

UN PUNTO DI VISTA CRITICO SUL PAESAGGIO ITALIANO CONTEMPORANEO E SUL RUOLO E LE RESPONSABILITÀ DELL'ARCHITETTURA NELLA CONFIGURAZIONE DELLE CITTÀ E NELLA TRASFORMAZIONE DEL CONTESTO AMBIENTALE. MA ANCHE UNA COMUNE RIFLESSIONE, CON PECULIARITÀ E APPROFONDIMENTI CULTURALI DIFFERENTI, SULLE «ARCHITETTURE CONTEMPORANEE SVUOTATE DI QUALUNQUE RAZIONALITÀ, ESPRESSIONE DI UNA GLOBALIZZAZIONE SUPERFICIALE CHE STA SNATURANDO IL PAESAGGIO DELLE NOSTRE CITTÀ, NEL SILENZIO DELLA COMUNITÀ SCIENTIFICA, INTELLETTUALE E DELLA CLASSE POLITICA CHE CI GOVERNA» (MATTEO GAMBARO).

COSTRUIRE IL PAESAGGIO

COSTRUIRE IL PAESAGGIO



TESTI DI MARCO ROMANO,
FABRIZIO SCHIAFFONATI, PAOLO ZERMANI

A CURA DI MATTEO GAMBARO

ISBN 978-88-6857-358-4



9 788868 573584

EURO 14

72

inter
linea

Alia

72

Serie ARCHITETTURA

3

Costruire il paesaggio

L'ARCHITETTURA ITALIANA
TRA CONTESTO AMBIENTALE
E GLOBALIZZAZIONE

TESTI DI MARCO ROMANO,
FABRIZIO SCHIAFFONATI E PAOLO ZERMANI

A CURA DI MATTEO GAMBARO

INTERLINEA

Sommario

| | |
|--|------|
| Il paesaggio dell'architettura (MATTEO GAMBARO) | p. 7 |
| Comprendere il paesaggio (FABRIZIO SCHIAFFONATI) | » 19 |
| Architettura e tempo: sulle tracce dell'Occidente (PAOLO ZERMANI) | » 63 |
| Un ritratto di Novara (MARCO ROMANO) | » 95 |

Serie "Architettura" promossa dall'Ordine degli Architetti,
Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori delle Province
di Novara e del Verbano Cusio Ossola
Comitato scientifico: Francesca Albani, Paolo Favole, Matteo Gambaro,
Luca Gibello, Italo Rota, Fabrizio Schiaffonati

© Novara 2020, Interlinea srl edizioni
via Mattei 21, 28100 Novara, tel. 0321 1992282
www.interlinea.com edizioni@interlinea.com
Stampato da Italgrafica, Novara
ISBN 978-88-6857-358-4

In copertina: fotografia di Mauro Davoli
All'interno: fotografie di Giovanni Castaldo (42), Mauro Davoli
(62, 69-71, 75-77, 79-81, 85-87, 89-90, 92-93),
Romina Emili (6, 94, 102-117), Fabrizio Schiaffonati (18, 25, 30, 37)



MATTEO GAMBARO

Il paesaggio dell'architettura

In una pubblicazione del 1959¹ destinata agli studenti della Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, Giovanni Klaus Koenig afferma che ogni "arte" ha un suo modo di palesarsi, di rendersi percepibile, attraverso un sistema di segni condiviso: quindi attraverso un linguaggio che incorpora contemporaneamente e inscindibilmente l'intuizione e l'espressione. Intendendo l'intuizione come quel momento iniziale che unisce le arti e l'espressione come l'esplicitazione formale dei contenuti che invece le divide e differenzia.

Molti linguaggi sono stati da tempo codificati ed esplorati, per esempio il linguaggio delle parole e della musica, a differenza del linguaggio dell'architettura che ha proceduto senza una vera analisi sistematica. Anche in ambito universitario non esiste una codificazione rigorosa equivalente a quella musicale e letteraria, l'esperienza della pratica professionale rappresenta il ragionevole filo conduttore. Gli unici tentativi di sistematizzare riguardano la componente "costruttiva" del linguaggio dell'architettura, in altre parole le regole grammaticali, riscontrabili nella manualistica tecnica. Probabilmente la mancanza di studi orientati all'insegnamento del linguaggio architettonico deriva dall'approccio di tipo idealista e accademico,

molto diffuso in Italia, che fa coincidere l'intuizione con l'espressione, e pone come centrale la figura del progettista-artista, unico autore e ideatore. Un approccio crociano, di separazione tra architettura e costruzione che, di fatto, rifiuta la componente tecnica del linguaggio, declassandola e demandandola a una successiva fase. Come se l'architettura fosse il risultato della sommatoria di fasi distinte tutte subordinate alla creazione della forma.² Concetto ripreso nel 1963 da Charles P. Snow nel celebre pamphlet *Le due culture*, nel quale viene posta l'attenzione sulla divaricazione tra cultura scientifica e umanistica come causa dell'allontanamento da una concezione integrata del sapere.³ In ambito architettonico l'aporia si evidenzia nella contrapposizione tra il tecnicismo esasperato, le tecnoscienze richiamate da Gregotti, e le teorizzazioni soggettive e irrazionali, senza fondamento.

Gli approcci pragmatici di culture come quella tedesca e americana ci portano però a ragionare sull'apporto della norma nella definizione del linguaggio. Norma intesa come linea guida, come riferimento, «come indicazione di linguaggio generale, comune, di più facile comunicazione; come modi di intendersi ai quali l'architetto ricorre per una più facile comunicazione, beninteso senza per questo ledere la libertà di scelta alla quale egli ha diritto».⁴ Un passaggio importante, in quanto si afferma la legittimità estetica di una qualsiasi norma.

L'architettura comunica i suoi contenuti nel momento in cui viene realizzata, nel momento in cui risponde a esigenze dei suoi utenti attraverso un sistema di comunicazione simbolico: quindi un linguaggio. Il linguaggio

dell'architettura, sempre con Koenig, che cita esplicitamente il filosofo americano Charles Morris,⁵ si differenzia però sostanzialmente da quello letterario, e mentre il primo è sintattico il secondo è semantico. Quindi l'architettura palesa esplicitamente e direttamente i suoi contenuti in modo iconico (simbolico), mentre la letteratura li enuncia in termini più generali.⁶

È essenziale questo ragionamento, che verrà ripreso anche in seguito, perché non deve essere assolutamente equivocado. Il passaggio da rappresentazione simbolica (iconica) e icona ripetibile, quindi da linguaggio a stile, è oggi molto frequente. Lo svuotamento di significato dell'architettura a favore della ripetizione in serie dell'immagine, trasformata in oggetto industriale, caratterizza vistosamente le città contemporanee, innescando di conseguenza quel processo di progressiva perdita di incisività dell'immagine stessa che, ripetutamente comunicata, perde di valore estetico fino a esaurirsi. Architettura come design, nella sua accezione riduttiva contemporanea.⁷ Si pone quindi il problema, molto concreto, nella contemporaneità, della comunicazione dei contenuti dell'architettura. Contenuti che determinano, con la propria esplicitazione formale, il paesaggio dell'architettura, sospeso tra contesto ambientale e globalizzazione.

La premessa sul linguaggio, che potrebbe essere oggetto di ulteriori e più analitici approfondimenti, è indispensabile per proseguire il ragionamento.

Da che cosa è determinato il linguaggio? Indubbiamente dalla formazione culturale del progettista, che è

anche diretta conseguenza del contesto culturale in cui si è formato e in cui vive. Dal contesto ambientale, interpretato nella sua accezione più ampia, e dal contesto produttivo: ovvero la conoscenza delle tecniche, dei materiali e delle filiere della produzione connaturate ai diversi ambiti geografici. Quindi la comunicazione simbolica è la risposta in termini generali ai “contesti”. È una spiegazione ragionevole e razionale e tutto avrebbe una sua coerenza, se non che la storia dell'architettura testimonia il susseguirsi di approcci culturali opposti a quello descritto. Il linguaggio, in alcune epoche bene definito, quantomeno negli aspetti figurativi, non è sempre il risultato di processi logici e razionali. Prendiamo come riferimento l'epoca storica compresa tra gli anni trenta e gli anni sessanta del Novecento, e in particolare l'operato di due gruppi di architetti: i razionalisti europei (poi trasferitisi negli Stati Uniti) e la scuola italiana contraria all'*International Style*. Quindi da una parte l'esperienza dell'architettura razionalista, che programmaticamente si prefigge l'obiettivo di definire un linguaggio internazionale, incorruttibile rispetto ai diversi ambiti culturali e geografici. Paradigmatica è l'esperienza dei razionalisti europei, protagonisti del Bauhaus, emigrati negli Stati Uniti durante la seconda guerra mondiale che, supportati dagli accademici americani, hanno “colonizzato” l'America con edifici in acciaio e vetro, quando la cultura americana era ancora saldamente ancorata al mattone, al calcestruzzo e al sistema costruttivo *balloon frame*. Dall'altra, l'esperienza degli architetti italiani che, in contrapposizione all'*International Style*, esprimono

quella che potremmo definire la terza via italiana all'architettura “tra Novecento e razionalismo”, evidenziando i caratteri immanenti della cultura italiana e del contesto, sempre unico e irripetibile: «l'architettura delle differenze», come Zermani ha intitolato un suo libro.⁸ Rifiutano di aderire al nuovo linguaggio globale e con la stessa determinazione si oppongono a un approccio formalista novecentesco (tanto rivalutato in questi ultimi anni). Le scuole di Milano, di Roma e di Venezia si caratterizzano per linguaggi diversi, accomunati però da un filo conduttore: l'approccio razionale al progetto di architettura. È la posizione di Ernesto N. Rogers, che all'inizio degli anni cinquanta pone l'attenzione sulle “preesistenze ambientali”, e in contrapposizione dialettica con l'omologazione razionalista afferma la complessità e la ricchezza del fenomeno architettonico.⁹ Sono due esempi emblematici che evidenziano la dicotomia tra chi si pone l'obiettivo di imporre un linguaggio indifferente ai luoghi (globale) e chi invece, più umilmente, di adattare il linguaggio ai luoghi (locale), intesi come i contesti citati precedentemente.

L'architettura odierna non ha più un linguaggio. E difatti non comunica più nulla. Non ha una grammatica condivisa, non opera sintassi ed è ricca di errori di ortografia. Nessuno la capisce più. È un'architettura fatta da analfabeti, priva dell'indispensabile tensione spaziale, priva dell'espressione. Una gara senza fine tra chi riesce a stupire di più, con forme che invecchiano rapidamente perché non trovano riscontro nella realtà. Grandi scul-

ture non supportate dalla ricerca artistica e dai contenuti immanenti dell'opera d'arte. Sono edifici che nascono già vecchi, che consumano la propria immagine nuova in pochissimo tempo, in alcuni casi direttamente sulle pagine delle riviste e più spesso sulle pagine web. Architetture che potrebbero non esistere perché hanno già assolto al proprio messaggio prima di essere realizzate, ma hanno purtroppo la durata di 60-70 anni, e forse di più e, diversamente dalle sculture, dovrebbero ospitare gli uomini per buona parte della loro vita.

Paradigmatico è l'esempio di un giovane architetto siciliano, assurtò alla ribalta della cronaca qualche anno fa per essere stato riconosciuto, da un'importante rivista internazionale, uno dei trenta giovani architetti emergenti a livello mondiale.¹⁰ La particolarità è che le sue opere erano in realtà simulazioni progettuali mai realizzate, e forse mai progettate, visto che esibisce solo *rendering* fotorealistici. Un approccio inconcepibile per chi intende il progetto un complesso sistema di relazioni che lega materiali, elementi costruttivi, tecniche realizzative con esigenze ambientali, morfologiche, tipologiche e funzionali, nel rispetto dei vincoli, delle caratteristiche del contesto e delle normative vigenti. L'architetto in questione ha indubbiamente delle doti, per ora di realizzatore di immagini di architettura globale, magari in futuro di architetto locale, realizzando i suoi progetti. In questo senso è significativo il ricordo che Schiaffonati traccia di Marco Zanuso, in occasione dei lavori preparatori della sua unica mostra monografica, allestita alla Triennale di Milano nel 1999. Zanuso «aveva voluto che

si esponessero solo grandi fotografie delle opere realizzate, con qualche eventuale essenziale disegno tecnico a corredo, solo se necessario ma mai in originale. Rifugiava da quell'illusorio rapporto feticistico, allora e ancor oggi così diffuso nel mondo della comunicazione e dell'immagine, per cui il fascino dell'architettura sembra racchiuso più nei disegni che nell'opera stessa, una sorta di illusorio primato della virtualità rispetto alla realtà».¹¹ Atteggiamento molto lucido e razionale, attento a non ingenerare confusione tra architettura disegnata e opera realizzata, tra teoria e progetto.

Gli edifici realizzati in ogni parte del mondo, con forme e linguaggi dei più bizzarri, testimoniano che progettare relazionandosi e facendosi influenzare dal contesto è una scelta, e neanche tanto diffusa. Prevale il desiderio, dei progettisti, di evadere dai contesti e dalle regole, insofferenti all'abbraccio avvolgente dei luoghi. Piero Chiara, scrittore italiano del secondo Novecento, in un racconto intitolato *I paesi* descrive molto bene il paesaggio dell'architettura: «Nelle gite della domenica, vedendo spuntare tra il verde delle vallate lombarde i villaggi rurali, vien fatto di chiedersi come si siano formati, chi ne abbia deciso la costruzione in quel posto preciso, quale comune volontà li abbia fatti sorgere a giuste distanze, così compatti e uniformi, eppure diversi l'uno dall'altro e ciascuno dotato di una propria fisionomia. Ci si domanda, davanti ad alcuni dei più armoniosi e ben riusciti, chi ne sia stato l'autore, tanto sembrano composti secondo un gusto ben definito e dentro un ordine stilistico riconosciuto dalla storia».¹² Sono paesaggi

artificiali, costruiti dall'uomo per bisogno, per necessità, frutto della fatica della vita contadina, senza nessun intento mimetico, che hanno l'unico obiettivo di integrarsi con le preesistenze.

È un tema, quello delle preesistenze, caro a Zanuso, che cercava di fare emergere in ogni progetto, dalle architetture domestiche di minori dimensioni sino alle grandi fabbriche di impatto territoriale e *paysagistes*, come descrive con incisività Kenneth Frampton in un saggio pubblicato nel catalogo della mostra alla Triennale.¹³ Un approccio rigoroso, disinteressato tanto alla mondanità quanto alla mimesi, convinto che il paesaggio della tecnica dovesse avere pari dignità di quello esito dei saperi umanistici consolidati. Un modo laico di intendere l'architettura come infrastruttura sociale, che con il proprio sostanzarsi in opera ricostruisce sempre nuovi frammenti di paesaggio. L'architettura, quindi, costruisce il paesaggio e il paesaggio, con le regole e i vincoli previsti dai piani generali e di settore e dalle soprintendenze, "costruisce" l'architettura in una continua interrelazione.

