SCRITTI PER MARIO MANIERI ELIA

RomaTrE-Press
2015

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Architettura

SCRITTI PER MARIO MANIERI ELIA

Atti delle Giornate di Studio
Roma 2-3 aprile 2013

a cura di
Francesco Cellini e María Margarita Segarra Lagunes

Roma TrE-Press
2015

Questo volume è stato pubblicato per iniziativa della Facoltà (ora Dipartimento) di Architettura, dell'Università degli Studi Roma Tre.
Alla revisione redazionale hanno collaborato: Giulia Cervini, Giuseppe Ferarella e Francesca Ungaro.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *RomaTrE-Press*

Edizioni: RomaTrE-Press ©
Roma, luglio 2015
ISBN: 978-88-97524-29-8

http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

Immagine di copertina: Mario Manieri Elia, *Torre de Belém*, Lisbona 2007. (Foto M.M. Segarra Lagunes).

Indice

Premessa
Francesco Cellini, María Margarita Segarra Lagunes 5

MEMORIE E TESTIMONIANZE

María Margarita Segarra Lagunes, *Tessere per una biografia* 11
Vittorio Franchetti Pardo, *Gli anni della nostra formazione: una mnemografia* 59
Valerio Palmieri, *Mario attraverso Ugo. Per un ritratto del giovane Manieri Elia* 79
Sergio Poretti, *Manieri e l'ingegneria* 85
Vieri Quilici, *Per Mario Manieri Elia, un fratello maggiore* 91
Maria Cristina Costa, *Incontri della vita: Mario Manieri Elia* 95
Maria Grazia Filetici, *Dal confronto nasce la ricerca del senso* 109
Massimo d'Alessandro, *Lo Studio STASS* 115
Carlo Gasparrini, *L'amicizia e lo sguardo di un maestro per capire Roma* 135
Francesco Cellini, *Progettare con Mario* 145
José Luis González Moreno-Navarro, *Un puente entre márgenes distantes: remembranzas de un profesor de Barcelona* 151
Ghisi Grütter, *Un ricordo di Mario Manieri Elia* 159
Laura Pujia, *«…come il disco nelle mani del discobolo»* 169
Donata Cherido, *Architettura, storia, progetto: termini indissolubili* 181

MANIERI ELIA STORICO E CRITICO DELL'ARCHITETTURA

Franco Rella, *La costruzione critica* 189
Franco Purini, *Tre fili rossi* 199
Marc Augé, *Mario Manieri Elia et la culture du projet* 207
Francesco Careri, *Caino, Abele e il Progetto Roma* 209
Bruno Toscano, *A proposito di Roma, dall'acqua alla pietra* 215
Giorgio Ciucci, *Il William Morris di Mario Manieri Elia. Premesse e confronti* 219
Giovanni Longobardi, *Permanenza e divenire. Una lettura di «ΤΌΠΟΣ* e *Progetto»* 243
Maurizio Gargano, *Storia e storiografia: questioni della narrazione* 253
Elisabetta Pallottino, *Storia e progetto: possibili declinazioni* 269
Stefano Gizzi, *Mario Manieri Elia e la sua idea del restauro dei monumenti* 283
Bruno Gabrielli, *Il progetto, per rendere contemporaneo il patrimonio* 299

IN ONORE DI MARIO MANIERI ELIA

Carlo Baggio, *Il tempo & il tempio* 309

Martine Boiteux, *Oltre la Facciata. Architettura e Tempo* 323

Antoni González Moreno-Navarro, *La restauración del palacio Güell de Gaudí como* «recupero del senso» 361

Dieter Mertens, *Selinunte. La travagliata storia del sito antico* 373

Raynaldo Perugini, *Chicago versus Amsterdam. Certezze, tensioni e innovazioni nella ricerca di un nuovo linguaggio* 397

Giorgio Piccinato, *Quante storie. Appunti sulla tradizione della storia urbana con uno sguardo alla sua adeguatezza* 423

Ignacio Represa, *Nociones de espacio y tiempo (Homenaje a Mario Manieri Elia)* 429

Il 2 ed il 3 aprile 2013, a Roma, nella Facoltà (ora Dipartimento) di Architettura di Roma Tre, con una partecipazione molto ampia e straordinariamente intensa, si sono svolte le Giornate di studio in memoria di Mario Manieri Elia.

Questo volume ne raccoglie gli interventi, che sono stati suddivisi, per semplicità e chiarezza redazionale, in tre sezioni, rispecchiando la logica originaria delle sessioni. La prima sezione infatti comprende le memorie e le testimonianze più strettamente biografiche: formazione, frequentazioni, incontri, sodalizi e amicizie; poi quelle sul suo impegno politico e culturale e sulla sua appassionata attività di progettista e docente. La seconda sezione riguarda il suo pensiero ed il suo contributo come storico e critico: i suoi libri e i suoi scritti. La terza comprende i saggi che, in assonanza con temi e luoghi culturali a lui cari, propongono argomenti specifici: sono, appunto, scritti 'in onore di'.

Ma, al di là di ogni criterio redazionale, ci sembra del tutto evidente che ogni parola di questa raccolta, quando anche abbia per oggetto un tema apparentemente ristretto, quale una fase della sua vita, o una sua predilezione culturale, o un atteggiamento critico, o un libro ecc., finisca poi per lasciare il particolare per addentrarsi nel generale, riferendosi a un pensiero e a un'opera che è percepita da ognuno come complessa, articolata e densa, e incredibilmente coerente. Succede così che ogni testo si colleghi agli altri in una commossa e partecipata rievocazione collettiva.

Il volume si apre, come avvenne nella prima delle giornate di studio, col contributo di María Margarita Segarra Lagunes: una prima traccia, sintetica ma attendibile e affettuosa, per una futura ed esauriente biografia di Manieri, vita, pensiero ed opere. Definito dall'autrice 'documento di lavoro', come usava Manieri, quasi a sottolinearne la provvisorietà, tuttavia è un riferimento essenziale per chi legge, anche per facilitare la collocazione degli argomenti trattati negli altri saggi nel loro contesto storico ed esistenziale. Il testo è accompagnato, come avvenne allora, da

un'ampia documentazione fotografica: volti, episodi, libri, progetti ecc., che propongono una galleria cronologica di immagini.

Altri saggi rievocano (e sono tanto ricostruzioni storiche, quanto testimonianze amicali) varie fasi salienti della vita di Manieri: fra questi, quelli di Vittorio Franchetti Pardo, Valerio Palmieri, Sergio Poretti e Vieri Quilici. Il primo (Franchetti è coetaneo di Manieri) ci parla della formazione comune nella facoltà di architettura di Roma e dei primi comuni passi nel mondo accademico, inquadrati in un'ampia rievocazione del contesto storico e culturale, fra 1947 e la metà degli anni '50; il secondo dell'apprendistato progettuale, breve quanto cruciale, presso Ugo Luccichenti; il terzo degli esordi come docente nella facoltà di ingegneria di Roma, dei suoi complessi e intensi rapporti con Pier Luigi Nervi e col mondo dell'ingegneria, culminati infine nella proficua e continua collaborazione collo stesso Poretti nel Master Architettura | Storia | Progetto; infine il quarto, quello di Vieri Quilici, ripercorre un pluriennale e intenso sodalizio culturale e didattico.

Ancora nel quadro degli interventi di carattere biografico, c'è poi chi affronta momenti e sezioni specifiche dell'attività di Manieri quali l'impegno politico-culturale, la progettazione e la didattica. A proposito del vastissimo e tenace impegno pubblico di Manieri, svolto per numerose istituzioni ed associazioni, scrivono Maria Cristina Costa, sulle esperienze e vicende nel Comitato di Settore per i Beni Architettonici e Ambientali, e Maria Grazia Filetici, sull'Associazione per il Recupero del Costruito (ARCo), dedicata a creare un ponte tra conoscenza storica e conoscenza tecnica.

Sulla progettazione Massimo d'Alessandro propone un'ampia e dettagliata ricostruzione delle vicende professionali dello studio Insolera, Salzano, Manieri e della ricerca progettuale del successivo studio STASS (con Morandi e Ciucci), che ha prodotto varie opere, ora quasi dimenticate, ma interessantissime, originali e meritevoli di una rinnovata attenzione storiografica. C'è poi, riferito alla fine degli anni Novanta, il testo di Carlo Gasparrini sul lavoro congiunto per il piano regolatore di Roma, che ne illustra le strategie innovative nei confronti della struttura storica della città, e, per gli ultimi anni, un breve racconto di Francesco Cellini, riferito a varie recenti esperienze di progettazione per concorsi.

Infine c'è la didattica, argomento che affiora per altro in moltissimi altri scritti: è stata infatti, come è noto, un impegno costante ed una sfida creativa caratteristica e dominante la vita del Nostro. In ogni caso essa è trattata come tema centrale da vari autori, pur con tonalità e sfaccettature diverse: da José Luis González Moreno-Navarro, per le frequentazioni e gli incontri nell'ambito del Master e di vari eventi internazionali; da Ghisi Grütter, attraverso un *excursus* della sua influenza sugli orientamenti culturali delle facoltà

(financo nell'ambito del disegno) e infine da due ex-studentesse dell'ultimo corso di Fondamenti, Laura Pujia, e del Master, Donata Cherido, testimoni dirette della sua efficacia e del suo fascino maieutico.

Molti relatori si sono occupati dell'opera di Manieri critico e storico: alcuni hanno lavorato direttamente sul nucleo concettuale, quanto mai complesso, che fonda (in una costruzione progressiva e finalmente matura) la sua visione del mondo e dell'architettura; altri hanno aggredito la stessa materia partendo, per così dire, dal particolare, cioè da singoli temi a lui prediletti, o da suoi originali atteggiamenti critici, o da specifici orientamenti storiografici; altri infine l'hanno fatto affrontando direttamente l'analisi delle sue pubblicazioni, prendendo spesso spunto da qualcuna, o da serie, di esse, oppure da alcune tematiche, per esempio, il restauro, che in esse sono contenute e che lo hanno appassionato costantemente.

Franco Rella propone un saggio filosofico sulla costruzione critica, in cui il cui riferimento a Manieri è apparentemente indiretto, ma in cui invece subito si coglie una straordinaria sintonia col modo di essere, lavorare e percepire le cose: è il riflesso, quasi l'eco, delle fervide discussioni di metodo e di politica (non solo culturale) che sono intercorse nell'ambito del lungo periodo di collaborazione veneziana. Franco Purini, d'altra parte, propone un'acuta e organica analisi complessiva del pensiero di Manieri, secondo le cruciali opposizioni: architettura/politica, antico/nuovo, storia/progetto.

Poi seguono tre scritti, diversissimi nel taglio, ma sorprendentemente convergenti su alcune questioni chiave (quasi su parole e concetti che tornano, per esempio: vagare, muoversi senza meta, danzare, ascoltare). Così accade che, a proposito delle percezioni della storia e della città, Marc Augé assimili Manieri ad un *flâneur*, attento, ma alternativamente partecipe e distaccato come lo psicanalista o trascinato consapevolmente dal tempo e dallo spazio come l'etnologo, e che Francesco Careri adotti la parola 'erranza', come una delle definizioni cruciali della formazione e definizione dello spazio antropico. Infine Bruno Toscano, partendo proprio come Augé da *Roma, dall'acqua alla pietra*, sottolinea che per Manieri è lo spessore (umano, vissuto, sofferto, partecipe) della memoria il vero 'volano' del progetto.

Sui libri, ma non solo su essi, scrive Giorgio Ciucci, che propone una dettagliata e rigorosa analisi degli studi su William Morris, che è intrecciata con la ricostruzione dell'impegno didattico, critico e politico-culturale del periodo veneziano e poi di quello romano, ma che illustra soprattutto come in essi venga radicalmente reinterpretata l'origine del 'moderno', anche in profondo dissenso dalla storiografia finallora, e forse in parte tuttora, consolidata. Poi è Giovanni Longobardi, che sviluppa l'analisi della

singolare e intrigante struttura concettuale della rivista critica «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*», impegnandosi in un'avvincente disanima dei suoi contenuti e dei suoi titoli: parole inaspettate, e però illuminanti, dense di senso. Poi è ancora Maurizio Gargano, a farci reimmergere nel rigore metodologico dell'idea manieriana di storiografia, ripercorrendone gli studi su Sullivan.

Sui temi del restauro, del recupero e del valore della memoria e dell'antico (cioè: della ragione della storia e dell'architettura stessa), temi che hanno appassionato e strenuamente impegnato Manieri, si soffermano a lungo e con molta passione e precisione Elisabetta Pallottino, che li illustra anche coll'esempio del lavoro da lui svolto con Paolo Fiore sul cosiddetto 'Tempio di Romolo' e Stefano Gizzi, che ne propone un'accuratissima ricostruzione per fasi, momenti critici, contributi e progetti. È infine Bruno Gabrielli a offrirci un saggio denso e rigoroso su oggettività e soggettività nell'attribuzione di valore o di 'senso' al patrimonio.

L'ultima sezione del libro raccoglie i saggi 'in onore di', proponendoli in ordine alfabetico, per autore. Questo perché gli argomenti sono vari, spaziando dall'archeologia, alla storia, all'architettura, al restauro, all'urbanistica, alla filosofia; non di meno il lettore percepirà facilmente la loro esemplarità e pure la profonda attinenza con alcuni dei luoghi dell'attenzione di Manieri e, in generale, colla lezione complessiva che ci lasciano la sua vita e la sua opera, nonché la riconoscenza e l'affetto (la tenerezza ed il rispetto) che traspare dai testi. Va aggiunto che molti di questi saggi rispecchiano precisamente questioni o lezioni sollecitate da Manieri perché venissero presentate nel Master da lui diretto e che hanno poi riverberato ampi echi nelle discussioni, nella didattica e nel lavoro successivo: aperture indispensabili, proprio come lui voleva, per una cultura dell'architettura complessa, attenta all'esterno e niente affatto narcisistica.

Elencandoli, abbiamo: Martine Boiteux, che tratta del senso politico, simbolico, cerimoniale e celebrativo delle facciate e monumenti effimeri realizzati a Roma fra '500 e '700; Carlo Baggio, sull'ambiguità costruttiva ('la tecnica celata sotto la perfezione'); Antoni González Moreno-Navarro, sul restauro del palazzo Güell de Gaudí e 'il recupero del senso'; Dieter Mertens, su Selinunte; Raynaldo Perugini, sulla scuola di Chicago; Giorgio Piccinato, sulla storiografia urbana e sulla sua relativa adeguatezza (o inadeguatezza) e, infine, Ignacio Represa, su spazio e tempo in architettura.

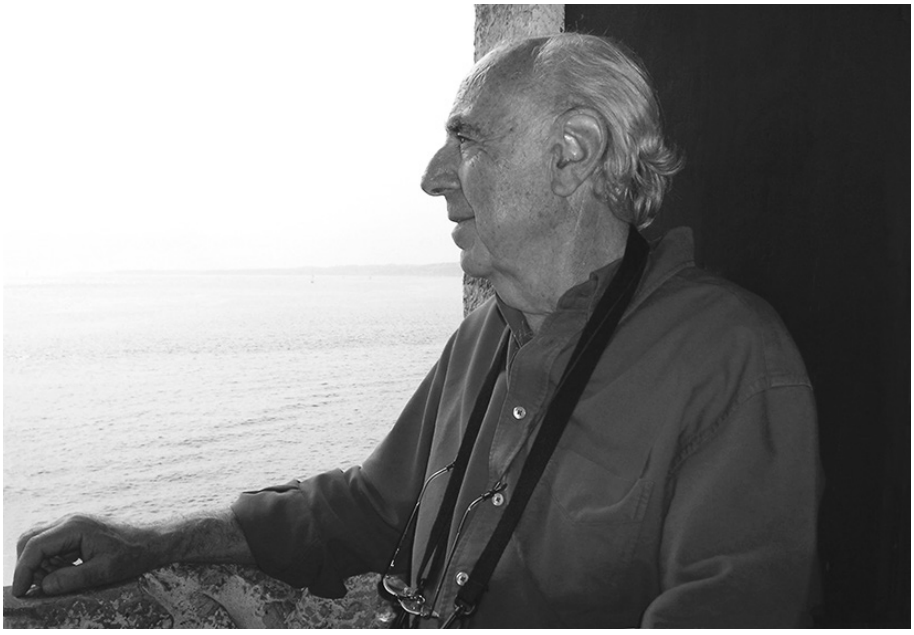
I curatori

MEMORIE E TESTIMONIANZE

María Margarita Segarra Lagunes

Tessere per una biografia

Un «documento di lavoro», per usare le parole di Mario Manieri Elia, è questo tentativo di tratteggiare, in maniera non compiuta, alcuni dei temi che hanno caratterizzato l'impegno di uno degli intellettuali più rilevanti della cultura architettonica italiana del Novecento.



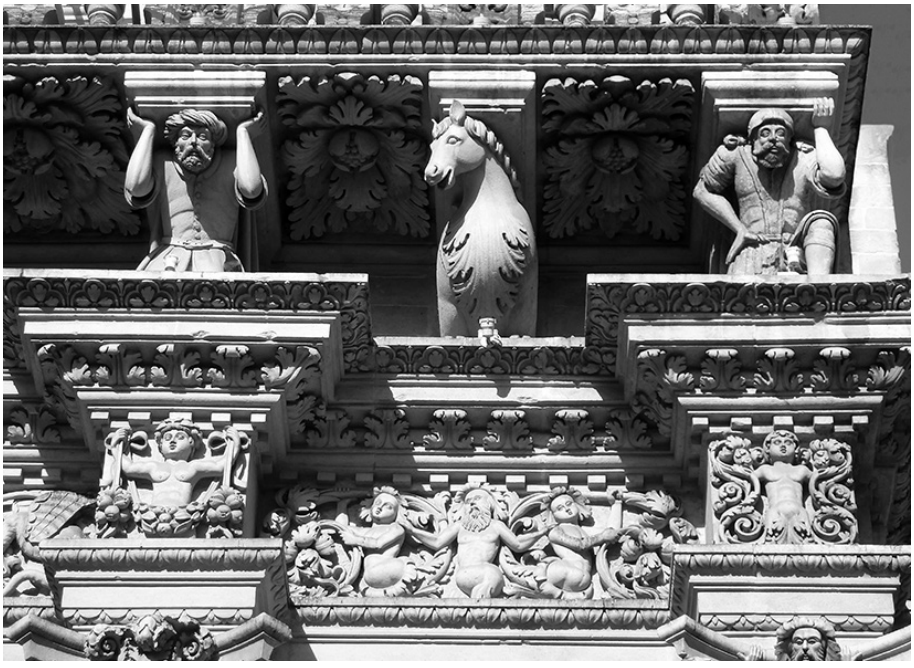
Mario Manieri Elia nella Torre de Belém, Lisbona 2007 (foto MMSL).

Nato il 2 aprile 1929 nel quartiere dei Prati di Castello a Roma, Mario Manieri Elia è il terzo figlio dopo due sorelle, Mirella ed Emma. Sua madre,

palermitana, una pittrice; suo padre, neretino, un ingegnere idraulico, che aveva lavorato alla bonifica della pianura pontina e che muore quando Mario ha soltanto sedici anni. Dopo aver frequentato il Liceo Artistico a Ripetta, Manieri Elia si iscrive alla Facoltà di Architettura di Roma, dove si laurea nel 1954, dando l'avvio a una lunga traiettoria di attività infaticabile.

La sua immensa capacità di lavoro, la sua curiosità inesauribile, la molteplicità dei temi su cui si è soffermato, la ferma volontà di non rimanere intrappolato entro una partizione specialistica disciplinare, la sua umanità sono solo alcuni dei tratti caratteristici che, chi lo ha frequentato da vicino, ricorda della sua complessa personalità, consacrata alla storia, alla progettazione, al lavoro per la città, alla difesa dei beni culturali, alla didattica, all'impegno politico.

I suoi interessi iniziali, prima ancora della laurea e condivisi con Maurizio Calvesi, s'incentrano sul barocco della terra paterna: Lecce, Nardò, il Salento. L'indagine è accompagnata non solo da «galoppate in motocicletta lungo le strade piane del Salento», ma anche da «complicità giovanili, dal sodalizio cicloturistico, dalle sfacchinate in montagna, dalle rudimentali sciate, da una quasi folle gita a piedi da Roma al Terminillo,



Dettaglio della facciata della Chiesa di San Croce a Lecce (foto MMSL).

dalla scoperta della Coca Cola e della Lambretta, dai primi viaggi all'estero e dagli ostelli della gioventù»[1].

Quell'enorme sforzo – «oltre cinquecento fotografie scattate e schedate, rapidi rilievi di piante e schizzi di dettagli, insieme alle ricerche di biblioteca e documentarie negli archivi locali»[2] – fu compiuto in un territorio vergine in cui nomi, opere, città attendevano di essere riscoperti, attribuiti, contestualizzati e valorizzati e sarà ricompensato con il *Premio Lecce* per la prima monografia sul *Barocco di Terra d'Otranto*, assegnato, nel 1953,

MAURIZIO CALVESI MARIO MANIERI-ELIA

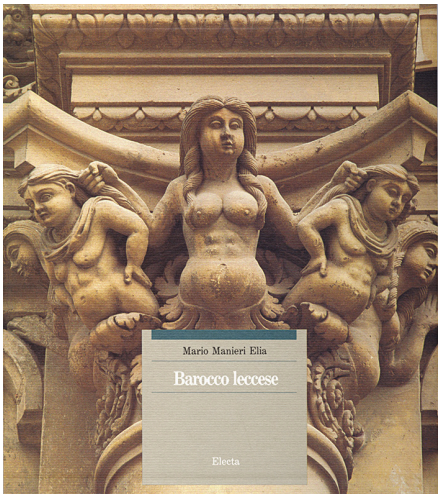
ARCHITETTURA BAROCCA
a Lecce e in terra di Puglia

SECONDA EDIZIONE

Fotografie
di
MAURIZIO DI PUOLO

CARLO BESTETTI EDIZIONI D'ARTE - MILANO - ROMA

Frontespizio della seconda edizione del libro *Architettura barocca a Lecce e in Terra di Puglia*, di Mario Manieri Elia e Maurizio Calvesi, pubblicato da Carlo Bestetti.



Copertina del libro *Barocco leccese*, edito da Electa nel 1989.

da una giuria illustre: Lionello Venturi, Cesare Brandi, Emilio Lavagnino, Adriano Prandi, Franco Schettini e Bruno Zevi. Ma sarà anche seguito da un'ampia produzione che si dispiega nelle decadi successive[3], mirante a far emergere un fenomeno architettonico all'epoca ritenuto marginale e di provincia, con l'identificazione di nomi e protagonisti allora pressoché sconosciuti: Gabriele Riccardi, Francesco Antonio e Giuseppe Zimbalo, Giuseppe Cino, Cesare Penna, Giovanni Maria Tarantino, Mauro ed Emanuele Manieri. Un lavoro che, scovando nelle realtà locali, dimostrò inoltre come quell'apparente arretratezza nell'assimilazione delle innovazioni irradiate dai centri maggiori non fosse tale, ma si trattasse invece di una «orgogliosa resistenza alle contaminazioni di nuovi modelli»[4], sostanziata da una forte identità e da una tradizione saldamente ancorata, pronta a filtrare e selezionare l'assorbimento di quegli influssi giunti da lontano.

Ugo Luccichenti e Mario Manieri Elia, Belsito Bar a Roma, 1953-1957 (Archivio Manieri Elia).

Ugo Luccichenti e Mario Manieri Elia, Ufficio postale a Piazza delle Medaglie d'Oro, 1957-1961 (Archivio Manieri Elia).

Negli anni Cinquanta, contemporaneamente alla ricerca storica, avvia l'attività progettuale. Le prime esperienze a Roma, in collaborazione con Ugo Luccichenti, riguardano prevalentemente lavori di arredamento: il Belsito Bar, l'Ufficio postale a piazzale delle Medaglie d'Oro, il negozio Arflex a via del Babuino. Un 'apprendistato' con un professionista romano che gli permette di approfondire gli aspetti costruttivi e di dettaglio e lo avvicina al cantiere. A Luccichenti, Manieri Elia rivolgerà parole di apprezzamento in ripetute sedi e, in particolare, nel saggio *Il contributo di Ugo Luccichenti*, pubblicato nel numero monografico dedicato a *La palazzina romana degli anni '50* della rivista «Metamorfosi»[5].

Seguirà, sempre con Luccichenti e Manfredi Nicoletti, la realizzazione dei quartieri INA Casa di Lucera, Troia, Margherita di Savoia, inquadrati nel secondo settennio attuativo del Piano. Le case di Margherita di Savoia, «nella loro serena schematicità», si presentano come un insieme «pulito e compatto», in cui gli spazi collettivi giocano un ruolo protagonista[6], mentre

Ugo Luccichenti, Mario Manieri Elia, Manfredi Nicoletti, Quartiere INA Casa a Troia, 1957-1960 (Archivio Manieri Elia).

quelle di Troia si contraddistinguono da sequenze di limpidi e asciutti prismi bianchi che velatamente accolgono, nella distribuzione planimetrica, la lezione di Alvar Aalto.

Infine, il concorso per la Biblioteca Nazionale a Castro Pretorio, nel 1959, con Giuseppe Vaccaro e Manfredi Nicoletti, premiato per la proposta di sistemazione urbanistica.

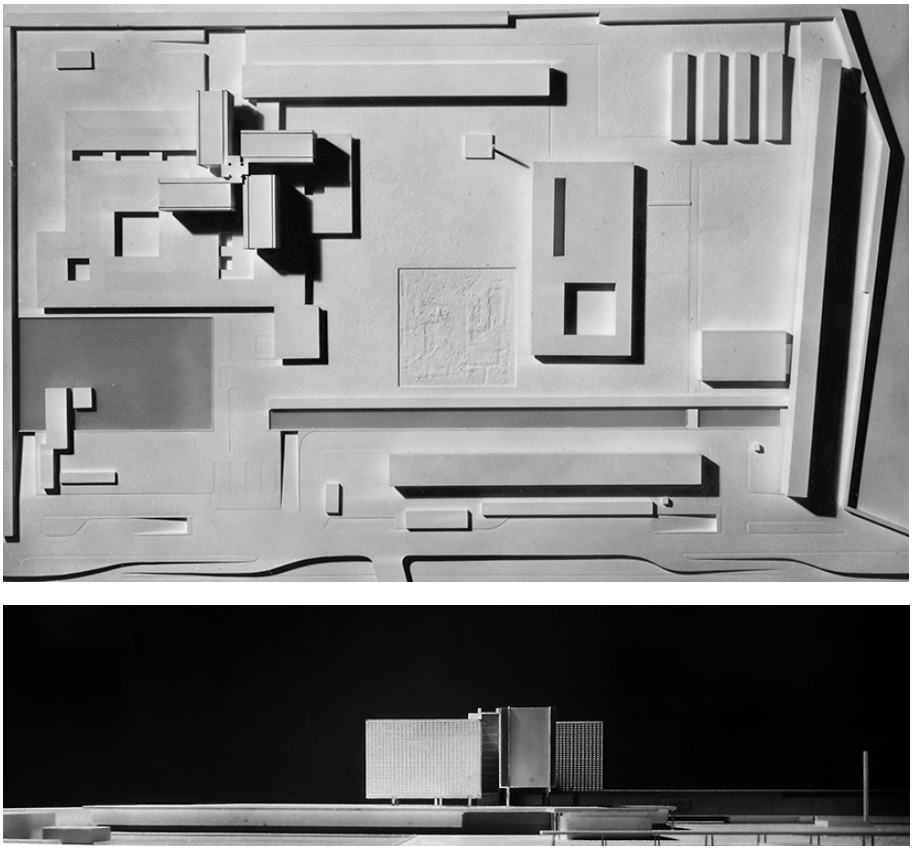
Sono gli anni dell'incontro con Flora Famiglini e della nascita del primo dei loro figli, Luca, nel 1959, seguito, l'anno dopo, da Giulio e, nel 1967, da Giovanni.

Ma sono anche gli anni dell'esordio all'università, come assistente volontario di Leonardo Benevolo, insieme a Vittorio Franchetti Pardo, ad Arnaldo Bruschi e a Italo Insolera, confermati dal primo incarico come libero docente in Urbanistica e dalla nomina ad assistente ordinario di Giuseppe Nicolosi, presso la Facoltà di Ingegneria della Sapienza, con l'affidamento del corso di Storia dell'Architettura.

È un periodo proficuo, documentato da continue collaborazioni con la rivista «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica»[7] e caratterizzato dall'avvio di un impegno, che manterrà per tutta la vita, in difesa dei beni culturali. Dapprima, negli anni Cinquanta, in Italia Nostra[8] e, poi, all'INU, con contributi nella rivista «Urbanistica»[9], tra cui si ricorda, per esempio, la denuncia sulle disinvolte operazioni speculative compiute in occasione delle Olimpiadi del '60 nell'articolo, firmato insieme a Italo Insolera, *Roma Olimpiadi e miliardi*[10].

Nel 1960, la partecipazione al primo convegno dell'ANCSA e alla redazione, insieme ad Antonio Cederna, della *Carta di Gubbio*, importante atto di politica culturale per la difesa dei centri storici. Un documento antesignano dei movimenti che, solo alla metà degli anni Settanta, cominceranno a dare i primi frutti in materia di recupero e conservazione dei centri storici in Europa. Nella relazione introduttiva al Convegno tenuto a Gubbio[11], Manieri Elia e Cederna dichiaravano: «Oggi il rapporto che ci lega al passato, dopo più di un secolo di studi storici, è riflesso e mediato dalla indagine della conoscenza critica, la quale ci mette in grado, per la prima volta nella storia, di comprendere e rispettare ogni fase artistica precedente, senza esclusione di sorta, senza preferenze di gusto, senza discriminazione tra più o meno antico». Era il salto di scala che, dal singolo monumento, estendeva l'attenzione a «tutto l'ambiente antico della città», considerando «il carattere d'insieme, la stratificazione delle fasi, l'unità complessiva, la continua e composita configurazione edilizia e naturale»[12]. Occorsero ancora quindici anni prima che tali principi venissero accolti e rilanciati da un documento europeo – la *Carta di Amsterdam* – proprio quando quelle latenti minacce al patrimonio storico-architettonico, dovute alle spregiudicate trasformazioni e sostituzioni dei tessuti antichi, all'inquinamento atmosferico, alla pressione della speculazione edilizia cominciavano a pesare gravemente sui beni culturali, non solo italiani.

Senza mai abbandonare il lavoro progettuale, Manieri Elia realizza, all'inizio degli anni Sessanta, la chiesa di Santa Maria al Bagno a Nardò:



Giuseppe Vaccaro, Mario Manieri Elia *et al.*, Modello del Progetto di concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma, 1959 (Archivio Manieri Elia).

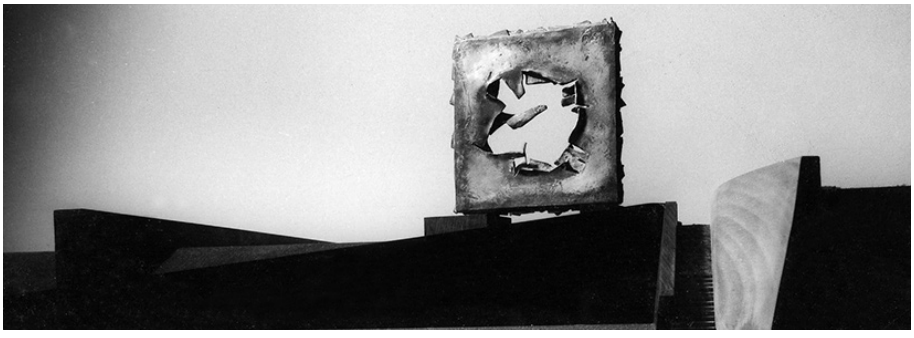
Mario Manieri Elia, Flora e i tre figli Luca, Giulio e Giovanni, nella casa di via Marmenia a Roma, all'inizio degli anni Settanta (Archivio Manieri Elia).

Mario Manieri Elia (a destra) e Leonardo Benevolo (secondo da sinistra a destra), negli anni Sessanta (Archivio Manieri Elia).

Mario Manieri Elia, Chiesa di Santa Maria al Bagno, Nardò (inizio anni Sessanta).

un assemblaggio, si direbbe neoplastico, nel quale superfici verticali e orizzontali si ricompongono a formare volumi bianchi, lacerati da feritoie, che scardinano la logica costruttiva e sfidano la legge di gravità. La stessa copertura poggia su una lunga asola, netta e scura, la quale, insieme ai solchi delle strette finestre, orienta e restringe la luce che s'infiltra verso l'interno.

Nel 1963, insieme allo scultore Aldo Calò, vince il primo premio nel concorso – ideato da Lionello Venturi, che ne propose anche l'ubicazione

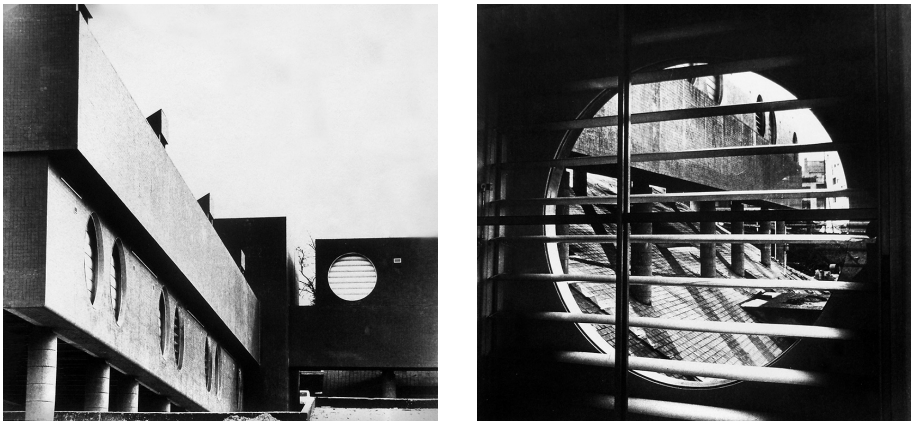


Mario Manieri Elia e Aldo Calò, Progetto per il concorso per il Monumento alla Resistenza a Cuneo, 1963 (Archivio Manieri Elia).

– per il Monumento alla Resistenza a Cuneo con un progetto scelto per «la monumentale piastra squarciata [che] riunisce in una sola, imponente immagine l'impianto architettonico e l'elemento plastico, dandosi alla visione come forma unitaria e di immediato effetto emotivo»[13].

Da lì a poco fonderà, con Giorgio Ciucci, Massimo d'Alessandro e Maurizio Morandi, lo Studio STASS con sede al Ghetto, in via del Tempio, dando luogo a una produzione caratterizzata da un'inflessibile e innovativa ricerca di coerenza formale, il cui indiscutibile contributo alla cultura architettonica italiana deve tuttora essere riconosciuto.

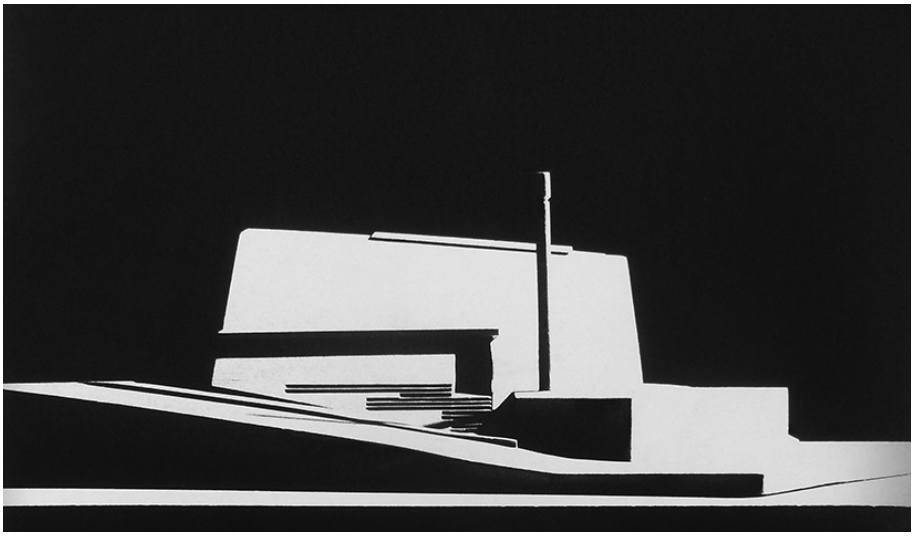
Ciascuno dei progetti elaborati allo STASS è inteso quale paradigma (non privo di dogmatismi e intriso d'ideologia), che viene testardamente, e



Gruppo STASS, Residence alla Camilluccia, Roma, 1966-1967 (Archivio Manieri Elia).

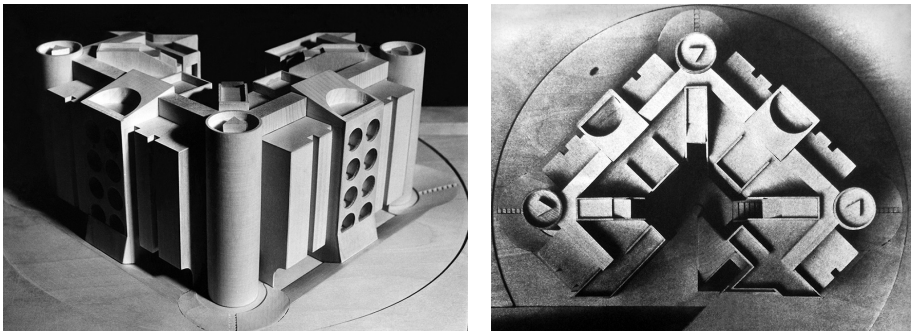
a tutti i costi, saggiato sul campo (e sugli utenti), con l'obiettivo di dimostrare «l'autonomia disciplinare della progettazione», attraverso soluzioni che si pongono come «verifica continua della logica strutturale di una forma che viene inventata come struttura logica» e nelle quali «il rapporto con il programma va visto come riferimento esterno al discorso specifico»[14].

Tra le opere realizzate, il Residence in via della Camilluccia (1966-1967), l'Ufficio postale a Torrevecchia Teatina, Chieti (1967), il Liceo Ginnasio Plauto a Spinaceto (con Vittorio de Feo) (1967), la Palazzina alla Serpentara (1968), una villa a Fregene (1968), oltre al progetto, rimasto sulla carta, per il Centro commerciale di Grosseto. Riconoscendo un debito – più metodologico che stilistico – all'architettura di Louis Kahn, Manfredo Tafuri, riferendosi ai progetti della Camilluccia e della Serpentara, commentava nel 1967: essi «tendono a recuperare un rigore

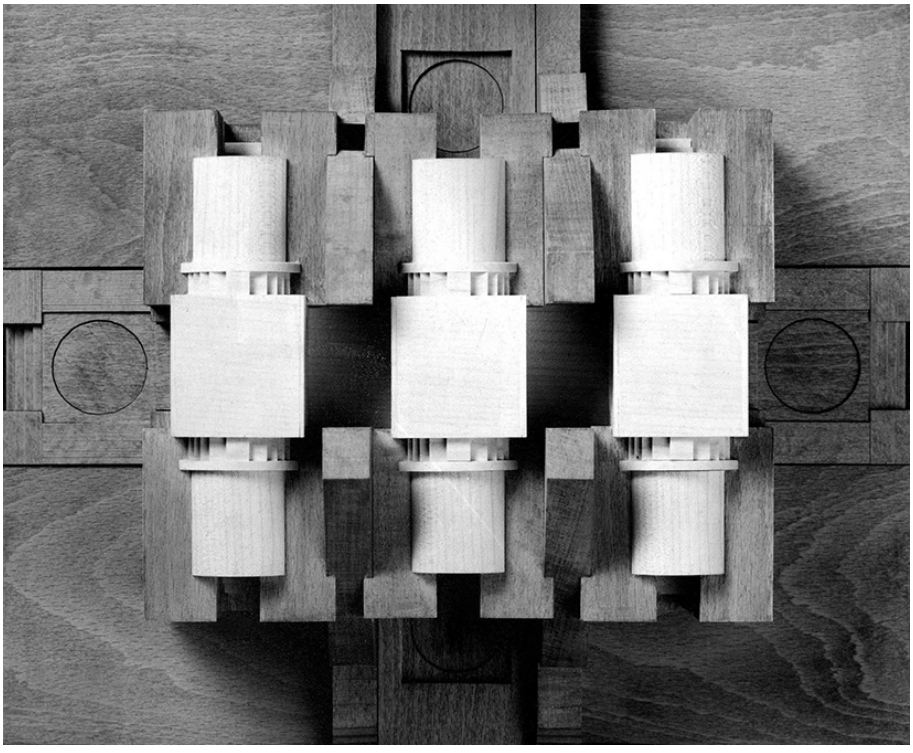


Gruppo STASS, Ufficio postale a Torrevecchia Teatina, Chieti, 1967 (Archivio Manieri Elia).

Gruppo STASS con Vittorio De Feo, Liceo Ginnasio Plauto a Spinaceto, 1967 (Archivio Manieri Elia).



Gruppo STASS, Modello della Palazzina alla Serpentara, Roma, 1968 (Archivio Manieri Elia).

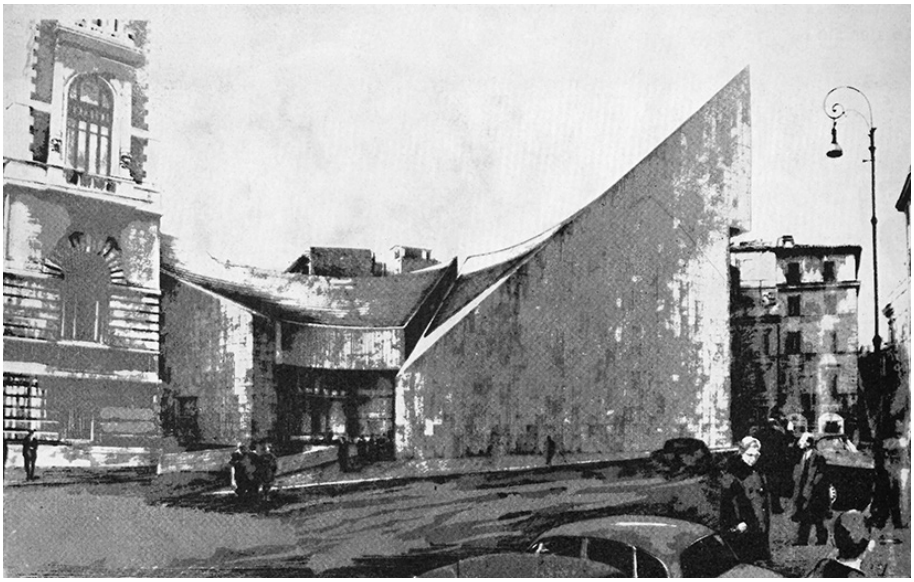


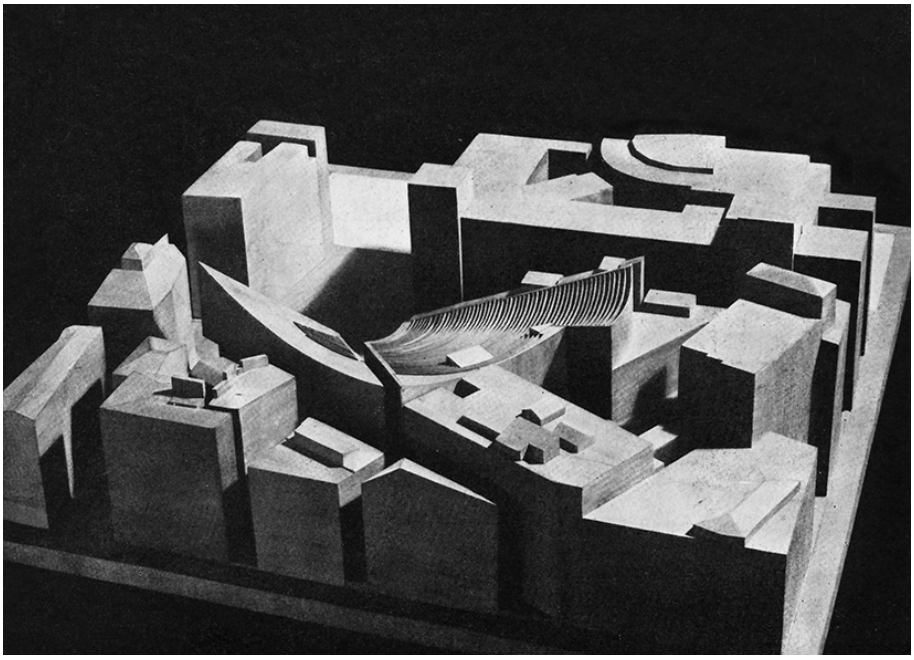
Gruppo STASS, Modello per una Villa a Fregene, Roma, 1968 (Archivio Manieri Elia).

nella costruzione della forma architettonica che gran parte dell'architettura moderna ha perduto, anche perché tale stesso problema sembrava, fino a qualche anno fa, trascurabile o superato»[15].

