Odissea, descritto da Borges, perchè sapientemente sfrutta un vecchio “trucco” dell’arte e della poesia: non dialogare se non per mezzo di “segni che sono come le lettere dei sogni, che si confondo-

no non appena stiamo per capirle”, allontanando, on questo modo, da sè, il contingente, la moda, l’ideologia. Ciò facendo, l’architettura gioca il suo tiro alla storia e la elude. E con questo, al di là di ogni giudizio critico, si dà come oggetto estetico. E noi ampiamente ne godiamo.



giacomoricci.it

articoli

Enigmi e residui di Vittorio Losito

pubblicato da "il mattino", 2 giugno 1987

La pittura è per Vittorio Losito, l'arte - o l'illusione - di tracciare planimetrie immaginarie, percorsi attraverso varchi semidischiusi su imponderabili ed indecifrabili orizzonti di salvezza, di ricostruire i residui di altri mondi sconosciuti.

E proprio l'immaginazione - nascosta nella metafora d'un candido volatile suggerita da una poesia di Bachmann - è la principale chiave di lettura dell'ultima mostra di Losito, provocatoria e suggestiva, che s'è inaugurata, di recente, alla libreria Clean, dal titolo "Mein Vogel - l'enigma, i residui", nella quale opere su carta e affascinanti composizioni pittorico-scoltoree, ottenute assemblando insieme legni corrosi dal tempo e dall'inclemenza delle stagioni, ci parlano di mondi nascosti e dei percorsi sotterranei dell'essere.

Le opere sono, dunque, come scrive Losito, "un'indagine sull'impulso calligrafico, sul foglio scritto, sulla fascinazione labirintica della mappa."

E proprio come lo scrivere fu per Robert Walser un coprire il foglio bianco di segni in "bella calligrafia", così, per Losito, dipingere è un modo per rintracciare le linee di fuga dall'asfissiante organizzazione del mondo concreto, dalla sua ottusa pazzia.

La mostra resterà aperta fino al 18 giugno.



giacomoricci.it

articoli

La città in rifondazione

pubblicato da “paese sera”, 19 luglio 1988

Una colomba, come quelle che Picasso disegnava con pochi tratti essenziali, sorvola il vecchio centro di Neapolis, distaccandosi da un frammento d'un antico vaso in terracotta dipinto; su questo, degli uomini spingono con i remi una nave che solca le onde; si tratta, forse, di quel gruppo che, partito da terre lontane, fondò la città circa tremila anni fa.

Quest'immagine, contenuta nella locandina della mostra dei “Nuclei di rifondazione della città di Napoli”, curata da Donatella Mazzoleni e Pasquale Belfiore, tenutasi il mese scorso, ci suggerisce, dunque, un viaggio all'indietro nel tempo, verso le origini simboliche della città e la sua fondazione mitologico-rituale, in quella regione semioscura della memoria collettiva, collocata al di là della storia, dove, alchimisticamente, sentimenti, concetti allo stato nascente, pulsioni e principi non ancora chiaramente strutturati si confondono tra loro.

Fin qui niente di particolarmente significativo: Sennonché la questione si accende d'interesse quando si osserva che la mostra è la conclusione d'una complessa sperimentazione, protrattasi per due anni, che i due organizzatori - architetti, docenti dell'Ateneo napoletano - hanno condotto sul piano della didattica universitaria, mettendo a punto una pratica di trasmissione del sapere del tutto inconsueta, basata non soltanto sugli strumenti tradizionali dell'insegnamento dell'architettura ma anche su metodiche proprie di altri campi disciplinari come gli “psicodrammi”, le libere associazioni di idee, il brainstorming, coadiuvati, in questo, dalla consulenza d'un esperto come

Guelfo Margherita. Lo scopo, come si è letto nella presentazione, è stato quello di ricreare, negli studenti, quella complessa base psico-emozionale che, nel passato, ha preceduto il progetto d'una città, quel rituale di rifondazione, appunto, nel quale, come in una "trasmutazione alchemica", la memoria riflette sugli archetipi dell'immaginario "per un'indagine nello spazio fuori di sé che sia una indagine dello spazio in sé", intesa come vera e propria iniziazione.

