

Sul monte analogo

Saggio pubblicato in: *Riflessioni sull'assemblaggio e la costruzione, quattro progetti analoghi*, Thesan&Touran, Montepulciano 2009

Tra fiaba e teoria

Secondo una corrente definizione quantitativa, che si può trovare ricalcata identica su tutti i dizionari, l'*analogia* è una "relazione di somiglianza e affinità tra due o più entità, astratte o concrete, che presentano alcune caratteristiche comuni". Negli Elementi di Architettura Lodoliana il Memmo ammonisce apoditticamente che l'analogia deve esser "proporzionata regolar convenienza delle parti e del tutto che risultar deve ... da ... teorie combinate colle ragionevoli norme". Per affrontare una più affascinante dimensione qualitativa si può rileggere il romanzo incompleto "Le Mont Analogue" di René Daumal. Il sottotitolo recita letteralmente: "Romanzo d'avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche". Si legge nella sua bella introduzione che le esperienze dell'uomo sulla terra non possono essere euclidee perché avvengono su una "curvatura dello spazio" non quantitativamente rilevabile in termini geometrici, tantomeno piani, e ancora perché il loro svolgersi tende a un infinito geografico la cui mancanza di riferimento evidente basta a negare qualsiasi geometria. Le avventure si svolgono secondo distanze "non euclidee" in quanto, tenendo conto dei concetti geofisici di "guscio di spazio curvo, curvatura dello spazio, anello di curvatura, guscio di curvatura", falsano tutte le misure rilevate. Queste divengono qualitative e non soltanto più quantitative. Ogni asserzione si trova in bilico tra fiaba e teoria scientifica. In termini euclidei l'*analogo*, composto da $\alpha\nu\alpha$ e $\lambda\omicron\gamma\omicron\nu$ ha il senso esclusivo di proporzionale tra grandezze note e aventi un rapporto a due a due. Se il rapporto non è più esclusivo tra i soli termini isolati in uno spazio astratto, ma è commisurato dall'uomo, assume la valenza di una relazione qualitativa e non quantitativa. Si tratta, per concludere, di una corrispondenza tra un termine osservato non geometricamente descrivibile e l'uomo, entità volubile e

soggettiva, che ne osserva le qualità. L'uomo origina *rapporti di analogia* tramite una presa di coscienza individuale dei fenomeni che viene a costituire il suo universo intuitivo.

Esperienze spaziali e sistema euclideo

Nel 1895 Jules Henri Poincaré nel suo "Anallysis Situs" si occupa "dello studio delle proprietà delle figure geometriche che persistono anche quando le figure sono sottoposte a trasformazioni così profonde da perdere tutte le loro proprietà metriche e proiettive, per esempio forma e dimensioni". Tale disciplina è definita dai matematici *topologia*. La topologia si occupa delle proprietà geometriche qualitative, quali le trasformazioni biunivoche e bicontinue, deformazioni non rilevabili e quantificabili attraverso gli strumenti della geometria classica euclidea, che si occupa esclusivamente di mondi ideali, numerici e razionali, che insistono in spazi isotropi e omogenei, nei quali non vi sono sorprese e ignote. E' evidente che l'*analogia* nella visione ideale dell'architettura classica, come richiamata dal Lodoli, si inserisce teoricamente all'interno di un sistema euclideo in cui le dimensioni sono intelleggibili e assolute, quindi oggettive. Le forme dello spazio topologico invece divengono "esperienze spaziali" quindi relative e soggettive. L'uomo nel vivere uno spazio è misura delle relazioni che intercorrono tra le forme. Dunque, nel procedere umano, le *analogie emozionali* prevalgono su quelle matematiche e lo spazio naturale e architettonico acquista il suo *carattere* grazie a un processo di *appropriazione relativa*.