Nello stesso 1967, sempre con De Feo, lo Studio STASS partecipa al concorso per l'ampliamento della Camera dei Deputati, concorso a cui Manfredo Tafuri dedica nel 1968 un libro, tracciando in realtà, grazie anche al cospicuo numero di proposte presentate, uno spaccato dell'architettura italiana di quegli anni. Nello specifico, nelle parole di Tafuri, il progetto del Gruppo Manieri Elia si pone sulla strada della ricerca di un «nuovo ordine, di una forma che si opponga al caos quotidiano», per tentare «un colloquio con il sito storico in cui [l'edificio] s'immerge». Si tratta, quindi, di «un evento assoluto, il cui carattere anti-narrativo è sottolineato dalla scelta dei materiali». Un oggetto «in equilibrio fra una completa autosufficienza e una stretta correlazione al tessuto urbano»[16]. Nella relazione al progetto, si preannunciava già un percorso che Manieri Elia avrebbe continuato a sviluppare nelle decadi successive, basata sull'aperto rifiuto del carattere oggettuale degli edifici da collocare in ambiente storico («la finalità particolare tuttora valida per il centro storico non si realizza nel singolo edificio»), ma anche dell'ambientalismo tipologico-mimetico, nonché degli aspetti puramente funzionali («rifiuto di quella edilizia che si basa piuttosto sulla quantità, sulla ripetitività, sulla manifestazione pedissequa della funzionalità»)[17].

Cambiando continuamente registro, nel 1963 Manieri Elia pubblica il primo di una serie di contributi dedicati alla figura di William Morris, figura pressoché inesplorata a quel tempo in Italia, raccogliendo un'antologia di scritti dell'autore inglese, sotto il titolo *Architettura e Socialismo*[18] e, tre anni dopo, nel 1966, nella collana sull'architettura moderna diretta da Leonardo Benevolo, pubblica il volume *Architettura del Dopoguerra in USA*, col quale vince il premio INARCH per la critica. Questa volta, il metodo adottato per affrontare una realtà smisurata, quale è quella del vastissimo e variegato territorio statunitense, mette da parte la più scontata strada biografica/agiografica incentrata sui protagonisti più noti – Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier – per concentrarsi sull'individuazione dei «maggiori problemi e i principali nodi critici» sui quali approfondire la ricerca «sia perché non sufficientemente coperti dalla storiografia esistente, sia perché […] suscettibili di una diversa impostazione critica», utilizzando come riferimento «costante e chiarificatore» il sistema economico-sociale «in funzione conoscitiva, per una più fondata analisi dei fatti "sovrastrutturali"», senza tuttavia confondere «la critica ideologica con la critica architettonica», ma anzi distinguendole e non esaurendole l'una nell'altra[19]. La risonanza del libro negli ambienti italiani, in cui



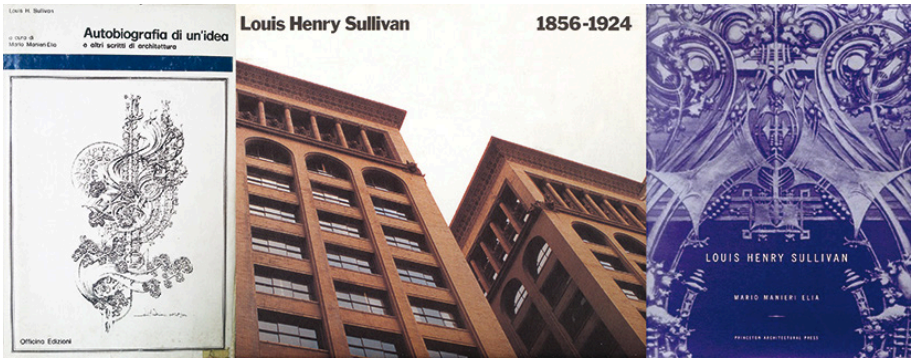


Gruppo STASS con Vittorio De Feo, Fotomontaggio e modello del Progetto per il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967 (Archivio Manieri Elia).

Copertine dei tre libri dedicati a William Morris, pubblicati, rispettivamente, nel 1963, nel 1976 e nel 1985.

Copertine delle due edizioni del libro *L'architettura del dopoguerra in U.S.A.*, usciti nel 1966 e nel 1976 per i tipi di Cappelli editore.

I colleghi e amici più vicini a Mario Manieri Elia nel periodo trascorso a Venezia come professore di Storia dell'Architettura presso lo IUAV: in alto a sinistra, con Giorgio Ciucci e Francesco Dal Co (Archivio Manieri Elia); a destra, Manfredo Tafuri, nello schizzo eseguito da Mario Manieri Elia nel 1975 e pubblicato da Casabella nel 1994, subito dopo la scomparsa di Tafuri; in basso a sinistra, Franco Rella (Archivio Franco Rella); al centro, Luigi Spezzaferro (Archivio Francesco Moschini); in basso a destra, Mario Manieri Elia con Massimo Cacciari, a Roma Tre, in occasione di una conferenza di Cacciari tenuta al Master Architettura | Storia | Progetto (foto MMSL).



Copertina dei libri dedicati all'opera di Louis H. Sullivan, pubblicati nel 1970, nel 1995 e nel 1996.

l'architettura degli Stati Uniti era ancora da scoprire, fu notevole e ancora oggi il libro viene ricordato come una delle pubblicazioni che segnarono la formazione di molte generazioni di architetti.

Nell'ottobre 1968, la chiamata come professore di *Storia dell'Architettura* allo IUAV di Venezia e il consolidarsi di un sodalizio con Manfredo Tafuri, durato quasi quindici anni. Nell'agitato clima post-sessantottino, la sua attività progettuale ha un deliberato arresto, mentre si intensifica la ricerca in campo teorico-politico, coniugata con l'impegno nel PCI (dal 1969). Il lavoro accademico si giova dell'assidua frequentazione dei colleghi e amici dello IUAV, giovani e meno giovani: oltre a Tafuri, Francesco Dal Co, Massimo Cacciari, Franco Rella, Giorgio Ciucci, Luigi Spezzaferro, Giovanna Curcio.

Le ricerche storiche e la saggistica in questo periodo prediligono il tema dell'architettura contemporanea, tornando di nuovo sugli Stati Uniti d'America: nel 1970 esce *Louis H. Sullivan Autobiografia di un'idea*[20] – protagonista su cui tornerà a più riprese –; tre anni dopo, *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»* (con Ciucci, Dal Co e Tafuri), del quale scrive il primo capitolo *Per una città 'imperiale'*[21]; torna ancora sul Barocco Leccese e pubblica l'introduzione al libro di Giuseppe Samonà, *La casa popolare degli*

Copertina del libro *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»*, a firma di Ciucci, dal Co, Manieri Elia e Tafuri, pubblicato nel 1973.

Copertina del libro *Storia e uso dei modelli architettonici*, scritto con Giovanna Curcio e pubblicato nel 1982.

Mario Manieri Elia e Mauro Sàito, Sistemazione di Piazza Ridola a Matera (1985) (Archivio Mauro Sàito).

anni '30[22]. Infine, diventato professore ordinario a Venezia, pubblica libri che ripropongono, con notevoli ribaltamenti critici, temi già trattati: *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*[23], *Le città capitali nel XX secolo*[24].

Nel 1982 dà alla stampa il volume, a doppia firma con Giovanna Curcio, *Storia e uso dei modelli architettonici*[25], testo che diventerà il riferimento del corso di Fondamenti di Storia dell'Architettura, anche a Roma Tre in un'edizione rivista e sdoppiata, per i tipi di Laterza: *Architettura e Mentalità (dal Classico al Neoclassico)*[26] e *Architettura e città. I modelli e la prassi*[27] (quest'ultimo con Giovanna Curcio). Nell'*Introduzione* all'edizione del 1982, gli autori esponevano il loro approccio «analitico e critico», inteso non come «metodo da affiancare agli altri metodi storici, che si propongono come procedimenti codificati di individuazione della 'Storia', come *res gestae*, e delle 'Opere', come parole piene e come capisaldi qualitativi decontestualizzati», ma si presentava come «lavoro storico di carattere sostanzialmente ermeneutico, rivolto alla interpretazione delle vicende attraversate dagli oggetti o modelli che, nel tempo, sono stati prodotti, usati, trasformati e, in definitiva, interpretati. Rivolto, insomma, all'*interpretazione delle interpretazioni* che di questi oggetti o modelli sono state date»[28]. In una prima parte, il libro percorre, «con tendenziosa discontinuità, il lungo

periodo dall'antichità classica alla Rivoluzione francese, soffermandosi sui luoghi e gli oggetti storici ritenuti significativi nell'ottica critica adottata», assumendo Roma come perno attorno al quale far gravitare i temi via via affrontati. Nella seconda parte, l'attenzione su singoli nodi storiografici – il Duomo di Firenze, il Duomo di Milano, Leon Battista Alberti, San Pietro in Vaticano, San Giovanni in Laterano, Palermo, la Roma seicentesca – è invece orientata a rappresentare «la pluralità delle interpretazioni», enfatizzando e radicalizzando prospettive critiche anche diametralmente opposte[29].

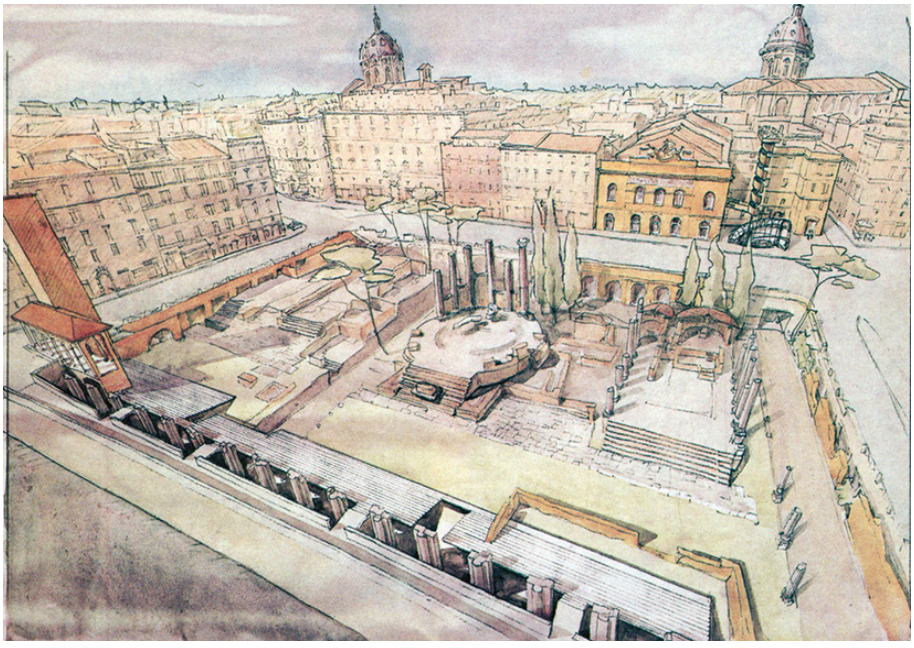
Affianco alla didattica e all'attività scientifica, nel 1983 realizza, con Sergio Polano e Nicola Marras, un allestimento: la Pinacoteca nazionale di Pistoia (1982-1983). Poi, il rientro a Roma, al Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni architettonici della Sapienza, dove rimane per quasi nove anni. Il ritorno a Roma significa anche riprendere la progettazione, in parte grazie al suo ruolo nell'ambito del Comitato di Settore per i Beni Architettonici, del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, dove lavora accanto a Bruno Toscano, Maria Cristina Costa.

Viene allora chiamato dalla Soprintendenza della Basilicata a coordinare i progettisti impegnati nel FIO '85 Matera/Cultura[30]. In tale quadro operativo realizza, con Mauro Sàito, la sistemazione di Piazza Ridola a Matera (1985-1986) e, più tardi, e quella del Convento di San Francesco a Ferrandina (1985-1996). Progetta anche, con Paolo Rocchi, la Sistemazione del Castello svevo di Acerenza (1985-1991) e, nel Salento, guida, come Capogruppo incaricato, il Piano di Recupero del centro storico di Nardò per il comparto del Castello (1987-1989). I lavori nel meridione d'Italia gli permettono di riavvicinarsi alla terra d'origine, ove trascorre l'estate ogni anno, nella bellissima casa di famiglia: un villino settecentesco, circondato da un uliveto di un ettaro di superficie, nel quale accoglie, in un clima sereno e disteso, parenti e amici che gli rendono visita.

Mario Manieri Elia nella sua casa estiva alle Cenate di Nardò, nel 1996 (Foto MMSL).

La casa delle Cenate di Nardò, nel 1996 (Foto MMSL).

Vittorio Franchetti Pardo, Antonino Giuffrè e Mario Manieri Elia nel 1995 (Foto MMSL).



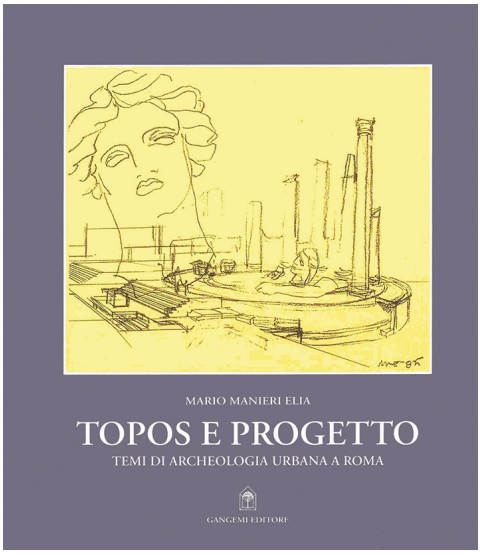
Mario Manieri Elia, Progetto di sistemazione archeologica dell'Area Sacra Argentina, 1984 (Archivio Manieri Elia).

Ho conosciuto Mario Manieri Elia alla fine di quel periodo, nel 1990, quando aveva da poco compiuto 60 anni. Era nel pieno della sua attività e del suo impegno, dispiegato a tutto raggio e su molti fronti. Quell'anno fu eletto presidente dell'ARCo, l'associazione, fondata da Antonino Giuffrè e Giorgio Croci, Paolo Marconi, Edoardo Benvenuto, Vittorio Franchetti Pardo, che mirava a ribaltare la prassi diffusa d'intervento strutturale negli edifici storici. Come presidente dell'ARCo organizzò, nel 1993, il I Convegno nazionale *Manutenzione e Recupero nella Città Storica*, raccogliendo esperti e operatori, decisi a condividere una strada diversa: «abbiamo l'ambizione di porci, meditatamente ma decisamente, sul fonte del "cambiamento"», erano le prime parole dell'*Introduzione* al volume degli *Atti*, pubblicati in quell'occasione[31]. Un cambiamento che era in realtà una chiamata alle armi contro «il permanere della prassi prevalente entro livelli tecnici e culturali di parcellizzante schematismo», attuata attraverso il «recupero dell'attenzione alle qualità, alle competenze, alle differenze, alle interrelazioni: in una parola al progetto». In un convegno di restauro, anzi di recupero del costruito, queste parole denunciavano l'insofferenza nei confronti dell'appiattimento della disciplina, comodamente schermata dietro la meccanica applicazione d'ideologie, regole e principi e sempre più riluttante a farsi carico delle responsabilità del progetto.

Da poco aveva infatti completato il progetto, insieme a Paolo Fiore, per il restauro del Tempio di Romolo sulla Via Sacra (1984-1988) e stava ancora lavorando per l'incarico affidatogli nel 1984 da Carlo Aymonino, come assessore al Centro storico, per la sistemazione dell'Area Sacra Argentina: due casi emblematici di complessi stratificati, riusati e poi sostanzialmente depauperati da interventi di 'liberazione archeologica', così frequenti nella prima metà del Novecento.

Mentre il progetto per il Tempio di Romolo, pubblicato su «Ricerche di Storia dell'Arte»[32], trovò esecuzione molti anni dopo, quello per l'Area Sacra Argentina rimase sulla carta ma fornì l'occasione per una riflessione, forse tra le più lucide e limpide mai scritte, sul rapporto tra archeologia e progetto, pubblicata nel volume *Topos e Progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, nel 1998[33]. Con questo libro, Mario Manieri Elia apre un nuovo versante: quello della progettazione in ambito archeologico. Il libro, con la presentazione di Franco Rella, si pone intenzionalmente come «documento di lavoro», non conclusivo ma destinato a rimanere aperto a nuovi successivi sviluppi. Ma è anche, e soprattutto, un avvincente racconto di una storia di lunga durata, nella quale, gli strati sovrapposti della città e i livelli sepolti dell'archeologia sono lì a suggerire al progettista, capace di ascoltarli, il *genius loci* da riscoprire e recuperare con il progetto. Con un approccio decisamente «trasversale», Manieri Elia si collocava consapevolmente «in un'area epistemologica 'sporca'

Copertina del volume degli Atti del primo Convegno Nazionale *Manutenzione e recupero nella città storica*, promosso dall'ARCo nel 1993, quando Manieri Elia era presidente dell'Associazione.



Copertina del libro *Topos e Progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, pubblicato nel 1998.

e di frontiera», compiendo una scelta «fondata […] su un modello progettuale 'conoscitivo', talora solo congetturale e mai 'assertivo'», con l'ambizione di «porre la progettazione urbana, in quanto interpretazione e rilancio dell'esistente» – secondo quello che Giacomo Marramao aveva suggerito in *Kairós. Apologia del tempo debito*[34] – «non sul terreno della fondazione, ma su quello dell'interrogazione, alla ricerca di quei nodi aporetici della nostra esperienza», indirizzando l'indagine sul linguaggio architettonico «non solo nella sua eloquenza […], ma anche nei suoi silenzi, nella sovrabbondanza, nei ripensamenti, nelle interpolazioni: ben al di là, pertanto, delle secche e delle ansie in cui, da due secoli, ci si dibatte»[35].

La partecipazione nelle attività dell'Associazione Bianchi Bandinelli, insieme a Giuseppe Chiarante, e della Fondazione Basso, con Giacomo Marramao, lo immergono nei dibattiti sulla conservazione dei beni culturali e lo coinvolgono in prima persona su alcuni temi sui quali sosterrà vere e proprie battaglie culturali, pubblicando sui quotidiani – *La Repubblica*, *l'Unità* – articoli di risposta o di attacco a operazioni non condivise. Tra i dibattiti più accesi, quello contro il rifacimento in edizione quattrocentesca di Ponte Sisto, quello in opposizione alla musealizzazione di Marc'Aurelio[36] e quello in difesa di via dei Fori Imperiali e delle strade cinquecentesche,

NOTIZIE ECONOMICHE

l'Unità 2

MERCOLEDÌ 8 GENNAIO 1997

«Noi, che per la vittoria abbiamo rischiato la galera, se si vince e si continua a vincere accettiamo pure l'ergastolo!»

EDOARDO ALTOMA

Beni culturali, il mercato non è tutto

MARIO MANIERI ELIA

LA DOPPIA equazione, mercato-libertà e libertà-sviluppo culturale, induce Massimo Finoia (-il Sole-24 ore-, 4 gennaio 1997) ad affermare che, se lo sviluppo culturale degli uomini ha bisogno di libertà, «i beni e le attività culturali hanno bisogno di mercato», spingendosi a dare, di questo lucido assunto, anche i fondamenti storici riscontrabili negli ultimi due secoli. Per la verità si potrebbe obiettare che tutta la storia, soprattutto dall'antichità al XVIII secolo, dimostrerebbe l'esatto contrario, ma non è questo il punto: importante è la consapevolezza che la priorità del mercato, e quindi il protagonismo della fruizione e dell'uso, cioè dei gusti e delle tendenze della gente, non vada d'accordo con i valori di permanenza e con l'esigenza di conservazione degli oggetti posti sotto «tutela», assoggettati a regime di salvaguardia e, pertanto, estratti dal contesto e dal mercato.

Vorrei rilevare quanto sia facile scivolare da questa consapevolezza alla convinzione che, per quanto riguarda il patrimonio culturale e le sue costose esigenze di gestione, non c'è molto di più da fare che confermare la necessità di un sostegno economico, pubblico o privato che sia. Su tale strada, infatti, si stanno facendo volenterosi passi avanti: vedi il ricorso alla leva fiscale e all'otto per mille, l'accordo con la Confindustria, il finanziamento dal gioco del Lotto ecc. E il discorso sarebbe chiuso qui, restando fermi, però, alle tradizionali divisioni: da un lato, le attività culturali e dello spettacolo, che entrano a pieno titolo nel gioco dello scambio e del mercato nazionale e internazionale traendone linfa e «libertà», dall'altro, il nobile ma pesante fardello dei «beni culturali» - vero primato dell'Italia nel mondo -, la cui esosa gestione, necessariamente passiva e fuori dai processi di produzione e consumo, chiede sostegni pubblici o può, al massimo, offrire ricadute di immagine a illuminati sponsor.

Questo è l'orizzonte che la tradizione ci offre, proponendocelo come realistico. Ma è proprio così? Sono davvero riducibili a un problema di finanziamenti le annose controversie che travagliano e spesso paralizzano il settore dei beni mobili e immobili? O, in altre parole, se nell'impalcatura burocratica e tecnica preposta alla tutela tutto va bene, così com'è, e ciò che manca sono solo i soldi, come spiegare la denuncia della Corte dei conti della inadeguatezza del suddetto apparato (dimostrata dai residui passivi) a gestire operativamente la valorizzazione del patrimonio?

Evidentemente c'è un difetto d'analisi o, piuttosto, sono errati i presupposti. Occorrerà prima o poi - meglio prima che poi -, riporre nella soffitta dei vecchi concetti la mentalità di cui s'è detto, che distingue due categorie separate: una riguardante le attività e l'altra il «patrimonio», importantissime entrambe ma delle quali solo la seconda - a rigore - è peculiarità italiana ed è, se separata dalla fruizione e dall'uso, costosa e improduttiva. Vecchi concetti che tornano, anche se di «produttività» dei beni culturali si parla - e proprio da parte della cultura di sinistra e del Pci in particolare - dagli anni Settanta (cfr. «Rinascita» dal 1977 al 1983); purtroppo, evidentemente, con risultati insufficienti.

Per illustrare la situazione di stallo da cui occorre districarci, basterebbe partire da un breve elenco di casi concreti di eccezionale importanza, eppure sospesi in un vuoto operativo, per la compromessa incapacità di uscire dal blocco dei veti incrociati o da vere e proprie *impasses* metodologiche - come nel caso dei Fori Imperiali -, o talora avviati a soluzione nel più anacronistico dei modi - si pensi a Ponte Sisto -. O, infine, riflettere sul fenomeno quasi ineluttabile dei cicli *uso/degrado/intervento-di-tutela/disuso/degrado*, snodantisi sotto l'occhio rassegnato o sfuggente degli addetti ai «valori».

Sono anni che si cerca di scuotere i sostegni di una cultura incapace di rinnovarsi, che si difende, fiera di vecchi meriti acquisiti nell'ambito di una concezione severamente selettiva, operante attraverso le sue archiloste strumentazioni gestionali, ancorate alla arbitraria rigidità del vincolo.

Insomma, non è solo questione di finanziamenti: c'è molto da fare nella riforma del settore, per tornare a un livello di pensiero non settorializzato e passivizzato. E pervenire a una progettualità scientifica in senso moderno.

Articolo pubblicato su «l'Unità» dell'8 gennaio 1997, riguardante i dibattiti sui beni culturali.

minacciate e poi, in parte, distrutte dagli scavi archeologici: la via Bonella e la via Alessandrina[37].

Nominato dalla Soprintendenza Archeologica di Roma responsabile dell'area storica nell'ambito dell'indagine finalizzata al restauro del Colosseo, coordina il gruppo di ricerca e prende parte attiva nei dibattiti sulla ricostruzione dell'arena, nonché sull'importanza del recupero della 'storia' dell'edificio (e, concretamente, delle fasi post-antiche), sacrificata all'inizio del Novecento in nome dell'archeologia[38].

La fondazione della Terza Università di Roma e di una nuova Facoltà di Architettura, diretta da Carlo Melograni, gli offre un'occasione irripetibile di formulare un progetto storico con il corso di Fondamenti di Storia dell'Architettura, collocato al primo anno del percorso di studi: un'esperienza didattica, in parte già collaudata a Venezia e a Roma ulteriormente sviluppata, che ripercorreva le vicende culturali «dalla nascita dell'architettura sino alle soglie del dibattito contemporaneo» o, in estrema sintesi, dall'Acropoli ad Alvar Aalto, rinunciando però, deliberatamente, alla costruzione «di una 'storia' formulata come percorso lineare verso una meta, in cambio di una serie di ipotesi di lavoro, attuate in forma di occasionali incursioni interpretative negli eventi del passato, ricche di contaminazioni extradisciplinari e decise con il criterio della significatività dei luoghi esaminati, agli effetti della

Copertine dei libri *Architettura e Mentalità, dal Classico al Neoclassico* e *Architettura e Città. I modelli e la prassi* (con Giovanna Curcio), pubblicati nel 1989.

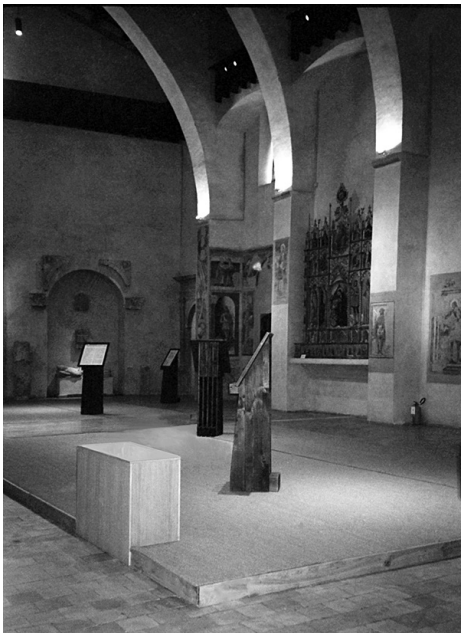
formulazione di un'*anamnesi*, più che di una storia»[39].

Da lì a poco, fonderà con Bruno Toscano, e dirigerà per alcuni anni, il Dottorato in Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e di Architettura, proprio nell'intenzione di esperire, sempre di più, quelle «contaminazioni extradisciplinari», che tanto l'intrigavano.

Contemporaneamente, prosegue l'attività progettuale nello 'studiolo' di via Ettore Rolli, a due passi dal Tevere e dalla stazione Trastevere. Uno spazio di lavoro, con un fazzoletto di giardino, contraddistinto da una palma, piantata all'atto dell'acquisto dell'immobile. Le pareti, tappezzate di libri più o meno divisi per argomenti: gli Stati Uniti, Roma, il Barocco, il restauro. Nella sua stanza, accanto alla scrivania sempre piena di carte, gli 'intoccabili': Bloch, Febvre, Le Goff, Simmel, Nietzsche, Benjamin, Foucault, Barthes, Cacciari, Rella, Marramao. Ma anche Marc'Aurelio, Seneca, Gregorovius, Krautheimer. E, poi, la collezione di disegni di architetti: Aymonino, Bruschi, Samonà, Sacripanti, Zander e molti altri.

Da questa sede porta avanti, in modo ancora artigianale (quasi senza l'uso del computer), l'ultima fase della sua produzione progettuale, incentrata pre-

Mario Manieri Elia sul terrazzo del Palau Güell a Barcellona, nel 1992 (Foto MMSL).



Allestimento del Museo civico nella chiesa di San Francesco a Nocera Umbra, prima del terremoto del 1997 (Foto MMSL).

valentemente sul restauro e il recupero di edifici e di spazi pubblici di valore storico: all'inizio degli anni Novanta, il progetto per Largo della Corte a Conversano[40], seguito dal progetto di restauro e allestimento museale, come pinacoteca civica, della ex Chiesa di San Francesco a Nocera Umbra (1994-1997)[41].

La collaborazione nella Regione Umbria prosegue con il progetto per il Museo Regionale della Ceramica Umbra (1991-1997)[42], ambientato nell'ex convento di San Francesco di Deruta. Messo alla prova dalla complessità del palinsesto e dai brutali interventi di consolidamento subiti precedentemente dall'edificio, Manieri Elia guida le scelte progettuali mirando a restituire al complesso l'identità appannata dalle trasformazioni e dagli interventi recenti: spicca, in questo progetto, la soluzione per il grande archivio-deposito di materiali fittili, reso visitabile non solo agli specialisti e caratterizzato da una copertura dal profilo parabolico, che rifiuta l'ambientamento mimetico, anche attraverso il rivestimento realizzato in rame.

Dal 1996, l'avvio del lavoro a Villa Adriana, espletato su vari fronti: per il restauro e recupero funzionale del Complesso delle Cento Camerelle[43] (1997-1999), per il Centro di accoglienza e per l'edificio di servizi sul pianoro

Chiostro dell'ex Convento di San Francesco a Deruta, adibito a Museo Regionale della Ceramica Umbra, 1997 (Foto MMSL).

Archivio deposito del Museo Regionale della Ceramica Umbra, 1997 (Foto MMSL).

Vista aerea del complesso delle Cento Camerelle in Villa Adriana, dopo gli interventi di scavo e restauro, 1997-2000.

Il complesso delle Cento Camerelle in Villa Adriana, dopo gli interventi di scavo e restauro, 1997-2000 (Foto MMSL).

Edificio di servizi nell'area del Pecile a Villa Adriana, 1998 (Foto MMSL).

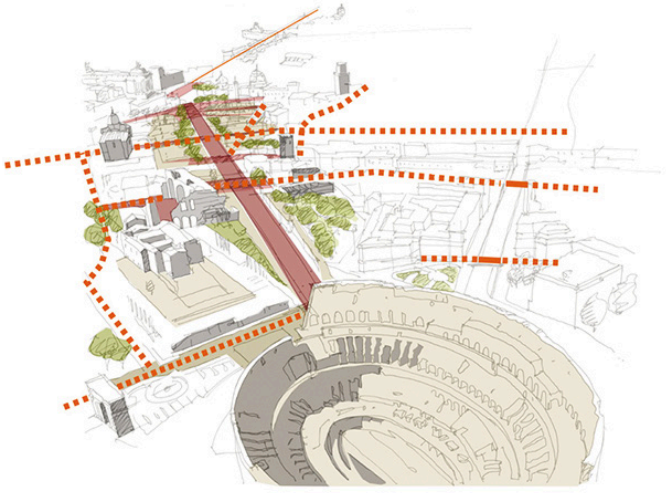
del Pecile, nonché per il restauro e sistemazione museale dei Casalini settecenteschi. Rientra in questa fase anche il progetto di restauro e del centro di accoglienza della Villa di Orazio a Licenza (non realizzato).

Ultimo incarico, svolto nuovamente in Umbria, il progetto di restauro e recupero funzionale del complesso monumentale di Palazzo Pietromarchi a Marsciano (2000-2004)[44]: al di là degli aspetti funzionali, l'edificio lo interessa per la sua intricata stratificazione storica. In questo caso, il contributo è orientato ad amalgamare, per mezzo del progetto, fasi storiche diverse: la proposta, assai coraggiosa, s'incentra nella sostituzione di un corpo di fabbrica impropriamente addossato all'edificio alla fine dell'Ottocento, con una scalinata urbana, capace di mettere in relazione due spazi civici, quello antistante al palazzo comunale e quello utilizzato storicamente come luogo per lo svolgimento del mercato, situato a una quota più elevata e in stretta connessione con il sagrato della chiesa parrocchiale. Il risultato è un nuovo strato che ricuce edifici diversi e distanti temporalmente, integrato armonicamente all'insieme.

La collaborazione come consulente della Giunta Rutelli, al Comune di Roma, sin dal 1993, gli permette di partecipare direttamente in alcuni dei dibattiti culturali più vivaci del momento, come quello inerente al discusso e controverso edificio per l'Ara Pacis e quello su via dei Fori Imperiali. Ma, soprattutto, insieme a Carlo Gasparrini, gli offre la possibilità di partecipare alla redazione del nuovo Piano Regolatore di Roma. Nelle pagine

Facciata di Palazzo Pietromarchi, restaurato come Museo della Ceramica e delle Terrecotte, 2004 (Foto MMSL).

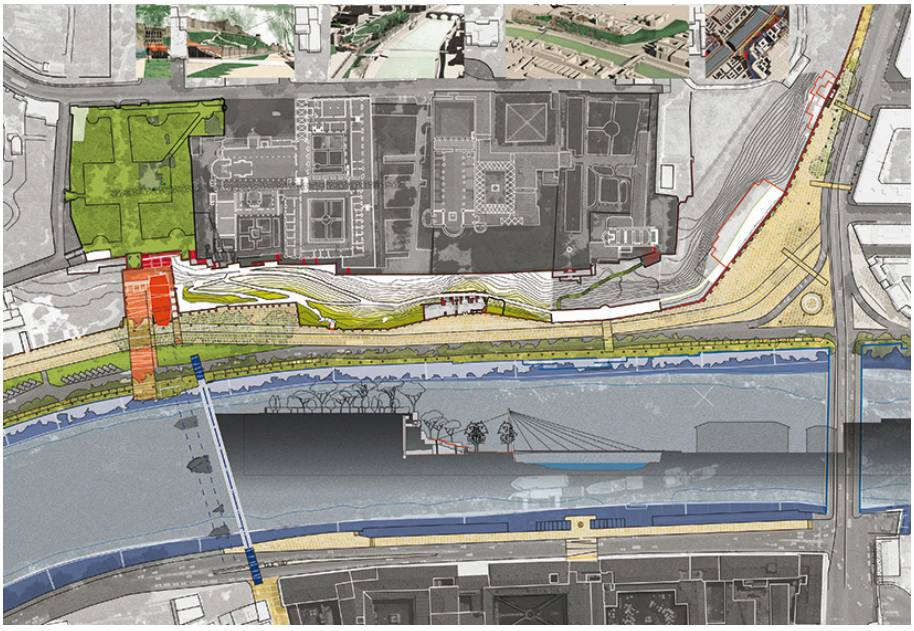
Nuova gradonata di Palazzo Pietromarchi, 2004 (Foto MMSL).



Schema di assetto preliminare dell'area archeologica centrale elaborato da STA S.p.a: Massimo Mengoni (Responsabile di commessa) Daniela Santarelli (Responsabile di progetto) Carlo Gasparrini e Mario Manieri Elia (Responsabili scientifici); Francesco Mossa, Paolo Pineschi e Patrizia Pulcini (elaborazioni interpretative e progettuali); Michele Rizzari, Angelo Todaro e Riccardo Pucellan (collaboratori). Lo Schema di assetto è stato elaborato nell'ambito dell'attività della Commissione tecnica per l'area archeologica centrale nominata dal Comune di Roma e composta da: Gennaro Farina, Comune di Roma U.O.6 Ufficio Città storica (Direttore) Eugenio La Rocca, Sovraintendenza Comunale ai Beni Culturali – Roma (Sovraintendente) Daniel Modigliani, Comune di Roma U.O.2 Ufficio Pianificazione e Progettazione Generale: (Direttore) Carlo Gasparrini e Mario Manieri Elia (consulenti del Comune di Roma).

Schema di assetto preliminare dell'area archeologica centrale elaborato da STA S.p.a: Massimo Mengoni (Responsabile di commessa) Daniela Santarelli (Responsabile di progetto) Carlo Gasparrini e Mario Manieri Elia (Responsabili scientifici); Francesco Mossa, Paolo Pineschi e Patrizia Pulcini (elaborazioni interpretative e progettuali); Michele Rizzari, Angelo Todaro e Riccardo Pucellan (collaboratori). Lo Schema di assetto è stato elaborato nell'ambito dell'attività della Commissione tecnica per l'area archeologica centrale nominata dal Comune di Roma e composta da: Gennaro Farina, Comune di Roma U.O.6 Ufficio Città storica (Direttore) Eugenio La Rocca, Sovraintendenza Comunale ai Beni Culturali – Roma (Sovraintendente) Daniel Modigliani, Comune di Roma U.O.2 Ufficio Pianificazione e Progettazione Generale: (Direttore) Carlo Gasparrini e Mario Manieri Elia (consulenti del Comune di Roma).

di presentazione del Piano, sul sito del Comune di Roma, è possibile riconoscere l'inconfondibile scrittura di Manieri Elia, i temi su cui tornava spesso e gli argomenti che per tanti anni l'hanno fatto riflettere. La grande novità che il piano riporta è il passaggio da 'centro storico' a 'città storica', valicando il confine delle Mura Aureliane per estendere l'attenzione e il riconoscimento della qualità storica a una città e a un territorio più ampio, non necessariamente perimetrato. Con ciò si contribuiva ad «allontanare l'approccio classico della



Progetto preliminare della 'trasversale' Aventino elaborato nel 2003 per conto dell'Ufficio per la Città Storica diretta da Gennaro Farina (capo progetto). Gruppo di progetto: Carlo Gasparrini e Mario Manieri Elia (responsabili scientifici), Francesco Mossa, Paolo Pineschi e Patrizia Pulcini (collaboratori per la progettazione architettonica e urbanistica).

zonizzazione funzionale», oltre che a «irrompere la memoria storica nell'intero corpo della città, permettendo di sfruttare al massimo una delle risorse più peculiari di Roma, che è appunto la diffusione dei valori della storia e, ampliando al tempo stesso la dimensione del termine "storia", inglobando in essa anche tutti i valori dell'architettura moderna e contemporanea e quei luoghi che hanno un riconosciuto valore simbolico per la città». Si tratta di un salto metodologico senza precedenti, «praticabile soltanto da una cultura capace di coniugare, senza attriti paralizzanti, la *storia* e il *progetto*» e in grado di «rispondere all'antica diatriba tra conservazione e trasformazione o tra permanere e divenire, due atteggiamenti che tendono a contrapporsi, facendo sorgere difficoltà concettuali e operative»[45].

La consulenza svolta per il Comune di Roma lo impegnerà ancora per diversi anni, insieme a Carlo Gasparrini, nella Commissione ufficiale per il Progetto di sistemazione dei Fori Imperiali e nel coordinamento, nell'Ambito Strategico di Programmazione del Tevere, del progetto esecutivo per la Sistemazione del basamento dell'Aventino e del progetto preliminare per la Trasversale del Gianicolo.

Nel 1999 è eletto Accademico di San Luca e fonda la collana monografica «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*»[46], il cui primo numero è dedicato a *Il* Topos *come meta:* la scadenza del 2000 – collabora con l'Agenzia romana per la preparazione del Giubileo – gli permette di tornare a studiare Roma e, nel caso specifico, il nodo urbano di Castel Sant'Angelo, inteso quale cerniera funzionale tra la 'Città degli Uomini' e la 'Città di Dio'[47].

Ma «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*» è lo strumento attraverso cui «continuare a sviluppare un lavoro storico sul rapporto, spesso trascurato forse proprio per il suo carattere transdisciplinare, tra azione conoscitiva e intenzione trasformativa o, per dirla in termini schematici tra *storia e progetto*»[48]. È il contenitore disponibile a diventare «un luogo di dibattito e di elaborazione culturale che si propone di raccogliere e rendere accessibili gli esiti delle

Copertine dei sei numeri di *Topos e Progetto*.

ricerche e delle riflessioni di chi, procedendo sulla base di un tale approccio di pensiero 'positivo', è rimasto concretamente disponibile a discutere e a mettere in gioco le proprie certezze, purché in vista di ulteriori aperture dialettiche e nuovi programmi di lavoro. Un luogo di scambio problematizzante per tutti, insomma, attento alle trasformazioni dello spazio fisico e dell'assetto della vita sociale, quindi dell'architettura, ma non solo»[49].

Parallelamente, avvia il Corso di Perfezionamento in Storia della Progettazione architettonica, con l'obiettivo di continuare a meditare sul

Copertina del numero monografico di «Parametro», dedicato alla Storia della Progettazione Architettonica (2003).

necessario, spesso disatteso, rapporto di integrazione tra storia e progetto, atteso che «l'approccio storico e quello progettuale, in una concezione coscientemente dinamica, tendono a convergere entro una pratica vitale di comprensione – *comprehensione*, di conoscenza/controllo del reale»[50].

Il Corso di Perfezionamento diventa, già nel 2003, Master internazionale Architettura | Storia | Progetto[51], condividendone la direzione con Francesco Cellini: un vero laboratorio culturale che «assume come centrale e fondamentale il nodo scientifico e metodologico in cui si incrociano la *storia* e il *progetto*», nella convinzione della sua importanza, anche nella vita professionale, «per sfuggire agli equivoci e alle secche di una cultura abituata alle semplificazioni selettive più che alle meditate sintesi critiche. E ciò, con l'evidente obiettivo […] di abilitare i corsisti, sia sul piano intellettuale che su quello tecnico, a muoversi e produrre, responsabilmente e anche innovativamente, in un mondo come il nostro, la cui anima e senso risiedono nella *complessità* e, per citare Heidegger, nell'*eventualità*»[52]. Portando quasi al limite le contaminazioni e lo scambio culturale con altre discipline, Manieri Elia ospita come docenti del Master architetti progettisti

Mario Manieri Elia durante varie lezioni tenute al Master Architettura | Storia | Progetto (Foto MMSL).

Mario Manieri Elia, con Francesco Cellini, nell'area dell'Expo di Lisbona, 2007 (Foto MMSL).

Mario Manieri Elia, Maya Segarra e Francesco Cellini, nell'area dell'Expo di Lisbona (2007).

