

3

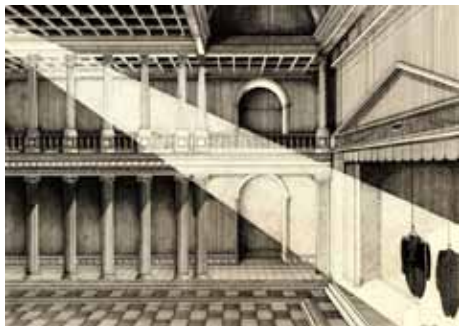
Archigrafica

live architecture on the web



e- journal rivista bimestrale di architettura
n. 3 - gennaio-febbraio 2008

www.archigrafica.org
2008



Archigrafica

bimestrale di Architettura e Cultura - rivista periodica on-line
www.archigrafica.org

n.3 gennaio-febbraio 2008

Direttore

Giacomo Ricci

Comitato Scientifico

Pasquale Belfiore

Claudio Cajati

Francesco Donniacono

Elene Di Palma

Gregorio Rubino

Sergio Stenti

Maurizio Zenga

ISSN

1970 -7355

opera sottoposta a
Creative Commons Licence
con restrizioni

Stampato in Italia
©2004 - 2010 "Archigrafica"

www.archigrafica.org
info: ricci@unina.it

Un giardino sull'infinito

di Giacomo Ricci

“Il giardino: spazio assolutamente altro dagli spazi che la nostra quotidianità consuma consumandosi in essi. Spazio che non è più mera exteriorità, perché è invece, e Rilke ce lo ha detto come meglio non si poteva dire, uno spazio in cui l’interiorità si fa mondo, e il mondo si interiorizza. Spazio che sentimento e pensiero, in esso oggettivandosi, hanno individualizzato come luogo, al modo stesso in cui, soggettivando lo spazio e identificandosi in esso, si sono fatti essi stessi luogo.”

Rosario Assunto

Si è portati ad associare alla parola “parco” grandi spazi, infinite distese di territorio che si perdono a vista d’occhio. Il pensiero va subito al Central Park di Manhattan ed al grande rettangolo, che rappresenta la sua estensione fisica, aperto nel tessuto urbanizzato della metropoli americana di New York City, oppure al parco della reggia vanvitelliana di Caserta, e la sua prospettiva che si perde a vista d’occhio .

Ma anche se la grande dimensione degli esempi ora nominati è uno degli elementi fondativi della loro configurazione, un parco è anche, o forse, è soprattutto un giardino,

un hortus conclusus, un luogo chiuso e limitato dove il confine è intellettualmente e fisicamente percepibile. Il confine direttamente osservabile si trasforma immediatamente in una delimitazione che separa chi è al suo interno dal resto del mondo, restituendo l'intima essenza del giardino, quella di essere luogo "magico", per così dire, nel quale non penetrano le tensioni esterne che attraversano il mondo e lo rendono, molto spesso, pericoloso e instabile; un luogo raccolto, insomma, dove lo spirito si rasserena e trova pace contemplando la natura e confrontandosi con essa. Qui la natura perde ogni residuo "selvatico" ed imprevedibile e si piega all'immaginazione dell'uomo ed al suo complesso modo di sentire ma, allo stesso tempo, mantiene intatta la sua prorompente bellezza; anzi nell'hortus conclusus essa viene "inquadrata", proprio come accade per un dipinto di valore quando sia collocato in una cornice adeguata che da questa riceve, come sosteneva Vasari, equilibrio, stasi, permettendone da parte dei fruitori una serena contemplazione. Ogni essenza vegetale accolta, catalogata e inquadrata nel giardino e nel suo ambito di sorprendente bellezza e semplicità, diviene, a questo punto, proprio come accade ad un osservatore davanti ad un dipinto, pretesto per una sperduta autocontemplazione dell'Io, perché collocata nella sua precisa autonomia vitale e governata nella sua crescita per raggiungere il pieno della sua particolare eleganza, la singolare compiutezza della sua forma.

D'altro canto, va subito detto che un giardino, in un luogo di per sé "magico" dal punto di vista formale ed ambientale, quale è la Costa d'Amalfi e, soprattutto, in un agglomerato urbano decisamente singolare dal punto di vista paesaggistico, quale Furore è, dove il panorama in tutta la sua straripante bellezza si fa interprete principale dello spettacolo straordinario che gli elementi della natura qui mettono in scena, rappresenta per l'architettura ed il progettista una sorta di sfida costruita su sottili equilibri che non devono turbare quello che già esiste ma che, allo stesso tempo, devono alludere alla sua presenza, alla sua essenza di architettura intesa come processo intellettuale-creativo che si fa spazio pensato e costruito. E, nel caso del giardino, l'architettura si fa processo in continua evoluzione che cambia aspetto dall'estate all'inverno, dal mattino alla sera e dal giorno alla notte. L'architettura deve qui individuare – o, forse, soltanto suggerire sottovoce – una sorta di equilibrio tra gli elementi fisici e

quelli vegetali; bilancio dinamico che è la trasposizione nello spazio esterno di quello che c'è all'interno dell'animo umano, quando l'interiore si proietta nell'infinito assoluto dello sguardo perduto lungo la linea dell'orizzonte (che si percepisce con chiarezza nel suo essere curva, tanto grande è l'angolo visuale sgombro che lo sguardo riesce ad abbracciare) e l'infinito esterno entra nel più profondo del soggetto, nei suoi angoli più reconditi e minuscoli, mescolandosi ai suoi pensieri, al suo essere piccola cosa.

Un paradosso straordinario questo che avviene nell'*hortus conclusus* proprio in virtù della sua finitezza percepibile che non può non impegnare l'immaginazione progettuale in una direzione poetica, linguisticamente impegnata sul piano delle scelte formali ma, allo stesso tempo, discreta, rispettosa degli equilibri e dell'apparenza naturale già esistenti.

Giardino ed infinito o, forse, giardino sull'infinito. Questo il tema poetico del parco e la ricerca che l'intenzionalità progettuale è spinta a fare nelle maglie della storia dei giardini della nostra tradizione culturale, individuandone temi, elementi e trasponendo, nell'attualità, soluzioni e significati.

Ma un parco, oltre che intima prospezione dell'io, è anche soddisfazione di bisogni reali, quelli di comunicazione, di isolamento e di partecipazione, di gioco e di impegno, di osservazione della natura – le splendide piante tradizionali di Furore, le viti, i carrubi, gli olivi, le roverelle e gli alberi da frutto – e di teatro, di rappresentare, recitare, immaginare, impersonare caratteri dello spettacolo tradizionale ed innovativo con un mare per sfondo, tanto ampio da apparire verticale, proprio come una quinta teatrale, tanto imponente e travolgente da sembrare irreali come in una pura fantasia. Ed ancora il gioco, palla, tennis, bocce, e le partite a carte sotto l'ombra di una quercia e le feste popolari, i balli e la recitazione dei ragazzi, il loro essere grandi protagonisti di questo paesaggio magico, proprio come la natura.

Gli elementi del paesaggio costiero

E' qui necessario anteporre alla parte di approfondimento tecnico-procedurale, indispensabile per mettere a fuoco temi e proposte progettuali, prestazioni richieste e re-

quisiti delle soluzioni proposte, alcune considerazioni di carattere generale che servono per inquadrare i temi in questione e le attese culturali.

Il paesaggio della Costa d'Amalfi, nella sua forma attuale e, soprattutto, sotto il profilo della specifica qualità che esso possiede e la straordinaria forza comunicativa della sua immagine panoramica, è il risultato di un lungo processo creativo, determinato dalla presenza coordinata di diversi insiemi di cause generatrici. Esso presenta, in buona sostanza, elementi determinanti fondamentali appartenenti a due differenti tipologie geomorfologiche: alti picchi montuosi e forti spaccature del promontorio roccioso che si spingono in profondità, di larghezza generalmente estremamente contenuta rispetto alla lunghezza di penetrazione, chiuse tra alte pareti con andamento pressoché verticale, percorse nel livello più basso da corsi d'acqua di carattere prevalentemente torrentizio-stagionale; queste spaccature del banco roccioso della Costa sono genericamente denominate "Valloni" e, nel caso particolare del territorio fuforese – sul quale si ritornerà nel corso di questa relazione – "Fiordo". Elementi che vanno a determinare una conformazione "naturale" del territorio estremamente singolare, caratterizzata essenzialmente da rocce calcaree riunite in tormentati insiemi di natura montuosa che precipitano, perlopiù a picco, nelle profondità del mare.

Al fondo di questi valloni e in prossimità del mare, si sono creati nel tempo, non si sa effettivamente a partire da quando né si hanno notizie certe d'epoca romana, i primi insediamenti abitati organizzati come città. Questa è la struttura morfologica di Amalfi, Atrani, Minori, Maiori, Vietri, tutte organizzate con l'edificato distribuito sulle pareti rocciose di bordo del vallone, attraversate al centro da un fiume più o meno ricco d'acqua, di carattere prevalentemente torrentizio; così è per Amalfi con il suo Chiarito (ora Canneto), per Atrani con il Dragone, per Vietri con il Bonea e così via. Dicevamo che non si hanno notizie dei tempi più antichi perché le prime informazioni dotate di una qualche certezza documentale della presenza di Amalfi risalgono all'alto medioevo, quand'era struttura fortificata, castrum bizantino di difesa, probabilmente dalle incursioni piratesche. A questa tipologia urbana, per così dire, di "fondo valle" se ne contrappone un'altra, ugualmente diffusa sul territorio, che ha come esempi significativi Agerola e Tramonti. Furore rappresenta, da questo punto di vista, una

curiosità ed un'eccezione, possedendo in parte il carattere delle une e, in parte, quello delle altre come si può facilmente verificare, osservando che, mentre il piccolo borgo dei pescatori e gli altri opifici protoindustriali presenti nel Fiordo, anche se solo "in nuce", possiedono le caratteristiche di un centro abitato sul mare, ancorché minuscolo, la parte superiore segue la classica articolazione per parti (che ruotano attorno ad una parrocchiale) che caratterizza Agerola (con le sue frazioni di Campora, Bomerano, Pianillo e San Lazzaro) e, ancor più, Tramonti con tutta la sua complessa articolazione spazio-territoriale.

Tornando alla configurazione geomorfologica della Costa si ha che il banco roccioso è stato ricoperto, nel corso di ere geologiche successive, da un manto di rocce piroclastiche di provenienza vesuviana. Va qui, per inciso, ricordato che si dicono pi-roclastiche – come l'etimo della parola suggerisce – quelle rocce generate dalla frantumazione dovuta alle alte temperature che si raggiungono in un vulcano in eruzione, una volta che siano state proiettate con violenza verso l'alto nell'atmosfera e siano poi precipitate a ricoprire, nel nostro caso, in successivi accumuli temporali, gli strati di rocce sedimentarie-calcaree che costituiscono i rilievi montuosi tipici della Costa.

Il manto piroclastico, reso fertile dall'azione lenta degli agenti atmosferici e dalle acque piovane reflue e dalla macerazione degli elementi vegetali è stato, successivamente, "addomesticato", per così dire, dall'uomo, lungo il corso della storia, e predisposto per l'agricoltura, mediante l'aggiunta di terra fertile (in prevalenza miscugli di sabbia ed argilla) prelevata dal fondovalle fluviale e la costruzione dei ben noti "terrazzamenti". Questi sono, in sintesi, balze orizzontali di terreno coltivabile, di lunghezza variabile e di spessore non superiore ai cinque-sette metri che hanno determinato il peculiare aspetto del territorio costiero che, laddove la pendenza lo consentiva, appare scalettato lungo il suo declivio naturale. I terrazzamenti sono sostenuti da caratteristici muri a secco, detti "macere" o "macerine". I muri a secco sono costituiti da pietre cavate direttamente sul posto; esse in parte servivano a costruire le strutture murarie di sostegno e contenimento del terreno, come ora s'è detto, e, in parte, venivano utilizzate per edificare le abitazioni rurali, proprio quelle che maggiormente caratterizzano l'ambiente costruito di Furore e degli altri insediamenti urba-

nizzati della Costa .

Macere, terrazzamenti e tratti di roccia nuda, tanto scoscesi, questi ultimi, da non poter essere sfruttati per ricavarne terreno utile all'agricoltura, costituiscono le "invarianti" strutturali , per così dire, della forma complessiva del paesaggio costiero . Le balze e le macere rappresentano, per tutto quello che s'è finora esaminato e, soprattutto, per il loro significato storico-antropico, anche un'invariante del progetto del Parco Sant'Agnelo. Esse, insomma, possono essere definite, sotto il profilo espressivo, dei veri e propri elementi semantici con i quali il linguaggio di qualsiasi intervento progettuale, architettonico ed urbanistico deve fare i conti.

Il territorio di Furore

La particolare natura geomorfologica del territorio furorese, compreso tra i due val-
loni della Praia e del Fiordo, che si è ora esaminata, genera, dal punto di vista in-
sediativo, una caratteristica struttura policentrica articolata su più nuclei di interesse,
tra loro collegati da sistemi viari ora in obsolescenza, sia per il progressivo abbandono
delle campagne, sia per la presenza dei moderni mezzi di comunicazione, che sfruttano
esclusivamente strade di collegamento veloce.

Come ha scritto Corrado Beguinot nel suo Piano socio-economico e territoriale, elab-
borato, per la Comunità Montana "Penisola Amalfitana", tra il 1991 e il 1994, gli in-
sedamenti antropico-urbani della Costa, come abbiamo già avuto modo di anticipare,
si dividono in due grandi gruppi: quello dei centri principali caratterizzati da un certo
grado di compattezza (Amalfi, Atrani, Minori, Maiori) e quelli "diffusi", sparsi, cioè,
sul territorio, come Furore, Scala, Tramonti.

*“Queste ultime strutture costruite – prosegue Beguinot – direttamente interconnesse con i
centri principali da un fitto reticolo di collegamenti rurali, oggi in gran parte abbandonato,
si sono sviluppate ... assecondando l'andamento orografico ed addomesticando il territorio
ad usi agricoli con imponenti opere di terrazzamento. Una cappella – o al più una chiesa –
e il suo sagrato immersi nel paesaggio costituirono i poli di una struttura urbana diffusa,*

tenacemente radicata alla terra ed al suo sfruttamento agricolo” .

Questa tipologia antropico-urbanistica diffusa caratterizza, come s'è detto, Furore. Il paese entra a far parte della categoria degli “abitati sparsi” ma lo sparpagliamento delle costruzioni sul territorio non significa mancanza di una logica aggregativa; le opere costruite, infatti, hanno avuto un tempo profonde strutture di interconnessione tra polo e polo di interesse, fatte di sentieri, “scalinatelle”, tratturi, stradine, mulattiere ; tra la Marina e la montagna esisteva un andare quotidiano degli abitanti del paese, faticoso quanto si vuole, ma pur sempre l'unico modo di percorrere il territorio, e, soprattutto, l'unico percorso utile per trasportare merci. Queste, infatti, attese le grandi difficoltà di comunicazione via terra , erano trasportate per mare, giungevano alla marina e, poi, portate a spalla fino ad Agerola. La struttura urbana era dunque, rispetto ai mezzi di comunicazione allora esistenti, razionale e perfettamente funzionante. In conseguenza di ciò, nonostante l' abitato sia “sparso”, non significa affatto che esso non abbia avuto, nel passato, oltre la razionalità funzionale testé descritta, una sua unitarietà ed identità facilmente decodificabili. E' solo oggi che queste caratteristiche strutturali dell' inse-diamento urbano vengono meno a causa dei diversi sistemi di percorrenza di cui si fa uso intensivo, con un evidente vantaggio di natura funzionale ma con il risultato di mettere in crisi, con l'abbandono del transito pedonale, anche le antiche possibilità di fruizione della struttura urbana diffusa e del paesaggio. La presenza, infatti, della provinciale che collega Agerola ad Amalfi e che attraversa, in lunghezza, tutto l'abitato “sparso” di Furore, comporta una artificiosa dilatazione spazio-temporale del territorio visto che, stravolgendo gli antichi itinerari che attraversavano il tessuto urbano, finisce per cambiarne profondamente il significato, in un vero e proprio capovolgimento percettivo dell'ambiente e dell'insediamento costruito, proponendo una fruizione, per chi lo percorra velocemente in macchina, assolutamente distorta e radicalmente diversa da quella del passato .

E dunque la struttura della percorribilità tradizionale, come si è detto oggi in prevalenza abbandonata, stabiliva nessi e gerarchie tra i poli che caratterizzavano l'insediamento urbanistico furorese. In questo gioco antico bene si sono inseriti anche i

nuovi poli di recente introdotti; accanto ai tradizionali nuclei di interesse che ruotano in-torno alle principali chiese (S. Michele, S. Giacomo e S. Elia), si aggiunge lo slargo della Mola, articolato, quest'ultimo, intorno all'edificio principale del Comune e dei servizi di pubblico interesse che il paese offre: farmacia, ufficio postale, negozi e botteghe.