Affinità elettive e relazioni pericolose

Tenendo fermo quanto sopra, si può dire che in architettura l'*analogia* è l'*azione qualitativa* di produrre una nuova entità partendo da un'esistente originale, mantenendo *relazione di apparente somiglianza e affinità*. Si tratta della

citazione formale di elementi singoli all'interno di un più vasto processo con lo scopo di alludere a un'altra situazione reale o immaginata. Il rapporto è definito da elementi, formali e simbolici, materiali e costruttivi, che presentano *affinità spirituali*. I due termini divengono così legati da un *legame elettivo* che si potrebbe dire familiare. Attraverso somiglianze formali, citazioni o riferimenti, anche piccoli particolari, si costruiscono *legami simbolici* che interessano la totalità dell'opera. L'*analogia* tra due architetture non si risolve nel trasporto concreto di un elemento materiale tra l'originale e il progetto, ma investe l'intera aura di cui l'originale è circondato.

Procedere per analogie oggi, diventati improvvisamente obsoleti termini come armonia e proporzione, significa procedere nel progetto con un duplice sguardo, attento alle cose del mondo reale e aperto alle visioni poetiche dell'immaginazione. Il mondo reale è costituito da piccole cose nascoste nella quotidianità, l'immaginazione è risvegliare le immagini della memoria, personale e collettiva, del luogo e dell'architettura...

L'analogia non è imitazione di un oggetto attraverso una regola, ma il rapporto con il mondo delle cose che si pone davanti e delle idee cui si aspira. Ogni mondo e ogni idea possiede una sua poesia, sempre inaspettata, sue forme, ogni volta differenti, una sua storia, sempre originale. Il rapporto dell'architettura con il luogo, reale e immaginario, si risolve dunque attraverso un *processo di analogia*. Quando il luogo è *immaginario*, cioè è luogo ideale, o il riferimento è lontano nel tempo o nella geografia, il rapporto di analogia sostiene il ruolo fondamentale di definire lo *spessore poetico dell'architettura*. Talvolta al progetto interessa assimilare il reale e il presente, diventarne suo divulgatore, suo difensore, suo accusatore. Il processo di analogia sviluppa così i legami con il reale fino ad annullare

la distanza tra progetto e luogo. Il progetto diviene *simulacrum* del suo intorno.

Tra idea costruttiva e celebrazione retorica

L'architettura classica procede anch'essa, pur attraverso un procedimento quantitativo, attraverso analogie. Il principio per il quale tutte le forme devono apparire modellate dalle leggi della statica e dalla natura dei materiali è definito in architettura come *tettonica*. In questi termini la dimensione estetica di un edificio non è legata al suo sistema tecnico, ma è l'immagine della costruzione interpretata e sviluppata dal lavoro dell'architetto. La *tettonica* è quindi il sistema di rappresentazione architettonica dell'*idea costruttiva*. Il processo tramite il quale le immagini e le forme sono associate è un processo d'*imitazione*, che procede nel caso specifico attraverso *analogie* tra forme esistenti e idee di progetto. La *tettonica* è un principio d'ordine che agisce sull'apparato percettivo dell'uomo, che consente una mediazione tra la realtà e la sua immagine. Questa *rappresenta* la realtà, ma non necessariamente è la realtà. E' dunque un processo dialettico sulla *verosimiglianza* tra la materia e lo spazio che andrà a definire, applicato indifferentemente alla struttura vera e a quella figurata. In termini aristotelici la *tettonica* rappresenta "le cose come dovrebbero essere", non "le cose come sono". La forza costruttiva e strutturale dell'architettura non è evidente nel suo valore reale, spesso insufficiente a rendere direttamente percepibile il significato, quanto nella *celebrazione retorica* dell'idea della sua stabilità e nella *messa in scena formale* della natura originaria.

Piroscafi avventurosi e statici arengari

La lingua latina utilizza due differenti verbi per definire l'*aedificare*, l'attività pratica dell'architettura: *construere* e *instruere*. Costru-

zione e assemblaggio. La tradizione trattatistica dedica attenzione alla costruzione come *ars aedificatoria*, propria dell'edilizia e dei monumenti, mentre si occupa molto approfonditamente dell'*instruere*, intesa come arte propria della costruzione in legno di ponti, navi, macchine da guerra, opere di consolidamento, di tutto quanto necessario alla preparazione del cantiere. Appare come chiara la distinzione in due mondi. Quello della permanenza, la costruzione, e quello della provvisorietà, l'assemblaggio. Il mondo della costruzione è, semplificando, il mondo delle masse murarie, quello del montaggio è il mondo del traliccio.

