

'ANA ГКН 80.

NUOVA SERIE, GENNAIO 2017

Editoriale

Ferruccio Resta, *Il progetto Politecnico*, **2**; **Marco Dezzi Bardeschi**, *Autonomia/eteronomia della struttura profonda: il progetto nel dialogo Italia-Usa 1970-1977*, **3**

Dopo il Postmoderno (di qua e di là dall'oceano)

Emanuele Morezzi, *Regionalismo critico e conservazione negli Stati Uniti: intervista a Kenneth Frampton (2015)*, **6**; **Ernesto Ramon Rispoli**, *Tafari, Jameson e le due facce dell'utopia*, **14**; **Manuel Orazi**, *La scuola di Tafari, "storia e mito" trent'anni dopo*, **20**; **Pierluigi Panza**, *L'antichità dopo il Postmoderno*, **24**; **Luca Monica**, *Massimo Vignelli: Tradizione e avanguardia nella composizione tipografica tra Milano e New York*, **29**

1717-2017: tre secoli per Winckelmann: ripartire dall'antico

Marco Dezzi Bardeschi, *1759, Winckelmann a Firenze: nascita di un iconologo strutturalista*, **33**; **Paolo Mascilli Migliorini**, *Winckelmann e Napoli*, **39**; **Paolo Coen**, *Roma, 1769: Winckelmann e Piranesi*, **46**; **Pierluigi Panza**, *Milano per Winckelmann*, **54**

Abbecedario minimo: Parte nona (T-V)

Tempo (della memoria), Tempo (presente), Territorio, Tradizione, Traduzione, Trasformazione, Tutela, Valore, Valorizzazione, **62**

Modernità e conservazione

Valeria Pracchi, Federico Busnelli, Sara Mauri, *Como: ottant'anni di vita della Casa del fascio di Terragni*, **75**

Progetti e Cantieri

Laura Anna Pezzetti, *Liu Kecheng a Xi'an. Memoria, conservazione, progetto*, **82**; **Fabio Fabbrizzi**, *Il recupero del Forte di Fortezza*, **90**; **Federico Calabrese**, *Barcellona, un parco sui resti delle antiaeree della Guerra Civile (1938)*, **94**; **Gualtiero Oberti**, *La navicella di Sarnico*, **98**; **Angelo Torricelli**, *L'albergo diffuso del Borgo Nuovo di Monteleone di Puglia*, **100**

Didattica

Alessia Radice, Michela Tumiati, *Mombello al di là dal muro. Per il recupero dell'ex ospedale di Limbiate (MB)*, **105**; **Michele Caja**, *La facciata tra tettonica e (ri)costruzione*, **109**

Concorsi

Viviana Saitto, *Napoli, continuità in equilibrio: un progetto per la torre campanaria di Santa Chiara*, **112**; **Marco Dezzi Bardeschi**, *Pisa, l'ampliamento della biblioteca della Scuola Normale Superiore*, **116**

Giardini

Giada Lepri, *Roma: progettare la conservazione dei giardini*, **120**; **Lionella Scazzosi**, *Verso una nuova carta internazionale dei giardini storici*, **123**; **Marco Dezzi Bardeschi**, *Ancora troppi voyous nei nostri giardini*, **126**; **Cristina Pallini**, *Alessandria, la metamorfosi del parco di Montazah e il progetto (incompiuto) di Pietro Porcinai*, **133**

Segnalazioni

Le **Vele** di Gomorra: ultimo appello (V. Cappiello); **Choisy**: maestro del moderno (M. Barbagallo); *Il Disegno alla Triennale 1930* (M.P. Iarossi); **Napoli antisismica** (F. Lenzi); **Intentio Operis** (C. Lenza); *Se il Postmoderno è antiestetico* (G. Polizzi); *Il Gran Teatro anatomico* (B. Messeri); **Kiefer a Pistoia** (L.V. Masini); *Due mostre per Sant'Elia* (E. Godoli); **L'Arno** e la sua storia (L. Bardeschi Ciulich); Per un **progetto filosofico** (L. Gioeni); **Monumenti** di Giovanni Denti (S. Rocco)

REGIONALISMO CRITICO E CONSERVAZIONE NEGLI STATI UNITI INTERVISTA A KENNETH FRAMPTON (2015)

A CURA DI EMANUELE MOREZZI

Abstract: *The paper aims at reflecting on the idea of cultural heritage in the US context, comparing it with the European one. Through an interview with Kenneth Frampton, emeritus professor at the Columbia, the core meaning of the architectural restoration is explored. Memory, Identity, Past and Authenticity are the main concepts presented by Frampton.*



Kenneth Frampton (Woking, 1930) è un architetto e storico dell'architettura inglese. Professore emerito alla Columbia University di New York, dove insegna dal 1972, è autore di numerose pubblicazioni inerenti la storia dell'architettura del XX secolo.

Nel maggio del 2015, in seguito ad alcune opportunità accademiche, mi sono trovato a condividere molto tempo con ricercatori e professori di altre università europee, fra cui ero l'unico ad occuparsi di *restauro architettonico*. Sin dai primi giorni di convivenza mi è apparso, non senza imbarazzo, estremamente difficile spiegare loro quale fosse il tema delle mie ricerche e la complessità della materia dei miei studi. Se, infatti, sembrava piuttosto comprensibile a tutti la necessità di intervenire su di un bene storico, appariva a tutti molto meno chiaro il perché l'intervento su di un'architettura andasse dibattuto e ponderato così tanto, perché fosse necessario riflettere su tematiche quali autenticità, identità, distinguibilità, verità. Questa preziosa esperienza mi ha fatto capire come la frustrazione per questa incomprendione non dipendesse tanto dalla mia scarsa capacità di comunicare o argomentare, quanto piuttosto da un divario, da una distanza concettuale e linguistica, che la cultura italiana del restauro architettonico ha con gli altri paesi europei e forse con le altre discipline accademiche.

La profondità teorica ed operativa che l'attività di conservazione ha avuto nel nostro paese, la mette oggi di fronte ad un panorama estremamente complesso che,

se dall'interno appare come un dibattito scientifico le cui argomentazioni sono da anni salde su principi, scuole e idee perfettamente chiare e condivisibili; dall'esterno appare spesso simile ad una discussione filosofica, poco incline all'operatività e al progetto di intervento sull'esistente. C'è un'apparente barriera concettuale che sembrava separare le tendenze italiane da quelle internazionali, cercando di trovarne una motivazione che potesse, se non spiegarla completamente, almeno giustificarla. Le universali indicazioni degli enti internazionali, le norme continentali in materia di restauro, la comune formazione europea sono state divulgate per questo preciso scopo: fornire una univoca base di partenza all'interpretazione di un atteggiamento e di politica nazionale nei confronti dei beni culturali. Da questa premessa ecco il fiorire dell'eterogeneo panorama attuale: norme non attuative emanate da un ente continentale come linee guida di intervento con funzione non giuridica a cui fanno seguito leggi e decreti legislativi emanati dai singoli stati in materia di tutela del patrimonio. La grande differenza che si viene, quindi, a creare fra nazione e nazione, all'interno della Comunità Europea, dipende forse proprio da questo: una comune base normativa che viene spesso fraintesa non solo nelle azioni legislative dei singoli stati, ma anche a livello linguistico. La traduzione dello stesso termine "restauro", come è ben noto, crea non pochi problemi se si intende tradurre con esso anche il suo più vivo significato concettuale e semantico.

Qual è l'idea di conservazione dei beni culturali al di là dell'Oceano Atlantico, in terra statunitense? Mi sembrò

subito evidente che l'unica personalità in grado di aiutarmi potesse essere Kenneth Frampton. Cercavo il profilo di uno studioso di grande rilievo, che comprendesse l'importanza della conservazione in Europa e ne conoscesse le principali posizioni e tendenze, o abbastanza coraggioso e disponibile a sottoporsi alle mie domande, decisamente interessato al Passato e che, al contempo conoscesse le dinamiche e le tendenze nel panorama statunitense. Kenneth Frampton, nato a Woking, in Inghilterra, e formatosi alla *Guildford School of Art* e alla *Architectural Association School of Architecture* di Londra, è uno dei più importanti storici dell'architettura viventi. Sebbene la sua formazione sia inglese ed europea, inizia ad insegnare molto presto negli Stati Uniti, nel 1966 a Princeton e dal 1972 alla Columbia University di New York, in cui ancora riveste il ruolo di *ware professor*. Il profilo di Frampton risultava il migliore possibile per comprendere le dinamiche della conservazione e del restauro negli Stati Uniti, non solo per i suoi evidenti meriti accademici e scientifici, ma anche per le specifiche linee di ricerca di cui si era occupato (1). Oltre al suo interesse per l'architettura del Novecento e per l'aspetto costruttivo e tecnico, prima che tecnologico, dell'architettura, la sua produzione scientifica si è misurata con tematiche vicine al mondo della conservazione. Identità, cultura storica, territorio, autenticità, sono termini che ritornano nei suoi scritti. A metà degli anni Ottanta, infatti, è stato tra i promotori del *Regionalismo critico* (2), ribadendo l'importanza dello specifico apporto che non può non legare ogni singola architettura con il proprio contesto: sia territoriale che culturale e costruttivo. La deriva della critica al postmoderno, insisteva nel considerare le manifestazioni contemporanee dell'architettura strettamente legata all'ambito in cui si inserivano. Da subito, queste osservazioni mi parvero molto vicine alle raccomandazioni di compatibilità dell'intervento che le Carte del restauro consigliano e sostengono. Inoltre, al *Regionalismo Critico* di Frampton va riconosciuto il merito di aver voluto muovere una critica ad una tendenza dell'architettura contemporanea, il postmodernismo, quando riscuoteva grandi approvazioni proprio per la sua apparente universalità e il suo distacco