Mario Manieri Elia con docenti del Master Architettura | Storia | Progetto. Da sinistra a destra e dall'alto verso il basso: con Francesco Dal Co, con Sandro Anselmi, con Peter Zumthor, con Carme Pinós, con Antoni González Moreno Navarro, con Rafael Moneo, con Marc Augé e Giacomo Marramao, con Vittorio Gregotti, con Gonçalo Byrne, con Markku Komonen, con Marc Augé, con Alfredo Payá, con Giovanni Longobardi, Francisco Pol e Paolo Pineschi.

ma anche filosofi, storici dell'architettura, storici dell'arte, urbanisti, ingegneri, archeologi, restauratori, alle cui conferenze e lezioni partecipa con lo slancio e il desiderio di sapere di chi ha deciso di non smettere mai di continuare a studiare e a imparare[53].

Dal suo studio partecipa a vari concorsi: per il Palazzo di Giustizia di Siena (2000), per il Tempio Duomo di Pozzuoli (2004) e, ottenendo il primo premio, per Piazza Augusto Imperatore, nel 2006. Per quello di Pozzuoli, in collaborazione con Sandro Anselmi e Francesco Cellini[54], avvia un vivace confronto, nel tentativo di equilibrare approcci e metodi diametralmente opposti; per l'Augusteo, invece, assume ed elabora la sfida che il tema del concorso sottende «quello del monumento, paradigma della *urbs* nella sua potente autoreferenzialità, e quello del luogo urbano, come espressione sublimata della *civitas*, nella sua vitale pregnanza antropologica; abilitando due approcci essenzialmente diversi ma profondamente interrelati, nel modello della assoluta radiocentricità, imposta, potremmo

Mario Manieri Elia con varie generazioni di studenti del Master Architettura | Storia | Progetto.

dire, da Augusto stesso, e di una sopravvenuta marginalità, urbana»[55].

Nel 2009, pubblica *Roma, dall'acqua alla pietra*[56], nel 2010, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*[57] e, pochi mesi dopo, *I vissuti dell'architettura. Cinque diadi di protagonisti a confronto*[58].

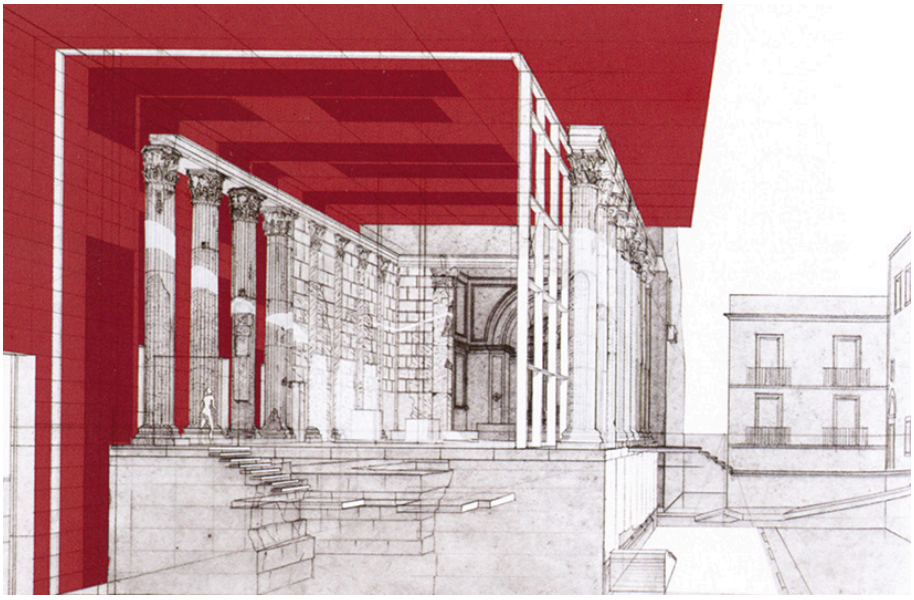
Scritti di getto, i tre libri riprendono la triade Architettura, Storia, Progetto, sulla quale egli tornava spesso, anche attraverso gli *Editoriali* di «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». Il primo dei tre è dedicato alla storia, scegliendo come oggetto della sua indagine la città alla quale dedicò una vita di studi e ricerche. Roma è la città nata dall'acqua che, sin dall'atto della sua fondazione, si dibatte tra il divenire fluido del tempo (e dell'acqua) e la dimensione della durata, insita nel suo essere *aeterna*.

Il secondo libro riprende il 'mistero' del progetto. Esso è la scintilla che scatta al punto di incrocio tra i due modelli comportamentali suggeriti da Nietzsche[59]: «quello istintuale, energetico e propulsivo, assunto in presa diretta dalla vitalità corporea» (Dioniso), e quello «pre-meditato, garantito da forme stabilite una volta per tutte, per un controllo indiretto dell'azione umana sull'ambiente» (Apollo)[60]. In questo modo, la progettazione

Relatori del convegno Archeologia e Progetto, organizzato nel 2007: in alto da sinistra a destra, Michel Gras, direttore dell'École Française de Rome, Rosalia Vittorini, Fani Mallouchou Tufano (membro del Comitato per il restauro dei monumenti dell'Acropoli di Atene), Francesco D'Andria (direttore della Missione archeologica italiana di Hierapolis di Frigia), Pedro Alarcão (progettista del centro di accoglienza del sito archeologico di Conimbriga in Portogallo), Manuel Portaceli (progettista del restauro del teatro romano di Sagunto), Nuria Sanz (direttore per l'America latina dell'Ufficio del Patrimonio mondiale dell'UNESCO), William van Andinga (Université de Lille), Miguel Angel de la Iglesia (direttore architetto dei siti archeologici di Clunia e di Tiermes in Spagna), Mario Manieri Elia, Flora Manieri Elia; in basso, Francesco Cellini (Preside della Facoltà di Architettura Roma Tre e progettista di piazza Augusto imperatore a Roma), Demostenes Zirò (progettista del restauro del tempio di Atena Nike dell'Acropoli di Atene), Stefano Gizzi (Soprintendente per i Beni Architettonici delle Provincie di Sassari e Nuoro), Maya Segarra (direttore del Corso di Perfezionamento in Cultura del Progetto in Ambito Archeologico), Paavo Castren (direttore della Missione archeologica finlandese a Pompei), Tuija Lind (architetto Suomenlinna, Finlandia), Marisol Ramos Leal.

diviene, nella sua interpretazione, «la forma primordiale dell'abitare il nostro pianeta, sia *adattandosi all'ambiente* che *adattando l'ambiente* (a se stessi), secondo modalità connesse all'*eventualità* dei mutamenti ambientali», mentre l'architettura si configura, quale «epifenomeno dei processi di adattamento degli uomini all'ambiente mutevole»[61].

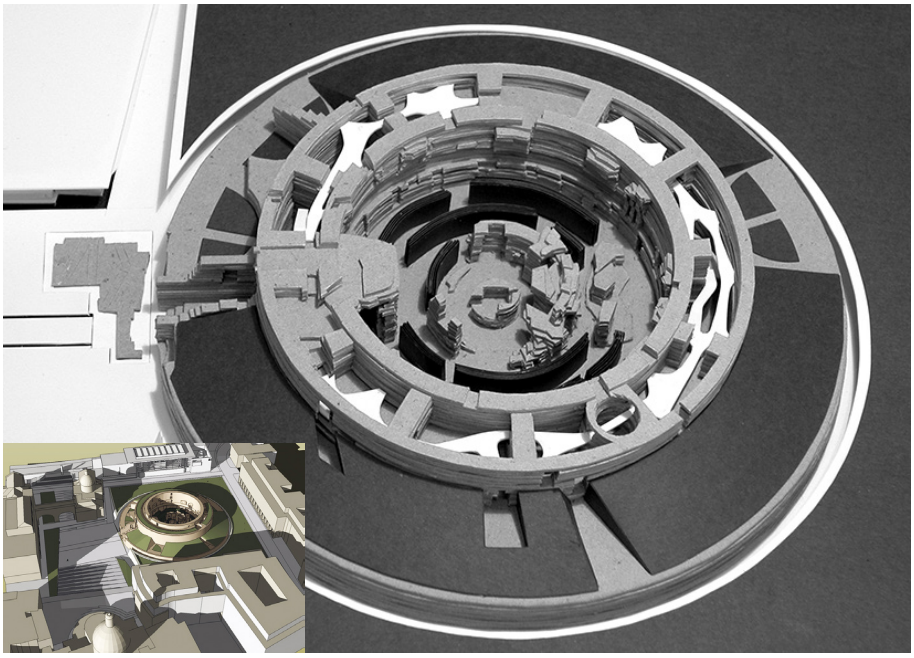
Nel suo ragionamento, talvolta caotico e irto di scogli, ogni nodo appare significativamente accompagnato dai miti, tanto illuminanti quanto inquietanti: Prometeo, colui che inventa la tecnica, Ulisse, metafora della ricerca interminabile, Caino, fondatore di città, Enea, «esecutore» di Roma, Dedalo e il Labirinto, l'Arca di Noè, la Torre di Babele, allegoria dell'emancipazione degli uomini da Dio. Assurti a numi protettori, permeano i suoi scritti, validando, in maniera sempre convincente e affascinante,



Mario Manieri Elia, con Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, –scape e altri, Progetto di concorso per il restauro del Tempio duomo di Pozzuoli, 2004 (Disegno di Francesco Marinelli, Archivio –scape).

Francesco Cellini e Mario Manieri Elia, durante un sopralluogo al cantiere dell'edificio dell'Ara Pacis (Foto Claudia Pagani).

Sopralluogo organizzato dal Comune di Roma in occasione del concorso per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore e il Mausoleo di Augusto. Nella foto alcuni membri dei gruppi concorrenti: a sinistra, l'archeologa Paola Virgili, della Sovraintendenza Comunale e responsabile del monumento, Mario Manieri Elia, Carlo Severati, Marco Dezzi Bardeschi, Andrea Mandara, Franco Purini (Foto Francesco Cellini).



Progetto e modello di concorso per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore e il Mausoleo di Augusto, gruppo Cellini.

Copertine dei libri *Roma dall'acqua alla pietra* (2009), *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico* (2010) e *I vissuti dell'architettura. Cinque diadi di protagonisti a confronto* (2011).

le sue originalissime considerazioni[62].

Il terzo libro – vero e proprio testamento culturale – pone al centro l'architettura, intesa come «attività umana» (nel suo farsi) e non come l'«esito di tale attività» (prodotto finito solo da con-templare)[63]. L'espediente per abbordarla consiste nell'analizzare, per contrasto o per affinità, coppie di figure rilevanti legate alla Storia dell'Architettura. Ogni capitolo propone una dualità, accompagnata da un sottotitolo intrigante: Dedalo/Prometeo (*I fondamenti della ricerca e la ricerca dei fondamenti*), Federico II/Arnolfo (*L'alternativa al passaggio del testimone*), Brunelleschi/Alberti (*Assoluto limitante e sbocco relativista*); Palladio/Piranesi (*La crisi dei modelli e il modello della crisi*), per chiudere con un sorprendente e inedito abbinamento Tafuri/Koolhaas (*Sull'eros á-oîkos che chiama a 'ben navigare'*).

La conclusione s'incentra sul divenire dell'architettura, risolto in vari modi – ma qui scegliamo quello positivo –: ricorrendo alle parole di Kant, egli associa «l'inesauribile esito del ben navigare» all'«inesauribile procedere del conoscere», ricordando a tutti, ancora una volta, la sua capacità costante di rinnovarsi, la sua curiosità onnivora, la sua risolutezza a non impantanarsi nella comodità delle esperienze vissute, oltre al suo sconfinato amore per le cose dell'architettura.

Mario Manieri Elia il giorno dell'inaugurazione della Rocca Pia di Tivoli, 2009.

[1] M. Calvesi, *Premessa* al volume M. Manieri Elia, *Barocco leccese*, Electa, Milano 1989, p. 7.
[2] Manieri Elia, *Barocco leccese*, cit., p. 9.
[3] A quest'argomento vengono dedicati numerosi articoli e libri, di cui si ricordano, tra gli altri: *Aspetti dell'edilizia leccese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 16, 1956, pp. 1-8; *Il Barocco salentino nel suo quadro storico: Gabriele Riccardi e Francesco Antonio Zimbalo*, (Atti del IX Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura), Bari 10-16 ottobre 1955, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1959, pp. 127-148; con M. Calvesi, *Personalità e strutture caratterizzanti il Barocco leccese*, Comunità europea dell'arte e della cultura, s.l.e. 1966; con Id., *Architettura barocca a Lecce e in Terra di Puglia*, Bestetti, Milano-Roma 1971, con cura grafica di Maurizio di Puolo; *Architettura salentina tra innovazione e continuità*, in *"Barocco" leccese. Arte e ambiente nel Salento da Lepanto a Masaniello*, Electa, Milano 1979, pp. 26-123; *Architettura barocca*, in *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Electa, Milano 1982, pp. 32-154; *Tecniche e allegoria nell'architettura barocca meridionale*, in *Il segno barocco*, a cura di G. Nocera, Bulzoni, Roma 1983, pp. 67-77; *Premessa* al volume di M. Cazzato, V. Peluso, *Melpignano. Indagine su un centro storico minore*, Congedo, Galatina 1986, pp. 13-16; *Barocco leccese*, Electa, Milano 1989; *Per una 'situazione' del «Barocco leccese»*, in *Centri e periferie del Barocco. Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, vol. III, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 361-368; *La forma urbana*, in *Storia di Lecce dagli Spagnoli all'Unità*, a cura di B. Pellegrino, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 537-587; *Dal Viceregno al Regno. Puglia*, *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio ed E. Kieven, Electa, Milano 2000, pp. 302-311; *La Puglia*, a cura di A. Scotti Tosini, *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Electa, Milano 2003, pp. 550-559.
[4] Manieri Elia, *Barocco leccese,* cit., p. 12.
[5] Id., *Il contributo di Ugo Luccichenti*, in «Metamorfosi», numero monografico dedicato a *La palazzina romana degli anni '50*, n. 15, 1990, pp. 33-38. Al lavoro di Luccichenti aveva dedicato anche il volume *Ugo Luccichenti architetto*, a cura di F. Pierdomenico, M. Piersensini, Officina Edizioni, Roma 1980; mentre il tema della palazzina era stato altresì affrontato nel saggio *La cultura della palazzina… I due volti del sud: industrializzazione e spopolamento delle campagne*, in *Italia Moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, a cura di O. Calabrese, vol. III, Electa, Milano 1983, pp. 327-342.
[6] Arcon, *Case in linea a Margherita di Savoia*, in «Costruire», n. 20, 1964, pp. 17-20 e due tavole di disegni.
[7] *Le bocciature all'esame di Stato*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 1, 1965, pp. 16-18; *Il dibattito architettonico degli ultimi venti anni: il primo decennio dalla Liberazione - appunti per una ricerca*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 1, 1965, pp. 76-96; *Architetto, ingegnere e urbanista nella progettazione coordinata*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 2, 1965, pp. 49-60; *Ancora un convegno sui centri storici*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 3, 1965, pp. 15-21; con M. d'Alessandro, P. Federico, P. Jacobelli, *Un dibattito di Carlo Aymonino e di Ludovico Quaroni*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 6, 1966, pp. 7-32; *L'edilizia del «curtain wall»: genesi e significato culturale*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 7, 1967, pp. 24-32; con M. d'Alessandro, M. Morandi, *Il corso di Storia dell'architettura. L'insegnamento della storia per gli studenti ingegneri futuri progettisti di architettura*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 7, 1967, pp. 86-96; con G. Ciucci, M. d'Alessandro, M. Morandi, *Ricerca collettiva su Le Corbusier. Rilievo critico delle principali opere*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica»,

n. 7, 1967, pp. 97-109; *Architettura del Manierismo: discussione aperta*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», nn. 8-9, 1967, pp. 9-19; *Scuola di Chicago: il mito e la realtà*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 19, 1971, pp. 25-43; *Lavoro «concreto» per programmi astratti o, meglio, l'opposto?*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», nn. 22-23, 1972, pp. 28-33; *Tre architetti europei giudicano l'America degli anni Venti: Eliel Saarinen, Mendelsohn, Neutra*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», n. 33, 1975, pp. 16-28; *Il «progetto» come trasformazione dell'esistente*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», nn. 50-52, 1981-1982, pp. 19-23; *Replica a Federico Gorio*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», nn. 69-70, 1989-1990, p. 7; *La storia nella formazione culturale del futuro progettista*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», nn. 69-70, 1989-1990, pp. 78-79; *Il dibattito architettonico degli ultimi venti anni: I. Il primo decennio dalla liberazione*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», nn. 73-75, 1991, pp. 15-24.

[8] Si ricorda, tra gli altri, *La valle della Caffarella,* in «Italia Nostra», n. 41, 1964, p. 14.

[9] Si ricordano, tra gli altri, *L'attività dell'Ufficio Speciale per il Nuovo Piano Regolatore*, in «Urbanistica», nn. 28-29, 1958, pp. 164-168; *L'attuazione del piano*, in «Urbanistica», n. 30, 1960, pp. 109-111; *Il piano dei parchi urbani*, in «Urbanistica», n. 30, 1960, pp. 112-113; *Convegno nazionale per la difesa del verde*, in «Urbanistica», n. 33, 1961, pp. 118-121.

[10] Con I. Insolera, *Roma Olimpiadi e miliardi*, in «Urbanistica», n. 32, ottobre 1960, pp. 106-119.

[11] Con A. Cederna, *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, in «Urbanistica», n. 32, pp. 69-71.

[12] *Ibid.*, p. 69.

[13] Relazione della Giuria citata in B. Val di Vara, *Monumento alla Resistenza a Cuneo*, in «Costruire», n. 24, 1964, pp. 35-36 e due pagine di disegni; cfr. anche, M. Calvesi, *Un simbolo per una grande idea. Alla memoria di Lionello Venturi*, in «Marcatrè», n. 2, 1964, pp. 3-10.

[14] C. Dardi, *Il gioco sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Marsilio, Venezia 1971, pp. 90-91. Citato da Massimo d'Alessandro nel saggio *Lo Studio STASS*, nel presente volume.

[15] M. Tafuri, *Progetti di Architettura*, in «Palatino», n. 4, 1967, pp. 453-458.

[16] Id., *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, Edizioni Universitarie Italiane, Vicenza 1968, pp. 59-61; *Gruppo Manieri. Architettura e Struttura urbana*, in Id., *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, cit., pp. 124-131.

[17] *Ibid.*, p. 124.

[18] W. Morris, *Architettura e socialismo: sette saggi*, a cura di M. Manieri Elia, Laterza, Bari 1963.

[19] Con M. d'Alessandro, *Premessa* al volume M. Manieri Elia, *L'architettura del dopoguerra in USA*, Cappelli, Bologna 1966, 1976[2], pp. 10-11.

[20] *Louis H. Sullivan epigono di un'ideologia*, in L.H. Sullivan. *Autobiografia di un'idea*, Officina, Roma 1970, pp. 7-40. Segue, oltre ad altri contributi, nel 1995, la monografia *Louis Henry Sullivan*, Electa, Milano 1995.

[21] *Per una città 'imperiale'*, in G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 1-146. Il libro è stato successivamente tradotto in spagnolo: *La ciudad americana, de la Guerra civil al New Deal*, Gustavo Gili, Barcelona 1975; e in inglese: *The American City, from the Civil War to the New Deal*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1979.

[22] *La situazione italiana al 1935 e Giuseppe Samonà*, Introduzione al libro a cura di M.

Manieri Elia, *Giuseppe Samonà. La casa popolare degli anni '30*, Marsilio, Venezia 1972, pp. XIII-XXXV.
[23] M. Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1976, poi tradotto in spagnolo *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1977; infine *William Morris. Opere*, a cura di M. Manieri Elia, Laterza, Roma-Bari 1985.
[24] M. Manieri Elia, *Le città capitali nel XX secolo*, Fabbri, Milano 1978.
[25] G. Curcio, M. Manieri Elia, *Storia e uso dei modelli architettonici*, Laterza, Roma-Bari 1982. Il libro è suddiviso in due parti: la prima, a firma di Mario Manieri Elia, dal titolo *L'uso del passato dal Classico al Neoclassico*; la seconda, a doppia firma, dal titolo *Il simbolo e il diavolo*.
[26] M. Manieri Elia, *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, Laterza, Roma-Bari 1989.
[27] G. Curcio, M. Manieri Elia, *Architettura e Città. I modelli e la prassi*, Laterza, Roma-Bari 1989.
[28] Curcio, Manieri Elia, *Premessa*, in *Storia e uso dei modelli architettonici*, cit., pp. V, VI.
[29] *Ibid.*, pp. VI-VII.
[30] Cfr. M. Manieri Elia, *Matera*, in *Condotte nei restauri*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1992, pp. 219-228.
[31] Id., *Il recupero dell'attenzione*, in *Manutenzione e recupero nella città storica*, (Atti del I Convegno Nazionale ARCo), Roma, 27-28 aprile 1993, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Roma 1993, pp. IX-XII.
[32] F.P. Fiore, M. Manieri Elia, *Il "Tempio di Romolo" e la basilica dei Ss. Cosma e Damiano: un progetto di restauro*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 24, 1984, pp. 86-96.
[33] M. Manieri Elia, *Topos e Progetto. Temi di Archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998.
[34] G. Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 42.
[35] Manieri Elia, *Topos e Progetto. Temi di Archeologia urbana a Roma*, cit., pp. 13-14.
[36] *Il Marc'Aurelio? Coraggio va messo in piazza*, in «l'Unità», 6 gennaio 1993; *Marc'Aurelio e l'impero di polistirolo*, in «l'Unità», 26 aprile 1994. *Perché chiudere in un museo Marco Aurelio?* in «l'Unità», 21 novembre 1996.
[37] Tra gli altri, si ricordano: *Quella strada, sotto gli occhi del mondo*, in «l'Unità», 28 febbraio 1981; *Tanti anni persi e progetti dimenticati*, in «l'Unità», 18 settembre 1988; *Riscopriamo i Fori (ma non solo)*, in «l'Unità», 6 aprile 1994; *La costruzione di un progetto per l'area dei Fori Imperiali*, in «Quaderni ARCo. Restauro Storia Tecnica», Gangemi, Roma 1997, pp. 17-18; *Attenti, non c'è solo l'Impero*, in «l'Unità», 7 marzo 1998; *Le città si possono salvare*, in «l'Unità», 23 marzo 2000; *Fori Imperiali, l'archeologia non basta*, in «l'Unità», 12 dicembre 2002; *Area dei Fori: una doppia 'ipertrofia storica'*, in *Manutenzione e recupero nella Città storica. «L'inserzione del nuovo nel vecchio» a trent'anni da Cesare Brandi*, Relazioni generali e relazioni ad invito al IV Convegno nazionale ARCo, a cura di Alessandra Centroni, Gangemi, Roma 2004, pp. 27-32.
[38] Direttore scientifico dell'area storico-architettonica del gruppo di ricerca finalizzato al restauro del Colosseo, Soprintendenza Archeologica di Roma, 1992.
[39] Manieri Elia, *Introduzione* a *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, cit., p. X.
[40] Con la collaborazione di M.M. Segarra Lagunes e su incarico del Comune di Conversano.

[41] Con la collaborazione di M.M. Segarra Lagunes e G. Manieri Elia, su incarico del Comune di Nocera Umbra e della Regione dell'Umbria; cfr. M.M. Segarra Lagunes, *Allestimento museale in due edifici storici dell'Umbria*, in *Archivi biblioteche e musei in edifici storici*, a cura di M.G. Gimma, Betagamma, Viterbo 1997, pp. 59-68; F.F. Mancini, *La chiesa di San Francesco a Nocera Umbra*, in *Pinacoteca Comunale di Nocera Umbra*, a cura di F.F. Mancini, Catalogo regionale dei Beni culturali dell'Umbria, Electa Editori Umbri Associati, Perugia 1996, pp. 13-45.
[42] Con la collaborazione di E. Da Gai, M.M. Segarra Lagunes e G. Manieri Elia, su incarico del Comune di Deruta e della Regione dell'Umbria. Cfr. M.M. Segarra Lagunes, *Restauri nel complesso conventuale di San Francesco a Deruta*, in *Il progetto di restauro. Cantieri e ricerche*, a cura di Paola Raffaella David e Andreina Draghi, Gangemi, Roma 1997, pp. 155-169; M.M. Segarra Lagunes, *Il complesso conventuale di San Francesco a Deruta*, in *Museo Regionale della Ceramica di Deruta*, a cura di G. Busti e F. Cocchi, Catalogo regionale dei Beni culturali dell'Umbria, Electa Editori Umbri Associati, Perugia 1999, pp. 55-126.
[43] M. Manieri Elia, *Linguaggio moderno nel restauro dell'antico. Il caso delle Cento Camerelle a Villa Adriana* (con M.M. Segarra Lagunes e S. Gizzi), in *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*, (Atti del IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2001, pp. 473-484; M.M. Segarra Lagunes, *Il restauro delle "Cento Camerelle" a Villa Adriana*, in *Progetto archeologico / Progetto architettonico,* a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2007, pp. 105-124.
[44] Con la collaborazione di E. Da Gai, M.M. Segarra Lagunes, A. Macerini e G. Manieri Elia, su incarico del Comune di Marsciano e della Regione dell'Umbria.
[45] <http://www.urbanistica.comune.roma.it/prg-racconto/prg-racconto-cittastorica.html>.
[46] «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *Il topos come meta*, Fratelli Palombi, Roma 1999; «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *Il recupero del senso*, Fratelli Palombi, Roma 2000; «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *La risignificazione*, Fratelli Palombi , Roma 2001; «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *L'attesa*, Gangemi, Roma 2003; «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *La mancanza*, Gangemi, Roma 2006; «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *Il vuoto*, Gangemi, Roma 2008; «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*». *L'ascolto*, in corso di stampa.
[47] M. Manieri Elia, *Il "Progetto Roma" e il nodo urbano di Castel Sant'Angelo*, in *Topos e Progetto. Il topos come meta*, Fratelli Palombi, Roma 1999, pp. 17-30.
[48] Id., *Editoriale*, in *Topos e Progetto. Il topos come meta*, cit., p. 5.
[49] *Idem*.
[50] Id., *Storia/Progetto: per un utile incontro transdisciplinare*, in «Parametro», nn. 246-247, 2003, pp. 24-25.
[51] L'attivazione Master, nella sua formula internazionale, prevedeva sin dall'inizio il consorzio con Università straniere, ove i corsisti avrebbero potuto frequentare un modulo semestrale: Valladolid (Spagna), coordinato dal prof. Ignacio Represa e incentrato sulla progettazione contemporanea in contesti storici; Waterloo (Canada), coordinato dal prof. Lorenzo Pignatti a Roma e dal prof. Rick Haldenby a Waterloo, focalizzato sui temi della sostenibilità e del recupero di aree dismesse; Granada (Spagna), coordinato dal prof. José Luis Rosúa, mirato a sensibilizzare gli studenti verso la progettazione dei giardini e degli spazi pubblici. Dal 2008 è stato istituito un modulo a Roma, coordinato da chi scrive, dal titolo *Cultura del progetto in ambito archeologico*. Dall'inizio il Master si è avvalso del mio coordinamento didattico e, dal 2008, la direzione è stata condivisa con Francesco Cellini.
[52] Presentazione del Master, nella pagina web <http://masterasp.uniroma3.it/index.php>.

[53] Per citare soltanto alcuni nomi, Rafael Moneo, Zaha Hadid, David Chipperfield, Eduardo Souto de Moura, Alessandro Anselmi, Robert Venturi, Francesco Cellini, Francesco Venezia, Alfredo Payá, Massimo Cacciari, Franco Rella, Giacomo Marramao, Marc Augé, Francesco Dal Co, Giorgio Ciucci, Carlos Sambricio, Bruno Toscano, Antonella Greco, Elisabeth Kieven, Martine Boiteux, Giogio Piccinato, Bernardo Secchi, Carlo Gasparrini, Vieri Quilici, Vittorio Nascè, Sergio Poretti, Antoni González Moreno Navarro, José Luis González Moreno-Navarro, Andrea Vidotto, Mario Panizza, Miguel Angel de la Iglesia, Ignacio Represa, Margherita Guccione, Rosalia Vittorini, Paola Raffaella David, Stefano Gizzi, José Tito Rojo, Manuel Casares, José Luis Rosúa, Lorenzo Pignatti, Silvia Segarra.
[54] Con Alessandro Anselmi (capogruppo), Francesco Cellini, Ludovica De Falco, Francesco Marinelli, Paolo Mezzalama, Daniele Manacorda e Maura Medri (archeologia), Stefano Gizzi, María Margarita Segarra Lagunes, Alessandra Centroni e Carla Giovannone (restauro), Fabio Brancaleoni e José Luis González Moreno Navarro (strutture), Giacomo Grasso (liturgia), Bruno Macchiaroli (impianti). Il progetto, contrassegnato dallo pseudonimo *Genius loci*, è stato pubblicato in *Tempio Duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro*, Giannini, Napoli 2006, pp. 61-71.
[55] *Relazione di progetto*, Gruppo *Urbs et Civitas*. Francesco Cellini (capogruppo), Mario Manieri Elia, Carlo Gasparrini (urbanistica), Elisabeth Kieven (storia dell'arte), Giovanni Longobardi, Dieter Mertens (archeologia), Renato Nicolini, María Margarita Segarra Lagunes (restauro), José Tito Rojo (paesaggio), Andrea Mandara, Giovanni Manieri Elia, Alessandra Macchioni, Vanessa Squadroni, Renzo Candidi. Il progetto è stato pubblicato in varie sedi, tra cui si ricordano: F. Cellini, *Riqualificazione del Mausoleo e della piazza di Augusto imperatore*, in «Firenze Architettura», n. 2, 2007, pp. 50-53; M.M. Segarra Lagunes, *Il progetto nel recupero del patrimonio antico*, in P. Verducci, *Il progetto nel recupero*, Morlacchi, Perugia 2008, pp. 43-52; *Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza*, in «Ananke», n. 53, 2008, pp. 48-51; G. Carbonara, *Ruderi di architetture, Urbanistica e Restauro*, in «Confronti. L'architettura allo stato di rudere», Quaderni di restauro architettonico, n. 0, 2012, pp. 17-25; M.M. Segarra Lagunes, *El proyecto para la Plaza Augusto Emperador y el Mausoleo de Augusto en Roma*, in *20 Conferencias en la ETSA (2008-2012)*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2012, pp. 277-309.
[56] M. Manieri Elia, *Roma, dall'acqua alla pietra*, Carocci, Roma 2009.
[57] Id., *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, Aracne, Roma 2010.
[58] Id., *I vissuti dell'architettura. Cinque diadi di protagonisti a confronto*, Aracne, Roma 2011.
[59] F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, in Id., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1973, pp. 47-77.
[60] Manieri Elia, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, cit., p. 12.
[61] *Ibid.*, p. 21.
[62] Un testo dedicato interamente ai miti è Id., *L'Arca, Babele e il Labirinto: l'Architettura come limite*, in «Figure», nn. 4-5, 1983, pp. 31-41.
[63] Id., *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, cit., p. 20.

Vittorio Franchetti Pardo

Gli anni della nostra formazione: una mnemografia

Ho scelto questo titolo perché la formazione di Mario Manieri Elia è anche la mia e di molti altri miei amici e compagni di corso. Dunque ciò che verrò ricordando e raccontando non è la 'biografia' di Mario Manieri: sono troppo personalmente coinvolto per poterla scrivere con distacco. Molto meglio di me lo farete tutti voi perché il salto cronologico (oltre mezzo secolo!) tra la nostra e le vostre generazioni vi permetterà di avere un orizzonte più ampio, dunque più maturo ed obiettivo, quanto agli anni ed alle caratteristiche della nostra formazione. Da quanto andrò scrivendo verrà fuori, forse, una sorta di biografia autobiografica: o, per meglio dire, una 'mnemografia': mi sono permesso questo neologismo. Potrete cioè usarmi come 'fonte orale', sempreché quanto vi andrò raccontando possa risultarvi utile. Ogni fonte orale (dunque anche questa mnemografia) va assunta con opportuna e rigorosa acribia perché la memoria individuale si sovrappone sempre, interponendo più filtri, alle realtà oggettive; così, forse, inconsciamente anche deformandole. Quanto memorizzato è infatti il prodotto dell'osservazione di una realtà colta da un 'punto di vista' (uso questo termine proprio nella sua accezione prospettica) che, per così dire, utilizza una lente ottica a 'lunga focale' e cioè destinata a cogliere soprattutto i dettagli di singoli scenari; pertanto, forse, meno utile per delineare ampie visioni panoramiche, cioè storiche. Ma inserire in quelle panoramiche alcuni di quei dettagli può spesso contribuire a rendere più articolato il giudizio sulle tematiche da indagare.

Inizio indicando i nomi di qualcuno dei miei compagni di corso, e soprattutto amici, tra quelli che penso conosciate e con i quali più tardi ho anche condiviso le vicende universitarie. In primo luogo, oltre ovviamente a Manieri Elia, Bruschi, Insolera, Lambertucci, Simoncini, ma anche Nonis e molti altri. Siamo tutti nati tra il 1928 ed il 1929, ci siamo tutti iscritti alla Facoltà di Architettura di Roma nell'anno accademico 1947-1948 e, in genere, ci siamo laureati nel 1954 (pochissimi prima, alcuni

Ponte Vecchio risparmiato dai bombardamenti. Riemergono i resti della torre delle ultime tre cerchie medievali delle mura di Firenze (Foto dell'Istituto Storico della Resistenza in Toscana).

Piazzale Tiburtino (San Lorenzo) dopo i bombardamenti del 19 luglio 1943.

poco dopo). Il nostro corso appariva, allora, 'mostruosamente' numeroso: al primo anno eravamo circa 120 o 130! Ma già al terzo anno quel numero si era fortemente ridimensionato e soltanto meno della metà di quegli iscritti si è poi laureata. Mi interessa però mettere l'accento sulle date ora indicate relativamente alla nostra vita studentesca: inizio negli ultimi mesi del 1947, fine nei primi mesi del 1954. Sono anni del tutto speciali per la storia italiana.

Al nostro ingresso nell'università, la guerra era finita da pochissimi anni ed ancora più recente era la nascita della Repubblica italiana. Quasi tutte le nostre città portavano ancora i segni delle estese distruzioni causate dai bombardamenti, dai cannoneggiamenti, in alcuni casi da mine. Proprio questo è il caso dei ponti di Firenze (ecco qui subito un'accentuazione personalistica: nel 1944-1945 ero infatti a Firenze). Eccezion fatta per il Ponte Vecchio (ma per salvarlo sono stati distrutti tutti gli edifici, medievali e non, esistenti alle sue due testate) tutti gli altri sono stati fatti saltare dall'esercito tedesco in ritirata: l'intento era di ritardare l'ingresso delle truppe degli 'alleati' in città. Tra le macerie sono così riapparsi taluni segni di una parte di città medievale obliterati dalle trasformazioni intervenute nei secoli.

A Roma è stato distrutto l'intero quartiere di San Lorenzo; fu fortemente danneggiata anche l'omonima basilica. Altrettanto gravemente danneggiate erano Napoli, Genova (questa città aveva subito un durissimo attacco navale oltreché aereo), Milano, Torino e molte altre. Ma, assieme alle città maggiori, anche molti altri luoghi e centri minori avevano subito danneggiamenti spesso gravissimi perché erano stati teatri di guerra. Distrutta era l'Abbazia di Montecassino perché si era trovata direttamente coinvolta in un durissimo e prolungato scontro bellico. Distrutte, o comunque inagibili, erano anche le linee e le stazioni ferroviarie, che però, almeno nei tratti principali, erano state presto riattivate. Tuttavia, fintantoché non era stata ripristinata la linea elettrica, i treni erano di nuovo, nella maggioranza, a vapore. Ne era del tutto approssimativo l'orario di partenza e, comunque, avevano sempre enormi ritardi. Inoltre erano sovraffollati: non era infrequente che, nel tentativo di trovare posti a sedere, si entrasse dai finestrini, e, comunque, si viaggiava spesso in piedi ed appiccicati gli uni agli altri. In tutte le aree periferiche delle città principali erano diffusamente presenti agglomerati di baraccopoli dei cosiddetti 'sfollati': gruppi di popolazioni che provenivano da aree rurali abbandonate (per ragioni belliche o perché, per le medesime ragioni, radicalmente impoverite) e che appartenevano a gruppi socialmente ed anche culturalmente arretrati. Cioè gruppi di persone che speravano di trovare nelle città occasioni di lavoro precario o, comunque, di sopravvivenza. Fenomeno, questo, che era particolarmente diffuso a Roma: perché la città, essendo stata dichiarata, nell'ultimo anno di guerra, 'città aperta', appariva, in certa misura sicura dai rischi della guerra. Un dato peculiare della presenza degli 'sfollati' nell'Urbe è che, in molti casi, le loro precarie abitazioni erano sorte utilizzando parti dei ruderi dell'antichità: in particolare le arcate degli acquedotti della romanità. Sempre a Roma, nel 1947 (questo posso ricordarlo perché proprio in quell'anno la nostra famiglia era ritornata a Roma) i mezzi pubblici non erano ancora stati organicamente ripristinati: spesso viaggiavano ancora le superstiti cosiddette 'camionette' (piccoli camioncini privati che seguivano itinerari fissi e che erano precariamente attrezzati con tendoni e qualche decina di panche o sedie). Soltanto poco dopo i mezzi pubblici (i tram) riprenderanno a svolgere un servizio regolare.

Il quadro socio-politico era marcato da accese lotte operaie e contadine: in particolare nell'Italia centrale e meridionale si moltiplicavano le occupazioni di terre e in Sicilia si erano innescate acute istanze isolazionistiche (ne è un episodio la strage di Portella della Ginestra organizzata dal 'bandito Giuliano'). Inoltre vi era una grave e diffusa carenza di abitazioni urbane per i ceti medi e popolari. Era anche in atto un duro scontro tra

le due forze politiche principali (non senza contrapposti addentellati di natura internazionale e religiosa): da un lato la Democrazia Cristiana che risulterà vincente dopo la infuocata tornata elettorale del 1948; dall'altro lato il Partito Comunista Italiano che, assieme ad altri partiti e formazioni di sinistra, resterà per molti anni all'opposizione (forse con tacito accordo tra le due linee politiche). È in questo contesto che i governi democristiani, allo scopo di contenere i fenomeni di rivolta sociale, ma anche perché alla fine degli anni Quaranta quei governi, in genere, esprimevano le linee ed il pensiero della componente cosiddetta 'popolare', attuano una serie di riforme ed avviano impegnativi ed estesi programmi di sviluppo edilizio e di riorganizzazione agricolo-fondiaria. Nel 1949, con apposita legge del governo Fanfani, inizia il primo settennio dell'INA Casa (vi sarà poi un secondo settennio: il programma si concluderà nel 1963, però in un quadro politico, economico e sociale, del tutto mutato). Quasi contemporaneamente si veniva attuando la riforma agraria operativamente affidata ad appositi enti regionali. Erano anche gli anni del grande impegno sociologico ed urbanistico per il recupero e riscatto del complesso insediativo dei 'Sassi' di Matera: tema annoso ma ora nuovamente sollecitato dalla pubblicazione (1945) del libro *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi. Era interessato a questo tema anche il movimento 'Comunità' promosso e sostenuto da Adriano Olivetti (ne facevano parte molti architetti-urbanisti e sociologi: cito soltanto, emblematicamente, tra i primi, Ludovico Quaroni, e, tra i secondi, Manlio Rossi Doria).

Tuttavia, poco dopo e quasi improvvisamente (un effetto del Piano Marshall posto in atto dagli Stati Uniti), si è precisato il clima di quell'accelerato sviluppo che venne allora definito 'miracolo italiano' (o *boom* economico). Insomma, l'Italia entra improvvisamente in un *trend* economico accentuatamente positivo. Con effetti, almeno parzialmente, anche nel tessuto sociale e malgrado il persistere di acute tensioni politiche e sociali. Un *trend* economico, quello, così positivo che, già sul finire degli anni Cinquanta, ed ancor più negli anni Sessanta (cioè quando eravamo da poco laureati), assumerà addirittura la dinamicità e le caratteristiche di 'sistema affluente' o, addirittura, di 'sistema opulento' (di qui forse, alla fine degli anni Sessanta, anche la contrapposta linea delle rivolte cosiddette 'sessantottine'). Compaiono i primi *motoscooter* (cioè la Vespa e poco dopo la Lambretta). Cominciano a circolare molte automobili private (tra queste vi erano anche quelle di importanti marche straniere) ed in particolare, le piccole automobili FIAT: la Seicento e la Cinquecento. Nelle case borghesi entrano i primi elettrodomestici di base. Compare la televisione i cui primi ingombranti apparecchi troneggiavano (per qualche

anno trasmettendo soltanto immagini in bianco e nero) nei soggiorni di alcune agiate case borghesi (ove si riunivano gruppi di amici) oppure nelle salette di alcuni locali pubblici (bar o simili): che, attrezzati con sedie, divenivano anch'essi luoghi di incontro tra i clienti. Si inventano le nuove 'materie plastiche'. Si diffonde ed afferma l'*industrial design* italiano: ne sono prodotti emblematici, oltre ai già citati *motoscooter*, le macchine da scrivere Olivetti e vari oggetti di uso domestico. Insomma inizia il ciclo, ed il clima, dei (così saranno in seguito ricordati) 'favolosi anni Cinquanta'.

Cosa ha a che fare tutto questo con la prima fase della nostra formazione (e dico prima fase perché ve ne sarà una seconda: quella dei nostri primi passi accademici e di attività professionale)? Per rispondere a questa domanda il mio racconto seguirà tre diversi percorsi. Quello nel quale descrivo i nostri anni di studenti della Facoltà di Architettura di Roma; quello nel quale darò conto del complesso mosaico dei nostri principali e formativi docenti (professori ed assistenti); infine quello nel quale tratteggerò per sommi capi le linee della nostra formazione al di fuori delle aule universitarie e nel più ampio contesto del quadro culturale ed artistico romano (e più in generale italiano) di quegli anni. Ho già detto del numero 'mostruoso' di iscritti al primo anno di corso, e che, alla fine, ci siamo laureati soltanto in un gruppo di poco più di trenta-quaranta (oltre ad alcuni altri dei quali però non so precisare il numero). Ho già ricordato i nomi di alcuni miei amici con i quali sono stato in più diretto contatto anche durante i successivi sviluppi accademici. Ma qui aggiungo anche i nomi (conosciuti o non conosciuti da voi) di alcuni altri del gruppo studentesco e post-studentesco di cui facevo parte: i due gemelli (Sergio e Renato) Bollati e Luciana Menozzi che poi (gravitavano nell'orbita della linea muratoriana) diventeranno docenti a Reggio Calabria; Andrea Nonis che, dopo qualche anno da assistente di Sacripanti, lascerà l'attività universitaria; Sergio Danielli che non seguirà la linea accademica; Gabriella Esposito che percorrerà tutta la carriera di docente universitario e sarà anche moglie di Ludovico Quaroni; e così via. Credo che interessi segnalare anche un'altra circostanza: che cioè, e già a partire dal secondo anno di corso, eravamo in contatto anche con alcuni studenti dei corsi superiori. Nell'anno di corso precedente al nostro c'era Sergio Lenci. Negli anni superiori c'erano Giuseppe Campos Venuti, Carlo Chiarini, Carlo Aymonino, Carlo Melograni, Luisa Anversa e, naturalmente, molti altri. Benevolo si era appena laureato e proprio l'anno del nostro ingresso nella Facoltà di Architettura era divenuto assistente di Vincenzo Fasolo alla cattedra di Storia dell'arte, Storia e Stili dell'Architettura.