La netta distinzione tra il sistema del muro e del traliccio, per cui la città classica appare costruita, mentre la città europea appare assemblata, ha alimentato inevitabilmente il dibattito intorno alla natura dell'architettura nel momento in cui questa si è affacciata al mondo dell'industrializzazione e della produzione di massa. L'*analogia* tra macchina e abitazione si è caricata di forte connotazione ideologica riversando la moltitudine d'affascinanti aggettivi e neologismi del mondo della produzione industriale e della tecnica meccanica nel campo dell'edilizia. L'analogia tra il piroscampo, l'aeroplano, la locomotiva porta immediatamente alla trasfigurazione del *palazzo* in una *macchina per abitare* alla quale vengono immediatamente associate nuove caratteristiche e prestazioni, descritte con il linguaggio di un libretto d'istruzioni. Il brivido di emozioni che, ancora a un secolo di distanza, attraversa la spina dorsale alla lettura dei manifesti futuristi di Boccioni e Sant'Elia, non è commensurabile a nessuno dei pacati e rassicuranti stati d'animo che sedano il ricercatore durante lo studio degli antichi tratta-

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli

arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscampi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

Umberto Boccioni dal *Manifesto dell'Architettura Futurista*, manoscritto 1913

Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce.

Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali e degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, sventramenti salutari. Noi dobbiamo inventare e fabbricare ex novo la città moderna simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa moderna, simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale - divenute inutili - debbono essere abolite, e gli ascensori debbono inerparsi come serpenti di ferro e di vetro lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi; straordinariamente brutta nella sua meccanica semplice, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per più piani che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da tapis roulants.

Antonio Sant'Elia dal *Manifesto dell'Architettura Futurista* pubblicato in: *Lacerba*, agosto 1914

Macchina meccanica e massa statica

Il rapporto che instaura una *macchina per abitare* con il mondo della tecnica è, nonostante la carica retorica aggiunta, un rapporto dalle modalità affini a quelle che tradizionalmente ha stabilito l'architettura con il suo territorio, costruito dall'uomo o creato dalla natura. Si tratta dello stesso *processo di analogia* per il quale i manufatti instaurano rapporti più dal carattere formale che funzionale, più ideale che logico, con gli oggetti di riferimento. Il procedimento per cui all'architettura del traliccio si associa la macchina meccanica e a quella muraria la massa statica è, infatti, solo apparentemente logico. Nei fatti, l'immagine del muro associata al concetto di massa eterna e quella del traliccio a oggetto provvisorio e instabile è consuetudine caricata di

connotati ideologici. Rimangono impresse le immagini dei trattati che rappresentano leggeri, ma sempre nuovi e perfetti, gli archetipi lignei dei templi, i ponti e le macchine da guerra, mentre pesanti e spesso segnati dal tempo, gli edifici in pietra o mattoni. Il doppio sillogismo per il quale si pone in relazione l'architettura industriale al traliccio, il traliccio al legno, il legno al centro dell'Europa, quindi l'architettura industriale al centro dell'Europa è un processo consequenziale evidente, ma piuttosto sterile. E' più avvincente procedere attraverso la costruzione di un processo di *analogia* che possa associare liberamente immagini a consuetudini senza necessariamente procedere per assunti teorici consequenziali.