In questa logica, la valorizzazione di un'area che ruota intorno ad uno dei poli tradizionali di interesse (la chiesa di San Michele e lo slargo antistante) non può che introdurre vettori di riequilibrio ambientale, portando non soltanto i cittadini di Furore ad acquisire un'ulteriore struttura di comunicazione e di incontro, dotata di servizi e pro-pulsiva di tutta una serie di attività, ma anche a riproporre al viaggiatore ed al turista una visione maggiormente accentrata del paese e di rivalutazione dei percorsi pedonali (scale, sentieri, viuzze e slarghi) che, come si è detto, giacciono in gran parte abbandonati e che dal Parco, la cui realizzazione qui si descrive, sarebbero, per così dire, riammagliati, fisicamente, funzionalmente e formalmente.

Una considerazione di fondo, inoltre, ci permette di inquadrare con maggiore definizione l'ambito problematico del progetto che qui si presenta. Un giardino si inserisce in un contesto più ampio che è quello di paesaggio e una delle letture più interessanti che si sono fornite del paesaggio è quella che esso debba intendersi come un vero e proprio "documento". Al contrario, nella considerazione corrente e, soprattutto, nell'uso turistico che si fa del territorio ed il modo in cui l'ambiente viene recepito, il paesaggio si trasforma essenzialmente in prodotto del gusto e della sensibilità individuale. La circostanza che esso rappresenti un complesso di episodi che hanno avuto a che fare, in maniera prevalente, con la cultura storica passa in secondo piano. Le comuni categorie di apprezzamento del paesaggio si rifanno, di conseguenza, quasi esclusivamente, alla percezione sentimentale o, comunque, ad un modo di vedere profondamente segnato sul piano emotivo, e non a letture ed interpretazioni delle testimonianze storiche che esso offre. Il paesaggio viene considerato un elemento immobile e fissato una volta per tutte, una sorta di "scenario naturale" e non un insieme di entità sottoposte a continua manipolazione e modificazione da parte degli uomini e degli avvenimenti che occorrono lun-go lo scorrere del tempo. Intendere il paesaggio come documento si-

gnifica, dunque, affidarsi ad un insieme di strumentazioni multidisciplinari e prestare particolare attenzione alle caratteristiche dell'ambiente costruito, alla cultura contadina dalla quale esso, in prevalenza, discende; la cultura contadina va considerata non come sinonimo di staticità ed inerzia ma come spinta verso una lenta ma crescente trasformazione, adattamento e caparbia volontà di addomesticamento della natura, molto spesso, dura ed inospitale. Un lavoro eseguito con pochi mezzi e, spesso, con la sola forza delle mani e della braccia.

Il parco-giardino “Sant’Agnelo”

Il parco-giardino di Sant’Agnelo si inserisce come uno dei tanti elementi della Costa d’Amalfi, in un contesto naturalistico di prepotente bellezza con il quale deve entrare in dialogo tenendo conto delle caratteristiche strutturali precipue di questo paesaggio, della sua forma, della sua storia e di tutti gli interventi simili di compiuta bellezza e significato, come, ad esempio, gli splendidi giardini delle Ville di Ravello.

Il progetto del Parco Sant’Agnelo parte dalle precipue caratteristiche dell’ambiente, come si è finora detto, e dai lineamenti formali degli interventi simili, storicamente consolidati, interiorizzandone, per quanto possibile, gli elementi normativi, le invarianti strutturali e gli spunti formali, ma anche dalla grande tradizione progettuale dei giardini storici italiani ed europei.

Dei giardini italiani, come s’è già fatto cenno all’inizio di questa discussione, il progetto vuole interiorizzare la ricchissima eredità simbolico-funzionale di fruizione, sposando la complessità culturale di questi modelli con le tradizioni agricolo-artigianali-pastorali della Costa d’Amalfi (ad esempio l’arte della ceramica) e con le tipicità botaniche ed agricole autoctone di Furore. Sono due complessi discorsi quelli che qui devono entrare in dialogo: da un lato l’arte dei giardini di classica memoria, tipica della penisola italiana e, dall’altro, la cultura agricola specifica della Costiera che, fino a quando l’industria del turismo non ha subito la grande crescita degli ultimi decenni, ha costituito la prevalente – se non l’unica – fonte di reddito e di sostentamento per le

popolazioni locali.

Basandosi sulla convinzione che un giardino, un parco – così come la cultura umanistica ha radicato nel nostro pensiero più profondo e nella nostra concezione dell'ambiente – siano strumenti adatti alla speculazione, alla riflessione e, per questo, vengano a costituire un formidabile humus per lo sviluppo della sensibilità creativa e il riflettere cognitivo dell'uomo, bisogna permettere che essi svolgano anche una funzione didattica-didascalica di primaria importanza .

Ed allora coniugare insieme in un unico progetto gli aspetti fondamentali della tradizione colta dei giardini italiani con quella locale, contadino-artigianale, può rappresentare, tra l'altro, un utile tentativo di ristabilire un corretto piano di dialogo tra l'epoca contemporanea e la storia passata, tra la cultura “alta” dei potenti e dei ricchi illuminati – che usavano il loro potere anche per costruire luoghi di godimento spirituale – e quella “bassa” degli umili dove la fatica dell'uomo, tesa sempre alla sopravvivenza, ha fatto perdere di vista le finalità ultime della vita, soprattutto quando questa aveva per cornice un paesaggio straordinario come quello della Costa d'Amalfi. Una sensazione di straniamento e di alienazione che dovrebbe essere definitivamente fugata nell'epoca contemporanea dove le differenze sociali tendono ad affievolirsi ma che potrebbe rientrare, inaspettatamente, come protagonista una volta che l'industria turistica prenda il sopravvento su tutte le altre componenti della vita locale. In altre parole, pur non negando gli evidenti vantaggi che questo nuovo sistema produttivo provoca sul piano dell'economia locale e dello sviluppo di larghe fasce di popolazione costiera, questo nuovo modo di guardare il paesaggio rischia di appiattire gli aspetti controversi e le diverse sfumature di una storia complessa in un quadro gastronomico-percettivo estremamente superficiale ed effimero.

Al contrario, immettere nel background culturale di progetto le valenze storico-culturali che provengono dal passato – nei loro caratteri discordanti e contraddittori – significa riempire di significato un progetto complesso quale è quello di un giardino-parco, senza farne un mero strumento funzionale per l'esclusivo soddisfacimento di esigenze funzionali.

Parliamo innanzitutto dell'area interessata dal progetto. Essa è ubicata, come viene

illustrato dalle tavole di stato di fatto e di progetto allegate, sul versante orientale del territorio comunale di Furore, al di sotto della chiesa di Santa Maria, confinando ad occidente con il corpo di fabbrica della chiesa di San Michele (nominata anche, nella dizione più antica, Sant'Agnelo) e il piazzale antistante al corpo di fabbrica, spingendosi, sul versante orientale, fino al limite della parete rocciosa verticale che precipita nel Vallone o "Fiordo" di Furore. La zona ora detta, oltre a rappresentare un'area pressoché unitaria, poco frazionata dal punto di vista catastale, presenta una serie di requisiti preferenziali per la sua destinazione a parco, quali l'estensione di superficie e la localizzazione, particolarmente felice dal punto di vista estetico-panoramico, offrendo una splendida visione della penisola di Capo di Conca e la possibilità di raggiungere con lo sguardo, anche se di scorcio, le estreme propaggini dell'isola di Capri e dei Faraglioni.

Sotto il profilo dell'accessibilità l'area presenta, come risulta dal grafico, estrema facilità di collegamento veicolare in due punti: a sud lo slargo antistante la chiesa e, a nord, un'area di parcheggio, di prossima realizzazione. Dal punto di vista pedonale essa è penetrabile da più parti come verrà illustrato più innanzi ed è servita da un sistema di sentieri pedonali in ottimo stato di conservazione e manutenzione quali il sentiero discendente preesistente ad ovest, fatto di scale e percorsi e, lungo la linea di confine a sud, la via degli orti che, attraverso varchi esistenti o di progetto, permette la penetrazione in più punti ed in aree diverse del parco.

Dal punto di vista morfologico e della struttura l'area presenta caratteristiche perfettamente omogenee a quelle salienti e tipiche del territorio comunale di Furore: essa risulta costituita da terrazzamenti sostenuti da muri a secco detti "macerine", come si chiarisce in altra parte di questa Relazione, che dovranno essere sostituite o ripristinate per poter soddisfare con efficienza alla loro funzione. Allo stato attuale i terrazzi esistenti sono in numero di cinque anche se non sono pianeggianti e in alcuni punti abbastanza accidentati così come appare dalla tavola n.2 allegata.

La vegetazione esistente è composta da alberi come ulivi, roverelle e da cespugli tipici della zona (mirti, lentischi, ginestre e così via). Non esistono esemplari imponenti o di

particolare pregio anche se il progetto prevede di conservare gli elementi arborei più significativi esistenti che, comunque sono in numero esiguo. Esistono anche numerose agavi, nella parte più rocciosa dell'area che è situata ad occidente, immediatamente al di sopra del corpo di fabbrica della chiesa.

Non sono presenti, all'interno dell'area fabbriche di muratura, con l'eccezione di due costruzioni. Si tratta, per la precisione, di una cabina dell'acquedotto che sarà lasciata così com'è anche se opportunamente inserita nella vegetazione e di un deposito di circa 45 mq che sarà opportunamente sfruttato per costituire servizi e spogliatoi annessi al campetto sportivo.

La tradizione del giardino italiano

Della tradizione del giardino italiano sono stati recepiti all'interno del progetto alcuni temi fondamentali in vista di un suo uso non soltanto contemplativo ma anche didascalico-didattico. Il giardino, infatti, per tutto quello che finora s'è detto, è luogo di svago e, allo stesso tempo, di meditazione ma possiede anche la capacità di essere utile e convincente espediente didattico, così come la sua storia nel tempo mostra. Non a caso nel Rinascimento prima e in tutte le altre epoche, poi, i giardini, tra le altre cose, venivano a costituire una sorta di repertorio-catalogo di molti componenti tra i quali privilegiavano certamente gli organismi vegetali in tutte le loro forme ma anche elementi esotici e che avrebbero dovuto destare meraviglia tanto da farne delle vere e proprie Wunderkammern. Se agli elementi vegetali che erano in rappresentanza di se stessi era affidato il compito di illustrare la bellezza e la ricchezza della natura, a tutti gli altri elementi era affidato il compito di illustrare la potenza della ragione e della creatività umana. I naturalia et curiosa costituivano, insomma, i poli di una dialettica del pensiero e dell'immaginario che nel Cinquecento esprimevano il potere del Signore, padrone del giardino, e che, successivamente, incarnavano il desiderio di evasione, immaginazione e elaborazione fantastica dell'uomo.

Di tutto il repertorio di elementi che entrano a far parte di questa tradizione culturale e che sono trattati nell'appendice A alla quale si rimanda, è sembrato utile recepire ciò che potesse essere elemento narrativo per approfondire le storie di Furore e del suo

immaginario collettivo, ricorrendo, quando fosse possibile, anche a tutta la tradizione artigianale autoctona della Costa d'Amalfi. Sono stati, dunque, recuperati all'interno del parco Sant'Agnelo alcuni temi del giardino storico italiano, alcuni elementi della sua storia ed è stato effettuato il tentativo di coniugarli con le richieste dell'Amministrazione Comunale, nello sforzo di mescolare la carica evocativa e poetica propria dei primi con la funzionalità e i requisiti che si desiderava il parco avesse nel suo complesso. Si è così giunti al risultato che di seguito si descrive. Le aree funzionali richieste con i loro requisiti essenziali sono:

1. *L'area agorà*, destinata ad incontri collegiali, minispettacoli teatrali festivi all'aperto, miniarena per la proiezione di film in estate ed a disposizione, congiuntamente agli altri spazi del parco e al piazzale antistante la chiesa di San Michele, per le tradizionali feste popolari di Furore. L'area agorà si è tramutata in una delle realizzazioni tipiche dei grandi giardini di Villa sei-centeschi destinati proprio a spettacoli all'aperto comunemente noti come teatri di Verzura perché costruiti come piccoli capolavori dell'arte topiaria mista ad una adeguata sistemazione del parterre con pavimentazioni adatte e composizioni vegetali. Esempi storici di rilievo sono il teatro verde della villa Floridiana a Napoli o il teatro di verzura del Giardino di Poiega in Valpollicella che è situato al centro del vigneto, realizzato dall'architetto Luigi Trezza nel 1783.

2. *L'area per lo sport* che comprende un campetto di 28 x 16 metri quadrati e un'area di ginnastica all'aperto. Nel progetto, come sarà chiarito più innanzi, il campo è circondato da tribunette e balze alberate, mentre la ginnastica all'aperto si svolge lungo i viali che percorrono in senso longitudinale i terrazzamenti, attraversando un elemento dei giardini tradizionali, la catena d'acqua. La catena d'acqua è un elemento che si presta molto bene all'inserimento dei giochi d'acqua all'interno di un giardino quando questo sia, per così dire, "costretto" in una situazione ambientale come la nostra, cioè su di un terreno roccioso a forte pendenza sistemato con terrazzamenti. La catena d'acqua risolve il problema della circolazione dell'acqua (un vero e proprio corso artificiale) sfruttando l'altezza, col realizzare vasche e cascate, raccogliendo in basso, in un

serbatoio, il liquido e rimandandolo in alto con una pompa. Questo complesso, come si vedrà più avanti quando si parla degli impianti tecnologici ed idrici, è strettamente collegato ad un sistema di raccolta delle acque piovane basato su vasche situate nelle balze a quota più elevata da riempire nella stagione invernale e riutilizzare in quella estiva per irrigare il giardino. Il sistema della catena d'acqua è presente nei giardini di molte ville, in particolare dell'epoca barocca. Uno degli esempi maggiormente riusciti è quello di Villa Lante a Bagnaia .

3. *Un'area di tutela* organizzata per la valorizzazione-conservazione dei biotipi vegetali presenti nella zona di Furore. Connessa a questa attività quella dell'enfatizzazione delle risorse etnobotaniche attraverso impianto, cura, catalogazione e crescita protetta. L'idea fondamentale che viene dai giardini storici è quella del cosiddetto "giardino dei semplici" che rappresenta, dal ri-nascimento in poi, un'evoluzione del medioevale orto monastico delle erbe officinali. La struttura dell'orto o giardino dei semplici è estremamente affascinante perché realizzazione fisica di un classificatore basato su aiuole e cartellinatura molto semplice ma anche estremamente intelligente che anticipa il rigore classificatorio tipico dell'epoca dei lumi nella quale nascono, poi, gli orti botanici veri e propri. Il semplicista è, nella storia, anche ritenuto un mago perché, secondo le credenze popolari – e non solo – gli astri e le erbe sono connessi in miracolosi equilibri segreti che il semplicista sa decifrare a vantaggio degli uomini. Organizzata come un mini orto botanico la zona protetta del parco di Sant'Agnelo si sviluppa ad oriente con un'area sementaia, un giardino protetto in cui conservare ed avere cura – proprio nel senso latino di colere, coltivare – delle essenze e due serre costruite secondo i principi che vengono fuori dalle più recenti discussioni sull'argomento e su come questi corpi vetrati possano sfruttare al meglio le potenzialità dei terrazzamenti senza dar luogo a squilibri visivi eccessivi.

4. Infine un'area picnic a disposizione dei visitatori. I temi dei giardini storici collegati a questa esigenza funzionale sono i gazebi di verzure come delimitazione di aree adatte alla sosta, il percorso delle maioliche che ripristina in lunghezza il pergolato-porticato tipico dell'area amalfitana con riferimenti all'uso delle maioliche decorative della Napoli settecentesca. Esempio straordinario è il chiostro maiolicato della chiesa

di Santa Chiara e il lavoro de-corativo progettato dall'architetto Domenico Antonio Vaccaro. E' evidente il riferimento all'arte ceramica della tradizione vietrese. Qui potrebbe, in una fase esecutiva, essere messo a punto un sistema di concorso ad inviti e coin-volgere un certo numero di ceramisti a produrre una serie di maioliche su temi rigorosamente prestabiliti in sede di progetto esecutivo, aventi per oggetto storie di Furore e della Costa.

Il progetto

Le tavole allegate che rappresentano lo stato di fatto e la planimetria generale di progetto mostrano come, nella sostanza, l'organizzazione dell'area interessata non presenti, nell'articolazione del suolo, nessuna consistente differenza di rilievo tra la situazione esistente e quella di previsione. Il futuro andamento dei terrazzamenti, infatti, non si discosta da quello attuale e le macerine saranno, tranne alcune differenze di poco conto dettate prevalentemente da motivi di riequilibrio di natura architettonica ed estetica-formale, ubicate nella stessa posizione. Naturalmente, come appare chiaro anche dal preventivo preliminare allegato, è prevista la riedificazione di tutti i muri di contenimento che ora versano, per la maggior parte, in uno stato di pressoché totale abbandono. Viene prevista la loro riedificazione rispettandone l'aspetto e la composizione in pietrame calcareo – che sarà, ovviamente, lo stesso ora impiegato opportunamente risagomato e razionalizzato, legandolo con malte convenientemente calibrate per assicurare una maggiore resa statica e, laddove sia necessario, poggiano la base su più idonee strutture di fondazione.