dal contesto costruito. In ciò che rendeva il postmoderno affascinante (la globalità, l'asetticità, la mancanza di segni tangibili di riconoscimento) Frampton ha voluto vedere la più grande debolezza di questa corrente (l'inefficacia, l'inespressività, l'assenza di una caratterizzazione culturale). L'aver voluto insistere su tematiche quali il *genius loci*, sul concetto di *tradizione culturale*, costruttiva e architettonica, mi hanno convinto a fargli visita per porgli alcune domande. Speravo, con questa intervista, di poter comprendere meglio quali fossero le idee dello storico dell'architettura del XX secolo, così attento alle ragioni dell'identità e della vocazione *dei luoghi*, della conservazione del patrimonio storico. Desideravo anche chiedere al *ware professor* della Columbia University la propria idea sull'insegnamento dell'architettura e sulla trasmissione della tradizione del costruire. In ultimo, volevo domandare ad uno dei più importanti intellettuali dell'architettura del XX secolo, quale fosse il significato di termini con i quali i restauratori si cimentano quotidianamente, come autenticità o etica. Ho scelto quindi, di rivolgere una serie di domande molto generali, sperando di interpretare liberamente, seguendo il flusso dei propri pensieri. Ho avuto il piacere di incontrare per un paio d'ore Kenneth in una mattinata di fine settembre, nel suo ufficio al quarto piano dell'*Avery Building*, alla Columbia University di New York.

1. Fra le molte pubblicazioni di K. FRAMPTON si segnalano, per la risonanza avuta in Italia: *La Storia dell'architettura moderna*, del 1982 e poi ripubblicata nuovamente nel 1990, uno dei suoi più grandi contributi alla storiografia. Si segnalano inoltre *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1995), sulle tecniche costruttive moderne e contemporanee e *Labour, work and architecture* (Phaidon press, London, 2002) che raccoglie alcuni articoli, interventi e saggi antichi prodotti in 35 anni di carriera accademica e scientifica.

2. Il primo articolo in cui Frampton si avvicina alle idee del regionalismo Critico (già teorizzate da A. TZONIS e L. LEFAVRE per descrivere l'architettura dei due architetti Dimitris & Suzana Antonakakis) è *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, presente nella raccolta di saggi curata da H. FOSTER: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983. Si segnala anche la pubblicazione, sempre a firma di K. FRAMPTON, e di poco successiva, *Anti tabula rasa: verso un Regionalismo Critico*, presente sulla rivista *Casabella* n. 500 del marzo 1984, pag. 22.

LA SCUOLA DI TAFURI: "STORIA E MITO" TRENT'ANNI DOPO

MANUEL ORAZI

Abstract: At first, three main reasons of the importance of Manfredo Tafuri's work emerge. The first is that it has created a group of valuable scholars; the second is the critique of ideology; the third the introduction of a demanding instrument such as philology in architectural history. But the unavailability of his papers and, partially, of his books, has precipitated Tafuri's work in a sort of mythology. Hopefully a new generation of architects will study his thought.

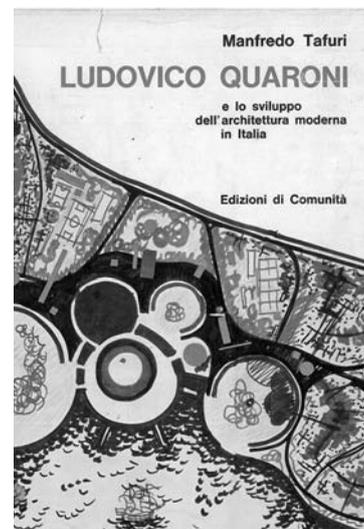


L'importanza di cambiare idea Tafuri e il suo maestro. Ricordo molto bene l'unica lezione che ho potuto ascoltare di persona di Manfredo Tafuri, nell'autunno del 1993, pochi mesi prima della sua morte. Era una lezione, all'ultimo piano del veneziano Palazzo Badoer, incentrata sull'interpretazione deformante che gli architetti avevano inteso del restauro architettonico.

La mania di imporre il proprio segno, di segnalare cioè la presenza del progettista in un edificio storico, era a suo dire un'insopportabile prevaricazione autoriale. Per questo negli ultimi anni della sua vita diede vita a un inedito e radicale corso di laurea IUAV in "Storia e conservazione" dove erano banditi gli esami in progettazione. Questo avrebbe impedito ai laureati di esercitare la professione di architetto, ma li avrebbe almeno educati a una rigorosa filologia architettonica operativa. Questa impostazione squisitamente dogmatica ed estremistica non deve stupire: è proprio qui che, col senno di poi, si può cogliere il segno impresso sullo storico romano dal suo primo maestro, Ludovico Quaroni, noto come maestro di autocritica e di

repentini cambiamenti di rotta. Analogamente Tafuri, che proprio sull'opera del suo maestro pubblicò il suo primo libro (*Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità 1964), ha continuamente tagliato i ponti alle proprie spalle, passando dal suo giovanile interesse per il restauro (la sua tesi di laurea consisteva

appunto in un progetto di recupero di un castello siciliano), all'urbanistica portata avanti sia come componente dell'Architetti Urbanisti Associati (AUA) sia come componente dell'INU e collaboratore di 'Urbanistica', fino alla definitiva scelta della storia dell'architettura, ma dapprima quella moderna e quindi, circa dopo il 1980, quella rinascimentale. Il tagliarsi i ponti alle spalle, perseguito anche in politica, passando dal PSI al PSIUP, dall'operismo di 'Contropiano' al PCI fino al distacco dei suoi ultimi anni, quando agli amici confidava un po' provocatoriamente «sono un liberale», aveva un suo naturale contraltare nel rompere i ponti cogli altri – celebri le sue rotture definitive con Costantino Dardi o





A sinistra: Tafuri alla tavola rotonda alla ETSAB con José Muntañola, Pep Bonet e Josep Quetglas e, a destra, con i protagonisti della sezione Architettura-Città alla quindicesima Triennale di Milano, febbraio 1973



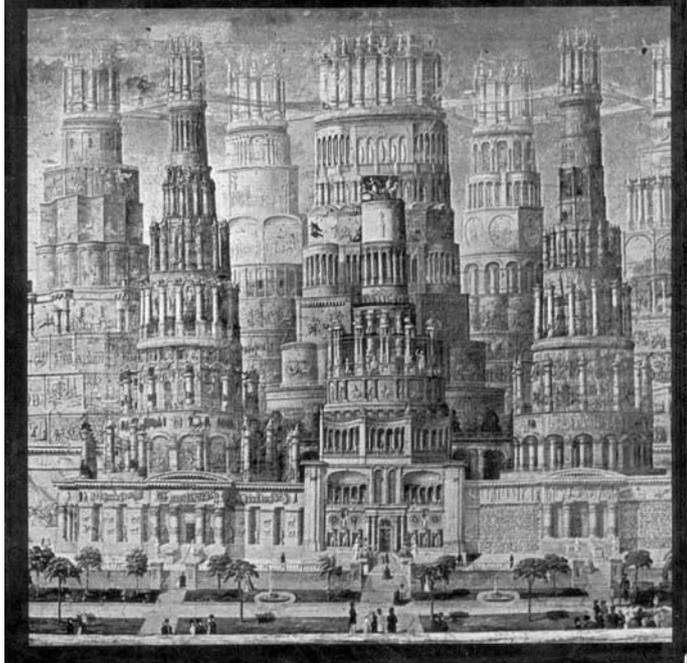
Peter Eisenman, dopo lunghi anni di idillio precedente. Un'ulteriore controprova era la sparizione dalla biblioteca luav di testi giovanili come *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* (Officina, 1966), fatti sparire perché l'autore nel frattempo aveva cambiato radicalmente opinione su quel periodo storico e su quelle architetture. Eppure, nonostante questi repentini cambi di rotta e i divieti dogmatici (oltre ai libri giovanili per lui non si potevano usare, ad esempio, i termini "postmoderno" e "simbolico"), Tafuri resta un punto di riferimento per molti, non solo per gli storici. Perché? Franco Purini sostiene che ci sia un oblio fisiologico che dura circa vent'anni dopo la morte di ogni grande personalità. Nel caso dello storico romano forse è durata nemmeno un decennio. Nel 2000 la rivista newyorchese 'Any' concludeva le pubblicazioni con un numero doppio e monografico a cura di Cynthia Davidson e Ignasi de Solà-Morales dal titolo *Being Manfredo Tafuri*. Nel 2005 Marco Biraghi pubblicava *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, dove si tafurizzava a sua volta nell'uso smodato dei virgolettati e dei corsivi, assumendo lo storico romano come stella polare per i manuali che di lì a poco avrebbe pubblicato per Einaudi. L'anno successivo alla Columbia e Cooper Union di New York si teneva il convegno *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri* e Daniel Sherer traduceva per Yale University Press l'ultimo libro di Tafuri, *Interpreting the Renaissance. Princes, Cities, Architects*, firmando un lungo saggio introduttivo che vinse il Sir Nikolaus Pevsner Book Award del RIBA. Nel 2007 il neozelandese Andrew Leach pubblicava la sua tesi di PhD, *Manfredo Tafuri Choosing*