Scatole magiche e bolle di vetro

In questo modo il processo di costruzione di un progetto avanza liberamente per associazioni d'immagini trovate e collezionate nel percorso e nell'esperienza del progetto stesso. E' evidente quindi che più forti sono le suggestioni, più rimangono nitidi i segni all'interno di quel "*cahier d'objets*" che costruisce il repertorio individuale del progettista. Così si può leggere il rapporto tra il luogo e l'architettura come un'esperienza e il progetto come l'ultima delle immagini di una collezione privata di scatti dell'architetto in viaggio. Si dice a questo proposito che il luogo dell'architetto è fatto d'impressioni e suggestioni. Il suo compito è di fermarle, di rinchiuderle, di renderle idee per il progetto. Un taccuino raccoglie i contorni, la macchina fotografica ruba luci e colori, una busta si riempie di biglietti, una scatola imprigiona oggetti, un registratore rumori... Materia e forma sono confezionati come ricordi. Come *souvenir* in una bolla di vetro con la neve di polistirolo. Il progetto nasce lento da suggestioni in fuga. Nasce dalle idee maturate su immagini e impressioni. Si dice anche che le idee

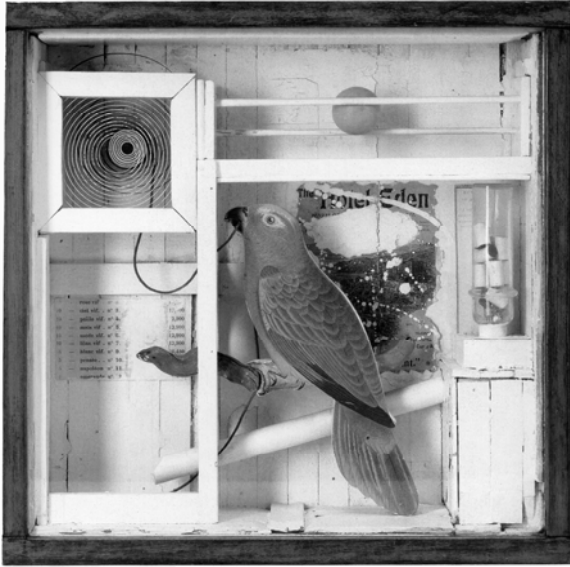
non si cercano, sono loro a trovare lo spazio in un disegno. La scintilla è sovente un piccolo particolare insignificante, un istante rimasto sul fondo di una lunga giornata frenetica. E' uno scatto, un momento che rimane e ritorna alla mente come un'ossessione. Un motivo uscito dal Juke Box di un bar di periferia, la panca di legno di una stazione ferroviaria, il colore di una tenda stinta dal sole, la luce filtrata dalle lamelle di una persiana, i quadretti della tovaglia di un'osteria, le venature del marmo di una macelleria, la ghisa ruvida di un tombino, l'odore della nebbia del primo mattino, la forma bizzarra di un'oleatrice...

Il processo analogo permette di portare sullo stesso piano, fisicamente nello stesso foglio attraverso un *collage*, elementi di differente natura e scala procedendo su un livello ideale senza necessità di verifica logica e razionale. Il nesso tra gli oggetti e le figure è contenuto nella forza evocativa del progetto, nella carica emozionale che questo riesce a trasmettere.



Bruce Chatwin, God Box, fotografia da "The Estate of Bruce Chatwin", Jonathan Cape, London 2003

Bruce Chatwin è stato forse lo scrittore più irrequieto che la letteratura abbia conosciuto. Sempre in movimento, dall'Afghanistan alla Patagonia, dall'Africa Nera alla Scozia. Teneva a casa scatole riempite di ricordi di viaggio, le chiamava God Box. Nell'unica rimasta, verniciata di verde pallido e stampigliata a lettere bianche, si trovano, appoggiati su un fondo di carta da parati blu con piume di pavone: un timpano di leone, un gecko essiccato, una penna di faraona, un organo interno di animale non identificato, due artigli di uccelli avvolti in un pezzo di stoffa colore indaco. C'era anche un teschio di scimmia, ma è scomparso.



