

# 'ANA ΓΚΗ 72.

NUOVA SERIE, MAGGIO 2014

Editoriali

---

**Marco Dezzi Bardeschi 2** *Eterotopie ed effetto Foucault dal post-industriale al post-consumismo*

Cultura della Modernità

---

**Juan Calatrava 9** *Walter Benjamin e la città stratificata: un approccio testuale*

Abbecedario minimo: Parte prima (A-C)

---

Abbandono, Aggiunta, Anamnesi, Anastilosi, Antimateria, Antiscrape (Antirestoration Movement), Archeologia, Autenticità, Autografo, Bello/Brutto, Beni Culturali/Beni Comuni, Capitolato, Carte (del restauro), Codice (dei Beni Culturali e del Paesaggio), Com'era/Dov'era, Compatibilità, Complessità, Conservazione, Consolidamento, Contemporaneo, Convenzioni internazionali, Cura, **21**

Storia e Cultura della Tutela: approfondimenti

---

**Carolina Di Biase**, *La Carta di Venezia (1964) dopo cinquant'anni*, **61**; **Roberto Cecchi**, *E ora, dopo il Codice (2004), rivediamo la Carta del 1972*, **69**; **Chiara Dezzi Bardeschi**, *Per un aggiornamento della Carta italiana 1972*, **71**

Biennale 2014

---

**Pierluigi Panza**, *Caos e Cosmo nella Biennale 2014*, **83**; **Patrizia Mello**, *L'architettura, scomposta, ritrova la sua vitalità*, **84**

Dossier America Latina: progetti anticrisi

---

**Federico Calabrese**, *Autocostruzione e architetture sperimentali al limite*, **87**; **Nivaldo Vieira de Andrade**, *In memoria di Joao Filgueiras Lima, detto Lelé (1932-2014)*, **101**; **Marco Dezzi Bardeschi**, *Testimoni autorevoli: Lelé, Mendes da Rocha e Niemeyer, maestro di libertà*, **104**; *Etnoarchitettura: Malonca, la grande casa collettiva a nord-est del Brasile (MDB)*, **110**

Londra: archetipi e patrimonio industriale

---

**Luca Monica 114** *Ricostruire il Crystal Palace oggi?*

**Valentina Corvigno 120** *Another brick out of the wall. il futuro della Battersea Power Station*

Diagnostica e progetto di riuso

---

**Antonella Guida, Ippolita Mecca, Silvia Scavone**, *Potenza, cinema Ariston: diagnostica come processo di salvaguardia* **128**

Dalle Scuole di restauro: didattica, ricerca, progetto

---

**Carmen Armenta García, Javier Galleho Roca** *Granada: la pelle della città e il colore della Carrera del Darro* **132**

Rinascimento lombardo

---

**Giorgio Fiorese 138** *Rivalutare Bernardo Zenale come architetto-pittore*

Cattivi esempi

---

**Simona Bertorotta 143** *Palermo, Tomasi di Lampedusa: la casa (perduta) del grande Principe*

**Roberto Recalcati 148** *Milano: dalla parodia del teatro Smeraldo al tutto-per-bene di Palazzo Parigi*

Segnalazioni

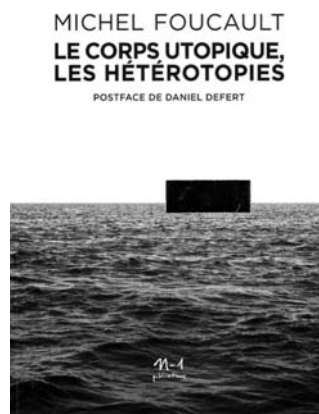
---

Milano, **Elio Frisia** e Palazzo Vittoria (C. Camponogara, A. Rossari); **1865, Firenze Capitale** (M. Cozzi); **Nicolò Carletti** filosofo e professore nella Napoli del '700 (MDB); **Guido Cirilli** allievo di Sacconi a Venezia (MDB); **Bramante** da Milano a Roma: "maestro ruinante" o "inventor e luce della buona e vera architettura"? (A.G. Cassani); Georges **Balandier**, antropologo in prima linea (CDB); **Napoli: il palinsesto di Castelcapuano** (MDB); *Sole e simboli: gli zodiaci medievali di Firenze* (R. Maniscalchi); Processioni profane: il centenario di **Lina Bo Bardi** (A.C. Bierrenbach, E. Rossetti)

## ETEROTOPIE ED EFFETTO FOUCAULT: DAL POST-INDUSTRIALE AL POST-CONSUMISMO

MARCO DEZZI BARDESCHI

**Abstract:** "Utopias give consolation, heterotopias unnerve", wrote Michel Foucault in the first pages of his book *Les Mots et les choses* (1966). He then developed this intuition in two brilliant radio programmes (December 1966) and in the subsequent dialogue with architects (Paris, March 1967). Passing through the interpretations of Venice-Milan, Berlin and Los Angeles, Daniel Defert retraces the history and the critical fate of these artificial paradises – object of the neologism – necessary nowadays to resist to the pervasively increasing intrusiveness of a post-industrial society (and contradictory post-consumerist). Which auto-defense can be raised against the consumerism, which is reshaping itself under the mask of the Storytelling, to pursue promoting and selling its products?



mercato e fattosi mero consumismo commerciale; poi come storico, facendo il tifo – con Francesco De Sanctis – per la storia (di Firenze, in quel caso) *scritta col pugnale* da Dino Compagni di contro alla “pacificata” storia omologata scritta dai vincitori (i fratelli Villani); infine come operatore militante della tutela contro il cosiddetto “restauro”, peggior forma di distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa distrutta (la definizione, com’è noto, è di Ruskin). Oggi per il progetto di architettura si apre, proprio a causa dello stringente *impasse* dell’attuale stato di crisi, una nuova più responsabile stagione di presa di coscienza degli impegni collettivi e di ricerca sperimentale disciplinare: dal consumismo quantitativo

**1. Dal consumismo allo sharing.** Con istintivo pre-giudizio personale ho sempre resistito alla suadente seduzione consumistica: intanto come architetto, con la mia generazione, fin dall’esordio alla fine degli anni Cinquanta, contro l’ormai consumato e corrotto mito del Movimento Moderno ridottosi a spettrale fantasma dell’ *International Style*, ormai prigioniero del

allo *sharing*, verso un’ecologia con-divisa della qualità dei Beni comuni e del *welfare*, essenziale strumento, quest’ultimo, d’investimento comunitario ed umano. Più che la crisi economica è quella dei valori collettivi tradizionali ad imporre oggi un radicale ripensamento delle nostre essenziali scelte culturali di vita quotidiana e – conseguentemente – di quel che resta della nostra professione. A cominciare appunto, ad esempio, proprio dalla riconsiderazione dell’*effetto Foucault*, cui dedico l’intervento che questa occasione di riflessione ci offre (1).

**2. Utopie ed eterotopie: tutte le belle favole del mondo.** C’è subito un pensiero (spiazzante) nell’*incipit* de *Le parole e le cose* (1966) dentro una frase che ha conosciuto una incredibile fortuna negli anni della grande contestazione. Questa: *le utopie consolano, le eterotopie inquietano*. Perché? Perché le prime non hanno luogo e – scrive Foucault – *si schiudono in uno spazio meraviglioso e liscio, aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico*. Consentendo così a chi lo desidera di coltivare creativamente tutte le più belle favole del mondo. Per luoghi tanto diversi e incongrui tra loro, invece, come quelli delle seconde, non è possibile trovare uno spazio unitario che le accolga, un ordinato luogo comune. Le eterotopie con il loro incompatibile disordine *che* – scriveva Foucault – *fa*



Michel Foucault nello studio di casa, Parigi, 1978 (Martine Franck/magnum photos; foucaultsociety.worldpress.com)

*scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili, nella dimensione senza legge e geometria dell'eteroclitico, confondono e rimescolano le carte, insomma minano segretamente il linguaggio, spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, devastano la sintassi che fa tenere insieme le parole e le cose.*

Quando Foucault scriveva (ormai quasi 50 anni fa) queste parole, la Società affluente dell'iper-consumo stava toccando lo zenith. Nella presunta identificazione della felicità personale con l'acquisto ed il continuo crescente consumo di beni materiali, il raggiungimento e il consolidamento del benessere sembrava saldamente

legato al sempre ampliabile accesso e ad una crescita senza limiti. Nella forsennata corsa alla produzione per il consumo (e viceversa) non ci si voleva accorgere che le risorse non sono infinite. Oggi, in internet, la stessa voce *Consumismo* denuncia l'ormai avvenuta presa d'atto di questa falsa coscienza, definendo il fenomeno come *l'acquisto indiscriminato di beni di consumo da parte della massa, suscitato ed esasperato dall'azione delle moderne tecniche pubblicitarie, per lo più inclini a far apparire come reali bisogni fittizi*. Con l'esemplare conferma dell'odierno passaggio (di necessità), che è in atto, dal post-industriale al post-consumismo.