History e Laterza ripubblicava *Progetto e utopia* con una nuova prefazione di Franco Purini. Nel 2008 Anthony Vidler, decano di storia dell'architettura alla Columbia, pubblica la sua tesi di dottorato rivista e aggiornata nella collana 'Writing architecture' diretta dalla Davidson per Mit Press, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, dedicata ai quattro storici dell'architettura fondamentali del '900: Emil Kaufmann, Colin Rowe, Reyner Banham e appunto Tafuri. Nel 2009 la editrice napoletana Clean dà alle stampe *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, a cura di Orlando Di Marino, un volume collettivo che raccoglie frammenti e testimonianze. Nel 2013 Mit Press ha tradotto il libro di Biraghi del 2005, nel 2013 a Zurigo Andri Gerber e Martino Stierli curavano *Once upon a Time: Manfredo Tafuri and the Crisis of Architectural History*, mentre l'anno scorso Pier Vittorio Aureli, pubblicando l'edizione italiana del suo *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo* (Quodlibet 2016), ha aggiunto un capitolo inedito sul Tafuri operaista che non aveva visto la luce nella prima edizione americana del 2008.

Psicodramma in laguna. Certo è assordante l'assenza di ricerche dell'Università IUAV di Venezia, dove non sono mai state fatte tesi di laurea o di dottorato su Tafuri non si riesce a capire bene perché (a dire il vero dopo il 2000 Marco De Michelis ha organizzato con Luka Skansi più di un seminario sul suo maestro, ma senza esiti editoriali). I corsi tafuriani, seguiti da molti più degli iscritti, sono di gran lunga il meglio della sua produzione scientifica. I

Ciucci Dal Co Manieri-Elia Tafuri
La città americana
dalla guerra civile al «New Deal»

Editori Laterza



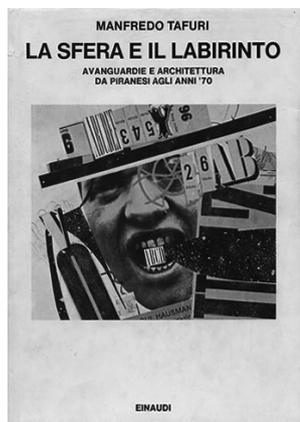
suoi libri invece, pur essendo colmi di spunti e intuizioni, scontano una scrittura allusiva e cerebrale, spesso troppo succube di un imprinting psicanalitico (Tafuri per anni è andato in analisi) e una doppiezza di livello prettamente accademico: in alto scorre il testo ufficiale, in basso ne scorre un altro in parallelo, quello delle lunghissime note dove come ogni buon accademico regolava i propri conti personali, rispondendo a vecchie critiche subite o liquidando ricerche altrui. Al contrario nei suoi corsi, sbobinati per lo più rozzamente, ma amorevolmente, da studenti del primo o secondo anno che non riuscivano a

cogliere i riferimenti filosofici o più colti in generale, esce il Tafuri migliore, il progettista di storie capace di costruire un intreccio di fatti e personaggi disparati tenuti insieme da un'affascinante *file rouge* affabulatorio. Dai corsi sul Moderno degli anni Settanta, ricordo qui i migliori a mio avviso la *Storia dell'ideologia antiurbana* e quello ancora attualissimo sulla Grande Vienna, a quelli degli anni Ottanta, sui maestri rinascimentali (Borromini, Raffaello, Alberti) fino all'ultimo lasciato incompiuto sull'architettura a cavallo del sacco di Roma del 1527. Ovviamente per una serie di incomprensibili veti incrociati, non sono consultabili la gran parte dei corsi né le carte di lavoro e i quaderni di Tafuri finiti chissà dove, mentre la cassa delle carte di Reyner Banham è al Getty di Los Angeles disponibile agli studiosi, tanto per fare un esempio. Qualsiasi altra università di rango internazionale avrebbe organizzato e studiato questo materiale prezioso e unico (Tafuri preparava scrupolosamente ogni lezione scrivendola) anche attraverso il lavoro di laureandi e dottorandi, così come è stato fatto negli ultimi anni per i corsi di Martin Heidegger, Michel Foucault o Gilles Deleuze che non coincidevano mai con i loro libri, (ogni corso era una storia spesso a sé, abbozzi di idee per libri non necessariamente realizzati). Non così allo IUAV e non ci interessa nemmeno più sapere per colpa di chi, tale e tanto è lo psicodramma che il nome Tafuri solleva in laguna.

Tre eccellenze (da non disperdere). Vorrei qui concludere indicando i tre motivi principali dell'importanza dell'opera di Tafuri.

Il primo è l'aver creato un gruppo di studiosi che per alcuni anni ha lavorato insieme in modo collettivo ed estremamente produttivo, con storici di prima grandezza come Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Marco De Michelis, Mario Manieri Elia, Ennio Concina, Donatella Calabi, Giorgio Piccinato attirando giovani francesi dal luminoso futuro come Georges Teyssot, Philippe Duboy, Jean-Louis Cohen, rileggendo la storia dell'architettura e con modalità di fatto interdisciplinari nonostante Tafuri sia

stato l'artefice dell'assunzione della storia dell'architettura nel cielo delle discipline accademiche riconosciute (prima di lui le tesi in storia erano svolte nei dipartimenti di storia dell'arte interni a Lettere) vedi i fecondi e duraturi rapporti con Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari, Franco Rella, Giorgio Franck e altri ancora. Il secondo è la critica dell'ideologia, l'esercizio virtuoso di frenare l'inquinamento ideologico che in Italia investe ogni tema trasformandolo in occasione di revisionismo storico verso interi periodi precedentemente stereotipati o negletti, conducendo ad esempio in parallelo un'analisi fredda e distaccata dell'architettura e urbanistica americana e sovietica, si vedano i volumi collettivi *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Officina 1971, e *La Città americana: dalla guerra civile al New Deal*, Laterza 1973.



Il terzo è l'introduzione di uno strumento esigente come la filologia che prima di degenerare nella folle applicazione di una microstoria acritica per cui qualsiasi lacerto architettonico diveniva degno di attenzione e studio, è stato il modo in cui Tafuri ha voluto dare credibilità alla sua disciplina e soprattutto a un mondo, quello degli architetti, solitamente così disinvolto nelle sue affermazioni ideologiche da non considerare nemmeno dati di fatto elementari come una citazione, un disegno, una concessione edilizia.

C'è da sperare che una nuova generazione di architetti studi l'opera di Manfredo Tafuri, magari per liquidarla eventualmente, ma sottraendola a quel limbo da mitologia clandestina in cui l'irreperibilità delle sue carte e dei suoi libri lo ha costretto. Soprattutto perché, come scriveva lui stesso, «il mito è nemico della storia».

Manfredo Tafuri con Marco De Michelis a Venezia nel 1980 e con Francesco Del Co alla Biennale di Venezia nel 1991



1759, WINCKELMANN A FIRENZE, LE ANTICHITÀ ETRUSCHE E LA NASCITA DI UN ICONOLOGO STRUTTURALISTA

MARCO DEZZI BARDESCHI

Abstract: From September 1758 to April 1759, Winckelmann was in Florence, to classify the important collection of gems owned by Baron De Stosch. His wish was to take the opportunity to visit the places of the Etruscan civilization, with a view to include them into the publication he was preparing on the History of Art from the origin, which will be then published in 1764. The paper traces the intense antiquarian activity of Winckelmann while in Florence, currently recalled by an Exhibition dedicated to his work, at the Archaeological Museum in Florence.