Joseph Cornell Untitled (The Hotel Eden), 1945 circa, National Gallery of Canada

Joseph Cornell ha speso quasi tutta la sua vita nel Queens con sua madre nella casa sull'Utopia Parkway. I soli viaggi erano nel quartiere, la parte più grigia e derelitta dello stato di New York. Rovistava nei vecchi negozi di roba usata, nei mercatini delle pulci, nelle discariche. Confezionava scatole con oggetti raccolti in viaggi che non aveva mai fatto realmente. Scatole di ricordi di fantasie. Dentro mappe ritagliate da atlanti, compassi, straordinari uccelli imbalsamati, orologi... davanti un vetro che proteggeva i contenuti dei sogni. Le scatole erano i santuari della sua immaginazione. Dentro il mondo eterico, fuori il disordine.

Verità aristoteliche e quadernetti azzurri

Elemento fondativo del processo d'analogia è l'invenzione, l'*invenire* latino, che è il trovare cose perdute o nascoste, in senso lato dare nuovi significati a cose già esistenti. Inventare non è creare qualche cosa di nuovo, attività blasfema per i mortali. Gli *objets trouvés* sono "elementi del reale", che nel progetto vengono "legati ad un nuovo significato". Gli elementi del reale sono la quotidianità aristotelica della "realtà passata e presente", la sua interpretazione "le cose come sono descritte o come sembrano essere", ma anche "le cose come dovrebbero essere", suggestioni di realtà immaginate dal cinema, dalla let-

teratura, nelle cartoline, nella fantascienza, in altri mondi.

L'architettura è "la scena fissa della vita degli uomini" ed esprime attraverso i suoi *legami d'analogia* la "dimensione dell'intorno e della memoria"... L'architettura diviene un tramite tra quanto c'è e quanto si vorrebbe, colma la distanza e ne misura la differenza. Il progetto allude con le forme e con la sua materia, a quanto non c'è più, non c'è ancora, non c'è mai stato, o c'è altrove. Il progetto diviene strumento per leggere il mondo e allo stesso tempo per cambiarlo. Il progetto assimila il carattere del luogo, tanto quanto il luogo assimilerà il progetto, al punto da non riconoscere più il confine tra l'uno e l'altro. Il nuovo si dissolverà nel vecchio, come il vecchio nel nuovo.

Nostri archetipi e altri prototipi

Così l'*analogia* è un *processo* del progetto d'architettura, ma è anche *atteggiamento* nei confronti dell'architettura, è un modo in cui porsi nel mondo delle cose e al loro scorrere.

Il progetto costruito attraverso le figure del muro e del traliccio procede per un doppio processo: analogo e logico. Analoghe sono le suggestioni di un territorio costruito di terrazzamenti e gasometri, di bastioni e traversine, di scarpate e carene. Logiche sono le letture di un più vasto panorama ideologico, più che teorico, che la tradizione dell'architettura moderna ha con forza e polemica dipinto intorno alla questione della costruzione e del montaggio.

L'immagine retorica dell'"eterno moderno", incarnato dall'architettura tradizionale del mediterraneo, fornisce al contrario suggestivi spunti per affermare un presunto primato italiano, non solo sul tetto piano e le superfici bianche, ma anche sulla costruzione muraria, solida e massiccia, fortemente ancorata al suolo. I bei scritti di Gio Ponti sulla *casa all'italiana* o di Giuseppe

Pagano sull'*architettura rurale* oggi fanno sorridere e marcano l'incredibile provincialismo della cultura italiana di quegli anni. Con improbabili slalom e acrobazie anche le menti migliori di quella generazione sgomitavano per portare sul palcoscenico europeo un panorama culturale più acerbo che fresco, caricando di pesante retorica la grande opportunità che forniva l'architettura rurale italiana: la diretta analogia formale tra le costruzioni tradizionali e i dettami stilistici alla moda. Questo ha significato disporre a proprio piacimento una sostanziale intercambiabilità di *prototipo* e *archetipo*, giustificare quindi le ragioni di una forma ad altre preferite nelle necessità imposte dalla natura. Allora come oggi il ritardo tecnico e culturale è irresponsabilmente colmato con l'esaltazione di una natura ritenuta superiore e di un "luogo scelto da noi per godere in vita nostra con lieta possessione le bellezze che le nostre terre ed i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni"... La lirica di Gio Ponti, riportata in un avvincente saggio di Cino Zucchi pubblicato sull'argomento nel 2007 dalla rivista "Detail", distingue con veemenza i *nostri* muratori che plasmano muri modellati sul posto e incollati con salde radici al terreno dagli *altri* che imbullonano edifici di pezzi assemblati e prodotti in officina. E' inevitabile, sempre per Gio Ponti, che i *nostri* dureranno in eterno, e quelli degli *altri* sono destinati ad arrugginire prematuramente.