Pochi giorni fa in Brasile, in una piccola libreria di San Paolo, ho trovato un agile libello bilingue, *double face*, in portoghese ed in francese, con il (raro) testo di due brillanti conversazioni di Michel Foucault, la prima radiofonica in due puntate (del 7 e del 21 dicembre 1966), presentata da Robert Valette, su *utopia e letteratura* (un contributo reperibile oggi negli archivi sonori del Centre Foucault alla Biblioteca dell'IMEC a Caen); la seconda tenuta al *Cercle d'études architecturales* di Parigi (14 marzo 1967), primo incontro del grande pensatore francese con gli architetti e l'architettura, sugli *spazi altri*, identificati con l'esorcizzante neologismo di *eterotopologia*. Quest'ultima conversazione (che pure ebbe allora una ristretta circolazione dattiloscritta riservata ai soli membri del Centro) non sfuggì però a Bruno Zevi, che ne pubblicò immediatamente un estratto in francese, senza commenti, col titolo *Des espaces autres; utopies et hétérotopies* (ne *l'Architettura, cronache e storia*, n°150, aprile 1968, pp. 822-823), appena un mese prima dell'esplosione della epocale contestazione degli studenti francesi del maggio 1968.

Il seguito è noto, come appunto ci ricorda ora Daniel Defert nella postfazione (*Hétérotopie: tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles*) dell'aureo libello franco-portoghese, spiegando il singolare triangolo di capitali culturali che sarebbero state coinvolte nell'interpretazione e nella diffusione del fortunato neologismo foucaultiano. *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines* era appena uscito a Parigi da Gallimard (nella primavera 1966) ed era stato subito tradotto e pubblicato in italiano (RCS, Libri & Grandi Opere, Milano, 1967): sarebbe poi stato più volte ristampato (1978, 1996, 1998), suscitando la crescente attenzione della critica. Ma il testo originale, quello del sopracitato primo incontro parigino di Foucault con gli architetti e l'architettura (preceduto da una sua lettera scritta dal villaggio assolato di Sidi Bou Said, nel golfo di Cartagine, il 2 marzo 1967) aveva avuto davvero una diffusione molto limitata, anche per la stessa riluttanza dell'autore. Sarà pubblicato solo 17 anni

dopo nell'autunno 1984 in occasione della mostra *Idee, processi, risultati* al Martin-Gropius-Bau di Berlino per *l'International Baustellung* (IBA), con il tardivo consenso di Foucault che, solo poco prima di morire – 25 giugno 1984 – l'inserì in *extremis* nel corpus dei suoi scritti). E ora, in questo stesso anno (1984), a segnare l'avvenuto definitivo sdoganamento, il testo viene pubblicato anche dalla rivista *Architecture, Mouvement, Continuité* (5, ottobre 1984; ora in Marcel Foucault, *Dits et écrits*, IV, Gallimard, Prigi, 1994: trad. italiana in S. Vaccaro (a cura di) *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2002).

In quella dimenticata conversazione radiofonica (*Utopie et hétérotopies*), Foucault partiva – com'è noto – da una geniale suggestione di Bachelard sugli spazi immaginifici che affascinano il mondo evocativo dei giuochi dell'infanzia dei bambini (i granai, i fondali in penombra dei giardini, la tenda degli indiani montata in soffitta, il grande letto complice dei genitori), che definiva vere *utopie localizzate*, sognando appunto l'avvento di una scienza nuova che avrebbe avuto per oggetto proprio *questi spazi diversi che sono la contestazione di quelli (istituzionali) in cui viviamo, non – diceva – una scienza delle utopie ma delle eterotopie, una scienza di spazi assolutamente 'altri'*.

### **3. Frammentazione dello spazio urbano, potere e consumo di massa.**

Nella primavera del 1967 siamo nei mesi d'incubazione che precedono la grande esplosione giovanile, il grande *fracasso* (Defert) del '68. Proprio in quei giorni Jean-Luc Godard ne *la Cinése*, contesta Foucault facendo scagliare dalla sua eroina fervente attivista pro-Mao (interpretata da Anne Wiazemsky) pomodori contro una copia de *Le parole e le cose*, ritenuto il *libro simbolo della negazione della storia e dunque della negazione della rivoluzione* (Defert). Così, rapidamente, nell'immediata interpretazione radicale dei movimenti giovanili politicizzati alla sinistra del PC, sia in Francia che in Italia, l'improvviso successo del neologismo foucaultiano si rovescia come un imprevisto boomerang sul suo stesso autore. Ed ecco che la iniziale simpatia

dei giovani contestatori per i grandi utopisti riformatori si trasforma in crescente sospetto di implicita connivenza con il capitale: Godin, costruttore del Familistero di Guisa, o Noisel, promotore della città Menier, vengono ora additati dai giovani dell'estrema sinistra come i primi inventori e (pur involontari) sostenitori della città del consumo di massa. Per loro i grandi razionalizzatori della città padronale sono anche gli stessi primi produttori della frammentazione dello spazio urbano e della spazializzazione gerarchica del capitale. Defert efficacemente cita in proposito quanto scrive, nel 1976, la rivista 'Travers' (n.4, 1976): *si rivela utile (per il capitale) parlare indifferentemente delle utopie pre-urbane, delle città operaie, di Haussmann, del Bauhaus, del funzionalismo, degli Shakers, dei grandi Insiemi, delle Città Nuove: ovunque si afferma pericolosamente una razionalizzazione dello spazio legata all'estensione universale del capitale, una propensione al suo ordine di scambio, all'ordine tout court.*

Proprio nell'incipit del suo *Le parole e le cose*, Foucault sosteneva che il nostro pensiero ha assoluto bisogno del supporto di uno spazio d'ordine, di una zona mediana, che definiva *archeologia del sapere*, la quale – commenta Defert – sta proprio sotto le nostre stesse percezioni, i nostri discorsi, i nostri saperi e nella quale si incrociano e si fondono il visibile e l'invisibile, il pronunciabile e l'indicibile, il linguaggio, lo sguardo e lo spazio. L'eterotopia individua degli *spazi altri*: dei luoghi concreti altrettanto eteroclitici, nei quali *io-sono-e-non-sono* (come allo specchio o al cimitero), o in cui *io-sono-un-altro* (come nella casa chiusa o nel villaggio vacanze polinesiano a Djerba, lo spazio-licenza della festa o del carnevale), spazi tutti che appartengono alla categoria degli spazi-tempo o delle cosiddette temporalità-atemporalità (come la Biblioteca o il Museo). Non sono spazi – commenta ancora Defert – che riflettono la struttura sociale, né la struttura di produzione, non sono un sistema socio-storico, né spazi ideologici, ma delle storiche rotture della vita quotidiana, degli immaginari, delle rappresentazioni polifoniche della vita, della morte, dell'amore, di Eros e di Tanatos.



[www.carlosiannis.aer](http://www.carlosiannis.aer)

Eterotopie come paradisi artificiali, dunque, ma necessari allo stesso dispiegarsi del pensiero razionale. Foucault partendo dalla paradossale, bizzarra e provocatoria classificazione di Borges, a fronte dei non-luoghi astratti e irreali delle utopie, definisce eterotopie delle utopie magari autoconsolatorie, ma effettivamente realizzate, identificandole in *luoghi al di fuori di tutti i luoghi* e classificandole in due grandi tipi: le *eterotopie di crisi*, all'interno delle quali gli uomini vivono male, in stato obbligato, di crisi appunto (il collegio, il servizio militare) e in *eterotopie di deviazione* dalla norma convenzionale pretesa dalla società (la casa di riposo, la clinica psichiatrica, il carcere, la casa chiusa e il villaggio-vacanza, appunto). Eterotopie per Foucault sono anche tutti quegli spazi multipli addensati in uno stesso luogo (come il Teatro, il Cinema, i Giardini), ma anche i luoghi nei quali si accumula e si colleziona il tempo (come il Museo, la Biblioteca, la Festa e la Fiera). Ma il luogo eterotopico per eccellenza, intuisce Foucault, è lo spazio fluttuante della Nave: un luogo senza luogo che vive chiuso in sé e che procede all'infinito nello spazio/tempo, di porto in porto, di casa chiusa in casa chiusa... La nave, ci ricorda ancora Foucault, è in definitiva la più grande riserva potenziale d'immaginazione collettiva: nella civiltà senza navi i sogni svaniscono, lo spionaggio rimpiazza l'avventura e la polizia i corsari.





## ANTOLOGIA BENJAMINIANA IN MINIATURA

### A. Costellazioni, frammenti, montaggio: la storia come catastrofe

1. Il materialista storico adotta un atteggiamento molto riservato di fronte alla cosiddetta 'storia culturale'. Per giustificare questo atteggiamento, non è sufficiente trarre al passato: tutta l'arte e la scienza, che il materialista storico percepisce ha una progressione che egli non può contemplare senza orrore. Perché tutto ciò che deve la sua esistenza non solo per lo sforzo dei grandi geni creatori, ma anche (in misura maggiore o minore) all'anonima schiavitù dei suoi contemporanei. Non esiste alcun documento della cultura che non sia al tempo stesso un documento di barbarie. (*Eduard Fuchs der Sammler und der Historiker*, edizione utilizzata Eduard Fuchs, collettivista e storico, in Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada editores, 2009, p. 80).

2. Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, si dà solo conoscenza fulminea. Il testo è il tuono che poi continua a lungo a risuonare nell'aria. (*Passagenwerk*, N 1, 1).

3. È stato spesso descritto il *déjà vu*. Ma questo nome è adatto? Non sarebbe forse meglio dire che alcuni eventi ci colpiscono come un eco di qualcosa che s'incontra all'ombra della vita trascorsa? Ciò corrisponde all'eco di questo shock nel momento stesso in cui entra nella nostra coscienza, nella condizione in cui il già vissuto suole prodursi normalmente in forma di suono. Si tratta di una parola, di un mormorio, meglio ancora di una palpazione la cui forza ci mette all'improvviso nella fredda caverna del passato, dalla cui volta il presente sembra esser percepito soltanto come un eco. (*Berliner Kindheit um 1900*, edizione utilizzata *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Abada editores, 2011, p. 26: cap. *Noticia de una muerte*).

4. Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ricca di spirito. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli. (*Passagenwerk*, N 1a, 8).

5. Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti.- Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio. Risveglio. (*Passagenwerk*, N 2a, 3).

6. La fede nel progresso -in una perfeibilità infinita quale compito infinito della morale- e l'idea dell'eterno ritorno sono complementari. Esse costituiscono le indissolubili antinomie rispetto alle quali va sviluppato il concetto dialettico del tempo storico. Di fronte a questo l'idea dell'eterno ritorno appare frutto proprio di quel "piatto razionalismo" di cui si accusa la fede nel progresso, e quest'ultima si rivela altrettanto appartenente al pensiero mitico quanto l'idea dell'eterno ritorno. (*Passagenwerk*, D 10a, 5).

7. C'è un quadro di Paul Klee chiamato *Angelus Novus*, che rappresenta un angelo che pare in procinto di allontanarsi da qualcosa che guarda intensamente. I suoi occhi sono fuori delle orbite, ha la bocca aperta e le ali spiegate. Per questo suo aspetto dovrebbe essere l'angelo della storia. Ha la faccia rivolta al passato. Dove davanti a noi appare una sequenza di dati, lui vede una sola catastrofe che ammassa incessantemente rovina su rovina che si va ammicchiando ai suoi piedi. Vorrebbe

ben fermarsi, risvegliare i morti e ricostruire le macerie. Ma, soffiando dal Paradiso, una tempesta gli infrena le ali, ed è così forte che l'angelo non può richiuderle. Questa tempesta lo spinge inesorabilmente verso il futuro cui volge le spalle, mentre il cumulo di rovine davanti a lui va crescendo fino al cielo. Ciò che noi chiamiamo progresso è proprio questa tempesta. (*Über den Begriff der Geschichte*, edizione utilizzata *Sobre el concepto de historia*, in Walter Benjamin, *Obras*, libro I / vol. 2, Madrid, Abada editores, 2008, p. 310).

## **B. Decifrare la Metropoli: palinsesto, scavi, sotterranei, labirinti**

1. Ciò che altrimenti non era accessibile che a pochissime parole, a una privilegiata classe di parole, la città l'ha reso possibile a tutte o, almeno, a un gran numero di esse: essere elette nell'aristocrazia del nome. Questa rivoluzione della lingua è stata compiuta da ciò che vi è di più comune: la strada. Attraverso i nomi delle strade la città diventa un cosmo linguistico. (*Passagenwerk*, P 3, 5).

2. La memoria è il mezzo del vissuto, come la terra diventa il luogo delle antiche città sepolte, e chi vuole avvicinarsi a quello che è il suo passato si deve comportare come un uomo che scava. [...] Quindi, a rigor di termini, in modo episodico e rapso-dico, la memoria reale deve, al tempo stesso, fornire un'immagine di ciò che ricorda, come una buona informazione archeologica ci indica non solo da dove arrivano a noi gli oggetti trovati ma, soprattutto, quei livelli che sono stati attraversati prima di incontrarla. (*Denkbilder*, Edizione utilizzata *Denkbilder. Immagini pensano*, Madrid, redattori Abada, 2012, pp 140-141).

3. Baudelaire e i cimiteri: Dietro gli alti muri delle case, verso Montmartre, verso Ménilmontant, verso Monparnasse, lui immagina, a notte fonda, i cimiteri urbani, queste tre altre città all'interno della grande città, città all'apparenza più piccole della città dei viventi, che sembra contenerle, ma quanto più vaste, in realtà, quanto più popolate, con le loro case serrate, a più piani, profonde; e nei luoghi stessi nei quali oggi circola la folla, piazze d'innocenti, per esempio, egli evoca gli antichi ossari livellati o distrutti, inghiottiti nei flutti del tempo con tutti i loro morti, come gli ombrosi battelli con il loro equipaggio. (*Francois Porché, La vie douloureuse de Charles Baudelaire; Le roman des grandes existences*, Paris, 1926, pp. 186-187). (*Passagenwerk*, C 9,2).

4. Il momento protostorico nel passato non è più coperto come una volta -anche questo conseguenza e, insieme, condizione della tecnica- dalla tradizione della chiesa e dalla famiglia. L'antico brivido preistorico avvolge già il mondo dei nostri genitori, poiché noi non siamo più legati ad esso dalla tradizione. I codici si decompongono più rapidamente, il mitico viene in essi alla luce con maggiore rapidità ed evidenza, e con maggiore rapidità va costruito e contrapposto ad essi un codice di tutt'altra natura. Così si presenta, dal punto di vista dell'attuale protostoria, il ritmo accelerato della tecnica. Risveglio. (*Passagenwerk*, N 2a, 2).

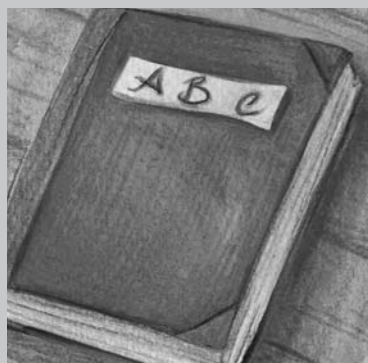
5. La strada di chi ha paura di giungere alla meta tratterà facilmente un labirinto. (*Passagenwerk*, J 61, 9).

6. Io non posso ritrovare l'uscita. Discendo, poi risalgo. Un tour, un labirinto. Io non sono mai riuscito ad uscire. Abito per sempre in una casa che sta per crollare, un edificio tormentato da una malattia segreta. (*Nadar, Charles Baudelaire intime*, Paris, 1911, pp. 136-137). (*Passagenwerk*, J 44, 3).

7. La città è la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto. A questa realtà, senza saperlo, è dedito il *flâneur*. (*Passagenwerk*, M 6a, 4).

# ABBECEDDARIO MINIMO PER IL RESTAURO, OGGI

## PARTE PRIMA (A-C)



Con questo numero iniziamo la pubblicazione dell'Abbecedario minimo per il restauro. La prima parte (A-C) ospita le seguenti voci (fra parentesi i rispettivi autori):

-Abbandono (MDB), Aggiunta (MDB), Anamnesi (IM), Anastilosi (GC), Antimateria (PP), Antiscrape (Antirestaurazione Movement) (MDB), Archeologia (CDB), Autenticità (CDB), Autografo (MDB),  
-Bello/Brutto (PP), Beni Culturali/Beni Comuni (MDB),  
-Capitolato (FZ), Carte (del restauro) (DF), Codice (dei Beni Culturali e del Paesaggio) (RC), Com'era/dov'era (MDB), Compatibilità (AP), Complessità (MAG), Conservazione (MDB, AB), Consolidamento (RI), Contemporaneo (SC), Convenzioni internazionali (CDB), Cura (SS).

*Autori:* AB Amedeo Bellini; SC Susanna Caccia; GC Gianni Carbonara; RC Roberto Cecchi; CDB Chiara Dezzi Bardeschi; MDB Marco Dezzi Bardeschi; DF Donatella Fiorani; MAG Maria Adriana Giusti; RI Rosalba Ientile; IM Ippolita Mecca; AP Antonello Pagliuca; PP Pierluigi Panza; SS Sandro Scarrocchia; FZ Ferdinando Zaccheo.