Invece, in generale, non avevamo particolari rapporti con studenti dei

corsi che seguivano al nostro: scopriremo soltanto più avanti nel tempo che vi erano figure che sarebbero divenute centrali nel quadro della cultura architettonica italiana: nell'ordine cronologico, Portoghesi, Caniggia e, più tardi, Tafuri che si iscriverà alla Facoltà di Architettura di Roma soltanto quando noi eravamo già oltre le soglie della laurea. Sottolineo questa circostanza perché ritengo che tra la loro e la nostra età anagrafica, e dunque tra la loro e la nostra 'memoria', esista un profondo iato: il mutato contesto socioeconomico e politico e le sue ricadute di natura culturale e formativa. In quanto nati tra il 1928 ed il 1929 ed iscritti ai corsi universitari tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta, le radici del nostro vissuto (quotidiano e formativo) sono tutte affondate negli anni della guerra (della cui impositiva realtà siamo stati tutti partecipi) e dell'immediato dopoguerra (cioè nel clima di speranze e prospettive di generale innovazione contestuale anche alla luce della riscoperta dei più ampi panorami e modi culturali di scala internazionale). Invece il contesto socio-culturale, ed il correlato tessuto di memorie personalizzate, di coloro che sono entrati nella vita universitaria alcuni anni dopo di noi, è sostanzialmente quello nel quale, lo ho già detto, si era già avviato il *trend* 'opulento' degli anni Cinquanta. Guerra e dopoguerra erano cioè da loro percepiti quasi come eventi dei tempi dei genitori e dei fratelli maggiori; non più, dunque, come esperienze di un proprio e personalizzato vissuto. In certi momenti anche solo pochi anni di differenza nella data di nascita segnano un salto di scala di entità e valore 'quasi-generazionale'. Detto in altri termini: quel differente dato anagrafico ed universitario faceva di noi gli architetti epigoni del 'moderno' e degli altri i primi araldi del 'post-moderno'.

Per noi, appena usciti dal temutissimo 'esame di maturità' che chiudeva il ciclo della scuola media superiore, entrare nella Facoltà di Architettura (vi si poteva accedere soltanto dai licei classico, scientifico ed artistico) significava infatti aprirsi ad un mondo completamente da ricostruire. E saremmo stati noi (così credevamo ed appunto in ciò diversamente da chi ci ha seguito di lì a qualche anno), proprio perché architetti 'moderni', a ricostruire su nuove basi il sistema edilizio delle nostre città. Pensavamo infatti che l'architettura 'moderna' (ed il suo indotto fino all'*industrial design* inteso in chiave Bauhaus o simile: circolava lo slogan: 'dal cucchiaio alla città') fosse il privilegiato strumento concettuale, politico, operativo, di riscatto della società. Solo più tardi scopriremo che tutto ciò costituiva piuttosto un'opportunità professionale che non l'attuazione della nostra semplicistica (utopica) componente ideologico-culturale. Da tutto ciò deriva la mia attuale ed ulteriore osservazione. Che cioè le radici formative delle generazioni universitarie di Portoghesi, Caniggia e di Tafuri, (loro,

in particolare, si sono iscritti alla Facoltà di Architettura di Roma, rispettivamente, tre, cinque e sette anni dopo di noi) si inseriscono, traendone linfa vitale, nel terreno contestuale del già affermato e diffuso *boom* economico (del già divenuto sistema 'affluente') degli anni Cinquanta-Sessanta; dunque dell'altrettanto già avvenuta facilità di accesso conoscitivo e critico alla conoscenza della cultura architettonica ed urbana di quegli anni. Della quale era già possibile cogliere i risultati nelle riviste, nei libri, nella cronaca giornalistica, e dunque analizzare e criticare (anche sul piano teorico e politico) i risultati. E che, invece, tutto ciò non era ugualmente ed analogamente possibile per la nostra generazione studentesca. Torno così alla nostra formazione universitaria: quella di Mario Manieri Elia e di tutti noi suoi amici. Ci affacciavamo da entusiasti, ma in sostanza con scarsissime informazioni e praticamente da autodidatti, all'architettura 'moderna' delle 'figure mitiche': Le Corbusier, Wright, Gropius, Mies van der Rohe (ma scopriremo anche il 'futurista' Sant'Elia e il cosiddetto 'espressionista' Mendelsohn ed altri ancora: personalmente ero anche stato interessato a Scharoun che invece, in quegli anni, era del tutto trascurato: non così dopo che, attorno agli anni Sessanta, avrà realizzato il celebre auditorium di Berlino).

Di tutti loro conoscevamo soprattutto quanto era già stato, o veniva nuovamente pubblicato, in varie riviste od opere monografiche (tedesche, inglesi, francesi, svizzere, di cui eravamo 'ghiotti': celebratissimo, tra noi studenti, il Piano urbanistico per Algeri) e, soltanto in taluni casi, opere viste in occasione di viaggi di studio (ne ricordo due guidati da Quaroni e da Carbonara e centrati, rispettivamente, nel primo caso sulla città di Basilea e sul sorprendente, ma poi obliterato dalla storiografia, Goetheanum di Steiner[1], e, nel secondo caso finalizzato a conoscere la allora recente Unité d'habitation di Marsiglia). Insomma a tutti quegli architetti guardavamo come 'maestri' protagonisti di un mondo che avvertivamo come già passato (o che 'credevamo' lo fosse): inconsciamente dimenticando, invece, che essi erano ancora tutti all'opera. Infatti ci accorgeremo ben presto di dover ancora fare a lungo i conti con loro. Con i grattacieli di molti di loro, con i musei ed il complesso universitario del MIT e, per quanto concerne Le Corbusier, con Ronchamp, La Tourette e poi Chandigarh; e così via. Più vicino ci appariva invece Alvar Aalto (però non capivamo perché la sua architettura venisse definita 'organica': che c'entrava con l'architettura 'organica' di Wright?) e, con lui e più in generale, tutta l'architettura (ed i risvolti urbanistici) dei paesi scandinavi (di cui si andavano pubblicando gli episodi più recenti); nonché i primi sviluppi dei piani urbanistici di Amsterdam e, soprattutto, della 'grande Londra' e relative *New Towns*. Ma sottolineo qui anche gli aspetti relativi

alla nostra formazione 'professionale'. Il fatto, cioè, che ci affondavamo (comportamento tra il 'gioioso' ed il 'preoccupato') nei 'manuali' di architettura allora disponibili: il *Neufert* che era uno dei più noti ed usati, su altro piano il *Diotallevi-Marescotti*, infine il recentissimo (la prima edizione è del 1945-1946: seguiranno altre riedizioni) *Manuale dell'Architetto* di Ridolfi. Che ci appariva quello più direttamente riferibile alla situazione italiana di quegli anni: cioè in sintonia con la 'ricostruzione' così come essa veniva affrontata dal programma INA Casa. Non ci accorgevamo però, e ciò evidenzia anche la contraddizione concettuale del nostro clima formativo, che quel *Manuale* (ne apprezzavamo come 'valore aggiunto' il fatto che i dettagli tecnici fossero disegnati a mano dall'autore) presupponeva un cantiere tutt'altro che 'moderno'.

Un altro aspetto di quella contraddizione è quello che concerne i nomi degli architetti italiani che allora circolavano tra di noi. Da un lato il quasi paradigmatico 'Gruppo Sette' (nella fase della presenza di Terragni), poi Figini e Pollini, Persico, Pagano, Michelucci, Libera (non ci importava che alcuni di essi fossero stati a lungo 'fascisti': li assolveva, fideisticamente, il fatto che erano 'moderni'), il gruppo BBPR. Ma, dall'altro, portavamo sugli scudi Albini, Gardella, Ridolfi, Scarpa e così via, dei quali si diceva che costituivano un 'superamento' dei 'maestri' e che erano gli esponenti di una 'nuova architettura moderna italiana'. Perché, si argomentava, ricercavano linguaggi in grado di mediare in modo non accademico (non già pertanto nell'aborrita chiave piacentiniana), tra le istanze innovatrici della nuova architettura e la ricerca di una modalità di 'ambientamento' delle nuove opere quando queste si trovano ad essere inserite nel sedimentato tessuto dei nostri centri urbani. Veniva infatti sdegnosamente respinta la linea che veniva definita 'giovannoniana' (cioè di Giovannoni: ma oggi sappiamo che era anche di molti altri), perché caratterizzata da mimetismi filologici e tipologici e dunque retaggio della 'cultura accademica' degli anni Venti-Trenta. Ma Giovannoni, e non sapevamo né valutavamo questa circostanza, era invece morto solo un anno prima del nostro ingresso nella Facoltà di Architettura di Roma di cui era stato il principale ispiratore. S'innescava comunque, allora, il dibattito (tuttora attivissimo) sull'irrisolto problema della 'conservazione dell'identità dei centri storici'. Ci sembrava così del tutto improprio, anzi illogico perché frutto di arretratezza dogmatica, il giudizio dei critici straneri che parlavano di *enfantine regression* dell'architettura italiana di quegli anni. Accenno a tutto questo perché a noi interessava diventare 'architetti' proprio in chiave operativa (con una sottile ed auto-giustificativa distinzione, certo ideologico-politica, tra 'professionalità' e 'professionismo': ne parlerò più

avanti). Ci era dunque necessaria non solo una forte informazione sulle vicende del 'fare attuale' degli architetti italiani 'moderni' allora all'opera, ma anche una somma di conoscenze tecniche e professionistiche mirate appunto a quel 'fare'. Era allora apparso, come un'improvvisa e turbinosa meteora, Bruno Zevi: paladino dell'architettura 'organica' di Wright (nonché di quella espressionistica di Mendelsohn) contro quella del rigoroso 'razionalismo', e soprattutto attivissimo nella sua *vis* polemica. Favorita ed alimentata, questa, non solo dal suo carattere, ma anche dal fatto di poter vantare la sua vicenda di ebreo forzatamente esule (di qui anche i suoi stimolanti contatti americani) e proprio in quegli anni ritornato in Italia. Nel 1945 era apparsa la sua nuova rivista «Metron» (ne usciranno però solo pochi numeri) e, quando cioè eravamo nel pieno del nostro corso universitario, prima il suo diffusissimo *Saper vedere l'architettura* e poi la sua *Storia dell'Architettura moderna*[2]. Degli stessi anni è anche la ripresa editoriale di importanti riviste di architettura e design. Nel 1946 (e poi 1947-1948) riprende le pubblicazioni la rivista «Casabella» (simbolicamente denominata «Casabella-continuità») e nello stesso anno compare, su iniziativa di Adriano Olivetti, la nuova rivista «Comunità». Nel 1948 (poi 1951) riprende le pubblicazioni anche la notissima rivista «Domus». Inoltre, sempre in quegli anni, compariranno le traduzioni italiane dei libri di Pevsner, Giedion, Mumford. Il tutto proiettato, e proprio in rapporto ai libri di quest'ultimo, anche sullo sfondo dei più generali dibattiti sulla storia urbana. Qual era il quadro dell'architettura e dell'urbanistica romana di quegli anni? Era stato rivivacizzato l'INU (Istituto Nazionale dell'Urbanistica) ed era divenuta centrale la rivista «Urbanistica». In vista del Giubileo del 1950 era stata ripresa e completata (la guerra ne aveva interrotto i lavori) la realizzazione della via della Conciliazione: il cui 'arredo urbano' suscitava decisi moti di aprioristico rifiuto (anche in chiave satirica e con definizioni, per così dire, di 'sapore goliardico'!). Erano ripresi, e si andavano completando, i lavori per la realizzazione dell'EUR (questo nome sostituiva quello originario, cioè di matrice fascista, di E42): insediamento urbanistico ora coordinato (e non solo sul versante economico ma anche su quello della pianificazione urbanistica) da un apposito Ente Autonomo presieduto da Virgilio Testa (un efficiente manager esponente delle componenti della destra).

Dal 1954 era anche in corso di elaborazione il Piano Regolatore Generale di Roma che, nel contesto di una giunta comunale di sinistra, vedrà la luce (ne erano protagonisti Piccinato, Fiorentino, Lugli, Passarelli, Valori) soltanto nel 1962. Secondo quel piano Roma doveva svilupparsi in direzione del quadrante est della città ed inoltre era stato posto un vincolo

paesistico ed archeologico al Parco urbano (ulteriormente esteso rispetto ai suoi iniziali confini) della via Appia antica. In questo quadro, per più ragioni (differente quadrante urbano, autonomia progettuale e gestionale, e, non secondariamente, segno politico di destra in quanto retaggio del fascismo), la fervente attività edilizia dell'EUR verrà considerata, e pertanto combattuta, come un episodio di vero e proprio 'antipiano'. Tra le nuove opere architettoniche dell'EUR ve ne era almeno una 'moderna' (quella del palazzo dei congressi di Libera), ma altre, nel nostro modo di pensare di allora, erano invece frutto o di compromessi stilistici o, addirittura, di componenti accademiche e tradizionaliste: pertanto da rifiutare. Moretti, già considerato esponente di primo piano del 'moderno' per le sue, ma da noi considerate come già 'storicizzate', opere architettoniche al Foro Italico (delle altre poco sapevamo né eravamo interessati a sapere), aveva invece avviato un'intensa attività 'professionistica': così, fatta salva la sua innovativa ed intrigante 'palazzina' denominata 'Casa del Girasole', era allora considerato 'avversario' del fronte degli architetti 'moderni'. Per quanto attiene all'edilizia di iniziativa pubblica o semi-pubblica, ed in particolare quella per l'edilizia sociale, negli anni della nostra formazione universitaria venivano via via realizzati, a Roma, i nuovi quartieri INA Casa; la cui progettazione era affidata ai principali esponenti di quel tempo: sia di matrice universitaria (docenti e giovani laureati), sia di altra qualificazione. Nella maggior parte dei casi i quartieri erano stati realizzati adottando tipologie edilizie che, con prudente equilibrio, echeggiavano alla lontana quelle dell'edilizia 'svedese' di quel periodo. In alcuni altri casi, invece, erano stati scelti criteri 'culturalmente innovativi'. Da un lato la cosiddetta 'Unità di abitazione orizzontale' di Libera che, richiamando gli aggregati abitativi di origine mediterranea e nordafricana, voleva essere una programmatica alternativa al tema eccessivamente razionalistico della 'Unità di abitazione' di Le Corbusier (un montaggio di elementi 'precostituiti' finalizzati ad un sistema abitativo la cui lontana matrice era il falansterio). E, dall'altro lato, l'allora famosissimo Tiburtino cui partecipavano Quaroni, Ridolfi, ed alcuni dei giovani laureati confluiti nel gruppo della APAO (Associazione per l'Architettura Organica). In questo quartiere il gruppo dei progettisti aveva tentato di dar luogo ad un sistema insediativo in grado di riproporre, su nuove basi linguistiche e tipologiche, ambienti 'urbani' e tipi edilizi allusivi alla tradizione dell'edilizia popolare (cosiddetta 'spontanea') italiana. Dunque alla ricerca di una sorta di 'ambientamento' antropologico-culturale concettualmente analogo a quello adottato per il quartiere La Martella (sorto come sviluppo esterno di Matera) finalizzato ad accogliere le popolazioni che fino ad allora avevano abitato nei 'Sassi'.

In quegli anni era ancor più intensa e vivace l'edilizia abitativa privatistica: che da un lato andava costruendo in ogni zona periferica della città edifici abitativi multipiano (cioè intensivi) destinati ai ceti medio-bassi, e che dall'altro lato andava realizzando, in aree di medio od elevato valore economico, edifici di un numero ridotto di piani (da quattro o cinque e talvolta sei: 'palazzine' o 'villini signorili') destinati ai ceti medio-alti (che in taluni casi, in quanto promosse da 'cooperative', fruivano di privilegi fiscali) o propriamente alti.

È in rapporto a questi ultimi che, alla metà circa degli anni Cinquanta, aveva iniziato la sua attività la potente (sul piano economico e non solo: era sorretta anche da capitali del Vaticano) Società Generale Immobiliare: da un lato dando luogo alla formazione di complessi residenziali (oggi si dice '*compounds*') innovativamente corredati da aree verdi ed impianti sportivi, dall'altro lato impiantando sulla cresta di Monte Mario un grande nuovo albergo di lusso. Cito questo episodio perché ha dato la stura ad accesi contrasti. Nel primo editoriale dell'allora sorto periodico *L'Espresso* comparve infatti il celeberrimo articolo di Antonio Cederna *Capitale corrotta, Nazione infetta* cui erano sottese significative e programmatiche valenze: il contrasto allo strapotere dei grandi capitali immobiliari ed alle loro scelte urbanistiche e, con queste, una strenua difesa del paesaggio (in questo caso appunto la collina di Monte Mario). Un dato centrale di entrambe le forme di attività edilizia privata era l'intento di speculare sul valore delle aree edificabili: ma ciò aveva effetti particolarmente negativi nell'edilizia intensiva popolare; perché, in questo caso, sia i materiali impiegati, sia gli aspetti, per così dire, linguistici, erano sempre di qualità scadente. Tornerò su questo argomento più avanti quando racconterò dei nostri primi passi professionistici: riprendo dunque il filo del racconto ritornando ai ricordi universitari.

Un dato forse oggi insolito era che eravamo riusciti a formare una sorta di club studentesco ospitato in alcuni locali (che oggi non ci sono più) della Facoltà di Architettura che ci erano stati messi a disposizione. Così organizzavano piccole mostre dei nostri progetti (che suscitavano discussioni tra di noi) ed organizzavamo conferenze riuscendo ad invitare architetti (ricordo Ridolfi che stava allora realizzando le case di viale Asmara) ma venivano anche molti altri: architetti e non.

Altro aspetto della nostra formazione era infatti quello legato ad interessi più generali: cioè quelli rivolti a contesti esterni non solo alla nostra vita universitaria, ma anche ai temi dell'architettura. Avevamo quasi tutti (forse Mario Manieri Elia un po' meno di altri) un forte interesse per le vicende della pittura italiana ed europea di quegli anni. Molti di noi frequentavano le gallerie e le mostre romane ed andavano anche alla

Triennale di Milano ed alle Biennali di Venezia. Erano allora in pieno sviluppo i postcubisti e gli astrattisti e stava comparendo la linea surrealista dei pittori belgi. Guttuso cominciava allora la sua traiettoria di successo. È di quegli anni anche una memorabile mostra a Roma dell'opera di Picasso. Un po' meno ci interessava la cosiddetta Scuola romana. Suscitava interesse, ma anche ribellione, la pittura 'seicentesca' di De Chirico. Iniziava la sua attività di scultore Leoncillo Leonardi. Il tutto era in sintonia con la militante attività critica di Argan, di cui frequentavamo le lezioni e le conferenze. Il quadro dei critici che ci interessavano si completava con altri: seguivamo, in particolare, conferenze e scritti di Ragghianti e di Lionello Venturi. Al centro dei nostri interessi era poi il cinema: dominava il neorealismo di Rossellini (*Ladri di biciclette*, *Roma città aperta*, e così via) e di Vittorio De Sica (*Miracolo a Milano*) ma anche la pungente ricerca psicologicistica e 'popolare' di Luchino Visconti (*La terra trema*, e così via). Compariranno anche, poco dopo, le nuove correnti filmistiche di Pasolini (era uscito anche il suo libro *Ragazzi di vita* di cui erano protagonisti i giovani sbandati della periferia romana) e di Fellini. Però seguivamo anche, e con partecipato divertimento, i film comici: particolarmente quelli di Totò e di Rascel. Infatti un dato che mi sembra utile ricordare è che, se da un lato, così come ho detto finora, eravamo proiettati a temi di ordine culturale (seri o seriosi) e professionalizzante, dall'altra condividevamo molte occasioni di spensieratezza: e Mario Manieri Elia, che allora portava spesso con sé (e la suonava con allegria) una chitarra, era uno degli elementi della nostra aggregazione studentesca.

È giunto il momento di parlare della Facoltà di Architettura di Roma di allora; che aveva un forte accento professionalizzante sostanzialmente a noi gradito anche se ne criticavamo (da sempre gli studenti hanno richiesto una riforma delle facoltà di architettura!) talune componenti convenzionali e, per così dire, 'accademiche'. Dunque distinguevamo tra docente e docente. Non è inutile segnalare che era di nuovo attivo, professionalmente e come preside, Marcello Piacentini (era stato riammesso alla docenza, assolto dalla sua figura fascista, poco prima del nostro ingresso in facoltà): che, nelle sue brevi e sporadiche apparizioni nei corsi urbanistici, era guardato da noi con diffidente distacco ma anche con curiosità. Tra i tradizionalisti vi era poi l'irruente e caleidoscopico Vincenzo Fasolo titolare del corso di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura (le sue lezioni erano quasi sempre occasione di divertimento per le sue esibizioni funamboliche alla lavagna ed anche per taluni suoi eccessi 'goliardico-grassocci'): un professore che percepivamo come in parte estraneo ai nostri interessi ma che, oggi lo riconosco, ci abituava a guardare alla storia dell'architettura in

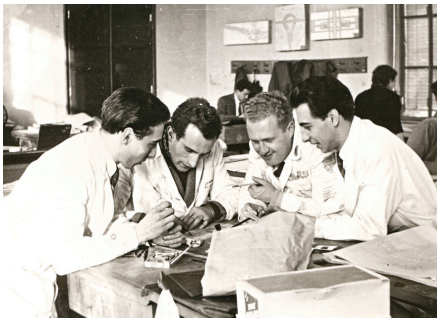
chiave 'costruttiva'. Tradizionalista era considerato anche Del Debbio che insegnava una disciplina progettuale. Non ne capivamo molto la linea didattica ed avevamo con lui un atteggiamento ambivalente. Così, da un lato lo guardavamo con un certo sospetto ideologico perché sapevamo che gli studenti dei corsi superiori (ho già detto che noi guardavamo a loro) lo avevano contestato in quanto 'architetto di Mussolini' (aveva subito il processo di 'epurazione' ma era rientrato in ruolo), dall'altro lato, invece, con istintiva simpatia personale anche perché si era circondato di molti giovani assistenti con i quali eravamo in più costante e diretto contatto per il disegno vi era Fausto Vagnetti. Un tradizionalista nella didattica (lo contestavano alla luce delle nostre intenzioni) ma anche nel modo di vestire allusivo ad una figura vagamente e romanticamente 'anarchica' (oggi direi alla 'addio Lugano bella'): girava con un grande cappello nero ed un cravattone ottocentesco. Tradizionalisti, nei corsi degli anni superiori, erano anche Foschini, che insegnava progettazione architettonica e che (solo più tardi ne sapremo il perché) sembrava avvolto da un'aura di felpato rispetto, e De Angelis d'Ossat, che però, in quanto docente di Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumenti, ci introduceva, e lo capivamo, al 'fare' del restauro, cioè ad un'attività da 'architetto'! Il che, dunque, e almeno in parte, ci sembrava compensare la sua indubbia impostazione tradizionale ('stilistica'). A metà tra il tradizionalista e non vi era poi Plinio Marconi, che insegnava urbanistica e che ci appariva simpaticamente e bonariamente 'attuale': quasi una cerniera tra tradizione accademica ed attualità professionale (anche se non ci informava delle più recenti linee della cultura urbanistica internazionale). Con lui si apre in ogni modo l'elenco dei professori professionalizzanti, quelli il cui insegnamento ci appariva formativo ed attuale. Tra questi primeggiavano, nel nostro interesse, Gaetano Minnucci, che insegnava Elementi costruttivi dell'Architettura (una materia dei primi anni di corso, tradotta in un suo corposo volume!) e che ci forniva le nozioni di base (metriche, tipologiche, e così via) del fare progettuale. Inoltre Pasquale Carbonara (allora tra i professori più giovani) che insegnava Caratteri distributivi degli Edifici. Era una disciplina di recente istituzione (l'aveva inaugurata Calandra da lui sostituito nella docenza) che però lui ha ulteriormente sviluppato ed articolato (i volumi della sua opera saranno però pubblicati molto più tardi) e che costituiva il passaggio ed il completamento, in chiave morfotipologica, della disciplina di Elementi costruttivi. Seguono, in quest'elenco, i nostri 'professori formativi', quelli, cioè, che ci hanno maturato anche sul piano culturale. In primo luogo Ludovico Quaroni, che era da poco rientrato dalla prigionia in India e che svolgeva un corso di Urbanistica (ho già detto che

era uno dei protagonisti del gruppo «Comunità» di Olivetti) non privo di connotazioni edilizie (in seguito, ma non ancora in quegli anni, parlerà infatti di 'urbatettura'). Il suo modo di insegnare aveva un aspetto per così dire maieutico: sentite le nostre spiegazioni progettistiche, che ci premuravamo fossero sempre riferite a concetti che consideravamo condivisi ed inoppugnabili, ci sorprendeva e sgomentava ogni volta con un terribile «e perché?». Poi, Pier Luigi Nervi, un 'ingegnere' che proprio in quegli anni stava assumendo rango progettuale di scala internazionale, in quanto ideatore di un nuovo sistema, ad un tempo concettuale e cantieristico, di impiego del cemento armato precompresso; che a lui (ed a importanti architetti di rango appunto internazionale con i quali aveva collaborato) ha consentito forti innovazioni progettuali. Il suo insegnamento andava ben al di là delle nozioni di ordine tecnico. Infatti, sorprendentemente per noi, sottolineava sempre che il 'calcolo' di una struttura è soltanto una verifica a posteriori dell'organismo statico immaginato; e che, dunque, dovevamo in primo luogo immaginare, anzi percepire, la correlazione tra i vari elementi costitutivi di quell'organismo. Un fattore significativo per la nostra formazione di architetti era il rapporto che avevamo con gli assistenti dei vari corsi di composizione. Ne segnalo alcuni dei più incisivi: Sacripanti, Valori, Dall'Olio, Perugini. Particolarmente significativa, nel caso del corso di Storia dell'Architettura, era la presenza di Benevolo, che compensava quella, di tutt'altra natura, di Bonelli (di lui più anziano), entrambi assai distanti dal titolare (anche se con linee a loro volta reciprocamente divergenti).

Inoltre vi erano docenti aggregati ad alcuni corsi: tra questi, e proprio al primo (o forse secondo) anno di corso, segnalo Muratori, che allora svolgeva (credo da 'libero docente') un ciclo di lezioni sulla 'architettura moderna'. Ciclo che da noi non è stato però apprezzato, anzi sostanzialmente contestato. Infatti le tesine che ci aveva richiesto di compilare gli sono sembrate a tal punto differenti dal suo pensiero che ha deciso di non prenderle in considerazione a fini valutativi: «facciamo conto che il corso non ci sia stato»! Torno però a Nervi: è probabile che Mario Manieri Elia ne sia stato fortemente influenzato. Mi sembra che lo provi il suo progetto, elaborato per l'ultimo corso di progettazione (ma in quanto tale presentato anche come elaborato da esporre in occasione della sessione di laurea), di un edificio per incontri di boxe (lui lo chiamava un 'cazzottatorio') la cui struttura era basata su criteri tecnico-realizzativi (il cemento armato 'pre-teso' anziché 'pre-compresso') appunto ispirati alle nuove concezioni di Nervi. Ho introdotto l'argomento 'laurea'. Diversamente da quanto ormai accade da moltissimi anni, allora, invece, la 'laurea' era un vero e

proprio, e polimorfico, 'esame'. Durava più giorni: il primo giorno era dedicato alla scienza delle costruzioni: si doveva 'calcolare' una struttura (nascostamente venivamo aiutati da un assistente del corso); il secondo e terzo giorno era riservato alla compilazione di due temi da svolgere *extempore* (fin dal secondo anno di corso eravamo abituati a questo sistema); gli ultimi giorni erano infine dedicati allo sviluppo 'completo' (compresi prospettiva ed anche taluni dettagli costruttivi) di uno, da noi prescelto, di quei due temi. Il tutto avveniva in un cordiale clima di scambi tra compagni e amici di corso e di avventura: una sorta di prefigurazione di un laboratorio (o 'studio') di architettura. Vi era poi la giornata definitiva, quella nella quale si esponevano alla commissione di laurea sia tutti i progetti (in genere quelli degli ultimi due anni dei corsi di progettazione, che ciascuno di noi aveva creduto utile ed opportuno selezionare), sia il progetto elaborato durante l'esame di laurea. Finisce qui la prima fase della nostra formazione di studenti della Facoltà di Architettura di Roma.

Inizia dunque, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, la seconda fase della nostra formazione. Quella delle nostre prime esperienze di giovani architetti proiettati nell'attività professionale e quella dei primissimi e preliminari passi di avvio della carriera universitaria. Comincio dal primo aspetto. Ho già ricordato che in quegli anni era in atto, a Roma (ma anche altrove in Italia) una vivacissima attività edilizia; e che, lo ripeto perché lo ritengo un dato connotativo della nostra formazione, noi giovani architetti eravamo vivamente (e non solo per evidenti ragioni economiche) interessati ad esserne partecipi. Avevamo tutti il nostro piccolo studio professionale ed i nostri più facili committenti erano, in genere, le privatistiche 'cooperative edilizie': dunque progettavamo 'palazzine' (o 'villini', o 'comuni' o 'signorili').



Vittorio Franchetti Pardo e suoi compagni di classe alla Facoltà di Architettura di Roma, 1952 ca. (Archivio Franchetti Pardo).

Mario Manieri Elia (a sinistra) e Vittorio Franchetti Pardo (a destra) il giorno della laurea nel 1954 (Archivio Franchetti Pardo).

M. Manieri Elia, Palazzina I.N.A. presso la Via Cassia (1957-1958), da «Casabella» n. 247, 1961.

Eravamo convinti che la scelta del linguaggio 'moderno' (evidenziare la struttura in cemento armato, impiegare mattoni 'a faccia vista', dare un ben definito ritmo dimensionale agli infissi, e così via) costituisse un 'valore': cioè un elemento distintivo rispetto all'edilizia esplicitamente speculativa degli improvvisati imprenditori allora sprezzantemente definiti 'palazzinari'. Insomma ci ritenevano 'culturalmente impegnati' anche perché, in taluni casi, quelle nostre prime opere venivano pubblicate; cito, tra queste, anche una di Mario Manieri Elia. Nacque così, e se non ricordo male proprio per iniziativa di Benevolo, la ironica definizione di 'palazzine impegnate'. Più difficile, ma non troppo, era invece ottenere incarichi per la realizzazione dei quartieri INA Casa (secondo settennio) o di altri enti (Gescal o simili) che all'INA Casa si sono poi sostituiti. Alcuni di noi sono riusciti ad essere capogruppo di tali incarichi, altri hanno fatto parte di gruppi progettuali diretti da un più prestigioso capogruppo. In questi casi il concetto di 'impegno' era più giustificato. Ma occorre un'avvertenza: questo quadro fa riferimento soltanto alla fine degli anni Cinquanta ed ai primi anni Sessanta; più tardi, invece, il quadro d'insieme sarà del tutto differente e molti di noi avevano ormai avviato una loro continuativa attività professionale. È infatti il momento della partecipazione ad alcuni importanti concorsi per la città di Roma. In particolare sia quello per la prevista (ma non realizzata) nuova sede della Camera dei Deputati cui tutti noi (anche come capigruppo e mi permetto di autocitarmi) abbiamo partecipato in

concorrenza con agguerriti e prestigiosi esponenti dell'architettura cittadina e nazionale, sia quello per la nuova sede della Biblioteca Nazionale. Cui ha partecipato Mario Manieri Elia nel gruppo, risultato vincente, diretto da Vaccaro.

Passo così a raccontare delle nostre prime esperienze di insegnamento universitario in base alla scelta, tra casuale e deliberata, di occuparci di Storia dell'Architettura. Le esperienze, cioè, di quattro di noi, Bruschi, Insolera, Manieri Elia ed io stesso, divenuti, nel 1958, 'assistenti volontari' (compenso: qualche centinaio di lire l'anno per le cosiddette 'propine' che erano i gettoni di presenza nelle commissioni di esame) di Leonardo Benevolo che aveva ottenuto l'incarico di insegnamento del corso biennale ancora denominato Storia dell'Arte, Storia e Stili dell'Architettura; ma che fin da quel momento, ed era ciò che ci interessava, si proponeva nuovi criteri metodologici nell'insegnamento di quella disciplina. Come infatti risulta dalla *Introduzione* dello stesso Benevolo ad un fascicolo didattico destinato agli studenti del Corso di Storia dell'Architettura I (dedicato al mondo antico) dell'anno accademico 1958-59 nel quale scriveva[3]: «[…] tutta l'esperienza compiuta dagli architetti del passato può esser messa a frutto, in certo senso, per l'architettura presente» e, più avanti, «Il secondo scopo [del corso: il primo è di ordine metodologico] è di natura più propriamente storica, consiste nel rendersi conto razionalmente della situazione in cui oggi ci troviamo, attraverso la conoscenza delle cause e dei precedenti». Inoltre: «L'architettura, possiamo dire, consiste nella visione unitaria di tutti questi problemi [li aveva precedentemente enumerati] e l'architetto è la persona che deve preoccuparsi di raggiungere l'unità e l'armonia fra i vari aspetti dell'attività edilizia». Ciascuno di noi quattro svolgeva gli argomenti (esposti e riassunti nel detto fascicolo, una appagante novità) di una parte del corso e naturalmente nel quadro didattico proposto appunto da Benevolo: innovativo rispetto alla tradizionale linea della Facoltà di Architettura di Roma ed anche, più in generale, a quella di altre sedi italiane. Insomma, e fin dall'inizio, la Storia dell'Architettura veniva ad essere proposta da Benevolo, a noi ed agli studenti, in un quadro contestuale (quello fondato sulle posizioni storiografiche di Pevsner e di Giedion) assai più ampio, non solo di quello tradizionale di taglio o stilistico, o tipologico, o costruttivo, ma anche di quello di altre più recenti linee storiografiche e critiche (da Argan, a Ragghianti, a Zevi).

Questa esperienza si è ripetuta, con successo, anche al secondo anno di corso (anno accademico 1959-1960) dedicato all'età medievale, rinascimentale e via via fino agli ultimi decenni del XIX secolo (quest'ultimo periodo storiografico era un fattore di novità, fino ad allora del tutto assente nella didattica delle facoltà di architettura italiane). All'iniziale

quartetto di assistenti volontari si era aggiunta Giuseppina Marcialis Samonà. Ma ciò durò un solo anno: per ragioni burocratiche (reali o pretestuose) l'anno successivo la Marcialis Samonà non faceva più parte del quadro degli assistenti. Sono così giunto agli ultimi episodi di questo racconto. Nel 1960 esce la fortunatissima e complessa *Storia dell'Architettura moderna* di Leonardo Benevolo (era ancora 'professore incaricato' e diverrà 'professore ordinario' solo qualche anno dopo), incentrata sulla linea della definizione che dell'architettura aveva dato William Morris («l'insieme delle modifiche e delle alterazioni») e viene così chiamato dalla Facoltà di Architettura di Firenze a tenere i corsi di Storia dell'Architettura.

Questa circostanza causa una vera e propria diaspora del nostro gruppo di assistenti della Facoltà di Architettura di Roma. Arnaldo Bruschi diviene assistente incaricato e poi assistente ordinario della Facoltà di Architettura di Roma. Mario Manieri Elia entrerà a far parte, come assistente, della Facoltà di Ingegneria civile di Roma (forse in ciò si può cogliere qualche eco di un suo antico interesse per gli aspetti tecnici del fare architettonico. Che però si sommava ai suoi interessi per l'architettura del Barocco leccese: era nato in Puglia, a Nardò), fattore di innesco del suo lungo rapporto con Calvesi.

Tale rapporto ha, forse, ulteriormente sviluppato anche un secondo aspetto (in parte già affiorato nei suoi scritti apparsi tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi del decennio successivo), che caratterizzerà, maggiormente ed incisivamente, gli interessi di Mario Manieri Elia. Negli ultimi anni di insegnamento ed anche di vita: la linea della ricerca teorica, o teorizzante, dell'architettura e del restauro; non disgiuntamente dalle implicazioni di ordine 'politico'. Più tardi Manieri andrà a Venezia entrando così in relazione con Tafuri il cui contatto (in quegli anni Tafuri manteneva una linea dogmatico-concettuale e nient'affatto operativa) determinerà una svolta del suo pensiero sulla Storia dell'Architettura cui è seguita più tardi (soprattutto nel quadro dei dibattiti concernenti il tema dell'area archeologica centrale di Roma) anche una presa di distanza da Benevolo. Insolera ed io seguiamo Benevolo a Firenze come suoi assistenti. Però io, divenuto assistente incaricato e poi di ruolo, continuerò per un ventennio (passando attraverso tutti i residui gradi accademici fino alla cattedra) la mia attività di docente nella Facoltà di Architettura di Firenze. Italo Insolera, invece, rinuncerà ben presto a quel suo primo ed embrionale contatto accademico, anche perché, e già da tempo, si era dedicato ai temi e problemi urbanistici (in chiave storiografica ma non solo). Nel 1962, significativamente, era uscito il suo fondamentale libro *Roma moderna* e poco dopo riceverà un graditissimo incarico di docenza in Svizzera. Tutti

In occasione dei trent'anni dalla laurea. Da sinistra verso destra: M. Manieri Elia, V. Franchetti Pardo, A. Bruschi (Archivio Franchetti Pardo).

In occasione dei trent'anni dalla laurea. In primo piano M. Manieri Elia e V. Franchetti Pardo (Archivio Franchetti Pardo).

noi quattro, prima Bruschi e poi noi tre, diventeremo in seguito 'professori ordinari' (ma oggi non si dice più così!).

Da qui in poi sarete voi, valenti studiosi delle generazioni che si sono succedute alla nostra, a dar corso ad una più matura e completa biografia di Mario Manieri Elia. Spero che questa 'mnemografia' vi possa essere di qualche aiuto.

[1] Si tratta di un edificio quasi certamente sconosciuto alla maggior parte di quanti oggi sono qui presenti: una sorta di *auditorium*, o centro congressuale, o qualcosa di simile, realizzato nel 1928 presso Basilea con strutture in calcestruzzo (non so se 'armato' o no) e che è la sua seconda edizione in quanto la prima era stata distrutta da un incendio.

[2] B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948. Il titolo echeggiava quello di un'opera (M. Marangoni, *Saper vedere*, Treves, Treccani, Tumminelli, Milano-Roma 1933) allora notissima perché da poco ristampata. Inoltre, Id., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950 (edizione poi seguita da altre di data più recente e via via aggiornate).

[3] Vedi fascicolo di carattere didattico del *Corso di Storia dell'Arte, Storia e Stili dell'Architettura I*, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Facoltà di Architettura, anno accademico 1958-1959, pp. 2-4.

Valerio Palmieri

Mario attraverso Ugo. Per un ritratto del giovane Manieri Elia

Non posso dire di aver conosciuto bene Mario Manieri Elia: troppo occasionali gli incontri nel tempo. Prima come studente, solo sfiorato nella Facoltà di Architettura di Roma nella seconda metà degli anni '80, con un ricordo chiaro delle aule della sede di piazza della Fontanella Borghese e dell'atmosfera distesa ma fattiva dei suoi corsi; poi, diverso tempo dopo a Roma Tre, nella frequentazione delle sue lezioni al Master Architettura | Storia | Progetto, sempre interessanti per la capacità di esplicitare un punto di vista non comune, spesso realmente inatteso, attraverso il quale guardare il mondo dell'architettura.

Questo scritto non ha quindi nessuna ambizione di completezza, ma intende ricostruirne un ritratto in filigrana, servendosi della mediazione di una figura con la quale il giovane Manieri Elia esordì come progettista, prima di acquisire la dimensione dello storico, per la quale è in genere conosciuto.

La mia prima occasione di collaborazione con Manieri Elia fu, nel 2002, il lavoro di selezione e l'allestimento dei materiali documentari e grafici per la mostra «Città Architettura Edilizia pubblica. Il piano INA Casa 1949-1963», tenutasi nell'ex caserma Montello, primo nucleo espositivo di un MAXXI ancora in fase di costruzione.

Una mostra nella quale Manieri Elia appariva nella doppia veste di studioso coinvolto nell'organizzazione, ma anche di protagonista diretto, in quanto progettista di alcuni piccoli interventi realizzati in Puglia, durante il secondo settennio della Gestione INA Casa. Membro di un gruppo del quale facevano parte un suo coetaneo, Manfredi Nicoletti, come lui neolaureato all'esordio della propria carriera progettuale, e un protagonista di primo piano della scena architettonica capitolina del secondo '900: l'ingegnere Ugo Luccichenti.

E proprio quest'ultimo, una delle figure nodali di quell'universo professionale che ha contribuito alla trasformazione tumultuosa e non priva di contraddizioni della Roma del Novecento, costituì un legame che alimentò in maniera meno episodica il rapporto tra Mario Manieri Elia e il sottoscritto.

Divenne infatti argomento di discussione in diversi incontri, l'ultimo dei quali nel giugno del 2011 precedette di pochi giorni la sua scomparsa.

Avevo catalogato il fondo dei disegni di Ugo Luccichenti lasciato dal nipote Furio all'Accademia Nazionale di San Luca e l'esigenza di ricostruire con notizie di prima mano la personalità di un progettista largamente discusso, per la sua lunga attività per conto della Società Generale Immobiliare, sebbene dotato di un talento creativo indubbio, rendeva Manieri Elia un testimone prezioso.

Prezioso non solo per il rapporto professionale abbastanza prolungato con l'ingegnere, ma anche per la capacità critica con la quale lo storico si era dimostrato capace di ricostruire lucidamente, in alcuni scritti dei due decenni precedenti[1], il clima culturale romano degli anni a cavallo tra dopoguerra e boom economico, e i meccanismi che regolavano il funzionamento del sistema della produzione edilizia della città.

Un contributo critico importante per la comprensione del mondo professionale capitolino del secolo scorso. Capace di indagare in profondità le dinamiche e le pieghe più nascoste di un mondo così specifico per i suoi articolati legami con la politica. Contributo tanto più puntuale, in quanto condotto con la doppia ottica dello storico e del progettista attivo in quella realtà produttiva.

Manieri Elia ha infatti raccontato questo mondo con un punto di vista al contempo esterno e interno, riuscendo a sfuggire all'atteggiamento prevalente della critica storica coeva, generalmente uniformata in una condanna senza remissione di eventi e protagonisti di quello che venne definito, con una efficace formula giornalistica, il secondo «Sacco di Roma»[2]. Egli è stato invece in grado di articolare un giudizio più problematico e quindi adatto a cogliere luci e ombre di una stagione piena di contraddizioni, nella quale la politica urbanistica delle amministrazioni comunali si è rivelata incapace di arginare gli appetiti delle forze che governavano la speculazione edilizia; stagione che però, sul piano della produzione strettamente architettonica, ci ha lasciato opere di indiscutibile qualità.

In questo senso sia la sua introduzione al piccolo libro del 1980, dedicato al lavoro di Luccichenti, sia il successivo saggio sul contributo dell'ingegnere romano alla produzione di palazzine[3] sono esemplari nell'esplicitare un approccio capace di leggere nel dettaglio i caratteri e le qualità del progetto e del manufatto architettonico, secondo categorie specifiche della disciplina e di collocarle in un quadro di riferimento generale. Un metodo di analisi che usa l'architettura come metafora per osservare la società, senza rinunciare però a parlare di architettura, un dato che la critica di settore, in Italia, sembra aver progressivamente messo da parte.