Partendo da queste considerazioni è stato progettato, con il Circolo dei Lettori di Novara e con l'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti, Conservatori delle Province di Novara e del Verbano Cusio Ossola, un ciclo di lezioni intitolato *Architettura, città, paesaggio* coinvolgendo Fabrizio Schiaffonati, Paolo Zermani e Marco Romano, che hanno posto l'attenzione, con differenti peculiarità, sul paesaggio italiano nell'epoca

contemporanea. Molto ampio il ragionamento di Schiaffonati, che si articola partendo dalla tutela del paesaggio sancito dalla Costituzione e pone alcune riflessioni critiche sulla figura dell'architetto, sia in ambito formativo universitario, e in particolare sui percorsi di studi, che professionale e operativo. Prosegue poi con un approccio più biografico ripercorrendo passaggi della sua vita di studioso, esplicitati con riferimento ad alcune pubblicazioni e all'esperienza della fondazione e direzione del dottorato di ricerca in *Progetto e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali* al Politecnico di Milano dal 2005 al 2012. Corso innovativo, costruito sull'integrazione delle "due culture" tecniche e umanistiche per la valorizzazione dei beni culturali e in particolare del paesaggio. Numerosi, nel testo, i riferimenti a studiosi, intellettuali, artisti e scrittori, e in generale ai protagonisti della cultura europea del Novecento, a testimonianza delle possibilità interpretative del paesaggio. Altrettanto biografico il saggio di Zermani, intitolato *Architettura e tempo: sulle tracce dell'occidente*, un viaggio nel paesaggio italiano, una grande rovina a scala territoriale in progressivo disfacimento «che si frantuma ogni giorno in mille piccoli frammenti, che disperde ogni momento qualche relazione tra le sue parti costitutive, che è costantemente aggredita e resa irriconoscibile rispetto al suo iniziale esistere e apparire». Il castello di Novara, la Chiesa di San Giovanni a Perugia, il Tempio di cremazione a Parma, Sant'Andrea a Mantova e la Cappella nel bosco a Varano dei Marchesi. Un racconto attraverso cinque opere realizzate nel territorio italiano, in contesti

storici e geografici differenti, accomunate dal flusso che lega insieme luogo, tempo, terra, luce, silenzio. Diverso è l'approccio di Romano, che come un moderno *flâneur* descrive il paesaggio urbano della città di Novara. Una lunga passeggiata per le vie cittadine, dalla stazione ferroviaria fino alla piazza Martiri e alla Barriera Albertina, alla ricerca delle strade, delle piazze, delle emergenze architettoniche che con il loro palesarsi rendono esplicita la storia della città e dei suoi abitanti. Un racconto fatto di scoperte e di emozioni ma anche, contemporaneamente, una lettura razionale e analitica del significato delle forme dell'architettura e della città.

Il filo conduttore che lega i loro contributi è il riconoscimento della centralità del contesto ambientale e culturale come riferimento ineludibile per la costruzione dell'architettura e del paesaggio, ma è anche un comune pensiero critico nei confronti delle architetture contemporanee, svuotate di qualunque razionalità ed espressione di una globalizzazione superficiale che sta snaturando il paesaggio delle nostre città, nel silenzio della comunità scientifica, intellettuale e della classe politica che ci governa. Situazione ancora più paradossale, se possibile, in un Paese che vanta una concentrazione di opere d'arte irripetibile, costruito su un sistema di città, paesi, piccoli borghi e paesaggi unici, testimonianza concreta di culture millenarie.

¹ G.K. KOENIG, *Introduzione al primo corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Gli elementi dell'architettura come "parole" del linguaggio architettonico*, Coppini, Firenze 1959.

² B. CROCE, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano 1990 (la prima pubblicazione di *Aesthetica in nuce* risale al 1928, quando Croce fu invitato a redigere la voce "Estetica" per l'*Encyclopedia Britannica*).

³ C.P. SNOW, *Le due culture*, Marsilio, Venezia 2005.

⁴ *Ibidem*.

⁵ C.W. MORRIS, *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino 1955.

⁶ G.K. KOENIG, *Linguaggio dell'architettura: notazione di linguaggio comune*, in "Criteri", 9-10 (1960).

⁷ V. GREGOTTI, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006.

⁸ P. ZERMANI, *L'architettura delle differenze*, Kappa, Roma 1988.

⁹ E.N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, Milano 2018.

¹⁰ J. BELL, E. STATHAKI, *Architects directory 2009*, in "Wallpaper*", 125 (2009).

¹¹ F. SCHIAFFONATI, *Paesaggio italiano. Viaggio nel Paese che dimentica*, Lupetti, Milano 2016.

¹² P. CHIARA, *I paesi*, in *Id.*, *Un bel viaggio*, a cura di F. Roncoroni, Avagliano, Cava dei Tirreni 1997.

¹³ K. FRAMPTON, *Il progetto di Zanuso: una tettonica per tutte le scale*, in *Marco Zanuso Architetto*, a cura di M. De Giorgi, Skirà, Losanna 2020.



FABRIZIO SCHIAFFONATI
Comprendere il paesaggio

[...] altra cagione d'incomprensibilità è l'impazienza onde si pretende avere innanzi in forma di rappresentazione ciò che sta soltanto come pensiero e concetto.

BENEDETTO CROCE

L'attuazione del dettato costituzionale della tutela del paesaggio è compito tutt'altro che semplice. Come per ogni questione di principio è facile confliggere con pregiudizi e opinioni diverse, come di frequente si può constatare quanto più il principio appare astratto rispetto a radicate abitudini. Così è per il paesaggio, forma dell'ambiente percepita e fruita nei più disparati modi e che nel tempo ha assunto connotati ben più ampi rispetto all'originario significato.

Da qui muove la divaricazione tra paesaggio naturale e paesaggio antropizzato nelle sue varie declinazioni, stadi dello sviluppo della società che hanno connotato le forme dell'ambiente, i paesaggi appunto. Paesaggi plurimi, quindi, per i quali è opportuno un approccio culturale multidisciplinare con nuove conoscenze sulla complessità dell'ecosistema. Una possibile convergenza di più esperienze per la sua tutela, dove un ruolo di primaria importanza è affidato agli architetti per le rilevanti trasformazioni ambientali comportate dalle loro opere,

una responsabilità che nella maggior parte dei casi non pare assunta con adeguata consapevolezza e cognizione di causa.

Da qualche tempo, per l'esattezza dal 2001, gli albi professionali che associano l'abnorme numero dei circa 160 000 architetti italiani per decreto del presidente della Repubblica sono stati articolati in architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori. Suddivisioni a cui dovrebbero corrispondere competenze e ambiti operativi specifici, fatto salvo per gli architetti già a quella data abilitati all'esercizio della professione che, vita natural durante, potranno esercitare nei quattro diversi settori su cui si è deciso di definire l'attività dei laureati dalle Facoltà di Architettura, oggi denominate Scuole. Di tale nuova titolazione, non so se pomposa o riduttiva, sfugge la ragione.

Di fatto, un numero abnorme di professionisti può ambire a metter mano a quanto attiene alla natura, alla struttura e alla bellezza del paesaggio. All'incirca una media di uno ogni 400 abitanti, un rapporto che non ha riscontro al mondo. Un Paese di architetti paesaggisti che dovrebbe essere quindi all'avanguardia nella tutela di un patrimonio di beni ambientali e culturali unico per dimensione ed eccezionalità. Diversamente invece di quanto è agli occhi di tutti. Si può pertanto avanzare il sospetto che vi sia una qualche relazione tra lo stato del paesaggio e la preparazione di quanti esercitano la professione di architetto, mestiere che richiederebbe complesse conoscenze non riconducibili a facili ricette e a nozionismo spicciolo.

Verrebbe di conseguenza l'opportunità e la necessità di una rigorosa selezione di quanti intendano operare in un settore che attiene direttamente alla trasformazione dell'ambiente. Invece, tanto più la scia di questi professionisti della "laurea dell'obbligo" continua la sua crescita esponenziale, tanto più sembra legittimarsi l'opinione comune che in questo campo c'è spazio per tutti, senza tener conto che l'incidenza della loro opera sul contesto ambientale e sulla forma del paesaggio non è sbrigativamente riconducibile a un ambito individuale ma attiene alla convivenza e al destino comune.

Pertanto qualcuno si domanderà se a questo diffuso esercizio della professione dei laureati in Architettura, con la loro recente promozione anche al rango di paesaggisti, faccia riscontro una sufficiente preparazione e un adeguato apprendistato. Domanda del tutto legittima perché l'accesso a una "professione protetta" – quindi sotto tutela, secondo la direttiva europea, come ad esempio quella medica – richiederebbe un rigoroso accertamento della capacità dei singoli, per le responsabilità comportate dalle loro azioni sulla qualità dell'ambiente e il benessere delle persone. E non a caso corre l'analogia con la professione medica. Tant'è che l'abilitazione si consegue con un "esame di Stato" sotto l'egida del ministero della Giustizia a cui la legge affida il compito di vigilanza e controllo, per certificare l'idoneità degli abilitati a tutela di tutti e di quanti abbiano obbligo o necessità di ricorrere alle loro prestazioni. A questo esame si può accedere anche il giorno dopo aver conseguito la laurea, senza alcun tirocinio o qualsivoglia documentazione comprovante crediti e abilità possedute.

Si potrebbe allora pensare che nei cinque anni del corso si laurea, gli esami di discipline ambientali e paesaggistiche siano tali da legittimare una così repentina abilitazione. Soprattutto negli ultimi tempi, quando la questione ambientale è esplosa in tutta la sua importanza e la tutela del paesaggio è apparsa fondamentale per la salvaguardia dei valori della stessa civiltà. Niente di tutto ciò: l'impianto disciplinare, nonostante reiterate riforme degli ordinamenti intervenute dagli anni novanta a oggi, è rimasto nella sostanza e nello spirito ancora principalmente riferito alle problematiche urbanistiche ed edilizie del recente passato. Una fase, cioè, caratterizzata da una imponente e rapida espansione territoriale e urbana, nell'ottica di uno sviluppo che si pensava "illimitato", con tutte le criticità con cui oggi dobbiamo fare i conti.

Aldilà di cambiamenti nominalistici, il nucleo centrale degli insegnamenti ha subito ben pochi significativi aggiornamenti, con la preminenza di corsi di *Composizione dell'Architettura*. Un approccio accademico sostanzialmente lontano dai vincoli cogenti della realtà, che sembra non tener conto della complessità della costruzione dello spazio architettonico e urbano, avulso dalle problematiche attuali del processo edilizio nei suoi articolati aspetti economici, sociali, ambientali, oltre che tecnologici.

Si può anzi dire, senza tema di smentita, che l'impostazione di cultura politecnica è stata drasticamente indebolita, ridimensionando il supporto delle cosiddette "discipline scientifiche" (quando non sopprimendole), come Analisi matematica, Meccanica razionale, Geome-

tria descrittiva e proiettiva, Fisica, Scienza e Tecnica delle costruzioni, Mineralogia, Chimica, che costituivano una imprescindibile formazione propedeutica. La non conoscenza di tali materie precludeva l'accesso alla seconda fase degli studi del corso di laurea quinquennale, secondo un'impostazione di derivazione *École Polytechnique* che aveva consentito di riscattare la figura dell'architetto dall'accademismo delle *Écoles des Beaux Arts*, fornendogli una formazione tecnico-scientifica a base dei processi produttivi della rivoluzione industriale nell'ambito della costruzione e della progettazione della città.

Le conoscenze scientifiche degli architetti formati sui nuovi ordinamenti didattici non sono quindi paragonabili a quelle dei precedenti laureati; tanto più grave oggi, data la necessità di conoscenze scientifiche sempre più avanzate, anche per la progettazione, attività complessa e multidisciplinare. Bisogna aggiungere che il laureato-architetto – pianificatore, paesaggista o conservatore che sia – non possiede neppure qualche conoscenza, tra l'altro, di Botanica, Agraria, Ecologia, Climatologia, Idraulica, indispensabili per una progettazione consapevole delle trasformazioni indotte sull'ambiente e sul paesaggio.

Nella mia carriera didattica non ho memoria di essermi imbattuto in studenti in grado di distinguere un platano da un acero e capaci di elencare le principali essenze arboree che sono tra le caratteristiche salienti della latitudine e del clima dei luoghi dove viviamo. Studenti, futuri architetti, incapaci quindi di descrivere le principali

morfologie arboree, per dimensione, altezza, apparenza, se a foglia caduca o sempreverde, per non dire dell'apparato radicale. Lo stesso per le essenze floreali. Abeti, cipressi, magnolie, tassi, eucalipti, ontani, betulle, olmi, e quant'altro di un lungo elenco a loro del tutto ignoto, rientravano semplicemente nella generica categoria degli alberi, da posizionare indifferentemente nel progetto di un parco, di un giardino pubblico, di un viale, di un cortile condominiale; secondo tracciati di un casuale disegno planimetrico che avrebbe dovuto esprimere tutt'al più un gradevole disegno geometrico, astratto da qualsiasi considerazione climatica e ambientale, dall'orientamento e dal soleggiamento del luogo: il verde come decorazione, senza una motivazione tantomeno botanica, nella scelta e nella messa a dimora delle essenze.

Evidentemente niente di tutto ciò era stato loro insegnato, il che non significa che per questo fossero esenti da responsabilità, perché a una certa età l'autodidattismo è anche d'obbligo; ma per certo grandi responsabilità vanno fatte risalire ai carenti piani di studio del loro curriculum didattico. Ignoranza destinata a ripercuotersi poi nell'attività professionale. Un vero e proprio vulnus che si perpetua nel reclutamento della nuova docenza, nonostante la tematica del verde sia una sorta di *must* di ogni progetto e la "Composizione architettonica" ambisca a definirsi "Progettazione ambientale" tout court. A cui fa riscontro, però, la moda di tetti e pareti verdi, pannicelli delle vere problematiche, in carenza di una progettazione del verde urbano e di vicinato, nell'ignoranza degli elementari criteri che



*A p. 18: Strà (PC). Abitazione per vacanze in Val Tidone (1968).
Qui sopra: Gaggiano (MI). Cooperativa d'abitazione
sul Naviglio Grande (1972).*

sarebbero ancora di grande utilità ed efficacia; come ad esempio il corretto orientamento e distanziamento degli edifici, l'adeguamento a equilibrate densità edilizie e adeguati standard urbanistici, principi e norme avanzate dal razionalismo dopo una approfondita analisi dei fattori spaziali, igienici, tecnologici, dell'urbanistica e dell'edilizia moderna. Un contributo fondamentale a un metodo progettuale, in grado di governare la qualità urbanistica e architettonica in una fase di tumultuoso sviluppo.

Durante la mia attività professionale, anche in collaborazione con altri colleghi, in occasione della redazione di piani regolatori e particolareggiati, di progetti di riqualificazione ambientale, di parchi e studi di valutazione di impatto ambientale, ho potuto constatare la grave carenza di paesaggisti, fossero essi architetti o esperti d'altra formazione, per lo svolgimento di incarichi che avrebbero invece richiesto il loro fondamentale contributo. Pochi i nomi di qualificata esperienza a cui si poteva ricorrere (sempre che la committenza fosse disponibile), da contarsi sulle dita di una mano. Anche come componente della Commissione edilizia del Comune di Milano – di cui ho fatto parte per un quinquennio esaminando centinaia di progetti, anche di grande rilevanza – ho avuto modo di verificare nella gran parte dei casi l'assenza di uno studio del contesto dell'intervento e la carenza di analisi sugli impatti comportati dalle opere; nonché un' inadeguata progettazione degli spazi aperti, sia di parchi che di giardini che delle aree condominiali.

Progetti appesantiti da una gran quantità di elaborati burocratici a far da schermo all'assenza di una vera e propria cultura ambientale, sia dei progettisti che dei tecnici preposti al rilascio delle licenze edilizie. Una situazione non certo migliorata in tempi più recenti – come è dato di verificare ogni qualvolta si ha a che fare con una nuova pratica – anche se la Commissione edilizia ha ora assunto pomposamente il nome di Commissione del paesaggio. Così a Milano, ma un po' dovunque, quando, con rare eccezioni, i tecnici e gli architetti chiamati a farne parte palesano una carenza di conoscenze in materia di progettazione ambientale.