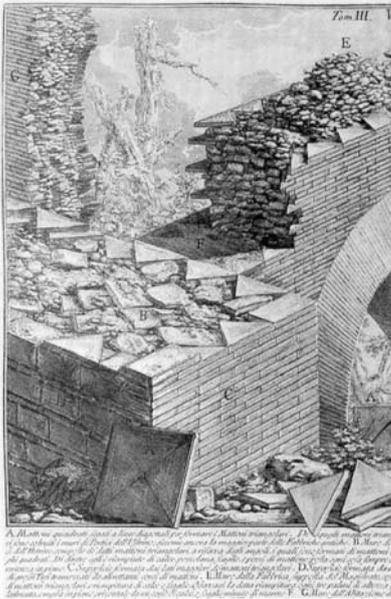


1. Winckelmann e Stosch. «Se mai al mondo desidero qualcosa» – scrive appassionatamente il quarantenne Winckelmann a metà agosto del 1757 al barone Philip de Stosch, da lui stesso ritenuto «il maggior esperto di antichità della nostra epoca», – è di vedere il suo volto». Era già in corrispondenza con il celebre collezionista di glittica antica (e con il cardinale Alessandro

Albani), dagli anni di Dresda. Poi forse l'aveva incontrato a Roma nel suo alloggio di via Giulia: «fu mio amico dal momento in cui giunsi a Roma» (1755). Così, quando Stosch muore improvvisamente alla fine dell'anno e il nipote Heinrich Wilhelm Musell lo invita a Firenze per classificarne la preziosa collezione in vista della sua vendita all'asta (la comprerà Federico di Prussia), nelle sue lettere agli amici non riesce a trattenere la propria gioia unita tuttavia ad un certo imbarazzo. Ha già in stato avanzato di stesura l'ambizioso progetto della sua epocale *Geschichte der Kunst des Alterthums* della quale sta inviando all'editore di Dresda i capitoli che via via completa. Ha già fatto il suo

promettente primo viaggio di studio a Napoli, in questi anni impareggiabile cantiere archeologico, al centro dell'attenzione di tutti gli studiosi di antichità (come lui). Ma per trattarne (sia della Campania che dell'Etruria) ha bisogno di condurre un serio riscontro diretto sui luoghi. Perciò, dopo aver esitato a raccogliere quell'invito che comunque gli avrebbe permesso di uscire dal proprio stato di indigenza economica, da Roma, sua nuova seconda patria, in cui è approdato da meno di due anni all'interno del colto circolo del suo nuovo protettore, il cardinal Alessandro Albani, alla fine di agosto 1758 arriva a Firenze. La pubblicazione (dal 1752 al '63) dei sette volumi del *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* del Caylus, imponente repertorio di oltre 800 tavole, gli è di modello, esprimendo il punto di raffinata classificazione raggiunto dal grande collezionismo privato e dall'editoria specializzata. Mentre l'altra grande opera-repertorio monumentale i quindici volumi in folio (con ben 1.500 tavole incise!) de *l'Antiquité expliquée et représentée en figures* del de Montfaucon gli fa da battistrada.

2. "Il buon gusto ha origine dal cielo greco". Ad orientarlo verso il bello dell'antica Grecia è il crescente buon gusto classicista della Sassonia di Federico, definito il nuovo Tito tedesco e dell'ambiente erudito della sua Dresda, eletta a novella Atene: oggi – dirà nella sua prima opera – «il buon gusto (che) si va sempre più diffondendo nel mondo ebbe origine sotto il cielo greco». A Dresda c'era, naturalmente,



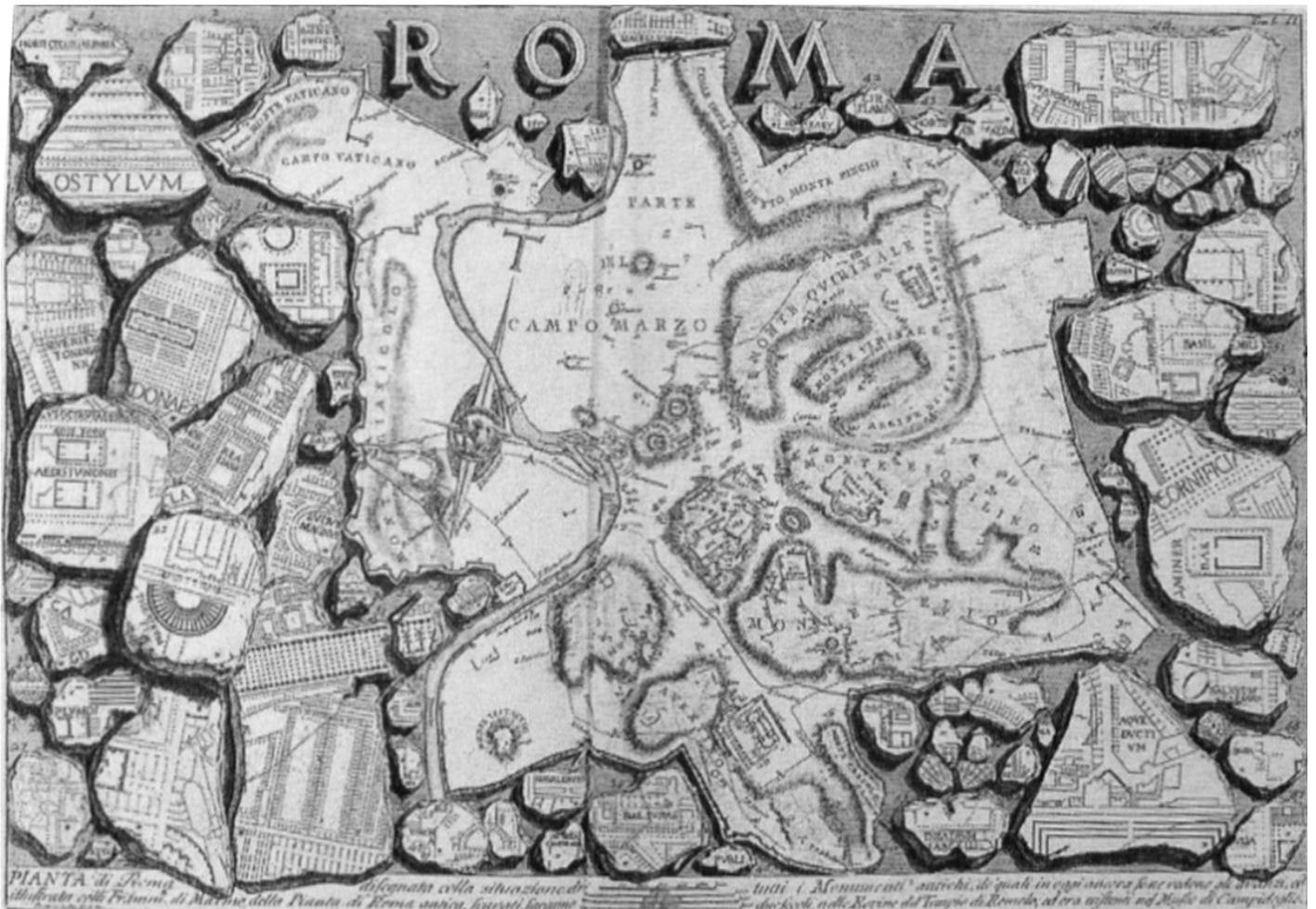
con la grande collezione reale, Gian Ludovico Bianconi medico personale di Federico, Servadoni scenografo-architetto restauratore del buon gusto classicista fondato sull'"amore per l'antico stile greco e romano" (Krubsacius). È in questo ambiente che nascono appunto i suoi primi *Pensieri sull'imitazione delle opere greche* (1755), stampati in sole cinquanta copie in una tipografia di Friedrichstadt (ma la seconda edizione del 1756 supererà per diffusione e notorietà l'*auctoritas* dei suoi stessi testi di riferimento. Un'opera in cui esalta quella perfetta bellezza della natura e dei costumi degli antichi greci, che lo spinge ad immergersi in una lettura profonda delle grandi sculture d'Autore e, in carenza di esse, nella minuziosa analisi dettagliata delle piccole opere di glittica (le gemme e le paste di vetro).

3. Il bello, le fonti, gli stili. Già nel 1724 ad Amsterdam lo Stosch aveva edito la sua raccolta di *Gemmae antiquae*. E ora nel momento del suo esordio come autore mentre mostrava di aver già



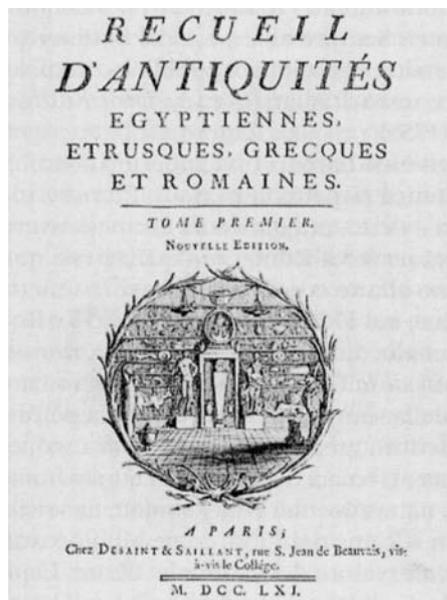
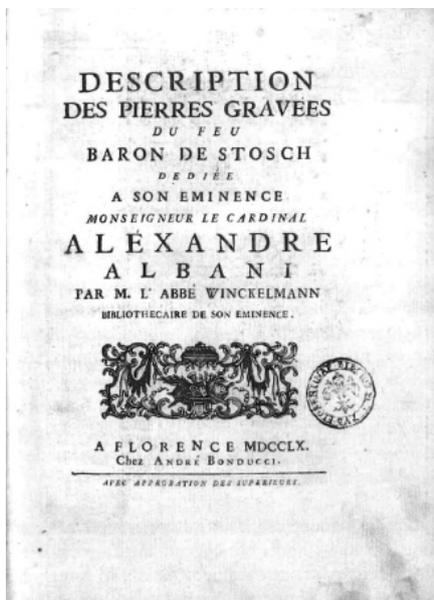
fatto tesoro sia dell'opera del lo Stosch che del *Museum Florentinum* di Anton Francesco Gori, nella stessa Dresda, il collezionista Philipp Daniel Lippert (1702-1785) iniziava a pubblicare il primo volume della *Dactyliothea universalis* con le descrizioni di ben mille calchi di gemme antiche e moderne (i restanti volumi uscirono tra il 1756 ed il 1762). Con il suo approdo a Roma si era registrato il suo incontro simpatetico con un altro iperattivo artista più giovane di lui di soli tre anni (Giovanni Battista Piranesi), che sta letteralmente bruciando le tappe di un personale travolgente successo comunicativo, passando dalle visionarie e inquietanti, *Carceri d'invenzione*, alla collaborazione alla redazione della pianta del Nolli ed ai suoi quattro volumi di *Antichità romane* (1756), che gli frutteranno l'invidiata nomina a membro onorario della *Royale Society of Antiquaries* di Londra e l'accesso all'insegnamento nell'Accademia di San Luca. In questi anni il dibattito sul bello eccita gli ambienti di formazione degli artisti (Accademie e circoli culturali) con il saggio *Sul bello* di padre André, il *Trattato d'architettura* del Laugier e le rivoluzionarie voci dell'*Encyclopédie*. Con *l'inquire* sul Bello ed il Sublime di Burke (1756) si scopre il nuovo sentimento profondo sprigionato dalle "passioni più forti, come il dolore ed il pericolo". Ed ecco ad esempio i gruppi simbolici della Niobe, di Andromeda e del Laocoonte cui Winckelmann dedicherà i propri indimenticabili commenti. La scultura, sublime arte dei corpi nello spazio – ripeterà – va vista girandoci attorno, toccandola e studiandola sul posto. Le descrizioni dei viaggiatori, i disegni, le incisioni sono certo utili, ma non sufficienti: l'opera va abbracciata, vissuta, per accendere la sublime scintilla dell'emozione.