*Per illustrare le voci, abbiamo qui scelto i disegni di Giovan Battista Piranesi, che documentano la vita tra le rovine dei grandi monumenti romani dell'antichità prima dell'avvio delle campagne di restauro ottocentesche.*

*NB: I rimandi da una voce all'altra sono indicati tipograficamente contrassegnando la parola in MAIUSCOLO.*

**Abbandono.** Il termine, di origine germanica (da *band* = legge, giurisdizione ; *bandon* = in potere di) connota l'azione di andar via, lasciare, prendere la distanza da un luogo, una cosa o una persona per perduto interesse (affettivo, economico, culturale, ludico). Sinonimo: obsolescenza, caduta in disuso. Per un bene materiale la perdita di frequentazione, di confidenza e di uso è all'origine dell'inesco di un fatale processo di degrado che, perdurando, in poco tempo conduce allo stato di ROVINA dell'opera, che può solo essere interrotto da un ritorno d'attenzione d'uso e dall'impegno alla CURA, alla CONSERVAZIONE ed al RIUSO, sia pubblico che privato. È noto che proprio dalla perdita di fruizione quotidiana e, appunto, dal primo manifestarsi di uno stato di abbandono che in una FABBRICA insorgono le istanze dell'intervento di restauro. La letteratura romantica ha indugiato a prevedere gli effetti catastrofici dell'abbandono. Così le *Stones of Venice* di Ruskin si aprono con la messa in scena della impensabile fine (avvenuta o già annunciata) di tre grandi e un tempo potenti regni e civiltà impostisi *sulle sabbie dei mari*: quelle di Tiro, di Venezia e dell'Inghilterra. Con l'abbandono e la sopraggiunta desertificazione, scrive, della prima oggi non resta che la memoria; della seconda, *per migrazione di popolo*, ridotta ad uno *spettro sulle sabbie del mare*, si annuncia la rovina; la terza potrà essere tratta a una distruzione meno compianta se non si adotteranno per tempo le opportune contromisure. Un catastrofista anatema provocatorio che sarà ben riecheggiato da Camillo Boito nell'*incipit* del suo (*Quando da Altino...*). [MDB]

**Aggiunta.** Il restauro? Né aggiunte, né sottrazioni avevano già proclamato all'unisono (nel 1840) Prosper Merimée e Ludovic Vitet, alle origini dell'azione istituzionale di TUTELA del patrimonio architettonico in Francia. Ma se l'aggiunta è necessaria, sia come ricomposizione



di una parte o di componenti perdute per vecchiezza o per altro accidente (Baldinucci, Quatremère de Quincy) sia come progetto mai realizzato o se è comunque ritenuta indispensabile per motivi funzionali, di opportunità collettiva o di devoto omaggio ad un artefice?

È sicuro merito storico di Camillo Boito quello di aver posto con chiarezza risolutiva ed in ambito autorevole (il terzo Congresso nazionale Ingegneri e Architetti, Roma 1883) il problema del completamento o dell'aggiunta ad un'opera esistente. La circolare Fiorelli (21 luglio 1882), indirizzata alle neonate strutture operative di tutela dello Stato, definiva come presunta buona norma di riferimento quella di assicurare il mantenimento (o il ritorno, se compromesso) al suo *stato normale*. Ma quale e come? A parte l'evidente indefinibile incertezza della sua identificazione: con quale scelta progettuale ed in che modo? Il 26 gennaio 1883 tocca a Boito, come presidente-relatore, di interrogare l'assemblea *sul modo migliore di compiere un restauro dei vetusti monumenti*. Due, preciserà, sono i principi di massima che però sono fra loro molto diversi: per uno – preciserà – *che va per la maggiore ai nostri giorni, le aggiunte si possono far parere antiche*. Nell'altro, *proprio degli artisti del Seicento o giù di lì, si richiede di palesemente far capire in quale epoca furono fatte*. E si chiede: *quale può dirsi il migliore? Quello degli avi nostri, perché* – si risponde – *si comportarono senza inganno, mentre noi vogliamo sforzarci a dire la verità mentre sappiamo benissimo che diciamo una menzogna*. Certo, aggiunge, *può concedersi che vi possa essere il caso in cui sia plausibile fare aggiunte perfettamente imitative dell'antico; ma questa è l'eccezione, non la regola*. E cita il danno e lo sfregio all'antichità che porterebbe colui che in una pergamena antica volesse alterare o sopprimere una parola sola. Il lungo ed acceso dibattito che ne consegue fra favorevoli e contrari alle due tesi, ben documentato dagli atti, porta all'approvazione del noto testo della prima Carta italiana del Restauro. *Nell'intento precipuo di rispettare l'antico*, ribadirà Boito, *non trova modo miglio-*

*re che quello di non vederlo in niuna maniera alterato o mascherato*. Le aggiunte di necessità *non desidera che non si possano vedere: vuole che siano visibili e distinte nel miglior modo possibile*. Ma per ottenere ciò è bene ricorrere allo stile moderno, e che – come eccezione – solo qualora esistessero documenti irrefragabili, si possa imitare l'antico. Ma in tutti gli altri casi: *stile e maniera nuova* ('ANANKE, 57, maggio 2009).

A tale dichiarata autonomia e chiara riconoscibilità dell'aggiunta, sempre confermata dai documenti successivi, la cultura italiana del restauro è rimasta fedele, rifiutando ogni anacronistico intervento analogico o mimetico ed accettando la sfida testimoniale del progetto contemporaneo in dialogo diretto, e a confronto, con la grande eredità del passato. [MDB]

**Anamnesi.** [dal greco *ἀνάμνησις*, derivato da *ἀναμνήσκω* = ricordare]. Il termine è stato adoperato soprattutto per esprimere il principio (fondamentale nella filosofia di Platone) gnoseologico o della conoscenza, secondo il quale quest'ultima si fonda, appunto, sul ricordo delle idee conosciute dall'anima prima ancora del suo ingresso nel corpo (l'uomo ha memoria delle idee apprese in una vita precedente). La conoscenza della realtà è una forma di reminiscenza. Il termine è ampiamente usato in medicina ed indica la storia clinica del malato, ossia la raccolta dettagliata di tutte quelle informazioni che riguardano la vita del paziente, la sua famiglia, le malattie pregresse, le modalità d'insorgenza e il decorso del processo patologico in atto.

Negli ultimi anni sono state fatte frequenti analogie tra la medicina generale ed il restauro: in primo luogo si è riconosciuto che il manufatto su cui si interviene con il restauro è complesso, quasi come l'organismo umano. Inoltre come si dà un valore prioritario alla qualità della vita umana, così si attribuisce grande valore anche al bene culturale e al suo stato di conservazione (P. Scarpellini, 2013). Perciò il restauro si identifica con la CURA

delle architetture che soffrono di patologie causate dal degrado fisico. Ma nessun intervento può essere progettato e attuato senza l'accurata conoscenza dell'oggetto su cui ci si propone di intervenire. Occorre, quindi, stabilire un forte legame tra *conoscenza* e *progetto*, iniziando dall'ascolto minuzioso dell'edificio su cui si interviene in modo da coglierne a pieno lo *status* materico e patologico, identificandone componenti, stratificazioni ed i segni del tempo che lo hanno reso unico ed irriproducibile (C. Campanella, 1995).

Le operazioni di conoscenza (ricerca storica, rilievo, diagnostica, identificazione e quantificazione fisico-chimica) seppur condotte da diverse figure professionali, risultano funzionali all'obiettivo finale solo quando dialogano direttamente fra loro, formando un documento integrato da tutte le informazioni via via acquisite in cantiere, fondamentali anche per le successive verifiche sullo stato dell'edificio.

Mutuando l'approccio medico, l'anamnesi (analisi delle condizioni attuali alla luce delle trasformazioni, sia quelle più antiche – anamnesi remota – sia quelle più recenti – anamnesi prossima) individua i punti deboli del sistema e le sue predisposizioni al degrado dei materiali e al dissesto delle strutture utili a definire potenziali rischi sia per il manufatto che per l'uomo (L. Marino 2006).

Una seria *anamnesi* (o raccolta di tutti i possibili dati relativi alla vita nel tempo del manufatto, dal suo cantiere di costruzione ad oggi) è indispensabile per la corretta elaborazione del progetto di restauro. Essa trova il proprio coerente seguito nella *diagnosi* (analisi induttiva delle cause di una disfunzione e del deterioramento strutturale e materico), nella *prognosi* (progetto di cura) attraverso l'indicazione della adeguata *terapia* (intervento mirato a sanare la disfunzione o il deterioramento), operazioni tutte che compongono il progetto di CONSERVAZIONE fino al progetto di RIUSO e di riabilitazione funzionale nonché agli opportuni provvedimenti di PREVENZIONE (campagne di controllo e di manutenzione programmata nel tempo). [IM]

**Anastilosi.** Nel linguaggio scientifico odierno l'anastilosi identifica una modalità di restauro, propria in specie dell'ambito archeologico, che mira a rialzare edifici, disfatti per cause naturali o per l'azione dell'uomo, i quali presentino le caratteristiche: a) di essere costruiti in conci di pietra murati senza malta; b) della 'contiguità', e non tanto della completezza, dei pezzi superstiti, i quali potranno anche risultare incompleti ma non in modo tale da impedirne una 'sicura' ricollocazione, basata non su ipotesi e confronti ma su concreti dati materiali. A questo fine i singoli pezzi andranno rilevati con CURA, catalogati e analizzati nella loro posizione di crollo, nelle tracce di lavorazione e in quelle indotte dagli spostamenti o trasciamenti subiti in fase di costruzione, poi nelle tracce degli eventuali alloggiamenti di grappe metalliche o di perni lignei, nelle sigle e nei segni di riconoscimento introdotti dagli scalpellini.