Tra il Po e il Danubio

La difesa partigiana dell'architettura muraria da quella del traliccio è una polemica che si basa tuttavia su consuetudini costruttive antiche e fortemente radicate nella differente cultura materiale che caratterizza l'Europa centrale e il bacino del Mediterraneo. Lo spartiacque che divide il Po dal Reno e Danubio, attraversa le Alpi per tutto il suo arco e separa due effettive differenti tradi-

zioni costruttive. Queste sono state, spesso con un forzato atteggiamento manicheo, identificate nella cultura classica del muro in pietra e in quella gotica del traliccio in legno. Il fatto che l'origine della prima sia stata per secoli ricercata nella capanna di tronchi e che i cantieri delle grandi cattedrali siano stati palestra e palcoscenico dei grandi stereotomisti europei, mette in guardia sull'inefficacia di una rigida lettura a compartimenti stagni. "L'arte della costruzione trasferisce le caratteristiche da un materiale all'altro" proclamava sicuro Goethe nel suo saggio giovanile "Baukunst", anticipando la questione della contraffazione della materia architettonica. La deriva polemica del secolo breve ha inghiottito con crudele voracità le endiadi "pietra/legno" e "muro/traliccio" declinate velocemente in un più *moderno* scontro tra architetti e ingegneri. Le costruzioni dei primi divengono sinonimo di massa e gravità, mentre quelle degli ultimi affasciano perché cercano sempre di ottenere la massima portata strutturale con il minimo della materia utilizzata. In realtà il fascino è dato dal fatto che le strutture appaiono straordinariamente leggere e cercano di ottenere la "più piccola forma possibile e la più grande energia". Il virtuosismo consiste nel massimo risparmio, nel massimo rendimento a parità di consumo. E' una logica estranea alle leggi dell'architettura classica interessata sostanzialmente alla rappresentazione di una memoria e alla celebrazione di un'idea. La forma tecnica appare configurata dalla pura struttura, calcolata secondo funzioni matematiche, non plasmata dalla mano umana. In questo senso la bellezza tecnica è astratta, risiede nei numeri e nei grafici del rendimento, è "fondamentalmente nemica della forma". In ultima cinica analisi la forma tecnica "più è economica, più è bella".

Corpi cavi e slanciate foreste

La costruzione è il sistema dei grandi setti murari, delle volte e delle cupole, l'architettura degli spazi cavi e dei corpi massicci, delle curve sinuose e delle continue variazioni, della luce che entra da stretti buchi. Nella costruzione in muratura tutti i singoli elementi, anche se disegnati di proposito, perdono la loro autonomia per diventare parte integrante e inscindibile del muro. I trattati insegnano la differenza tra arco e pilastri con architrave e colonne. I primi sono parti rimanenti di muro, i secondi, elementi autonomi montati. Il pilastro e l'arco sembrano essere generati per sottrazione da una massa compatta e monolitica, come le strade e le piazze sembrano essere vuoti nella nuda crosta terrestre. L'architettura costruita è architettura scavata nella sua stessa materia, le forme appaiono come corpi cavi, come caverne in un magma costruttivo. Le stanze sono rappresentate nei disegni classici come cavità geometriche ordinate da un principio regolatore, i muri sono lo spazio che avanza tra una stanza e l'altra. Contengono nicchie e aggetti, assorbono irregolarità e correggono errori. Terra e materia costruita, colorate di rosa pallido, talvolta di rosso vermiglio, sono legate indissolubilmente. Come fossero cosa sola. Nelle piante di città il tessuto delle case è disegnato come massa piena, indistinta e uniforme. Emergono dettagliate solo le piante delle chiese e dei cortili dei maggiori palazzi. I muri e le colonne sono dipinti di nero scuro sul fondo bianco delle piazze e delle vie. Sono spazi architettonici, corpi cavi scavati nella materia delle case umili degli abitanti della città. Come se le case appartenessero alla terra madre e l'architettura fosse unicamente quella dei monumenti dell'uomo. Le strade sono come canyon, orridi stretti e tortuosi che scavano la roccia friabile. Oppure appaiono come il canale di Corinto, tagli diritti e decisi come incisi con una sega mec-