Balza quindi all'occhio lo scarto tra l'auspicata qualità e l'inadeguata sensibilità della committenza, nonché dei progettisti; l'assenza cioè di una professionalità in grado di valutare i fattori ambientali messi in gioco, l'analisi delle possibili alternative e l'indicazione delle opportune mitigazioni. La tutela attiva del paesaggio, tra conservazione e sviluppo, comporterebbe invece una sensibilità che non sembra ancora nelle corde dell'iniziativa imprenditoriale, della pubblica amministrazione, nonché della gran parte degli operatori del progetto.

Tra le diverse accezioni di paesaggio – tra cui quelle metaforiche, ad esempio di “paesaggi letterari” per alludere agli sfondi descrittivi della narrativa – vi è quella preminente, che richiama i luoghi in cui la natura avrebbe conservato ancora segni, forme, atmosfere e caratteri primigeni. Dove le trasformazioni hanno seguito tempi dilatati, rispetto a quelli dei territori più antropizzati;

contesti dove la percezione richiama tuttora un immaginario ancestrale, primitivo e arcaico.

“Paesaggio” rimanda a “paese”, insediamento minuto in una campagna circostante, e prospetta la dicotomia tra innato e artificiale, selvaggio e domestico, spontaneo e coltivato. Un ambiente in cui permane un’evidente naturalità e dove il tempo delle trasformazioni è altro rispetto alla velocità dello sviluppo urbano. Una dialettica degli opposti che sottende il rimpianto di un paradiso perduto, una romantica visione del passato, una misura del cambiamento che ha nella nostalgia un metro di paragone.

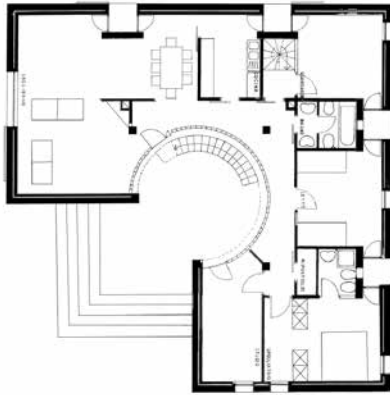
Questa dicotomia è particolarmente presente nella cultura eurocentrica, che pur essendo proiettata verso il cambiamento è sempre mentalmente rivolta alla rivisitazione del passato, continuamente indagato e ricostruito, dando vita a una visione della storia come memoria e narrazione progressiva degli eventi, come critica dell’azione umana, come proiezione e consapevolezza del tempo del singolo e della civiltà. Una dialettica che si è sviluppata dall’Umanesimo e che, scoprendo la profondità del tempo, lo ha rappresentato attraverso la pittura, fondando la scienza, indagando la natura, con l’uomo al centro della vita. Una visione prospettica dello spazio-tempo che non ha riscontro né nell’iconografia orientale, cinese e giapponese, né in quella araba.

Il ritratto della natura si fa via via realistico e puntuale, riproducendo notazioni e figure che focalizzano la struttura e le morfologie ambientali, facendo da sfondo alla narrazione pittorica delle vicende umane, anche

storico-mitologiche, e ricercando la verosimiglianza di quanto configura e popola il mondo, nel rispetto delle regole della visione prospettica, della luce e della percezione. Questa indagine, che nella pittura rinascimentale ha i connotati della ricerca scientifica, punta a stabilire una nuova conoscenza della natura e dell’uomo, coniugandosi con altri campi del sapere, come la matematica e la geometria, alla scoperta delle regole che governano le forme e il linguaggio inanimato dei messaggi iconici.

Non a caso pittura e architettura si congiungono in artisti che sono nel contempo pittori e architetti di pari eccellenza; questa unitarietà della ricerca pittorica e architettonica non ha precedenti e nel tempo andrà divaricandosi. La pittura serve a indagare la conoscenza delle regole delle relazioni spaziali, oltre l’istintiva percezione sensoriale visiva. Una simulazione astratta che nell’architettura si fa invece concreta e si costituisce nelle forme reali dei manufatti, negli spazi definiti e racchiusi, trasferendosi dalla simulazione del disegno pittorico nella trasformazione reale dell’ambiente.

Fondamentale quindi per l’architetto è la capacità di “guardare” oltre il segno tecnico e artistico del progetto per istruire la struttura dello spazio costruito, cogliendo i rapporti che ineriscono l’ambiente, le relazioni di quanto è nello spazio, e le misure che intercorrono tra le cose e le persone. Un insieme di dati reali interpretati, di conoscenze ed elaborazioni, che costituiscono il *background* culturale e la propensione di chi “vuol essere” architetto. Un’immersione concettuale da cui non si può prescindere per l’esercizio responsabile di un ruolo



*Pianello Val Tidone (PC), casa Oddi.
Pianta e fotografia del patio (1973).*

civile, pena la sua acritica riduzione a professione meramente tecnica, chiave d'ingresso anche per la comprensione del paesaggio come categoria d'assieme dell'artificiale e del naturale, ambiente delle trasformazioni antropiche di quanto dall'origine costituisce il mondo.

Per questo motivo l'architettura continua a essere debitrice della pittura, e non a caso, ancor oggi, chi la pratica dovrebbe svilupparne la propensione; quantomeno al disegno, un mezzo fondamentale per fissare idee, stimoli, suggestioni, immagini, da tradursi poi in forme architettoniche. Un'espressività fatta anche di sintetici segni, che portano in nuce l'essenza dell'opera: come negli schizzi dei Maestri, il cui tratto è contempo ricerca e sintesi della loro poetica, in un'inconfondibile personale narrazione calligrafica dove si può intuire anche l'orizzonte del paesaggio in cui l'opera verrà a collocarsi (si vedano i taccuini di Le Corbusier). Se l'architettura, territorio città casa, nel contempo spazio sociale e privato, viene ridotta a gesto ripetitivo e privata della cifra espressiva della sua poetica, si appiattisce anche la prospettiva metastorica del paesaggio come insieme di differenze e stratificazioni, di suggestioni e narrazioni.

Da tempo, infatti, ho rivolto una particolare attenzione a quanti contaminano la questione del paesaggio con apporti personali, esistenziali e autobiografici. Con quanto, ad esempio, è rinvenibile nella letteratura e nel cinema. Due forme espressive che affidano all'occhio della mente il compito di filtrare ed elaborare la sensazione visiva per ritradurla in immagini trasmissibili. Qui il paesaggio è sfondo, costituisce lo scenario in cui am-

bientare la vicenda e far muovere i personaggi, con la possibilità di diverse profondità di campo, panoramiche, primi piani e dettagli, in un montaggio che praticamente cerca di replicare quanto la mente incessantemente svolge nell'articolazione del nostro incessante soggettivo racconto con cui ci relazioniamo col mondo.

Per questo ritengo più importanti i romanzi di Balzac, per capire l'urbanistica e l'architettura di Parigi, di tanti tomi di specialisti e studiosi di quella città. Così pure per Istanbul, filtrata attraverso l'indagine narrativa di Orhan Pamuk, e gli esempi potrebbero esser molti altri. Così per il cinema, dal Neorealismo a Wim Wenders, per fissare due riferimenti dove il paesaggio è essenza stessa della narrazione.

Lungo questo percorso apparentemente ai margini dell'architettura mi soffermo dunque a esplorare tutto quanto attiene in senso lato al paesaggio. Fredrik Sjöberg, scrittore ed entomologo svedese contemporaneo, ben esprime la capacità che il racconto personale ha di contaminare la stessa analisi scientifica dell'ambiente con le sensazioni e i messaggi che il paesaggio può suscitare. Nelle sue rambolanti narrazioni egli articola uno stimolante punto di vista sulle problematiche del paesaggio, a partire dal dibattito ottocentesco sulla tutela della natura, con la promozione dei parchi naturali e il pensiero dei pionieri che hanno aperto l'orizzonte ecologico con cui oggi ci si confronta. Il suo è un punto di vista decisamente critico rispetto a conformistiche opinioni correnti: «Il paesaggio che un tempo si conformava spontaneamente, spesso come effetto collaterale

degli sforzi umani per sfuggire alla fame, è diventato esso stesso un obiettivo produttivo. Biodiversità, svago e non ultima – anche se raramente lo si dichiara – la bellezza».

Lo sguardo perspicace del biologo e dell'entomologo porta Sjöberg a rifuggire da ogni accattivante romantico rimpianto, dalla nostalgia di uno stato di natura che più non ci appartiene, in una visione proiettiva tuttavia in grado di connettere anche i più lontani segni del passato al paesaggio contemporaneo. Una visione e un metodo, il suo, che sull'osservazione fondano la costruzione logica di un punto di vista, la descrizione dei luoghi e degli ambienti in un excursus dai più vari ingredienti culturali; un percorso incrementale di indagini e conoscenze, lontano da semplificazioni e corrive vulgate.

Nel 2010 ho intrapreso un viaggio nel paesaggio. Voglio dire, ho cercato di approfondire il tema, sviluppando considerazioni su più piani e con diversi approcci, dal racconto di particolari contesti, a esperienze personali, a progetti e figure che mi pareva potessero emblematicamente rappresentare uno spaccato della specificità del nostro Paese; con l'intento, tuttavia, di non limitarmi ad un solo *cabier de doléances*. Questi pensieri sono confluiti in *Paesaggio italiano*, un testo che si compone di cinque parti tra loro autonome, in una sequenza relativamente casuale. Prima distribuito in una ristretta cerchia, è stato poi rieditato nel 2016 con l'aggiunta di un'articolata postfazione, che mi permetteva di tornare, a distanza di un lustro, su alcuni passaggi salienti delle vicende descritte, cartina di tornasole che mi ha consentito di

verificare il permanere di una diffusa e latente criticità nell'ambito della tutela del paesaggio e dell'ambiente. Nel complesso la struttura del libro si dipana nella forma ibrida tra narrativa e saggistica, scelta che mi è parsa idonea a far scorrere in parallelo approfondimenti e sensazioni, quadri circoscritti e critiche più generali.

Viaggio nel Paese che dimentica è il sottotitolo allusivo di un punto di vista militante sulla progettazione del paesaggio, approdo d'un lungo percorso maturato in ambito professionale e accademico in qualità di architetto e docente universitario. Un tragitto ricco di stimolanti esperienze, incontri e avvenimenti che mi hanno portato a dover prendere atto delle molte contraddizioni in cui versa il Paese, che si dibatte tra una densa storia e un'incerta, confusa, quando non caotica, idea di futuro. Ciò ha portato un diffuso vuoto culturale sul tema del paesaggio, in una colpevole assenza di intenzionalità, con la perdita del ruolo progressivo della figura dell'architetto, anche nelle sue più recenti declinazioni di urbanista, paesaggista, conservatore; aspetto su cui poco addietro mi sono già soffermato.

Alla fine degli anni ottanta in tema di paesaggio e di progettazione ambientale sembrava aprirsi una nuova stagione, a seguito del recepimento delle direttive europee in materia di protezione dell'ambiente, con l'istituzione dell'apposito ministero, la redazione resa obbligatoria dei piani paesistici, l'introduzione della valutazione d'impatto ambientale per le opere di maggiore importanza. Uno scenario d'inusitate possibilità per studi e ricerche,

nonché nuove opportunità professionali dalla marcata impronta interdisciplinare, dove l'architetto avrebbe potuto svolgere un'estesa progettualità per la riqualificazione del paesaggio e dei tanti luoghi che il tumultuoso sviluppo dal dopoguerra aveva profondamente alterato e compromesso, attraverso un ciclo produttivo che in pochi decenni aveva cambiato radicalmente il volto del Paese, consegnandoci dissesti e problematiche che una nuova stagione avrebbe dovuto affrontare con un atteggiamento non più predatorio della natura, dell'ambiente e dei beni comuni.

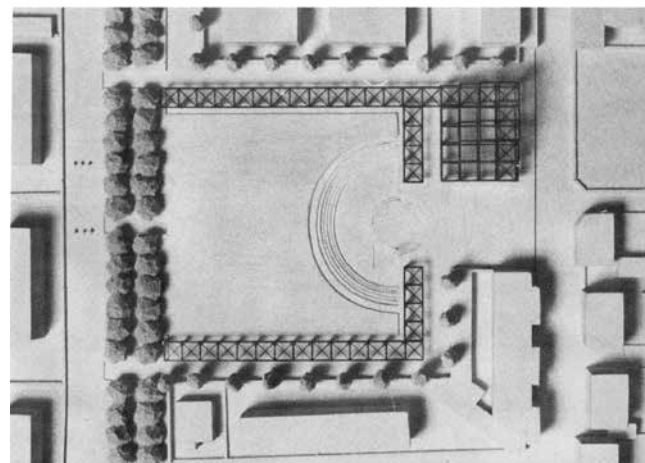
La consapevolezza dei "limiti dello sviluppo" (come già nel 1972 avvertiva il Rapporto del Club di Roma), la questione ecologica, la necessità di una diffusa formazione ambientale, apparivano la strada per la salvaguardia del paesaggio come impegno ineludibile di ogni futura scelta. Un tragitto che avrebbe dovuto coinvolgere le istituzioni delegate alla promozione di piani e progetti per il ripristino e la tutela ambientale. Le nuove normative raccomandavano una diversa gestione del territorio, per limitare nuove espansioni, contenere un ulteriore consumo di suolo, avviando nel contempo una diffusa riqualificazione urbanistica ed edilizia.

In una tale prospettiva gli architetti avrebbero potuto assumere un ruolo rilevante, con il contributo incrementale di nuovi apporti disciplinari per sviluppare progetti di diversa complessità e scala. Estensione e integrazione di conoscenze sarebbero state necessarie per traghettare ambiente e territorio in un'ottica sistemica, in una serrata interlocuzione con il campo d'indagine di altre disci-

plines e nuove specializzazioni, in una proiezione della ricerca progettuale oltre il tecnicismo delle soluzioni consolidate.

Le aspettative di un diverso governo del territorio, come pure di una nuova figura di architetto ambientalista nel più circoscritto contesto della formazione, già nei primi anni novanta sarebbero andate deluse. La stagione dei piani paesistici, ambizioso progetto esteso a tutto il territorio con l'obiettivo di ampliare la conoscenza, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio ambientale, è rapidamente tramontata. La formazione universitaria si è rapidamente ricondotta in un angusto contesto accademico, con una riforma dell'ordinamento didattico burocratica e macchinosa. Una chiara involuzione rispetto a quanto già avviato negli anni ottanta, con l'istituzione dei dipartimenti e l'introduzione di nuove discipline, di cui certamente la più rilevante è stata la *Progettazione ambientale*.

Paesaggio italiano si colloca proprio sul venir meno di quelle aspettative, con la caduta della tensione sociale e culturale, che in certa misura era stata fatta propria anche dall'ambito politico, con provvedimenti non perseguiti poi con la necessaria determinazione. È anche l'approdo a una comprensione della tematica ambientale e della bellezza del paesaggio oltre l'enfasi di una idealizzata ottica estetica, una presa d'atto della dura realtà di compromissioni e incertezze che attanagliano la necessità di cambiamento. Un *Viaggio*, quindi, *nel Paese che dimentica*, come monito e speranza di un diverso domani, col «pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà».