Per questi suoi caratteri l'anastilosi si distingue dai correnti metodi di 'restituzione' o 'ricostruzione' dei monumenti distrutti o gravemente danneggiati e si avvicina più alla 'ricomposizione' dei frammenti d'una statua marmorea o d'un antico vaso in materiale fragile come il vetro o la ceramica. L'opera di anastilosi dovrà rispondere ai fondamentali criteri prudenziali e metodologici del restauro, quelli della 'REVERSIBILITÀ', o rilavorabilità, almeno potenziale (per consentire eventuali futuri interventi correttivi), del 'minimo intervento', della 'COMPATIBILITÀ' fisico-chimica delle parti nuove d'integrazione rispetto all'antico, della 'distinguibilità' sempre di antico e nuovo. Contro alcuni interventi di anastilosi s'è levata nei decenni scorsi la voce di Cesare Brandi, con riferimento soprattutto all'area archeologica di Selinunte, in Sicilia: il forzato rialzamento degli antichi templi atterrati dai terremoti avrebbe restituito una falsa immagine dei monumenti, con le colonne della peristasi risollevate ma esposte contro il sole e il cielo invece che proiettate sull'ombra e sul pieno dei muri della cella in antico retrostante, con i rocchi rimessi sì l'uno sull'altro ma diversamente invecchiati e corrosi in ragione delle differenti condizioni e posizioni

raggiunte in seguito al crollo, con un'alterazione indebita della stessa area archeologica e del suo panorama. Ranuccio Bianchi Bandinelli ha evidenziato il rischio di mettere in luce, tramite l'anastilosi, solo una fase cronologica e di sviluppo del monumento. Altri ancora hanno richiamato le difficoltà, proprio in termini di compatibilità, non solo chimico-fisica ma anche estetica, e di durabilità, dei nuovi materiali e, più in generale, il rischio insito nello stesso procedimento di anastilosi, nient'affatto scevro da problemi d'interpretazione e meno 'oggettivo' e affidabile di quanto sembri, anzi, in grado di 'interferire pesantemente con lo studio stesso dei monumenti dell'antichità' e, come nelle altre forme di ricostruzione, di fare passare per 'veri' e 'originali' prodotti sostanzialmente moderni, frutto dell'interpretazione soggettiva di archeologi e architetti restauratori.

Tuttavia l'anastilosi, intesa nel senso stretto sopra specificato, non deve confondersi con pratiche di ricostruzione, basata su ipotesi e analogie con altri monumenti, come nel caso del contestato rialzamento delle cosiddette arcate 'siriache' nel Canopo o dell'intervento, non privo di errori, nella Sala dei pilastri dorici, entrambi a Villa Adriana presso Tivoli; o, peggio, di sistematico ripristino come nel notissimo caso della Stoà di Attalo II ad Atene, dove la presenza di materiale antico è modestissima, inferiore al cinque per cento dell'intero edificio.

L'impiego del termine, nell'accezione odierna, è attestato dal 1925, quando N. Balanos ne fece uso in occasione d'una sua comunicazione nella Riunione delle Accademie a Bruxelles, e fu codificato, nell'ottobre del 1931, in occasione della Conferenza Internazionale di Atene. La Carta del restauro italiana del 1931-32, la Carta di Venezia del 1964 e la Carta del restauro del Ministero della Pubblica Istruzione del 1972 richiamano esplicitamente l'anastilosi, citata per la prima volta, in un dizionario italiano, nel 1963.

Più che in Italia e in Europa, dove la pratica della spoliazione dei monumenti antichi è stata costante e spesso sistematica, autentiche occasioni di anastilosi possono

rintracciarsi nel Vicino Oriente, dalla Siria all'Armenia (esempi di architettura antica e cristiana del V-VI sec.) e nell'Africa romana, dall'Egitto (Saqqara, Karnak) al Marocco, soprattutto in situazioni di abbandono prolungate per molti secoli: a Cirene, Leptis Magna, Sabratha, in Libia, oppure a Dougga, Bulla Regia, Uthina, in Tunisia, o anche in Algeria (Arco di Traiano a Timgad, con ampie reintegrazioni). [GC]

**Antimateria.** Il termine gode oggi di successo critico grazie alle nuove scienze e dell'affermarsi del sistema virtuale. Fu usato per la prima volta in campo scientifico nel 1898 da Arthur Schuster e la prima serie di ipotesi dell'esistenza dell'antimateria avvenne nel 1928 ad opera del fisico Paul Dirac. Il laboratorio del Cern di Ginevra ha intrappolato un fascio di antimateria nel quale le particelle hanno la stessa massa, ma opposta carica elettrica, rispetto alla materia ordinaria.

Nel campo dell'architettura e del restauro possiamo ascrivere al lemma a tutti quei fenomeni e atteggiamenti che, soprattutto nell'ultimo decennio, sono finalizzati ad esaltare gli aspetti immateriali o virtuali della dimensione architettonica a discapito di quella biologica e materica. Sino all'avvento del sistema del *broadcast*, dei nuovi sistemi di rappresentazione computerizzata e dell'universo virtuale, nel campo dell'architettura la "smaterializzazione" era semplicemente legata all'uso di nuovi materiali (come il vetro) che tendevano a depotenziare la forza del materiale lapideo. Per quanto riguarda l'estetica architettonica, invece, la svalorizzazione della materia aveva avuto un caposaldo in Benedetto Croce per il quale (*La critica e la storia delle arti figurative*, II ed., Bari, 1946) quel che conta nell'architettura è solo la presenza di un processo intuitivo di creazione artistica e non la sua pratica materiale. Per questo motivo, la storia dell'architettura non è per Croce un problema materiale ma "psicologico, o, meglio, un problema spirituale".

L'avvento del sistema del *broadcast*, ovvero della comu-

nicazione nell'etere attraverso ripetitori o satelliti, avvia la stagione dell'immaterialità: per trasmettere la scrittura non serve più alcun supporto fisico come il papiro o la carta. Questa indifferenza al palinsesto e alla traccia, in favore della smaterializzazione e della cancellazione, spinge alla ricerca e messa a punto di tecnologie digitali che – in una prima fase – sottraggono all'esperienza architettonica quella del disegno a mano su carta (sia esso schizzo ideativo o progetto esecutivo). Si apre così la stagione in cui lo strumento di mediazione tra idea e cantiere è affidato a un medium digitale. Il passo successivo è la rappresentazione digitale dell'architettura stessa. Attraverso la tecnologia più moderna sono state ricreate delle architetture in altri luoghi (la Rotonda di Palladio in Palestina, ad esempio) ed altre riprodotte in scala a scopi ludici o conoscitivi (dal Partenone alla Domus Aurea). Il visitatore delle mostre di architettura "più avanzate" può "entrare" e visitare edifici senza alcun dispositivo: delle telecamere seguono il movimento di ogni persona e informano il computer della prospettiva da fargli vedere, come se il visitatore si fosse spostato nell'ambiente reale (*motion sensing input device*).

Il restauro e la conservazione sono entrati così, anch'essi, nella stagione dei "restauri virtuali" e della simulazione (il come potrebbe essere svecchiata, modificata, ritoccata...). I "padri nobili" di questa prospettiva sono stati i restauri grafici di monumenti in rovina della fine del Settecento; ma ciò avveniva a fine conoscitivo. Oggi la tecnologia consente una simulazione di stati diversi di fabbricati in favore della loro spettacolarizzazione e finanziarizzazione di interventi. Tutto questo comporta una valorizzazione di tutto ciò che è antimateriale e una perdita di valore del palinsesto costruito, del rispetto dei contenuti storicizzati della città, delle fabbriche, dei paramenti murari e di ogni particolare materico sedimentato.

In questo modo anche la cultura della conservazione materiale è attentata dall'epoca di smaterializzazione della *Lebenswelt* ("mondo della vita") che comprende, in definitiva, anche la smaterializzazione dell'individuo e la

dissoluzione di una comprensione unitaria della propria esperienza nella durata. Ciò che la smaterializzazione degli oggetti e la virtualità tendono a mettere in crisi è proprio un costante confronto tra l'individuo, la propria autocoscienza e la *Lebenswelt*. Questo rapporto, che è stato alla base dell'autocomprensione della propria esperienza come vissuto personale e collettivo, viene meno in una duplice dimensione: per l'assenza di un'unitarietà del mondo, dissimulato nei rimandi della virtualità anche all'interno della propria abitazione e per l'abbandono dell'autoriconoscimento dell'unitarietà di sé. In ciò Debord era stato profetico quando aveva affermato che "tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione". Meglio sarebbe dire in una pluralità disgiunta e non riconducibile di rappresentazioni virtuali. Un aspetto inquietante della polverizzazione esperienziale della materia alla quale le nuove strumentazioni conducono è quella del libero accesso a siti "artificiali" della memoria. La dislocazione, la dissimulazione, il differimento diventano i termini chiave all'interno dei quali viaggiano i flussi delle nostre memorie anche domestiche e vengono rese disponibili.

