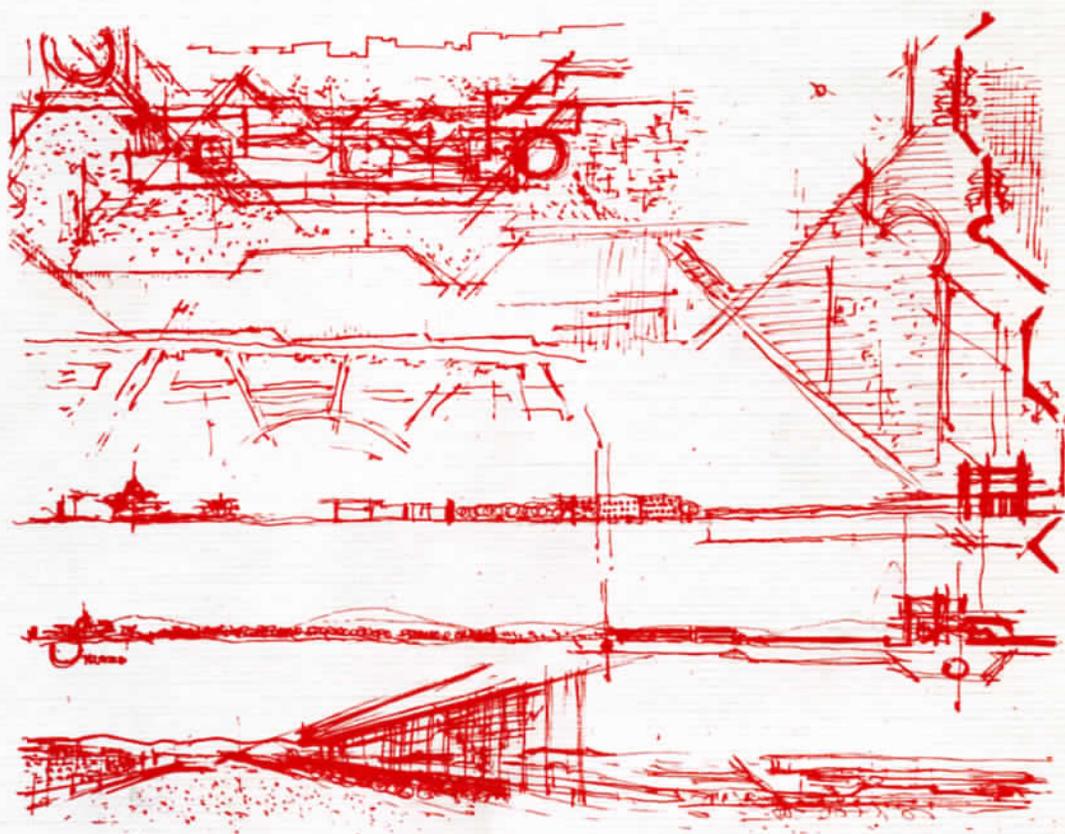


RASSEGNA DI ARCHITETTURA E URBANISTICA

82/83

**La condizione attuale
dell'Architettura in Italia**



RASSEGNA DI ARCHITETTURA E URBANISTICA

Anno XXVII - n. 82/83 - Gennaio-Agosto 1994

SommarioEditoriale di *Federico Gorio* 5**DIBATTITO***Francesco Purini*
Promemoria per «Rassegna» 7*Francesco Tentori*
Lettera a Franco Purini 8*Marcello Rebecchini*
Un commento «moralistico» alla lettera di Tentori 64*Gianfranco Neri*
Crisi di chi, crisi di cosa 67*Antonino Saggio*
Architetture di Domani. Scenari 73*Antonino Terranova*
Notizie sullo stato del sex appeal delle scarpe di Van Gogh nel tempo nuovo in Italia 81*Aldo Cuzzer*
Tema con variazioni sull'urbanistica e la ricerca nelle università 91**LETTURE***P. Cavalli, F. Toppetti*
Off limits 106*Alessandra Capuano*
Tra chi gioca alla Storia e chi non ha memoria:
la sistemazione degli accessi al Parco Aguzzano 109*Alessandra Criconia, Alessandro Galassi*
Sottrarre per demolire 114*Federico Bilò*
Lamenti perdenti. Un convegno e una mostra sul paesaggio 118*Lucio Altarelli*
La coerenza del metodo 123*Antonino Terranova*
Tre letture 125*Alessandro Massarente*
La città senza fine 130