Nella ancora inesplorata galleria delle opere d'arte antiche Winckelmann, come noto, individua tre stili che corrispondono ad altrettante distinte fasi evolutive della ricerca artistica: arcaica; "elevata" (con il suo primo apice nel IV secolo), o "stile bello"; e "stile degli imitatori", che ne identifica la decadenza



(dopo il 396 a.C. quando l'Etruria viene conquistata dai romani). Solo pochi anni più tardi (1764), nella *Geschichte*, tra il primo ed il secondo stile, (ossia tra VI secolo e Fidia) Winckelmann proporrà l'introduzione di un ulteriore stile definito di transizione o "di passaggio". Convinto, com'è, della comune origine dei due popoli, greco ed etrusco, ne accetta le somiglianze nella prima fase, solo perchè "gli artisti dei Greci disegnarono le sculture come quelle degli Etruschi, prima di riuscire a rappresentare in quelle stesse opere la nascita di una bellezza più elevata".

4. Estasi per la città e disprezzo per i suoi "letterati". Quando Winckelmann, da Roma, arriva a Firenze è tanto folgorato dalla sua bellezza ("sono invaghito della città e particolarmente dei dintorni"), quanto deluso dalla boriosa ignoranza dei suoi letterati, (ad esempio per "l'indiscretezza e le sgarbate maniere del Bandini, che non mi recano punto meraviglia, quel viso di ladro, un ignorante di par suo"). Domina già molte lingue antiche e moderne ed è lusingato del modo elegante di parlare dei fiorentini dei quali assimerà presto, nelle sue "Lettere

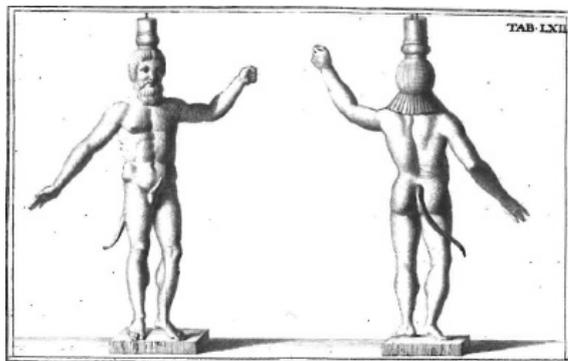


italiane", le espressioni dialettali più caratteristiche. Ma il lavoro quotidiano di schedatura lo impegna tanto da non riuscire mai, malgrado i sette lunghi mesi di soggiorno trascorsi a Firenze, a visitare come avrebbe desiderato i luoghi privilegiati della Toscana etrusca (Volterra, Cortona e l'Etruria meridionale).

"Ho dato mano – scrive già a Baldani nel settembre 1758 – a fare un Catalogo delle pietre intagliate, ma volendo evitare la nausea d'un semplice Indice, e uscire in campo con qualche ragionamento, mi sento ingolfato in un mare che difficilmente potrà terminare il corso". E,

scrivendo solo qualche giorno dopo al fratello di Bianconi, è già orgogliosamente consapevole che l'impegno lo farà "comparire finalmente a dias auras fra i Letterati d'Italia".

Ora sappiamo che non riuscirà a pubblicare quel minuzioso lavoro di studio a tavolino, se non solo dopo il suo ritorno a Roma (1760) dove si era fatto spedire le paste e gli zolfi da Firenze. E che con l'uscita del relativo Catalogue Raisonné il cardinale Albani lo nominerà suo bibliotecario assegnandogli quattro stanze nella soffitta del proprio palazzo alle Quattro Fontane.



LIU KECHENG A XI'AN. MEMORIA, CONSERVAZIONE, PROGETTO

LAURA ANNA PEZZETTI

Abstract: *Although the ancient capital of Xi'an constitutes a special case within the tabula rasa urbanism, the discourse on Chinese historical space still calls into question a dichotomous relationship between a de-spatialised concept of memory and the conservation of urban facts, along with a troublesome notion of heritage and authenticity. Working with the relics of the urban origins, Liu Kecheng's architectural research has evolved instead into a cognitive approach to places, understood as historical and cultural contexts. Refusing both stylistic and image reconstructions, his design integrates conservation of authenticity and rewritings of historical traces to increase the possibilities of reading and interpretation of heritage sites. The deep resignification introduced by the spatial narrative of design provides a link between the bare historicity of unearthed ruins and the rich imagery of textualised memory, thus revealing the potential of heritage assets for the structuring of the city.*

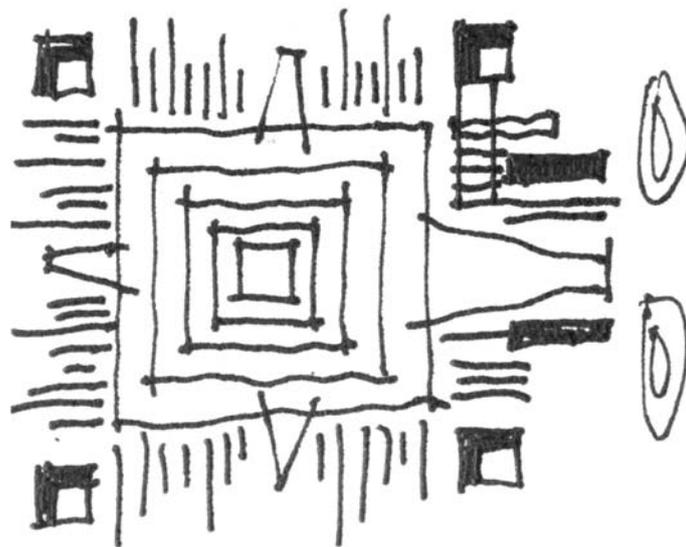


Liu Kecheng (1963-)

Preside della Scuola di Architettura della Xi'an University of Architecture and Technology per oltre quattordici anni, Di rettore dello Xi'an Conservation Institute for Urban Heritage e del Conservation Center of Monuments and Sites in Shaanxi Province, Direttore dello UIA Work Program of Architecture Identity &

Heritage e Presidente di Docomomo China, LIU Kecheng è considerato un esperto nazionale per la conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico. Dal 2000 ha lavorato a numerosi progetti di musei e piani di tutela e valorizzazione dei maggiori siti archeologici di Xi'an e della Cina Occidentale, sviluppando un approccio che integra conoscenza storica, conservazione dell'autenticità di tutte le manifestazioni del patrimonio storico-archeologico e valorizzazione mediante il progetto di architettura a cui affida un ruolo interpretativo e narrativo. Le sue opere sono state catalogate ed esposte per la prima volta nella mostra "Liu Kecheng. Going through Historical Space" (curatrice L.A. Pezzetti con Xiao Li) nell'ambito delle attività culturali di EXPO 2015 al Politecnico di Milano, 1-19 giugno 2015.

Mausoleo di Han Yangling (153 A.C.), schizzo del piano di conservazione e vista aerea con le opere in corso





Modernità sensibile, 5

MARKUS SCHERER E WALTER DIETL NEL FLUSSO DEL DIVENIRE, IL RECUPERO DEL FORTE DI FORTEZZA

FABIO FABBRIZZI

Abstract: *The fortress of Fortezza is the largest military architecture in the Alps. Lapsed its defensive function, it is converted to cultural and exhibition purposes. The lower level was rehabilitated in 2008, while the intermediate level in 2009. In 2015 the exhibition and information center on Brenner Base Tunnel was completed. All stages of the project and the definition of the reuse are set on the dialogue between the calibrated new architectural insertions and the evocative power of the preexistences of the past.*

Per scongiurare i possibili e travolgenti effetti che la politica espansionistica napoleonica poteva innescare sull'Europa, l'Impero Asburgico tra il 1833 e il 1838, iniziò con Francesco I e concluse con Ferdinando I, la realizzazione del più grande complesso fortificato delle Alpi.