I terrazzamenti di progetto sono attraversati da sentieri di larghezza media pari a 1,50 m che presentano un andamento da ovest ad est di forma fluida, realizzati prevalentemente con materiali locali, inframezzati, come si vedrà più innanzi e come sarà evidenziato con maggiore precisione in fase di progetto definitivo, da discrete decorazioni secondo la tradizione vietrese della Costa d'Amalfi e con modalità che verranno puntualmente descritte in una fase successiva di approfondimento. I sentieri longitudinali ora brevemente descritti si incrociano, nel loro andamento, con tre percorsi trasversali da nord a sud articolati, per superare il forte dislivello esistente, in scale organizzate

secondo i criteri funzionali e formali di quelle, numerosissime, già presenti nel sistema tradizionale di collegamenti di Furore e realizzate con gli stessi materiali calcarei della tradizione locale con l'aggiunta di delicati elementi decorativi in pietra da taglio che fungeranno da elementi di spigolo, di rompitratta o di sostegno alle ringhiere metalliche, queste ultime semplici e discrete, che si intendono adottare come balaustre di protezione.

I percorsi di collegamento verticale sono posizionati nelle prossimità degli ingressi al parco-giardino di Sant'Agelo – che, come verrà illustrato più innanzi, sono in numero di cinque – e sono distribuiti in maniera da far sì che i collegamenti trasversali non superino la lunghezza di 45-50 metri tra scala e scala in modo che la distanza massima percorribile per passare da un terrazzamento ad un altro non sia superiore ai 25 metri. Il primo percorso verticale collega l'ingresso San Michele – contrassegnato in planimetria con la lettera C – al campo sportivo, alle tribunette ed ai servizi al campo, e, tramite una scala che segue dolcemente la pendenza naturale, al Teatro delle Verzure di cui si parlerà tra poco. Il secondo percorso verticale è posizionato tra l'ingresso A, a nord, da via del Lamaro e la scala di accesso, di nuova costituzione, tra via degli orti e l'ingresso al percorso delle maioliche con pergolati di vite, anch'esso di nuova costituzione, ubicato a sud e contrassegnato, in planimetria, dalla lettera D. Questo percorso in salita costeggia ad est il campo di calcio ed è costruito in esatta prosecuzione prospettica di un percorso preesistente del tessuto storico di Furore che collega con la piazza della Mola. Questa prosecuzione prospettica – che acquista valore soprattutto sul piano della fruizione visiva – è stata volutamente realizzata in ideale proseguimento della direttrice esistente per marcare il significato – del quale si è diffusamente parlato in precedenza – dell'originario impianto di collegamenti nord-sud (percorsi pedonali ma soprattutto “scalinate”) cui il parco-giardino dovrebbe dare nuovamente senso .

Il terzo collegamento verticale mette in comunicazione il percorso delle maioliche – all'altezza di una minuscola piazzetta belvedere con panche e prospetto verso il mare – con le serre e il semenzaio, costeggiando l'area protetta. V'è poi da considerare un'ultima connessione verticale, per la precisione una scala che porta dall'ingresso al parco

contrassegnato con la lettera E, ubicato sulla sua estrema propaggine est, ad un luogo intenzionalmente denominato, in sede di progetto, “Osservatorio” che, pur realizzato soltanto con siepi opportunamente sagomate con arte topiaria, panche maiolicate e elementi decorativi assai discreti in pietra da taglio (fontane, segnapassi, ecc.) dovrebbe, in qualche maniera evocare elementi di parchi o giardini già esistenti che hanno precisamente la funzione di luoghi di osservazione del panorama, come il tempietto di Villa Cimbrone, con la statua di Cerere, o l’osservatorio sul golfo di Napoli della Villa Floridiana. Questi elementi sono punti di arrivo in una passeggiata in un parco – nel nostro caso la passeggiata è costituita dal lungo percorso delle maioliche – e conducono ad un punto di sosta-stazione che ripaga il cammino del visitatore-fruitore con una vista panoramica d’eccezionale bellezza. Al gruppo di progettazione è sembrato che, nello splendore incontrastato di tutte le viste del parco, quella verso il capo di Conca dei Marini, a strapiombo sul Fiordo – proprio quella che si vedrà dall’Osservatorio – è letteralmente da capogiro perché fornisce a chi sta in quella posizione la sensazione di guardare il mondo dall’alto di un aeroplano o, meglio, dato il silenzio profondo di questo luogo, da un deltaplano o addirittura come se si avessero le ali. La presenza della profonda gola del Fiordo assicura sempre una piacevolissima brezza; da qui è possibile, molto frequentemente, godere della vista di corvi che volano a coppie, di gabbiani o, se si è fortunati, di falchi pellegrini che girano altissimi in battuta di caccia, tutti elementi, questi, che potrebbero pienamente confermare questa sensazione di volare. Queste caratteristiche definiscono la possibilità di realizzare una seconda “vista sull’infinito” dopo la terrazza di Villa Cimbrone o il terrazzo fiorito di Villa Rufo, già esistenti in Costiera ma con una sostanziale differenza: offrire un paesaggio di selvaggia bellezza, unire all’infinito la prepotenza assoluta della natura che proprio qui appare del tutto la protagonista assoluta della scena che si apre agli occhi del visitatore. Come verrà precisato più innanzi, in questo punto è prevista anche l’installazione di un info-point informatico dedicato alla storia di Furore, alle caratteristiche ambientali del paese e alla storia dei giardini italiani, mostrando come il tentativo del parco-giardino di Furore sia quello, almeno nelle intenzioni progettuali, di inserirsi in questa prestigiosa tradizione culturale che inizia con l’umanesimo e va avanti fino a

tempi più vicini a noi, rendendo il settore dei giardini italiani uno dei più straordinari capitoli del patrimonio culturale del nostro paese e non solo.

L'area, è suddivisa in sottoaree tematiche sostanzialmente collegate alle richieste dell'Amministrazione comunale prima ricordate. A partire dal lato occidentale si incontrano, l'area sportiva con il campo polivalente e il Teatro delle Verzure, ubicati rispettivamente a sud e a nord e tra loro collegati, come s'è già detto, dal primo percorso trasversale; nella parte centrale è situato il secondo attraversamento verticale alla base del quale sono innestati il percorso maiolicato e l'area picnic con gazebo di rampicanti. Al di sopra del campo polivalente v'è l'area destinata alla ginnastica all'aperto e, immediatamente accanto a questa, più spostata verso oriente la catena d'acqua costituita, come si è già fatto cenno, da una serie di vasche situate a livelli diversi intorno alla quale sono organizzati i giochi dei bambini all'aperto.

Sempre procedendo verso est, come si è già detto, si incontra il terzo percorso trasversale che s'innesta, a sud, con una piccola piazza nel percorso maiolicato e, fiancheggiando l'area protetta, conduce, a nord alle serre ed al semenzaio, inserite all'interno dell'area di tutela.

Alla fine del percorso maiolicato v'è un largo organizzato intorno ad un olivo esistente e da qui parte la scala verso l'Osservatorio.

L'area di progetto

di Francesco Donniccono

Vale la pena ora approfondire i singoli temi architettonico-compositivi che il progetto propone.

Il percorso delle maioliche, nelle intenzioni dei progettisti, si ricollega ad una tradizione consolidata dell'architettura claustrale e dei giardini napoletani e, più in generale, campani. L'arte delle ceramiche, delle maioliche ha antica tradizione in questa regione e, com'è noto, anche in Costa d'Amalfi, nella città di Vietri. Accade spesso, in Costiera, che i percorsi pergolati che si svolgono lungo i terrazzamenti, si trasformino, da semplici so-stegni di natura vegetale (i puntilli e i traversi in essenza di castagno dei pergolati di vi-te), in occasioni architettonicamente evolute, in elementi di grande effetto decorativo ed ambientale come avviene, ad esempio, nel caso del ex-convento dei cappuccini di A-malfi, o in segni forti del paesaggio come il colonnato dell'ex convento di San Lorenzo del Piano in Amalfi. D'altro canto anche l'immagine del chiostro delle clarisse di Santa Chiara rappresenta, nella sua essenziale semplicità strutturale, come già si è ricordato, e nella sua raffinatissima ricchezza decorativa – dovuta appunto ad un apparato complesso apparato maiolicato – un esempio particolarmente forte nell'immaginazione progettuale dell'architettura. L'idea allora è quella di riunire tutti questi elementi decorativi e a sottolineare il luogo che rappresenta l'atto fondativi del giardino italiano fin dalle origini. Come viene ricordato più avanti il giardino di Villa nasce, nell'umanesimo, come rimembranza del giardino di ciceroniana memoria e questo, a sua volta, nasce in ricordo delle passeggiate colte di Socrate e i suoi discepoli

lungo il fiume Ilisso. Una pergola coperta da una vite ombrosa che si svolge lungo un terrazzo, che da un lato offre la vista del mare, che ha una lunga fila di panche tra i pilastri che reggono traversi di castagno su cui poggia la vite e le decorazioni in ceramica che rivestono i pilastri e le panche, tutto ciò, insomma, può costituire un grande preludio architettonico a quello che l'Osservatorio, come si è detto, dovrebbe offrire. Una preparazione alla meditazione, una consolazione per la vista? Forse, e forse ancora di più.

Il progetto delle maioliche decorative fisserà, in anticipo, i temi decorativi desunti dal ricchissimo patrimonio immaginifico culturale delle storie popolari di Furore e della Costa e, dunque, la passeggiata assumerà il significato di una lettura rilassata della storia del luogo. I ceramisti vietresi realizzeranno, in un concorso successivamente da stabilirsi, i partiti decorativi. I pilastri, a pianta ottagonale come nel caso del chiostro di Santa Chiara, in modo da offrire partiti di “riggiole” 20 x 20 cm, ospiteranno decorazioni di natura vegetale, fingendo piante e tralci di vite che s'arrampicano e salgono sul pergolato e gli schienali delle panchine in muratura mostreranno ampi pannelli illustranti le storie cui ora s'è fatto cenno. Partiti decorativi faranno da rompitratta, congiuntamente al pietrame calcareo, alle campiture di pavimento, organizzate come si può desumere dalla pianta, in quadrati di circa 3.50 x 3.50 metri realizzati in materiale laterizio o ammattonato di 2,5 x 15 cm in coltello, articolato in varie tessiture, incanestrato, a spinapesce, a lista, o su movimenti più fluidi, come geometrie circolari concentriche e ra-diali.

Il teatrino delle Verzure

La pianta di questo piccolo complesso è generata da una semplice geometria, l'incastro di un semicerchio con un semiquadrato – dunque due quadrati affiancati – che servono, rispettivamente, per realizzare un'area dedicata agli spettatori a cavea, costituita da gradoni-seduta ed un'area dedicata alla rappresentazione di piccoli spettacoli te-atrali. Il Teatrino delle Verzure, è anch'esso, un tema classico dei giardini italiani; bastino qui come riferimenti i Teatro Verde della Villa Floridiana a Napoli e quello del Giardino di Poiega in Valpolicella, come si è già avuto modo di ricordare. Deliziose

costruzioni di dimensioni medio-piccole, esse perseguono un duplice scopo: costituire dei piccoli capolavori di arte topiaria e offrono un luogo fresco estivo per assistere a gradevoli spettacoli all'aperto. Il modello per questi episodi di architettura è quello classico del teatro greco, dell'Odeon, anche se, come s'è testè detto, in dimensioni molto più ridotte. L'effetto di queste strutture, oltre che sostanziare un elemento linguistico-formale che appartiene all'immaginario architettonico di tutti i tempi, è anche quello di costruire dei piccoli miracoli di acustica, come sa bene chi abbia visitato i teatri greci e studiato la loro fenomenale capacità di portare la voce sfruttando le caratteristiche naturali della forma semicircolare organizzata a cavea e il portato delle brezze o degli aliti di vento.

Il Teatro delle Verzure previsto, oltre tutte queste caratteristiche descritte, offre anche un altro degli elementi distintivi del teatro greco: quello di avere come scenario uno straordinario episodio naturale. La scena greca, com'è noto, era proprio ciò che la natura offriva, come ci raccontano il caso del teatro di Epidauro o di Dodona o tutti gli altri innumerevoli esempi della Magna Grecia. Allo stesso modo, il piccolo teatrino delle Verzure avrà come sfondo il "mare verticale" di Furore. Chi conosce le notti estive di questo paese e gli straordinari effetti dei raggi della luna che si riflettono e s'increspano sulle onde, sa quale potrà essere l'incanto dello scenario naturale inquadrato dalla piccola cavea. Il teatrino sarà circondato da una siepe realizzata in arte topiaria con essenze ed arbusti della macchia mediterranea appositamente individuati.

Anche in questo caso, come si può intuire dal disegno planimetrico, è previsto un pavimento costituito dall'incastro di elementi laterizi, cui s'è già fatto cenno, organizzati in geometrie circolari e radiali e componenti rompitratta lapidei con inserimento di elementi decorativi in maiolica.

La catena d'acqua

Un elemento indispensabile nei giardini, come lo stesso verde, è l'acqua. Non v'è trattatista o giardiniere che, lungo la storia di questa particolare arte costruttiva, non raccomandi e prescriva la presenza di questo "miracoloso" elemento il cui rumore e la cui vista rincuora l'animo ed apre la mente alla contemplazione ed al diletto. Come si

è già avuto modo di precisare precedentemente, la catena d'acqua che verrà realizzata nel parco-giardino Sant'Agnelo ha precisi riferimenti storico-culturali nella tradizione del giardino italiano ed in esempi realizzati come Villa Lante a Bagnaia. Nel caso particolare l'impianto d'acqua sfrutta la pendenza del suolo e la sua sistemazione a terrazzamenti per costituire una serie di vasche in cascata in cui l'acqua passi, per caduta, dall'una all'altra con effetto sorprendente sia sotto il profilo ottico-percettivo che acustico, del rumore dell'acqua in caduta.

Le vasche da realizzarsi, a partire dal terrazzamento situato a quota più alta, sono in numero di cinque, organizzate per l'appunto in cascata e come un corso continuo. Il visitatore trarrà consapevolezza di questa continuità perché il percorso dell'acqua, quando s'incrocerà con i sentieri, passerà al di sotto di questi e il passaggio pedonale avverrà mediante griglie metalliche opportunamente studiate e calibrate per permettere la diretta percezione della non interruzione del percorso dell'acqua. Per avere idea dell'idea progettuale che s'intende perseguire bisogna prestare attenzione agli schizzi di progetto già depositati presso il Comune di Furore .

Le vasche dovranno essere, successivamente, studiate in sede di progettazione definitiva prima ed esecutiva poi, perché oggetti di alta definizione artistico-artigianale e scultorea, proprio come si conviene a strutture espressive di questo tipo e come la tradizione costruttiva dei giardini italiani ci consegna.

E' prevista, per il corretto funzionamento del sistema della circolazione dell'acqua, una vasca di raccolta alla quota più bassa – che potrebbe unirsi agli altri serbatoi di scorte idriche di cui si farà cenno più innanzi – opportunamente proporzionata alla quantità d'acqua necessaria al funzionamento dell'impianto ed una pompa per riportare il liquido alla quota più alta e fare in modo di assicurare il funzionamento ciclico dell'installazione.

I materiali da adoperarsi sono pietre dure e da taglio, elementi decorativi maiolica-ti, elementi prismatici di valore scultoreo-architettonico in pietra dura con effetti sceno-

grafici e plastici.

L'area protetta

L'area protetta, come si è detto in precedenza, è destinata ad accogliere biotipi della tradizione locale e non. Essa deve intendersi compiutamente come area di natura didattico-sperimentale che entrerà a far parte di tutte le altre iniziative di rilievo realizzate o in corso di realizzazione che esistono all'interno dell'area comunale di Furore. Si intende qui fare esplicito riferimento all'ecomuseo del Fiordo ed al museo naturalistico già installato all'interno dei locali del mulino e della vecchia cartiera, a tutto l'apparato tecnico-scientifico già acquisito e disponibile all'interno di questi stessi locali e anche al nuovo recupero della cartiera esistente in località Portella di ampie dimensioni nella quale si stanno ripristinando strutture, apparecchi e macchinari protoindustriali e riproponendo la fruizione di un'area naturalistica di straordinario interesse ambientale.

Si prevede, dunque, che l'orto dei semplici del parco Sant'Agnelo debba intendersi collegato logicamente e culturalmente a tutto quanto già esiste all'interno del Fiordo per offrire a studiosi e ricercatori nel campo delle scienze naturali un ambiente favorevole alla meditazione, alla speculazione intellettuale e culturale e, soprattutto, un vero e proprio punto di partenza per un turismo scientifico e di elite, alla scoperta dell'immenso patrimonio culturale, protoindustriale ed ambientale che la Costa d'Amalfi rappresenta.

All'interno di quest'area sarà previsto anche l'innesto di tutti i vitigni autoctoni del territorio furorese in collegamento con la via del vino, un'iniziativa di grande interesse ambientale, paesaggistico e culturale del quale luoghi come il parco Sant'Agnelo e il Fiordo di Furore faranno parte a pieno diritto.

Le serre botaniche da realizzarsi, in numero di due, che occupano una superficie coperta di circa 140 mq, saranno costruite in base a criteri di rispetto per l'ambiente ed orientate al maggior rendimento possibile in relazione al luogo e dalle sue specifiche caratteristiche. E' logico seguire le raccomandazioni costruttive stabilite, proprio a questo riguardo, in un suo recente intervento da Ferruccio Ferrigni, ricorrendo ad una

struttura costruttiva in ferrofinestra e addossando le serre alle pareti delle macerine di contenimento sfruttandone le caratteristiche e l'inerzia termica .