Lamenti perdenti. Un convegno e una mostra sul paesaggio

Federico Bilò

«No, signora, non c'è niente che sia brutto: non ho mai visto una cosa brutta in vita mia: qualunque sia la forma di un oggetto, la luce, l'ombra, la prospettiva lo faranno sempre bello»
John Constable

«Abbiamo più volte insistito (...) su quanto il lavorare con materiali degradati, con rifiuti o con frammenti desunti dal banale quotidiano faccia parte integrante della tradizione dell'arte moderna: una magica operazione di ribaltamento dell'informe in qualità realizza l'agognato riappaesamento dell'artista nel mondo delle cose».

Manfredo Tafuri

Due successive manifestazioni sul paesaggio offrono l'occasione per prendere posizione sul tema e per contestare quelle posizioni culturali che risultano tanto egemoni quanto inopportune, alimentando quotidiani fraintendimenti che pesantemente ricadono sull'attività progettuale, sull'azione delle amministrazioni e quindi, purtroppo, sul paese reale.

1. Il convegno intitolato «Paesaggio Perduto. Disagio e progetto» si è tenuto a Matelica (MC) il 21 e 22 ottobre 1994 sotto la direzione scientifica dell'arch. Darko Pandakovic' e del prof. Eugenio Turri.

L'impostazione dell'intero convegno, con una sola evidente nota di dissenso (di cui si dirà), era efficacemente riassunta dal titolo: la perdita del paesaggio consegnatovi dalla storia, ha la sua distruzione provocata da una irresponsabile sequenza di piccoli scempi quotidiani, la necessità di una più efficace opera di conservazione.

La relazione introduttiva dell'arch. Pandakovic' lamentava la «caduta» del paesaggio contemporaneo e lo sconvolgimento del paesaggio storico, sopraffatto dall'espansione di un dissennato modello insediativo, diffusivo e pervasivo; seguiva una decisa presa di posizione contro l'artificialità, contro il contrasto, contro la perdita di intellegibilità dei segni, contro la velocità, contro le modificazioni percettive, ... contro la modernità.

La relazione di Eugenio Turri, i cui fondamentali scritti in materia sono ben noti¹, metteva a fuoco un tema circoscritto, la nozione di atopia. Dopo una breve e affascinante storia del vocabolo, Turri non mancava di evidenziare l'obliterazione delle differenze che la diffusione delle atopie reca inevitabilmente, conducendo ad una specie di anonimata e di omologazione del paesaggio. Seguivano una serie di interessanti osservazioni, tra cui un inaspettato (e forse illecito) confronto tra l'immagine di Matelica e quella di Houston, inteso ad evidenziare il fenomeno dell'invecchiamento del paesaggio come obsolescenza delle immagini dei luoghi; ciò entro un quadro teorico basato sulle posizioni di Jameson e Baudrillard riguardo la società dei simulacri, dominata dalla moda e dalla pubblicità.

La prof. Maria Chiara Zerbi, ricapitolati i principali contributi del pensiero geografico italiano, illustrava due modelli poco noti di lettura del paesaggio, messi a punto l'uno da Brossard e Wieber e l'altro dalla scuola geografica finlandese.

La relazione controcorrente di Giorgio Morpurgo aveva il merito di affrontare uno dei nodi concettuali più rilevanti e controversi dei ragionamenti intorno al paesaggio: quello relativo al-

la dialettica tra conservazione e sviluppo. Egli costruiva un ragionamento immune da nostalgie, nella consapevolezza dell'ineluttabilità di gran parte dei processi trasformativi, e affermava per converso la necessità di costruire paesaggi nuovi e nuovi strumenti per la loro gestione, non più basati sulla sola logica del vincolo, palesemente inefficace. Morpurgo citava alcuni esempi stranieri, come le vicende dell'Emscher Park nella Ruhr o del Randstadt olandese.