Nell'introduzione, il primo bilancio del lavoro luccichentiano a quattro anni dalla sua scomparsa, la ricostruzione del suo itinerario progettuale si accompagna a un abbozzo dell'articolato mondo romano degli anni a cavallo della seconda guerra mondiale. Un mondo nel quale l'ingegnere, originario dei Castelli Romani, quindi non romano in senso stretto, partecipa di un sistema culturale variegato del quale fanno parte giornalisti, intellettuali, artisti, uomini d'affari e di cinema del calibro di Leo Longanesi, Mino Maccari, Amerigo Bartoli, Roberto Rossellini, Anton Giulio Bragaglia, Antonio Donghi, e Arturo Osio, così come il poeta Vincenzo Cardarelli, membro di quel gruppo di amici che gravita attorno alla libreria Rossetti di via Veneto e che troverà ampio spazio nelle pagine delicate e pungenti di Flaiano e nei fotogrammi de *La dolce vita*.

Un mondo intellettualmente vivace del quale Luccichenti, figlio della borghesia produttiva dei Castelli, progettista che lavora con i colossi immobiliari ma contemporaneamente vicino per indole e legami familiari ad ambienti progressisti, incarna non senza una buona dose di cinismo molte delle contraddizioni.

Manieri Elia entra in contatto con Luccichenti poco dopo la sua laurea, presumibilmente nei primi mesi del 1955, in una fase particolare dell'attività dell'ingegnere. Ossia nel momento in cui il grande clamore generato dalla polemica scoppiata sulla stampa per la costruzione, per conto della società italo americana IANA Alberghi, dell'Hotel Hilton sulla collina di Monte Mario, provoca il suo progressivo allontanamento dall'Immobiliare. Si incrina così un sodalizio che durava da almeno un ventennio e che ha lasciato nella città alcune architetture notevoli. A cominciare, prima della guerra, dalle palazzine di via Panama, dall'intervento di via di Porta Angelica. Per continuare nel dopoguerra con gli intensivi del quartiere Flaminio, col complesso Belsito Nord, a poca distanza dall'Hilton stesso, con le ville esotiche e l'avveniristica vaccheria di Casal Palocco. Per non citare le numerose palazzine che per conto delle cooperative formatesi all'indomani del varo della legge Tupini, l'Immobiliare ha realizzato commissionandone la progettazione proprio all'ingegnere.

Un professionista così stimato e affidabile da essere chiamato dal direttore generale dell'Immobiliare Aldo Samaritani a progettare una villa per sé e i propri familiari nella zona della Camilluccia, ancora una volta non lontano dall'Hilton.

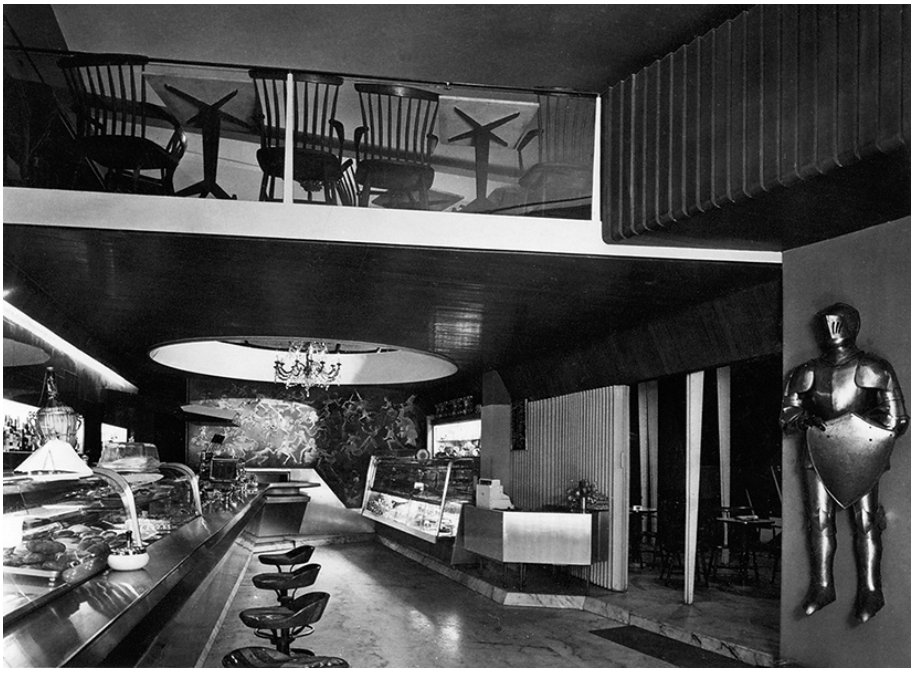
Questo lento ma inesorabile distacco dall'Immobiliare induce Luccichenti a prendere in considerazione occasioni di lavoro che in precedenza aveva trascurato, quale quella offerta dai bandi dell'INA Casa per la formazione di gruppi di progettisti per interventi da costruire nel secondo settennio di attività[4].

Come ricordava Manieri Elia, il gruppo si formò *in extremis*, riunendo le competenze necessarie richieste dal bando pubblicato nel giugno del 1955[5], e contando su un appoggio di un funzionario locale pugliese che avrebbe potuto aiutare a veicolare l'assegnazione di incarichi di progettazione.

Il gruppo realizzerà, tra il 1957 e il '60, quattro nuclei edilizi nel foggiano, a Lucera, a Troia, a San Marco in Lamis, e a Margherita di Savoia. Interventi caratterizzati tutti da un linguaggio asciutto, poco incline all'articolazione di etimi vernacolari, ricorrenti in tanta produzione coeva realizzata nell'ambito del piano INA Casa.

Da questi lavori nascerà una stima reciproca tra il giovane architetto e l'affermato professionista che li porterà a condividere, negli anni immediatamente successivi, altri progetti. Dall'allestimento di un ufficio postale modello, negli ambienti del padiglione pensile del complesso Belsito Nord, al Belsito Bar, nel medesimo fabbricato, al negozio per la ditta Arflex in via del Babuino, ad un ulteriore ufficio postale a Rho.

Una consuetudine che permette a Manieri Elia di conoscere a fondo Ugo Luccichenti e il suo mondo, nel quale l'attività professionale, efficiente e perfezionista nel perseguire la massima eleganza possibile all'interno



Ugo Luccichenti, Mario Manieri Elia, Bar Belsito nel complesso residenziale Belsito Nord, 1953-1957.

delle logiche del mercato, con punte di pedante cavillosità nei rapporti coi propri collaboratori, si sposa ad un approccio abbastanza scanzonato e ironico nei confronti della vita.

Approccio ben identificato dalla forte amicizia con una personalità sicuramente al di fuori dei tradizionali canoni dell'artista come Mino Maccari, pittore, giornalista, scrittore, vignettista satirico, irriverente e autoironico fustigatore dei costumi altrui. Autore di almeno due surreali, beffardi e al tempo stesso affettuosi ritratti dell'ingegnere che Manieri Elia conservava gelosamente nel proprio studio. O, ancora, dai fulminanti e scherzosi componimenti poetici che Luccichenti indirizza ad amici e colleghi[6].

Questo mondo, nel ricordo di Manieri Elia, celebrava i suoi fasti in serate dal sapore blandamente godereccio nel *buen retiro* di Saturnia[7], in Maremma,

Ugo Luccichenti, Mario Manieri Elia, salone del pubblico dell'ufficio postale modello nel complesso residenziale Belsito Nord, 1957-1961.

e più spesso nella villa che il banchiere Osio si era fatto costruire da Cesare Pascoletti e decorare da Bartoli in prossimità della porta Ardeatina.

Un mondo che si dissolverà all'inizio degli anni Settanta in una Roma e in un'Italia che cambiano radicalmente. Una scomparsa che in certa misura sembra essere metaforicamente riassunta dai passaggi di proprietà della villa Osio, divenuta pochi anni dopo dimora del cassiere della famigerata Banda della Magliana e pesantemente trasformata, in ossequio ai dettami di un gusto degradato che vede nell'eccesso e nel kitsch la manifestazione del lusso.

Quella Roma, specchio fedele di un Paese contraddittorio, un po' aristocratico, un po' rapace, probabilmente pieno di iniquità, Mario Manieri Elia seppe raccontarla con lucida partecipazione, mai con sussiego. Questo ne ha fatto uno storico raro, un intellettuale capace di leggere il presente nella sua complessità e di comunicarlo con semplicità al futuro.

[1] Cfr. M. Manieri Elia, *Introduzione*, in *Ugo Luccichenti architetto*, Roma, a cura di F. Pierdomenico, M. Piersensini, Officina, Roma 1980, pp. 7-17. Si veda anche M. Manieri Elia, *Il contributo di Ugo Luccichenti*, in «Metamorfosi», n. 15, 1990, pp. 33-38, numero monografico dedicato a *La palazzina romana degli anni '50*. Nella prima nota del saggio, Manieri Elia chiarisce che lo scritto è uno stralcio riveduto e integrato del suo precedente, *La cultura della palazzina*, in *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale.* Volume terzo: *Guerra, dopoguerra ricostruzione, decollo*, Electa, Milano 1983, pp. 327-342.
[2] Cfr. A. Cederna, *I vandali in casa*, Laterza, Roma-Bari 1956 e M. Cancogni, *Capitale corrotta = nazione infetta*, in «L'Espresso», 11 dicembre 1955.
[3] Manieri Elia, *Il contributo di Ugo Luccichenti*, cit.
[4] Luccichenti in realtà nel 1949 ha già collaborato con l'ingegner Giuseppe Guerrieri e Roberto Nicolini alla realizzazione di un piccolo nucleo residenziale INA Casa a Frascati, in via Cecconi.
[5] Cfr. L. Beretta Anguissola, *I 14 anni del Piano INACASA*, Staderini Editore, Roma 1963, p. 85.
[6] Si veda al riguardo il sonetto indirizzato nel luglio del 1958 a Sergio Musmeci, col quale Luccichenti condivide il progetto presentato nell'appalto concorso per il ponte di Tor di Quinto a Roma: «Sur ponte nun ce passo! Sì che pazzi! /e nun ce passo manco si m'ammazzi! […] E chi me dice che nun casca giù?/ Io nun lo so si l'hai fatti tu/ li carcoli der fero, der cimento/ delli filetti che te spigne er vento.. / Tu a me nun me la dai sta fregatura/ e nun me movo dall'imboccatura». Il documento è conservato nel Fondo Sergio Musmeci e Zenaide Zanini, Collezioni MAXXI Architettura. Ringrazio per la segnalazione Rinaldo Capomolla.
[7] Luccichenti alla fine degli anni '50 progetta, ma non realizza, una villa per sé all'Argentario non lontano da una delle sue opere più note, la villa Tufaroli di Porto S. Stefano e da una delle proprietà di Arturo Osio. Nel decennio successivo si costruisce una casa ai margini del centro storico di Saturnia. Cfr. *Ugo Luccichenti architetto*, cit., pp. 39-50. Da Maccari sappiamo che lui e l'avvocato Osio erano abituali frequentatori del piccolo borgo termale. Cfr. M. Maccari, *Lettere a Flaiano (1947-1972)*, Edizioni Pananti, Firenze 1991, p. 92.

Sergio Poretti

Manieri e l'ingegneria

Due prerogative della personalità di Mario Manieri Elia continuano a stupirci. La prima è la molteplicità dei campi operativi. È difficile trovare un altro studioso che si sia occupato di storia, di progettazione, di restauro, di urbanistica ottenendo in ciascuno dei settori la stessa qualità di risultati. La seconda è la capacità di conciliare il distacco necessario per una riflessione teorica 'alta' con un totale coinvolgimento nelle pratiche della vita politica e culturale del Paese.

La combinazione tra le due caratteristiche, ancor più rara, spiega come, ascoltando le relazioni sulla sua ampia e variegata produzione, si sia potuto rivivere uno spaccato completo della vicenda dell'architettura italiana dal secondo dopoguerra ad oggi.

Anche la progettazione strutturale, ovviamente non compresa tra le sue tante attività, desta però costantemente l'interesse di Manieri, che in diverse occasioni diviene un prezioso interlocutore per il mondo dell'ingegneria. All'inizio dell'attività universitaria insegna per alcuni anni la Storia dell'Architettura agli ingegneri. A più riprese si occupa di Pier Luigi Nervi di cui nel 1964 ha seguito attivamente il corso nella Facoltà di Architettura di Roma. Più recentemente, come presidente dell'ARCo (Associazione per il Recupero del Costruito) e come direttore del Master internazionale Architettura | Storia | Progetto, prodiga una entusiastica ospitalità agli storici dell'ingegneria.

Negli anni sessanta Manieri si è trovato, forse anche involontariamente, a svolgere una funzione di collegamento tra l'ambiente romano dell'architettura e l'ingegneria civile ed edile che aveva sede nella storica Facoltà di Ingegneria di San Pietro in Vincoli. Faceva parte di quel piccolo drappello di progettisti che portava in uno dei templi dell'ingegneria italiana il clima del dibattito architettonico: con Vittorio De Feo soprattutto, ma anche con Federico Gorio, Elio Piroddi. Tutti si confrontavano con Giuseppe Nicolosi, che li

aveva voluti in quella sede, e con i nicolosiani più ortodossi come Marcello Rebecchini, Francesco Papi, Luigi Biscogli.

Gli studenti che frequentavano il trienno di Ingegneria edile (non più di una decina ogni anno) potrebbero testimoniare quanto la vivace discussione che animava l'Istituto di Architettura e Urbanistica esercitasse un effetto stimolante nella loro formazione. Era l'avvio dell'università di massa e molti tra gli allievi di quegli anni sarebbero poi rimasti nell'università come docenti. Attraverso l'attività di Vittorio Spigai a Venezia, di Franco Storelli alla Sapienza, di Silvano Stucchi, Flaminio Lucchini e del sottoscritto a Tor Vergata, l'influenza di Manieri (e di De Feo) sugli ingegneri si sarebbe negli anni successivi propagata e consolidata.

Manieri teneva un corso di Storia dell'Architettura. Era un corso molto bello, che lasciava un segno profondo negli studenti ingegneri orientati verso l'architettura. Ricordo in particolare un aspetto dell'impostazione. Pur essendo i docenti (lo stesso Manieri con l'assistenza di d'Alessandro e Morandi) fortemente coinvolti nella discussione sulle implicazioni sociali e politiche dell'architettura, il punto caratterizzante del corso era quello di riaffermare la natura particolare dell'architettura stessa: la sua specificità. Di qui derivavano letture particolarmente puntuali e sofisticate delle opere. Indagini anche molto dettagliate condotte all'interno dei meccanismi compositivi e dei linguaggi architettonici.

Era il momento in cui lo strutturalismo invadeva il campo delle scienze umane (i riferimenti erano De Saussure, Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, lo stesso Eco). L'opera riacquistava centralità, in quanto testo da decodificare. Condotta con strumenti adeguati l'operazione sembrava consentire il rigore scientifico anche nelle discipline umane e sociali.

In architettura era anche un modo per uscire dal sociologismo ortodosso di stampo progressista alla base del movimento moderno e della sua storiografia militante.

Così, da una parte nascevano riletture assolutamente inedite dell'opera di maestri del movimento moderno come Mies e Le Corbusier e, dall'altra, si venivano scoprendo i primi lavori di alcuni precursori del postmoderno, da Louis Khan a James Stirling a Robert Venturi. In queste letture Manieri si muoveva con straordinaria agilità e naturalezza tra il racconto storico (anche molto erudito), la riflessione teorica (anche molto ampia e sofisticata), e la disamina delle pratiche progettuali (con cui aveva abituale dimestichezza).

Un'altra, ricorrente occasione di contatto tra Manieri e l'ingegneria è stata la figura di Pier Luigi Nervi. Qualche anno prima di insegnare la Storia dell'Architettura agli ingegneri, come detto, Manieri aveva frequentato il suo corso nella Facoltà di Architettura di Roma. Da una intervista rilasciata a

Lucio Barbera, compresa tra quelle degli studenti illustri di Nervi raccolte in un documentario pubblicato in occasione della mostra monografica del 2010 sull'ingegnere italiano, sappiamo che lo studente Manieri si era seriamente impegnato in un progetto per una sala per la boxe, con una interessante struttura. Il progetto era stato poi incluso in una piccola serie di esercitazioni selezionate da Nervi e pubblicate nel volume *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo compleanno*. L'episodio conferma che la passione per gli aspetti strutturali, per la quale si era guadagnato tra gli altri studenti di architettura la fama di 'strutturista', era innata in Manieri. Forse, ipotizzava lui stesso con una certa ironia, avendo avuto un padre ingegnere, ce l'aveva nel sangue.

In realtà il rapporto con Nervi sarà sempre controverso. È ancora lo stesso Manieri a raccontare che, dopo la laurea, avendo collaborato (con Insolera e Musmeci) a disegnare un'originale passerella pedonale in un progetto di concorso che si era meritato un premio, aveva mostrato con un certo orgoglio la soluzione al Maestro. Il quale però gli aveva risposto con un deludente commento sarcastico.

In occasione della morte di Nervi, su «l'Unità» del 14 gennaio del 1979 Manieri scriveva un articolo intitolato *Alfabeto di cemento*. Era un'articolata nota critica, integralmente ripubblicata in *Nervi oggi*, volume monografico che raccoglie gli scritti presentati nei due primi convegni sull'opera dell'ingegnere tenutisi ad Ancona e a Nuoro nel 1981.

Dalla lettura dell'opera nerviana, sofisticata eppure spassionata, emerge un'intima mescolanza di attrazione e di riserve critiche. Da una parte Manieri resta visceralmente affascinato dalle invenzioni strutturali (che ammira soprattutto nelle opere del primo Nervi, dallo stadio Berta alle Aviorimesse per l'Aeronautica militare). Dall'altra non può fare a meno di considerare i lavori successivi, soprattutto quelli realizzati per le Olimpiadi romane e per Italia '61, come esempi di quella politica edilizia degli anni Sessanta sulla quale la critica architettonica esprimeva in quel momento un giudizio pesantemente negativo.

Ma nella citata intervista, in un periodo di distaccati bilanci, Manieri conferma che quello per la progettazione strutturale era stato un suo interesse costante e profondo. Riconosce infatti in Nervi uno dei due Maestri (l'altro è Quaroni) che più hanno influito sulla sua formazione. Confessa anche che della personalità di Nervi ha sempre ammirato la concretezza e la solidità.

Considerato nel quadro complessivo della sua attività, l'interesse di Manieri per Nervi sembra soprattutto l'interesse per un progettista di alto livello (sia pure specializzato nel campo strutture). Un progettista che per di più appoggia il suo lavoro sulla Storia dell'Architettura, sebbene vista

sub specie di 'Storia della Costruzione'.

Sono passati molti anni, ma Manieri nella recente intervista non può fare a meno di ricordare il famoso 'problema del rosone' che Nervi raccontava nelle sue lezioni; rievocando intatto il fascino che esercitava sugli studenti di architettura.

Il Maestro Costruttore della Cattedrale deve ad un certo punto stabilire il peso (e dunque lo spessore) del muro sovrastante il grande rosone della facciata. Deve farlo empiricamente, tenendo conto insieme di aspetti strutturali, peraltro non quantificabili, e di intenzioni formali. Il muro deve essere non troppo pesante, per consentire alle membrature di pietra del rosone, sulle quali grava, di apparire sorprendentemente esili. Ma nemmeno può essere troppo leggero, perchè col suo peso deve contribuire a stabilizzare la grande superficie del rosone, che nel complesso dell'intelaiatura lapidea e della vetrata policroma è fortemente sollecitato dal vento.

Con il racconto di questo episodio tipico del cantiere gotico, a Nervi non interessa soltanto rievocare un caso suggestivo di apprezzamento intuitivo delle dimensioni degli elementi strutturali nelle epoche prescientifiche. Vuole soprattutto sottolineare come la stretta interazione tra aspetti strutturali ed espressione architettonica impedirebbe anche oggi, pur disponendo di strumenti scientifici sofisticati, di dedurre la soluzione attraverso il solo calcolo analitico. Il racconto del rosone, in altre parole, è usato per evidenziare i limiti oggettivi del calcolo strutturale e dimostrare che nella progettazione (anche delle grandi strutture) resta ineliminabile uno spazio che è possibile colmare soltanto mediante l'apprezzamento intuitivo.

Nelle ultime fasi della sua attività Manieri tornava ad instaurare un rapporto più intenso e concreto con l'ingegneria. Approfondendo i temi del Restauro, particolarmente con l'impegno profuso per l'ARCo e nell'illuminata gestione del Master, prodigava nei confronti degli ingegneri una generosa ospitalità.

Come si può collocare nel quadro della sua molteplice attività (e della sua complessa personalità) questo riemergente interesse per l'ingegneria strutturale?

Come storico Manieri non è mai stato lo specialista di un periodo. La sua esplorazione spazia su tutte le epoche e abbraccia tutte le geografie. Ama scoprire (o immaginare) analogie tra oggetti ed eventi eterogenei ed anche lontanissmi. È il modo di fare storia di chi è anche un appassionato teorico. È il modo di fare storia di chi è anche un progettista praticante.

È naturale che uno sguardo così trasversale si estenda fino all'ingegneria. Ed è anche comprensibile che l'attenzione si concentri su una particolare specie di ingegneri: quella degli storici-ingegneri. La compongono

coloro che ricostruiscono l'evoluzione dell'ingegneria moderna con particolare riferimento agli sviluppi della meccanica applicata alle costruzioni (che in Italia si chiama con un termine più pomposo e generico: Scienza delle Costruzioni). È una specie rara, che però intorno agli anni Novanta vede una concentrazione in Italia di personalità di straordinario rilievo: Edoardo Benvenuto, Salvatore Di Pasquale, Antonino Giuffrè, Vittorio Nascè. Veri e propri 'cigni neri', più tenebrosi e rari sia degli strutturisti ortodossi sia degli storici dell'architettura.

L'interesse di Manieri (che con Giuffrè collabora più direttamente) riguarda i nuovi percorsi che le indagini di tali storici-ingegneri vengono introducendo nel panorama storiografico dell'architettura.

A partire da un punto nevralgico su cui la storia dell'ingegneria ha richiamato l'attenzione, l'atto di nascita della meccanica applicata all'ingegneria – le due scienze nuove sulla resistenza dei solidi all'esser spezzati e su quale possa essere la causa di tal resistenza, che Galileo ha coniato nel 1638 –, due sentieri si dispiegano in direzioni diametralmente opposte.

Il primo è quello che, partendo dall'avvento della meccanica moderna, risale a ritroso lungo le tante tappe del periodo prescientifico. E riscopre il modo empirico e intuitivo con cui nella costruzione muraria delle varie epoche si sono valutati gli aspetti statici e strutturali. In questa rilettura, la consapevolezza della conoscenza scientifica getta una luce postuma che fa apparire ancor più sorprendente la sofisticatezza cui era giunto il Maestro Costruttore attraverso la sola valutazione empirica e la padronanza del mestiere. È una prospettiva nuova e avvincente, che negli anni recenti ha avvicinato, (in un fecondo colloquio) gli ingegneri al mondo del restauro (nel quale Manieri è stato particolarmente attivo).

Il secondo itinerario, non meno affascinante, è quello che, sempre partendo da Galileo, ripercorre invece i faticosi sviluppi successivi della meccanica delle strutture, quelli che si svolgono tra il XVIII e il XX secolo. I relativi intrecci con l'evoluzione dell'architettura moderna sono rimasti nell'ombra, avendo la storiografia sul moderno largamente privilegiato l'importanza del progresso tecnologico e della rivoluzione industriale, trascurando del tutto l'influenza sull'architettura della rivoluzione scientifica, con particolare riferimento alla meccanica. La riscoperta di questa prospettiva non poteva non stimolare la curiosità di uno storico-teorico-progettista che ha sempre inteso la Storia dell'Architettura soprattutto come Storia della Progettazione.

Il ricordo di un Maestro, di un amico scomparso si conserva in alcune immagini. A me, che nel 1967 avevo assorbito avidamente le sue lezioni (oltre a svolgere un breve tirocinio nel suo studio), resta impressa la scena

dell'anziano Manieri che, quarant'anni dopo, non perdeva una parola delle lezioni degli ingegneri che invitava al suo Master. Questa simmetria sollecita un rimpianto. Se l'atteggiamento aperto e curioso di Manieri nei confronti dell'ingegneria e della costruzione in genere (condiviso peraltro con Ciucci, Cellini, Segarra, non a caso tutti della Facoltà di Architettura di Roma Tre) fosse stato più diffuso, forse i rapporti tra l'architettura e l'ingegneria in Italia non si sarebbero bruscamente interrotti dopo il periodo aureo degli anni Sessanta.

Vieri Quilici

Per Mario Manieri Elia, un fratello maggiore

Nel ricordare Mario Manieri Elia non posso non ricondurre alla mente ciò che ha voluto lasciare quale prova di una significativa, reciproca vicinanza di pensiero: presentando con uno dei suoi ultimi scritti il mio lavoro sulla 'durata' in architettura colse l'occasione per ribadire il suo particolare interesse per quel tema, dovuto ad una 'pregressa attenzione' riferita alla possibilità di accostare le due parole di 'durata' e di 'durezza', ambedue riferibili all'architettura classica. Abbinamento apparentemente lineare, in realtà bisognoso di una necessaria distinzione. Mario infatti non a caso l'ha voluto indirettamente confermare nel suo *Roma, dall'acqua alla pietra* sottolineando come nel suo 'duro' marmo la statua bifronte di Giano, divinità che sovrintende agli 'inizi' e al 'termine' di ogni successione temporale, rinvierebbe emblematicamente al concetto stesso di 'durata' e dove senso e significato sono inscindibili dalla consistenza materiale dell'opera.

Ho voluto iniziare il ricordo di Mario con questo richiamo, non per potermi accostare di soppiatto alla sua straordinaria figura intellettuale, ma semplicemente perché in quel suo generoso rinviare ad un ricordo, che meglio di altri poteva dar conto della nostra amicizia, è possibile già individuare una delle sue specifiche qualità intellettuali, di confidente maestro e vera guida all'esercizio della critica.

Ecco, l''amicizia'. Questo è il termine che meglio si presta alla rievocazione delle diverse fasi di un rapporto di consonanza di cui mi sono sempre avvantaggiato, e che altrimenti sarebbe difficile ricondurre a unità di significato.

Ma v'è qualcosa di ancor più coinvolgente e che amplia il significato del termine. Ho sempre considerato la figura umana di Mario alla stregua di quella di un 'fratello maggiore'. E, come tale, circondato da comuni amicizie, comuni 'simpatie'. Tra queste, naturalmente, come egli ha voluto sempre ricordarmi, quella di Manfredo Tafuri.

Un arco di vita, il suo, in gran parte – ormai lo posso dire – trascorso in parallelo con il mio, in cui, a fronte dei grandi cambiamenti sopravvenuti nel mondo, delle 'cose' e delle 'idee', non è mai venuto meno un ruolo critico indenne da interessi pratici o tentazioni di protagonismo. Un ruolo sempre ancorato a salde convinzioni etiche, capace di evolversi, ma senza comportare ribaltamenti sul piano dei princìpi. Un ruolo cui si è sentito vincolato, com'è tipico dei veri ricercatori, sempre interessati a mettere a fuoco il loro pensiero, distinguendosi nel panorama di un ben diverso, effimero comportamento di quanti preferiscono assecondare le convenienze mondane. Basti ricordare il percorso del processo critico (e parzialmente autocritico) che lo ha visto procedere da una visione 'fiduciosa' (non fideistica, comunque!) del ruolo progressivo del 'movimento moderno' alla visione più consapevolmente 'interpretativa' delle diverse, spesso alternative, grandi narrazioni utopico-progettuali della 'modernità'. Un'evoluzione di pensiero e di metodo che avrebbe segnato una svolta epocale nel campo degli studi storici in Italia.

Emblematico a tal proposito il lungo studio e la convinta riflessione compiuta da Mario su di una figura fondativa come quella di William Morris.

Ma l'evoluzione del suo pensiero non si è mai distaccata dal flusso più generale di idee da cui era circondato. Nell'essere stimolato a metter mano ad una revisione non superficiale (di questo si tratta) delle proprie visioni e convinzioni in materia, si riflette una particolare sensibilità anche nell'interpretare la contemporaneità e le sue tendenze. Proprio allora (nel passaggio dagli anni 60 agli anni 70) non si era forse maturato nella cultura italiana un disincanto che trovava più di una ragion d'essere nella profonda disillusione di un mancato approdo del contesto nazionale ad una 'modernità realizzata', non solo vagheggiata, ma calata nelle cose (forse proprio quella modernità – qui è giusto ricordare – così attentamente analizzata nella sua *Città americana*)?

Non era forse, quello, il passaggio storico in cui contemporaneamente si prendeva coscienza di un più approfondito studio della natura 'caotica' di una *città* vista come metafora del «crogiuolo fatale in cui tutto inevitabilmente si mescola e collide»?

Così, per quanto mi riguarda, nel periodo in cui non a caso tenevano banco i temi della 'complessità' e della 'decisionalità' vista come antidoto alla 'crisi', non si poteva non rimanere soggetti all'influenza che esercitava l'esemplare attività di studioso del 'fratello maggiore', specie da quando portava l'attenzione sul rapporto intercorrente tra storia e senso del progetto. A tale riguardo si potrebbe scorgere un'influenza indiretta sul mio metodo di insegnamento, per esempio nell'aver poi io adottato il metodo

dello 'spiazzamento' come continua messa in discussione di una supposta autonomia della progettazione. Confluenza progressiva, allora, tipica del 'fratello minore' anche sul piano della didattica, verso un modo diverso di concepire l'insegnamento, a partire da comuni basi concettuali?

Sicuramente debbo molto a Mario nell'interpretazione data al lavoro didattico svolto a partire dall'avvio di Roma Tre, in cui ci siamo trovati ad agire, affiancati, da fondatori, con una certa idea di 'cambiamento' da promuovere: l'insegnamento come accettazione del rischio di un confronto aperto, non provvisto di misure difensive, con i dubbi e le (feconde) incertezze dei più indifesi, gli studenti.

Come? Con l'esempio, il continuo mettersi in gioco alla pari, come si addice a un buon allenatore che pretende 'soltanto' ed esclusivamente che ciascuno dia il massimo di sé, il massimo delle proprie facoltà mentali, critiche ed ideative. Riaprendo continuamente, ma sempre provvisoriamente, il dubbio su 'regole' e 'precetti' che non siano quelli ritenuti adatti al caso o più semplicemente fondati sul rispetto dell''unicità' dell'idea progettuale, rinviando la questione della sua 'realizzazione' alla 'complessità-molteplicità' delle condizioni di contesto.

Ogni 'caso' in esame non è forse sempre una parte, un episodio, una singola irripetibile manifestazione-apparizione di quel «crogiuolo fatale» che è la *città*?

Non so se Mario o forse altri che ho avuto la fortuna di eleggere a 'fratelli maggiori' (tanto per non fare nomi ne cito solo altri due: quelli di Mario Girardi e Bruno Toscano con cui ho condiviso l'avventura di voler ideare una Scuola dottorale fondata sull'incontro e collaborazione tra aree di ricerca diverse e tradizionalmente separate) mi abbia direttamente indotto a concepire la trasversalità del sapere come vincolo e risorsa intrinseca a qualsiasi tipo di ricerca. Ma, a proposito di autonomia-eteronomia della progettazione, si osservi comunque come si faccia chiaro il discorso sul metodo quando si muova, nel rapporto tra l'uomo e le 'cose' mondane, da questa comune base di partenza.

Tornando poi al motivo del nostro più vicino 'incontro', propiziato dal tema della 'durata', si può tentare una riflessione sull'aspetto invariante del carattere di Mario che più mi ha sempre convinto: la sua 'saggezza' nell'organizzare la discussione e il dialogo senza pregiudizi. Una saggezza tanto più preziosa una volta che venga posta a fondamento di un lavoro peraltro di per sé rischioso in quanto autenticamente anticonvenzionale. Una saggezza che definirei classica e che bene viene evocata quando, per rappresentare la «lunga vicenda storica della quotidianità di Roma» si ricorre alla metafora dell''incedere calmo del fiume', perché «è ciò che è lento che può attivare

la complicità di un lungo dialogo». Una dichiarazione d'intenti, questa, esplicitamente opponibile alla più diffusa cultura dell'improvvisazione, del 'tempo a termine', della corta durata.

Un carattere dunque, quello di Mario, che si differenzia dalla prassi critica di altri suoi pur vicini sodali di pensiero, quella giudicante e veemente di un Tafuri come quella lucida, ma sottilmente ambigua di un Cacciari. Un carattere forse più simile a quello dell'amico Marc Augé, temperato da un metodo fondato sull'osservazione diretta, tipico dell'indagine antropologica.

La saggezza di Mario, fondata sull''autointerlocuzione' porterebbe, insomma, l'impronta di un pensiero antico. Ma sempre disponibile ad affrontare le questioni che ci possono porre degli interrogativi, da più vicino come a partire dalle storiche 'incompiute' che ancora ci circondano. Non è certamente un caso se a conclusione della straordinaria riflessione sull''acqua' e la 'pietra' di Roma sia l'immagine di Giano a riapparire, e proprio a sostegno di una prospettiva progettuale.

Un carattere che si fa portatore di un pensiero di straordinaria attualità, in cui alla base viene posta la condizione di «incontenibile spontaneità» e di «infinita fungibilità dell''elemento liquido' presente in natura, che consentirebbe il dispiegarsi di una prospettiva carica di progettualità». Un pensiero – si noti – che «pone l'uomo e il suo esserci nel mondo con il ruolo di produttore di artificialità e di progetto trasformativo, in condizione di reciproca, naturale complementarità con la natura».

Maria Cristina Costa

Incontri della vita: Mario Manieri Elia

Ho conosciuto Mario Manieri Elia all'inizio degli anni '80 e la nostra amicizia, perché tale posso chiamarla, è durata oltre trent'anni, fino alla sua dipartita. L'ho conosciuto in un ambiente allora assai stimolante che era il Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e da lì nel suo organismo ristretto il Comitato di Settore per i Beni Architettonici e Ambientali.

Permettetemi un breve excursus: come molti ricorderanno, la materia era antecedentemente accorpata al Ministero della Pubblica Istruzione, eccezion fatta per le antichità, come sua branca minore. Il Ministero per i Beni Culturali è nato invece nel '75 per merito di Giovanni Spadolini: attraversava quindi, per la sua fresca istituzione, una fase di grande entusiasmo e tutti i chiamati a partecipare ai lavori, nelle differenti vesti, davano il loro gratuito contributo con generosità (era previsto solo il rimborso del treno dietro consegna del biglietto e compilazione di opportuni moduli), onorati di potersi occupare di quanto il nostro Paese ha di più prezioso.

Oltre al Comitato di Settore per i Beni Architettonici e Ambientali, all'inizio vi erano quello per i Beni Archeologici, per i Beni Storico Artistici, per gli Archivi (che provenivano dal Ministero degli Interni) e per i Beni Librari e gli Istituti Culturali.

Io sono entrata nel primo Consiglio Nazionale subito nel 1976, Mario è entrato nella tornata successiva, nell'80 e da là entrambi contemporaneamente al Comitato di Settore per i Beni Architettonici e Ambientali.

La lungimiranza del legislatore aveva voluto che del Consiglio Nazionale facessero parte non solo insigni studiosi rappresentanti della cultura italiana membri o meno di prestigiose accademie quali l'Accademia dei Lincei o di San Luca, ma le Istituzioni, a partire dai Ministeri collaterali, le Università, le Soprintendenze e i Rappresentanti di Regioni ed Enti locali, nonché da esperti d'arte sacra.

Il DPR (805) aveva dunque cercato il più ampio coinvolgimento del

Paese nelle sue varie rappresentanze e questo si rifletteva nella composizione dei vari comitati di settore, ciascuno composto da otto elementi, il Direttore Generale come membro di diritto (peraltro raramente presente), e gli altri membri che erano soprintendenti, professori universitari esperti di arte sacra o rappresentanti di enti locali. Nel nostro comitato Mario Manieri Elia rappresentava l'Università, Giovanni di Geso (vicepresidente) insieme a Corrado Bucci Morichi le Soprintendenze, Mons. Mazzotti gli Enti religiosi, il Prof. Montalenti l'Accademia dei Lincei, il Prof. Ballardini (presidente) le Provincie Italiane, infine io l'Associazione Nazionale Comuni d'Italia.

È stato naturale che lavorando gomito a gomito su una materia che interessava tanto si instaurassero tra tutti dei buoni rapporti, che con taluni, Corrado Bucci Morichi e in particolar modo Mario, si trasformarono nel tempo in una vera e propria amicizia anche al di là del Comitato di Settore, la cui esperienza terminò per me nel 1988.

Ci legava profondamente l'autentico interesse per gli argomenti che trattavamo e, con Mario, sicuramente l'impegno civico che da posizioni differenti entrambi esercitavamo. Diverso era anche il contributo apportato dai membri del Comitato: mentre alcuni si dedicavano anche con particolare impegno agli aspetti organizzativi e al metodo delle procedure, colmando carenze veramente inaccettabili, Corrado Bucci Morichi con la sua esperienza di Soprintendente 'macinava' una per una la descrizione delle voci nelle perizie enucleando quelle che non gli sembravano corrette per inserire poi nel verbale definitivo le condizioni a cui era sottoposto l'eventuale parere favorevole.

Tutti qui hanno conosciuto Mario e sanno quindi che né un aspetto né l'altro erano quelli che lo potevano appassionare. Nonostante i successivi e approfonditi studi, di tipo classico e storico, le numerose curiosità intellettuali e nonostante la non trascurabile influenza che la formazione psicoanalitica della moglie Flora Famiglini ha esercitato su di lui, Mario nasce artista, frequenta il liceo artistico in una famiglia dove anche la sorella scolpiva e seguiva la scuola di pittura di Balla, e i disegni di Mario, molto belli e saturi di cultura classica lo rivelano. Basti pensare alla serie di disegni che si riferiscono a Largo Argentina, pubblicati nel suo *Topos e progetto*. La sua origine greca si sentiva ed era naturale che il nostro amico finisse successivamente di occuparsi con così grande interesse dei siti archeologico-architettonici di Roma.

Qual era dunque l'autorevole contributo che Mario apportava al Comitato e che tutti noi sentivamo? Immediatamente, con la sua grande cultura, inseriva il problema nella Storia ed entrava nell'essenza del progetto ampliandone lo spessore. Come ben ricorderete, Mario, pur fermo

nelle sue convinzioni, o meglio nel suo metodo, non amava affatto essere assertivo e introduceva con grande finezza una serie di domande aprendo l'orizzonte del progetto a potenzialità neppure sospettate. Ciò non tollerava conclusioni affrettate.

Questo era uno dei motivi del suo fascino intellettuale che nella fattispecie metteva Corrado e me in un atteggiamento di allievi ansiosi di apprendere. Rimane tuttavia ancor oggi difficile definire cosa riuscivamo ad apprendere, perché le argomentazioni di Mario non avevano né confini né binari precisi. Debbo dire che a volte dentro di me mi ribellavo un poco a questa cura di 'diritto e rovescio' che Mario, rifuggendo da argomenti 'conclusivi' svolgeva. Mi rendevo però conto inequivocabilmente al termine delle discussioni che il dibattito, per il suo apporto, si era alzato di tono e trascurando aspetti meramente esecutivi (che lasciava trattare ad altri) andava a porre l'accento sull'essenza di quel certo manufatto riguardo ai suoi significati intriseci e alla stratificazione storica di appartenenza, quindi al suo futuro; potevo quindi contare su un approccio metodologico ma non su una formula: questo era estraneo al suo modo di pensare.

La complessità del suo pensiero può trarre luce da questo episodio. La prima volta che sono andata a casa di Mario e Flora in via Marmenia (e già la casa e l'arredamento erano un programma: i libri erano ovunque, e si arrampicavano anche lungo le scale!), mi è capitato di vedere un oggetto che mi ha fatto intuire molto di lui: c'era, appoggiata sulla piccola libreria accanto al camino, una grolla in terracotta che mi colpì molto e Flora mi disse che l'aveva modellata Mario a sedici anni, l'anno della morte di suo padre; la grolla rappresentava una sorta di maschera di satiro che rideva, alternata ad una, identica, che piangeva e le maschere erano non solo alternate ma incastrate, una nell'altra, in modo da costituire una variata stretta unità. Bene, questa grolla che ho iniziato molto ad amare e con la quale ho iniziato a intrattenermi ogni volta che andavo da loro, e sono state tante, mi ha rivelato di Mario più di molte parole.

In occasione di questo convegno in suo ricordo, mi è stato assegnato un tema: quello del comune lavoro con Mario in Comitato di Settore. Volentieri affronto questo argomento che, in certa misura, mi dà l'occasione, retrospettivamente, di fare il punto della situazione non solo sul lavoro di allora ma altresì sul poco senso ahimè che può aver proiettato sull'oggi. Ho riletto dunque i verbali del lavoro svolto in quegli anni dai comitati e posso tranquillamente affermare che è stato un lavoro enorme partendo dal lascito del primo Consiglio Nazionale che così individuava i quattro caratteri che dovevano qualificare l'attività del Ministero:

1. accentuazione del momento tecnico-scientifico;

La 'famosa' grolla, opera giovanile di Mario Manieri Elia.

2. incontro in seno al Consiglio Nazionale delle componenti tecniche del Ministero e della cultura universale nella sua più ampia articolazione;
3. chiara indicazione delle distinte responsabilità e dei compiti di Stato, Regioni ed Enti locali;
4. attuazione di un piano di programmazione 'per obiettivi'.

Non ci si è dunque limitati a dare i pareri di competenza sulle cosiddette 'perizie' ossia le proposte di intervento, con relative richieste di finanziamento così come arrivavano dalle varie Soprintendenze, ma si è cercato, con uno sforzo veramente degno di miglior sorte (i comitati in pratica oggi sono stati soppressi, forse perché erano organismi non onerosi) e sulla base del mandato programmatorio che la legge ci attribuiva, di organizzare il lavoro in modo da non svolgere l'azione del comitato al termine del processo di formazione ma al suo inizio, avere un quadro chiaro tra interventi ordinari e interventi straordinari, stabilire criteri istruttori da adottare nelle varie tipologie dei diversi tipi di restauro che pervenivano al Comitato, stabilire rapporti concreti tra le differenti branche del Ministero, e non ultimo, in Consiglio Nazionale tra Ministero e Regioni cercando insomma di porre la nostra azione al centro di un momento di coordinamento

generale. Sicuramente questo processo ha richiesto, come detto, un faticoso lavoro perché ha comportato per esempio di entrare nel merito dei tempi di approvazione dei bilanci le cui assegnazioni pervenivano alle Soprintendenze solo a giugno costringendole a programmare le spese e quindi gli interventi entro dicembre, salvo il ripetuto formarsi di residui passivi. Ciò ha provocato soprattutto in un primo tempo degli attriti, mai sui contenuti delle proposte innovative, ma, a mio avviso, sulla capacità anche da parte del Comitato di rapportarsi nella maniera più opportuna con organismi tradizionali quali le Soprintendenze e le Direzioni Generali e da parte di questi ultimi la resistenza ad innovare dei metodi consolidati.