Progetto ambizioso, questo, e, com'è emerso nel corso di un dibattito che ha avuto luogo nella Facoltà di Architettura, certamente rischioso, atteso il fatto che lo scopo principale della didattica sembra essere quello di ricomporre l'orizzonte di senso (e le tecniche) del mestiere di architetto, da dedursi dalle documentazioni canoniche (manuali e trattati) in grado di racchiuderne l'assieme teorico-normativo. E, ancora una volta, s'è delineata un'antica contrapposizione tra norma e devianza, ordine e disordine, accademia e sperimentazione, classicismo e avanguardia. Ma, chiediamoci, ha ancora senso questa contrapposizione? E' ancora lecito alzare muri di separazione tra le due anime della cultura occidentale o, al contrario, è necessario "cucire e legare", per usare una felice espressione di Bernardo Secchi? Non si rende necessaria, come ha sostenuto Elvio Facchinelli in un colloquio con Gregotti, una nuova ricerca nel simbolico profondo che sia collegata alla significanza della forma architettonica? Poco è lo spazio a mia disposizione per rispondere come si dovrebbe. Certamente esperienze come queste fanno della provocazione un primo immediato obbiettivo. Ma vi è molto di più. A volerne rintracciare le fonti culturali troveremmo, nel parlare di "alchimia", Artaud e il Teatro della Crudeltà inteso come cassa di risonanza metafisica per la rifondazione emozionale della coscienza, paragonabile alla Peste che fa sì "che tutto perisca e rinasca sotto nuova luce". Saremmo costretti a seguire, per bettole ed alberghi infami, Strindberg, "perseguitato dalle Erinni", allucinato invento-

re d'una strana Pietra Filosofale in grado di fargli decifrare i misteriosi segni di un piccolo fiore. Passeggeremo, instancabilmente, con Robert Walser, tracciando sentieri sulla superficie del mondo per non scoprire l'abisso di tormenti che sotto di essa si nasconde; e così via, gli esempi sono innumerevoli.

Certo, è semplice fare, di questo grande brainstorming europeo d'inizio secolo un'immediata esperienza didattica; certo, le regole dell'accademia sembrano lontane. Ma se ragionevolmente riconosciamo la storicità della separazione tra ciò che è razionale e ciò che non lo è, riconosciamo anche l'assoluta relatività di ogni principio canonico, la sua iniziale natura sperimentale. Valga per tutti l'esempio di Boullée: visionario sognatore che progettò improbabili monumenti giganteschi in onore di Newton. Come dire? La forma irrazionale - fondatrice, però, dell'architettura razionale dell'Illuminismo - per la razionalità scientifica. La fondazione di una città nuova è, oggi, un puro sogno. La rifondazione della città-concreta una necessità vitale. A questa conducono non soltanto i principi contenuti nei trattati teorici ma anche le sperimentazioni. Proprio come quella colomba che ci ricorda insistentemente quelle di Picasso, per metà ispirate ai disegni classici - della pittura vascolare greca - e, per metà, dovute allo spirito dell'Avanguardia.



giacomoricci.it

articoli

Scopri Napoli: utopie possibili

pubblicato da “il mattino”, 30 aprile 1991

“Il mondo è una città rotonda, cerchiata di alta muraglia, cui si accede per la Porta della Vita, un plesso di strade e piazze assegnate ciascuna ad un diverso cetto. Oltre i muri dirupa una tenebrosa voragine, al centro un mercato, formicolante di artefici e di faccendieri, un palcoscenico grande, una Babilonia, in cui gli uomini vanno garrendo per accreditarsi saputi e portano ognuno la maschera, per apparire diffor- mi tra il popolo che vi concorre affollatamente. Qui si affacchinano in mille faccende e lavori a sproposito, si accapigliano senza capirsi, con spinte, capriole e cadute e, poiché stolidità ne ingombra l’anima, si divertono con raganelle e con mantici e con campane e con ninnoli. Vanno su alti coturni e su trampoli i si travestono continuamente”