Il campo di calcio

Il criterio di base per la progettazione del campo (che occupa un'area di circa 16 x 28 mq) è stato quello di ottimizzare il movimento di terra utilizzando come piano d'imposta una quota intermedia tra quella di sommità e quella di base della sua area di sedime. In questo modo, la nuova struttura si è inserita egregiamente nel territorio esistente senza eccessive movimentazioni di terra con un impatto assolutamente nullo, come si può verificare dal raffronto tra le sezioni esistenti e quelle di progetto. L'accortezza di porre, a sud, una barriera di alberi (in prevalenza cipressi nostrani) fa sì che la rete di protezione del campo risulti nascosta dalle essenze arboree evitando qualsiasi prospezione dalla strada di collegamento veloce Agerola-Amalfi.

A nord dell'area di gioco sono situate le tribunette per gli spettatori, rivestite in pietra da taglio opportunamente lavorata e il blocco dei servizi-spogliatoi, equivalente di un volume costruito oggi esistente del quale si prevede di sfruttare la cubatura utile. Il volume dei servizi così realizzato verrà intergrato nel profilo del campo al di sotto delle tribune e non sarà in alcun modo visibile, razionalizzando lo stato attuale che vede l'attuale costruzione profilarsi in maniera antiestetica fuori terra .

Gli accessi al campo possono avvenire dagli ingressi a sud e a nord, nelle immediate vicinanze della fabbrica della chiesa di San Michele. Il terreno ai bordi mantiene la sua sistemazione a terrazzamenti con essenze arboree da definirsi con maggiore puntualità in fase di progetto definitivo ed esecutivo. Nel campo, dato l'ingombro dimensionale previsto in accordo con i limiti che il sito impone, possono svolgersi più attività, dal calcetto alla pallavolo, dalla pallacanestro al tennis.

Collegata a quest'area sportiva è prevista la realizzazione di un'area di sport all'aperto mediante sistemazione di attrezzature opportunamente predisposte e progettate. L'area in questione è contrassegnata in planimetria di progetto con il n. 15 mentre, sempre all'aperto, è prevista una serie di giochi-bambini che, oltre ai soliti scivoli, alta-lene, giostrine e così via, ospiterà giochi da tavolo (scacchi e dama) realizzati nella

pa-vimentazione o su appositi piani in pietra da definirsi in fase esecutiva.

Gli impianti

L'impianto di smaltimento (e di raccolta) delle acque piovane si basa su due differenti tipologie di condotte: quelle principali basate su tubi del diametro di 400 mm situate al di sotto dei principali percorsi verticali, per uno sviluppo lineare di circa 580 m, con pozzetti situati ogni 20 metri e quelle secondarie, che corrono al di sotto dei sentieri pedonali, con tubazioni di diametro pari a 200 mm, per uno sviluppo di 800 metri lineari anch'esse dotate di griglie per la raccolta delle acque e di pozzetti di ispezione situati ogni venti metri.

E' prevista la raccolta delle acque piovane in quattro vasche di circa 30.000 litri ciascuna per sopperire, almeno in parte, all'irrigazione delle aiuole e delle essenze vegetali nei periodi estivi; tre di queste vasche saranno situate nel terrazzamento a quota più alta e la restante alla quota più bassa, considerata anche come vasca di raccolta del ciclo di liquido della catena d'acqua che prima si è brevemente illustrata. Tutte le vasche saranno collegate all'impianto idrico e saranno dotate di valvole di troppo-pieno.

L'impianto di adduzione dell'acqua è costituito da uno sviluppo lineare di tubazioni pari a circa 1500 metri lineari con l'installazione di 15 fontanelle variamente distribuite nel territorio del parco. Per il calcolo della irrigazione del verde si è fatto riferimento ad un valore parametrico così come viene specificato nel computo metrico preliminare.

Per l'impianto elettrico è previsto uno sviluppo di 2760 metri lineari con la sistemazione di 276 corpi illuminanti variamente distribuiti in planimetria a seconda delle tipologie e delle esigenze specifiche.

Si prevede, inoltre, l'installazione di pannelli fotovoltaici per la produzione di energia elettrica per una superficie attiva non superiore ai 50 mq in grado di assicurare, nelle condizioni di insolazione tipiche di Furore, una produzione annua di non meno di 10.000 Kw da utilizzarsi a supporto ed integrazione dell'energia elettrica necessaria

all'illuminazione ed agli impianti che verranno installati nel parco.
E' prevista, inoltre, la realizzazione di un impianto di diffusione musicale e quella di infopoint informatizzati che, come si è già accennato, dovrebbero avere lo scopo di fornire tutta una serie di informazioni aggiuntive sul parco, il luogo, la storia del paese e quella dei giardini italiani mediante la costruzione di strutture di comunicazione informatiche successivamente da definirsi con maggiore accuratezza.

Lineamenti dei giardini storici

di Giacomo Ricci

“Nessuna definizione considerava poeta il giardiniere artista di paesaggi; e tuttavia ... la creazione di giardini paesisti offriva alla specifica Musa l’occasione più gloriosa. Era questo, invero, il campo più opportuno alle audacie dell’immaginazione, che poteva all’infinito combinare forme ed inedite bellezze; giacchè gli elementi che entravano in combinazione erano, di gran lunga, i più splendidi che la terra potesse offrire. Nel fiore, nell’albero multiforme e policromo si riconosceva la fatica più evidente e poderosa della natura per creare la bellezza fisica. E dando direzione, concentrando questa fatica – più propriamente, acconciandola alle esigenze di occhi terreni – si avvertiva che si sarebbero usati i mezzi migliori, destinandoli ai più felici risultati – così adempiendo non solo al proprio destino poetico, ma attuando i nobili scopi in vista dei quali la Divinità aveva collocato il sentimento poetico nell’uomo.”

Edgar Allan Poe

Giulio Carlo Argan ha espresso in maniera sintetica ed estremamente efficace il senso che il giardino assume nell’evoluzione della cultura occidentale: esso è da considerarsi un luogo nel quale la natura viene modificata (e migliorata sul piano estetico) dall’intervento dell’uomo.

E’ quella che modifica la natura a fini estetico-ideali un’attività progettuale vera e propria, molto simile, per la natura effimera dell’oggetto del suo studio, a quella delle

feste e degli allestimenti temporanei, attività che costituisce, per sua stessa definizione, luogo d'elezione degli architetti, degli esteti e degli artisti.

Il giardino è allo stesso tempo, sia luogo della più raffinata e profonda interiorità che della manifestazione del collettivo. Esso, in qualche modo, prende il suo inizio dalla nostalgia dell'Eden perduto e rappresenta, dunque, uno dei tentativi più compiuti dell'uomo, in tutte le epoche, di costruire qualcosa che tenda alla perfezione. Ma data la sua natura effimera e l'intrinseca debolezza della sua struttura, priva di ogni difesa e e-stremamente vulnerabile alle minime variazioni del clima e del mondo esterno, si coniuga con una perenne instabilità e con l'idea stessa di dinamismo e movimento perpetuo. In nessun caso, come in un giardino, tutto è in continuo movimento e manifesta e-splicitamente la sua precarietà. Tutto l'opposto, si potrebbe osservare, dell'architettura di pietra che se ne sta lì a sfidare i secoli, più al lungo possibile, resistendo a tutti gli a-genti esterni. A dispetto delle inevitabili mutazioni che il tempo infligge ai monumenti del più lontano passato e le visibili ferite nel loro assetto, essi, in ogni caso, restano simboli dell'inamovibilità, dell'eroica resistenza delle idee e dei sentimenti contro gli oltraggi del tempo, persistendo nella loro ostinazione di durata. L'esatto contrario del giardino, dunque, fragilissimo insieme di equilibri destinati a durare per pochi attimi, che proprio dell'evoluzione continua – del morire e rinascere incessanti – fa la sua de-bolissima forza, stabilendo un'intima similitudine con la stessa vita dell'uomo, illusione di stabilità ma effettivo, inarrestabile movimento, lento degradare del corpo e dell'a-nima verso la fine.

Il primo tentativo di razionalizzazione della forma del giardino occidentale è nel romanzo *Hypnerotomachia Poliphili*, pubblicato in Venezia nel 1499, attribuito al frate domenicano Francesco Colonna; si tratta, come è stato osservato, di una sorta di trattato “mascherato” del giardino occidentale ante litteram che, con le sue numerose incisioni, viene a costituire un vero e proprio repertorio di soluzioni formali che verranno imitate e realizzate, nell'arte dei giardini, per più di quattro secoli.

Da questo primo manuale di arte dei giardini sub specie di “romanzo d'amore”, l'evoluzione teorica e le riflessioni sul significato del giardino occidentale conoscono varie tappe importanti costituite da veri e propri trattati e di rappresentazioni grafiche

raffinate, dense di dettagli e di grande resa espressiva, ad iniziare da J. Androuet Du Cerceau con il suo *Les plus excellents bastiments de France* (1576-79) – nel quale sono contenute significative vedute di giardini – fino a giungere alla inglese Gertrude Jekyll, vero “mostro sacro” del giardinaggio inglese, che nel 1918 pubblica *Garden Ornament*, grande volume a metà strada tra il saggio storico dedicato alla storia dei giardini e il manuale-raccolta classificatorio di soluzioni di repertorio.

In questo ampio arco di tempo le teorie e le metodologie di rappresentazione dei giardini subiscono una notevole evoluzione grazie al grande lavoro di approfondimento teorico-progettuale di pittori, “giardinieri” e soprattutto architetti che elaborano cartografie complessive molto dettagliate in grado di illustrare ai clienti ma anche alle maestranze ed ai realizzatori le specifiche caratteristiche delle architetture vegetali che intendono realizzare.

Le riflessioni sull’architettura del verde ed il senso del paesaggio trovano nella costruzione di parchi e giardini in Inghilterra, a partire dal 1700, un momento di particolare significato e di grande importanza non soltanto nei confronti della storia dell’evoluzione costruttiva dei giardini ma anche di una serie di discipline a questa strettamente legate come l’architettura, l’ingegneria e l’ecologia. Il giardino classico all’inglese ha un doppio ordine di motivazioni: l’uno costituito dal clima e dalle condizioni generali tipiche della localizzazione geografica inglese e l’altro è da rintracciarsi soprattutto in un particolare gusto e senso della natura, un vero e proprio atteggiamento culturale, insomma, fondato su una visione del mondo particolare ed esteticamente rilevante. In sintesi si può dire che il giardino inglese del XVIII secolo offre la presenza contemporanea di più aspetti che tra loro si integrano e si completano in maniera perfetta: il fatto che il giardino all’inglese costituisca un vero e proprio laboratorio tecnico di sperimentazione sulla natura e sui suoi componenti fondamentali, la circostanza che esso sia anche luogo di sperimentazione scenografica come vero e proprio spettacolo in cui la rappresentazione della natura possa offrirsi come protagonista e, infine, che in esso abbia luogo una vera e propria sperimentazione estetica.

Si tratta di un laboratorio tecnico perché, per la prima volta in maniera sistematica, vengono applicate le procedure e le metodologie tipiche dell’ingegneria militare,

dell'idraulica, facendo ricorso a metodologie specifiche come il rilievo scientifico, la costruzione cartografica e la modellazione del terreno fatta di balze, terrapieni, muri di contenimento, valloni, trincee e così via. Si tratta di sperimentazione scenografica perché un intero repertorio di figure geometriche viene chiamato in causa a costituire un insieme di trame generatrici del disegno complessivo del giardino; si tratta, infine, di sperimentazione estetica atteso che tutta una schiera di pittori rappresenta ed insegue una serie di temi estetici di riferimento come l'arcadia, la felicità del tempo passato, il gusto delle rovine e dell'antichità classica.

Il giardino dell'umanesimo

L'idea di giardino nell'Umanesimo è strettamente legata alle attività intellettuali ed allo studio. Preoccupazione principale degli umanisti sarà, infatti, quella di far uscire lo studioso religioso medievale dal chiuso della sua cella e del suo studiolo e portarlo all'aperto, nel "giardino di Villa". Si tratta di un apporto sostanziale non tanto sul piano dei modelli di giardino effettivamente realizzati quanto piuttosto di riflessioni valide soprattutto sul piano teorico.

Nel *Convivium religiosum* di Erasmo, Eusebio e la cerchia dei suoi amici fuggono dalle città per cercare rifugio nella campagna. La Villa che fa loro da asilo accogliendoli è un piccolo nido adatto a coltivare le loro anime. Vi è un ritorno al classico ed al modo d'intendere la campagna tipico di un Cicerone, dove il termine *cultus* assume la doppia valenza di "colto" e "coltivato" e la cosa più importante da coltivare è proprio l'anima attraverso lo studio.

Il giardino di Villa è ancora legato al simbolismo monastico medioevale, di tipo claustrale, a pianta prevalentemente quadrata con al centro una fontana dal chiaro significato simbolico. Ritorna l'*otium* classico di seneciana memoria nel quale la natura pone l'uomo al centro di se stessa e permette all'umano sguardo di spaziare intorno a sé. Così le nuove ville, contrariamente ai castelli medioevali, sono aperte verso la campagna e permettono il passaggio di aria e di luce. Sotto l'influsso delle teorie dell'Alberti e di Vitruvio, nuovamente rivisitato, gli architetti e i pittori abbandonano le

raffigurazioni di natura militare per cedere all'illusionismo ed alla rappresentazione della natura.

L'architettura dei giardini tende ad imitare il gusto classico ma non si tratta soltanto di imitazione scenografica quanto del tentativo di una comunanza e filiazione culturale ben più profonda. D'altro canto è in questo periodo che si cominciano ad avere idee più chiare sulla reale conformazione delle costruzioni antiche.

L'ideale classico viene, insomma, rivissuto e l'agire artistico-culturale accade in continuità con il mondo della classicità e dell'antico. Questo è particolarmente evidente nel campo della filosofia e nella contrapposizione con la Scolastica e il suo spogliare la filosofia di qualsiasi ornamento. Da questo punto di vista i giardini di Villa sono luoghi nei quali il pensiero e il filosofare ritrovano se stessi ed il loro ideale collegamento con l'epoca classica ed il modo di pensare dei filosofi dell'antichità.

Il mito degli antichi dell'età dell'oro si coniuga con quello cristiano del Paradiso perduto. La contemplazione umanistica si sposa con il piacere sensuale della contemplazione della natura "addomesticata" al gusto ed ai metodi di produzione artistica dell'uomo. Il giardino claustrale, che fa da modello a quello umanistico di Villa, simboleggiava – con la sua pianta quadrata quadripartita ed il pozzo al centro – un simulacro dell'ordine cosmico, ma rimaneva, comunque, uno spazio angusto che assumeva il suo significato simbolico, soprattutto sul piano dell'allegoria astratta e concettuale. Al contrario, il giardino rinascimentale sostanzia questo schema con uno spazio reale ampio e complesso, inteso nella sua contingenza e storicità. Gli elementi che concorrono a determinarne la struttura sono il bosco, l'acqua e lo spazio aperto.

Il bosco si accompagna sempre con il parterre geometrico, coniugando il movimento spontaneo della natura con l'ordito geometrico frutto dell'intelletto razionalizzatore dell'uomo.

L'acqua, soprattutto per il suo aspetto e il suo rumore, contribuisce in maniera prepotente alla definizione dello spazio del giardino, coniugandosi alle forme della caverna, della pietra viva appena sbazzata ed alle stature che rappresentano divinità fluviali. Lo spazio aperto come trionfo della visione e dello sguardo libero che percorre le forme

naturali del mondo che circonda il giardino fino a dove è possibile, fino all'orizzonte. Il giardino del quattrocento italiano assume il valore di un programma teso alla costruzione di uno spazio per la magnificenza, generato dall'immaginazione che rivendica il ruolo primario giocato dall'artificio nei confronti della natura. Nel 400 il giardino potrebbe rappresentare uno spazio di mediazione tra il rurale e l'urbano, in perenne conflitto tra loro. I più grandi del rinascimento (Alberti, Leonardo, Petrarca) asseriscono di avere disdegno della vita urbana e dei suoi convulsi traffici.

Da un lato v'è l'apprezzamento, in quasi tutti gli autori, del rustico naturale ma, dall'altro, anche l'introduzione dell'"inganno", dell'ars topiaria, che danno luogo ad esterni addomesticati. La presenza dell'artificio è esplicita anche nell' *Hyperotomachia Poliphili*.

Nel giardino cinquecentesco si riversano una serie di interessi intellettuali e curiosità scientifiche (o pseudo-scientifiche) che in esso trovano spazio per essere mostrate. Fontane, grotte, labirinti, rappresentano, in qualche modo, la materializzazione di queste curiosità e di queste idee. I giardini si vengono sempre più configurando come *Wunderkammern*, piene di cose mirabili, manifestazioni di eccentricità e potere del principe. L'ingegno dei più grandi artisti viene impiegato nella realizzazione di tali mirabilia, ottenute anche con complessi marchingegni meccanico-idraulici, giungendo alla realizzazione di veri e propri teatrini d'automi, spinti, nella loro realizzazione, fino al punto di far apparire come superate le leggi naturali, generando dei veri e propri "giardini delle meraviglie" dei quali oggi non resta quasi più nulla.