*Villaggio dei Giovani, Limbiate (MI).
Nuova piazza del Villaggio dei Giovani: porticato (1977).*

Le linee di un paesaggio, il verde, uno specchio di mare, ci parlano del tempo, restano impressi in noi, diventano pensiero e parola, fan parte della nostra esistenza. La bellezza di cui qui si parla ha a che fare anche con la vita sociale, perché il degrado ambientale, e dunque ogni devastazione della bellezza di un luogo, è fatalmente accompagnata dal degrado umano e corale in tutte le sue forme.¹

Così Raffaele La Capria, con il tratto dello scrittore di vaglia, meglio riassume il mio punto di vista, tant'è che mi è sembrato opportuno riportarne il pensiero nella quarta di copertina di *Paesaggio italiano*. Il paesaggio, quindi, anche come "inclusione sociale", un concetto che in un testo che sarebbe poi seguito, *Paesaggi milanesi*, avrei ripreso e sviluppato in una più articolata riflessione evidenziata dal sottotitolo *Per una sociologia del paesaggio urbano*.

Più si approfondisce più c'è bisogno anche di specializzazioni, per una sintesi più attendibile di ogni sbrigativa semplificazione. Nel mio ambito disciplinare la coscienza dei propri limiti cresce con l'applicarsi a progetti complessi e a diverse scale. Piani urbanistici, piani d'area vasta e di parchi, studi di valutazione d'impatto ambientale, ma anche piani particolareggiati e progetti architettonici portano a traguardare il paesaggio con l'ottica di un cannocchiale galileiano che dirada la nebbia di una presunta autonomia disciplinare, così radicata nell'opinione di molti architetti. Necessaria quindi la consapevolezza che l'architettura sia "strutturalmente" diversa da ogni altra forma di manifestazione artistica, come ad esempio quella musicale o della pittura: conta-

minata dallo stato di necessità della sua costruzione non può rivendicare un'astratta autonomia.

Paesaggio italiano ricorre all'artificio di un *petit tour* tra bellezze e contraddizioni del Bel Paese, con spunti di riflessione anche sul rapporto che intercorre tra carenze della formazione, pratica del mestiere dell'architetto e compromissioni ambientali, con conseguente perdita d'identità del territorio e della città, arrivando alla constatazione del paradosso che intercorre tra la macroscopica corporazione degli architetti, promossi al rango di paesaggisti, e le compromissioni del paesaggio italiano. Certo gli architetti non sono i soli artefici di questa situazione, ma la responsabilità loro attribuita dovrebbe indurli a prender partito per una difesa del territorio e per l'affermazione della qualità dello spazio urbano e domestico. Un argine culturale sempre più necessario e urgente.

In *Paesaggio italiano* l'espedito narrativo, con figure reali ma anche retoriche, mi ha consentito di evidenziare con maggior forza, almeno credo, paradossi che l'assuefazione porta a rimuovere alla nostra stessa vista: territori devastati e inquinati, complessi ed edifici abbandonati, informi e caotiche periferie, luoghi di degrado ambientale e sociale. Sconcertanti scenari che ammorzano quel che ancora permane di una profonda bellezza che pervicacemente fronteggia il tempo e le aggressioni dell'insipienza: squarci, interstizi, territori resistenti, incontaminati paesaggi.

Un'altra importante tappa della mia propensione alla vasta tematica del paesaggio è rappresentata dalla plu-

riennale esperienza condotta come promotore e coordinatore del dottorato interdipartimentale di ricerca in *Progetto e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali* al Politecnico di Milano, dal 2005 al 2012. Un'articolata iniziativa sviluppata con un collegio di docenti d'eccellenza, in una sfida per sperimentare nuove modalità didattiche e di ricerca. Pur nascendo il dottorato all'interno di un'università tecnica, assumendo il tema dei beni culturali non v'erano dubbi nella nostra determinazione sulla necessità d'una estensione dei saperi oltre i tradizionali steccati disciplinari, in una stretta integrazione tra *Le due culture* (per riandare ad un famoso *pamphlet* di Charles P. Snow), cioè tra cultura tecnica e cultura umanistica, per ribadire l'importanza nel progetto di valorizzazione dei beni culturali e in particolare del paesaggio. Parrebbe scontato, ma così non è nella pratica di un sempre più diffuso acritico tecnicismo del progetto contemporaneo.

A dimostrazione dello spirito e della finalità della *faculty* di questo dottorato, spiccano le *lectio magistralis* tenute da rinomati relatori sul tema del paesaggio. Tre *lectio* svolte da Flavio Caroli, Sebastiano Vassalli e Philippe Daverio, nel contesto magico del Teatro Scientifico Bibiena a Mantova, con un'affollata presenza a testimoniare anche della volontà di un riscontro pubblico del lavoro di ricerca messo in campo. Gli incontri, con una mia presentazione, si sono tenuti rispettivamente: il 12 febbraio 2010 (Caroli), il 25 novembre 2010 (Vassalli) e il 16 settembre 2011 (Daverio). Le tre *lectio* sono state poi raccolte nel 2013 nella pubblicazione *Le anime del*

paesaggio, con una mia introduzione per consentire ai lettori di cogliere lo spirito e il metodo di lavoro del progetto dottorale.

Flavio Caroli ha ripercorso nella sua dissertazione, *Il volto e l'anima della natura*, lo sviluppo della concezione del paesaggio attraverso lo sguardo della pittura, partendo dall'osservazione che

Sul versante occidentale la natura [...] è stata da sempre considerata come “altro” da sé: il pensiero socratico, e in generale la riflessione greca, individua nell'universo un oggetto di studio, che è necessario approcciare attraverso le categorie del *logos* e del razionale. Il mondo esterno emerge come oggetto anche avverso e nemico, che deve essere misurato, controllato e assoggettato ai propri fini. Il rapporto, di conseguenza, prende forma all'interno di due orizzonti di senso tra loro in profondo conflitto: da un lato la tragedia, il dramma implicito che caratterizza l'operato umano all'interno del naturale, dall'altro la fiducia nella ragione, in quanto strumento in grado di portare al dominio e al controllo del mondo.²

Lungo il filo di questo rapporto dialettico (tra spontaneità naturale e controllo umano) Caroli appunta le principali tappe e gli autori che hanno determinato un salto di qualità nella rappresentazione del paesaggio, anche come forma di “descrizione scientifica della natura” a partire dalla rivoluzione pittorica rinascimentale.

Philippe Daverio affronta il tema, *Il paesaggio della modernità*, attraverso una riflessione sul punto di vista architettonico e urbanistico del XX secolo, che ha spostato via via il “tema dei luoghi” come unitarietà tra



Poasco, San Donato Milanese (MI).
Case a schiera (1980).

qualità dello spazio e attività artistica e speculativa verso un'area di interesse esclusivamente politico-amministrativa e normativa.

Oggi [...] la questione architettonica viene interpretata principalmente come una questione di vincoli giuridici. Il ruolo dell'edificio è inteso secondo una prospettiva principalmente finanziaria, la sua realizzabilità dipende meramente dalla conformità con i parametri legali stabiliti nelle sedi politiche e amministrative, calcolati sulla base di statistiche e dati numerici assoluti, indipendenti dai modelli che caratterizzano le società locali.³

Una prospettiva, come avverte Daverio, che segna la separazione tra architettura e *real estate*. Una critica, quella di Daverio, che si estende anche al paesaggio dell'urbanistica moderna, presentando una lettura filmica di Pasolini (da lui recuperata e proiettata per l'occasione) sull'urbanizzazione della collina di Orte come emblema di un approccio predatorio e incolto della trasformazione di territori e luoghi. Per auspicare, alla fine della sua *lectio*, un'inversione di tendenza in grado di riportare al centro la riflessione teorica e un cambiamento del comune sentire, per riuscire a ricostruire i luoghi e il paesaggio.

Nella terza *lectio*, *Letteratura e paesaggio*. *Il nulla e il paesaggio nelle nostre storie*, Sebastiano Vassalli parte dall'osservazione che nella cultura occidentale, come anche in altre culture, "l'idea del paesaggio" nasce tardi, a valle anche di un superamento del concetto di natura come un insieme di elementi ostili e di potenziali pericoli.

La natura delle origini è un luogo magico, in cui bisogna entrare in punta di piedi anche quando nulla, apparentemente, ci minaccia: stando ben attenti a non turbare i più remoti equilibri e chiamando per nome ad una ad una, per rendercele amiche, le divinità che lo compongono.

Un concetto che è alla base del pensiero giudaico-cristiano, e che transita attraverso la cultura più astratta dei Greci e più realistica dei Romani.

Il latino di Cesare e di Cicerone non ha parole per indicare il paesaggio: ha delle espressioni composte (*situs loci*, *situs regionis*, *situs terrarum*) che indicano l'assetto di un luogo o di una regione, le sue componenti geografiche [...]. La parola italiana paesaggio (e i suoi equivalenti nelle principali lingue europee: il francese *paysage* da cui l'italiano deriva, l'inglese *landscape*, il tedesco *landschaft*, lo spagnolo *paisaje*) nascono tardi e conservano tutte un'ambiguità di fondo tra le due componenti semantiche, quella naturalistico-ambientale e quella estetica. Sono parole complesse, parole con due anime.⁴

Muovendo dalle letture di Caroli, Daverio e Vassalli, il paesaggio può essere interpretato da più punti di vista. La *pittura* lo ritrae, lo copia, lo simula, la *letteratura* lo narra, lo immagina, lo idealizza nella mente e nel ricordo, l'*architettura* lo costruisce, lo trasforma, lo abbellisce ma anche lo degrada. Sempre quindi il paesaggio ha più anime, tra una tensione ambientale-naturalistica e una estetico-idealistica, dove la componente "soggettiva" riveste certamente una notevole rilevanza nella sua costruzione, attraverso azioni e artefatti che ne costituiscono la storia.

Nell'introduzione al libro ho osservato che

le figure allusive dell'architettura come proiezione dell'immaginazione, più della pittura e della letteratura che pur grandemente lo influenzano [il paesaggio], hanno la possibilità di conformare l'aspetto del reale nel processo di trasformazione del mondo, dell'ambiente, dello spazio, dei luoghi dove si riproduce e sviluppa la vita, attraverso la costruzione di artefatti. Qui risiede lo scarto, lo specifico che distanzia l'architettura dalla pura interpretazione concettuale che attiene all'opera d'arte, conducendola alla necessità del dover essere, riscattandola da ogni artificio e da ogni astrazione perché intrinseca al soddisfacimento di un bisogno che è il dato della sua produzione. E dove quindi l'allusione, come portato del pensiero e proiezione finalistica della mente, sconta di doversi fissare in una forma univoca ma a sua volta fonte di stimoli immaginativi e allusivi. Soggetto [l'architettura] quindi intrinseco al paesaggio, costruzione per parti e nel tempo del paesaggio, paesaggio essa stessa.⁵

Nell'*incipit* della stessa introduzione viene sottolineata l'aporia tra architettura e pensiero artistico, rievocando un brano "fantasioso" di Curzio Malaparte. Nel romanzo *La pelle* Curzio Malaparte racconta la visita di Rommel, nella primavera del 1942, alla sua villa di Capri progettata da Adalberto Libera. Alla domanda del generale tedesco, colpito dall'eccezionalità dell'architettura, su chi fosse l'autore del progetto, Malaparte, «indicandogli le pareti a picco di Mastromania, i tre scogli giganteschi dei Faraglioni, la penisola di Sorrento, le isole delle Sirene, le lontananze azzurre della costiera di Amalfi, e il remoto bagliore dorato della riva di Desto», rispose: «Io ho disegnato il paesaggio».⁶

È lo stesso ambiente, tra i Faraglioni e Punta Campanella, in cui anche Goethe incappò durante il suo viaggio in Italia, senza riceverne una particolare impressione e senza lasciarne quindi alcuna notazione. L'episodio, vero o romanzato che sia, certamente arricchito dalla fertile immaginazione di Malaparte, la dice lunga sulla dimensione soggettiva che noi intratteniamo con la visione di quanto ci circonda, e che in senso sempre lato denominiamo paesaggio, sia in termini concreti che simbolici e metaforici. Una nozione, quella di paesaggio, che si connota di una sempre più ampia aggettivazione e specificazione, a determinarne la valenza espressiva e contenutistica, la cui estensione consente di adattarsi alle più disparate forme narrative. Un termine di tale ampiezza semantica ben si adatta a comprendere connotati salienti della modernità come indeterminazione, incertezza, limiti e confini, e sembra risalire a un tempo non così lontano, se è vero che è stato coniato da Tiziano.

Nel catalogo della mostra del 2012 al Palazzo Reale di Milano dal titolo *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno* si annota infatti che «La parola “paesaggio” compare per la prima volta nel 1552, in una celebre lettera di Tiziano all'imperatore Filippo II, dando prova della consapevolezza di una novità piena e clamorosa». La rivoluzione cinquecentesca della pittura veneta ha elaborato una «nuova idea dell'ambiente naturale che evolvendo attraverso varie fasi e significati la portò a definire nella lingua italiana il termine stesso di “paesaggio” nella sua accezione moderna».

Numerosi e disparati sono quindi gli studiosi che si sono cimentati sul tema del paesaggio, riscoprendone l'evoluzione concettuale e semantica. Un *excursus* che ha portato a un ampliamento del suo significato, fino ad estenderlo a ogni ambiente e contesto in cui si svolge la vita quotidiana, a ogni luogo antropizzato e naturale. Processo che, sfumando i confini che un tempo segnavano differenze e distanze in modo netto, non consente più di percepire con chiarezza i diversi stati del naturale e dell'artificiale. Una mutazione del rapporto uomo-ambiente che assume oggi connotati antropologici. Tra gli autori, Michael Jakob ben riassume le varie connotazioni del “concetto paesaggio”, attraverso la filosofia, la letteratura, la pittura, la sociologia e ancora altre angolature disciplinari.⁷

Interessa sottolineare che questa multifocalità disciplinare inerisce significativamente sulla stessa progettazione dei manufatti e dei luoghi dell'architettura. Ora tutto può essere tragguardato da molteplici punti di vista, il che attribuisce un maggiore e anche diverso significato al progetto come anticipazione di un esito futuro, la possibilità, cioè, di simulare visione di luoghi, di paesaggi, dell'organizzazione degli spazi, più di quanto non era possibile coi mezzi tradizionali, per la verosimiglianza della rappresentazione virtuale. Non v'è dubbio che il modo di vedere e percepire lo spazio e l'ambiente, che cogliamo con lo sguardo e gli altri sensi, è mutato e potenziato rispetto al passato, per le innovazioni che consentono di riprodurre, trasmettere e memorizzare le immagini, da cui la nostra mente è irreversibilmente conformata.

Se il romanzo rappresenta la forma espressiva e immaginativa pregnante del XIX secolo, come il cinema del Novecento, la trasmissione dei dati delle immagini è la connotazione saliente della contemporaneità, a tal punto che reale e virtuale giungono a con-fondersi in un unico piano. Il paesaggio, un tempo esterno all'interiorità della mente, capace di riproporre immagini astratte, oggi vive col pensiero un rapporto non più così lineare. La ri-produzione virtuale della realtà definisce una prospettiva di accumulo della memoria radicalmente diversa. Il paesaggio un tempo viveva nella distanza dei coni ottici, nel tempo del viaggio, nell'avvicinamento e nel percorso del transito, al variare delle stagioni e dei giorni. Per il paesaggio, oggi, è accaduto quello che è già avvenuto per *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Siamo in grado quindi anche di "inventare il paesaggio", per viverlo e proporlo a nostro uso e consumo, in una dimensione sociologica di accumulo di eventi, storie, persone, immagini e atmosfere e quant'altro che costituisce l'immersione nel contesto ambientale.