2. La mostra dal titolo «Il paesaggio italiano del Novecento», aperta a Milano tra novembre '94 e gennaio '95, organizzata in occasione dei cento anni del T.C.I., è stata un'occasione non solo per vedere sinotticamente materiali testimonianti le trasformazioni territoriali italiane nel corso di un secolo, ma anche per constatare il riflesso di quelle trasformazioni nelle discipline figurative e nei media. Fatto ancor più importante, la mostra ha costituito un'occasione per valutare il giudizio che su quelle trasformazioni esprime la cultura italiana (ma non quella architettonica in particolare, peraltro com'è noto frammentata al suo interno).

L'assunto che ha ispirato l'intera manifestazione asseriva che il paesaggio, giustamente considerato il prodotto di osservazione critica, intenzionata e reiterata, è un valore ed un decisivo elemento d'identità nazionale, specie poi quello italiano che tanta parte ha avuto anche nel definirsi della cultura europea.

La mostra era articolata in quattro sezioni. La prima (1894-1918) rendeva conto dell'assetto territoriale dopo le prime trasformazioni significative, quali le prime linee ferroviarie, i primi insediamenti industriali nelle valli prealpine, le prime espansioni urbane extra-moenia; la Grande Guerra concluse, con i suoi sconvolgimenti — al Nord —, questa fase iniziale.

La seconda sezione (1919-1945), celebrato il contributo del Touring stesso alla diffusione dell'immagine dell'Italia tra gli italiani e specie di quell'Italia minore che andrà a costituire il sostrato della cultura neorealista, illustrava le modificazioni del paesaggio prodotte principalmente dalle trasformazioni territoriali promosse dal regime: principalmente le bonifiche padane e tirrene e la fondazione di nuove città. È importante sottolineare che la mostra non ha eluso una presa di posizione ed un giudizio sull'ideologia sottesa a tali operazioni: da un lato il mito della campagna che «sanata dai conflitti di classe, si poneva in opposizione alla città e alla fabbrica, che erano invece le sedi nelle quali si formava la tensione sociale»; dall'altro il mito della città preindustriale che, a parte alcune operazio-

ni di più largo respiro come l'EUR, fu assunta quale unico modello: «Le città di fondazione rappresentavano, a conti fatti, né un esperimento di urbanistica razionale, né i segni di un regime nuovo, ma il riemergere nel fascismo stesso della componente provinciale, appunto strapaesana, della cultura italiana». La sezione si concludeva illustrando i danni e le distruzioni della guerra, e rintracciando negli eventi bellici anche il presagio dell'avvento di nuove tecnologie.

Tra la seconda e la terza sezione era collocato un interessante e piacevole intervallo dedicato al paesaggio italiano nel cinema, dal neorealismo a Nanni Moretti.

La terza sezione (1946-1973), introdotta da un emblematico *decollage* di Mimmo Rotella, descriveva principalmente la trasformazione del paesaggio agrario, con la diffusione di nuove tecniche colturali, e lo sviluppo industriale degli anni '50 e '60. Si configurò una vasta riorganizzazione territoriale, supportata da grandi opere infrastrutturali: ne conseguirono una certa diffusione industriale e la prima motorizzazione di massa; venne inoltre registrata la prima massiccia fase di speculazione edilizia nei principali centri urbani, e la denuncia civile fattane dalla cultura urbanistica — Astengo — e cinematografica — Rosi —. La fase del miracolo economico si concluse con la crisi petrolifera del '73, e con essa la terza sezione. Qui era inserito un significativo intervallo mediatico, consistente nel paesaggio della televisione, in un succedersi rapido di immagini di telegiornali, pubblicità, documentari e film su una pluralità di schermi, con un effetto che ricordava le manipolazioni del film *Koyaanisqatsi*.

La quarta ed ultima sezione (1974-1994) rendeva conto del paesaggio della complessità e dell'atopia, affidandone la veicolazione al mezzo fotografico (non a caso): attraverso i fotopiani delle grandi conurbazioni di Milano, Roma, Napoli e Palermo e attraverso il lavoro dei più significativi fotografi italiani — Basilio, Berengo, Gardin, Ghirri, Jodice e molti altri —. I curatori della mostra hanno preso posizione su tale contesto in maniera esplicita; si poteva infatti leggere in un colophon: «Ogni angolo d'Italia che prima aveva il marchio dell'originalità, e che testimoniava la varietà delle tradizioni, delle radici culturali, veniva ora banalizzato dai modi di edificazione, che non tenevano minimamente conto dei valori ereditati. Il paesaggio sortito da questa ondata edificatoria e rinnovatrice dei modi di vivere è stato il paesaggio dell'incultura, di totale rottura con il passato migliore, opera di imprenditori e di categorie professionali che so-