Era consuetudine che accanto alle "meraviglie" convivessero cose "curiose" e le raccolte di elementi naturali (come, ad esempio, gli orti botanici). L'orto botanico ha lo scopo di affrontare il tema dell' "orto dei semplici" come tentativo, fisicamente identificabile, di classificazione delle piante officinali e non solo. Accanto all'orto dei semplici vi sono le *Wunderkammern* e gli *exsiccata* (erbari secchi).

Interessante è la forma che assume l'aiuola fisica; questa forma e la corretta sistemazione dei semplici in essa assumevano, molto spesso, una vera e propria valenza magico-esoterica; in ogni caso v'era corrispondenza tra questi elementi e l'astrologia. La forma più diffusa per l'aiuola era quella quadrata, quadripartita, orientata secondo i

punti cardinali con al centro il pozzo, come equivalente perfetto del giardino umanista o, anche, “giardino segreto”. In ogni caso il “semplicista” era assimilabile, per molti versi, ad un mago.

La sistemazione delle piante nelle aiuole era pensata anche in base a rigorosi criteri classificatori e mnemonici indicando le varie aiuole con le lettere dell’alfabeto e le singole piante con una numerazione progressiva.

Un tema fondamentale del giardino umanistico è quello del labirinto. Ne parlano Filerete, Serlio. Possono esistere due schemi fondamentali di labirinto, quello ad una sola uscita, per così dire, nel quale la via da percorrere, per quanto tortuosa, complicata e lunga è una soltanto, quindi c’è comunque uscita; quello a più uscite, nel quale è, di conseguenza, facile smarrirsi (Irrgarten). Quest’ultimo modello si afferma nel cinquecento.

Altro tema fondamentale è quello del “giardino segreto” che, seppur presente e citato dagli autori del 500, non è facile né da definire né da rintracciare concretamente. Sembrirebbe, però, che il concetto di “segreto” debba intendersi connesso al piacere erotico del corpo così come emerge dal Poliphilo. Il giardino segreto è presente nel giardino rinascimentale come componente ideologico-filosofica (potrebbe, comunque, essere a pianta quadrata).

Fin qui il cosiddetto giardino all’ “italiana”.

Giardino barocco e di grandi invasi spaziali

Un elemento fondamentale nella storia dei giardini è, oltre alla esatta individuazione dell’ambito teorico e delle idee che li hanno generati, anche l’esatta ricostruzione delle metodologie costruttive in relazione ai luoghi fisici in cui sorsero. Vale a dire tutto l’insieme di elementi del mondo reale che ne determinarono la forma, come strade, corsi d’acqua, rilievi nel terreno, buche, ecc.

Di conseguenza, elemento importante per la determinazione dell’effettivo ruolo giocato dalla conformazione reale dei luoghi nella genesi formale dei giardini è la cartografia. La ricostruzione cartografica ha avuto, da sempre, particolare attenzione per

i giardini, se non quello che può definirsi un vero e proprio compiacimento di rappresentazione. Per questo motivo le carte rappresentano una delle fonti documentarie fondamentali della storia dei giardini.

Le serie storiche delle mappe terriere permettono la ricostruzione accertata di fondi, proprietà e giardini attraverso le loro variazioni nel tempo. Normalmente gli storici dei giardini si rifanno alla lettura di immagini e ricostruzioni prospettiche e non a quella attenta del repertorio cartografico disponibile alle varie scale. La grande dimensione dei giardini del XVII secolo impone al giardiniere il controllo del progetto con metodologie meno empiriche e basate sul “colpo d’occhio” complessivo. E’ necessario, di conseguenza, il controllo della geometria generale con un set complesso di metodologie e di strumenti adatti al rilevamento ed al controllo delle misure dei vari elementi componenti. Si stabilisce, per questo motivo, uno stretto rapporto tra le metodologie proprie dei giardinieri e quelle degli ingegneri militari addetti alla costruzione di fortificazioni.

Gli ingegneri, nel loro lavoro, si basano su di un parametro fondamentale: la portata delle armi da fuoco e di tutti i parametri che ne definiscono le variazioni ed il controllo come l’angolo visuale, la direzione di tiro, la distribuzione delle masse costruite che possono ostacolare o favorire l’azione di puntamento. Il parallelo con il lavoro del giardiniere è presto fatto; gli elementi accomunanti sono molto più di quanto si possa supporre atteso che egli ha a disposizione, per attirare lo sguardo dell’osservatore e favorire la fruizione dello spazio, strumenti e variabili del tipo: portata dello sguardo, movimenti possibili di chi osserva, caratteristiche della sua acuità visiva. Non v’è dubbio, quindi, che il progettista di giardini, prima o poi, scopre l’affinità del suo lavoro con quello dell’ingegnere militare ed è portato a rifarsi al prestigioso modello di dominio geometrico dello spazio che è proprio del progetto di fortificazione. I due campi disciplinari finiscono, conseguentemente, per subire un’evoluzione parallela ed intercomunicante. L’analisi di svariati esempi ha permesso, a numerosi studiosi specialisti, di verificare la somiglianza dei due processi progettuali e la consuetudine, propria degli operatori dei due settori, di mutuare pratiche, dispositivi di progetto e

soluzioni specifiche dall'un campo all'altro.

Altro elemento di fondamentale importanza, che è alla base della costruzione dei giardini in questo periodo, è l'idea (anch'essa mutuata da quella della guerra) che la composizione (la costruzione artistica) sia di natura conflittuale, lo scontro che si genera tra arte e natura. L'idea di fondo è che ogni cosa che appare in equilibrio lo è perché v'è tensione, contrapposizione tra opposti in conflitto tra loro. Equilibrio come somma di contrari. Ma l'abilità del progettista non sta nell'annullare i contrari, appiattendoli, bensì mantenere, per così dire, la contrapposizione, la discordia grazie alla scienza delle proporzioni. Si tratta, in altre parole, di una sorta di equilibrio dinamico, fluido – anzi forse instabile – nel quale il creatore deve possedere l'abilità di governare mediante l'ausilio degli strumenti precipui della sua scienza.

“Varietà e composizione, diversità e disposizione, distribuzione ordinata: sono tutti precetti reiteratamente affermati nei trattati di giardinaggio e dai quali l'immaginazione inventiva non può non essere stimolata se non prestando attenzione costante all'idea di un conflitto; opportunamente regolato beninteso, ma pur sempre in corso”.

Molto interessanti queste affermazioni se si pensa alla natura specifica del giardino, estremamente mutevole e fluida, per così dire, ad ogni alito di vento, ad ogni mutazione di clima, di insolazione. Il mestiere specifico del giardiniere richiede molta maggiore duttilità e capacità di gestire il cambiamento, facendolo diventare una costante del suo mestiere ed immettendo l'estrema variabilità come una componente fondamentale delle sue capacità (e metodologie) progettuali, che non quello dell'architetto che ha a che fare con cicli temporali e di durata estremamente più ampi.

Da questo punto di vista si radica, in qualche modo, l'idea che l'agire del giardiniere abbia delle profonde caratterizzazioni creative in base alle quali sia in grado di dominare forze contrastanti, mutevoli portandole ad equilibrio. Proprio come accade nella musica. Da qui scaturisce, in qualche modo, anche un atteggiamento profondamente positivista in base al quale teoria è tutto (e solo) ciò che elabora ed insegna i procedimenti per la pratica attuazione. Sotto questo profilo il disegno assume il pieno si-

gni-ficato di predisposizione al dominio della materia. Tutti gli strumenti del disegno (ri-produzione in scala, rilievo dello stato di fatto, nonché tutti gli strumenti materiali come riga, compasso, squadre, ecc.) sono orientati verso scopi squisitamente pratici; tutti i trattati settecenteschi, conseguentemente, sono fortemente orientati verso fini pratico-utilitaristici.

Nasce la scienza dell'agrimensura anche come risvolto pratico della richiesta di precisione che viene dal campo militare. Ma i giardinieri non possiedono la stessa accuratezza degli ingegneri militari anche se, per quello che s'è finora detto, ne respirano la stessa "aria" culturale. I grandi giardini settecenteschi traggono le loro scaturigini quest'effervescenza di nuovi saperi fondati soprattutto sulle regole della prospettiva.

Cenni bibliografici

Si riportano qui di seguito, allo scopo di un'utile riepilogo per il lettore, soltanto i libri citati nella Relazione. In sede di progetto definitivo sarà fornita una bibliografica molto più ricca ed esaustiva.

AA.VV., Campagna ed industria. I segni del lavoro, TCI, Milano, 1981

AA.VV., Parchi e Giardini Storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione, Leonardo – De Luca editori, Roma, 1991

ASSUNTO, Rosario, Ontologia e teleologia del giardino, Guerini e associati, Milano, 1988

CAMERA, Matteo, Memorie storiche-diplomatiche della'antica Città e Ducato di Amalfi, Salerno, 1881, ristampa anastatica a cura del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 1999

CANEVA, Giulia, Furore. Flora e vegetazione del Fiordo, Comune di Furore, Furore, 2000

CANIGGIA Gianfranco, MAFFEI GianLuigi, Composizione architettonica e tipo-

logia edilizia 1, Marsilio, Venezia 1979
COSTA, Maria Rosaria, I chiostrini di Napoli, Newton, Roma, 1996
DE FUSCO, Renato, Imparare a studiare. Il metodo della “riduzione culturale”, Il cardo, Venezia, 1995
DE MASI, Domenico, Ravello, Avagliano editore, Cava de’ Tirreni, 2003
FERRIGNI, Ferruccio, Per una trasformazione compatibile delle terrazze degli abitati della Costa d’Amalfi, documento di lavoro per il Workshop ad inviti “Per una tutela attiva del paesaggio”, Ravello, 19 marzo 2004-04-04
MONTELLA, Massimo, Musei e Beni Culturali. Verso un modello di governance, Electa, Milano, 2004
MOSSER Monique, TEYSSOT Georges, L’architettura dei giardini d’Occidente, Electa, Milano, 2002
RICCI, Giacomo, DONNIACONO, Francesco, Piano della Qualità e dell’Immagine del paesaggio di Furore, Relazione al progetto preliminare per il controllo dell’immagine panoramica di Furore, dicembre 2001
RICCI, Giacomo, Paesaggio come documento, in AA.VV., Esperienze innovative per la configurazione del paesaggio rurale, Luciano editore, Napoli, 2003
ROSSI, Loris Aldo, BUONDONNO, Emma, I giardini storici di Napoli, Newton, Roma, 1995
SCAZZOSI, Lionella, Il giardino, opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali, Alinea

Ai margini d'una crisi

di Giacomo Ricci

Renato De Fusco è studioso dalla tempra non comune; ne sono prova la cospicua quantità di scritti pubblicati nell'arco d'un quindicennio, l'alto livello qualitativo in essi raggiunto e il fatto che la rivista "op.cit.", di cui è ideatore e direttore, esca regolarmente da svariati anni.

La sua è un'indagine sistematica che s'è occupata, prevalentemente, della storia, della teoria e della critica d'architettura con frequentissime irruzioni in domini adiacenti come quello delle avanguardie artistiche figurative del primo Novecento e contemporanee, delle teorie e della filosofia dell'arte, della linguistica e dell'epistemologia. Aree tematiche, dunque, complesse, pericolose da attraversare, disseminate come sono di trappole ideologiche e di facili tentazioni interpretative di svariata natura. Nel ripercorrerle con pazienza, De Fusco ha lasciato segni profondi con contributi specifici ed originali: basti, per tutti, qui ricordare la costruzione di quel metodo di lettura dei fenomeni architettonici che si rifà alla semiologia ed allo strutturalismo.

Questo sostanzioso dossier è arricchito, ora, da un nuovo lavoro, Il progetto di architettura, edito recentemente da Laterza. Oltre a coniugare assieme al termine "progetto" - sia nel suo senso più generale e "metaforico" che in quello specificamente architettonico - quelli di "segno", "razionalismo", "struttura", "sistema", e così via, De Fusco introduce anche quelli di "storia" e "condizione postmoderna" che aprono, nel fronte delle certezze disciplinari, una profonda crepa da cui emergono dubbi, problemi, domande; questi, a voler leggere al di là delle parole scritte, sembrano porsi come veri e propri elementi di crisi, tanto da far pensare che queste sue riflessioni possano, in qualche modo, costituire le premesse d'un discorso - tutto ancora da svolgere - sul disfacimento dei vecchi valori fondativi della "razionalità" del progetto e sulle possibilità d'una rifondazione. Ma per scoprire tutto ciò è necessario ripercorrere l'itinerario

critico che l'autore de Il progetto di architettura ci propone.

Se l'architettura è un sistema di comunicazione, cioè un linguaggio - nel quale "segno" architettonico può definirsi "l'unità minima dotata di spazio interno" - la progettazione, afferma De Fusco, intesa come procedimento finalizzato alla produzione dell'oggetto architettonico, può essere considerata un "protolinguaggio". E, come un linguaggio, oltre che in segni, s'articola in sottosegni - nel caso dell'architettura questi sono la pianta, le facce interne ed esterne - così, in un protolinguaggio, è possibile rintracciare elementi di "seconda articolazione", privi di significato vero e proprio, che hanno soltanto un valore opposizionale; nel caso della progettazione essi si riducono a pochi tratti orizzontali, verticali, obliqui e curvilinei. Mediante le loro infinite combinazioni è possibile rappresentare qualsiasi cosa.

Ora, rintracciare il significato del progetto di architettura significa, secondo De Fusco, analizzare il rapporto, mutevole lungo il corso della storia, che si stabilisce tra il linguaggio dell'oggetto architettonico e il protolinguaggio della sua rappresentazione-ideazione. Per far questo egli ricostruisce le tappe di quel complesso percorso che, attraverso le correnti del primo Novecento - le Arts and Crafts, l'Art Nouveau, il Protorazionalismo e così via - porta prima al progetto "razionalista" ed alla sua metodologia e, infine, a quello "postmoderno".

Particolare attenzione richiede, secondo De Fusco, il Razionalismo per il ruolo egemone, per così dire, che esso ha assunto all'interno del Movimento Moderno e per il fatto che, nella sua metodologia, la fase progettuale, al contrario di quanto accade per le correnti che lo precedono e per le avanguardie - dove i disegni, per la carica utopistica in essi racchiusa, divengono "simulacri" di progetti che non si realizzeranno mai -, si riduce ad uno stadio prevalentemente tecnico. Le ricerche sulla cellula abitativa e sul suo corretto "dimensionamento", sulle tipologie edilizie e sulla loro standardizzazione ed unificazione, sull'organizzazione planimetrica d'interi quartieri e sull'existens minimum, inteso come procedimento logico nel quale l'alloggio acquista tutti quei requisiti indispensabili alla vita, vengono a definire un assieme di norme, nient'affatto rigide, che si configura come vero e proprio "codice linguistico".

E' partendo dall'elaborazione di questo codice che ha origine l'immaginario macro-

strutturale, il pensare architettura, cioè, che si articola attraverso complicate macchine-strutture di grandi dimensioni, caratteristico di Le Corbusier, Tange, fino a giungere alla città semovente di Peter Cook e del gruppo Archigram. Quest'ultima produzione introduce, nel rapporto tra ideazione ed oggetto architettonico o, se si vuole, tra protolinguaggio e linguaggio dell'architettura, una nuova fase che De Fusco definisce "metaprogettuale" mediante la quale si "progetta il modo di progettare".

Ma questo non significa, in qualche maniera, rinunciare al "codice forte" del Razionalismo? Non significa, in altri termini, interrogarsi sul proprio operare, porlo continuamente in crisi? Certamente il percorso critico delle avanguardie all'immaginazione macrostrutturale evidenzia un decrescente valore del protolinguaggio architettonico a vantaggio dell'oggetto realizzato e del suo funzionamento ma, soprattutto, l'emergere di un pensiero critico, "negativo" sul progettare.

C'è, dunque, da chiedersi perché tutto ciò accada, prosegue De Fusco, proprio quando ci si trova di fronte ad un processo nel quale il progetto diviene sempre più ricerca sul corretto funzionamento e dal codice razionalista si passa al trionfo della tecnologia ed alla concezione della casa come meccanismo complesso. Ma, soprattutto, c'è da riflettere sul perché, in quest'epoca di presunto ottimismo tecnologico, "molti architetti guardino per la loro ricerca progettuale alla storia". Che il passato rientri sempre nella progettazione è ovvio, visto che ogni progetto non può non risentire, nel prevedere il futuro, di tutto ciò che lo precede. Ma guardare alla storia come repertorio formale, come serbatoio dal quale attingere sottintende un progetto? Qual'è, insomma, il senso della ricerca "postmodernista"?

Per rispondere è necessario interrogarsi sul valore, sul senso di quella che è stata definita "condizione postmoderna". In essa, sostiene De Fusco, non esiste un progetto globalizzante, proprio perché, nella cultura di massa, il passato riemerge attraverso tracce indistinte e sconnesse, tali da non poter essere ignorate ma incapaci, di per sé, d'illuminare nuovi sentieri da percorrere.