canica sulla corteccia millenaria di una sequoia. Forme originarie che difficilmente si riescono a cancellare. La città mediterranea è città costruita di continuo su se stessa.

La città europea era invece città di montagne e grandi foreste, dove anche le mura di difesa erano del legno dei boschi. Le case, montate su pali infilati nella terra, erano leggere e slanciate, si allineavano sui sentieri, in riva ai fiumi, intorno ai mercati. Come le foreste vivevano in un mondo parallelo, aereo e mobile, facile da *instruere*, facile da *distruere*. L'assemblaggio è sistema legato originariamente al legno, ieri al ferro, oggi al cemento armato. E' l'architettura dei pilastri, delle colonne e delle travi, degli spazi trasparenti e dei corpi a traliccio, dei moduli e della regolarità, degli spigoli e degli incastri, della ripetizione e della prefabbricazione. La città assemblata è città leggera, città che si sposta, la cui forma allegorica è la nave, città che muore veloce e che rinasce sempre più bella ogni volta. Nella struttura odierna delle città della Gallia o della Germania non rimane più nulla del tracciato degli antichi villaggi di legno. Talvolta invece riemergono le tracce indelebili degli invasori romani.

Scampoli per biblioteche e frattaglie da museo

Una passeggiata in una qualsiasi città mediterranea, piccola o grande, è sempre un'incredibile esperienza all'interno della storia. Come in un disordinatissimo museo, o meglio, come nella *Wunderkammer* di un inguaribile romantico, affiorano, improvvisamente da ogni punto, oggetti e forme, accatastate una sull'altra senza alcun apparente criterio logico. Le città mediterranee sembrano tutte opere non finite, labirinti complessi in continua costruzione, luoghi in cui si trovano segnali che indicano molte direzioni. Luoghi in cui le contraddizioni sem-

brano offrire le uniche certezze. L'idea che l'urbanistica classica, ordinata e precisa come un accampamento militare, possa aver imposto un'idea conclusa di città è un'illusione che svanisce alla prima occhiata.

La forma urbana che oggi traspare è talvolta l'ultimo stadio della lenta e continua trasformazione dell'antico impianto originario di fondazione romana. Pavia, Aosta, Verona, Napoli, Barcellona, Saragozza, Arles, sono città in cui si legge l'impianto classico nella forma originaria, dove cardo e decumano corrono ancora perpendicolari, dove gli isolati hanno la forma delle *insulae*, dove i grandi e maestosi monumenti tengono saldo il loro ruolo. Altre città, come Roma, Atene o Milano, sono invece il risultato di continue trasformazioni che, di volta in volta, hanno tentato di stravolgere radicalmente lo stato precedente, senza tuttavia riuscire a costruire, in duemila anni, una nuova idea di città conclusa. In tutti i casi, sia dove la città classica è rimasta coerente col suo disegno di fondazione, sia dove, si è trasformata radicalmente attraverso stratificazioni, si assiste a un fenomeno di permanenza e continuità della struttura antica. Struttura intesa, letteralmente, come l'insieme degli oggetti in muratura. Le trasformazioni sono intervenute a macchia di leopardo, sovrapponendo nuovi frammenti sparsi sulla città esistente. Il risultato è uno straordinario campionario di forme costruite e di differenti idee di spazio architettonico. La città può essere letta come una disordinata biblioteca all'aperto, dove le pagine illustrate dei libri giacciono sparse sul pavimento e i volumi della teoria rimangono sugli scaffali, ben ordinati ma incompleti. Scampoli di un insieme casuale e disomogeneo d'episodi appartenenti ognuno a un proprio sistema e parlante ognuno una propria lingua. Ogni episodio è stato la dichiarazione d'intenti di una differente stagione di potere, che ha avuto la necessità di imporsi e differen-