no passate sopra ogni istanza di tutela, che hanno favorito l'abusivismo o se ne sono fatti complici. È andato così obliterato il senso del luogo e l'Italia ha perduto molto dei riferimenti paesistici che ne connotavano l'identità. In quest'ultima sezione trovava espressione anche l'ansia ecologista in alcuni pannelli dedicati all'ambiente ammalato; veniva inoltre denunciata la definitiva perdita della dimensione naturale del paesaggio.

3. Muoviamo da quest'ultima constatazione — la perdita della dimensione naturale del paesaggio —: ciò che più stupisce è lo stupore che ad essa si accompagna, come se tale perdita fosse fatto recente o improvviso. Nonostante Leopardi, che nell'Elogio degli Uccelli aveva già rilevato quanto poco «naturale» rimanesse nel paesaggio italiano, tale consapevolezza veniva rifiutata dalla cultura italiana, tanto ai livelli alti quanto a quelli bassi; né sembra che le cose oggi vadano diversamente.

Sia che la perdita naturalità del paesaggio significhi la sua storicità, inducendo così a parlare di strati o ancor meglio di palinsesti², sia che significhi il predominio generalizzato dell'artificiale, risulta comunque necessaria e indifferibile la definizione di un nuovo statuto concettuale del paesaggio stesso, anche se a tale riguardo la cultura italiana è palesemente reticente, indugiano piuttosto su posizioni anacronistiche.

Ad esempio, Rosario Assunto, forse colui che in Italia ha compiuto le riflessioni sul paesaggio più fondate dal punto di vista filosofico, nell'intento di considerare il tempo *metafisico* cristallizzato dalle forme dello spazio, definisce il regime temporale del paesaggio come quello della temporalità come natura; la temporalità come natura propria del paesaggio differisce dalla temporalità come storia propria della città (storica), nonché dalla temporaneità dei prodotti dell'industria, perché è una temporalità complessa, che acquista diverse connotazioni in riferimento ai tre regni minerale, vegetale e animale, testimoniando il primo della «perennità del tempo della natura» ed accomunandosi gli altri due per la ciclicità delle stagioni e della vita.

Assunto esclude pertanto dal paesaggio quegli elementi artificiali che pure in grande misura lo compongono, soprattutto nella contemporaneità. Identificando infatti il paesaggio nella temporalità ritornante, implicitamente Assunto deve escludere dal paesaggio tutti quegli elementi portatori di una diversa connotazione temporale, e principalmente tutti quegli elementi o accadimenti artificiali che sottostanno ad un regime temporale di irreversibilità; tuttavia, per ovviare

alla rigidità della propria posizione teorica, deve poi introdurre, con macchinosa distinzione, il concetto di paesaggio plasmato dall'uomo³.

Questo per quanto riguarda Rosario Assunto; ma ad un livello culturale più basso si riscontrano, sotto altre spoglie, posizioni analoghe, di cui non merita certo discutere sotto il profilo scientifico, ma che è bene citare perché descrivono efficacemente le posizioni della larga maggioranza dei quadri amministrativi/burocratici e degli opinion-maker televisivi, andando a costituire quell'humus fertilissimo di cui si nutrono i paladini antimoderni della conservazione, del moralismo e dell'italianità.

Fabrizio Dentice conclude la propria recensione della mostra milanese («La Repubblica», 12 gennaio '95) chiedendosi come «riconquistare il passato», dopo aver ovviamente lamentato «la nostra disattenzione sconfinata nella cecità e la nostra perdita di memoria nell'amnesia più completa».

Altri intellettuali si scandalizzano edonisticamente della malgestione del territorio e della distruzione del paesaggio; si legga, ad esempio, l'assurdo articolo di Francesco Alberoni («Il Corriere della Sera», 10 luglio '95), dal programmatico titolo «Abbiamo peccato di arroganza e reso orribili le nostre città», intento a dimostrare come in passato il brutto fosse il male⁴, e come soltanto l'*armonia* si dia quale valido parametro di giudizio e progetto estetico.