Del resto diciamo pure che la tendenza a 'presidenzializzare' il Comitato, pur riconoscendo all'allora presidente Ballardini una profusione notevolissima di energia e di impegno, trovava sotto questo aspetto il Prof. Montalenti presidente dell'Accademia dei Lincei, che peraltro concentrava il suo apporto soprattutto sui problemi dell'ambiente, in una posizione vagamente ironica e Mario Manieri, Bucci Morichi e me in una posizione di 'fronda' che ha avuto momenti da definirsi, in termini diplomatici, di franco confronto come più innanzi dirò. Va detto tuttavia che in Consiglio Nazionale i comitati arrivavano con una linea politica comune e verbali conclusivi unanimi.

Altra atmosfera vigeva nel comitato di settore per i Beni Archeologici dove l'effervescenza del presidente, l'affabilissimo Giorgio Gullini si trovava a confronto, in Roma, con un vicepresidente come Adriano La Regina Soprintendente all'archeologia della città di cui non sarebbe stato facile comprimere la personalità e il ruolo. Col 'comitato archeologico' si stabilirono ottimi rapporti e in particolare per me nacque un'altra grande vera amicizia, quella con Giovanni Pugliese Carratelli. Tornando ai due comitati: i Presidenti, per la vicinanza stabilita coi vari ministri, (bisogna ricordare che i comitati erano organismi di consulenza del Ministro) avevano costituito una sorta di binomio operativo che un po' ci infastidiva, tanto che tra noi del Comitato si cominciò a formare un sottogruppo allargato ad amici di altri comitati coi quali ci si confrontava e frequentava.

Diverso ancora il caso del comitato di settore per i Beni Storico Artistici dove le differenti scuole di Bruno Toscano e Maurizio Calvesi e l'apporto di Michele d'Elia vedevano come presidente un Decio Gioseffi accademico dei Lincei un po' defilato rispetto ai confronti diretti. Era un Comitato molto colto col quale è stato piacevole integrarsi e apprendere le finezze proprie degli storici dell'arte.

È da sottolineare che col passare del tempo anche il comitato per i Beni Architettonici e Ambientali dopo una serie di incontri con le Soprintendenze nazionali raggruppate per aree, nord, centro e sud era arrivato a

un lavoro concorde che dava sicuramente i suoi frutti pur esercitando il suo ruolo in modo che spesso le Soprintendenze continuavano a sentirlo, credo, come un'interferenza.

Le difficoltà iniziali erano dovute anche all'abitudine delle Soprintendenze di impostare il loro lavoro di salvaguardia, pur prezioso, sulla base di importi ridotti (mi pare fosse allora ottanta milioni di lire) che consentiva loro di procedere per piccoli interventi successivi e mirati senza passare dal Comitato, quindi semplificando l'iter, ma senza un progetto generale che sentivano come impegno di personale, di costi e di tempi. Il punto di vista del Comitato era invece che le Soprintendenze dovessero predisporre un progetto generale il che avrebbe comportato sì, un impegno di studio e di costi, ma avrebbe garantito una visione generale e quindi un altro livello di proposta nella quale inserire poi i singoli interventi con importi anche molto superiori e quindi più efficaci.

È oggi più che mai evidente quanto fosse allora, quanto sia necessario ancor oggi procedere per obiettivi che prevedano una rifunzionalizzazione del manufatto sul quale si va a intervenire. Rifunzionalizzazione che non può prescindere ovviamente dalla sua conservazione ma neppure dalla qualità del progetto. È questo ancora oggi un punto assai controverso o comunque dalla interpretazione molteplice. D'altra parte è evidente – e quante volte se ne è parlato con Mario – che il Ministero dei Beni Culturali in Italia non dovrebbe essere, non possa essere, un Ministero per così dire 'di risulta' che viene affidato come 'premio di consolazione' o di prestigio al politico che non è riuscito ad ottenere un ministero più 'importante'. Sappiamo tutti che in Italia il Ministero dei Beni Culturali dovrebbe costituire la convergenza prima di ogni programmazione a partire dalla scuola.

Ad avvalorare questa affermazione, che peraltro qui tutti condividiamo, rivado con la memoria ad alcuni tra i tanti temi di cui ci siamo occupati: il primo grande tema che ci siamo trovati ad affrontare, subito all'inizio dell'81, a comitati congiunti data la sua importanza, è stato quello dell'applicazione della legge concernente provvedimenti urgenti per la protezione del patrimonio archeologico della città di Roma.

Non entro naturalmente nel merito dei vari passaggi e approfondimenti svolti; desidero ricordare che all'interno della legge 92 che assegnava allora per il patrimonio archeologico 168 miliardi di lire per il triennio (53 miliardi per l'82), e che era molto articolata, sulla base delle proposte della Soprintendenza si decise l'acquisizione di palazzo Altemps, per la sede della Soprintendenza Archeologica, poi di palazzo Massimo per l'ampliamento del Museo Nazionale Romano. Ho successivamente avuto modo di visitare questo restauro e l'allestimento dopo la sua realizzazione e debbo

dire che pur nell'imponenza dell'insieme il sistema di illuminazione così vistoso mi ha lasciata molto perplessa.

Una notevole serie di fondi riguardavano il restauro e valorizzazione del complesso delle Terme di Diocleziano, il complesso dei Fori Imperiali: il Foro di Nerva, di Augusto, di Traiano e i Mercati nonché gli interventi per il restauro, ripristino e valorizzazione dei singoli monumenti marmorei all'aperto del centro storico e lo studio del sistema museale romano. Il programma del Soprintendente La Regina era evidentemente stato lungamente studiato e anche se i tempi che ci venivano concessi per l'esame di un così importante provvedimento erano ristretti, egli non si fece certo trovare impreparato e i comitati concordarono con le sue scelte peraltro molto mirate.

Unico punto, non trascurabile, di dissenso, per quanto riguardava gli interventi tra il Foro Romano e quello Traiano fu l'eliminazione o meno di via dei Fori Imperiali. Tutti conoscono il dibattito che ci fu e non è qui il caso di riprenderlo, a solo titolo di cronaca debbo riferire che Mario ed io, che eravamo stati nominati nell'apposita commissione per seguire l'attuazione del progetto, fummo in Comitato gli estensori di una mozione contraria a tale eliminazione. Tuttavia questa posizione che certo non gli fece piacere, non impedì successivamente che Adriano La Regina guidasse i comitati a visitare gli splendidi restauri che stava conducendo nel Foro Romano e questa fu un'esperienza per me indimenticabile: mentre il Soprintendente e i suoi collaboratori, sui vari ponteggi, ci mostravano a distanza ravvicinata i bassorilievi della colonna Traiana o il fregio della trabeazione e il sistema di protezione e di scarico delle acque del tempio di Saturno, Mario mi dava tutta una serie di ragguagli storici che sostanziavano, al di là di ciò che potevo conoscere e soprattutto dell'enorme impatto emotivo, le cose che andavamo visitando.

Indimenticabile fu la visita al Tempio di Romolo. Avevamo avuto modo, a comitati congiunti di occuparci dello straordinario nodo costituito, nel Foro della Pace, dal Tempio di Romolo e dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Il manufatto era stato oggetto in quella occasione di un appassionante dibattito con protagonista Mario e dopo un lungo confronto avevamo propeso, come lui caldeggiava, pur lasciandone la testimonianza nell'imposta, per l'eliminazione del 'soffitto' a cui si accedeva allora dalla chiesa superiore e che spezzava l'unità spaziale del Tempio di Romolo privandolo della sua cupola, una delle più grandi della Roma antica.

La visita era dunque attesa, ma vedere come dicevo, a distanza ravvicinata, il finissimo fregio del portale in parte restaurato e in parte ancora tutto annerito, disvelava una meraviglia che divenne emozione quando la chiave originale di Massenzio fu infilata nella toppa della pesantissima

porta per farla girare dolcemente sui cardini ed entrare nel complesso atrio architettonico il cui snodo rotondo fu d'ispirazione ai più grandi architetti del Rinascimento. Sarò sempre grata ad Adriano La Regina per avermelo mostrato e a Mario Manieri Elia per avermelo illustrato all'interno. Mi sono dilungata su questo punto ma penso si possa perdonare a un architetto l'innamoramento di Roma e il ricordo grato per queste illustri guide.

A questo punto citerò solamente alcuni dei temi più diversi di cui ci siamo occupati.

Un argomento che interessò molto i lavori del Comitato fu la ricostruzione di Venzone dopo il sisma del 1976. Tre furono gli aspetti, tra loro differenti, che occuparono il dibattito: i criteri per la ricostruzione delle mura, quelli per le insule ed infine per il Duomo dove una commissione locale aveva amorosamente provveduto a numerare le pietre ad una ad una e si procedette in pratica a una ricostruzione per anastilosi. Andai poi a visitare la ricostruzione.

Un argomento tutt'affatto diverso riguardò la novità costituita dai progetti FIO, Fondo Investimenti Occupazione (1982), che implicava notevoli investimenti per le varie zone d'Italia. In un primo momento il Comitato non prese parte a questa importante programmazione gestita direttamente dai due presidenti Ballardini e Gullini. Questo determinò naturalmente una forte reazione dei comitati medesimi in seguito alla quale l'operazione venne ricondotta nel suo corretto alveo (leggi comitati) ma purtroppo per l'avanzamento dei lavori e il poco tempo rimasto per sottoporli al CIPE, le possibilità di modifica furono relative e anche la programmazione degli anni successivi fu, in pratica, legata al completamento degli interventi intrapresi.

Questo episodio contribuì fortemente a rafforzare l'amicizia fra Mario e me perché non solo ci trovammo dalla stessa parte e riuscimmo a varare, insieme agli altri membri del Comitato e all'unanimità, un apposito ordine del giorno che richiamava all'interno del Comitato ogni tipo di programmazione che anche il Presidente dovette firmare per coerenza, ma l'episodio costituì una sorta di test sulla lealtà reciproca.

Altra programmazione straordinaria fu quella inerente i cosiddetti itinerari turistici per il sud, predisposta dagli uffici del Ministero allargato a una serie di esperti e di comune accordo con il Ministero al Turismo. Si trattava di un progetto di mille miliardi di lire per il sud sul quale tuttavia concordemente tutti i membri dei comitati congiunti, pur apprezzando l'intersettorialità, sottolinearono la assoluta carenza culturale e proposero una focalizzazione degli obiettivi dopo una esaustiva discussione in Consiglio Nazionale.

Un episodio che ebbe poi una giusta e grandissima eco a livello nazionale

fu la ripavimentazione di Piazza della Signoria a Firenze. Quella vicenda è stata giustamente oggetto su tutta la stampa nazionale di feroci critiche e relative repliche.

La piazza era pavimentata con lastroni di macigno, irregolari, molto grandi realizzati nel Settecento. Di questa pavimentazione rimane una piccola zona intorno alla Loggia dei Lanzi. Le lastre, pare, si erano usurate al punto da rendere necessaria una sostituzione. A questo punto il Comune di Firenze presentò alla Soprintendenza una serie di soluzioni fra cui, ricordo, una interessante pavimentazione in cotto posto di costa, a lisca di pesce, scandito da riquadrature in pietra. Questa soluzione era tratta da un quadro che ritraeva la messa al rogo del Savonarola in piazza. Questa proposta era alternativa ad una che riproponeva la pavimentazione in lastroni di pietra come quella rimossa. Si optò infine per il ripristino della pavimentazione in pietra. Tuttavia durante i lavori di rimozione dei lastroni, che se non sbaglio andarono dispersi, emersero interessanti reperti archeologici. I presidenti dei comitati svolsero un sopralluogo e trassero delle interessanti osservazioni ma ahimè qui si aprì uno dei tipici contenziosi fra Soprintendenze. Gli archeologi sostennero che le testimonianze emerse dell'età del Bronzo, orientali e greche fino all'epoca etrusca e oltre, erano imperdibili e dovevano essere visitabili. I lavori furono lunghi, la città rimase sconvolta per anni e il soffitto, realizzato per rendere visitabili i ritrovamenti sbagliò la quota. Non rimaneva più in superficie lo spessore per realizzare i lastroni in macigno. Conclusione: si realizzò una misera pavimentazione in regolari lastrine di pietra segate dello spessore di pochi centimetri che sono visibili da chiunque. Quando andai a visitare la realizzazione ebbi, ricordando l'immagine precedente, un colpo al cuore. Senza entrare in una storia, di lunghi anni, penso che in questa occasione anche i comitati abbiano avuto una parte di responsabilità. Chissà se in futuro si potrà rimediare.

Non posso ovviamente riprendere qui gli infiniti argomenti sui quali cercammo di dare un contributo: dalla emergenza statica che si verificò alla Galleria Borghese, al rifacimento del manto di copertura del Pantheon (con visita al cantiere), allo sblocco dei restauri del Palazzo Ducale di Genova e via via agli infiniti tesori italiani.

Vi sono tuttavia tre argomenti sui quali desidero tornare con la memoria insieme a voi.

Il primo riguarda l'applicazione della legge speciale 219 sui provvedimenti organici per la ricostruzione e lo sviluppo dei territori colpiti da eventi sismici nel novembre 1980 e nel febbraio 1981 in Irpinia e Basilicata.

Corrado Bucci Morichi Soprintendente della Basilicata fu incaricato di relazionare sulla legge, sulle sue implicanze per quanto riguardava il

Ministero dei Beni Culturali e sul contributo che il Comitato avrebbe potuto dare. Bucci, fortemente coinvolto, perché Soprintendente in Basilicata, fece una relazione estremamente efficace e articolata che arrivava fino al controllo nell'attuazione dei programmi. Al termine della relazione, in seguito alle proposte del relatore e a conclusione della discussione il Comitato propose la stesura di una mozione da inviare al Ministro per i Beni Culturali, che vale la pena di riportare per l'attualità degli inevasi contenuti. Questo il testo:

> «Premesso che il sisma del 23 novembre ha nuovamente riconfermato l'esigenza più volte richiamata di un piano di prevenzione antisismico del patrimonio culturale nazionale, considerato che il ripetersi di tali eventi calamitosi ha prodotto gravi e irreparabili danni al patrimonio monumentale, storico-artistico, archeologico nazionale per sua natura irriproducibile, considerato che l'assenza di norme di comportamento preordinate ha accentuato la gravità e la estensione dei danni particolarmente nella prima fase di emergenza, viste le previsioni del progetto geodinamica del C.N.R. in merito alla estensione territoriale del rischio sismico, il comitato sottolinea la necessità di predisporre, senza ulteriori indugi, alla luce anche della esperienza più recente acquisita, un piano di prevenzione che detti norme ed indirizzi operativi nel settore specifico della salvaguardia del patrimonio culturale nazionale nell'ambito più generale della legge sulla protezione civile e richiama l'attenzione dell'On. le Ministro sul recente decreto della Presidenza del Consiglio dei Ministri del 12 giugno 1981 relativo alla costituzione del gruppo nazionale per la difesa dei terremoti, osservando la completa inspiegabile assenza in detto gruppo di un rappresentante del Ministero per i Beni Culturali a riconferma del ruolo marginale assegnato alla tutela e alla salvaguardia del patrimonio culturale nazionale».

È cambiato qualcosa?

Il secondo argomento riguarda la formazione della legge 431/85 sul paesaggio, preceduta dai famosi Galassini, cosiddetti, come si ricorderà, perché era allora sottosegretario Giuseppe Galasso e fu lui che curò, a tappe forzate, il varo (21 settembre 1984) dei decreti e della successiva legge 431/85. Fu questo un passaggio molto importante a livello nazionale perché mise in atto in tutto il paese la formazione dei piani paesistici. Nel Comitato erano presenti diversi urbanisti e questo contribuì non poco, attraverso gli approfondimenti e le discussioni, a rendere realistiche una serie di proposte eccessivamente rigide nella prima ipotetica stesura. In particolare si introdusse la salvaguardia degli strumenti urbanistici vigenti sia pure con una differenziazione delle diverse situazioni pianificatorie.

Infine il terzo punto (incompiuto) riguarda le infinite riunioni sulla revisione della legge di tutela del '39. Anche se il lavoro non si concluse partì proprio dal nostro Comitato l'idea di non operare una completa ristesura di una legge che in definitiva nella sua sostanza si riteneva valida ma di aggiornarla nelle sue parti superate mantenendo l'impianto, come poi si realizzò.

Questo scorcio del lavoro svolto al Comitato nel quale mi trovai sempre in accordo con Mario Manieri, unico fra tutti; naturalmente seguivano una serie di rapporti interpersonali. Ho riferito come nel Comitato si fosse formato un 'sottogruppo' e quanto segue si riferisce alle 'attività' extra: nell'intervallo della colazione Mario ed io e a volte Corrado Bucci, si andava a mangiare un boccone assieme da Armando al Pantheon ed era ormai una consuetudine di ospitalità che Mario usava sempre nei miei confronti. La scelta del luogo non era naturalmente casuale. La prima volta in assoluto però andammo al Portico di Ottavia perché Mario voleva farmi vedere il suo studio che allora era ancora là. Quando invece il lavoro terminava in mattinata, si andava a fare colazione a casa di Mario e Flora in via Marmenia sull'Appia Antica. L'insediamento, studiato da un gruppo di punta dell'architettura italiana (ne faceva parte anche Carlo Aymonino) era interessante ma, in un certo senso, a me piaceva di più esplorare l'habitat dei miei ospiti perché tutto era coerente con i loro interessi: le stoffe che rivestivano i divani e i cuscini erano naturalmente di William Morris (Mario stava allora scrivendo la sua monografia) eccezion fatta per le poltrone che provenivano dalla villa salentina di Nardò e che, naturalmente, conservavano i vecchi originali velluti. Flora, marchigiana, da parte sua integrava con cuscini di pizzi a mano (mi fece vedere anche un imparaticcio di ricamo eseguito e firmato da una sua ava Leopardi). Ogni cosa aveva un significato ed era carica di memoria. E nel contempo di modernità come i quadri di Schifano e di Balla.

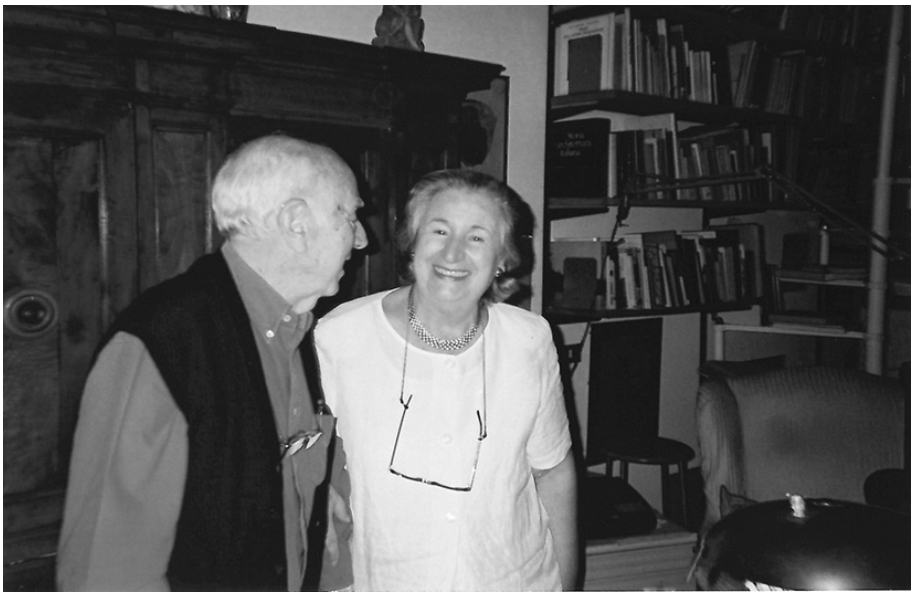
Tornando al 'sottogruppo' si arrivò, a un certo momento, con Corrado Bucci promotore, e amici degli altri comitati, come Bruno Toscano, Michele d'Elia e qualcun altro, a pensare come dei liceali, di fondare un cenacolo, *L'opera di Azzano*, che trovava il suo punto d'appoggio in Umbria (zona centrale per tutti) ove avremmo dovuto periodicamente trovarci a ragionar di restauro, architettura ed altro e scrivere cose logicamente 'importantissime'. Debbo dire che, fatte le prime entusiastiche riunioni, la cosa non riuscì a concretizzarsi in opere vere e proprie perché, con tutta la buona volontà non riuscimmo a organizzarla operativamente. Ma, anche qui, si voleva stabilire un metodo di approccio al territorio 'dal basso'.

Nel frattempo la mia presenza al Comitato era giunta al termine per ineleggibilità dopo due tornate. Questo non determinò nessun rallentamento nei

nostri rapporti. Mario mi chiamò nel ’91 a svolgere con lui una perizia per il Tribunale di Roma circa la legittimità urbanistica di una enorme lottizzazione concessa presso Villa Adriana a Tivoli in rapporto ai vincoli paesistici e al valore storico-ambientale della zona. La nostra perizia ebbe esito positivo e la zona fu salvaguardata. Mi chiamò anche a Matera al Centro Carlo Levi a svolgere una conferenza urbanistica sul piano ‘80. Infine mi presentò all’ARCo e si fece promotore del mio ingresso nel Comitato scientifico. Una bellissima esperienza.

Eravamo dunque sempre in contatto e quando venivo a Roma, andavo al nuovo studio di via Rolli dove conobbi anche Maya Segarra Lagunes: da allora andavamo tutti e tre in una trattoria nei pressi e ci raccontavamo tutte le novità da una parte e dall’altra.

E infine instaurammo una simpatica consuetudine: tutti gli anni i coniugi Manieri, a fine luglio, andavano all’Alpe di Siusi e passando da Reggio presero l’abitudine di fermarsi un paio di giorni, con la scusa di rompere il viaggio. Ricordo in una di queste occasioni una bellissima gita a Parma dove erano in corso i restauri degli affreschi delle cupole del Correggio: salimmo sui ponteggi e potemmo anche qui ammirare a distanza ravvicinata gli straordinari affreschi. Telefonai poi a Guido Canali, che ci accompagnò gentilmente a vedere i suoi restauri della Pilotta a cui Mario



Nell’ultimo studio di Mario in via Poerio.

era molto interessato. Così come ricordo una serata magica che mio marito ed io passammo a Nardò nella loro incredibile casa: Flora, anche per la sua formazione psicoanalitica, è una specie di sacerdotessa che trasforma tutto in rito e ti coinvolge nell'amore di un luogo con tutti i gesti, gli usi, gli oggetti, i ricordi e le meravigliose assurdità che, nella loro mancanza di praticità, gli amici Manieri ti facevano vivere, fuori del tempo. La serata si svolse, ricordo, in agosto, nella sera di san Lorenzo, sulla loro terrazza superiore dove avevano preparato, lontanissimo dalla cucina, senza preoccuparsi della loro fatica, una tavola per quattro fatta di pizzi, di porcellane, di cristalli, di sedie instabili e di tanta poesia: passammo la sera a guardare le stelle cadenti.

Ci convinsero ad andare con loro all'Alpe di Siusi, in quel vecchio (figuriamoci!) albergo Steger-Dellai ancora condotto dalla prima donna campionessa di sci. Fu una settimana molto piacevole in un paesaggio straordinario e loro, che conoscevano bene la zona, ci facevano da guide. Ma Flora, per l'eccessiva altitudine non stava del tutto bene. Li invitai allora, e iniziò un'altra fase della nostra amicizia, al mio paesello appenninico, Collagna. In questa maniera l'amicizia si estese agli altri membri delle famiglie in particolare da parte mia mi affezionai molto a Giovanni e da parte di Mario nacque un bellissimo rapporto con mio figlio Francesco che più tardi venne a Roma a frequentare il Master di Mario, del prof. Cellini e di Maya Segarra Lagunes. Da allora, alla fine di luglio si passava una settimana lassù e loro si legarono, con grande semplicità, alle consuetudini locali. Facevamo lunghe passeggiate: io stessa, per mostrarli a loro, riscoprivo i miei paesaggi. Al ritorno si svolgevano le ore più belle parlando di libri, di esperienze di vita, di progetti futuri. Mario mi faceva leggere le relazioni che stava preparando: ho trovato bellissima quella preparata per il concorso svolto in *équipe* (capogruppo Francesco Cellini), per l'Augusteo di Roma di cui conservo copia. Speriamo davvero che quel progetto vada avanti.

In ogni caso, nonostante la consuetudine, Mario rimaneva sempre il Maestro dal quale noi apprendevamo.

Proprio a Collagna fu lui, con la sua autorevolezza, a spingere Francesco a scrivere la monografia sul mio lavoro di architetto-urbanista, cosa che io non avrei mai fatto. Anche di questo forte *input* Francesco ed io dobbiamo essergli grati, così come della stima dimostratagli nel fargli scrivere la recensione del suo bellissimo *Roma, dall'acqua alla pietra*. Questo libro, piccolo per le sue dimensioni, è invece un grande libro per i suoi contenuti, tanto che parlandone in una delle nostre ultime conversazioni con Pugliese Carratelli, mi disse che la lettura di questo libro dovrebbe essere preliminare a qualsiasi serio studio ci si apprestasse a sviluppare su Roma. Mi è oltremodo caro perché rappresentativo della sua grande

cultura e della sua capacità, da Giano Bifronte, di saper guardare in molte direzioni con una apertura intellettuale rara e con una disponibilità ad ascoltare un diverso punto di vista altrettanto rara.

Debbo dire che quando scrivevo qualche cosa che mi premeva mi chiedevo sempre che cosa ne avrebbe pensato Mario e questo atteggiamento mentale mi aiutava a impegnare me stessa al massimo. Il senso di sconforto che la sua dipartita ha creato in me si rinnova ogni volta che penso a lui e mi è grata l'occasione, oggi, di stare con i suoi amici a parlare di lui.

Maria Grazia Filetici

Dal confronto nasce la ricerca del senso

La ricerca del senso è continuamente presente e caratterizza la vita professionale e umana di Mario Manieri Elia.

Oggi si dà per scontato che il valore assoluto del patrimonio culturale e storico sia di per sé stesso garanzia di tutela e conservazione ma questo non è vero. I confini dei valori assoluti non corrispondono a quelli della realtà quotidiana, a pratiche, metodologie ed interventi troppo spesso lontani da quei valori che si professano come assoluti.

L'attività di Mario Manieri Elia penetra questa dicotomia, è profondamente consapevole della necessità di ricercare il senso dei processi che sottendono alla ricerca continua dei confini, delle relazioni, dei riferimenti e collegamenti che il progetto contiene per raggiungere quel vero e profondo connubio tra tecnica e storia, tra passato e presente, tra teoria e pratica e tra i differenti settori disciplinari e tecnici che costituiranno, in tutta la sua professione, gli elementi guida della sua ricerca e produzione.

È l'architetto che, immerso in questo cammino, è spinto a superare il singolo progetto, le connotazioni particolari, domandandosi quali possano essere i limiti del fare, quali i riferimenti, quali i valori e quali le relazioni storiche, formali e disciplinari da rendere esplicite. È in questa dialettica e continua ricerca di relazioni tra passato e presente che si sviluppa la prospettiva intellettuale in Mario Manieri; nel 1990 diventa Presidente dell'ARCo, associazione per il recupero del Costruito fondata quell'anno da un gruppo di Maestri, che ho avuto il privilegio di incontrare all'inizio della mia carriera professionale, che hanno segnato profondamente il mio lavoro.

Mario enfatizza la scelta di libertà e di indipendenza culturale dell'Associazione; alla ricchezza ed ai grandi numeri di iscritti, che si sarebbero potuti raggiungere «a prezzo di un'ampia e tollerante accoglienza sul terreno metodologico», preferisce una gestione *low cost* senza reali appoggi finanziari né strutture fisse. Uno stile forse oggi desueto ma che ha consentito negli

anni di raggiungere diversi traguardi e finalità che, sottolineando la coerenza disciplinare ed il dibattito teorico e multidisciplinare, ha potuto offrire ed offre libero spazio di confronto ed esperienze.

Sorprende poter dire che oggi l'ARCo ancora esista!

«L'ARCo ha molte anime» scrive nel 2003 «ma un solo ambizioso obiettivo: uscire da un disagio, di cui si è più volte parlato, che deriva da un mancato rapporto interattivo tra conoscenza storica e conoscenza tecnica. Questo deficit non è ascrivibile a carenze di uno dei due schieramenti ma è ascrivibile ad entrambi.

L'ARCo è nata per superare tale doppia, diffusa carenza: i fondatori dell'ARCo sono, prevalentemente, figure di uomini e donne di cultura, esperti nel settore del recupero del costruito, con interessi trans-disciplinari collocati trasversalmente tra la storia e le tecniche; e pongono il loro interesse nella conservazione dei contesti architettonici, presi in considerazione in tutti i loro valori.

Questo significa: non solo nei valori connessi alla materia e alla fisicità dell'oggetto su cui si interviene, ma anche – ed è ciò che rende più complesso e progettuale l'impegno – nei valori insiti nel suo significato storico nonché nel significato che quel particolare oggetto ha nella vita contemporanea.

L'obiettivo dell'ARCo è quello di consolidare la possibilità del più ricco dialogo tra professionalità e specializzazioni diverse, volto a rafforzare, in ciascuno di noi, gli interessi e le competenze che tengano fortemente interrelati gli aspetti conoscitivi (storico-qualitativi) e quelli operativi (scientifico-tecnici).

E dobbiamo riconoscere che una seria disponibilità a perseguire tale obiettivo non è – come tutti sembrano pronti a sostenere – patrimonio di molti: è bene che chi non sente fino in fondo e non offre tale disponibilità resti fuori dell' ARCo».

Oggi queste parole non solo delineano le caratteristiche dell'Associazione per il Recupero del Costruito, ma costituiscono le linee guida e l'itinerario metodologico dell'architetto; il percorso da seguire a tutti i costi, in un momento in cui le difficoltà e le incertezze stanno facendo vacillare le nostre prospettive disciplinari e professionali.

Mario Manieri Elia afferma che lo spirito vitale dell'architetto deve essere alimentato dalla ricerca continua dell'imprevedibilità e dell'interminabilità; sono questi gli obiettivi che costituiscono per il docente di architettura, lo storico e il progettista, la trama del canovaccio multidisciplinare sul quale si devono basare i riferimenti fondativi di una nuova prospettiva di ricerca e di sapere.

Il 'senso' è assimilabile ad un 'processo' che si svolge nel tempo invadendo lo spazio; chi pensa che il Partenone sia quell'oggetto descritto da Canina, Milani, Fasolo, rimane solo «sulla soglia», scrive Mario, di una conoscenza profonda di quel capolavoro.

È forte l'idea di Mario e ci richiama ad una professionalità profonda, ad un sincero senso del sé: non casuale o, peggio, aspramente connivente di responsabili silenzi.

L'importanza degli scritti e della sua attività di architetto sta nella forza e nella sicurezza con cui difende l'intervento progettuale distaccandolo dall'arido rispetto feticistico della materia; rifugge dalla maniera o dall'arida superficialità perché valori non adeguati a quella complessità di significati e di contenuti storici e trasformativi che caratterizzano il processo di vita del complesso architettonico.

Prendendo spunto dal Vaticano forse gli architetti dovrebbero chiudersi in un conclave; il ruolo oggi dell'architettura dovrebbe essere riconsiderato nella sua reale incidenza sociale e urbana.

Un 'conclave del senso', come lo chiamerebbe Mario Manieri Elia, dove il progetto, metafora e simbolo del cammino, dovrebbe costituire il tema prevalente per una nuova enciclica del progresso.

Nel *workshop* del 2011 *Il Parco e la Città. Il territorio storico dell'Appia nel futuro di Roma*, Mario con un guizzo di lucida imprevedibilità invita i molti docenti, architetti e gli studenti presenti a guardare dall'altra parte della strada. Sì, a fronte di rimestamenti unilaterali, inverte il senso invitando gli intervenuti a girare lo sguardo nel senso inverso, onestamente, senza vuoti accademismi.

Esiste la via Appia delle grandi ville, dei sepolcri ricomposti da Luigi Canina che le Facoltà di Architettura rilevano, documentano, mappano; si conserva l'asse monumentale percorso oggi, come al tempo di Goethe, da viandanti e visitatori; poi esiste l'Appia nell'altro verso, dopo Ciampino, verso via di Fioranello, profondamente degradata e preda di prostituzione e malaffare. Una sconcezza, una vergogna in attesa di essere riconosciuta e debitamente tutelata a fronte di tanta demagogia e poca realtà. Il Mausoleo di Gallieno, i sepolcri parzialmente in crollo, sono divenuti i ricoveri di attività di tutti i generi, un tratto di strada caratterizzato dall'abbandono e da una sconvolgente distanza dal più celebrato senso opposto dell'antica via.

A questo panorama sconcertante si riferisce la definizione di «anchilosata salvaguardia» che nel 1999 Mario utilizza anche per richiamare l'attenzione sul limite che lo studio materiale dell'oggetto pone rispetto al processo di cui il manufatto è il prodotto.

Considerazioni importanti che ci invitano a riflettere su quei meccanismi di base che dovrebbero trovare alleati in una decisa revisione del sistema progettuale e produttivo: dovremmo ricondurre la questione sugli aspetti di fondo che negli ultimi tempi hanno così profondamente inciso sul mondo della produzione architettonica.

Nel restauro, per esempio, il sistema degli appalti, basato sulle opere pubbliche, è concepito in una ridondante quanto paralizzante prassi burocratica. Questo, al fianco della morente amministrazione pubblica che, depauperata delle sue forze di lavoro, sta arrancando per soddisfare le infinite richieste di una burocrazia che forse ha perduto il senso della realtà.

Come reagisce oggi il Ponte della Musica all'uso? Come è oggi la condizione d'uso della stazione Tiburtina, di recente inaugurata? Quali sicurezze e quanta cura dietro a queste grandi realizzazioni ne legittimano la vita con accezione di qualità?

La mancanza di denuncia è oggi forse ancor peggiore della mancanza di risorse e su questo il popolo degli architetti progettisti, conservatori, urbanisti dovrebbe porsi delle domande; leggiamo gli appelli degli 'intellettuali', ma noi dove siamo? Abbiamo forse perso il senso della nostra professione?

Guardiamo forse sempre troppo nello stesso verso ma, come Mario ci ha argutamente detto per l'Appia, se volgessimo intorno lo sguardo allora vedremmo panorami di degrado che ci porterebbero a sollecitare risposte sia come conservatori ma soprattutto come uomini e donne alla ricerca del senso.

Ma per riuscire si dovrebbero deporre le armi della supremazia e ricominciare dall'umile ricerca del confronto; si dovrebbero comprendere i limiti delle categorie contrapposte basate sulla materia per aprirsi ad un dialogo di ricerca intellettuale che forse potrebbe garantirci la scoperta di nuove frontiere e prospettive.

Mario affronta il tema di via dei Fori Imperiali entrando nella prospettiva urbana con considerazioni nelle quali l'intervento degli anni Trenta, realizzato dopo gli sventramenti del tessuto preesistente, è considerato come parte della città storicizzata. I temi sono tali che solo il progetto potrà risolvere; qui siamo nel cuore della città che tuttavia non è stato risparmiato negli ultimi anni dall'incuria e dall'invasione di carrettini e comparse cinematografiche.

Via Alessandrina, via dei Fori Imperiali, l'isolamento dei Ss. Luca e Martina, le prospettive urbane create dagli sventramenti, i resti archeologici oggi interrati di cui non si conosce la reale consistenza, sono gli argomenti che si uniscono alla vita della città, ai piani economici che devono essere considerati nel piano del nuovo progetto.

Iniziare a smantellare via Alessandrina senza un progetto complessivo

sarebbe un errore imperdonabile, così come affrontare menomazioni ingenti senza un piano di gestione compatibile sarebbe l'ennesima prova di una gestione malsana di una città che non lo merita.

Non avrebbe senso intervenire senza chiarezza, sarebbe l'ennesima prova di una gestione che lascia voragini archeologiche aperte, quale ricettacolo di spazzatura e simbolo dell'inefficienza della gestione urbana.

Nell'*Editoriale* del quaderno ARCo del 1997 Mario commenta le alterne fasi di iniziative ed ascolto che caratterizzano il dibattito sulla conservazione in Italia e nel mondo; a distanza di 16 anni direi che oggi le alterne vicende sono state sostituite da una calma piatta, per alcuni segno di pace ma, consentitemi, per noi segno inequivocabile di preoccupazione e sbigottimento.

Perché non alziamo gli occhi, e con questi la voce, per denunciare brandelli di patrimonio abbandonati nelle pastoie burocratiche e nella più insulsa noncuranza? Come non accorgerci delle strutture abbandonate, a due passi da Valle Giulia, dell'ala Cosenza, della sconcezza di via di Fioranello mentre la municipalità solleva la voce rivendicando autorevolezza e competenza? Perché non trattare degli interventi distratti e miopi delle pedonalizzazioni per i grandi cantieri della metro che rischieranno di cancellare la percorrenza dell'Area archeologica centrale sottraendola non solo ai cittadini ma a centinaia di visitatori che, increduli, ritrarranno sulle loro macchine digitali transenne e segnaletiche affastellate e contradditorie?

Dove è oggi il senso in questa frammentazione? Potremo più sperare in un suo recupero?

Concludo ricordando con voi l'ultimo incontro con Mario, quando sull'Appia abbiamo ripreso le considerazioni che avevamo fatto a Palazzo Blumesthil, nell' aprile del 2010; erano sul senso profondo della «*pietas*» che Manfredo Tafuri evoca nella sua ultima lezione tenuta nella Facoltà di Architettura di Venezia.

Scrive: «Quando chiuderemo gli occhi per sempre il nostro angelo ci chiederà conto di come abbiamo trattato il passato, di come abbiamo avuto 'pietas' rispetto a ciò che abbiamo scelto, perché l'abbiamo scelto noi». Questa affermazione Mario l'ha ripresa: alla fine del mio intervento mi disse «Maria Grazia è proprio nella *pietas* che dobbiamo ritrovare il senso perduto».

Vi ringrazio di avermi accolto, per ricordare Mario, ed è con questo ricordo che voglio concludere nella ferma convinzione che la nostra possibilità di riscatto sta nella consapevolezza di una nuova strada da percorrere per svelare dove in noi e nel nostro operato risiede la *pietas* e nel come possiamo evocarla.

Massimo d'Alessandro

Lo Studio STASS

1. Premessa

Penso sia giusto premettere che il mio intervento non avrà un taglio di tipo 'teorico', né avrà pretese di rappresentare un contributo organico: il rapporto tra Mario Maniera Elia e me è stato troppo importante per consentirmi un distacco critico, anche perché legato ad un periodo fondamentale per la mia formazione, parlo del decennio successivo alla mia Laurea (1966-1975). Il mio sarà dunque un racconto, anche con risvolti molto personali, che qualche volta ritengo utili per capire le vicende di certi periodi; un arco di tempo in cui ho lavorato come assistente di Mario a Storia dell'Architettura, presso la Facoltà di Ingegneria della Sapienza, ed ho anche co-fondato e diviso uno studio di progettazione (STASS) con Mario stesso e con Giorgio Ciucci.

Aggiungo, per ultimo, che dispongo di poche immagini perché gran parte della documentazione, della storia dello STASS, è andata perduta; fanno eccezione una serie di disegni e tutti i plastici, che furono lasciati al Centro Archivio della Comunicazione di Parma, curato dal professor Quintavalle. A ciò ha anche contribuito un atteggiamento programmatico dello studio, nel corso dei suoi circa 10 anni di vita: non promuovere nessuna pubblicazione dei progetti e non fornire immagini alle riviste; l'idea, non del tutto strana per quei tempi e comunque comune anche ad altri gruppi con i quali avemmo una storia in qualche modo parallela, per esempio il GRAU, era quella di non farsi 'mercificare' dalla stampa.

2. Come ho conosciuto Mario Manieri Elia

Io mi iscrissi alla Facoltà di Ingegneria, qui a Roma, indirizzo Edile più per pressione familiare che per interesse, anzi per essere preciso i miei

interessi erano zero in questa direzione; la mia fortuna fu che proprio in quegli anni un vecchio professore, Giuseppe Nicolosi, che insegnava Composizione Architettonica a Ingegneria, riuscisse a far decollare un indirizzo sperimentale (Edile A), separato da quello riservato ai futuri calcolatori di strutture (Edile B), in sostanza con l'idea di fare concorrenza alle Facoltà di Architettura. Due erano gli elementi estremamente positivi per me, che mi potevano aprire nuove prospettive, dopo un biennio di grandi sofferenze necessarie per superare studi difficili per me perché di scarso interesse: che il numero degli studenti, iscritti in quegli anni al nuovo indirizzo sperimentale, era molto basso (sotto le 20 unità per anno); e che Nicolosi era circondato da assistenti giovani ed estremamente brillanti: Manieri appunto, che era Assistente di Nicolosi a Composizione e Incaricato di Storia dell'Architettura, Vittorio De Feo, Elio Piroddi, ed altri bravi progettisti, ancora per gli esami di Composizione. Nel settore urbanistico spiccava, per intelligenza e carisma, Edoardo Salzano, un altro importante Maestro di quegli anni, allora immerso nei suoi studi sulla 'Città opulenta' per la rivista del gruppo di Franco Rodano.

I due fattori citati, basso numero degli studenti ed alta qualità della docenza, furono la base di un'esperienza totalmente 'immersiva' per me e fortemente formativa: vivevo con i miei docenti, anche fuori dalla scuola, avevamo creato una piccola rivista degli studenti e, grazie ad essa, invitavamo molte persone, anche esterne (non dimenticherò mai la conferenza che venne a fare da noi Tafuri premettendo, al suo discorso, che personalmente avrebbe pensato che le Facoltà di Ingegneria andavano incendiate, per salvare gli studenti da una formazione culturalmente disastrosa). Devo dire che in quegli anni, nell'insieme, ho veramente imparato molto. Incontrare dei 'maestri' temo che oggi, nell'università, sia assai più difficile di allora.

Ma per agganciarmi all'oggetto di queste Giornate di Studio, devo aggiungere un episodio: Manieri era l'assistente di Composizione, che mi seguì per i due esami che erano previsti al 4° ed al 5° anno, ma, poi, era anche il mio professore di Storia dell'Architettura; attesi il superamento di questo ultimo esame, correttezza voleva, per chiedergli un colloquio: sostanzialmente volevo a lui spiegare che non avevo nessuna intenzione di 'fare l'ingegnere' nella vita, come mio padre avrebbe sperato, ma che non avevo proprio idea di come avrei potuto vivere facendo quello che a me piaceva, cioè il progettista di architettura.