E se manca, dunque, la possibilità d'un progetto articolato in termini ideologici generali, ancora più complicata e difficoltosa si configura la possibilità di rintracciare un progetto sufficientemente definito in termini "tecnico-disciplinari".

Il Postmodernismo architettonico è, finora, leggibile soltanto come sintomo d'una situazione difficile in cui versa la cultura - e non solo quella architettonica - nella quale ogni tentativo di relazionarsi concretamente con il mondo e con i suoi meccanismi è sistematicamente vanificato. Per questo ogni "progetto" si colloca in una sfera di rarefatta astrazione, dove le proposte si configurano come offerte senza che esistano le corrispettive domande sociali.

Ed è qui, in queste conclusioni di De Fusco, che s'affacciano, come dicevo, i veri problemi: dubbi ed interrogativi che, al di là di ogni giudizio di merito sul Postmodernismo e sulla sua radice eclettico-obsoleta, configurano le condizioni d'una crisi profonda della quale ancora non si riescono, con chiarezza, a delineare i limiti, le caratteristiche, la portata. Con la definizione corretta e chiara dei margini di questa crisi è chiamata a confrontarsi la cultura architettonica se vuole uscire dall'astrazione in cui si trova costretta.

Largo ai barbari

Gillo Dorfles interprete delle architettura ambigue

di Giacomo Ricci

“Con l’immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. E di questa miseria l’opprimente ricchezza d’idee, che con la rivitalizzazione d’astrologia e Sapienza Yoga, Christian Science e chiromanzia, vegetarianismo e gnosi, scolastica e spiritismo si è diffusa tra - o meglio, sopra - la gente è il rovescio ...Un’orrenda e caotica *renaissance*, nella quale così tanti ripongono le loro speranze.”

Così Benjamin, in un fondamentale scritto del ‘33, magistralmente sintetizza il rapporto tra diffusione della tecnica e perdita di “spiritualità” nel “moderno”. Una perdita che giustifica un nuovo - e positivo - concetto di barbarie. “A che cosa mai è indotto il barbaro - si chiede Benjamin - dalla povertà di esperienza? E’ indotto a ricominciare da capo: a iniziare dal nuovo, a farcela con il Poco... Tra i grandi creatori ci sono sempre stati gli implacabili che per prima cosa facevano piazza pulita”.

Creazione e barbarie, coniugate assieme, significano, di conseguenza, riduzione della forma all’essenziale, ai suoi soli aspetti di necessità, eliminando il superfluo, il ridondante, il decorativo, l’ornamentale. E, non a caso, l’esempio che Benjamin utilizza, per meglio illustrare la sua tesi, è proprio quello dell’architettura moderna, sia si tratti di Scheerbart e della “poetica del vetro”, elemento questo che, con la sua trasparenza, permette la fusione dell’esterno con l’interno dell’edificio e sta, in questo modo, a significare, in qualche maniera, il superamento del privato a vantaggio del collettivo. Ed ecco che, al di sotto della dimensione estetica, vediamo trapelare una precisa volontà morale come caratteristica principale del “razionalismo” dell’architettura moderna. Parlare, oggi, di postmoderno e di crisi del razionalismo architettonico significa, dunque, mettere in discussione non soltanto le “certezze” di quell’apparato logico-compositivo che è alla base di quei metodi di progettazione ma anche, e soprattutto, considerare definitivamente tramontata la visione del mondo che ne era, per così dire,

all'origine.

Un interessante contributo al dibattito è fornito, ora, dal libro di Gillo Dorfles *Architetture ambigue, dal neobarocco al postmoderno*, recentemente pubblicato da Dedalo, che raccoglie numerosi scritti dell'autore su quelle architetture, per così dire, "devianti" rispetto ai canoni formali rigidi del razionalismo funzionalista. E se si considera che l'arco di tempo coperto va dal 1951 -anno di pubblicazione del famosissimo saggio *Barocco nell'architettura moderna* - al 1984, con il saggio *E' possibile un avvento del neobarocco?* - relazione che Dorfles svolse due anni fa, al Convegno "La città e l'immaginario", tenutosi a Napoli - ci si rende conto non soltanto dell'attenzione costante che egli ha dedicato al problema d'un'espressività architettonica al di fuori dei canoni dominanti del funzionalismo, ma anche del fatto che la "crisi" del razionalismo - della quale tanto oggi si parla - già era perfettamente configurata nell'immediato secondo dopoguerra. Si trattava, evidentemente, di saperla leggere. E, per far ciò, Dorfles conì il termine "neobarocco", concetto che accompagnerà, poi, costantemente, le sue formulazioni teoriche. Converrà, dunque, comprenderne a pieno il senso.

Nel suo configurarsi come una sorta di "filo rosso", per così dire, sotterraneo - perché dal '600 si spinge fino nel "moderno", al di sotto delle maglie soffocanti del classicismo - esso è avvertito da Dorfles come un vero e proprio anelito d'infinito e di movimento teso a distruggere la staticità dei rigidi codici razionalisti. Proprio in questo modo esso è presente in tutti i "Grandi" dell'architettura moderna, in ogni loro spunto poetico, sia si tratti della simultaneità dei punti di vista del cubismo architettonico di Le Corbusier, della forma fluida di Taut e Mendelsohn, della compenetrazione spaziale che caratterizza l'articolazione delle piante di Mies, dell'espressionismo di Scharoun, Häring, sia, infine, della visionarietà antropomorfa delle *Endless Houses* di Kiesler. Da queste prime formulazioni teorico-critiche del 1951 - fondate, tra l'altro, sull'autorevolezza delle letture che del barocco fornì Wölfflin - il concetto di "neobarocco" ricorre, come dicevo, costantemente nel lavoro di Dorfles e diviene una specie di chiave interpretativa di svariati aspetti del moderno altrimenti incomprensibili. L'idea di fondo è che, pur se non è possibile parlare d'una scuola "neobarocca", esistono certamente, nell'architettura contemporanea, "diversi impulsi, ancora amorfi, diversi ten-

tativi ancora embrionali” che denotano le limitazioni del funzionalismo e la necessità di nuovi ordini formali.

In questo modo, Dorfles riesce ad inquadrare quel complesso fenomeno che va sotto il nome di post-moderno non soltanto come assieme babelico e disordinato di linguaggi, revival neoclettico di pastiches stilistici, ma anche come vistoso sintomo della profonda crisi che l’architettura contemporanea sta attraversando.

Una crisi che assume, poi, i caratteri più generali d’un vero e proprio disastro formale, strutturale delle grandi città. “Il destino delle odierne metropoli - afferma Dorfles - è segnato ... Preferisco credere che ciò accada in seguito ad un pianificato decentramento progressivo di tutte le megalopoli che lasci il posto a pochi, relativamente liberi piccoli centri e raccolga il grosso della popolazione in minimi nuclei urbani periferici prevalentemente agresti, dopo aver naturalmente arginato in qualche maniera, l’aumento della popolazione mondiale”.

Si tratterebbe, in altri termini, nel distruggere le megalopoli, di far uso proprio di quella “barbarie” di cui parla Benjamin: un drastico azzeramento formale non soltanto come conseguenza dell’enfasi linguistica post-moderna ma anche come preludio ad un mondo più razionale. Magari più bello. Auguriamocelo.

Un mito alla deriva

Un libro su Capri: quasi un necrologio

di Giacomo Ricci

Piove a dirotto. Nella bottega, dove mi sono rifugiato, siamo in tre: io, il bottegaio e l'altro, un brianzolo sui trentacinque in pantaloncini a strisce e pullover nero "alla marinara". "Ma allora - s'interroga quest'ultimo - secondo lei non è possibile comprare un pezzetto di terreno da queste parti?". Con una smorfia indefinita, disegnata tra i baffetti e il doppiamento, il bottegaio di rimando: "Per farci cosa? Per metterci a razzolare le galline?" "Urca! Per costruirci una casa! Ma, badi bene, con tutte le carte in regola: licenze, regolamenti edilizi, tasse e così via. A me piace stare a posto con la legge!". Io e il bottegaio scoppiamo a ridere. Ma, le nostre risate partono da universi infinitamente distanti. Il suo riso nasconde il rimpianto d'un tempo d' "allegro costruire" che, ahilui!, appare irrimediabilmente perduto. Io rido per la "candida scelleratezza" del nordico in pantaloncini a strisce.

Una scena ed un ridere che potrebbero verificarsi dovunque in quest'epoca di "post-condono". La *pièce* assume, però, connotati piccanti se vi dice che s'è svolta realmente, non più di venti giorni fa, a Capri; e diviene subito il pretesto per farci comprendere che necessitano, a proposito, riflessioni a dir poco urgenti. Perché Capri, come ogni cosa esteticamente rilevante, è una specie di "punto di accumulazione" di significati e, dunque, di desideri. In un'epoca di massa e di consumo, ogni punto singolare dell'immaginario collettivo - e Capri è certamente tra questi - corre seri pericoli di perdere non soltanto la sua aura mitologica ma anche la sua consistenza fisica.

Al consumo del mito di Capri è dedicato il libro, curato da Marisa Di Iorio, Isola, nel quale un nutrito stuolo di intellettuali energicamente riprende i temi salienti del dibattito culturale intorno al destino dell'isola. Le parole piene di tristi presagi di Elena

Croce, le interessanti proposte di De Seta, lo scetticismo di Greene, i temi letterari della “bellezza” e della “bella giornata” di La Capria, le testimonianze e il disincanto di Moravia, l’appassionata analisi-requisitoria di Gaetana Cantone nella quale gli episodi architettonico-paesaggistici vengono letti nei loro meccanismi di formazione, le lucide intuizioni di Bruno Fiorentino sui comportamenti indotti e coatti nelle masse dai grandi cicli internazionali di consumo - e qui, se ci fosse lo spazio, un discorso a parte meriterebbe l’ironia dei suoi “progetti-provocazione” dal “faraglione antisismico” a forma di gigantesca “tettarella” al pallone sonda per 3mila persone ancorato al Monte Solaro -, le reminiscenze di Rossana Rossanda, dense di poesia, sulle trasparenze del mare e il candore delle pietre dell’isola, le squisite osservazioni, per così dire, “marginali” di Francesco Durante sul carattere dei capresi e la loro proverbiale avarizia, le note politiche di Leuzzi e quelle di Marino Freschi sugli scrittori stranieri a Capri, ci aiutano a rivivere compiutamente il costruirsi e il disfarsi di un mito, a saper leggere in quello stupendo oggetto della natura che è lo “scoglio di Tiberio”, anche tutti gli universi simbolici che tenacemente si sono abbarbicati al mito.

Ma, si dirà, tutto ciò ci è noto. Perché parlarne ancora? Per farne un “necrologio”, certo. Però, come asserisce Marisa Di Iorio nell’introduzione, non si tratta soltanto di “un morto da seppellire in un monumento sepolcrale, ma penates presenti nella memoria e nella vita”; e, soprattutto, si tratta di un destino emblematico, generale al quale ogni cosa esteticamente rilevante non sembra potersi sottrarre. Come ci assicura Ortega y Gasset, i fenomeni più significativi di quest’epoca, la “deflagrazione delle masse” e la massificazione del consumo, significano, sopra ogni cosa, che, contrariamente al passato, “la massa ritiene d’aver diritto d’imporre e dar rigore di legge ai suoi luoghi comuni da caffè” perché il fatto caratteristico è che “l’anima volgare, riconoscendosi volgare, ha l’audacia d’affermare il diritto alla volgarità e lo impone dovunque”.

Case “minime”

di Giacomo Ricci

Permettetemi d’iniziare con un riferimento letterario, a quanto mi risulta poco noto, ma non, per questo, poco significativo. Anzi.

E’ uscito nel 1982, per Adelphi, in piccolo, delizioso libretto di Roberto Vigevani che porta, appunto, il titolo di Case minime. E non si tratta di parole messe lì, a caso, che non hanno granché di riferimento con la storia raccontata; al contrario, la casa di Maxim, quarantenne-protagonista, divorziato e deluso dalla vita, è un alloggio “minimo”, una casa popolare, fatta costruire dal Comune “nello spazio lasciato tra una curva dei binari della linea direttissima e un fumiciattolo maleodorante” che, proprio in virtù della sua caratteristica di occupare il minor spazio possibile, si trasforma in una specie di presenza inquietante e determina, in gran misura, l’atmosfera surreale, i paradossi dell’immaginazione e il suo delirio nel quale oggetti e personaggi subiscono radicali trasformazioni.

Lo stravolgimento è tale che la miseria generale diviene affare “metafisico” e la tragedia che sembra avvolgere il protagonista, attraversata da un’irresistibile “vis comica”, si trasforma in una farsa paradossale del male abnorme che attanaglia la vita irreali di Maxim.

Le case, come ho detto, giocano un ruolo fondamentale, soprattutto - anzi esclusivamente - per quel loro attributo di “minime”; sono tanto piccole e strette che anche i sentimenti degli inquilini che le abitano sembrano perdere la loro incorporeità per diventare oggetti ingombranti, troppo grandi per essere accolti in quel minimum vitale, tutto giocato ai limiti dell’impossibile e della follia.

E’ vero che quella di Vigevani è una storia “surreale” e, dunque, come pura fantasia letteraria, tutto vi è concesso. Ma provate a fare quest’esperimento: ricollegate tra loro, in una specie di percorso immaginario, tutti gli insediamenti residenziali, per così

dire, “moderni” che sono stati realizzati, negli ultimi tempi, in Napoli e dintorni - a cominciare dalla famigerata “167” di Secondigliano e, giù giù, fino ad arrivare agli interventi per la “ricostruzione” post terremoto ‘80. Oltre a trovare strane somiglianze, imprevedibili parentele e filiazioni tipologico-formali tra tutti questi interventi - condizioni, queste, che li rendono l’uno simile all’altro ed azzerano qualsiasi preesistenza formale in una generale e sconvolgente piattezza - potrete certamente verificare che quell’atmosfera dell’assurdo, costruita ad arte da Vigevani nel suo racconto, non è affatto una faccenda “surreale”; al contrario, si tratta d’una caratteristica generale ed incredibilmente “concreta” di questo “nuovo” mondo urbano, molto più di quanto potessimo supporre. Dai colori giallo-limone sporco e arancio-fluorescente delle stecche residenziali di Pianura, ai ballatoi “carcerari”, incredibilmente stretti degli edifici di Soccavo localizzati ai piedi della collina dei Camaldoli (sui quali s’aprono i finestrini con sbarre di cessi e cucine, giusto per mascherare con l’odore del ragù quello meno nobile dei “bisogni” del corpo, come nella migliore tradizione dell’alloggio operaio); dalle “mastabe” di Secondigliano che fanno girare gli occhi e la testa per le centinaia di minuti balconcini-alveari affastagliati gli uni sugli altri, alla miseria formale della “nuova” edilizia residenziale di Miano - dove a nulla valgono “leggerezze” formali e di colore per ingentilire l’angoscia che edifici lunghi trecento metri suscitano -, sembra d’ascoltare le note d’una triste canzone: proprio quella che canta la follia carceraria di Maxim, il suo delirio d’intrappolamento nel quale gli oggetti parlano con lui dell’inutilità dell’esistenza e il mal di denti lo costringe, tutta la notte, nel cesso di 80 x 100 centimetri quadrati per non recare disturbo al sonno della sua compagna.

A nulla serve prendersela con i progettisti perché la frequenza e la costanza di queste caratteristiche negative stanno piuttosto ad indicare che si tratta d’un generale errore d’impostazione, d’un vero e proprio guasto teorico dell’architettura contemporanea e del suo “razionalismo”. Quello derivante dal completo azzeramento - peraltro apertamente perseguito fin dagli anni venti-trenta - si tutte le caratteristiche simboliche, estetiche, archetipiche che hanno fatto della casa, lungo il corso della storia, un luogo particolare e privilegiato nel quale confluivano innumerevoli significati, a vantaggio d’un malinteso concetto di “utile”, tutto derivato dalla logica del risparmio economico

e della produzione industriale di serie.

Per capirlo, basta confrontare l'edilizia residenziale minore - rurale o urbana, fa lo stesso - del passato, che ha sempre dovuto affrontare i problemi di costo e di quantità, e quella "moderna" di cui sopra; ci rendiamo conto, tanto per fare un esempio, che la soluzione occidentale tipica, adoperata fin dal medioevo, che prevedeva l'adozione di casette a schiera su due piani, affiancate le une alle altre e, nella loro ripetitività, ognuna con le sue particolari caratteristiche formali, rimane praticamente ineguagliata e, dal punto di vista estetico, formale e concettuale certamente migliore di tanti esempi recentissimi; tant'è che le realizzazioni più accreditate e riuscite del Movimento Moderno, quelle olandesi e, in particolare, quelle di Oud, ampiamente si sono rifatte a questo impianto tipologico.

Se a questo si aggiunge, inoltre, che è assolutamente folle prevedere insediamenti di grande numero - ricordo soltanto che quello di Secondigliano è nato come insediamento per 75.000 abitanti - senza rendersi conto che si ha a che fare con delle vere e proprie nuove città - i Romani fondavano città ogni diecimila abitanti e queste, oltre al disegno unitario ed organico, erano fornite di tutte le "funzioni" necessarie - si vedono subito gli errori di fondo, macroscopici ed idioti di tutta la "programmazione" e "pianificazione" della nostra epoca.