Energie e risorse immense furono impiegate per la sua costruzione, eseguita su progetto dell'ingegnere militare Franz von Scholl, dando origine ad una composizione disposta su

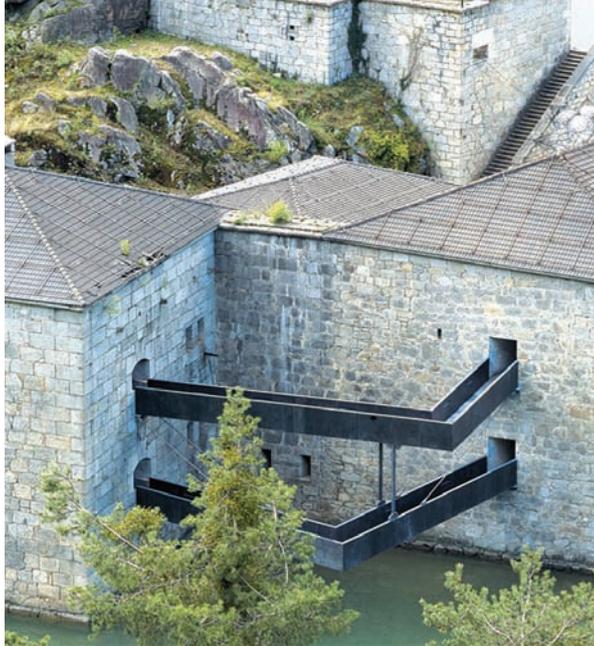
tre blocchi destinati a funzionare autonomamente tra loro. In particolare, il "Forte Basso" costruito sul fondo della Valle d'Isarco ospitava gli uffici di comando, il "Forte Medio" guarda la Val Pusteria, mentre il "Forte Alto", separato dagli altri è costruito 75 metri più a monte sul fianco occidentale della montagna.

Come la storia ha dimostrato, gli scenari di conquista paventati a motivo della realizzazione della fortezza non eb-

bero a manifestarsi, declassando ben presto l'immenso manufatto a deposito e polveriera fino al 1918, anno in cui divenne di proprietà dello Stato Italiano che la dà in uso fino al 2003 all'Esercito. Intanto, negli anni '40 del novecento, con la realizzazione della diga del lago di Fortezza, la forra dove scorreva l'Isarco venne trasformata in un bacino artificiale che ancora oggi va a lambire alcune parti della fortezza.

Con l'acquisizione da parte della Provincia di Bolzano, il complesso difensivo diviene un luogo da dedicare alla cultura e per la sua ridefinizione viene indetto nel 2006 un concorso che viene vinto dal progetto di Markus Scherer e Walter Dieltl.

Le prime parti realizzate, già nel 2008 recuperano il livello inferiore della fortezza destinando una grossa superficie ad area espositiva che viene subito utilizzata come una delle quattro sedi della Biennale d'arte europea "Manifesta 7". Il carattere dell'intervento è subito molto chiaro e mostra la volontà di interagire in rapporto dialettico con la preesistenza, in modo che i nuovi frammenti che si vanno ad



inserire appaiano in piena sintonia con essa.

Tramite il recupero e il risanamento dei grandi spazi esistenti, che ha previsto anche la demolizione di parti successive in modo da riportare il tutto al nitore di impianto e attraverso piccoli episodi architettonici di nuovo inserimento, si viene a creare un collegamento tra le varie parti, in modo da ottenere un percorso espositivo continuo. Per questo, viene previsto

anche un centro visite, una caffetteria/ristorante e una sala per l'intrattenimento dei bambini.

Il carattere di massa, di gravità e tettonica che esprimono le murature preesistenti in blocchi di granito, dialoga con la definizione dei nuovi innesti, come le torri di collegamento verticale, realizzate con gettate di calcestruzzo all'interno del quale viene incorporato come inerte, lo stesso granito delle murature esistenti. Tali volumi, si presentano come la sovrapposizione di tanti strati di calcestruzzo sovrapposti tra di loro e separati da fughe irregolari d'aria. La loro realizzazione ha previsto, infatti, la gettata di strati di altezze

Nella pagina precedente: Markus Scherer e Walter Dieltl, Centro Mostra e Informazioni della BBT, particolare del rapporto tra la muratura esistente e il nuovo corpo di fabbrica. (foto di Alessandra Chemollo). In questa pagina in alto: recupero della parte inferiore della fortezza, particolare dei ponti sospesi sull'acqua. (foto di Renè Riller); in basso: Centro Mostra e Informazioni della BBT, l'intradosso della Sala vista dalla strada statale (foto di Alessandra Chemollo)



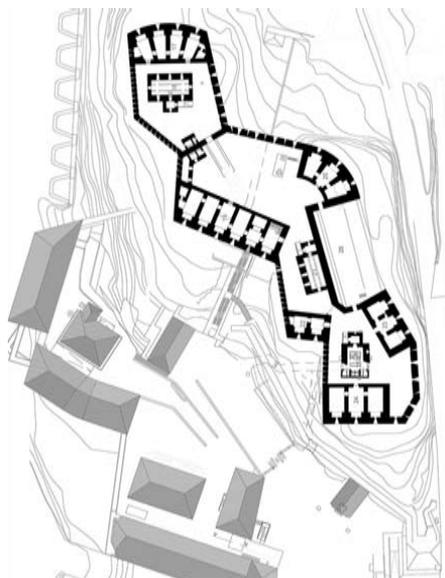
disomogenee, separati da uno strato di sabbia che è stato dilavato dopo il ritiro, sommato alla sabbatura delle superfici in modo da renderle maggiormente scabre. Alle torri si aggiungono tutti gli elementi che definiscono i nuovi percorsi, quali i ponti, i parapetti, le scale e gli infissi, tutti realizzati in acciaio zincato trattato con acidi per ottenere una patina capace di inserirsi nelle tonalità materiche e coloristiche dell'architettura con la quale vanno a confrontarsi.

Nel 2009 viene recuperato il livello medio della fortezza il cui intervento ruota attorno al collegamento creato tra due tunnel preesistenti e un nuovo pozzo verticale scavato nella roccia. Questo, permette di raggiungere la parte altrimenti accessibile solo con la scalinata storica.

Con un sistema di nuove scale e ascensori si arriva alla quota superiore, ovvero, all'interno dell'unica polveriera ad avere subito danneggiamenti per un'esplosione. Essa, viene parzialmente ricostruita rispettando il sedime dell'originale, mentre il blocco degli ascensori e dei servizi si caratterizza per gli strati di cemento pigiati e impastati con inerti di granito in modo da evocare l'idea della stratificazione che è propria delle muraure della fortezza.

Nel corso del tempo, l'integrità della fortezza è stata persa a causa del passaggio di strade e ferrovie. Ultimo in ordine di tempo, negli anni Settanta, il nuovo tracciato della strada statale che nell'ala ovest ha sospeso sopra di essa, alcuni suoi corpi di fabbrica.

Tra il 2014 e il 2015 Markus Scherer ridefinisce uno di questi corpi di fabbrica destinandolo a sede del Centro mostra e informazioni della BBT ovvero Galleria di Base del Brennero. A livello della strada si apre un collegamento che attraverso un mezzanino permette di accedere alla quota del piazzale della fortezza soprastante la statale. Questo corpo, si affaccia sulla galleria attraverso una parete di nasse armate nelle quali vie-



Planimetria di progetto.

ne messo pietrisco per ottenere l'effetto di una massa vibratile e retroilluminata. Da qui si accede al nuovo padiglione che occupa il sedime di una precedente struttura. La sua architettura è essenziale e riporta all'idea della scatola nella scatola. Le murature esterne, in alcuni punti sospese sul vuoto della strada sottostante, sono realizzate con la medesima tecnica del calcestruzzo alternato a strati di sabbia dilavata. Esse, avvolgono una scatola interna più nitida costruita con metallo, calcestruzzo e vetro, illuminata da strombature nella copertura capaci di metterne in risalto le diverse materie delle superfici. Tutti questi interventi, parte di un ampio programma di riqualificazione, mirano a rendere nuovamente viva un'architettura altrimenti deprivata

della sua originaria motivazione. Cercano di sottrarla al decadimento e all'oblio, donandole nuova prospettiva e immettendo nelle sue ragioni e nelle sue intenzioni, una scintilla di divenire. Divenire che anche in architettura, altro non è che il passaggio tra la potenza e l'atto e tanto più delicato è questo passaggio e tanto più appropriata è la trasformazione, ovvero tanta più consonanza c'è tra la voce della memoria e quella del presente, e tanto più centrato appare il processo del divenire che ricordiamo, si deve presentare oltre come slancio vitale e tensione verso il futuro, anche come "durata".