In questa dimensione della modernità viene varata la Convenzione Europea, che definisce il paesaggio «una determinata parte del territorio come è percepita dalla popolazione, il cui carattere deriva da fattori naturali e umani e dalle loro interpretazioni». La Convenzione, inoltre, «si applica a tutto il territorio, concerne i paesaggi eccezionali, ma anche quelli della vita quotidiana e degradati».⁸

Una connotazione, quindi, estensiva e del tutto nuova, con un orizzonte attuale e transitorio, rispetto all'e-

stetica idealistica di panorami e ambienti storicizzati nell'immaginario, da cui la tutela codificata dalla legislazione italiana del 1939. In tale concezione è evidente l'impronta crociana, punto d'arrivo di un lungo dibattito sulla conservazione dei beni storico-artistici, che rimanda al convegno internazionale sul paesaggio tenutosi a Capri nel 1922. L'idea di tutela e conservazione delle "Belle Arti", secondo una visione umanistica radicata nel passato, veniva estesa al paesaggio, idealizzato nella suggestione collettiva delle sue forme.⁹

La Convenzione Europea opera invece una forte attualizzazione del tema, in un'ottica in cui l'ambiente di vita del presente entra a far parte tout court del paesaggio, introducendo quindi la categoria plurima di "paesaggi", paesaggi eccezionali come pure degradati, senza quindi alcuna aprioristica distinzione di valore; il che non può non far pensare a una diversa relazione con la stessa storia e rimandare all'enunciato dell'economista Francis Fukuyama, secondo cui il punto di arrivo della società attuale si caratterizzerebbe come una sorta di «fine della storia». Un enunciato che sembrerebbe corrispondere all'attuale società, dove la gravidanza del momento e la velocità del cambiamento sembra confinarci in un «presente permanente».¹⁰

Eric Hobsbawm avverte invece che

La distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte

dei ragazzi e delle ragazze alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono. Questo fa sì che gli storici, il cui compito è di ricordare ciò che gli altri dimenticano, siano più essenziali alla fine del secondo millennio di quanto lo siano mai stati prima. Ma proprio per questo devono essere più che semplici cronisti e compilatori di memorie sebbene anche questa sia la loro necessaria funzione».¹¹

Punti di vista che pongono interrogativi anche ai problemi di tutela e conservazione del paesaggio in tutte le sue stratificazioni storiche, ma anche emozionali e contingenti. Un pensiero per conoscere e connettere il passato anche a una critica del presente. Solo una concezione di paesaggio come complesso sistema di relazioni tra passato e presente, come conoscenza processuale delle trasformazioni ambientali, può contrastare l'omologazione dei luoghi al degrado e all'oscuramento della loro storia.

Se iscritto in un "presente permanente", al paesaggio viene a mancare un punto di vista, una prospettiva, un cono ottico che consenta un'elaborazione e una finalizzazione, senza la proiezione del pensiero con «l'invenzione della memoria».¹²

Il terzo tragitto nel paesaggio su cui voglio soffermarmi ora è rappresentato da *Paesaggi milanesi*, un mio libro pubblicato nel 2019. Milano è assunta come una sorta di palinsesto di vicende, luoghi, progetti, figure, in una libera successione che mira a una lettura del paesaggio urbano del tutto diversa da quella veicolata da stereotipi

e icone celebrate come simboli della rinascita della città. Tale è l'immagine trasmessa dai mezzi di comunicazione, superficiale e patinata come la presentazione di una meta turistica, in un'enfasi che, sotto le rutilanti immagini delle nuove architetture, nulla dice delle dinamiche decisionali, del ruolo del capitale finanziario e di un più generale bilancio sociale di tali trasformazioni.

Palinsesto, quindi, etimologicamente inteso come un supporto che "raschiato di nuovo" è in grado di far emergere le occultate tracce della trama che hanno portato a quei risultati. Processi complessi e non lineari sui quali, in assenza di un dichiarato interesse pubblico, risulta facile sviare l'attenzione dalle motivazioni sostanziali e dalle sottese compromissioni. Senza nessun preconcetto, la realtà sta a confermare il primato della rendita nel processo di finanziarizzazione dell'economia urbana, e il caso di Milano è certamente esemplare.

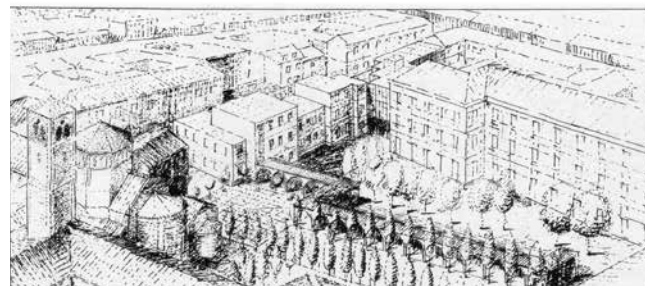
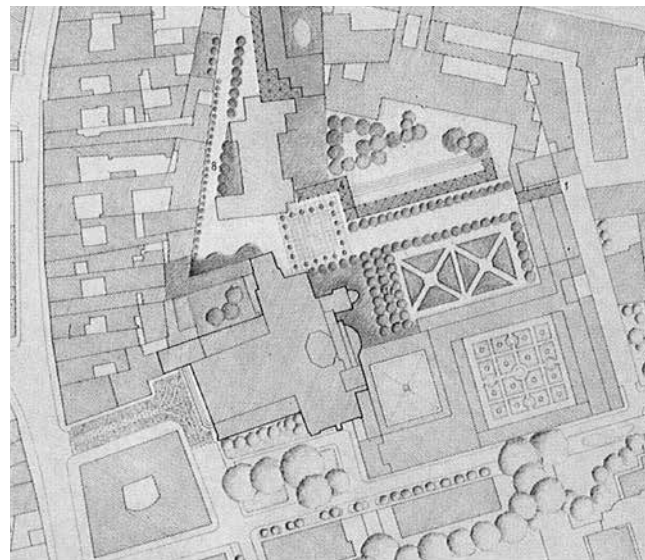
Partendo da un unilaterale punto di vista, quello degli investitori, per le scelte localizzative e funzionali, e in assenza di una politica che non sia solo *real estate*, il sistema decisionale si rivela ben lontano dall'obiettivo di estendere i benefici della riqualificazione urbana all'insieme della città. L'urbanistica risulta quindi dedicata principalmente, quando non solo, ai luoghi del capitale finanziario, e lontana da buone pratiche perequative che rimandano al riformismo razionalista della città moderna. Tali regole e principi, oggi sviliti, si pongono all'interno di un criterio redistributivo della ricchezza e anche della bellezza, nel disegno dello spazio di una idea democratica della città, e si rappresentano in una ragionevole

ricomposizione dei diversi interessi e nella costruzione di spazi civili per il soddisfacimento dei bisogni sociali. Un atteggiamento ben diverso dalla mera negoziazione con uno straripante potere finanziario sulla città

Tuttavia *Paesaggi milanesi* non vuole essere né un testo di economia urbana – peraltro non sarebbe nelle mie corde – né un solo pamphlet pregiudizialmente avverso a ogni trasformazione della vituperata speculazione edilizia, ma muove dalla sensibilità per una politica e una cultura della città che metta in conto le opinioni di tutti, in un processo di costruzione del consenso a partire da conoscenze e competenze, per contrastare l'autarchia di pochi gruppi e la disinformazione di quanti sono destinati a subirla.

In questo percorso ho ristretto esemplificativamente il campo di osservazione a un esteso ambito del sud-est della città, dove permangono visibili tracce del passato dentro la modernità del ventesimo secolo e le innovazioni del nuovo millennio. Un approccio fenomenologico al paesaggio urbano che si addentra in puntuali narrazioni di vicende sociopolitiche, episodi, personaggi, progetti, fatti affiorare in un libero montaggio senza soluzione di continuità. Sequenze che consentano di affrontare la descrizione di un “con-testo” nei significati della sua costruzione, lungo il crinale instabile di un presente in continua evoluzione.

La trasformazione, quindi, come esito di un processo che solo la conoscenza delle complesse interrelazioni della decisione umana è in grado di comprendere nelle sue profonde ragioni. Un approccio che ambisce a costi-



Milano. Piano particolareggiato dell'ambito di San Simpliciano (1990).

tuirsi quale metodo per una lettura della realtà urbana, intreccio tra dati strutturali e immateriali dei luoghi, vicende dimenticate e stratificazioni storiche. Il paesaggio, quindi, espressione e configurazione della dinamica sociopolitica della *civitas*, evento che si evolve e trasforma con la convivenza, condizione del suo stesso strutturarsi.

Il sottotitolo del libro, *Per una sociologia del paesaggio urbano*, vuole infatti rafforzarne la chiave di lettura, ovvero la contaminazione tra configurazione ambientale e contesto sociale, tra progetti e attori di una trama della storia che si dipana in tanti percorsi, tutti inclusi nel più dilatato sfondo della città. Una profondità di campo che criticamente relativizza ogni aspetto, facendo affiorare e vivificare anche dimenticati episodi, ricercando e scrivendo la storia dei luoghi con lo spirito degli *Annales*. Una rappresentazione diversa, quella della realtà urbana, dai modi e dai tempi dilatati dello spettacolo della natura, in una repentina dinamica evolutiva che dà la preminenza all'artificio della "costruzione" dello spazio fisico, per la "costituzione" della struttura sociale.

Le metamorfiche immagini della città e la topologia dei luoghi non consentono univoche narrazioni. Rimandano, a chi voglia indagarne l'origine, alle cause e alle ragioni come consapevolezza del passato, per un futuro possibile rispetto ad un adimensionale presente. Un "bisogno di futuro" come "differenza", come "progresso" avverso a "decadenza", un punto di vista che riprende e accentua, a distanza di qualche anno, quanto già detto in *Paesaggio italiano*, col rinnovato stimolo a contrastare inquietanti derive delle trasformazioni urbane quando

espungono la ragione della città come contesto sociale. Trasformazioni, come in diversi casi milanesi, tali da oscurare d'acchito tracce, testimonianze, ricordi, sentimenti del percepire collettivo. Una memoria, quindi, sempre più contratta, che inibisce la dialettica tra passato, presente, futuro: una sorta d'illusione della fine della storia che altro non è che perdita di capacità d'analisi e di visione prospettica.

Tale è la condizione della città e dell'architettura col venir meno delle differenze ambientali e dei luoghi, in uno spazio sovrastato dall'immanenza tecnologica di un universo di bisogni indotti da un acritico sviluppo. All'opposto stanno le ragioni del contesto, la costruzione dell'architettura come atto fondante dai significati culturali, etici e collettivi, in-vece di un tecnicismo auto-referenziale che espunge ogni contaminazione che non appartenga alla sola sua autonoma ragion d'essere.

In *Paesaggi milanesi* ripercorro pertanto il nesso tra progetto architettonico e memoria dei luoghi come lascito della genesi della costruzione del paesaggio. In quest'ottica, quindi, il progetto si definisce come laboratorio dell'intrapresa sociale della costruzione dei luoghi, con la "sociologia del paesaggio urbano" a trama dello sviluppo del progetto stesso. Il progetto è quindi anche "invenzione del paesaggio", nella dialettica tra trasformazioni e permanenze di cui assume le ragioni. Da questa chiave muove la critica all'urbanistica e all'architettura, quando esibiscono soluzioni senza il filo logico delle contaminazioni fisiche e concettuali che il passato tramanda quali materiali e strumenti del progetto, che

invece deve essere avverso alla casualità di una narrazione senza alcun valore incrementale.

La sociologia ci viene inoltre in aiuto per svolgere un'indagine correlata all'evoluzione dei contesti ambientali dell'urbanistica e dell'architettura, per fornire al progetto la critica necessaria ai suoi obiettivi progressivi. Il progetto si definisce pertanto non come coazione, ma nell'ottica opposta, innovativa e solutiva di bisogni e desideri, quando l'architetto si fa "militante", non separando la sua azione dai soggetti sociali a cui è rivolta.

Questo è l'approccio di quanti, da tempo, hanno cercato di dare fondamenti scientifici alle attività progettuali, con l'obiettivo di indagare le ragioni che stanno alla base dell'organizzazione dello spazio. Un metodo non diverso dalla "sociologia-scienza", perché, secondo Danilo Montaldi, «non esiste tra intervistatore e intervistato la barriera (o la lusinga) di un diverso linguaggio», ed è necessario infrangere, quindi, «lo schema di un rapporto che è classico della sociologia borghese, e si esprime nelle diverse figure appunto di un indagatore e un soggetto (uomo) da analizzare». Un metodo che dovrebbe appartenere all'urbanista/architetto, che fonda il proprio lavoro sulla responsabilità del soddisfacimento dei bisogni primari dell'abitare.

Tra i padri di questo approccio che si connette alla progettazione urbana e architettonica spicca Alessandro Pizzorno. Pizzorno ha apportato un fondamentale contributo alla sociologia urbana, per «entrare in dialogo con tutta la cultura non intellettuale [...] quella urbana, delle fabbriche e dei rioni, degli uffici e delle famiglie,

non meno di quella delle campagne, la cultura insomma entro cui tutti noi ci muoviamo quando non studiamo e leggiamo». Dal 1953 al 1959 aveva diretto il centro di relazioni industriali della Olivetti di Ivrea, città-laboratorio di una «urbanistica e architettura critica».

All'interno di questo filone di pensiero non si può non citare anche Roberto Guiducci, "ingegnere olivetiano", per il ruolo avuto in una rinnovata consapevolezza della centralità dell'urbanistica nel cambiamento dei rapporti sociali, tra i protagonisti del riformismo del centrosinistra degli anni sessanta, nonché saggista dalle pagine di "Casabella" di Ernesto Nathan Rogers.

Paesaggi milanesi rimanda infine al concetto di "municipalità", fondamentale istanza partecipativa alla formazione degli indirizzi e delle decisioni per la città e l'architettura, in alternativa a modelli amministrativi basati su una delega senza verifiche sostanziali. Un richiamo oggi sempre più labile, nell'incombente centralizzazione dei poteri e del sistema decisionale, a giustificazione di un contesto sociopolitico a complessità crescente. Secondo tale modello gerarchizzato e verticalizzato, la formazione del consenso sui progetti di grande rilevanza urbanistica e architettonica è affidata a tecniche di puro marketing, che mirano a consolidare decisioni già prese, evitando un aperto confronto coi cittadini per una valutazione condivisa delle alternative delle scelte.

La memoria è andata quindi anche a figure di particolare rilievo nel rivendicare e affermare una diversa gestione della città, conseguendo significativi risultati. Protagonisti sullo sfondo di iniziative e cambiamenti che



Val Tidone. Veduta (2003).

risalgono, nello specifico, all'attuazione del decentramento amministrativo comunale con la costituzione dei consigli di zona. Risultato di un serrato dibattito politico e culturale, con un'ampia partecipazione di base attraverso i comitati di quartiere per rivendicare una diversa articolazione del processo decisionale comunale. Una fase politica che ha visto Milano in primo piano e su cui *Paesaggi milanesi* ritorna, rimarcando il ruolo di alcuni dei protagonisti di quella iniziativa che si trovarono ad operare in quella congiuntura in un contesto particolarmente attivo. Consigli di zona oggi municipi, fondamentali per la partecipazione dei cittadini alle scelte, per una democrazia urbana che rappresenta il grande nodo irrisolto di una società di massa.