Il nuovo scenario trasforma anche i cosiddetti "memorizzatori sociali" (quelli che erano archivi e musei). Nei prossimi anni i modi e i processi della registrazione, conservazione e trasmissione del thesaurus (insieme delle informazioni da trasmettere) cambieranno in relazione agli apporti che ciascun utente apporterà virtualmente e direttamente al flusso informatico. Ma già oggi questi mezzi hanno portato a una rottura della catena di trasmissione del thesaurus privilegiando il consumo virtuale all'osservazione della materia (i visitatori dei musei on-line hanno superato il numero dei visitatori nei reali musei). E di fronte all'enorme crescita dei serbatoi di memoria artificiale e delle simulazioni virtuali ha fatto così riscontro un progressivo oblio di quel tipo di memoria individuale che potremmo raccogliere sotto il nome di "memoria affettiva" o "memoria materiale".

[PP]

## AUTOCOSTRUZIONE E ARCHITETTURE SPERIMENTALI AL LIMITE

**Abstract:** *The dossier America Latina: auto-construction and anti-crisis projects documents recent examples of the young experimental architecture, brought at 'its limits'. In addition, it gathers a re-reading of three great prominent witnesses of the San Paolo School: Lélé, passed away in these days, Paolo Mendes da Rocha to whom the Triennale di Milano dedicates an important monographic exhibition, and their master of liberty, Oscar Niemeyer. The dossier concludes with the book review of the recent publication by the anthropologist Reichel-Dolmatoff on the Maloca, 'the community house'. In addition, the calendar, at the end of the present issue, reports the events scheduled for the celebrations of the centenary of the birth of the popular Italian architect, Lina Bo Bardi.*

Il termine *America Latina* è fondamentalmente un'invenzione degli intellettuali francesi del XIX secolo, che erano preoccupati dell'avanzata culturale, e non solo, anglosassone in quella parte del nuovo mondo. Michael Chevalier intellettuale e viaggiatore, nel 1863, raccolse in un libro le sue cronache giornalistiche e tracciò la separazione tra un'America "protestante e anglosassone" ed una "cattolica e latina" (1).

*America Latina* sembra essere un vero e proprio compromesso semantico, per indicare una terra d'incontro di diversità culturali, geografiche, religiose, di tradizioni ancestrali, allo stesso tempo di speranza e di disperazione.

Come dice Rafeal Iglesia, architetto argentino di Rosario, i latinoamericani sono *geografici*, sono cioè uniti col paesaggio, a differenza degli europei che, invece, sono *storici*, uniti dal passato.

Presentare architetti e architetture di differenti paesi dell'America Latina è come lanciare sguardi da finestre diverse ma che stanno tutte sotto uno stesso tetto.

Il Grupo Al Borde in Ecuador, Solano Benitez in Paraguay, Rafael Iglesia in Argentina, Nivaldo Andrade e Alexandre Prisco in Brasile ed Eugenio Ortuzar e Tania Gebauer in Cile, sono alcune di queste 'finestre' che ci danno una chiave di lettura per comprendere il significato di questo grande tetto comune.

Una perenne crisi (sociale, economica e politica) accomuna la storia di questi paesi e dei loro architetti che

però con intelligenza e cultura aggirano l'ostacolo usando la crisi e la mancanza di risorse come motore propulsivo e lavorano —appunto— al limite, sul bordo.

Fare architetture al limite (*al borde*) vuol dire rischiare sempre e comunque, ossia sperimentare, incorporando inevitabilmente l'errore e l'imperfezione.

Sono architetture che usano l'imperfezione come *modus operandi* del processo progettuale, e che interpretano il presente assumendo e moltiplicando l'errore.

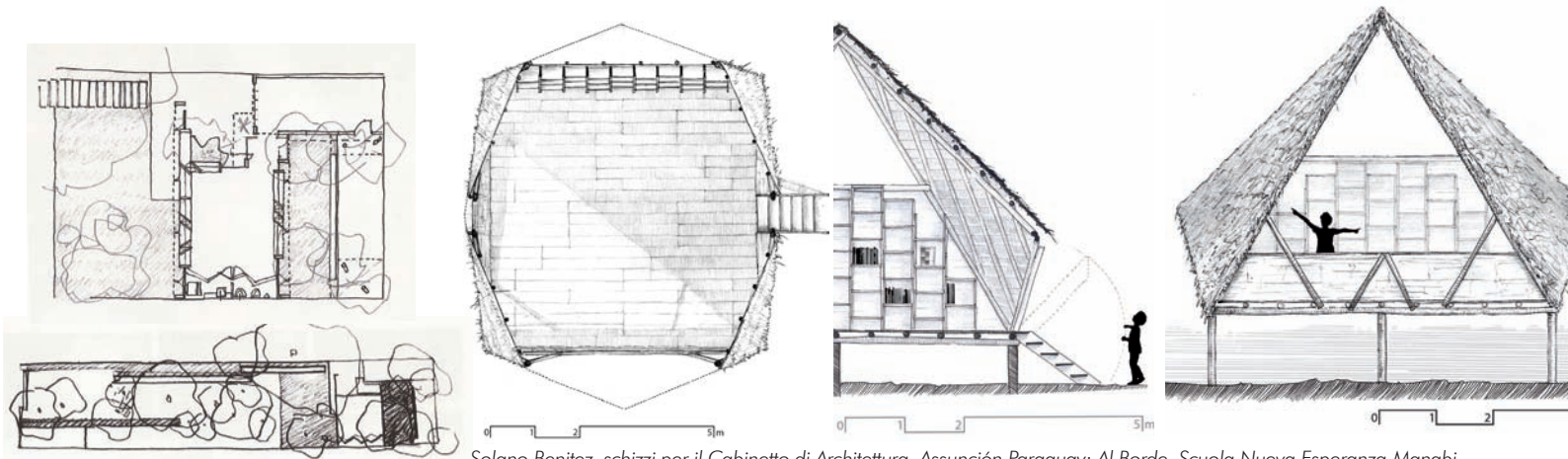
Sono architetture che sviluppano sistemi morfologici, processuali o intellettuali, azioni che si alimentano dell'idea di approssimazione, del caso e del rischio sempre, in contrapposizione alla nozione di successo a tutti i costi.

Architetture dell'errore e dell'imperfezione associate ad una libera sperimentazione diventano il motore naturale di una pratica progettuale che diviene ancor più interessante perché si presenta nella sua essenza come aperta ed incompleta. Sono architetture umane e confortevoli, barocche e spoglie allo stesso tempo. Architetture che vanno al fondo e alla radici più profonde delle cose e della materia. Architetture che modificando il presente, incontrano nel futuro un nuovo passato, o meglio, dei nuovi passati.

FEDERICO CALABRESE

1. M. CHEVALIER, *México antiguo y moderno*, 1863, pp. 387, 391. Vi sono esaltati gli argomenti a favore di un impero "latino" nelle Americhe per aumentare la presenza della Francia nel mondo e contenere "l'impero anglosassone protestante".





Solano Benitez, schizzi per il *Cabinetto di Architettura*, Assunción Paraguay; *Al Borde*, Scuola Nueva Esperanza-Manabi

**1 Gruppo AL BORDE - David Barragán & Pascual Gangotena** progettano e costruiscono con l'aiuto della comunità questa scuola attiva intimamente relazionata con l'ambiente naturale che la circonda. Uno spazio dove i bambini risvegliano l'immaginazione, la creatività e il desiderio di imparare nuove cose, in un luogo dove si sentano liberi. Il progetto riprende e usa materiali e tecniche costruttive con le quali la comunità ha costruito, e continua a farlo, le sue proprie abitazioni. Una base di legno su *pilotis*, pareti fatte di canne, struttura in legno e tetto di paglia. Al Borde lavorano con la sperimentazione usando i pochi mezzi (materiali e umani) a disposizione. Trascendendo l'oggetto architettonico, e l'autorità del progetto che in questo caso è un fatto collettivo, si collocano, appunto, al borde (al limite) tra la pratica dell'architettura basata sul disegno senza però scartarla, ed il dialogo della disciplina con altre attività. F.C.