La vita è, dunque, uno spettacolo e il mondo che la ospita, città- senza-fine circolarmente ripiegata su se stessa, fa da scenario, chiuso com’è tra alte muraglie attraversate da una fittissima folla brulicante di uomini in maschera che si agitano intorno al flusso delle merci. Metafora certamente non nuova questa che, qualche anno fa, Angelo Maria Ripellino riproponeva nel suo splendido Praga magica, attingendone le immagini dalla letteratura ceca. Non nuova ma sempre attuale e stimolante. La visione del mondo rinchiuso labirinticamente su se stesso e della folla in maschera che vi è intrappolata, richiama quella del girovago-poeta, il pellegrino, di cui ogni letteratura è piena che, maschera tra le maschere, seguita a percorrere la scena in lungo e in largo. Non diversamente dagli altri anch’egli cammina senza sapere dove si va. Ma qualcuno sostiene che la differenza stia

tutta nel fatto che egli se ne chieda ragione e, ciò facendo, racconti agli altri il suo percorso. Il narrare del poeta-pellegrino, dunque, non sarebbe altro che il tentativo di ricostruire il cammino, un invito ad attraversare questo scenario cercando, se possibile, di rintracciarvi un filo conduttore che non sia soltanto quello della logica di mercato.

Città, “spleen”, folla, poeti-cantori, circolazione degli uomini e delle merci. Inevitabilmente torna in mente Poe de L’uomo della folla e, con lui Benjamin e “l’arte di smarrirsi nella città come se fosse una foresta”; e ancora Baudelaire e la sua Parigi notturna. perversa e seducente, Kafka e Praga “carica di umori e veleni”, Aragon e i fumi allucinanti dei passages parigini e, perché no?, Pulcinella e Napoli, città barocca e di cartapesta, fondale metafisico adatto ad esaltare la sua incontenibile fame.

Il tema è, dunque, ricorrente forse perché si tratta di un nodo oscuro con il quale artisti, intellettuali, uomini di scienza e di spettacolo tentano continuamente di fare i conti. Nessuna meraviglia, dunque, se ora alcuni studiosi vi si cimentino in un ciclo di seminari interdisciplinari promossi da un gruppo di docenti della Facoltà di Architettura di Napoli dal titolo Lo spazio dell’architettura - linguaggio e rappresentazione della città, e che si protrarranno con scadenza settimanale fino al 27 maggio. Uberto Siola, preside della Facoltà, che, pur essendo da sempre fautore di una forte caratterizzazione di autonomia dell’architettura, ha sottolineato l’importanza che le letture più ampie e complessive assumono sul piano della rivitalizzazione che la disciplina può assumere.

Perché poi c’entri l’architettura è abbastanza evidente, poiché essa può dirsi “arte di costruire la città”, Stadtbaukunst come diceva Camillo Sitte e, dunque, in qualche maniera artefice, sul piano dell’immaginario, di quella metafora di cui parla Angelo Maria Ripellino.

Proprio ad indagare il senso di questa metafora sono orientati i temi in discussione, che vanno dalla città cartacea evocata nell'opera lirica da Mauro Carosi, scenografo del San Carlo, a quella che appena si intravede in controluce sullo sfondo del lavoro cinetelevisivo di Paolo Pistolese ma che prepotentemente dirompe nei comportamenti dei napoletani come vero e proprio humus culturale complessivo (fatto di furbizia, arguzia e sconcertante ingenuità); dall'atmosfera assolutamente insospettabile della Napoli che appare nelle immagini di Mimmo Jodice alle analisi attente e minuziose di Giulio Baffi; dalle ricostruzioni delle macchine teatrali e di tutto l'armamentario tipico del teatro povero e di strada di Brunello Leone (pivetta, maschere, pupi, baracca, tute animate, animali e mostri di cartapesta) alle strade della grafica di architettura quando si spinge a riscoprire il senso dell'utopia ed a ridisegnare le planimetrie di città improbabili ed immaginarie anche se possibili sul piano progettuale.

I percorsi suggeriti sono tanti. Sappiamo già che si tratta di una storia destinata a richiudersi circolarmente su se stessa, all'interno delle mura della città immaginaria di cui parla Ripellino. Ma il senso di questo camminare vuole essere soltanto quello di ricordare una condizione complessiva nella quale si vive.