In una serata del Costanzo Show dell'ottobre '94, gli ambientalisti hanno contestato l'allora Ministro dell'ambiente Matteoli per palificazioni e tralicci dei cavidotti, riguardo i quali lamentavano giustamente l'assenza di un piano; ma, con la usuale miopia ideologica, si sono limitati ad affermare che quei pali «deturpano» il paesaggio senza argomentare il giudizio.

Posizioni culturali così connotate da pregiudizi estetico-ideologici spiegano — ma non giustificano — l'imbarazzo davanti al paesaggio ibrido e complesso della contemporaneità, rispetto al quale non soccorre nemmeno quella distanza storica che pure aveva consentito, ai curatori della mostra milanese, di rilevare con precisione la componente strapaesana della politica territoriale del fascismo. Quella componente (dopo aver sconfitto il futurismo in favore della metafisica, come tante volte scritto da illustri autori) sembra solo aver mutato sembianze e continua di fatto a delegittimare il nuovo, consegnando l'Italia alla cultura della conservazione. Una conservazione costantemente disattesa.

Ovviamente le precedenti considerazioni certamente non implicano un giudizio assolutorio

nei confronti dei moltissimi irresponsabili scempi compiuti ai danni del paesaggio; o meglio del territorio. Auspicano piuttosto l'enunciazione di un nuovo progetto culturale riguardo il paesaggio, fondato su valori figurativi nuovi ed emancipato dall'ingombrante ed ineffettuale eredità di quelli dell'età preindustriale; a nostro parere, i nuovi valori figurativi che istituiscono il paesaggio contemporaneo saranno piuttosto derivati dall'insegnamento dell'arte moderna, dalla sua fondamentale *violenza figurativa*⁵.

Restare legati a modelli obsoleti apre infatti solo allo spazio della nostalgia e della recriminazione, oscura qualunque qualità del *diverso* — in questo caso il *nuovo* —, e soprattutto produce atteggiamenti progettuali inefficaci, minati all'origine da una volontà di conservazione che sempre si riduce ad inseguire i cambiamenti, senza peraltro mai raggiungerli, incapace di programmarli e indirizzarli. È mai possibile che la cultura italiana debba trovare definizione unicamente nella catena concettuale memoria-continuità-identità? Non si può accettare che l'oblio, la tabula rasa, sono concettualmente equivalenti alla memoria, alle preesistenze?

4. È significativo constatare come l'unica azione progettuale esplicitamente ritenuta opportuna da Assunto per il paesaggio sia il restauro, non solo per restituire ai luoghi l'aspetto visuale originario, ma per recuperare certi attributi del paesaggio come realtà naturali⁶.

Non ci dilungheremo ulteriormente sull'inopportuna volontà di congelare certi valori figurativi del mondo, ritenuti evidentemente definitivi ed insuperabili, né sull'ostinazione nel considerare il paesaggio come naturalità; piuttosto è necessario precisare come tali convincenti siano gli inevitabili prodotti di quella scelta culturale regressiva, nostalgica⁷, che ha consentito al conformismo tipologico, sposandosi al conservatorismo ambientalista, di delegittimare di fatto il progetto del nuovo, specie laddove quest'ultimo non si ispiri ad una non sempre necessaria poetica dell'ascolto.

Quella scelta è ancora la stessa sottesa al quadro legislativo in materia di paesaggio, che — non a caso — coincide significativamente con quello in materia di tutela delle opere dell'arte⁸, e la cui comune origine culturale è esplicitamente ribadita dall'art. 9 della Costituzione.

Ma il fatto più preoccupante è che tale scelta culturale e legislativa svilisce gravemente l'idea stessa di progettualità. È infatti inibita, se non

del tutto esclusa, qualunque possibilità di trasformazione dei valori figurativi ereditati dal paesaggio storico; è invece sicuramente escluso qualunque metro di valutazione estetica diverso dall'armonia, dall'ambientamento, dalla mimesi. Metri estetici declamati spesso e puntualmente trascurati e smentiti, e nei modi più volgari, dalle dinamiche economiche reali, ad esempio quelle legate al turismo, come dimostrano le cementificazioni ad alta densità delle coste.