**2 Rafael Iglesia** è un architetto anticonvenzionale, austero e sofisticato ma lontano dalle mode del minimalismo contemporaneo, non solo perché lavora con la scarsità di mezzi materiali, comune alla gran parte degli architetti latinoamericani, usando materiali poveri, ma anche perché la sua architettura non conosce la superbia e l'arroganza. Il suo lavoro non è mai finito, certo e prevedibile, ma al contrario, lascia aperti enigmi che hanno bisogno disperatamente del futuro per essere risolti. Accomuna il linguaggio architettonico a quello del saggio come genere letterario: dire qualcosa, e allo stesso tempo dirne un'altra. Con il suo linguaggio sperimenta nuove vie, più lunghe e meno comode, il che vuol dire tornare indietro ricominciare daccapo, spesso e volentieri. Come nella Casa Cruz, progettata in sezione per lavorare con e a partire dal peso. La gravità non arriva a terra per la via più corta, ma la distribuzione dei carichi è sinuosa nel suo percorso verso il suolo. Non ha mai paura del fracasso, che è componente inscindibile della sperimentazione. Nel padiglione nel Parco Indipendencia a Rosario, l'edificio scompare, i tronchi della struttura si confondono con gli alberi e l'unica cosa che si manifesta è la linea retta della copertura, segnalata come unico intervento dell'uomo in questo ambiente naturale. Le colonne arboree non sono figurative, come dice lo stesso architetto, sono colonne disposte a cominciare di nuovo. Sono le prime colonne, le più elementari, le più arcaiche. Prima della modernità, aggiunge Iglesia, il tronco era la colonna. I greci arcaici scoprirono l'immagine della materia senza la forma. Nell'albero genealogico della colonna, il tronco è l'origine. Per Iglesia questa condizione arcaica è una delle condizioni dell'esistenza della disciplina dell'architettura, supponendo un rifiuto morale e teorico all'idea che include l'architettura nella logica capitalista del consumo vorace e posta a servizio della pubblicità e della moda. Questa condizione è chiara nel metodo di lavoro di Iglesia, un metodo da bottega, con il maestro e gli apprendisti, con la mistura tra lavoro manuale ed intellettuale, con la devozione per la materia, come per il legno, che va a scegliere lui stesso nei boschi. F.C.





2

PARCO INDIPENDENCIA, ROSARIO, ARGENTINA 2003







2 EDIFICIO ALTAMIRA, ROSARIO, ARGENTINA 2001

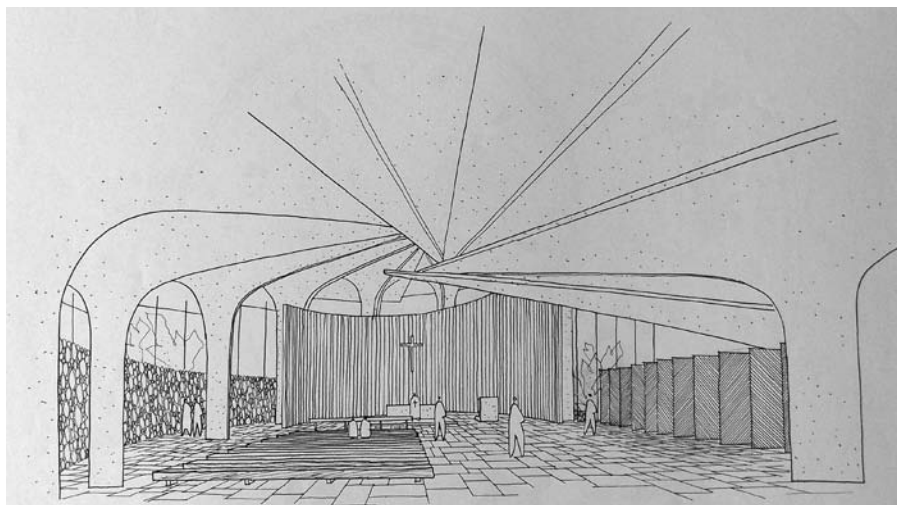
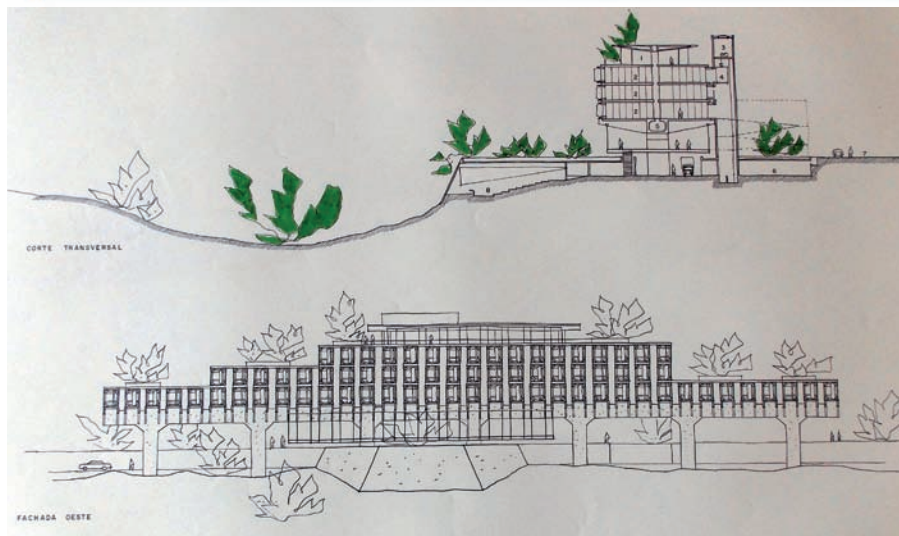
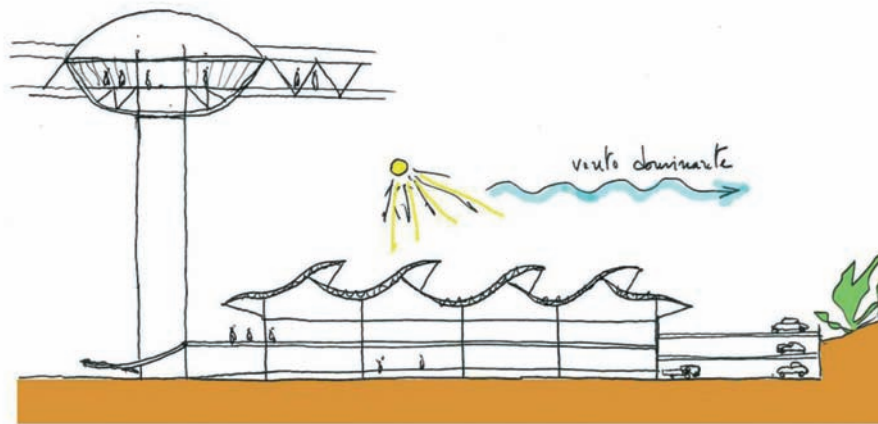


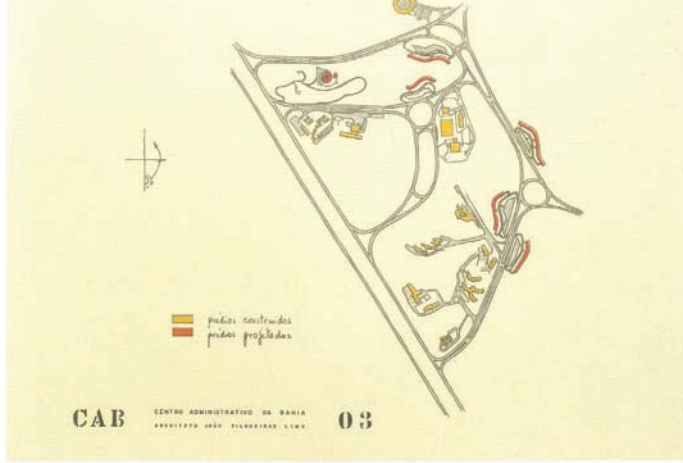
## IN MEMORIA DI LELE, JOÃO FILGUEIRAS LIMA (1932-2014)

Quest'ultimo 21 di maggio, si è spento a Salvador di Bahia l'architetto João Filgueiras Lima, conosciuto come Lele, uno dei più importanti architetti brasiliani di tutti i tempi. Nato a Rio de Janeiro nel 1932, Lele si è laureato in architettura nel 1955 presso la Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Due anni più tardi, si trasferisce a Brasília, nel momento in cui cominciava la costruzione del piano urbanistico ideato da Lucio Costa. A Brasília Lele collabora con Oscar Niemeyer, nella stesura di diversi progetti esecutivi, come l'Istituto Central de Ciências da Universidade de Brasília, conosciuto come Minhocão.

A partire dagli anni 60, Lele si dedicò al tema della standardizzazione dell'architettura attraverso l'industrializzazione della costruzione. In questo periodo, furono importanti i viaggi fatti in Unione Sovietica, Cecoslovacchia e Polonia per conoscere le tecnologie del cemento armato prefabbricato che si usavano in questi paesi. Verso la metà degli anni 70, elabora i progetti di alcuni dei principali edifici del nuovo Centro Amministrativo di Bahia a Salvador, specialmente le sedi dei diversi organi amministrativi dello Stato, caratterizzati da una forma sinuosa che si adatta alla topografia del terreno e da una sofisticata soluzione strutturale in cemento armato prefabbricato associato ad una base di precompresso, e per la Chiesa dell'Ascensione, una delle opere più importanti dell'archi-

Dall'alto: Salvador: mercato São Miguel con passerella; organi amministrativi; in basso e nella pagina a fianco: chiesa dell'Ascensione





Sopra: planimetria e veduta di un centro dei Tribunali Amministrativi a Salvador.  
Nella pagina a fianco: Rio de Janeiro, esterno ed interni dell'ospedale Sarah

tettura religiosa moderna in Brasile.