Non ho mai dimenticato quel colloquio che, di fatto, determinò la mia vita; Manieri, per avere il tempo necessario per parlarmi, mi chiese di accompagnarlo: doveva seguire il cantiere di quella che sarebbe stata la sua nuova casa; l'intervento era quello di un gruppo di case a schiera a Tor

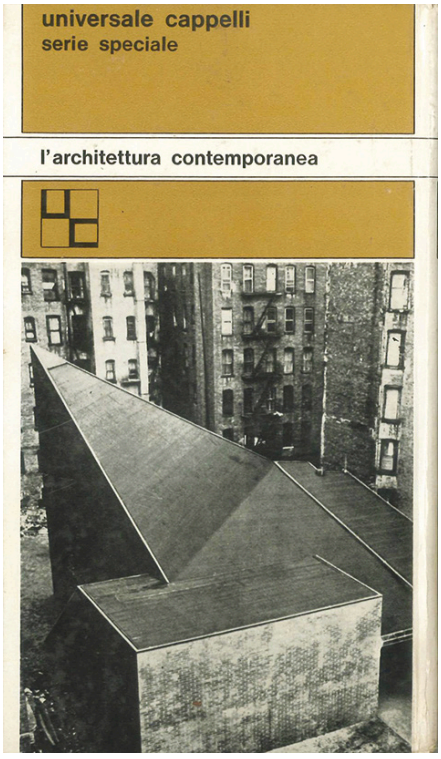
Carbone, disegnate da Carlo Aymonino. Tra gli acquirenti c'erano molti architetti, ad essi era riservata la possibilità di disegnare gli spazi interni. Vedremo, qualche passaggio più avanti, che l'amicizia di Mario con Carlo Aymonino sarà un ingrediente rilevante in altri, successivi episodi di qualche importanza. Durante quel piccolo viaggio, andata e ritorno dal centro di Roma (San Pietro in Vincoli) e l'Appia Antica, Manieri, oltre a rassicurarmi, con quel tipico suo ottimismo pragmatico e non assertorio, anzi pieno di dubbi ma sempre positivo, mi fece due proposte precise che di fatto, oggi lo posso proprio dire, determinarono il corso della mia vita futura: mi chiese di fargli da Assistente a Storia dell'Architettura (allora era formalmente prevista la figura dell'Assistente volontario), e mi propose di collaborare con lui alla redazione di un libro sulla *Storia dell'Architettura contemporanea negli USA*, per il quale aveva firmato un contratto con Cappelli Editore.

3. Lo Studio di via del Tempio: Insolera-Salzano-Manieri

Iniziare il lavoro con Mario, sull'Architettura moderna negli Stati Uniti, volle dire andare a lavorare a via del Tempio 4. Si trattava in sostanza di uno studio creato per alcuni grossi lavori di Urbanistica, che riunivano Manieri e Insolera, di formazione benevoliana, a Salzano, del gruppo dei cattolici comunisti; poi, tra i giovani lavoravano Martino Branca, ex 'Uccelli', e Giorgio Ciucci: lì dunque incontrai per la prima volta Giorgio. C'erano affinità e simpatie, tra i tre personaggi, ma non credo un patto fondativo per una struttura professionale; l'affitto dell'appartamento derivava principalmente dalla pragmatica necessità di avere un posto per fare insieme alcuni lavori importanti appena acquisiti.

Se io non sbaglio Mario allora aveva meno di quarant'anni, era insomma molto giovane ma già un personaggio abbastanza noto. Per capire alcuni tratti tipici del carattere di Mario, credo possa essere di un certo interesse raccontare che tipo di organizzazione ci eravamo dati insieme per la stesura del libro. Non c'era allora una grande conoscenza diffusa sull'architettura contemporanea negli Stati Uniti; dunque risultava di grande importanza un lavoro di ricerca, da fare prevalentemente sulle riviste dei due decenni successivi al dopoguerra. Mario, uomo pragmatico, aveva in testa una grossa articolazione per capitoli, da far ruotare ciascuno attorno alle più importanti aree geografiche del Paese, dunque sostanzialmente riferiti alle grandi città americane ed ai relativi modelli di sviluppo urbano; era uno schema empirico molto prudente, ben fondato anche su

Copertina (fotomontaggio degli autori) del volume M. MANIERI ELIA, *L'Architettura del dopoguerra in U.S.A*, Cappelli, Bologna 1966.



Retro-copertina del volume M. MANIERI ELIA, *L'Architettura del dopoguerra in U.S.A.*, Cappelli, Bologna 1966. Foto della chiesa di Victor Lundy a Harlem, New York.

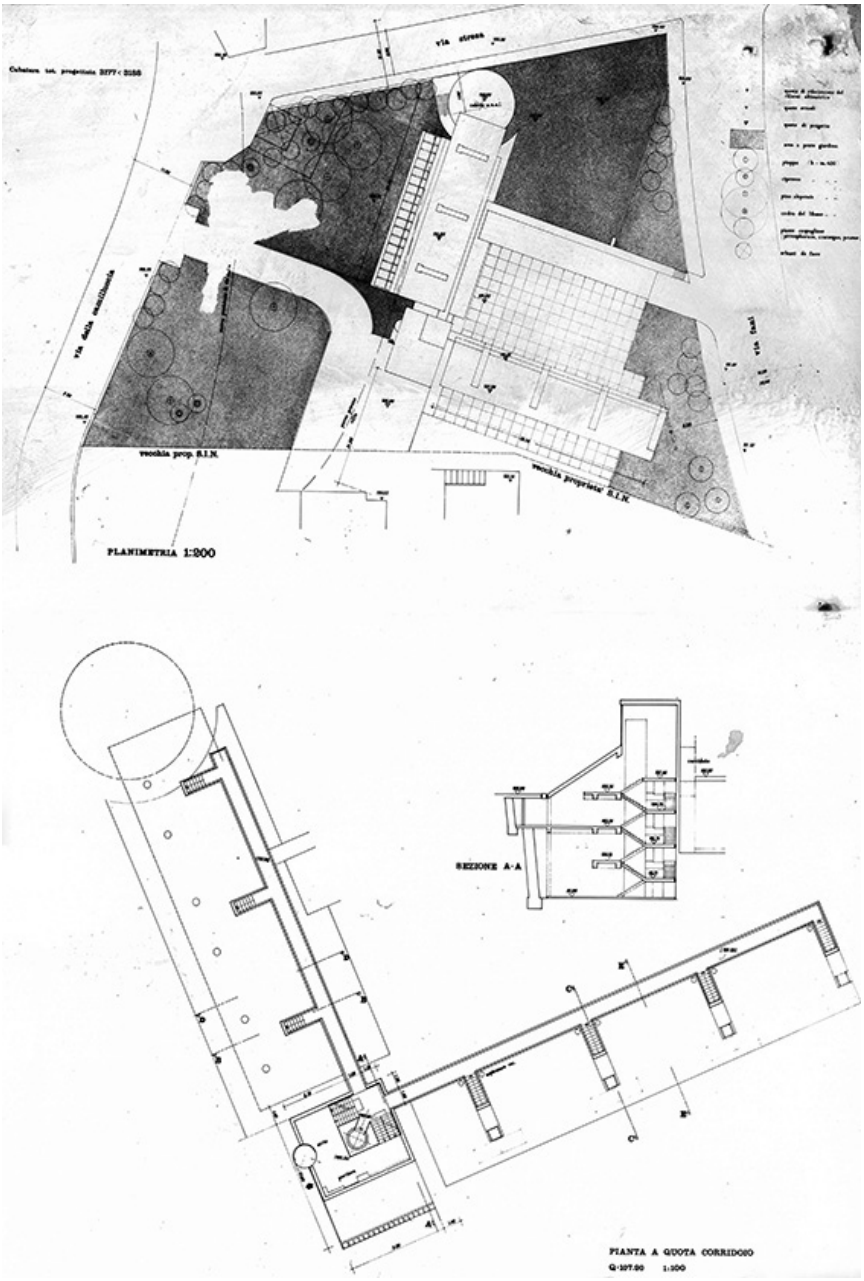
alcuni fatti distintivi importanti che lui, nella sua attività di storico, aveva studiato in precedenza. Io, invece, questo era il mio compito, facevo il lavoro di ricerca su ciò che c'era di nuovo, studiavo le varie annate delle riviste e cercavo di costruirmi le informazioni e le immagini di quelli che a me sembravano gli architetti più importanti. Ci vedevamo con periodicità fissa ed io facevo la mia relazione su quanto avevo capito e schedato, e ne discutevamo insieme: nei giorni successivi Mario faceva la prima stesura provvisoria del capitolo. Io integravo e cercavo di enfatizzare le cose che mi sembravano più importanti, Mario ricorreggeva (quanto ho imparato, del difficile mestiere di scrivere, lavorando con lui!).

Ho raccontato questo episodio perché mi sembra utile per capire alcune doti essenziali di Mario: la sua umiltà, unita ad una grandissima curiosità (io allora avevo 25 anni e Mario, seppure sotto la sua intelligente

supervisione, mi affidava il compito di trovare e selezionare tutto il materiale contemporaneo secondo una mia gerarchia); in quel lavoro il suo colto pragmatismo, insieme alla sua brillante scrittura, gli consentirono di mettere, in una prospettiva d'insieme, cose anche molto diverse. Le uniche discussioni tra noi, per così chiamarle, nascevano naturalmente dai miei giudizi troppo estremi, che lui stemperava grazie alla sua capacità di vedere le cose in una prospettiva generale. Mario era tendenzialmente molto prudente nei giudizi: non scorderò mai i suoi frequentissimi «non saprei» quando gli si chiedeva di esprimersi su questioni complesse. Credo oggi di poter dire che in quel lavoro riuscimmo a realizzare un sapiente impasto, curato nelle finiture da Mario, costituito da una solida base di questioni importanti di tipo storico (la nascita di New York o la Scuola di Chicago) a cui fummo capaci di aggiungere anche alcuni fatti culturali, del tutto nuovi per l'Italia, fondati su importanti edifici allora appena realizzati; un lavoro approfondito, e credo del tutto originale per le conoscenze di allora, fu certamente la ricostruzione della metodologia progettuale kahniana. Non bisogna dimenticare l'influenza che questo Maestro ebbe, nelle Facoltà di Architettura italiane, nel decennio successivo.

Nell'insieme il libro uscito nel 1966, che ebbe poi il Premio INARCH per la critica, visto dalla prospettiva di oggi, credo possa rappresentare una

Louis Kahn, First Unitarian Church, Rochester 1959-1967.



Residence alla Camilluccia, Roma, 1967-1969. Planimetria di progetto del lotto e pianta alla quota del 'corridoio a L' di distribuzione.

seria e molto tempestiva indagine sulle architetture che irrompevano nello scenario della crisi dello 'Stile Internazionale'.

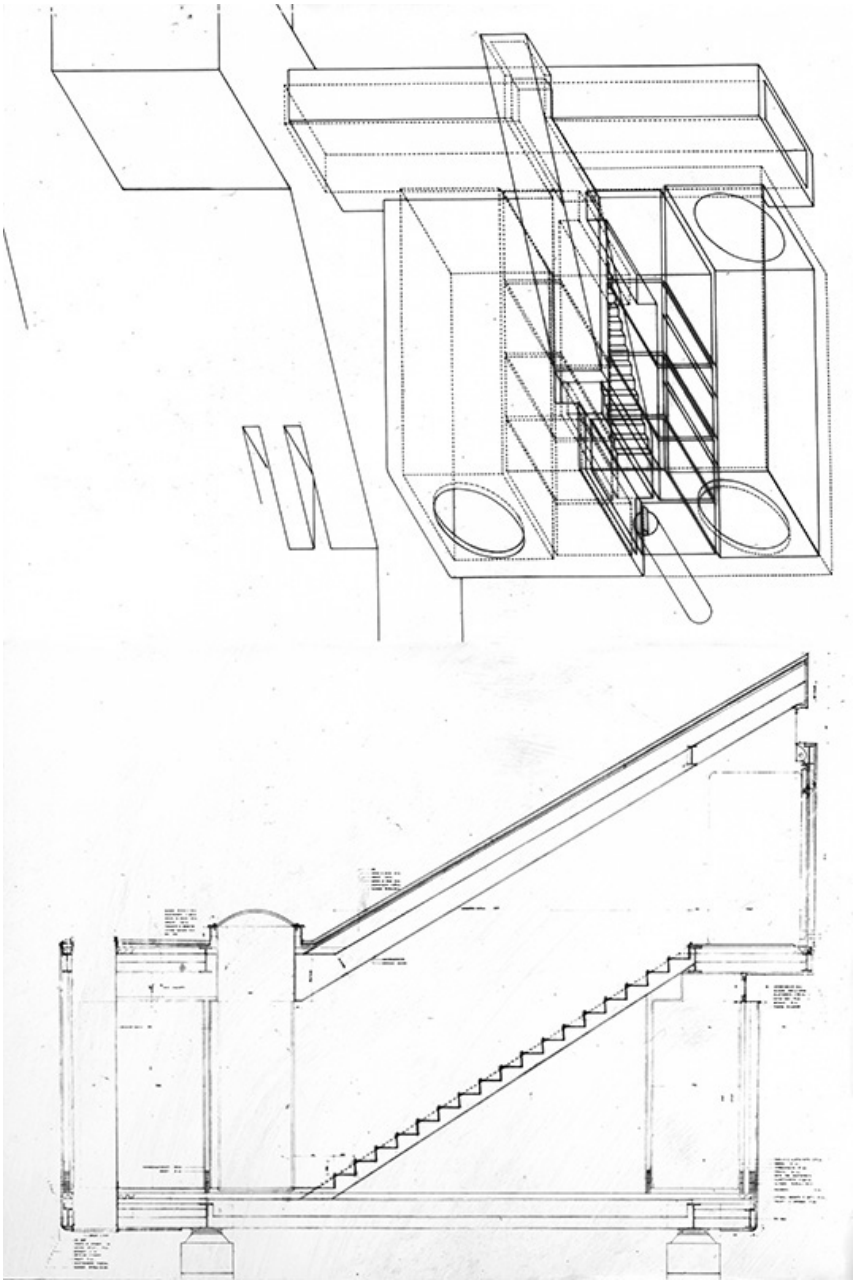
4. I primi lavori di progettazione architettonica. Il progetto per la Camera dei Deputati (con Vittorio De Feo) e il primo incarico per residenze private a Roma

Vorrei qui trattare in sequenza due lavori, in assoluto i primi fatti a via del Tempio: un progetto privato di edilizia residenziale ed un Concorso pubblico; essi, pur essendo totalmente differenti per destinazione d'uso e dimensioni, sono stati svolti sostanzialmente nello stesso periodo (ovviamente in un caso si tratta di un lavoro concentrato finalizzato alla consegna del Concorso, nell'altro di un lavoro di ideazione, poi esecutivizzazione e realizzazione). Un discorso svolto in parallelo credo possa aiutare a capire la logica progettuale che ci andavamo costruendo.

Bisogna ancora premettere una piccola notazione storica: la progettazione del *Residence* a Roma iniziò in modo, per così dire, strisciante; io avevo ottenuto l'incarico e coinvolsi Giorgio. In uno studio ove si faceva urbanistica era quasi un lavoro 'clandestino', in particolare, a causa dell'ostilità ideologica esplicita verso ogni attività progettuale da parte di Insolera. La curiosità in un primo tempo, da parte di Mario, e più tardi il suo pieno coinvolgimento, crearono un caso a via del Tempio: Insolera ruppe con Manieri, a causa di questa attività, e traslocò; Mario dunque, nonostante la sua nota prudenza, difese il punto dimostrando di credere nelle prospettive comuni di un lavoro sulla progettazione. Qualche mese dopo, dall'accordo con Salzano, per il settore dell'urbanistica, e quello di Mario, Giorgio e mio, per l'architettura, nacque lo studio STASS.

Inizierò parlando del *Residence* alla Camilluccia, edificio progettato tra il 1967-1968 e realizzato nei due anni successivi. La logica seguita in questo caso, nella costruzione della forma, è molto utile per capire quello che poi diventerà l'approccio formale dello STASS; mi ricordo alcune parole scritte da Nino Dardi, a cui ero personalmente molto legato, che recito a braccio: Nino parlava di creazione della forma, partendo dall'invenzione dell'organismo interno dell'edificio, mettendo in secondo piano ogni confronto, basato sulla memoria, con i riferimenti forniti dalla storia dell'architettura moderna.

Nel caso della Camilluccia il programma era costituito da cellule minime per un *Residence*; il terreno disponibile era in forte pendenza, da via della Camilluccia a degradare verso via Fani; il regolamento edilizio consentiva di realizzare la cubatura disponibile con un 'tipo edilizio libero'.

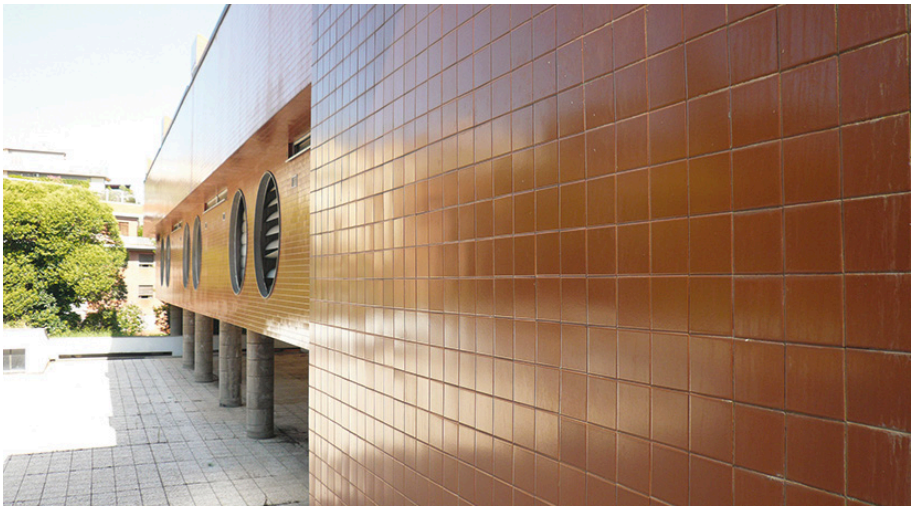


Residence alla Camilluccia, Roma. Assonometria delle cellule attorno al corpo scala (caso del corridoio di distribuzione in alto) e sezione sulla scala.

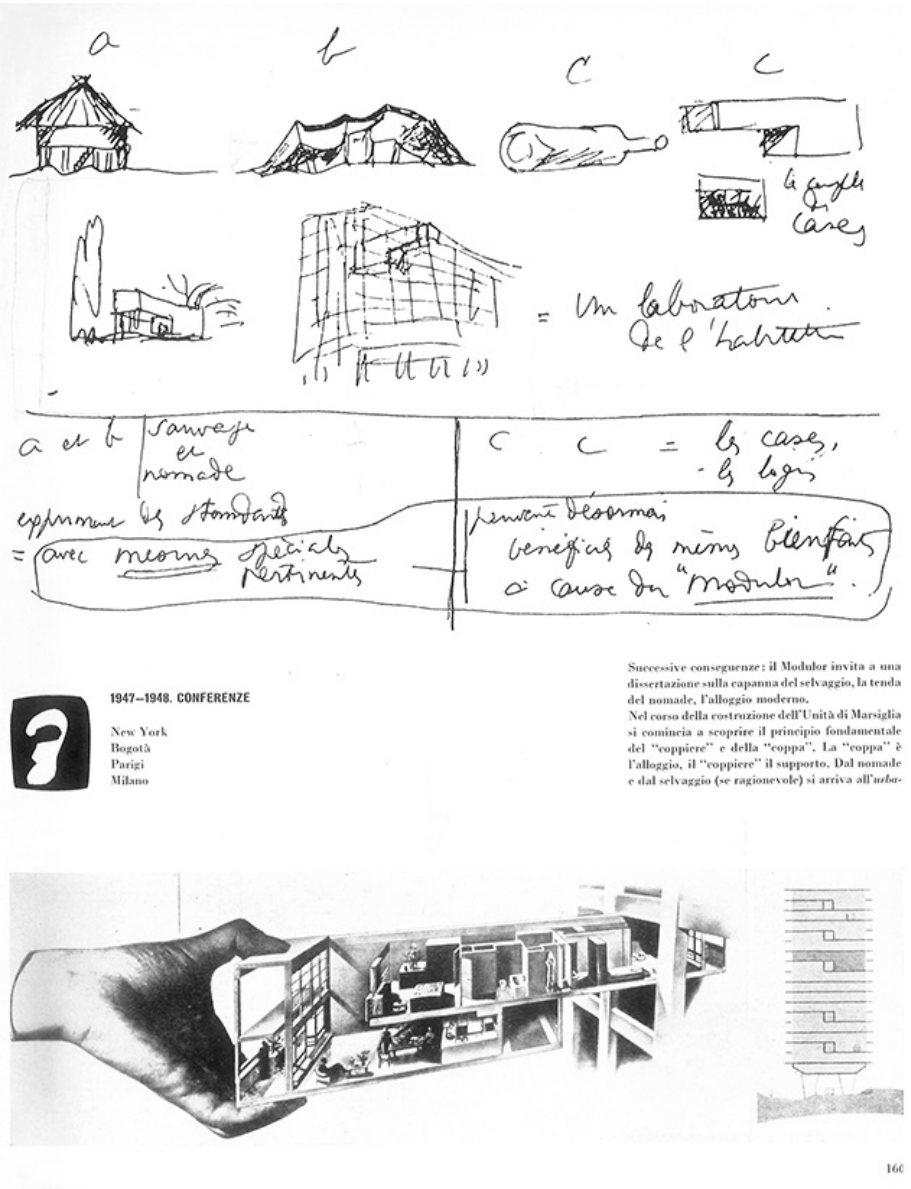
L'invenzione tipologica fu in questo caso piuttosto semplice, dal punto di vista logico, complessa dal punto di vista formale: collocare il corridoio di distribuzione, che consentiva l'accesso alle varie cellule-appartamento, ad una quota unica, intermedia rispetto alla pendenza del terreno; la forma ad L di tale connessione distributiva consentiva così di collocare verso via della Camilluccia le cellule in alto, rispetto al percorso di accesso, e, verso via Fani, quelle in basso.

In sostanza, in una sorta di edificio sospeso su *pilotis*, al primo e al terzo piano erano collocate le cellule (un unico *open space* lungo 9 metri a sezione quadrata 3x3 con la finestra sui due lati della dimensione longitudinale), che potevano godere appunto del doppio affaccio poiché il corrridoio di accesso era collocato a quota intermedia rispetto alle cellule residenziali; la forma ad L di tale percorso si dipartiva dal volume del corpo scala interno al volume dei servizi.

Aggiungo pochi riferimenti per meglio comprendere la logica del progetto. Allora noi eravamo molto legati allo studio della cellula ripetibile. Manfredo Tafuri, che veniva spesso a visitare il nostro studio per vedere cosa andavamo facendo, aveva tenuto nel 1969 un indimenticabile Corso Libero su Le Corbusier, nella Facoltà di Roma (c'era un ostruzionismo fortissimo, alla chiamata di Tafuri in Facoltà, da parte di tutto il corpo docente, ostilità rappresentata in modo più esplicito e autorevole da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi). L'immagine della mano che sostituisce la cellula minima era per noi un riferimento molto importante.



Residence alla Camilluccia, Roma. Il corpo di fabbrica alla quota inferiore (corridoio in alto).



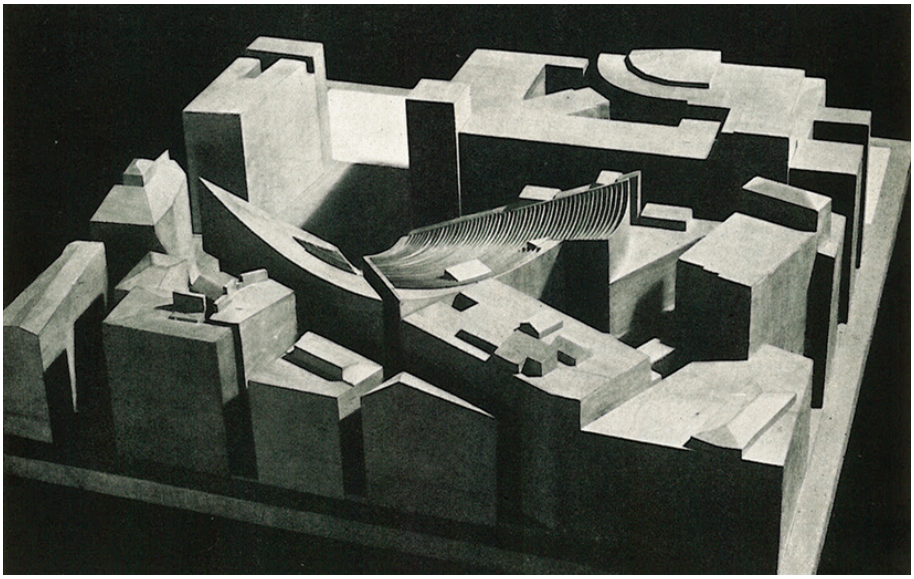
Pagina tratta da Le Corbusier, *La mia opera*, Bollati-Boringhieri, Torino 1961.

La geometria aveva un ruolo fondamentale nella formalizzazione della cellula, come ho detto, un tubo a sezione quadrata: ai due estremi un infisso scorrevole riportava la croce dei due assi geometrici, verticale e orizzontale, e la piccola loggia (contenente un *brise-soleil* realizzato con ali di alluminio) era chiuso da un buco tondo sull'asse della croce.

Inaspettati giochi geometrici, insensibili ad ogni riferimento storico, derivavano dalla logica formale dell'insieme e dalle sue infinite varianti all'incastro degli elementi assemblati.

Residence alla Camilluccia, Roma. L'incastro al corpo centrale ingresso-servizi del corridoio di distribuzione.

Residence alla Camilluccia, Roma. Il corpo centrale ingresso-servizi visto dall'ingresso carrabile (a sinistra in alto le cellule a quota superiore rispetto al corridoio).



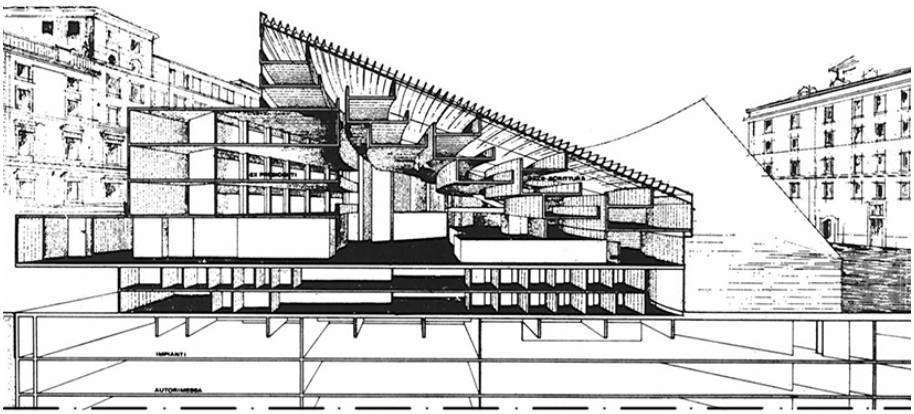
Gruppo Manieri, plastico del progetto per il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati, 1967.

Sarebbe un po' come sparare sulla Croce Rossa, per così dire, approfondire ora le difficoltà affrontate in corso di realizzazione, sul piano costruttivo ed energetico, superate soltanto grazie ad una grande supponenza ideologica: si aggiunga poi che, in un'operazione immobiliare sostanzialmente di tipo speculativo, questo tipo di architettura fu affidata a piccole imprese di infima capacità.

Il progetto appena illustrato si presta in modo particolare a far capire il metodo che ci andavamo costruendo nello studio, in una situazione di grande entusiasmo: ritmi di lavoro infernali che Giorgio ed io mettevamo in atto con leggero sadismo, nei confronti di Mario, che era l'unico di noi ad avere una moglie e tre figli.

Sulla base di quanto appena illustrato, non sarà difficile spiegare in poche parole il progetto che presentammo per il Concorso dei nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma; in quell'occasione si unì a noi Vittorio De Feo, molto legato a Mario.

In questo caso il problema posto dal bando era doppio: in primo luogo, a scala urbana, la questione era assai importante e gravida di un significativo dibattito soprattutto italiano: come inserirsi in un lotto vuoto con un edificio moderno, in un contesto storico decisamente rilevante; problema reso ancor più difficile da un programma, in secondo luogo, al cui interno tra mille altre cose era richiesta una grande biblioteca e



Gruppo Manieri, sezione prospettica del progetto per il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati.

sale scrittura per ben 540 deputati. L'analisi dei numerosi e apprezzabili progetti, che furono presentati in quell'occasione dall'intera costellazione dell'architettura italiana di quegli anni, fu condotta con rigore da Tafuri in un libro scritto proprio sugli esiti del Concorso; a commento del consueto esito nullo di tanti sforzi progettuali, sul piano pratico, si può aggiungere che anche il contributo fortemente critico, di un importante storico dell'architettura, fu fatto sparire: tutte le copie stampate furono misteriosamente acquistate[1].

Al di là di una valutazione complessiva della cultura italiana di quegli anni, acutamente condotta da Tafuri, per tornare ai progetti dello STASS, non è difficile rintracciare molto del metodo fin qui messo in luce. Questa sorta di pietra di travertino, cieca sui prospetti verso la città, ma fortemente controllata dalla geometria che la auto-regola, ha una copertura abitata e illuminata dall'alto, attraverso *brise-soleil* di corten; essi riproducono il disegno dell'andamento dei ballatoi ad anfiteatro che costituiscono le sale di scrittura per i deputati.

Sotto lo 'spessore' dei ballatoi, dal solaio dei ballatoi degradante a gradoni fino al livello terra dell'edificio corrispondente alla piazza, un grande spazio pubblico diventa il connettivo per 'i passi perduti' di coloro che vivono l'edificio e che si recano agli altri servizi.

Seppure nell'estrema sintesi della descrizione dell'organismo, credo sia facile cogliere da una parte la lezione kahniana, nella costruzione della forma a partire dal 'dover essere' dell'edificio, un'idea di vita e di relazioni interne spaziali («L'aver assunto un principio formale rigorosamente determinato, all'interno di un''invenzione' antitradizionale dell'organismo, permette

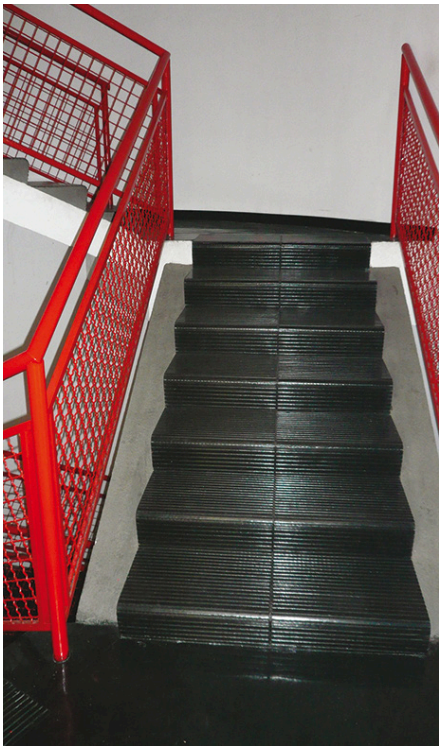
invece al progetto del gruppo Manieri di porsi come un'immagine-oggetto […]», M. Tafuri); ma, dall'altra, come acutamente rileva ancora Tafuri nel suo libro, noi certamente volevamo inserire un riferimento alle forme geometriche primarie semplici che, negli Stati Uniti in particolare, andavano rompendo non solo lo stile internazionale nell'architettura, ma anche il minimalismo estremo e concettuale di quegli anni nell'arte.

Apro di nuovo una parentesi, come continuerò a fare più avanti, cercando di estrarre, dal racconto delle cose, il modo di muoversi tipico di Mario: un tessitore di rapporti, uno con grande capacità di rivedere e correggere le cose grazie ad una cultura ampia e riflessiva; Mario non era spiccatamente un creativo ma, dietro l'apparente prudenza del carattere, mostrava un notevole coraggio nelle relazioni che metteva in moto grazie alla sua curiosa intelligenza.

Mi ricordo che per un gruppo ristretto di progetti, tra un gruppo di amici che sentivano una qualche affinità tra loro, venne organizzata una mostra nella Galleria Marlborough, allora a via Gregoriana, soprattutto per iniziativa di Carlo Aymonino. Partecipò un grande pubblico e ci fu anche una contestazione da parte di giovani architetti contro la 'linea culturale' che questo gruppo, seppure in senso lato, in qualche modo voleva rappresentare; allora la voce di questi giovani era in particolare affidata a Franco Purini. Dopo, come si usava in quegli anni, espositori e contestatori si recarono tutti insieme alla manifestazione per il Vietnam a via Veneto, contro l'Ambasciata USA. Dovevamo essere, più o meno, nell'autunno del 1967.

Negli anni successivi l''ottimismo' kahniano certamente vacillò molto, nelle ricerche che lo STASS andava facendo; semplificando molto voglio alludere all'idea di Kahn che un edificio possa e debba rappresentare, anche con esiti monumentali, un'originale interpretazione spaziale delle destinazioni interne. Il '68 portava i suoi echi nello studio, essendo tutti noi docenti dentro l'Università. Tra l'altro sul piano ideologico – e questa è un'informazione io credo importante in riferimento alle scelte che poi avremmo fatto – già sul finire degli anni '60, seppure probabilmente attraverso percorsi diversi, noi dello studio eravamo vicini alla lettura teorica della movimentata realtà politica che la rivista «Contropiano» andava elaborando. Tafuri si era spostato a Venezia, costruendo un formidabile gruppo di docenti, con l'aiuto teorico fondamentale di Massimo Cacciari. Mario, ma spesso anche tutti noi, partecipavamo a Convegni e dibattiti presso la Facoltà di Venezia. Dal punto di vista delle nostre elaborazioni formali, nello STASS, gli stessi montaggi assoluti di geometrie andavano mostrando sempre più spesso una valenza esplicitamente ludica, autoreferenziale, quando non fortemente ironica.

Edificio residenziale alla Serpentara, Roma, 1969-1971. Vista esterna del corpo scale.



Edificio residenziale alla Serpentara, Roma. Vista interna del corpo scale.

5. Edificio residenziale alla Serpentara

Nel quartiere della Serpentara, zona popolare di Roma, avemmo l'incarico per la realizzazione di tre palazzine semi-popolari dentro un lotto allungato, affacciato sulla strada (S. Maria della Speranza) sul lato corto. Anche in questo caso i 'tipi edilizi liberi', del regolamento comunale, consentirono l'accorpamento della cubatura: la planimetria del progetto prevedeva una rigida planimetria giocata su un quadrato; un quadrato residuo di dimensioni più piccole, all'interno dello spessore del corpo di fabbrica, costituiva il cortile interno ove si accedeva dalla strada, per poi scegliere la propria scala, tra i tre cilindri collocati sulle diagonali della costruzione geometrica (la quarta scala, sull'ultimo vertice del quadrato, era tagliata causa la forma del lotto).

C'è da aggiungere che il disegno della scala voleva essere un'esplicita citazione della scala della Yale Art Gallery, di Kahn, a New Haven.

Edificio residenziale alla Serpentara, Roma. Facciata esterna.

Edificio residenziale alla Serpentara, Roma. Vista dell'esterno attraverso il parco.

Sugli assi del quadrato erano collocati i soggiorni, le stesse cellule disegnate per la Camilluccia, tuttavia senza il doppio affaccio, accatastate per i 4 piani sospesi sullo spazio libero del piano terra; un grande piatto circolare di sampietrini costituiva la prosecuzione geometrizzata del grande giardino.

Tra le scale (sulle diagonali del quadrato) e i soggiorni (sugli assi del

quadrato) erano collocate le stanze da letto. La buccia interna del corpo di fabbrica raccoglieva tutti i servizi, le cui logge affacciavano sul cortile interno. Come si vede dalle fotografie, le logge dei soggiorni sono state poi tamponate abusivamente secondo i diversi gusti degli acquirenti.

È curioso e, tuttavia, non inconsueto, che un edificio speculativo, diretto ad una fascia di mercato di livello basso, in quella che allora era la periferia accanto ai Prati Fiscali, abbia lentamente raccolto, tra i suoi inquilini, molti giovani architetti: sono diventati negli anni i rigorosi difensori dell'edificio e della sua manutenzione.

Non credo sia sfuggito a nessuno che, dietro il montaggio fondato su un rigoroso ordine geometrico, in voluto e ironico fuori-scala, occhieggia l'immagine di un castello fortificato. Molti progetti di quegli anni mantenevano questa valenza ludica ed ironica, dietro il rigore geometrico sempre più astratto ed autoreferenziale.

In questo quadro voglio anche richiamare un episodio. Certamente Mario continuava a gestire rapporti di amicizia e di scambio con gli architetti della sua generazione, era molto legato a Vittorio De Feo, ma anche a Carlo Aymonino. Noi 'giovani' dello studio, Giorgio ed io, eravamo molto più chiusi, ideologici, non facevamo gruppo con nessuno, difendevamo monasticamente la nostra strada formale, per di più, come ho già accennato, vietandone ogni diffusione a mezzo stampa; Mario sui progetti faceva soprattutto il 'revisore' e manteneva i rapporti con l'esterno. Dunque il baricentro delle relazioni era Mario; i suoi amici diventarono lentamente i nostri amici. Non a caso, venti anni dopo, quando io avevo ripreso a progettare dopo la lunga parentesi ideologica sessantottina (il nostro, come dirò dopo, fu uno degli studi che ritenne coerente con il credo politico interrompere la progettazione, a differenza per esempio del GRAU), feci con Carlo Aymonino la progettazione del Lungomare di Catanzaro Lido, mentre Mario Schifano ne disegnava la pavimentazione.

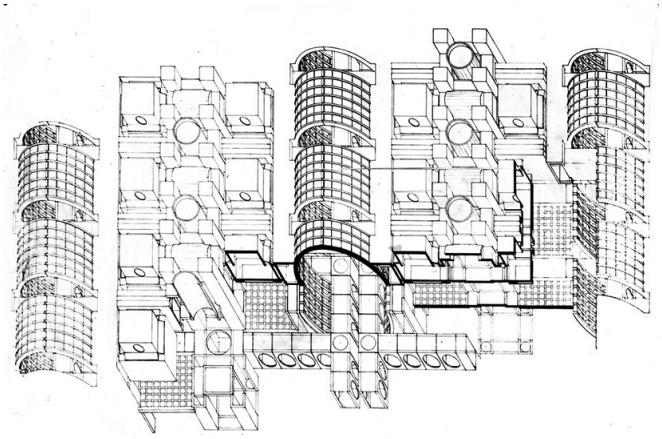
Ma molto prima di quell'occasione si verificò una circostanza importante, ove, seppure indirettamente, emersero le differenze sulla concezione del progetto: mio padre allora era Presidente della Monte Amiata, la società che gestiva le miniere di mercurio in Toscana; il prezioso minerale andava esaurendosi e, caduta questa fondamentale risorsa, la società cercava di spostare le proprie risorse sull'immobiliare. Mio padre era un uomo intelligente e difficile – con Mario Manieri ne parlavamo spesso – ma un giorno, tuttavia, aprendosi con me, cosa molto insolita, mi raccontò della programmazione di una grossa operazione immobiliare a Milano, zona Gallaratese. Lo presi dal lato della sua vanità, gli dissi che grazie ad un'operazione così importante, ma affidata ad un architetto all'altezza di

un progetto così impegnativo, poteva passare alla storia. Andò in crisi, aveva già affidato le idee preliminari al suo ufficio tecnico ma mi chiese un nome: gli feci quello di Carlo Aymonino. Così nacque il Gallaratese. Mi ricordo che Carlo inserì, nelle condizioni per accettare l'incarico, la possibilità di stralciarne una piccola parte per un suo amico architetto, tanto bravo quanto senza lavoro: si trattava di Aldo Rossi.

In quel caso, seppure noi non potevamo in nessun modo partecipare al lavoro, per ragioni ovvie, fummo coinvolti da Aymonino più volte, soltanto ad un livello molto astratto di discussione sull'impostazione; si capì subito che, tra la nostra astratta tendenza alla geometrizzazione assoluta della forma e il suo disinvolto e brillante manierismo formale, non ci sarebbe potuta essere facile collaborazione.

6. Grosseto, la 'pura' logica formale

Come ho ricordato in precedenza, ho trovato molte difficoltà a reperire le immagini per questo mio breve racconto: ho dovuto conseguentemente scegliere alcuni episodi che ben potevano rappresentare i punti salienti di un percorso di circa 10 anni, che si andò a concludere, circa alla metà degli anni '70, con la chiusura definitiva dello studio, da una parte; e con lo spostamento dell'insegnamento universitario di Mario e di Giorgio a Venezia, con Tafuri, dall'altra. Io personalmente, alla mia presa di servizio presso la Facoltà di Roma, intrapresi un decennio di astensione da



Centro commerciale di Grosseto, zona Gorarella. Assonometria di progetto, 1971-1974.

ogni attività progettuale accompagnato da approfondite ricerche, che oggi definirei autopunitive (seppure non prive di interesse), sull'organizzazione del progetto di architettura e della sua produzione in cantiere.

In questo racconto, costruito per punti, se c'è un progetto che rappresenta meglio di ogni altro il senso e la posizione sul terreno del progetto che fu all'origine del nostro 'scioglimento' come studio di progettazione, è il Centro commerciale di Grosseto, zona Gorarella.

> «A Grosseto, entro uno strato architettonico a spessore costante un numero discreto di solidi geometrici viene ordinato lungo le coordinate cartesiane a costituire la concentrazione d'attrezzature collettive e sociali di un nuovo quartiere residenziale. La configurazione d'insieme non viene subordinata ad alcun riferimento contestuale, […] l'articolazione di programma viene assorbita nella diversa disponibilità tipologica degli elementi architettonici primari e nella diversa loro dislocabilità nello spazio, secondo tre livelli fondamentali di riferimento: il livello del terreno, riservato a magazzini e ai servizi, il livello centrale imperniato sull'attività commerciale e il livello superiore, adibito a ruoli culturali e amministrativi»[2].

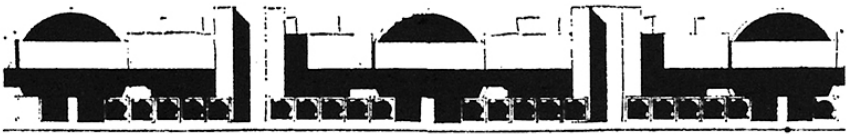
Con qualche analogia, ma certamente con minor enfasi ideologica e anche senza alcuna volontà predittiva rispetto ai contemporanei modelli fiorentini (vedi la "No-Stop City" di Archizoom ed il lavoro parallelo di Superstudio), il progetto di Grosseto propone un edificio senza limiti formali nella sua estensione orizzontale, senza prospetti, se non derivanti dal taglio di un 'tappeto' indefinito di 'geometrie perfette' necessario per adattarlo ogni volta al lotto di competenza; questo progetto rappresenta per lo studio STASS il punto zero, la resa dei conti formale di un'impostazione che trovava riferimento, nel contesto di una concezione politica generale, in una progressiva riduzione degli spazi per il lavoro culturale nella società contemporanea; si potrebbe osservare, a commento di queste scelte che non erano soltanto nostre, che le ideologie politiche di quegli anni, e in particolare quelle di origine operaistica, erano ferme ai *Grundrisse* marxiani, ad un'idea cioè di totale pervasività della produzione industriale nella società moderna.