Dentro questa complessità si gioca il destino della città, il suo sviluppo come risposta a istanze articolate di bisogni, attese, sogni. La capacità cioè di immaginare e costruire orizzonti dove il paesaggio urbano nella sua totalità possa restituirci non narcotizzanti immagini consumistiche, ma un'idea di futuro, uno stimolo e una attenzione a saper criticamente edificare la bellezza e la socialità della città.

La ricostruzione dei paesaggi urbani e il recupero della storia vera e immaginata o impasticciata o confezionata per il consumo ne fanno un sistema di simboli arcaici e anarchici che si rinnova costantemente e indipendentemente come se fossero un foglio di un album pieno di ritagli colorati. Accanto alla città dell'immagine e dei media c'è la città dei vissuti e quella degli "altri" che vivono negli interstizi, quella degli incontri, quella delle solitudini, quella dei diversi mondi vissuti e invisibili che configurano le nuove real-

tà e delineano i futuri possibili, in cui si configurano le nuove soggettività e le diverse comunità con le loro narrazioni ed estetiche leggibili attraverso i corpi degli uomini, delle cose, dei paesaggi.¹³

Con il pensiero dell'epistemologa Eleonora Fiorani, qui nei panni dell'antropologa, sintetizzo un mio modo di sentire, un percorso di consapevolezza che il paesaggio esprime nella sua interezza, nonché la ragione per comprendere tutte le sue complesse valenze, percorso non facile, che va oltre ogni estetizzante narrazione e proclama per la tutela e conservazione, col rischio di connotazioni anche regressive. La tutela del paesaggio non può che essere partecipata e condivisa, non delegata e normalizzata dalle istituzioni, ma un'azione corale che assuma la bellezza dell'ambiente tra le ragioni della vita, del senso di essere al mondo, con l'imperativo di consegnare ad altri ciò che ci è stato tramandato.

¹ R. LA CAPRIA, *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*, Bompiani, Milano 2015, pp. 72-73

² F. CAROLI, P. DAVERIO, S. VASSALLI, *Le anime del paesaggio*, Interlinea, Novara 2013, p. 18.

³ *Ibi*, pp. 84-85.

⁴ *Ibi*, pp. 91-92.

⁵ *Ibi*, pp. 11-12.

⁶ Curzio Malaparte, come in altre sue opere, ha intrecciato e sovrapposto finzione letteraria e realtà come due facce della stessa medaglia, dove intenzioni e fatti si combinano in un'unica idea del divenire storico. Ed ha contribuito ad alimentare il mito attorno alla sua casa di Capri, fino a confondere e sfumare il suo ruolo di committente con quello dell'architetto. Molti gli studi fatti, senza che peraltro si sia giunti con certezza

a individuare l'effettivo apporto dello scrittore alle scelte architettoniche dell'originario progetto di Adalberto Libera, delle successive varianti e dei rapporti con la Soprintendenza. Una vicenda, quella della villa Malaparte, che evidenzia le complesse relazioni tra committente e progettista che condizionano l'esito finale dell'opera.

⁷ M. JAKOB, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009.

⁸ Nel 2000 gli stati membri del Consiglio d'Europa hanno firmato a Firenze la Convenzione Europea del Paesaggio, ratificata dall'Italia nel 2006. La Convenzione promuove la pianificazione e la gestione del territorio in un'ottica di salvaguardia dei valori ambientali della tradizione, con una particolare attenzione per tutto quanto può riguardare le trasformazioni attuali, nei loro aspetti anche contraddittori.

⁹ Il dibattito sull'architettura mediterranea ha caratterizzato il convegno internazionale sul paesaggio tenutosi a Capri il 9 e 10 luglio del 1922. Tema da cui non è esente la cultura razionalista e la figura di Le Corbusier, peraltro presente a Capri in quel periodo con un progetto per un albergo, lungo il percorso che condurrà alla villa di Curzio Malaparte. L'edificio di Le Corbusier è oggi del tutto trasformato. Da quel convegno emerse una linea che poi caratterizzerà molte architetture nell'area del Mediterraneo, dove l'approccio mimetico e il richiamo alla tradizione dà luogo a forme di pura invenzione e di vero e proprio falso storico. Gli stessi riferimenti alla filosofia dell'idealismo, l'esplicita influenza di Benedetto Croce, caratterizzeranno il secolo, prolungandosi fino a oggi, in quel complesso intreccio tra analisi della realtà, idee e concettualizzazioni come proiezione del pensiero. Intreccio tra realtà e idea tanto più esplicito nella categoria del paesaggio, dove i contorni sfumano, le immagini si deformano e mutano.

¹⁰ F. FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.

¹¹ E.J. HOBBSAWM, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995.

¹² I. ROSENFELD, *L'invenzione della memoria*, Rizzoli, Milano 1989.

¹³ Eleonora Fiorani dal programma della mostra *Fantasmis del Novecento*, Assessorato alla Cultura del Comune di Milano.



PAOLO ZERMANI

Architettura e tempo: sulle tracce dell'Occidente

Nell'architettura occidentale un gratuito gioco di immagini attacca la sostanza, quasi archeologica, di una civiltà che si vuole morente o sepolta mentre, aggrappata alla terra e al suo mito, essa reclama l'urgenza di una verità. Così il dramma di ogni edificio o città italiana è definito da precise misure, che continuano ad emergere e a fissarsi sulla terra, a confrontarsi con il tempo che scorre e a determinarne l'intensità. Non è possibile manipolarne astrattamente il flusso.

Nell'architettura nessuna possibilità può essere lasciata all'esito di un esercizio combinatorio da eseguire al tavolo, a ogni inconsistente artificio grafico, nessun contenuto può essere svelato, nella sua interezza corrosa, dalla fretta dei *collages* e dalle sofisticazioni della grafica. Solo percorrendo le distanze tra gli aridi reperti del nostro tempo potrà essere rivelato all'architettura il codice per trasformarsi, per crearsi un posto nel nuovo paesaggio.

In *Nostalghia*, del 1983, Andreij Tarkovskij mostra i protagonisti (Gorcacioy, un intellettuale russo alla ricerca delle tracce di un suo avo musicista e la giovane Eugenia, interprete che lo accompagna), durante un Grand Tour, intenti a cercare nel tempo e nello spazio italiano la verità. Tarkovskij, si sa, quando visitava gli Uffizi, si limi-

tava alle prime quattro sale, perché temeva di essere corrotto dalla pittura rinascimentale. Una preoccupazione, quest'ultima, non dissimile da quella di David Caspar Friedrich, il grande paesaggista tedesco che, nella sua inesausta ricerca dell'infinito, si rifiutò sempre di vedere l'Italia e i cieli blu della sua pittura.

La visita di Gorcaciov ed Eugenia nella cappella della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi è in tal senso emblematica. Giunti di fronte alla cappella, che il regista russo ha ricostruito come una cripta arcaica, l'uomo si rifiuta di entrare: «Non voglio più niente solo per me» dice. «Sono stanco di queste bellezze eccessive». Eugenia, una giovane Domiziana Giordano, dai riccioli d'oro come le Madonne rinascimentali italiane, entra da sola della cripta. Tarkovskij non le mostra, e non mostra nemmeno a noi, la Madonna del Parto, che resta avvolta dalla penombra, mentre un gruppo di donne del popolo sta celebrando un rito mariano di devozione per la Madonna in legno posta a fianco dell'immagine pierfrancescana. Eugenia non capisce. Soltanto quando il rito popolare è terminato e compiuto e un volo di colombe si leva uscendo dal petto della statua in legno, disperdendosi tra le arcate della cripta, la luce delle candele si alza e consente di vedere la Madonna di Piero. La ragazza, troppo prossima al mito del maestro toscano per comprenderne la sostanza oltre l'immagine, continuerà a non capire.

Gorcaciov trova invece nell'incontro con Domenico, "folle di Dio" emarginato dalla società, ai bordi della piscina d'acqua calda di Bagno Vignoni, in cui si immergeo-

no ignari i turisti, la comprensione di ciò che, provocando la divaricazione tra spirito e materia, il Novecento ha precluso. La separazione restituisce una incompiutezza, rilevata proprio sul paesaggio italiano, fondo e matrice per un itinerario di rovine a cielo aperto o interiori.

È questo il nostro presente. Il viaggio italiano appare necessario a Tarkovskij per fissare i contrasti e renderli prossimi alla fertilità.

Proprio Caspar Friedrich descrive, dipingendo il Duomo di Meissen, il valore prolifico delle rovine:

Sto di nuovo lavorando a un grande dipinto, il più grande che abbia mai eseguito [...] esso raffigura l'interno di una chiesa in rovina, e come modello ho utilizzato lo splendido Duomo di Meissen [...]. Dalle imponenti rovine di cui è popolato lo spazio interno si ergono possenti pilastri e delicate, esili colonne, che in parte sostengono ancora la volta a tutto sesto. È svanito il tempo della magnificenza dell'edificio sacro e dei suoi ministri, e dall'insieme in rovina è come sorta un'altra epoca e un'altra necessità di chiarezza e verità. Tra le rovine sono cresciuti alti, esili abeti.

Entro lo stesso paesaggio ambivalente di morte e rinascita, contenuto tra natura in rovina e rovina naturalistica, vicine a Friedrich, sono le immagini della grotta di Staffa, disegnate da Carus nel 1834. I candelotti-colonne di pietra muoiono e nascono dal basso verso l'alto e viceversa, contenendo, nella direzione assiale del proprio sospeso trapasso, il nuovo spazio.

Il nostro tempo non produrrà più rovine – secondo Marc Augè – non ne ha il tempo. Ma il campo di rovine è sotto i nostri occhi, dietro ogni bivio, fuori dal nostro fi-

nestrino. È davanti a noi una colossale dilatazione di scala. Possiamo considerare il paesaggio italiano una grande rovina. Se la rovina è un insieme costituito da due mancanze, l'originale distrutto o disperso da una parte, ciò che non sappiamo dall'altra, si può nuovamente leggere il Gran Tour come attraversamento delle rovine. Non edifici, ma città, non colonne, ma unità scomposte di paesaggio costruito. Attraversiamo, dalle Alpi alla Sicilia, una immensa grande rovina a scala territoriale che si frantuma ogni giorno in mille piccoli frammenti, che disperde ogni momento qualche relazione tra le sue parti costitutive, che è costantemente aggredita e resa irricognoscibile rispetto al suo iniziale esistere e apparire.

Noi produciamo oggi quasi soltanto macerie. Ma lo scarto tra due incompiutezze che le rovine rappresentano non può essere confuso con le macerie. L'arte è una promessa di rovina e contiene un tempo puro, non inquinabile, in cui continuità e discontinuità sono portate a fondersi e in cui anche al classico si possono scoprire occhi colmi di angoscia. Nell'incompiutezza delle rovine possiamo ancora individuare una precisione se essa, come la soglia del tempio chiuso nella città romana di Vienne – per Roth –, contiene l'attesa. In questo *stare* si compie l'unità del tempo architettonico che non troveremo se varcassimo la soglia.

Oltre "l'enorme edificio del ricordo" assumere uno stato di sospensione può consentire quanto è negato all'originale, ormai trasformato, ed è invece contenuto nella rovina. L'architettura non può essere un'eccentrica attitudine tesa ad affermare il valore di qualsiasi atto

personalizzato. La nuova, riconoscibile rovina costituita dal paesaggio italiano sfuggirà al rischio di diventare solo maceria se noi continueremo a misurarla.

Le cinque opere realizzate che mostrerò cercano di collocarsi all'interno di questo flusso che lega insieme luogo, tempo, terra, luce, silenzio. In ognuna di esse il "percorso", filo conduttore di ogni tema tipologico, consente di seguire le tracce delle misure e di rinnovarne i caratteri originali.

La vicenda architettonica del Castello di Novara è segnata da una progressiva serie di addizioni e demolizioni che si susseguono, a partire dal tracciato murario della città romana, con cui sostanzialmente il primo fortilizio coincide, attraverso i successivi accrescimenti medioevali e rinascimentali e fino alle addizioni carcerarie ottocentesche (in parte ora demolite) che ne hanno definitivamente segnato il carattere disomogeneo.

Un cantiere secolare, intervallato da lunghe immobilità e improvvisi sussulti edificatori. Prima del nostro intervento un carattere definito permaneva nelle due ali est e nord, coincidenti con i diversi accrescimenti viscontei, a partire dalla Turrissella, mentre il lato sud era occupato in parte da fabbricati di servizio, alcuni in stato di rovina, attestati sulle fortificazioni merlate e il lato ovest, corrispondente a uno dei lati del *castrum* romano, era completamente demolito, ad eccezione di un frammento isolato di epoca medioevale.

Gli scavi effettuati hanno consentito di individuare, proprio su questo lato, l'antico tracciato romano sot-

terraneo di impianto originario, esattamente collocato sulla direzione ove permane il frammento medioevale in alzato. L'intervento generale progettato ha previsto il restauro delle parti esistenti sui lati est e nord e la ricomposizione delle parti demolite, in particolare l'ala ovest, il completamento dell'ala sud e la ricostruzione della torre sull'accesso principale che, durante la sequenza storica, ha assunto forme e dimensioni diverse, affacciata sul fronte nord verso la piazza. Il Castello costituirà il nuovo museo della città di Novara.

Nell'ala nord, comprendente la Rocchetta, oltre il restauro di tutti gli ambienti, l'intervento di ricomposizione architettonica ha riguardato anche la torre, ancora in parte rilevabile in una delle sue diverse versioni nei costoloni posti sopra l'ingresso voltato della parte interna, ma celata dalle coperture a falde. Il filo di facciata corrispondente ai due costoloni è stato prolungato sui lati destro e sinistro e lascia aperta una vista verso la piazza antistante, i monumenti, il battistero, la cupola antonelliana. Si è costituito così un belvedere freddo e aereo che ha valore evocativo di nuova torre civica della città di Novara.

Nell'ala ovest il grande muro sotterraneo e il frammento successivo hanno stabilito il punto di appoggio su cui si è impostato il progetto di ricostruzione della nuova manica del Castello, tesa a ricomporre l'unità dell'impianto in precisa continuità con le antiche matrici viscontee, sforzesche e spagnole. Al piano terra la grande spina archeologica, emergente nelle sue estremità esplorate e studiate, si è collocata come elemento gui-



Alle pp. 62, 69 e 70-71: restauro e ricostruzione del Castello di Novara (2016).



da dell'organismo tipologico che incorpora, nel fronte esterno, anche il frammento medioevale di facciata e ne esalta la presenza, sottolineandone il valore materiale di ricostruzione, segno della stratificazione degli usi.

All'interno, parti di mura viscontee elevate sulle mura romane emergono dalla pavimentazione del piano terra, nel salone principale della Galleria, mentre il muro medioevale e la torre d'angolo a sud-ovest, d'epoca romana, rimangono completamente a vista, dalle fondamenta al coronamento attuale, poli di attrazione dell'esposizione.

Le quote di scavo consentono di rendere fruibili e visibili gran parte dello scavo e delle strutture romane ritrovate, tra cui la torre d'epoca romana posta nell'angolo di nord-ovest della cinta viscontea, emersa dalla campagna di scavo archeologico, ad ulteriore testimonianza dell'esistenza di un recinto fortificato collocato sull'estremo angolo di sud-ovest del *castrum*.

La facciata rivolta verso la corte interna è volutamente incompiuta, incorporando, nella sua consistenza contraffortata o diruta, la memoria di ciò che è stato ripetutamente costruito e distrutto.