Alla fine degli anni 70, Lelé crea, a seguito della richiesta del sindaco di Salvador Mário Kertész, lo Studio di Progetti di Prefabbricati della RENURB, che sviluppa progetti di infrastrutture e arredo urbano in cemento armato prefabbricato.

Dopo alcune esperienze analoghe in altri stati del Brasile, Lelé si stabilisce a Salvador definitivamente nella seconda metà degli anni 80. Sotto la seconda gestione del sindaco Mário Kertész, crea e dirige uno studio di progetti e una fabbrica della FAEC, realizzando una decina di edifici comunitari e l'arredo urbano in acciaio e malta armata. Nello stesso periodo, progetta la principale stazione di trasporto collettivo di Salvador, la Stazione di Lapa; la nuova sede

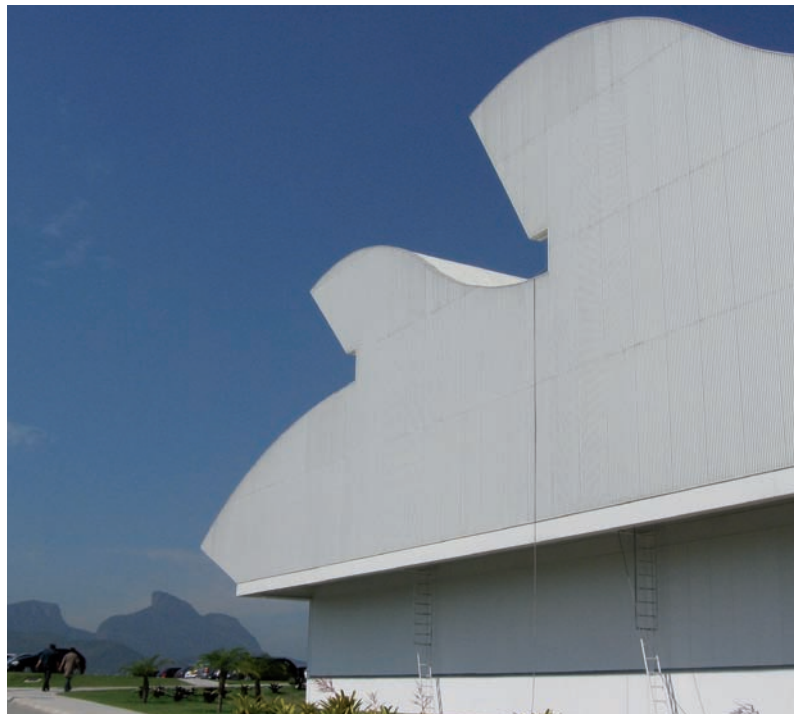
del Comune di Salvador, costruita in appena due settimane nella piazza più antica del Brasile; e collabora con Lina Bo Bardi nel recupero di alcuni immobili nella Ladeira da Misericórdia, primo progetto del programma di recupero del Centro Storico di Salvador, coordinato da Lina.

All'inizio degli anni 90, Lelé ed il medico ortopedico Aloysio Campos da Paz fondano a Salvador il Centro di Tecnologia della Rede Sarah (CTRS), che si occupa di progettare gli ospedali della stessa Rede Sarah.

I progetti di Lelé per gli ospedali della Rede Sarah utilizzano soluzioni di comfort termico e ambientale, attraverso sheds in copertura e gallerie di ventilazione a pavimento che permettono l'uso dell'edificio solo con la ventilazione ed illuminazione naturali.

Negli ultimi anni della sua vita Lelé si trovò ad affrontare due grandi prove: la lotta contro un cancro e la sfida di iniziare la nuova fabbrica di edifici sociali attraverso l'Istituto Brasileiro de Tecnologia do Habitat (IBTH), una organizzazione di interesse pubblico creata nel 2009 a Salvador dove furono sviluppati, tra gli altri, i progetti del Memorial Darcy Ribeiro, a Brasília; del Tribunale Regionale del Lavoro di Bahia, a Salvador; e del nuovo Mercado de San Miguel e della passerella di connessione tra il Centro Storico e il nuovo Stadio, sempre a Salvador. L'opera di Lelé conciliò, in maniera chiara e peculiare, quattro virtù che raramente si associano in architettura. In primo luogo, la preoccupazione sociale di cercare di costruire, con poche risorse economiche e di tempo, una serie di edifici e infrastrutture per migliorare le condizioni di vita di tutti e, in particolare, di quella fascia della popolazione con più difficoltà. La seconda preoccupazione è quella, nei suoi progetti, adeguandosi al clima tropicale brasiliano, di privilegiare il comfort ambientale a partire dal controllo dell'incidenza diretta del sole e usando in maniera intelligente la ventilazione naturale. Vi è poi l'impegno etico nel comprendere e difendere che il progetto non è solo un mezzo per raggiungere un fine: la edificazione materializzata, l'opera costruita, che effettivamente può avere un ruolo sociale. Infine, la qualità estetica, nella ricerca





incessante della bellezza architettonica, è chiaramente influenzata dall'opera di Oscar Niemeyer.

Concludendo, la traiettoria professionale di Lelé dimostra, paradigmaticamente, il ruolo dell'architetto, che, nell'aggregare civiltà e urbanità alle nostre città, le fa diventare più umane. In un momento in cui l'architettura dello *star system* internazionale privilegia l'estetica rispetto all'etica, l'opera di Lelé, conciliandole entrambe, ha ridato dignità e rispetto alla professione dell'architetto. L'opera di Lelé ha ricevuto molti premi e riconoscimenti nazionali ed interna-

zionali come: Colar de Ouro (2000), la più alta onorificenza data dall'Ordine degli Architetti del Brasile; occupò la Sala Speciale alla Biennale di Venezia (2000); si aggiudicano i premi alla carriera nella IX Biennale Internazionale di Buenos Aires (2001) e nella III Biennale Iberoamericana di Architettura e Urbanistica (2002); poi il titolo di Dottore *Honoris Causa* nella Università Federale di Bahia (2003), la qualifica di Professore Emerito all'Università di Brasilia (2005) e la Medaglia d'Oro della Federazione Panamericana di Architetti (2012).      NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE

## TESTIMONI AUTOREVOLI: LELÉ, MENDES DA ROCHA E NIEMEYER MAESTRO DI LIBERTÀ

### 1. LELÉ (1932-2014), ARCHITETTO DELLO STATO SOCIALE: FABBRICA E INVENZIONE

*Arquitetura de Lelé: fabrica e invencao*, a cura di Max Risselada e Giancarlo Latorraca, Imprensaoficial, Museu da Casa Brasileira, Sao Paulo, 2010.



João Filguiras Lima, detto Lelé, purtroppo ha concluso proprio pochi giorni fa il suo operoso percorso di vita e di progetto. Era nato a Rio de Janeiro, nel suburbio Encantado, nel 1932 e si era formato alla Escola Nacional de Belas Artes di Rio de Janeiro nel

1955 lavorando poi intensamente per 25 anni accanto a Oscar Niemeyer nella costruzione delle Superquadre e delle grandi architetture di Stato di Brasilia, in questo momento capitale del futuro e della speranza (Ribeiro). Dal 1957 al '60 realizza la grande città provvisoria di oltre 2.000 operai. Nessun grande protagonista del Movimento Moderno si è trovato, dialogano più di lui, a contatto continuo con i grandi problemi posti, in Brasile, dalle grandi trasformazioni sociali di quello che

Hobsbawm ha chiamato il secolo breve. Il governo nel 1962 crea, sotto il coordinamento di Niemeyer, il CEPPLAN (Centro di Pianificazione dell'Università di Bahia) e, come segretario esecutivo, realizza tre progetti di Niemeyer tra i quali l'Istituto Centrale delle Scienze (1963-'71). È lì che iniziano le nuove grandi esperienze costruttive di progetto e di cantiere (trionfa in questi anni il mitico trinomio: unificazione, industrializzazione, prefabbricazione): sarà il tema dominante dell'intera sua vita. Nel 1962 Lelé visita la Russia ed i Paesi dell'Est europeo per studiarvi i sistemi costruttivi e le prime opere in c.a. precompresso. Ma nel 1964 un grave incidente d'auto lo costringe ad una lunga degenza in ospedale. Lì, in riabilitazione, conosce il primario (l'ortopedista Aloysio Campos da Paz), per il quale ora inizia a progettare ospedali e strutture pubbliche di assistenza sanitaria. Nel 1964 è di nuovo in Europa, in Finlandia, davanti alla "diversa" architettura organica di Alvar Aalto. Ritournerà in Brasile illuminato dall'alto livello tecnico super-umano del settore dell'assistenza ospedaliera.