Anche negli strumenti urbanistici la conservazione si istituisce quale asse portante di quella che Assunto chiamerebbe *critica del paesaggio*, ma in un paese che ha fatto consuetudine del condonare qualsivoglia abuso edilizio, che sostanzialmente ignora procedure come l'esproprio, la confisca, la demolizione, che significato può assumere una legislazione vincolistica?

Il senso più autentico del progetto della conservazione risiede piuttosto nella dialettica storico-contemporaneo, e non già come congelamento di un passato mitico — sua imbalsamazione e sostanziale falsificazione — quanto piuttosto come contrasto reattivo. Trasponendo dal monumento al paesaggio un ragionamento di Giovanni Carbonara, occorrerebbe volgere il progetto di restauro al conseguimento di un'immagine «diversa e non sostitutiva rispetto a quella originaria perduta, riprogettata utilizzando e reimmettendo in un «circuito» figurativo i resti esistenti accanto ad elementi attuali»⁹.

Riportate nel segno del dibattito teorico sul restauro, luogo concettuale ove il lavoro sull'immagine acquista una connotazione temporale, le disquisizioni sul tempo trovano una loro ragione di concretezza e un fondamento nell'operatività; rifiutata l'impostazione di Assunto circa il paesaggio come immagine della temporalità ritornante, si deve piuttosto assumere quella del paesaggio come immagine del tempo storico o, meglio, come immagine di molteplicità temporale. Appropriandosi delle distinzioni di Assunto, si può infatti affermare che i paesaggi ibridi della contemporaneità si caratterizzano proprio per la compresenza di regimi temporali diversi: la temporalità storica della stratificazione antropica, la temporaneità dei prodotti tecnologico-industriali, la temporalità ciclica degli sparuti caposaldi naturali residui.

Tale elementare constatazione è, a nostro parere, il primo passo per la definizione di uno statuto concettuale del paesaggio capace di superare l'impasse della quale si è riferito.

Note

¹ Ci riferiamo a E. TURRI, *Antropologia del Paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1974; E. TURRI, *Semiologia del Paesaggio Italiano*, Longanesi, Milano 1979.

² Cfr. A. CORBOZ, *Il territorio come palinsesto*, in «Casa-bella» n. 516, 1985.

³ Assunto introduce così il concetto di paesaggio culturale, fornendo gli esempi dei polder olandesi, della laguna veneta, dei navigli lombardi, ed assumendo il pensiero teorico di Martin Schwind. M. SCHWIND, *Kulturlandschaft als Geformter Geist*, Wissenschaftliche, Buchgesellschaft, Darmstadt 1964. Citato da R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994, p. 377.

⁴ Ad Alberoni consigliamo la lettura di: R. BODEI, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995, e in particolare dell'ultimo capitolo.

⁵ Cfr. F. PURINI, *Rifluita nel suo stesso successo*, in «Lotus» n. 57, 1988. Cfr. anche A. ANSELMi, *Il paesaggio dell'architettura*, in F. ROSSI PRODI, *Atopia e Memoria*, Offici-

na, Roma 1994. La necessità del riconoscimento di nuovi valori figurativi, o meglio della messa a punto di uno sguardo capace di riconoscerli, è in larga misura oggetto della nostra dissertazione di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica. F. BILO', *Il progetto nello sguardo. Il paesaggio ibrido e la composizione architettonica*. DAU, Pescara, relatore prof. Giangiacomo D'Ardia, Pescara 1995. Manoscritto inedito.

⁶ ASSUNTO, *Il Paesaggio...* cit., p. 466.

⁷ Su tale scelta della cultura italiana ha scritto più volte e con grande eloquenza Purini. Si veda in particolare: F. PURINI, *Altre congetture*, in «Edilizia Popolare» n. 219, 1992; F. PURINI e L. THERMES, *Il paesaggio come estraneità*, in: G. MARRUCCI, (a cura di), *Il territorio delle città*, Sapiens, Milano 1995.

⁸ Ci riferiamo alla legge n. 1497 del 1939. Sul quadro legislativo concernente il paesaggio si veda F. CICCONE, L. SCANO, *I Piani Paesistici*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986.

⁹ G. CARBONARA, *La Reintegrazione dell'Immagine*, Bulzoni, Roma 1976, p. 100.