Nell'ala sud, le opere di restauro e valorizzazione della torre angolare, che confina con il nuovo corpo ricostruito, e la demolizione dei corpi aggiunti esterni, presumibilmente adibiti a stalle, successivamente tamponati e di scarso valore architettonico, consentono di ritrovare e rivedere la completezza dell'antica muratura perimetrale segnata dalla scrittura merlata. La ricostruzione della parte conclusiva di quest'ala, contraffortata anch'essa con alcuni elementi, consente di recuperare ad

un'unica quota il grande muro di cinta e di tornare ad addossarvi, dall'interno, i fabbricati restaurati con funzioni di servizio, completando la parte crollata degli stessi e tornando a proporre la distribuzione lineare a sbalzo verso la corte che li ha sempre caratterizzati.

Riscritta anche nella continuità dei materiali (il mattone padano), la spazialità del Castello restituisce un nuovo luogo di Novara, esprimendolo nel linguaggio dei materiali e delle tecniche conosciute.

Nella periferia di Perugia un frammento d'Umbria, un casale rosa, gli ulivi, la speculazione edilizia si contendono il fondale su cui ho costruito la chiesa francescana di San Giovanni.

La chiesa e il centro parrocchiale si appoggiano al corpo della collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città di Perugia, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente, "acropoli".

Una linea retta segna il percorso sacro dal sagrato alla chiesa principale, alla chiesa feriale e alla canonica, secondo un percorso interno che si innesta nella terra, mentre all'esterno, la grande scala lega la piazza Bassa e la piazza Alta, con una dimensione analoga al corpo della chiesa.

In sezione il corpo della chiesa, alto tredici metri lineari, raggiunge la stessa quota altimetrica del centro parrocchiale, alto sei metri e cinquanta. La quota superiore degli edifici è così identica e amplifica la presenza della

scala, piazza anch'essa, che congiunge il sagrato inferiore con quello superiore.

In una realtà urbana che si basa, storicamente, sulle costruzioni quale punto di appoggio e raccordo tra il paesaggio e le architetture, l'intero complesso si identifica, di fatto, come una grande costruzione a posteriori rispetto all'edificio speculativo posto sulle colline, che cerca di riattribuirvi misura e dignità.

La chiesa principale ha la sua entrata sul sagrato inferiore, verso strada; la chiesa feriale ha l'entrata sul sagrato superiore, verso il centro parrocchiale. Entrambe le chiese sono accessibili anche dalle direzioni opposte.

Il corpo complessivo della chiesa è attraversato da una linea di luce che nella chiesa principale segna il taglio verticale della facciata e continua in copertura, accompagnando il fedele fino all'altare. Analogamente avviene nella chiesa feriale, in opposta direzione.

La linea di luce, come la croce che essa forma in facciata intersecandosi con una putrella in ferro, è leggibile dalle colline e segna il confine tra spazio interno e cielo.

Il blocco pietroso chiesa principale-sagrestia-chiesa feriale, come una continuazione della natura del suolo, si sviluppa sul fronte strada, chiudendolo per cinquanta metri lineari, costituendo una sorta di grande muro, di suolo rialzato che protegge lo spazio doppio, vuoto, della grande scalinata-piazza rivolta a monte, dal traffico veicolare. Se pure la grande croce di facciata rimane impressa su chi si affaccia all'incrocio, giungendo da Perugia, l'organismo architettonico organizza poi uno spazio protetto per la comunità che si svolge al proprio interno.



Qui sopra e alle pp. 76-77: chiesa di San Giovanni, Perugia (2006).



Il mattone, che appare in piena vista come materiale esterno e interno, consacra l'appartenenza alla natura del suolo e alla storia, all'identità di Perugia e dei suoi santi.

Il nuovo tempio di cremazione di Parma è ubicato a nord dell'antico cimitero di Valera, tra questo e la tangenziale recentemente realizzata, circa un chilometro a ovest della città.

Da una parte la città e la via Emilia, dall'altra la campagna e l'abitato di Valera, segnano i riferimenti di un paesaggio storicamente caratterizzato dall'ordine centuriale della colonizzazione romana e dalla fondamentale viabilità altomedievale: una civiltà ancora leggibile in filigrana o in superficie nei rinvenimenti della Domus romana, nel tracciato delle strade e dei poderi, nell'architettura romanica delle chiese di Vicofertile, San Pancrazio e Santa Croce.

Il tempio emerge all'interno del recinto, visibile da lontano e a chi percorre la tangenziale, come un grande elemento basamentale, preceduto da due spazi coperti alle estremità, analoghi a sud e a nord, verso Valera e verso Parma. Quale frammento tagliato, ospita e sospende nel tempo il rito del passaggio, rendendolo un unico grande simbolo urbano, quasi altare, in cui la città celebra, in modo incessante, la memoria di sé attraverso la memoria dei suoi morti.

Il nuovo recinto, un recinto fatto di spazio architettonico perché pensato come un muro porticato e



Qui sopra e alle pp. 80-81: tempio di cremazione, Parma (2010).

abitato dai cellari che ospitano le polveri, contiene, in un percorso ininterrotto, il rapporto tra vita e morte, fissandone la lettura nel senso di una continuità ideale della vita.

In forma di un grande rettangolo la cui giacitura è esattamente parallela al grande asse storico della via Emilia, attestandosi a fianco del cimitero esistente, il porticato abbraccia i momenti del percorso stabilendone una gerarchia precisa, il cui medium architettonico è il tempio vero e proprio, collocato al centro delle due dimensioni. Quest'ultimo segna, anche spazialmente, i



tempi del rito, tra esterno e interno, dividendo, in un percorso processionale, la zona dell'accoglienza del defunto e dei famigliari, posta in prossimità dell'ingresso, da quella del giardino di asperione delle ceneri, collocato dopo gli spazi di commiato e di cremazione, caratterizzandosi per due facciate analoghe a nord e a sud, quasi due sezioni che consentono di ricavare altrettanti spazi aperti e coperti.

La pianta dell'edificio è segnata da due grandi quadrati, tra loro collegati attraverso un quadrato di dimensione inferiore. Il primo quadrato è costituito dalla grande sala del commiato, illuminata da una sorgente di luce centrale e occupata soltanto dalle colonne sulle pareti e dall'ambone riservato all'orazione. Un'alta porta, posta sulla parete di fondo, costituisce il varco di transizione della salma verso il secondo quadrato, di dimensione inferiore, camera di luce illuminata zenitalmente, completamente vuota. La salma così scompare nella luce. Il terzo quadrato è costituito dal crematorio vero e proprio, in cui il corpo viene bruciato e trasformato in cenere per tornare alla terra.

L'attraversamento, con la sua ritualità interna, segna la gerarchia spaziale dei diversi momenti, continuamente riferita al rapporto con il paesaggio organizzato nelle divisioni poderali ancora romane e con la via Emilia poco lontana, attraverso cui gli uomini d'oggi attraversano ogni giorno la pianura.

Per anni, entrando a Sant'Andrea di Mantova, mi sono lasciato guidare nel buio dal riflesso che la lampada del

grande oculo di facciata irradiava sulla volta di copertura, fino al transetto.

Quel mondo oscuro, dovuto all'azione del fumo delle candele e degli oli ormai integrato alle pareti, sospendeva nella traccia luminosa in sommità l'indicazione del percorso verso un luogo presbiteriale composto da confuse alterazioni, pedane, vecchi mobili di sagrestia, altari provvisori, leggi improvvisati.

Le pareti albertiane, da tempo non più candide, alterate dagli apparati decorativi settecenteschi, a loro volta mascherati dalla fuligine, lasciavano che l'incerta cometa formatasi tra oculo e volta riesumasse quotidianamente l'indistruttibile natura primaria del corpo dell'edificio, consistente nella navata.

Come noto, l'origine del culto legato all'edificazione della Basilica di Sant'Andrea è dovuto alla tradizione che vuole trasportate a Mantova, da un legionario romano, Longino, le reliquie del sangue di Cristo. È questa l'originaria motivazione, non disgiunta da finalità di carattere politico, che spinge Ludovico Gonzaga, intorno al 1470, a scegliere il progetto di Leon Battista Alberti come spazio adatto, nella propria grandiosità, a ospitare tale testimonianza della cristianità.

Alberti, nella lettera al duca in cui si propone, insiste sul carattere di novità che permea il progetto, ma l'idea è che un grande spazio, capace di accogliere la moltitudine delle genti spinte dalla devozione per la reliquia trasportata a Mantova, adotti un principio costruttivo, quello della grande volta poggiata sui due muri laterali, con un organismo murario puro, che egli stesso definisce «etrusca».

Immaginando la grande copertura per il luogo della devozione, riduce a un solo elemento costruttivo, il più antico, la sua applicazione architettonica.

Ben poco si conosce, ancora oggi, dell'originario progetto albertiano, così come è difficile distinguere la parte di edificio progettata da Alberti se non l'impianto basilicale, con la grande copertura a volta, né si sa se esistesse in loco precedentemente una cripta. La cripta attuale è infatti da attribuirsi all'opera del Viani nel Cinquecento, così come la cupola, molto più tardi, sarà opera dello Juvarra.

Tuttavia le reliquie sono custodite, ormai da cinque secoli, nella cripta centrale all'impianto albertiano, tra il presbiterio e la navata, nel grembo della terra. La cripta, che occupa con l'ottagono balaustrato a cintare la collinetta costruita sulla sua sommità nel XIX secolo l'incrocio tra transetto e navata, parzialmente oscurando la vista dell'altare, è stata quindi il punto da cui ripartire per ridare centralità a una geografia e a un'anatomia negate. È la cripta, infatti, con la sua rilevanza d'impianto e dimensionale, e con la propria sostanza concettuale, a suggerire la nuova disposizione dei fuochi, condizionata fortemente dall'emersione dell'ottagono che circonda il luogo di custodia delle reliquie.

A fronte di quanto sottolineato è apparsa conseguente la scelta di intervenire attraverso elementi puntuali, secondo una disposizione che, oltre a preservare rigidamente il dettato spaziale albertiano, ne confermi alcune direttrici fondamentali. Inseguendo la trama del corpo originario e delle sue successive deformazioni, alcune



Qui sopra e alle pp. 86-87 e 89: riforma architettonica della Basilica di Sant'Andrea, Mantova (2015).



figure, appunto fuochi liturgici, si dispongono dunque dentro lo spazio: altare, ambone, sede vescovile, fonte battesimale, a definire un nuovo rapporto tra ciò che sta a quota sotterranea e a quota dell'aula.

Il blocco basamentale del presbiterio viene avanzato, nella sua parte centrale, rispetto al perimetro definito dall'antica balaustra smantellata negli anni sessanta, verso l'ottagono e il centro della cripta. Qui l'altare è collocato sull'asse longitudinale dell'aula (e quindi della cripta sottostante) e misura 1,80×1,80 metri lineari. In forma di parallelepipedo, in marmo di Verona, è appoggiato su due elementi di base, che lo sopraelevano, rendendone possibile la percezione dell'aula. Così, sulla linea centrale della navata, il quadrato dell'altare, l'ottagono della cripta, il cerchio dell'oculo, si susseguono inseguendo la struttura originaria del corpo dell'edificio.

La sede vescovile è pure collocata sull'asse longitudinale della basilica, rafforzando così il percorso che ha il suo fulcro nell'altare. L'ambone, luogo della parola, è collocato a sinistra dell'altare e della sede vescovile. Si compone attraverso un basamento gradonato in marmo di Verona a costituire un percorso in salita, protetto del lato esterno e infine chiuso nella parte terminale, in forma di elevata tribuna protesa verso l'assemblea.

Il fonte battesimale, in marmo di Verona, è collocato sull'asse trasversale dell'aula, nel transetto nord-ovest, in prossimità dell'ingresso di sinistra, ed è di forma rettangolare, misurando 4,70×2,70 metri. Si conforma come una vasca di spessore sottile, quasi una grande lastra scavata di 20 centimetri di altezza. Una rampa, costituita



da tre elementi, occupa la sua prima metà, consentendo il raccordo tra la quota superiore e la quota del fondo, quest'ultima colmata da un velo d'acqua. In asse con la porta laterale collocata nella facciata incompiuta del Sant'Andrea, il fonte completa l'indicazione di tensione dello spazio verso il centro della basilica.

Il progetto della Cappella nel bosco a Varano realizza un luogo di preghiera intimamente connesso alla realtà paesaggistica esistente, nell'area storica collinare interessata dall'itinerario di pellegrinaggio della strada Romea, ancora segnato dalla duecentesca meridiana in pietra incisa sulla parete dell'antico *hospitale* di Casa Faggi, sito poco lontano.

Qui, nel 2010, frane e alluvioni hanno determinato la temporanea chiusura dell'antico itinerario e la deviazione



*Qui sopra e alle pp. 92-93: Cappella nel bosco,
Varano Marchesi (PR) (2012).*

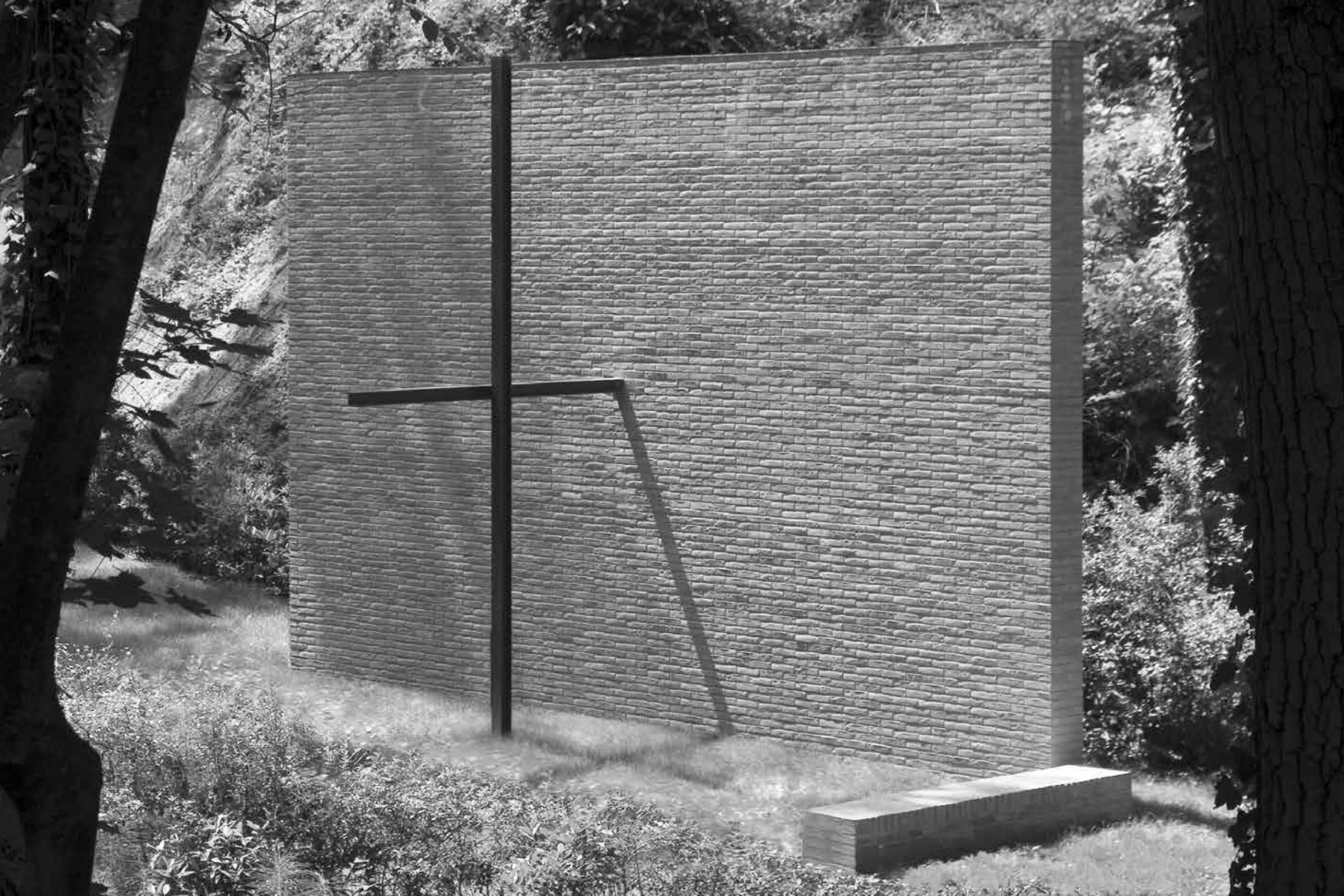
del corso d'acqua che lo affianca. Il percorso a cielo aperto tra la casa di abitazione e il bosco, che si sviluppa per circa trecento metri, è il rivelatore della piccola opera, costruita quale risarcimento simbolico del corpo del paesaggio.