Ecco, credo che questi frammenti d'architettura messi in opera nelle varie fasi di questa realizzazione, siano capaci di mostrarci una contemporanea via a quella tensione. Una tensione scevra da mode e da sovrastrutture culturali che potrebbero offuscarne il loro essere nulla di più del necessario, in una razionalità e appropriatezza che è l'unico sinonimo di eleganza che la nostra cultura del progetto può ormai ammettere. Un progetto in grado di durare nel tempo come testimonianza di un dialogo tra passato, presente e futuro capace di inserirsi nel divenire dell'architettura e del suo territorio.

LA NAVICELLA DI SARNICO

GUALTIERO OBERTI

Abstract: *The small church of Nigrignano (18th century) has recently been restored. Because of the new cultural function of the manufactory, the architect decided to introduce an architectural suspended object.*

La piccola, delicata chiesa di Santa Maria di Nigrignano, ricostruita su preesistenze medievali nella prima metà del XVIII secolo, fu da sempre legata al Monastero Benedettino di San Paolo d'Argon. Nel 1797, con la soppressione del convento per volere di Napoleone Bonaparte, passò in proprietà dell'Ospedale Maggiore di Bergamo e poi, nei primi anni del XX secolo, venne inglobata all'interno dello stabilimento tessile della Manifattura Sebina e utilizzata come magazzino a supporto dell'attività produttiva.

All'inizio della fase di studio e rilievo, l'architettura della chiesa era del tutto irriconoscibile se non per tracce che lasciavano intuire che si potesse celare una struttura di notevole valore storico e artistico; fu infatti sufficiente eseguire piccoli saggi per scoprire come dietro le murature più recenti si trovassero le forme plastiche dell'architettura barocca. L'incarico richiedeva di recuperare l'edificio religioso e di trasformarlo in un centro culturale polivalente.

Il progetto di recupero ha operato salvaguardando il corpus del documento mediante la conservazione puntuale e ostinata dell'architettura religiosa e dei materiali che la compongono.

Il progetto del nuovo, prendendo spunto dalla necessità di potenziare alcune funzioni legate al futuro impiego culturale della costruzione, ha cercato di risarcire l'edificio religioso dello strappo subito nell'ultimo secolo disegnando un intervento capace di riallacciarsi simbolicamente alla dedizione della chiesa e alla sua origine medievale. Al fine di ampliare la superficie espositiva è stata creata una nuova architettura sospesa nel vuoto tra il cielo e la terra della navata barocca.

La dedizione alla Madonna e l'origine romanica del monumento, testimoniata dalle decorazioni pittoriche e dalla porzione di abside semicircolare riemersa dalle murature settecentesche, hanno poi ispirato il disegno della piccola architettura sospesa all'interno dell'aula. Una forma organica, una geometria perfetta e un simbolo esplicito: una navicella, che si libra a mezz'aria, dalla forma ovoidale e anamorfica, così che possa essere percepita nella sua essenza esclusivamente da una precisa posizione, lontano dalla quale diviene un'altra e differente cosa.

da GUALTIERO OBERTI, *La navicella di Piero*, Lubrina Editore, 2014



peggiorando il notevole disegno originario di Franz di Salvo, cui era stata affidata la progettazione) comprendevano sette colossali blocchi lamellari, lunghi quasi 100 metri, larghi 25, ed alti alla cuspide quasi 45. Di questi sette, tre furono demolite una ventina di anni fa a seguito del programma “*tabula rasa*” del comune di Napoli. Il vero problema non risiede solo nello stretto perimetro delle Vele, ma in una mancanza di qualità urbana della periferia, rispetto alla quale da decenni le istituzioni hanno abbandonato il campo a veri tentativi di riqualificazione, *in primis* urbanistico – architettonica, ed in seconda battuta sociale, culturale, ecc., a parte la organizzazioni religiose e laiche che ancora dedicano meritori ma isolati sforzi. Ciò che, dal punto di vista urbano, continua ad essere carente in questi luoghi è la presenza diffusa di attività produttive, commerciale; di cinema, di attrattori di scala metropolitana e cittadina che determinino in quei luoghi un “effetto città”. Ma, in questo discorso, paradossalmente le Vele rappresentano, nel panorama urbano locale (ed ormai anche nell’immaginario internazionale) un fatto iconico, caratterizzante della specificità paesaggistica di Scampia, di Sconsigliano, ed, in parte della stessa periferia napoletana. Certo le Vele, per come sono oggi, sono un problema, ma sono anche una straordinaria occasione di totem immutabili, ma piuttosto come elementi da sottoporre ad un cambiamento di uso che ne conservi il carattere iconico, modificandone le funzioni, i ruoli urbani, i fruitori, così che, alla fine ne muti progressivamente anche il “senso”.

In fondo si tratterebbe di sfruttare proprio la notorietà che esse hanno assunto, anche grazie alla loro forma, per giocare su di esse il senso di una capacità di riscatto che la cultura architettonica moderna potrebbe manifestare su uno degli esperimenti urbani ed architettonici più arditissimi (pur nella problematicità che ha dimostrato fin dall’inizio) che Napoli abbia avuto nel dopoguerra. Scampia, Secondigliano, la periferia napoletana, abbattute le Vele, verrebbero a perdere una riconoscibilità paesaggistica che sembra riprodurre in periferia l’immagine dell’icona più potente che Napoli ha nel mondo: «*lo sterminator Vesevo*». Certo il compito da svolgere non è facile, ma studi, proposte, convegni, convenzioni per lo più

portate avanti nei decenni dalla Facoltà di Architettura di Napoli non mancano, ed altri se ne potrebbero aggiungere in un percorso che metta insieme inventività urbanistica, introduzione di nuove funzioni, parziale re-invenzione formale, e convincimento delle popolazioni locali che un nuovo senso è possibile e che la trasformazione, più che l’abbattimento, sarete il vero simbolo del riscatto della periferia. Voglio solo ricordare che in epoche recenti sono state avanzate ipotesi di introduzione di sedi universitarie, di residenze per studenti, di centri di ricerca, di nuove attività laboratoristiche, sia artigianali che teatrali o artistiche; tutte praticabili se gestite con prudenza attuativa e con il coinvolgimento anche degli attori locali. Ciò con un processo che va governato sapientemente e non imposto *ex abrupto*. L’introduzione di queste ed altre nuove attività (anche, ad esempio, un innovativo grande parco verde verticale) potrebbe rigenerare il tessuto sociale e favorire un allargamento della qualità della vita, ma ha anche bisogno di invenzione e creatività architettonica ed artistica, cioè di una fase di messa in circolo di novità, di dibattito che si manifesti anche attraverso nuove immagini che coinvolgano giovani generazioni che intanto sono cresciute a Napoli culturalmente e professionalmente. Mettiamole alla prova con una fase di grande dibattito, di concorsi, di coinvolgimento, che diano una speranza alle nuove generazioni ed agli abitanti delle periferie. Abbattere e trasportare a rifiuto le enormi masse di detriti delle Vele ha costi stratosferici (che forse vanno oltre i promessi 18 milioni di euro), che vengono impropriamente sottaciuti. Investiamo gli stessi soldi in un progetto di trasformazione che faccia delle Vele di Secondigliano un nuovo simbolo di una città illuminata, che ricominci ad occuparsi delle periferie (“*ri-cucire le periferie*” è uno slogan che sta tornando di moda) partendo dai fatti e non falla parole, e ricordiamoci che per la conservazione attraverso una riqualificazione, più che per l’abbattimento, si sono fin qui espressi il fior fiore delle intelligenze architettoniche degli ultimi anni (da B. Gravagnuolo, a R. De Fusco, a S. Stenti, a P. Belfiore, a P. Miano, ad A. Lavaggi, a F. Mariniello, a F. Bruno, a G. Szaniszlò, al sottoscritto (e si potrebbe continuare per una intera pagina).

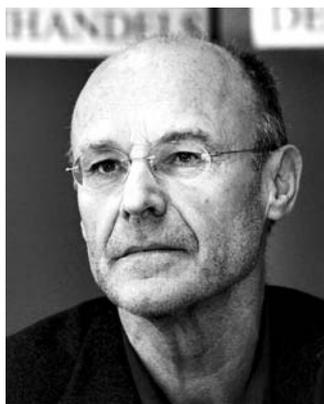
VITO CAPPIELLO



Segnalazioni

PISTOIA: IL GRANDE CARICO DI ANSELM KIEFER

ANSELM KIEFER, *Il grande carico*, Biblioteca Centrale San Giorgio, Pistoia.



Anselm Kiefer (Donateschingen, Germania, 1945 – Carjac, Sud della Francia).

Agli inizi degli anni Sessanta, nella Germania Occidentale (Berlino, Düsseldorf), si formava una nuova generazione di artisti intesi a costruirsi una nuova identità. A Düsseldorf Joseph Beuys, col suo insegnamento all'Accademia di Belle Arti, con la sua dura, prepotente eppur umanissima

forza provocatoria, col suo rapportarsi all'uso straniante di materiali inconsueti, ai quali egli attribuiva qualità che lo interessavano personalmente (feltro, cera, grasso...), con la sua interiorità senza riferimenti ed effetti mediatici, contribuiva alla formazione di una nuova corrente artistica. Seguiva-

no le sue lezioni Gerhard Richter, Sigmar Polke, Per Kirkeby e anche, dal '70, per un certo periodo, Anselm Kiefer.