Completamente avviluppati dall'emergenza - come si dice -, distrutto ogni valore estetico e simbolico, paradossalmente, risultiamo incapaci proprio sul piano dell' "utile funzionale" che è stato il nodo problematico centrale dell'architettura "moderna".

Avremo ancora la possibilità di evitare che la follia di Maxim diventi faccenda generalizzata?

"La casa di Maxim è riscaldata da una piccolissima stufa a gas che sibila notte e giorno, ma che è pur sempre troppo grande per le dimensioni della casa, la scalda troppo e fa mancare l'ossigeno. Maxim allora si alza dalla sua poltrona da giardino e va ad aprire la finestrella del gabinetto. Poi ritorna a sedersi e guarda le mattonelle di graniglia".

Pensiamoci

Città di mare con liquami

di Giacomo Ricci

Nella fitta serie di ipotesi che sono state avanzate a proposito della diminuzione dei liquami portati dal collettore di Cuma, vi è quella secondo cui il fenomeno non è cosa recente. Risalirebbe, perlomeno, al 1972. Questo non tanto, o non solo, per un puntiglioso amore della cronologia. Nell'argomentazione dello studioso che ha elaborato la teoria, infatti, da questo sarebbe possibile ottenere anche precise indicazioni sulla localizzazione della perdita delle acque luride. Ma perchè il lettore se ne renda conto è necessario guardare più da vicino la logica dell'ipotesi suddetta.

Le vie che la maggior parte dei liquami possono aver seguito - escludendo quella piccola parte che finisce nel golfo di Napoli e che rischia di provocare il disastro ecologico di cui si sta parlando in questi ultimi tempi - sono essenzialmente due: la prima, di natura trascendente, prevede una loro diretta assunzione in cielo, una sorta di miracolo divino che, di lassù, qualche anima santa avrebbe fatto perchè mossa a compassione dalle condizioni disperate di questa povera città, tanto da ritenere superflua qualsiasi altra "prova" da superare per meritarsi, tutto il popolo napoletano, la gloria del cielo. La seconda, certamente meno ottimistica e molto più documentata "scientificamente" è che, nei pressi della Solfatarà, l'imponente e maleodorante fiume sotterraneo sia caduto nel camino del cratere giungendo direttamente fino a Vulcano. Questi, aggiunge l'eminente studioso - che ho la fortuna di conoscere personalmente ma che ha chiesto di rimanere in incognito perchè teme rappresaglie proprio da parte dell'irascibile fabbro sotterraneo - si sarebbe già lamentato nel '72, appunto, mettendo parte del oiquidi che s'andava accumulando in una caverna situata pressappoco, a d un' profondità di tre chilometri, sotto l'attuale rione Terra; ma, proprio l'anno scorso, visto che la situazione s'andava aggravando, costringendolo letteralmente a navigare quasi in un gran

lago di liquami, avrebbe seriamente minacciato di far esplodere l'intera Solfatara ed allagare tutta la costa da Miseno fino a Castellamare di Stabia. Quest spiegherebbe, poi, anche il bradisismo come risultato degli spostamenti dei liquami nel sottosuolo. Si tratta d'ipotesi. I tecnici al lavoro non possono, però, scartare nessun elemento a disposizione. Si capisce bene la proporzione del disastro qualora le congetture descritte fossero fondate. Intanto, quello che è certo è che la costa del golfo - che d'estate subiva una radicale variazione spaziale-architettonica in virtù della presenza di migliaia di bagnanti che finivano per entrare stabilmente a far parte dell'immagine che questa offriva di sé - subirà una profonda modificazione. Non vedremo più corpi al sole, avidi di tintarella, scugnizzi sguazzare nell'acqua, barche stracolme di frotte di giovanotti e signorine in vacanza o plòacidi signori attempati con paglietta e canna da pesca.

Certo, i muri, le case, i parchi di Posillipo rimangono ancora là, ma sono, per così dire, tronchi; hanno perduto, se il mare viene definitivamente liquidato, la loro ragione naturale d'esistere. E, come nel giorno del giudizio, poveri e ricchi saranno assolutamente uguali; gli uni avranno perduto la loro unica ricchezza estiva, quella costa, quel mare che hanno costituito, da sempre, il patrimonio più grande id Napoli; gli altri vedranno le loro lussuose ville in quello splendido stile floreale d'inizio Novecento, romantico-decadente, rispecchiarsi in un grande e olezzante mare di liquami.

E non vale dirsi che, poi, Napoli può anche permettersi il lusso di diventare una "città senza mare con abitanti", tanto c'è ancora un'infinità di costa da utilizzare e di cui godere.

Provare per credere. Fatevi una passeggiata verso Licola e oltre; guardate quell'architettura da Far Westm quella sconsolatissima fila interminabile di parcheggi su ognuno dei quali, con una precisione ciclica da catena di montaggio, leggete: "spiaggia libera, tutti i conforti, vietato l'ingresso ai cani, discesa a pagamento". Vi renderete conto che non soltanto non potete materialmente raggiungere il mare, ma non riuscite nemmeno a vederlo, sentirlo. Riuscite a supporre, per così dire, la sua presenza al di là d'un lungo muro rabberciato, dipinto in azzurro e bianco, e d'una selva di paletti che reggono "pagliarelle" frangisole. Tanti nomi esotici che, nella loro disperata ricerca di eco di lidi lontani, assumono un tono grottesco: "Oasi del mare", "Copacabana", "Le Sire-

ne”, “Varca d’oro”, “Hawaii”. A tanto ci ha portati il progresso. Se questo è il prezzo di alte conquiste dobbiamo pur pagarlo.

E intanto, però, abituiamoci ad abbandonare del tutto l’idea che, nonostante tutto, Napoli sia ancora quella splendida città di fine Ottocento dove pagliette e carrozzelle invadevano, i giorni di festa, via Toledo e il Corso Umberto, dove il mare ispirava i poeti e questi ispiravano, a pieni polmoni, la sua brezza. Dove finanche il grande Leopardi amava indugiare perchè soltanto qui, pare, la sua disperazione esistenziale s’allentava, di fronte ad un bel sorbetto. Senonchè, oggi, il poeta, mentre avrebbe paura, mangiando un gelato di beccarsi l’AIDS, sentendo nell’aria il “profumo” del nostro mare, potrebbe soltanto scrivere: “e naufragar m’è triste in questa m...”

Gli aforismi del lazzarone divino

di Giacomo Ricci

Immaginate una grande distesa, una pianura, un immenso prato verde che s'allarga, a perdita d'occhio, fino all'orizzonte; sparsi qua e là, fiori isolati di tutti i colori, blu, giallo, rosso-fuoco, rosa-carne, bianchi, pallido-violetti. Secondo quale criterio li raccogliereste? Ognuno, suggestionato piuttosto da certi colori che non da altri, sceglierebbe liberamente il suo percorso. Esistono, così, infiniti invisibili tracciati che collegano fra loro quei fiori, che determinano altrettante insospettabili planimetrie immaginarie nascoste nell'erba di quel prato.

Così è lo scrivere per aforismi, perché ogni aforisma è come un fiore con il suo senso compiuto, la sua piena autonomia e il testo diviene prato, quel campo nel quale si sperimentano e vengono messe alla prova l'immaginazione e la sensibilità del lettore. Accade, talvolta, che questi segreti percorsi siano disseminati di trappole come in Nietzsche, in Kraus e, un po' meno, in Hofmannsthal. Può succedere, allora, che lo stesso scrittore - o qualcun altro molto vicino a lui - ci indichi la strada da seguire, tracci la planimetria di quell'andare nascosto. Se questo si verifica abbiamo lavori come quello recente di Fabrizia Ramondino e Vittorio Losito dal titolo *Il cane latrante e la costellazione del cane* (Rossi e Spera, Roma, 1986) nel quale scrittura - aforismi, bozzetti, frammenti - e grafica - le immagini disseminate nel testo - si collegano intimamente in un costante rimando di allusioni e rimescolanze simbiotiche.

Parlar di trappole è più che mai calzante in questo caso perché i sentieri che legano fra loro i frammenti di scrittura, oltre che sotterranei, sono molteplici, ambigui, vo-

lutamente contraddittori e uniscono assieme - a doppio, triplo legame - avvenimenti, sensazioni, spezzoni di racconto, mitologie antiche e recentissime, considerazioni politiche, filosofiche, sulla vite e l'opera poetica; soprattutto rimescolano, continuamente, l'alto con il basso, l' "arte" e la "poesia" tra virgolette - nella loro aura - al sospetto verso ogni sistema compiuto ed assoluto. Nel groviglio di percorsi e rimandi, emerge una figura, quella dell'artista - egli stesso ostinato nella ricerca di sentieri leggibili tra i frammenti di significato congelati negli aforismi e nei grumi di colore delle immagini - non più al centro dell'universo poetico e della dannazione che esso ha rappresentato nel passato, ma posto ai margini, lo Schiemihl, per dirla con Heine, "il divino lazzarone" - come la Ramondino ha tradotto - l'imbroglione, quello che inventa "il gioco delle tre carte", il "cane latrante", per l'appunto, il ragazzo scostumato ed irriverente che scrive sulle porte di una "divina biblioteca" - dove l' "antico genio" è alla ricerca del sistema nel quale imprigionare, una volta per tutte, l'universo e la vita - "Re o Papa, ognuno caca".

Quest'irriverenza, in qualche maniera, raggira la pienezza dell'opera poetica trasformandola in scrittura e questa in apparente nonsense, assieme di segni che s'inseguono sulla carta, suggestione che si fa seguire per il ritmo, per la ripetitività, per il fascino ipnotico dei tratti non più decifrabili nel loro senso letterale ma percepibili soltanto come forme, come trama segreta che sta al di sotto dei significati verbali, i quali lentamente svaniscono.

Dallo scritto giungiamo, così, alle planimetrie segrete, alla pittura di Losito che, come Democrito sosteneva esservi dietro le cose un intrico di "linee irregolari", storte, angolose, abbandona il senso comune degli oggetti conosciuti, trasformandoli in simboli grafici, referenti di ritmi e suoni che, a loro volta, sono i sintomi dei movimenti impercettibili che avvengono nel fondo dell'anima.

Quel campo verde è, dunque, disseminato di fiori policromi, ma è tra le trame segrete che si deve ancora affondare la sonda, per scoprire le vie dell'immaginazione. E queste vie non sono più inquadrabili in sistemi generali omnicomprensivi. Come a dire, che soltanto ponendosi ai margini, come "divini lazzaroni" si ha la possibilità di scorgervi un significato.

Se l'arte è un errore calcolato

di Giacomo Ricci

Matematico, filosofo, teologo, studioso di storia dell'arte e docente di "Teoria dello spazio" alla Facoltà Poligrafica del Vchutemas di Mosca dal 1921 al 1924, uomo dal genio multiforme non privo di contraddizioni, Pavel Florenskij, occupò un ruolo di primo piano nel clima culturale dell'avanguardia russa intorno agli anni Venti e per un'intera generazione di artisti e letterati, un punto obbligatorio di confronto per la verifica di ogni teoria e poetica se non una vera e propria "guida spirituale". Se si pensa a ciò, particolarmente crudele appare il suo destino: deportato nella Siberia per le sue idee non approvate dal regime stalinista, vi morì dieci anni dopo, ignorato dai suoi connazionali; ancora oggi le sue opere e la sua figura sono praticamente sconosciute ai russi.

Il primo ad occuparsene qui da noi è stato Elemire Zolla che ha curato l'edizione italiana dei saggi *La colonna e il fondamento della verità* del '74 e, successivamente, *Iconostas* (*Le porte regali, saggio sull'icona*) pubblicato nel '77. Ma la maggior parte degli scritti di Florenskij è inedita. Perché, dunque, riconoscersi la sua complessa avventura intellettuale v'è ancora da attendere. Un notevole contributo al suo chiarimento è, ora, assicurato dall'antologia di saggi e conferenze *La prospettiva rovesciata* ed altri scritti (Casa del libro), curata da Nicoletta Misler, studiosa di arte moderna dell'Europa orientale; il suo saggio introduttivo, teso a ricostruire gli avvenimenti, i gruppi culturali e le tematiche che erano dibattute tra gli artisti e i letterati di quel periodo, ha il merito di dissolvere, in maniera determinante, luoghi comuni e preconcetti e di porre in una corretta dimensione critica il significato dell'opera di Florenskij. La contraddittorietà propria della sua figura di "religioso e di scienziato", infatti, ha permesso che si formassero due opposti giudizi: da un lato "la superficiale condanna" di natura ideologica che ha posto una vera e propria censura "attorno alla sua morte" ed al significato

del suo lavoro e, dall'altro, il "necrologio in termini di martirio" strumentalizzato da parte reazionaria. Al contrario, al di là di ogni mitologia, si tratta, afferma la Misler, di riscoprire la "persona reale nel mondo reale" e di riportare alla luce le sue idee che contribuirono grandemente al dibattito culturale dell'epoca.

Lo scritto più importante che dà titolo alla raccolta di saggi in questione, steso nel 1919 come relazione alla Commissione per la Salvaguardia dei Monumenti del Monastero di S.Sergio, non è affatto, come al contrario si potrebbe immaginare, un articolo tecnico; o, meglio, pur contenendo una serie di acutissime analisi sulla tecnica della rappresentazione pittorica, è in realtà un complesso saggio tematico, fondativo dal punto di vista teorico che, con argomentazioni stringenti e sempre scientificamente probanti, finisce per ribaltare i consueti schemi interpretativi della storiografia artistica e, nel far ciò, si pone soprattutto come attenta riflessione filosofica sul dominio dei significati dell'arte e le relazioni che questo stabilisce con il mondo al di là del "visibile".

Il discorso di Florenskij prende le mosse da una constatazione: il fatto che le icone russe del XIV e XV secolo non seguano le regole di rappresentazione della prospettiva lineare non costituisce un impedimento alla loro fruizione; anzi, accade proprio il contrario, che, cioè, quanto più l'autore ha tentato di rispettarle, tanto più l'immagine è piatta ed insignificante e, viceversa, quanto più ci si allontana dalla rappresentazione "naturalistica" tanto più si rimane colpiti da quelle immagini sacre. Considerando, poi, che a compiere questi "errori" sono quasi sempre i più grandi maestri, sorge il sospetto, prosegue Florenskij, che non si tratti affatto di "sbagli" dell'artista o dei balbettii di un linguaggio allo stadio primordiale dell'evoluzione - rispetto al quale la nostra simpatia estetica non sarebbe altro che il risultato d'una sorta di tenerezza verso quest'infanzia dell'espressione umana -, quanto piuttosto di vere e proprie "trasgressioni" premeditate del codice di rappresentazione naturalistico-imitativo del mondo. Florenskij chiama "prospettiva rovesciata" tutto l'assieme di queste deviazioni, intese come altrettanti espedienti escogitati per attirare l'attenzione dell'osservatore, un sistema di rappresentazione nel quale l'alterazione delle proporzioni e le deroghe ai codici di rappresentazione "illusionistici" sono elementi calcolati in vista di determinati effetti estetici.

Nelle varie stagioni dell'arte, infatti, coesistono due "stili", per così dire, due modalità espressive differenti, una di natura imitativa della realtà e l'altra di natura simbolica; questo è vero, per esempio, per gli antichi Egizi che nei bassorilievi usavano essenzialmente un codice simbolico e non si preoccupavano della veridicità, della verosimiglianza delle loro figure rapportate al mondo concreto, ma nei loro splendidi ritratti entravano fin nei minimi dettagli di un volto rappresentandoli con notevole perizia; e si verifica per i Greci e i Romani e, su su attraverso il corso del tempo, fino a giungere all'epoca moderna. E' vero anche, però, che nelle vicissitudini della storia, nonostante questa compresenza, v'è, tra i due "stili", una specie di avvicendamento: quando l'uno trionfa, l'altro sembra recedere nell'ombra e viceversa. La conclusione è che non siamo affatto autorizzati a credere che l'uso o non della prospettiva lineare stia a significare la maturità o l'immaturità di un'arte. Al contrario, ci si trova in presenza di due modi di vedere e rappresentare ai quali corrispondono "due esperienze del mondo", l'una "interiore", l'altra "esteriore". Di conseguenza, la "prospettiva rovesciata" è un procedimento simbolico, sintetico, corrisponde ad una determinata concezione della vita e dell'umana esperienza del mondo. E, comunque, mai le due visioni - simbolica ed illusionistica - sono perfettamente separate. Il Rinascimento, ritenuto il periodo nel quale trionfa la prospettiva lineare e dove il mondo è rappresentato "oggettivamente", al contrario deve i suoi maggiori capolavori d'espressione e di coinvolgimento dello spettatore proprio alle trasgressioni al codice prospettico. Raffaello e Leonardo per primi e poi il Greco (ma direi anche e soprattutto Jacopo Robusti detto il Tintoretto) non sfuggono alla stessa logica dei maestri delle icone: al posto di una linea d'orizzonte più linee, più punti di fuga, aberrazioni e trucchi, gruppi di figure sullo sfondo per nascondere la falsa convergenza delle linee, tutto in vista d'una maggiore capacità espressiva. Questi artisti sono maggiormente convincenti e creativi proprio là dove abbandonano deliberatamente il campo delle regole rigide, spezzano gli schemi, evitano la banalità e la piattezza.