Il lungo lembo prospettico costituito dall'appendice del parco, compreso tra il rio a sinistra e il monte a destra, assume come punto di fuoco, in lontananza, il nuovo elemento simbolico costituito dal frammento di muro e dalla croce. Verso di essi l'abitante o l'ospite si incamminano.

L'intervento è costituito da un setto murario di 9X6 metri, cui si appoggia una croce in ferro di altezza analoga, e da una seduta. In pianta: un punto e due linee. Il muro è costruito a margine del declivio che, immediatamente, si inerpicava a quote sempre maggiori.

La croce è impiantata dalla parte opposta, verso il rio della Moglia e la strada che sale al santuario di Santa Lucia e al castello del IX secolo. L'edificazione è così composta attraverso elementi diversi, accostati a esaltare il rapporto con l'osservazione della morfologia paesaggistica esistente: chi giunge dalla casa, dal paese o da lontano, transita sotto la croce o vi sosta. L'evocazione dei due elementi simbolici, il muro e la croce, uniti dallo svolgersi di un percorso, assume carattere rituale.

Il tipo architettonico è il percorso stesso, arricchito da frammenti. Ogni giorno il sole del mattino illumina la croce in modo diretto, proiettandone gradualmente l'ombra sul muro. Soltanto quando il sole è più alto, prima di scomparire dietro il monte, l'ombra della croce si dispone sulla terra per un breve intervallo di tempo.





MARCO ROMANO
Un ritratto di Novara

Intorno al 1850 i tecnici incaricati di tracciare il percorso della ferrovia da Torino a Milano avevano a disposizione carte geografiche a grande scala su cui potevano disegnarlo in linea di massima, verificandolo poi sul posto con un tacheometro, che consentiva di misurare sul terreno con tutta precisione le distanze e le altimetrie, ricorrendo a tecniche geometriche ormai consolidate.

Me li posso immaginare da una strada podereale all'altra, su un calesse che doveva portarli ogni giorno sul posto con i loro attrezzi e i fogli da disegno, un poco scamiciati ma non troppo, per non perdere quella autorevolezza che consentiva di oltrepassare i confini poderali, magari prudenzialmente scortati da due carabinieri a cavallo, questi più pratici dei luoghi e di qualche ristorante di campagna.

Ma arrivati in vista di Novara, e accertati di doverla bypassare per ramificarla verso Milano ma anche verso il lago Maggiore, dove mettere la stazione, anche questa a carico della società concessionaria? Quel poco di piano regolatore reso obbligatorio da Napoleone in tutte le città appena maggiori non poteva prevedere né la ferrovia né la stazione, e d'altra parte gli architetti del posto – magari prestigiosi e sapienti – di disegnare città non ne

sapevano molto, sicché i tecnici del Comune e quelli della società concessionaria me li posso immaginare seduti intorno a un tavolo a ragionarci su.

Il carnet al quale attingere è limitato, ma lo conosco tutti: se vogliamo fare della stazione un nuovo motivo dell'orgoglio cittadino, la mossa più ovvia è quella di disegnarle davanti una piazza e, di seguito, una strada diritta, della quale la stazione medesima costituisca il fondale; la sequenza, per intenderci, del palazzo e della piazza Farnese a Roma, che è poi quella che i nostri amici, seduti intorno al tavolo, conoscono bene, per averla adottata anche Torino, soprattutto a Porta Nuova.

Questa sequenza sarà molto diffusa, probabilmente suggerita in molte altre città dagli stessi tecnici delle società concessionarie, con la variante di una piazza della stazione seguita da un'altra piazza più connessa alla sfera estetica della città, come a Pisa o a Bari; la nuova strada poi spiccata davanti alla stazione potrà diventare, come a Bari, la strada principale della città o, come a Livorno, una grande *avenue*.

Se i materiali erano sempre i medesimi, occorre poi in ogni città disporli in modo da esaltare la sequenza radicata nella nuova stazione, compatibilmente da un lato con le caratteristiche tecniche della linea ferroviaria, e dall'altro con le sequenze della città esistente.

Tra tutte le proposte vagliate e ridisegnate, la scelta sarà quella di orientare la breve strada alberata davanti alla stazione verso la chiesa di San Gaudenzio – allora ancora in costruzione ma già svettante sul paesaggio delle case esistenti –, congiungendola con una delle strade

maggiori della città. Ma questa sequenza mi mette in un vago sospetto per il suo costituire un eccesso: la strada con il fondale della stazione ha un suo significato ricorrente in molte città, una stupefacente chiesa emergente sopra le cimase è più di quanto ci aspettiamo.

Se la stazione ferroviaria non ha un carattere monumentale – le società concessionarie non intendevano spendere troppo – la statua di Garibaldi suggerisce un qualche carattere popolare del sobborgo, come lo stesso corso Garibaldi a Milano, mentre la breve via alberata a lui intitolata davanti alla stazione sbocca sulla piazza con il monumento a Cavour, nel mezzo di una strada traversa. Proprio su questa strada, nel ramo meridionale, sono schierati i negozi più nuovi, più grandi e più confacenti a immagazzinare i sempre più vari prodotti industriali, che proprio la ferrovia consente di far arrivare subito da tutto il mondo, riducendo il vantaggio di un viaggio – sempre in ferrovia – per trovare le ultime novità a Torino o a Milano. Infine, sullo sfondo, l'emergere dell'antica torre di Palazzo Natta ci suggerisce il cuore più antico della città.

Ma dove sarà la statua di Vittorio Emanuele II? Un poco più avanti un'altra strada trasversale ci suggerisce che siamo nel cuore di una croce di strade, da migliaia di anni il simbolo più consolidato dell'esistenza stessa di una città, simbolo così noto che intorno alla metà del Duecento saranno fondate nei dintorni di Novara, a formare una vistosa croce, Gattinara, Cherasco, Borgomanero. Ma sappiamo anche che la loro simmetria planimetrica non comporta una simmetria simbolica, e

per esempio a Gattinara il ramo occidentale diventerà la strada principale con i portici e le botteghe, mentre i maggiori preferiranno per i loro palazzi il ramo settentrionale.

Novara non è stata fondata seguendo un piano: la strada orientale che seguiamo ora, a partire dall'incrocio, doveva essere la strada principale, dato che ci porta fino al Broletto, e dato che nelle loro decisioni i cittadini seguono volentieri i modelli visti nelle città più autorevoli. Infatti, la decisione milanese di costruire il Broletto al centro dell'abitato rimarrà, specie dopo la battaglia di Legnano, un precedente autorevole, come in seguito sarà la costruzione di una galleria vetrata.

Che il Broletto sia al centro di Novara lo congetturiamo qualche passo più oltre, quando corso Italia incontra un'altra traversa, simmetrica sul versante occidentale a corso Cavour, che sembra completare la traccia di antiche e demolite mura, a racchiudere un quadrato quasi perfetto, con al suo centro appunto il Broletto, e ai suoi margini l'enigmatica freccia di San Gaudenzio.

Quella traversa segna davvero il passaggio di un'epoca, perché la strada si allarga nella piazza delle Poste, che acquisteranno anche nel più modesto villaggio un ruolo essenziale: infatti, a mostrare la pervasiva presenza dello Stato, sarà proprio l'istituzione di un servizio postale nazionale, e per questo a Milano e a Novara, piuttosto che a Madrid, c'è un palazzo nella piazza più prossima al palazzo comunale.

Ma il tempo passa e il modello cui ispirarsi non sarà più quello milanese, ma quello parigino, che ha lasciato

a Torino una clamorosa eredità spirituale, e dalla piazza delle poste verrà spiccata una grandiosa passeggiata alberata e porticata a sottolineare l'arrivo trionfale a Novara, il cui spirito è ormai pervaso, come in tutta Europa, dall'emergere della presenza femminile, sicché il viaggiatore che entrerà in città passerà attraverso due caselli decorati con figure femminili, in cui probabilmente leggerà la rappresentazione del progresso e del commercio.

Come a Parigi gli Champs Elysées sono contrappuntati dal Bois de Boulogne, così anche a Novara la passeggiata verrà contrappuntata da un giardino pubblico, frequentato dalle signore della buona società, non sappiamo se anche da qualche elegante cortigiana, come constata con allegria l'imperatore Francesco Giuseppe a Parigi: e nel Prater?

La città "femminile" è poi sottolineata dal teatro, quel tetro lirico i cui palchi sono così favorevoli a rapidi convegni, o comunque ai confronti delle toilette più aggiornate, e da una piazza, sotto i cui porticati i caffè ospitano una società maschile interessata a commentare gli affari di Stato. Su quella stessa piazza il castello – questa volta tornato di moda dopo la ricostruzione di quello sforzesco a Milano – fa la sua bella figura, ammonendo che poi gli affari di Stato avranno come sfondo una guerra: e per questo ci sarà finalmente, lì davanti, la statua di Vittorio Emanuele.

Perché diremmo enigmatica la freccia di San Gaudenzio? Perché, se risalendo qualche strada laterale l'abbiamo raggiunta, a questa iniziativa finanziaria e simbolica così vistosa non sembra corrispondere la volontà

di farne il cuore di un quartiere, costituito da palazzi di memorabile rilievo architettonico.

Seduti al tavolino di un caffè davanti a Vittorio Emanuele, intravediamo, nella sua magnificenza consona alle sequenze appena viste, la vera cattedrale, sicché abbiamo tutti i motivi per ritenere compiuta la nostra comprensione di Novara, anche se sappiamo bene che dovremmo aggirarci nella cerchia dei *boulevard* che abbiamo intravisto davanti alla stazione.

Il portico del caffè ci suggerisce un itinerario parallelo per ripresentarci in corso Cavour, più o meno dove lo abbiamo lasciato per prendere la strada che ci ha condotto da queste parti. Ma questo itinerario ci scambusola subito, perché a sinistra compare subito la facciata posteriore di quel medesimo Broletto che avevamo appena visto, che a guardalo dentro è davvero un cortile con facciate sui quattro lati, e non soltanto su due.

Questa apparizione ci sembra preludere a una città forse diversa, con una strada porticata – i portici sono pavimentati per proteggere dalla fanghiglia le signore davanti alle botteghe – e molto stretta, perché non vi si prevede l'affollarsi di carri e carrozze troppo larghi: la traccia improvvisa di una città di impronta trecentesca che sembra duplicare la sequenza parallela appena vista.

Se questa è la traccia di una città più antica, allora la piazzetta triangolare che incontriamo più oltre doveva essere la piazza del mercato di allora, a chiudere la sequenza dal Broletto e dal Duomo alla porta delle mura, una sequenza corrente in molte città: porta, strada principale, palazzo comunale, cattedrale su una piazza a

fianco e infine la piazza del mercato, come per esempio a Ginevra.

Solo che qui il rovesciamento simbolico è radicale, perché la sequenza intesa a rispecchiare la Parigi tardosettecentesca viene sorprendentemente ribaltata per esaltare la città dell'Ottocento, il cui centro simbolico è un nuovo palazzo municipale sul filo di via Cavour, proprio di fronte alla piazza della prefettura. Ecco dunque il cuore di una città immersa nella nuova nazione – quasi a mostrare una volontà nazionale, riscattando la sconfitta risorgimentale – della quale è immediata parte la successiva piazza Gramsci, il cui nome e carattere monumentale contrappunta la vena popolare dei trionfi garibaldini davanti alla stazione: non potrà forse essere questa la piazza di futuri raduni popolari, degli operai delle industrie manifatturiere che ne faranno la ricchezza?

Le sequenze lette fin qui ci suggeriscono una città pronta ad accogliere tutte le novità che si affacciano all'orizzonte estetico europeo, ma allo stesso tempo attenta a ricondurle a una radice costante, quasi ripiegandosi su se stessa. Quasi tutte le città hanno sovrapposto ai quartieri più antichi quartieri nuovi, a loro modo distinti, seppure disposti come se fossero tracciati in modo da sottolineare la loro distinzione nell'ambito di una continuità; qui invece i nuovi quartieri sembrano cresciuti come edere intorno al medesimo tronco di una solida quercia.





Alle pp. 102-103: la statua di Garibaldi davanti alla stazione ferroviaria suggerisce il carattere popolare del nuovo quartiere. Qui sopra, dall'alto: corso Garibaldi, breve e larga passeggiata davanti alla stazione, dritta sulla basilica di San Gaudenzio, che incrocia la strada principale moderna. A p. 105: ingresso della piazza del mercato delle Erbe.





Qui sopra, la strada principale originaria, porticata e lastricata per proteggere le donne dalla fanghiglia davanti agli ingressi delle botteghe. A p. 107, il cortile quadrato del Broletto, che riecheggia quello di Milano.

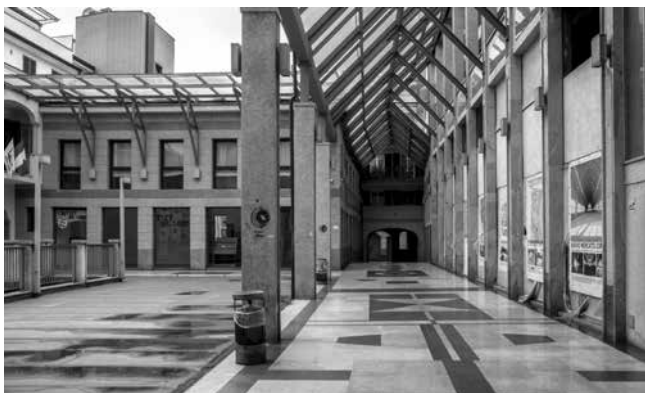


Alle pp. 108-109: la vasta piazza Martiri per la Libertà, in cui emerge la statua di Vittorio Emanuele. Alle pp. 110-111: scorcio del palazzo delle Poste dai caselli daziari, decorati con pregevoli figure femminili.









Alle pp. 112-113: vista dell'ampio viale alberato d'ingresso a Novara da ovest. Qui sopra, ingresso dalla Barriera Albertina e galleria commerciale vetrata, anche questa realizzata a seguito del modello milanese.



Qui sopra, il confine tra la città trecentesca e la città dell'Ottocento, sottolineato dal palazzo moderno del Municipio. Alle pp. 116-117, la piazza della prefettura, il cuore di una città che si affaccia nella nuova nazione.



Le linee di un paesaggio, il verde, uno specchio
di mare, ci parlano del tempo, restano
impressi in noi, diventano pensiero e parola, fan parte
della nostra esistenza