Da giurisprudenza Kiefer era passato, infatti, dal '66, allo studio della pittura. Iniziava allora una sua particolare, profonda analisi della storia della Germania, storia di cui si è sempre sentito, in certo modo, erede e vittima, come quando, tra i suoi straordinari "libri d'artista" (per i quali ha usato i materiali più diversi, fotografia, elementi vegetali, acquerello, capelli umani,...) realizzava *Für Genet* (1969) usando, con lucida e critica provocazione, la sua fotografia col braccio teso nel saluto romano-hitleriano, ad evocare catarticamente, il momento più tragico della storia contemporanea tedesca. Ciò che, per molto tempo, sollecitava intorno a lui un ottuso sospetto di nostalgico nazionalismo.

Dopo il '91, quando le due Germanie si sono riunite, Kiefer ha lasciato la Germania. Stabilitosi in Francia ha iniziato una nuova fase del suo lavoro, più aperta e meno conflittuale, di straordinario respiro.

Egli è riuscito, con la sua carica di creatività, la sua profondità culturale, la sua forza espressiva, a riportare in pittura il romanticismo letterario di Novalis, tendendo ad evidenziare le forze naturali che si compongono nella tensione che la sua pittura mette a nudo per mezzo di una materia densa, ricca di variazioni infinite di segni, nella ricchezza e diversità dei materiali.

I suoi grandi lavori, carichi di complessità, producono nell'osservatore una sorta di fascinazione quasi ipnotizzante, quella che poche opere contemporanee esercitano, convergendolo in una complessità di sensi quasi magica. Il divario tra i temi trattati e i colori usati sembra voler simboleggiare la problematica della storia tedesca.

«Kiefer» scriveva Sigfried Gohr ("Flash Art" n° 107, marzo 1982) «rende giustizia al colore nella sua materialità; la distanza che lo separa dal contenuto accusa il suo impatto sensibile. Riporta la pittura a se stessa, come Baselitz ha fatto nella sua opera così strettamente intesa, ma preserva la portata simbolica immediata delle cose, una dimensione di cui Beuys ha spesso esplorato la magia.»

Kiefer è un artista contemporaneo ma, a mio avviso, proprio perché è così intensamente dentro i temi della contemporaneità, la supera per porsi, veramente tra i pochi, fuori dal tempo, annullandone le distanze e le diversità.

Die grosse Fracht (Il Grande carico), 2006-2007

Il fascino che questo grande quadro esercita su chi gli sta davanti è la sua prima, grande qualità. E questo è dovuto, oltre che alla sua immediata capacità di coinvolgimento, alla sua innegabile profondità di evocazione: non si può non cogliere quanto riesca a farci immediatamente sentire il peso della memoria storica, politica, umana, non visibile ma chiaramente, ripeto, evocata, e non solo della Germania, di cui sembra voler risalire alle origini, dai Nibelunghi, ai cavalieri teutonici di Eizenstein nell'*Aleksandr Nevskij*, alla tragedia hitleriana, di cui Kiefer si sente erede e allo stesso tempo giudice implacabile. È troppo facile e semplice riferirsi al fatto che il tema del quadro, nel quale una nave trasporta, chissà dove, in salvo o alla distruzione totale, un

"carico" di libri, sia collocata sulla parete di una Biblioteca, come simbolo astratto di cultura.

L'opera è molto di più: è circa dal '79, infatti, che il tema del libro è presente quasi costantemente nel lavoro di Kiefer. È il tema del rapporto tra scrittura e immagine, che sembra rappresentare, nella nostra società, non a caso definita "dell'immagine", una continua antitesi, che invece l'opera di Kiefer sembra ricomporre in un'unica realtà indissolubile, come osserva anche Omar Calabrese (*Alcune osservazioni su Die grosse Fracht di Anselm Kiefer*, in *Anselm Kiefer, Die grosse Fracht*, Pistoia, 2007): il libro, come memoria della storia dell'uomo, dei suoi errori, delle sue conquiste, delle infinite calamità e delle terribili tragedie del mondo; con tutto il suo peso, ma anche col portato di tutto l'amore che colora la terra, si fa qui anche immagine: il libro, un carico terribile e meraviglioso, da conservare e salvare; un carico tremendo (il peso del piombo), ma anche espressione di una straordinaria morbidezza e flessibilità (ancora il piombo, dal colore cupo ma con un luore segreto, morbido, prezioso) e, dopo tutte le sue apparizioni, ora in pile cosparso di rami di roso, di papaveri e girasoli secchi, ora allineato in scaffalature gigantesche o sulle ali di aerei da guerra atterrati, trova asilo su una nave (di piombo), sospesa a due sottili fili uniti al centro, in alto, a creare un triangolo a forma di vela, un filo appena visibile nel magma denso e prezioso di un mare/cielo che si tinge di bagliori rosati all'alba, dorati o argentati nel sole del mezzogiorno... Per arrivare dove? Verso un futuro di vita e di pensiero o verso un destino di morte, secondo i versi della poesia *Die grosse Fracht* di Ingeborg Bachmann, cui è dedicata l'opera?

«Quando il gabbiano dietro a te stride e cade,
l'ordine giunge da occidente di affondare:
ma nella luce ad occhi aperti annegherai
quando il gabbiano dietro di te stride e cade.»

E non è questo che da che mondo è mondo i grandi poeti e i grandi artisti ci fanno intravedere?

IL MONUMENTO COME MANUFATTO: TRE VISIONI MODERNE

GIOVANNI DENTI, *I monumenti nell'architettura moderna. Simbolo, memoria, luogo*, Altralinea Edizioni, Firenze, 2015.



Uscito un anno fa, il volume è dedicato a quei monumenti d'autore, «spesso erroneamente ritenuti secondari all'interno della produzione architettonica del loro progettista» (dalla *Presentazione*): propone una raccolta di progetti, realizzati e non, che attraversano interamente il XX

secolo, dai costruttivisti e razionalisti ai grandi maestri (Le Corbusier, Loos, Scarpa, Aalto e Kahn), tutti riconducibili al Moderno. A differenza dell'«architettura che diventa monumento» a cui, nel corso del tempo, è la comunità ad attribuire il ruolo di testimone simbolico, il monumento-manufatto nasce, invece, con la funzione intrinseca di ammonire, di ricordare, di celebrare e, sebbene sia privo di un'utilità pratica, ne assume una più alta, quella di documento della memoria collettiva. Il volume offre una piccola enciclopedia di esempi strettamente legati al contesto storico e culturale in cui sono inseriti. Chiara Toscani nell'introduzione inquadra il tema suggerendo una chiave di lettura sinottica del concetto di monumento, articolandolo in tre categorie. La prima è quella del monumento-scultura, predominante all'interno dello spazio in cui è collocato, figura emergente all'interno di un contesto vuoto; esempi sono la grande freccia ascendente e ammonitrice di Gropius a Weimar in memoria ai caduti di marzo (1920-1922), ritenuta dai nazisti un modello di arte degenerata, o il monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento (1946) dei BBPR all'interno del Cimitero Monumentale di Milano.

La seconda visione si avvicina all'architettura: il monumento è vivibile, attraversabile, in certi casi abitabile e funzionale. Appartiene ad un atteggiamento più contemporaneo, presente anche nell'arte, che negli ultimi 50 anni ha infranto i canonici confini della tela e della scultura, conquistando lo spazio. Esempi sono il progetto della tribuna a traliccio di El Lissitzky (1920-1924) che celebra l'estetica della macchina, il memoriale di Tomas Bat'a (1933), del poco conosciuto architetto ceco Gahura, allievo di Le Corbusier e progettista del piano urbanistico della città industriale di Zlin, che funge da spazio espositivo e archivio della città; o ancora, in Italia la Torre Littoria (oggi Branca) di Giò Ponti (1933), ispirata alla Tour Eiffel, il Monumento ai Caduti di Como (1931-1933) di Giuseppe Terragni sugli schizzi di Sant'Elia e il monumento al Marinaio d'Italia a Brindisi di Luigi Brunati (1933) che al suo interno contiene un sacrario. Il terzo gruppo comprende opere progettate per dialogare con il contesto in cui sono inserite, denunciando una strettissima relazione con l'ambiente, come il Monumento alla Partigiana (1968) di Augusto Murer e Carlo Scarpa, in cui il corpo bronzeo della vittima fucilata con le mani legate instaura con l'acqua della laguna una relazione al punto che, nei giorni di alta marea, la scultura e il basamento irregolare scompaiono sotto l'acqua scura. Monumenti celebrativi, commemorativi, simbolici nelle città di tutto il mondo invitano a non dimenticare poiché, come titolava Levi, «il futuro ha un cuore antico»; la storia infatti non si impara solo sui libri ma anche attraverso con la memoria «pietrificata» dei luoghi. SARA ROCCO

Sotto da sinistra: Walter Gropius, Monumento in memoria ai Caduti di Marzo, Weimar 1920-1922; Luigi Brunati, Monumento al Marinaio d'Italia, Brindisi, 1933; Carlo Scarpa e Augusto Murer, Monumento alla Partigiana, Venezia, 1968-1969