"E' così - conclude Florenskij - gli errori di prospettiva indica non una debolezza dell'artista ma, al contrario, la sua forza, la forza della sua autentica percezione". O, semmai, questa "debolezza" del pensiero artistico è una specie di mina vagante

all'interno dei sistemi troppo aderenti alla realtà e una negazione dell'ordine che essi impongono.

Da questo punto di vista Florenskij allude chiaramente al mondo concreto e la “prospettiva rovesciata” diviene in tentativo di “rovesciamento delle prospettive politiche che, in quel periodo, si venivano delineando minacciose all'orizzonte della Russia dei soviet. L'arte opposta al realismo diviene, dunque, un possibile simbolo di liberazione perché, percorrendo il tempo inverso del sogno, porta le immagini di un mondo al di là dell'esperienza su questa terra. In quei simboli è racchiuso il “refrigerio dell'azzurro eterno” a metà strada, in Florenskij, teologo e scienziato, tra una vita nell'al-di-qua più libera e tollerante e l'aspirazione al cielo, dopo la morte. Come si vede si tratta di un anelito non privo di lacerazioni e contraddizioni proprie di tutta l'arte del Novecento che non abbia voluto essere di stretta osservanza politica, trasformandosi in banale propaganda.

E' un grande artista: non sa spiegarsi

di Giacomo Ricci

Scritte a Parigi nell'ottobre del 1907 e dirette alla moglie, la scultrice Clara Westhoff, allieva di Rodin, Le Lettere su Cézanne di Rainer Maria Rilke mantengono a pieno quello che sembrano promettere prima di esser lette: un lungo, accorto, appassionato e sensibilissimo percorso fatto di parole - che si trasformano, durante la lettura, in immagini, suoni e colori - che il poeta, con dolcezza, sovrappone al lavoro del pittore, dal momento della scoperta dei suoi quadri esposti al Salon d'Automne, fino alla più profonda interiorizzazione di quell'arte in una singolare esperienza nella quale le forme cézanniane, entrando in risonanza con i temi di fondo che si agitano nell'animo di Rilke, divengono una tappa fondamentale della sua vita poetica.

Ma v'è di più; Cézanne descritto nelle Lettere diviene un simbolo nel quale confluisce tutta la complessità della tormentata vicenda dell'arte "moderna" europea. E così, il discorrere rilkiano sul pittore di Aix - ed anche su van Gogh - diviene pretesto per svolgere considerazioni generali sull'arte e sul suo significato. L'oggetto artistico, egli scrive, è una testimonianza, una sorta di frammento, ciò che resta d'un viaggio che l'Io compie all'interno di se stesso, peregrinando nelle profondità assolute e pericolose, fino a giungere ad un invalicabile confine, un'estremità dell'essere oltre la quale "nessuno può avanzare". Si entra in contatto e ci si misura, in questo modo, con l'"Estremo", con i limiti dell'essere stesso e questo procedere, a mano a mano, s'affina, avvicinandosi sempre più al bordo d'una regione sconosciuta e diventando sempre più personale, intimo e, dunque, praticamente indicibile, incomunicabile. Ogni tentativo

di comprendere in chiari termini le valenze e le forze che entrano in gioco in questo vero e proprio “conflitto”, per così dire, dell’essere con se stesso e di renderlo manifesto, così come-esso-è, al mondo risulta vano: è, dunque, quello dell’artista un sentire del quale non si può parlare, pena la totale incompienza da parte degli uomini.

“Un pittore che scriveva - afferma Rilke - indusse con le sue lettere anche Cézanne a esprimere in risposta opinioni sulla pittura; ma se si guardano le poche lettere del Vecchio, quanto è rimasto allo stato di goffo proposito, di espressione a lui stesso più che odiosa! Non era capace di dire quasi nulla” Ed ancora, a proposito di Van Gogh: “Penso spesso a come sarebbe stato assurdo, per lui rovinoso, se van Gogh avesse dovuto partecipare a qualcuno l’unicità delle sue visioni, studiare i suoi motivi con qualcuno prima di averne ricavato i suoi quadri”.

Soltanto l’oggetto artistico può, dunque, simbolicamente racchiudere, in un qualche maniera, l’eco di questo esperire se stessi. Proprio per il suo essere “oggetto”, cosa tra le cose, reperto reificato dell’Io più segreto e della sua sensibilità, esso può essere decifrato da parte di pochi altri - “si potrebbero contare sulle due mani” - che vogliono compiere lo stesso tragitto, la stessa discesa all’inferno che si nasconde dentro di sé. In questo senso avrebbero ragione quelle interpretazioni critiche che parlano di Rilke come poeta “orfico”, attribuendogli la concezione secondo la quale l’artista è, effettivamente, come Orfeo, solitario viandante di territori sotterranei, del regno dei morti, sepolti sotto la tranquillità quotidiana, capace, con le sue “visioni”, di collegare tramite un esile filo impercettibile - tutto racchiuso nell’oggetto artistico - la terra dell’inesprimibile e il mondo sensibile dei vivi.

Questa complessa problematica rilkiana che illumina l’osservazione dei quadri di Cézanne esposti nelle sale del Grand Palais dove ha luogo il Salon d’Automne o la cartella contenente le riproduzioni di quaranta lavori di van Gogh avuta in prestito da un’amica, pervade tutte le Lettere e sembra avvalorare l’interpretazione che Heidegger, nel suo saggio *Wozu Dichter?*, fornì dell’opera di Rilke: la perdita totale di qualsiasi sacralità dell’arte - di “aura” per dirla con Benjamin - la reificazione del prodotto artistico e il ridursi a “cosa” dello stesso poeta, rappresentano, per Heidegger, la trasformazione della sensibilità dell’artista in strumento che l’essere usa per entrare in dialogo con se

stesso.

Ma, ripercorrendo quanto Furio Jesi ebbe a scrivere nell'introduzione a i Quaderni di Malte Laurids Brigge a proposito dell'interpretazione heideggeriana, se da un lato le affermazioni di Rilke su Cézanne - e, in particolare, quella sorta di impotenza dell'uomo rispetto al suo lavoro artistico, che è come si dovesse compiere a qualsiasi costo - sembrano richiamare in campo le parole di Heidegger, dall'altro c'è di che rimanere perplessi di fronte all'ottimismo che in esse traspare; si verrebbe, in questo modo, a trascurare la profonda drammaticità che segna il lavoro rilkiano. L'autore delle *Duineser Elegien*, al contrario, ha la lucida percezione del fallimento inevitabile di ogni impresa umana, messa in opera non soltanto dall'uomo comune ma anche, e soprattutto, dal poeta.

E descrizione lucida ed appassionata d'un fallimento - mirabile ma pur sempre tale - è il discorrere rilkiano intorno alla vita di Cézanne - la povertà, la solitudine, il cibo ingerito a forza, la vecchiaia, i ragazzini che per strada gli tirano sassi come ad un cane "cattivo" -; ma soprattutto è il riscoprire, nella sua crudezza, l'inevitabile equazione che caratterizza la vita dell'artista - Cézanne, Van Gogh o qualcun'altro - basata sulla contrapposizione radicale tra "lavoro" duro, inesorabile, inarrestabile, nel quale l'uomo si nullifica, fisicamente distrutto dalla fatica, dal lento logorio continuo, febbricitante, in preda ad un vero e proprio delirio, e il "disprezzo del mondo", i critici, i mercanti, gli uomini che non capiscono nulla e le dame imbellettate che non hanno occhi se non per se stesse.

L'arte è frutto di questa contraddizione ed è questo fallimento rispetto al mondo; un oggetto, una cosa che sta lì, ella sua ostinata presenza ad esser letta - come le mele di Cézanne - a richiamare su di sé l'attenzione, un frammento d'un viaggio all'inferno. Il vero fallimento è proprio nell'essere oggetto accanto ad altri oggetti, elemento d'una serie infinita d'immagini. "Il Salon non c'è più - scrive Rilke - Tra pochi giorni seguirà un'esposizione di automobili che si mostreranno al lungo, scioccamente, ciascuna con la sua idea fissa di velocità. Addio per oggi ..."

L'incerto moderno

40 anni di architettura secondo Tafuri

di Giacomo Ricci

Ricordate il senso della breve storia di Kafka *Un messaggio dell'imperatore*? Vi si narra di una missiva che, partita dal letto di morte dell'insigne personaggio e destinata ad un oscuro abitante della sconfinata provincia, non potrà mai giungere per l'immensa distanza e gli ostacoli che segnano il cammino del messaggero.

Questo senso dell'illimitata lontananza sembra essere la metafora di fondo che accompagna Manfredo Tafuri nel suo ultimo lavoro *Storia dell'architettura italiana 1944 - 1985*. La grande lontananza che separa il mondo delle idee e delle teorie architettoniche, elaborate in quarant'anni di storia tormentata, disseminata di contraddizioni, grandezze e miserie, e la città-concreta con i suoi grandi e piccoli problemi di sempre. Dai primi progetti dell'immediato dopoguerra - la ricostruzione, il "neorealismo", il populismo e l'attenzione verso il mondo degli emarginati e dei braccianti meridionali -, all'*Aufklärung* rappresentata da Adriano Olivetti e la piccola cerchia di intellettuali-architetti che gli ruota intorno, fino alle più recenti esperienze dell'urbanistica dei piani della cosiddetta "terza generazione", ai dubbi sistematici di Bernardo Secchi, attraversando l'opera tormentata di Ridolfi, l'attivismo entusiasta di Giuseppe Samonà, il continuo interrogarsi di Ludovico Quaroni e la *memoire* di Aldo Rossi che oscilla tra la poetica delle forme elementari e le suggestioni metafisiche ispirate alle atmosfere rarefatte di De Chirico e Böcklin, il leit motiv sembra, infatti, quello di una lontananza troppo grande per essere colmata con atti di buona volontà da parte degli architetti. E se questo, come ha giustamente sottolineato Tafuri più volte, non vuol dire affatto decretare una presunta "morte dell'architettura", rappresenta certamente un vistoso assieme di sintomi del malessere profondo che investe una disciplina la quale richiede radicali mutamenti e nuove definizioni di ruoli.

Ad una riflessione più approfondita di questi temi è dedicata la Seconda parte del libro che, ricollegandosi agli aspetti certamente più interessanti del vivace dibattito culturale più generale in corso, di questo mutua i risultati - o, meglio, le attese - all'interno della discussione critica sull'architettura contemporanea. Tafuri richiama le teorizzazioni recenti di Massimo Cacciari ed altri - Franco Rella, Gianni Vattimo e, per certi versi, Rykwert - che, rifacendosi alle estreme conseguenze del "nichilismo compiuto" teorizzato da Nietzsche (e successivamente ripreso da Heidegger) analizza le aporie e le interne contraddizioni del progetto "moderno" inteso come concetto generale. Questa tradizione di pensiero che collega l'autore di Zarathustra e quello di Sein und Zeit, conclude Tafuri, (secondo il quale la contrapposizione tra volontà-di-stato e la volontà-di-cambiamento, che caratterizzano il progetto, è irrisolvibile e sottolinea l'impasse attuale) è interpretata da Cacciari seriamente; nel senso che appare, oggi, assai problematico ogni tentativo di ricomporre le infrante unità concettuali valide per il passato. In questa prospettiva, più che mai drammatica, tutte le "poetiche" dedite al recupero del passato come moda e assieme di stilemi formali (postmoderno) appaiono come la "canzone da organetto" suonata dalle scimmie amiche di Zarathustra che trasformarono un' "intuizione abissale" in una sciocca banalità.

Appare chiaro, quindi, che la via per il futuro è, se non chiusa, certamente irta di difficoltà. Si tratta d'una situazione di attesa, di riflessione, proprio come nella piece kafkiana. Ognuno di noi, oscuro cittadino della lontana periferia, attende quella missiva e di leggervi - come dire? - le istruzioni per andare avanti e, intanto, "sta alla finestra e ne sogna, quando giunge la sera".

Giochi di simulazione: la città come scacchiera

di Giacomo Ricci

Non molto tempo fa esplose la moda dei giochi di “simulazione”. Si trattava di passatempi che, utilizzando le teorie di strategia militare, ricostruivano conflitti realmente accaduti. Il gusto era tutto nel fatto che i giocatori potevano, compatibilmente con i vincoli effettivi di quelle situazioni storiche, tentare di cambiare il corso degli avvenimenti, basandosi sull’immaginazione. Da qui, appunto, l’appropriato appellativo di simulazione.

Immaginate, ora, che un editore, in vena di rispolverare quest’idea, ci proponga di progettare un gioco del genere, che il tema sia la “razionalizzazione della città contemporanea” e che la città di cui si parla sia Napoli. Nell’impiantare il gioco dovreste prima individuare i guasti di questa città e capire, poi, che cosa fare per eliminarli, quali strategie adoperare. Per quanto riguarda i guasti c’è poco da dire; se n’è parlato fino alla nausea ed è del tutto inutile, dunque, perdere tempo ad elencarli. Capire chi li deve eliminare e con quali mezzi: ecco un bel quesito! Certamente chiamereste in causa gli uomini politici e gli imprenditori e, tra gli strumenti, includereste la programmazione, gli investimenti economici, il Piano Regolatore e così via. Dopo di ciò, però, vi verrebbe di pensare che, tra l’altro, la città è soprattutto una cosa concreta, frutto di un fare nel quale i fatti che contano sono gli oggetti concreti, edifici, piazze, strade, porte, balconi e, giù giù, fino alle pietre del pavimento e le piastrelle dei cessi.

E con questo siamo arrivati al dunque della questione; vi accorgereste, nel vostro gioco di “simulazione”, che la forma della città, che è la prima cosa di cui materialmente godiamo come cittadini, è l’ultima a cui si pensa. Come se si provasse vergogna nel pronunciare le parole “stile”, “estetica”, “bellezza” poiché esse sembrano del tutto bandite dai discorsi che si fanno sulla città. Siamo certi che, paradossalmente,

a nessuno, oggi, verrebbe, di affidare ad architetti come Vasari, Rossellino ed Alberti il ridisegno della città senza anteporre ai loro progetti un “piano”, una “programmazione”.

E’ per questo che, a questo punto del gioco, entrereste profondamente in crisi. Se, poi, immedesimati nella parte, ci sentiste “architetti” e, dunque, legati ad una sorta di “filo rosso” che è la continuità culturale, memoria o coscienza del proprio lavoro, dopo un po’, avviliti dalle difficoltà che Napoli e la sua smisurata provincia-periferia presentano, dalla protervia e l’ottusità della burocrazia, la corruzione e l’ignoranza dilaganti, mandereste all’aria carta, penna e tavolino, sbuffando per l’assurdità del compito.

Una domanda, però, resterebbe sospesa: è ancora possibile sperare d’intervenire concretamente sulla forma urbana senza tradire il proprio retaggio culturale? E’ possibile, stando all’esperienza culturale e professionale di Vittorio Bazzarini, Francesco La Regina e Amato Rak – così come emerge dalla bella mostra di Disegni e Progetti che spicca tra le numerose ed interessanti iniziative che la clean va proponendo da qualche tempo anche in campo editoriale – ma a patto di rimanere, per l’appunto, sul piano della “simulazione”; immaginando che i poteri che governano la città siano diversi. Una simulazione che si articola su di un doppio registro: da un lato l’intelligenza progettuale è costretta a vendere il suo prodotto – così come ce lo raccontano i disegni della mostra, frutto di mille “tucchi” d’ingegno, di ripensamenti, di tortuosi schizzi che s’inseguono l’un l’altro per pagine e pagine di piccoli album e di grandi tavole colorate dalle tinte pastose come fossero quadri o affreschi – uscito che sia dalla “bottega”, trasformato, avvilito, snaturato nei caratteri e nelle sfumature che gli appartenevano e che lo rendevano non soltanto risposta adeguata a problemi precisi ma – anche se inconfessato – “frammento”, residuo poetico, parola sfuggita alla tensione interiore degli autori.

Sull’altro versante, questa setssa “poesia interrotta” acquista il carattere provocatorio della ricerca teorica che, ignorata dai meccanismi reali della città, assume le caratteristiche dell’ “utopia”, immaginando soluzioni complessive, radicali, destinate a trasformare l’intera città; legandosi al “filo rosso” che proviene dal passato, come

operazione culturale cui sta a cuore la creazione d'una città ordinata, pensata in tutte le sue parti secondo la logica della ragione e della bellezza. Ed è questa bellezza evocata dai disegni della mostra, a rendere il mestiere “scomodo”, proprio per quella semplicità artigianale che sembra richiamarsi al pensiero architettonico rinascimentale ed alla volontà di considerare ancora la città come una struttura formalmente ordinata. E, francamente, a dei professionisti non si può chiedere di più.

Né serve dire che atteggiamenti come questi solo illusioni perché il mondo non devierà dal maledetto percorso che da un po' di tempo segue con ostinazione. Abbiamo a che fare con una “simulazione”, certo. Ma ogni operazione culturale ed artistica non è un frammento d'utopia?

E, poi, alla fine, ci sembra di ascoltarli, gli autori, che si chiedono: “Ma vuoi vedere che, simulando simulando, magari non si riesca a cambiarla davvero questa città?”. Ce lo auguriamo di tutto cuore.