ziarsi da quella che la aveva preceduta. Le città capitali sono, nella loro struttura urbana, disomogenee. Sono il risultato di un sovrapporsi e stratificarsi incessante d'edifici e sistemi costretti nello spazio chiuso limitato dalla cinta muraria. L'immagine di città continua è solo apparente. È il risultato di un'obbligata tendenza alla saturazione di tutto lo spazio vuoto a disposizione. I centri storici trovano in questa forzata commistione la natura stessa della loro essenza. Lo sguardo dall'interno delle città mediterranee è sempre obbligato, senza cannocchiali o vedute d'ampio respiro, quasi claustrofobico. Questa chiusura definisce il carattere comune della loro identità.

Città volubili e monumenti immobili

Roma, Atene e Milano sono dunque costruite per frammenti. Questi frammenti, nella loro sparpagliata disomogeneità, sembrano ognuno rivendicare una propria originale idea. Dove il tessuto si fa più rado, alcuni frammenti rimangono soli nel desolante panorama urbano. Questi sono come rovine di una città che non c'è più, che si è persa, o che non c'è mai stata. Tracce di un mondo perduto che invogliano a lavorare da archeologi. Nello spingere a immaginare una città completa, finita, conclusa in realtà catturano tutta l'attenzione su se stessi. L'eredità classica si è mantenuta viva grazie alla durata materiale e la solidità della materia costruttiva. I gesti che hanno cambiato l'immagine delle città capitali sono stati interventi su una forma che nella sostanza non ha subito radicali trasformazioni. L'incendio che si narra avesse applicato l'imperatore Nerone, per ricostruire più maestosa la capitale, è più leggenda che storia. Roma, nei tre millenni della sua storia, non fu mai rifondata. L'incendio del 1666 di Londra, città di legno, ha avuto al contrario l'effetto di modificare radicalmente la forma urbana. Il piano di ricostru-

zione, presentato dal giovanissimo Sir Christopher Wren quando il fuoco non era ancora del tutto domato, guardava molto alla matematica, un poco all'igiene, per nulla alla città antica. Le nuove case saranno costruite di mattoni. L'antica Londinum, assemblata di legno, è scomparsa completamente, la moderna London, costruita di pietra, non cadrà neppure sotto il fuoco distruttivo delle bombe incendiarie nelle notti della battaglia d'Inghilterra.

La città romana era fondata secondo rigide regole seguendo un modello semplice ed essenziale. I tracciati razionali sono oggi ancora leggibili nonostante vi si siano stratificate nei millenni molte e differenti culture estranee. Ogni volta che le opere antiche sono state messe alla luce, hanno magicamente mostrato la loro forza, hanno svelato il senso di un possibile completamento predestinato dell'ambiente disordinato che le circondava. Nella loro natura monumentale sono come impresse le istruzioni per l'assemblaggio intorno a loro di nuove imprevedibili forme urbane. L'archeologo trova i frammenti sparsi e cerca di ricomporre un'unità coerente. L'architetto compie un lavoro contrario. Si trova a lavorare in un sistema urbano che si è costruito coerente nei millenni, come secondo segrete indicazioni, e deve costruire qua e là frammenti. In questo senso i progetti degli antichi sono progetti non conclusi, che a un tempo lasciano aperte infinite soluzioni e dall'altro mostrano una chiara ed eterna idea di città.

*«Ce qui n'est pas fixé n'est rien.
Ce qui est fixé est mort.»
Paul Valéry, Autres Rhumbs, 1927*