In questo quadro può essere a questo punto utile, per concludere, riportare la nostra relazione per la presentazione del progetto preliminare di Grosseto:

> «L'ipotesi di lavoro su cui si basa la ricerca è quella dell'autonomia disciplinare della progettazione. Alla parola autonomia si dà qui un significato riduttivo, limitandosi a porre il proprio lavoro come

> pura tautologia, in quanto verifica continua della logica strutturale di una forma che viene inventata come struttura logica, rifiutando di attribuire qualsiasi valore sia alla ricerca in sé, sia ad eventuali fini che si vogliono perseguire mediante la ricerca stessa.
> Non ci si propone quindi una ricerca di avanguardia o utopica, riconoscendo l'inattualità storica di queste operazioni, né si vuole sviluppare la progettazione attribuendole un significato sperimentale, mancando interamente il referente futuro di tale sperimentazione, e ritendendo inoltre non possibile il conseguimento di nuovi valori ottenibili attraverso l'autonomia disciplinare o in essa insiti.
> Il rapporto con il programma va visto come riferimento esterno al discorso specifico; questo, ovviamente, nella sua soluzione offre possibilità d'uso corrispondenti alla richiesta. Ma, al limite, si tratta di un processo che è già completamente esaurito nella sua fase di progettazione e può concludersi con un plastico» (citato in C. Dardi).

Il progetto venne sviluppato fino al livello esecutivo ma mai costruito; l'Amministrazione comunale di Grosseto ebbe non poche difficoltà politiche, per aver investito in un'operazione culturale di questo tenore. Attorno alla metà degli anni '70, mentre io chiudevo la mia esperienza politica causa il dissenso rispetto agli ultimi esiti del '68, Mario e Giorgio smisero definitivamente di progettare per dedicarsi completamente all'insegnamento presso la Facoltà, quella di Venezia, che allora meglio andava elaborando una posizione teorica sostanzialmente ostile al Progetto di Architettura.



Centro commerciale di Grosseto, zona Gorarella. Schizzo preliminare del prospetto.

[1] M. Tafuri, *Il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, Edizioni Universitarie Italiane, Venezia 1968.
[2] C. Dardi, *Il gioco sapiente*, Marsilio Editore, Padova 1971, p. 90.

Carlo Gasparrini

L'amicizia e lo sguardo di un maestro per capire Roma

Credo di poter dire, con orgoglio e con affetto, di aver vissuto un intenso sodalizio intellettuale e umano con Mario Manieri Elia, fondato su un rapporto di amicizia e stima che si è consolidato in oltre dodici anni di esperienze progettuali compiute assieme a Roma fino alla sua scomparsa. In quella città che già dalla fine degli anni '80 era diventata anche la mia città, ma che da molto più tempo e intensità era la sua e che ho imparato quindi a capire meglio anche grazie al suo sguardo profondo e, allo stesso tempo, così fuori dal coro.

Il mio racconto è quindi inevitabilmente condizionato dal filtro emotivo che la lente di questo rapporto produce sul ricordo di Mario, e credo possa essere utile per ricostruire un tassello molto importante del suo rapporto con Roma nella parte finale della sua vita.

Nel 1998 venni chiamato come consulente del Comune di Roma a coordinare le ricerche e le elaborazioni progettuali e normative per la Città Storica nel nuovo Piano urbanistico comunale da tre colleghi che, con diverso ruolo, stavano già guidando la redazione di questo strumento dopo quaranta anni dal precedente. Mimmo Cecchini, assessore all'Urbanistica, Maurizio Marcelloni, direttore dell'Ufficio di Piano del Comune, e Giuseppe Campos Venuti, consulente capo per la redazione del Piano, mi diedero carta bianca per costruire il programma di lavoro e di organizzare la nutrita squadra di consulenti e collaboratori che avrebbe dovuto consentire in poco tempo un ponderoso sforzo di elaborazione interpretativa, progettuale e normativa.

Per Cecchini, Marcelloni e Campos Venuti, un indiscutibile punto fermo era il coinvolgimento di Mario, non come uno dei tanti consulenti specialistici necessari ma come un riferimento privilegiato per il lavoro di squadra che mi accingevo a mettere in piedi. Quest'orientamento unanime era ovviamente sorretto dalla consapevolezza che Mario rappresentasse una

figura preziosa non solo per il ruolo che aveva già assunto con il Sindaco Rutelli negli anni precedenti, ma soprattutto per la centralità delle sue posizioni nel dibattito in atto sul futuro del centro storico di Roma, per la sua profonda e non convenzionale conoscenza della città e dei suoi luoghi, per le tante e stimolanti riflessioni di metodo che aveva svolto nel corso del tempo, per il suo punto di vista costruttivo e critico su alcune scelte dell'Amministrazione Comunale. Ricordo, fra tutti gli episodi di quegli anni, le discussioni sulla controversa vicenda della demolizione della teca dell'Ara Pacis e sulla nuova architettura di Richard Meier.

Ero entusiasta di questa prospettiva di lavoro. Avevo appena letto il suo libro *Topos e progetto*[1], pubblicato appunto nel 1998, da cui avevo tratto il profondo convincimento che esistesse un terreno comune di lavoro molto fertile. Si trattava di costruire una traiettoria interpretativa e progettuale per la salvaguardia del patrimonio storico capace di andare non solo oltre la pratica esclusivamente ostativa della norma e del vincolo, ma anche oltre la mera reiterazione di una deriva deduttiva e meccanicistica della lettura tipomorfologica dei tessuti urbani, così come si era affermata nei decenni precedenti nell'esperienza italiana. Quando cioè si era pensato di poter ridurre la storia urbana a una scomposizione preventiva in tanti piccoli frammenti – gli edifici e uno stringato repertorio di presunte tipologie edilizie – facendosi forti di una 'scienza esatta' e di un metodo classificatorio per 'modelli idealtipici' che si pretendeva potessero risolvere tutte le incertezze del futuro facendo appello a un passato troppo spesso semplificato.

D'altro canto il ruolo avuto da Mario nella scrittura della *Carta di Gubbio* del 1960 era una garanzia di continuità di una tradizione prestigiosa per la cultura italiana e, allo stesso tempo, di innovazione degli obiettivi e degli strumenti per la salvaguardia dei centri storici su cui d'altronde, come Associazione Nazionale Centri Storici, stavamo lavorando in quegli anni a partire dalla nuova *Carta di Gubbio* del 1990 così fortemente voluta da Bruno Gabrielli.

Il primo banco di prova di una collaborazione mai sperimentata prima fu il lavoro sviluppato assieme, tra la fine del 1998 e i primi mesi del 1999, per la predisposizione del programma di lavoro e di alcune elaborazioni esemplificative della direzione di marcia intrapresa. L'obiettivo era di una presentazione di questi primi materiali in un seminario pubblico rivolto alla città, tenutosi al Palazzo delle Esposizioni il 30 giugno del 1999[2]. Mario mi ha accompagnato con il garbo e la leggerezza che lo contraddistingueva e con una consapevole attenzione alle nostre differenze, sapendo più di me quanto fosse importante prendere le misure tra noi e ricercare una possibile convergenza dei nostri diversi percorsi culturali e progettuali.

Questo atteggiamento lo ha reso subito un riferimento insostituibile e, in quest'avventura, un compagno di viaggio straordinario da cui ho imparato molto negli anni sul rapporto tra storia e progetto, modificando anche profondamente alcune mie idee e convinzioni precedenti, non solo grazie all'ermeneutica mai scontata dei suoi ragionamenti, ma anche al suo stile di lavoro, alla sua cifra di uomo leale e ironico, di amico capace di dialogare con pacatezza ed empatia, di restituire e riaprire continuamente riflessioni profonde e pertinenti anche a distanza di tempo dai nostri numerosi colloqui.

Le traiettorie culturali di Mario, radicate in una vicenda accademica e intellettuale ricca e fertile, gli consentivano di muoversi con curiosità creativa, attraverso contaminazioni transdisciplinari e pertinenza interpretativa stringente tra storia, urbanistica e architettura. Il suo modo di viaggiare in città e attraverso le discipline che amava esprimeva un'irriducibile distanza da qualsiasi arroccamento dentro i recinti disciplinari consolidati. Era allergico alle sistemazioni teoriche e normative da lui definite «tanto apodittiche quanto intimamente ambigue» accompagnate da declaratorie che trovavano – e trovano tuttora – «una loro legittimità nella sussistenza, o nella 'rifondazione', di veri e propri arroccamenti teoretici». Era diffidente verso quelle «vere e proprie cittadelle disciplinari, la cui finalità, dichiaratamente prescrittiva e tutelativa, corrisponde bene all'ansia di autodifesa, propria di chi vede le dinamiche esterne ai propri *Principia*, come insidiose scorribande di invasori, con le quali risulta impossibile un confronto aperto». Questo sguardo, collocato in «un'area epistemologicamente 'sporca' e di frontiera», era per me, impegnato a ripensare una disciplina come l'urbanistica, in forte calo di credibilità anche per colpa di analoghi arroccamenti, una sponda robusta.

Mi colpivano ed entusiasmavano, dentro questo «approccio trasversale», la sua capacità di contaminare, con stile warburghiano[3], concetti e immagini di diversa provenienza e significato e il suo continuo oscillare tra soggettività e oggettività dell'interpretazione, lontano da facili procedure codificate e da «un uso del passato più comodo e meno arrischiato». Ritenevo le sue sollecitazioni una linfa vitale per trasformare il lavoro di redazione del nuovo Piano e dei suoi progetti in un'esperienza odeporica stimolante, per coniugare la *mnemosyne* che trascende la città di pietra ad una capacità di accompagnare la tutela e la necessaria trasformazione puntuale – e non solo prescrivere e regolare – dentro racconti urbani condivisi e un modello progettuale di natura conoscitiva, «talora solo congetturale e mai assertivo».

Non era un'impresa facile travasare questo terreno comune nella costruzione del Piano perché avevamo entrambi la consapevolezza di non

partire da zero e di dover far tesoro della gran mole esistente di studi, ricerche, programmi e progetti di una folla numerosa di soggetti non solo tecnici, dentro e fuori l'Amministrazione Pubblica, che nel tempo avevano lavorato con rigore analitico sui tessuti antichi e, al contempo, avevano già lasciato intravedere una nuova sensibilità interpretativa e progettuale. Occorreva quindi dare risposta anche alla necessità di riannodare i fili, di valorizzare il patrimonio d'idee sedimentatosi in città ma spesso disperso e frammentario, di sistemare acquisizioni che erano già nella cultura diffusa e condivisa e che attendevano una casa comune entro cui riconoscersi e confrontarsi. In questo difficile campo d'azione Mario costituiva una memoria fondamentale per orientarsi, ben sapendo che un Piano deve confrontarsi con la molteplicità di posizioni in campo ma deve anche assumere, contestualmente e necessariamente, uno sguardo selettivo e non cedere alla retorica della pacificazione su questioni e scelte dirimenti. Da quella che è stata una scelta fondante del nuovo Piano di Roma, il passaggio da Centro storico a Città storica, su cui si è determinata subito una piena convergenza tra le riflessioni che Mario aveva svolto a Roma negli anni precedenti e quelle che gli rappresentavo come esito del ricco dibattito che aveva animato l'ANCSA, a monte e a valle della Carta di Gubbio del 1990, in merito al rapporto tra territorio storico e città esistente.

In una città come Roma caratterizzata da uno spessore stratigrafico così denso che investe l'intero territorio comunale, sarebbe stato d'altronde anacronistico separare e dividere il centro di antico impianto da una parte e la smisurata periferia dall'altra. Da decenni oramai la consuetudine ad attribuire valori storici a parti del territorio ben più vasti delle Mura Aureliane era definitivamente uscita dai confini del centro storico tradizionalmente inteso, per affrontare una pluralità spesso dispersa, più o meno strutturata ma persistente, di valori ignorati o sottovalutati. Non solo la ricchezza diffusa di resti archeologici di grandiosa visibilità ma anche un gran numero di segni, tracce e dispositivi 'minori'. La ricchezza e diffusione di queste componenti fanno dell''agro' romano un patrimonio di ineguagliabile livello qualitativo che esprime relazioni forti tra le parti e i singoli elementi e tra questi e i paesaggi agrari in cui sono storicamente inseriti. Qualità e relazioni che sono da decenni messi in discussione dai processi di frammentazione e disgregazione della città contemporanea. L'incapacità di conoscere e riconoscere questo patrimonio come una risorsa vitale per l'identità delle periferie – a cui si contrappone l'altrettanto sterile atteggiamento del vincolo come difesa a-progettuale del singolo bene – ha agevolato direttamente e indirettamente quei processi. In questa dilatazione critica dello sguardo, l'estensione di attenzione nello 'spazio' è

quindi strettamente collegata a un'estensione 'nel tempo'.

Si trattava di una chiara scelta di campo che abbiamo lungamente discusso, non solo io e lui ma anche con gli altri colleghi coinvolti in quest'avventura, da Piero Ostilio Rossi ad Andreina Ricci, da Giorgio Ciucci a Paola Falini. Essa sanciva il definitivo superamento di una distinzione tra patrimonio storico e non, affidata all'apparente neutralità della carta più rappresentativa di una fase aurea della storia urbana, a cui guardare con nostalgia e ammirazione. Come nel resto d'Italia anche a Roma, infatti, per alcuni urbanisti, il ruolo della storia nei piani si è spesso tradotto nella ricerca di uno spartiacque temporale – il becero Ottocento o, per i più audaci, gli sventramenti fascisti – e di documento cartografico probante, oggettivo e indiscutibile, per selezionare i valori da salvaguardare e isolare i successivi 'errori di percorso'.

Col nuovo Piano urbanistico di Roma la storia non è divenuta un problema di calendario e di *forma urbis* ideale da assumere come stella polare, né ha inteso svolgere il ruolo di risarcimento discutibile di oltraggi indiscutibili fatti settanta anni fa suggerendo di continuare a 'grattare' il suolo e lo strato visibile – e con esso anche testimonianze post-romane – alla ricerca di quello ritenuto primigenio o maturo. Col nuovo Piano volevamo valutare invece tutta la storia della città sino ad oggi, descrivendo e interpretando minuziosamente anche i tessuti, gli spazi aperti e i grandi complessi architettonici e urbani ottocenteschi e novecenteschi, esprimendo giudizi di valore sulle controverse vicende del secolo scorso, della modernità e della contemporaneità. Intendevamo superare quindi definitivamente quell'atteggiamento ostracistico *tout court* anche nei confronti del Novecento, fondato sull'idea che la discontinuità insediativa, costruttiva e architettonica con i secoli precedenti coincida sempre e comunque con una perdita d'identità e di valore.

Sapevamo che non si trattava di un mero esercizio nominalistico, dimensionale o temporale, di spostamento in avanti della data entro cui collocare i valori storici o di semplice allargamento di un perimetro. La Città Storica nel nuovo Piano di Roma esprime invece un'esigenza interpretativa, una capacità di leggere parti urbane più ampie e diffuse nel territorio tradizionalmente 'periferico'. Di selezionare quindi, anche entro processi più recenti di urbanizzazione, quei tessuti e quei singoli materiali architettonici e urbani che esprimono un valore storico riconoscibile e riconosciuto, sollecitando un'esigenza di «storicizzare il presente»[4], di scavalcare allegramente l'antica frontiera segnata dalla rivoluzione industriale, citando Francoise Choay, «per avanzare fino al presente appena raffreddato»[5].

In questa diversa dimensione spaziale, temporale e di senso, Mario (e io

con lui) era convinto della necessità di tornare a parlare di rapporto fra *topos* e progetto per una città che, anche 'fuori' dai luoghi più densi e primigeni della sua fondazione, ci propone comunque un'accumulazione di tracce e mutazioni che chiedono di partecipare, come diceva Corboz, senza «atteggiamenti feticistici» alla trasformazione urbana e al disegno di paesaggio.

Tornare a parlare del rapporto fra *topos* e progetto significava, innanzitutto, continuare a cimentarsi con un campo di irrisolti conflitti fra atteggiamenti settoriali, di concezioni divaricanti e irriducibili della storia, di laceranti contrapposizioni tra la sua presunta oggettività e la soggettività necessaria del progetto. Nel maneggiare quelle tracce e quelle mutazioni, sentivamo il bisogno di riaffermare la necessità di non «circondarle di un muro per conferir loro una dignità fuori luogo, ma solo di utilizzarle come elementi, punti di appoggio, accenti, stimoli per la nostra pianificazione»[6]. È quell'idea di palinsesto che fa fatica ad affermarsi in certa cultura «archeologica» della conservazione e della tutela. È la difficoltà ad accettare il diverso spessore e la variegata densità dei processi di accumulazione storica – dalla mera sovrapposizione e aggiunta alla cancellazione sistematica – a rendere sempre attuale e necessaria una battaglia contro «l'idea della struttura lineare e progressiva del tempo». A sollecitare cioè l'affermazione di un'idea progettuale del palinsesto in cui, come ricordava Mario, sia ricercata una più profonda unità tra «la memoria e le intenzioni, l'origine e il fine, l'archeologia e la teleologia». Perché la storia non si conserva, la si agisce. «Ciò che conserviamo sono le sue tracce materiali, decontestualizzate dalla continuità del processo di mutazione».

Era singolare che a ricordarcelo – più degli urbanisti e degli architetti – fossero proprio alcuni archeologi che reclamavano un «radicale capovolgimento di prospettiva» per i custodi del patrimonio obbligandoli ad «un confronto più serio con la contemporaneità». Ad assumere cioè un atteggiamento progettuale, come ripeteva Andreina Ricci, capace di costruire racconti con le «nude pietre» per ridare senso ad esse, tornare a farle parlare e arrivare «a calarsi, ad abitare, materialmente, la città ritrasponendovi ciò che della sua storia, della storia delle sue trasformazioni, noi, oggi, siamo riusciti a leggere»[7]. Perché costruzioni e cose non hanno valore storico, estetico e culturale in sé: sono le scelte – e dunque la disposizione progettuale verso di esse – «a generare racconti significativi, pomo dorato che cade nelle nostre mani quando dalla descrizione analitica – che tutto vorrebbe salvare – passiamo all'interpretazione sintetica, che cerca liberamente quanto a noi sembra importante»[8].

Si trattava anche di una sfida per cambiare la forma del Piano, operazione che è costata non poche critiche anche da parte di alcuni colleghi e

consulenti del nuovo Piano di Roma.

L'idea di *land use* che abbiamo messo a punto si basava infatti su una riscoperta dell'importanza dei caratteri morfogenetici dei tessuti urbani e delle loro dinamiche spazio-temporali e sull'introduzione di regole comportamentali per superare i rischi di predeterminazioni cristallizzanti. Ma soprattutto abbiamo immaginato che fosse necessario rafforzare una dimensione narrativa e quindi selettiva della città, attraverso proiezioni progettuali di scala urbana che, pur non avendo valore prescrittivo, fossero capaci di restituire visioni condivise e di indirizzare i processi facendo leva sull'esplicitazione dei valori relazionali urbani. Questa scelta non era – e per certi versi non è ancora – nelle corde dell'urbanistica. Scartare dal *land use* tradizionale e non affidarsi solo alla norma conformativa aveva il sapore per molti colleghi di un'eresia inutilmente sovrastrutturale. Di una condanna alla marginalità rispetto alla forza assertiva ed esclusiva della norma.

Ma Mario ed io eravamo convinti che un Piano dovesse essere anche altro e che la dimensione regolativa non esaurisse le sue potenzialità. La dimensione narrativa – che io attingevo a piene mani dall'insegnamento di altri due maestri come Bruno Gabrielli e Bernardo Secchi[9] e da una tradizione nobile dell'urbanistica italiana, da De Carlo a Samonà e Quaroni – è una delle componenti ineludibili del dialogo che un Piano innesca tra l'azzardo interpretativo di una piccola minoranza di attori tecnici che provano a dar forma ad un processo e una città che vuol tornare a raccontare se stessa e diviene essa stessa attore collettivo di questo processo.

Questa esigenza si legava peraltro alla constatazione che, ancor più di altre città, la produzione e il riconoscimento dei valori storici si traduce a Roma in un'impressionante estensione quantitativa dei beni culturali che coinvolge l'intera città esistente. Anche qui quindi l'abbondanza tende a produrre un processo inflattivo che non giova di per sé alle politiche e ai programmi di salvaguardia, perché tende a livellare le differenze e a dilatare la forbice con le capacità effettive dei soggetti che dovrebbero praticarla. Con il rischio di una perdita di valore di quei beni e l'impoverimento delle azioni di tutela e valorizzazione.

Nonostante l'intelligenza delle tante energie presenti nella Pubblica Amministrazione, questo affollamento contribuisce a ridurre la salvaguardia ad un'attività di *routine* intesa come rincorsa al vincolo passivo dei beni singolarmente intesi, di arroccamento e di interdizione progettuale.

L'esito, nel migliore dei casi, è l'allontanamento delle trasformazioni urbane di qualche metro, al di là del cerchio più o meno generoso tracciato dal compasso dei ragionieri della tutela. L'effetto indotto è che quelle trasformazioni continuano pervicacemente a ignorare le potenzialità storico-

ambientali dei contesti e che i singoli frammenti storici finiscono per essere fisicamente recintati, depotenziando progressivamente il proprio valore simbolico al pari di una cabina elettrica o di un cantiere abbandonato.

Di fronte ai «mali dell'abbondanza»[10] abbiamo ritenuto centrale l'esigenza, non solo nelle retoriche e nelle intenzioni programmatiche, di operare uno spostamento di attenzione dai singoli beni alle relazioni tra di essi. Ciò ha comportato l'assunzione di scelte progettuali in grado di raccontare i palinsesti della città attraverso tagli narrativi di tipo selettivo. E ha comportato anche il necessario passaggio a una concezione del patrimonio culturale attenta non solo e tanto al bene in sé, quanto alla vitale coesistenza e fertile interazione di una pluralità di beni in spazi urbani determinati quantunque riconducibili ad epoche anche molto distanti. Entro contesti cioè nei quali ripensare la loro reciproca integrazione, senza atteggiamenti pregiudizialmente preclusivi verso questa o quella fase storica. Questo modo di pensare l'interpretazione e l'azione nella Città Storica, anche oltre i suoi confini dinamici, è profondamente legato al contributo di Mario.

Per dare risposta a una domanda di progetto continuamente oscillante tra la scala urbana e quella del frammento, nel nuovo Piano di Roma, abbiamo intensamente lavorato ai progetti-guida per gli *ambiti di programmazione strategica*, di tutt'altra natura rispetto alla dimensione prescrittivo-normativa dei tessuti, perché raccontano la Città Storica attraverso la riscoperta di segni eccellenti di rilievo urbano: il tracciato sinuoso del Tevere, il disegno anulare e irregolare delle Mura, il cuneo storico-ambientale del Parco archeologico monumentale dei Fori e dell'Appia Antica, la grande direttrice degli anni '30-'40 dal Foro Italico all'EUR, la nuova anularità attrezzata della Cintura ferroviaria.

Alternando scale diverse e contestuali, questi progetti intercettano luoghi e fasi storiche anche molto distanti nel tempo ma prossimi nello spazio, e sollecitano il potenziamento e talvolta la reinvenzione di significati e relazioni spaziali, funzionali, ecologiche e simboliche tra i materiali urbani. Sottendono quindi strategie intersettoriali e selettive, che esprimono precise priorità per la riqualificazione lavorando anche sulla cooperazione e co-pianificazione dei diversi soggetti pubblici, fino ad oggi concorrenti, rispetto a obiettivi integrati e condivisi.

Era centrale per noi immaginare che, mentre il Piano di Roma procedeva nel suo percorso approvativo – prima con l'adozione nel 2003 e poi con l'approvazione definitiva nel 2008 – questi progetti-guida divenissero già occasioni di sperimentazione anche per produrre utili verifiche sulle scelte strategiche, con una circolarità virtuosa che ritenevamo indispensabile nella gestione del Piano. Con l'Ufficio Città Storica, alcuni progetti-guida

– il Tevere, le Mura e il cuneo storico-ambientale del Parco archeologico monumentale dei Fori – sono diventati perciò la cornice di alcuni affondi progettuali nei quali l'attraversamento delle scale ha prodotto risultati di grande interesse con un metodo di lavoro che è stato bruscamente accantonato dalla nuova Amministrazione Comunale. Penso in particolare al *masterplan* dell'Ambito strategico del Tevere con l'approfondimento di due 'trasversali', quelle dell'Aventino e del Gianicolo e la cura dei progetti di dettaglio di cui uno, quello del recupero e della reinterpretazione delle pendici dell'Aventino compresa tra il Giardino degli Aranci, S. Sabina e il Lungotevere, ha finalmente prodotto un primo cantiere.

Penso anche al *masterplan* per l'area archeologica centrale elaborato assieme a Mario nell'ambito dei lavori della Commissione comunale istituita *ad hoc*[11] che speravamo potesse ridare senso e slancio all'azione pubblica in un'area così complessa e contrastata, attraverso un progetto fattibile. In tal senso il *masterplan* prendeva le distanze da progetti assertivi – come quello di Benevolo e Gregotti che proponeva la cancellazione della via dei Fori Imperiali – per ripensare questo *unicum* storico-archeologico come spazio urbano vitale capace di garantire la coesistenza di due esigenze: da un lato, la permanenza della ricerca archeologica, accantonando però l'idea di continuare a «liberare» l'antico dalle stratificazioni successive «fino alle vicende prossime», dall'altro, la restituzione di questo grande parco alla città, lavorando sulla concatenazione delle sue parti, su un accorto ripensamento del sistema del verde, sul potenziamento della fruizione dei suoi spazi abbandonati o sottoutilizzati, sul ripensamento e il rafforzamento delle aree di bordo.

Proprio in questo straordinario palinsesto, si è svolta una delle sue battaglie più ostinate contro le retoriche di un impossibile ritorno ad un assetto urbano perduto della *forma urbis* che reclama ancora di essere combattuta, per affermare un'idea di storia come 'incarnazione del tempo': «anamnesi di eventi nodali trascorsi, incorporati 'in un orizzonte di latenza' che avvolge insieme le cose del mondo e noi stessi, entro il quale il passato viene custodito, recuperato e rilanciato nell'avvenire».

[1] M. Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998. È a questo libro, in particolare al capitolo sul *Metodo*, che faccio riferimento per le tante citazioni del pensiero di Mario che punteggiano questo mio testo.

[2] Cfr. i due volumi del Dipartimento alle Politiche del Territorio – Ufficio Nuovo Piano Regolatore, *La Città Storica e il Nuovo Piano regolatore* (*Primi materiali della ricerca*; *Materiali del seminario del 30 giugno 1999*).

[3] Mi riferisco, con un accostamento forse eccentrico, allo stile di Aby Warburg e al suo 'Atlante delle immagini' (*Bilderatlas Mnemosyne*); cfr. A. Warburg, *Mnemosyne,* a cura di M. Warnke, C. Brink, Nino Aragno Editore, Torino 2002.
[4] Il termine è preso in prestito da Giorgio Ciucci in G. Ciucci, F. Ghio, P.O. Rossi, *Roma. La nuova architettura*, Electa, Milano 2006.
[5] F. Choay, *Orizzonti del post-urbano,* Officina, Roma 1992.
[6] A. Corboz, *Le territoire comme palimpseste*, in «Diogène», n. 121, 1983 (tradotto in italiano col titolo *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516, 1985).
[7] A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma 2006.
[8] A. Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Einaudi, Torino 2008.
[9] B. Secchi, *Il racconto urbanistico*, Einaudi, Torino 1984.
[10] La definizione è di Andreina Ricci in *I mali dell'abbondanza: considerazioni impolitiche sui beni culturali*, Lithos, Roma 1996. Sul concetto la Ricci si sofferma anche in *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, cit.
[11] La Commissione tecnica del Comune di Roma per l'elaborazione di uno «schema di assetto preliminare per l'area archeologica centrale» ha lavorato dal 2004 al 2006 ed era costituita da Gennaro Farina (Direttore dell'Ufficio Città storica), Eugenio La Rocca (Sovraintendente ai Beni Culturali del Comune di Roma), Daniel Modigliani (Direttore dell'Ufficio Pianificazione e Progettazione Generale) e dai consulenti scientifici Carlo Gasparrini e Mario Manieri Elia. Il lavoro della Commissione è stato assunto a base della successiva Commissione Stato-Comune «per la sistemazione dell'area monumentale centrale di Roma» che ha lavorato tra il 2006 e il 2008 ed era costituita da Luciano Marchetti (Direttore Regionale per i Beni Culturali e paesaggistici del Lazio), Angelo Bottini (Soprintendente per i Beni Archeologici di Roma), Claudio Strinati (Soprintendente per il Polo Museale di Roma), Silvana Rizzo (Direttore archeologo e Consigliere del Ministro), Eugenio La Rocca (Sovraintendente ai Beni Culturali del Comune di Roma), Daniel Modigliani (Direttore dell'U.O. 2 Ufficio Pianificazione e Progettazione Generale del Comune di Roma), Gennaro Farina (Direttore dell'U.O. 6 Ufficio Città storica del Comune di Roma), e dagli esperti e consulenti scientifici Andrea Carandini, Giorgio Croci, Carlo Gasparrini.

Francesco Cellini

Progettare con Mario

1.

Primi incontri sul tema del progetto, molto cauti, reticenti, di striscio, durante le lezioni mie e sue al Corso di Perfezionamento o al Master: si discute per esempio del caso di Ponte Sisto, allora attuale.

Dapprima non capisco bene la sua posizione. Anch'io credo, come lui, che sia molto meglio reinstallare le passerelle metalliche piuttosto che fare dei parapetti finto-quattrocenteschi mal adattati alle quote del lungotevere; tuttavia sospetto che il suo orientamento a favore della conservazione sia per rispetto ideologico e filologico del palinsesto (in quanto palinsesto).

Scopro gradualmente che non è così: Mario appassionatamente mi spiega che nell'inserto ottocentesco (anche se realizzato in forme un po' corrive) c'era l'impronta dell'energia impiegata dalla città post-unitaria per modernizzarsi e ridefinirsi come capitale.

Qui Roma è rivolta sia alla propria antichità, sia all'industriale, ferrosa e moderna Parigi, e cerca la sua nuova identità nell'ibrido; quindi doma con i muraglioni la violenza di un fiume (sentito come sacro, fondante e però conosciuto come pericoloso e scomodo) e riattiva il transito sui ponti antichi (come aveva fatto poco prima Pio IX) con un misto di razionalità ingegneresca e di *bon ton* borghese.

Per questo le passerelle erano cariche di 'senso': un valore che avrebbe dovuto essere a tutti i costi mantenuto o al limite, se esse fossero davvero state irrimediabilmente fatiscenti, riproposto con un progetto. Lui le avrebbe in ogni caso rifatte, ancora di ghisa, o anche ridisegnate *ex novo*, magari di alluminio o di titanio, contemporanee come la funivia che proporrà poi per Ponte Rotto.

Vedo subito che qui Mario non è propriamente, o solamente, uno storico: il suo non è un ragionamento fondato su una deduzione oggettiva

(o scientifica), ma su un'intuizione, resagli però possibile proprio dalla profonda conoscenza storica. Ma la coscienza della 'soggettività' non frena l'irruenza didattica e politica che gli è connaturata, né la sua volontà progettuale. Consapevole che il senso «rientra nella categoria di sentimenti personali che stentano a socializzarsi», egli fa di tutto per ovviare a questa difficoltà socializzando, come fa ora con me (con un immediato successo). Non altrettanto felice sarà poi l'esito del suo impegno pubblico contro il restauro del ponte, ormai già deciso.

Capisco ancora che per Mario le interpretazioni, le aspirazioni ad essere (le forme, le icone, i modelli, le tendenze, le attese) proprie della storia di una città contano come le cose fatte e come quelle eventualmente perdute, e restano al di là del tempo vive (se qualcuno sarà capace di palesarne col progetto la potenzialità).

2.

Ne riparliamo a margine di una mia lezione, davvero scolastica, su architettura e città (su Muratori e Rossi); qui lo scopro totalmente insofferente del primo, che invece mi interessa proprio per la sua geografica e sociologica analiticità materialistica. Mario però non è affatto toccato negativamente, come mi aspetto, dall'idealismo e dallo storicismo della logica muratoriana (l'aspetto tanto odiato, e tanto equivocato, dai suoi coetanei, tutti di sinistra); non ne sopporta invece il determinismo: l'idea di un'evoluzione urbana ed architettonica troppo logica, ordinata, chiusa nelle sue premesse, senza libertà di scelta, dove ogni atto progettuale è condannato ad essere quasi esclusivamente (uso un termine di Mario) «deduttivo».

Curiosamente invece mi accorgo che c'è una maggiore consonanza con Rossi, proprio per la sua (qui davvero idealistica) visione di città ancorate, non solo geneticamente, ma anche ideologicamente, al proprio patrimonio identitario di archetipi e di memorie, di rappresentazioni di architettura, di modelli, di progetti irrealizzati e di specifiche interpretazioni dell'antico. Ed anche se mi è chiaro che ci sono grandi differenze fra il mondo di immagini e di valori estetici dell'architettura della città di Rossi e quello della complessa visione storica e progettuale manieriana, mi soffermo a ragionarci su e mi accorgo che un punto in comune c'è: entrambi percepiscono il passato come la fonte di energia da cui attingere per innovare, filtrandola attraverso la propria sensibilità.

Nella sensibilità di Rossi c'è una nota sentimentale che racchiude il suo universo artistico padano, prealpino, nebbioso, neoclassico e borromeico,

come sentimentale è, per fare un esempio coerente, *Immagine di Roma* di Ludovico Quaroni. Non in Mario (che pure ha scritto *Roma, dall'acqua alla pietra*, un testo intenso e singolarmente vicino a quest'ultimo): nella sua 'soggettività' mi sembra prevalga un accento passionale, accanto (beninteso) ad un'istanza filosofica, scientifica e psicanalitica. È con queste due anime, una emotiva ed una razionale, che scrive la storia e progetta, che decifra quella accumulazione di valori e di senso che è il passato, proponendosi 'l'interpretazione delle interpretazioni'.

3.

Passionalità: assisto ad una delle lezioni chiave di Mario (ripetuta, ma sempre rinnovata e sempre diversa) su Alberti e Brunelleschi. Man mano che seguo l'affascinate sviluppo di una costruzione storiografica di eccezionale chiarezza, ricca di stimoli e di suggestioni, mi accorgo progressivamente che Mario non è affatto neutrale: pian piano Alberti emerge come una figura di straordinaria complessità umana, psicologica ed artistica, mentre Brunelleschi, pur immenso, si immiserisce progressivamente nella puntigliosa descrizione del suo stesso meccanicismo compositivo.

Ascoltando, mi rendo progressivamente conto che qui Mario non solo parteggia contro ogni tipo di dogmatismo e autoreferenzialità, ma forse mette in campo se stesso e la propria esperienza, ripercorrendo anche (ma non solo) le esperienze della sua stessa attività giovanile di progettista. Quindi questa è una lezione, più che di storia (o, oltre che di storia), di progettazione, ed è maieutica: ben diversa da quelle, remote nella mia formazione, di Zevi, che erano in realtà di composizione ed erano impositive, ed è ovviamente ben diversa da quelle di chi, di fronte allo «smarrimento dei grandi modelli», si ritira nel cinico rifugio della documentazione. La cosa che però mi colpisce di più è che nella rilettura del 'pensiero aperto' di Alberti (cioè nella sua propensione alla problematicità e alla sperimentalità, nel suo stare ai margini) Mario sta proponendoci una metafora della condizione relativistica e rischiosa del nostro essere architetti oggi.

4.

Stiamo progettando, in gran gruppo, la riattivazione in cattedrale del Tempio Augusteo di Pozzuoli, un bellissimo scheletro marmoreo, prima inglobato in successivi involucri edilizi, poi bruciato, poi scarnito ferocemente,

poi terremotato, poi abbandonato. Il tema è difficile, come dimostreranno i mediocri risultati nostri e degli altri competitori al concorso, e l'atmosfera fra noi è tesa. Io credo di aver trovato una soluzione facile, che mi convince subito, proponendo uno scatolone alla Alvaro Siza che racchiude i ruderi e risolve tutti i problemi pratici. Mario si oppone ferocemente, con la testardaggine di cui era ben capace, sostenendo che la mia idea è stupidamente museale e teatrale: soprattutto contraria alla natura solare, plastica e scultorea del tempio, che sarebbe ridotto così ad un insieme di frammenti esposti, protetti e ben illuminati in un interno. Accetto, con fatica, la sua posizione e constato che, per lui, tutti i vantaggi effettivi ed economici della mia proposta nulla potevano contro il fatto che essa contraddiceva il 'senso' originario e principale del rudere, salvando la sua materia, ma non la sua anima.

4bis.

Stiamo di nuovo progettando, sempre in molti, per il concorso dell'Augusteo, che Mario propone di leggere come lo avrebbe letto, nel terzo o nel quinto o nel settimo secolo, chi fosse arrivato da nord a Roma: svettante ed isolato nella campagna, a formare, insieme al Mausoleo di Adriano, alla villa di Lucullo sul Pincio ecc., un sistema di caposaldi per una monumentale triangolazione ordinatrice del cupo paesaggio della città.

Conseguentemente ne propone la sopraelevazione (con un alto cilindro in muratura, innalzando il volume attuale, *sic*). Vedi Pirro Ligorio. Trova però pane per i suoi denti: quello di Maya che immagina una gradinata laterale a scendere verso la quota golenale dell'*aditus* (una rievocazione, appena dislocata, della scalinata di Ripetta) ed il mio, che propongo di reinterrare il rudere fino alla quota urbana, come erano quasi tutti grandi monumenti romani fino al 1870, per un omaggio alla stratificazione delle sedimentazioni della città.

Il che dimostra che sulla strada dell'identificazione e valorizzazione del 'senso' ci si può ben trovare in disaccordo e bisogna poi scegliere; o non scegliere, come abbiamo poi fatto.

Discutendo, mi accorgo però che ci troviamo tutti paradossalmente nella stessa situazione metodologica e psicologica auspicata da Mario: come a Pozzuoli, l'architettura in sé ed anche il luogo in sé non ci dicono molto, niente comunque che possa farci da guida o essere facilmente dedotto da regole e principi dati, né direttamente dalle cose esistenti (non c'è alcun *genius loci*, alla Norberg Schulz, che naturalisticamente ci guidi,

non c'è alcuna forza primigenia che ci ispiri).

Stiamo tutti ragionando in un contesto quasi a-temporale e quasi a-spaziale (il *topos*?) definito di volta in volta dalle diverse accumulazioni di senso che ci sembra a turno di riconoscere nella sua storia; la feroce autocrazia giulio-claudia, la lenta appropriazione urbana del rudere, la sua progressiva sepoltura alluvionale, la gradinata di Ripetta, l'uso laico e spesso plebeo del mausoleo, le incertezze della sistemazione fascista ecc.

Stiamo quindi parlando di 'senso', litigandoci su, scegliendo faticosamente fra 'relativo ed eventuale' e lo facciamo prendendoci tutta la responsabilità personale del caso.

Insomma, Mario ha vinto.

5.

Oggi, riferendomi a tante altre comuni esperienze progettuali soprattutto didattiche, ricordo ancora brevemente due cose. La prima è lo sperimentalismo di Mario, convinto che si potesse trovare una soluzione significativa nell'interstizio fra ogni singolo lacerto della stratificazione urbana (vedi il suo sognato ponte per riattivare via Bonella e l'arco dei Pantani, nel foro di Augusto; vedi il tema, a lui tanto caro, del Ponte Rotto; vedi la riapertura dei percorsi rinascimentali di Trastevere ecc.).

La seconda e l'idea, molto fisica, corporea (in questo veramente greca, come ha detto Quilici) che al progetto e all'attività artistica sia connaturato un atto istintivo, lieve e giocoso (da cui la ricorrente metafora della danza; da cui anche il suo autentico interesse per le forme più libere e più a-storiche della ricerca contemporanea, quale quella di Zaha Hadid ecc.).

Opzioni che per me sono impraticabili, se non impossibili, e certamente fallimentari; ma che sono la testimonianza più evidente di una ricerca libera, impaziente e soprattutto gioiosa.

José Luis González Moreno-Navarro

Un puente entre márgenes distantes: remembranzas de un profesor de Barcelona

Mi relación con Mario Manieri se prolongó desde la primavera de 1999 hasta el mediodía del 14 de mayo de 2011 cuando, concluida mi intervención en el Master Architettura | Storia | Progetto, compartimos el relajante momento del almuerzo en la vinatería de la via Cavour, junto con su hijo Giovanni y mi mujer, Lluïsa. Son muchos los episodios ocurridos durante esos 13 años dignos de ser rememorados, y la presente es una ocasión gratamente oportuna para que, además, sean fijados por escrito. No pretendo, mediante mi humilde aportación, más que añadir, a todos los que se ofrecen en esta publicación, algún rasgo propio de Mario Manieri del que yo he sido testigo y que, en su honor y como personal agradecimiento, me siento obligado a destacar.

Una ilusionada y larga colaboración

Todo empezó cuando, por iniciativa de Maya Segarra, en la primavera de 1999 Mario Manieri Elia solicitó mi colaboración en el Corso di Perfezionamento en *Storia della Progettazione Architettonica*, con el fin de tratar sobre los requerimientos de la estabilidad estructural en los modos de proyectar anteriores a la cultura científica de la arquitectura de piedra o ladrillo, tal como los desarrollaba en mi cátedra de Barcelona. Debido a que mi experiencia profesional también abarcaba el estudio y la restauración de algunas obras de Antoni Gaudí, insigne y último representante de esa arquitectura, la exposición se concretó durante los tres cursos siguientes con el título «Tre opere di Antoni Gaudì: progetti, cantieri, modifiche successive».

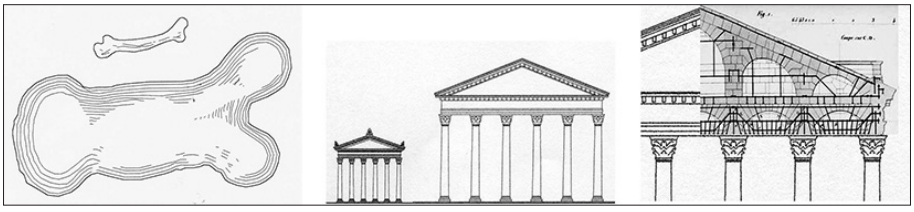
En los tres cursos posteriores, se amplió tanto la extensión temporal de las exposiciones como la de los contenidos, y pasó a denominarse «Il progetto strutturale nelle architetture storiche». De ese momento es la publicación, en el número especial 246-247 de la revista «Parametro», del

artículo del mismo título, cuyo contenido refleja directamente lo expuesto durante esos años en el Corso de Perfezionamento.

Durante la primavera de 2004, por invitación tanto de Mario Manieri como de Francesco Cellini y Maya Segarra, participé como consultor sobre estructuras históricas en la elaboración del proyecto presentado al *Concorso internazionale di progettazione per il Restauro del Tempio Duomo di Pozzuoli*, lo que para mí supuso una inusitada experiencia profesional de primer orden.

En el curso curso del año 2005 mi aportación se concretó en «L'architettura di Gaudí: una forzosa riflessione sull'influenza delle esigenze strutturali sul linguaggio architettonico», y durante los tres cursos siguientes el contenido evolucionó a «Storia della progettazione strutturali. L'architettura di Gaudí: dall'Eclettismo al 'superamento' del gotico».

Y en la primavera de 2006 fui invitado también por las tres personas



La figura 2 del artículo de Parámetro ilustraba la paradoja galileana de la debilidad de los gigantes. La 3 explicaba el caso de Sainte-Geneviève de París, gigante débil respecto la Maison Carré de Nîmes, en el que se tuvo que utilizar sillería armada por ser inaceptable para la estricta proporción clásica aumentar la altura del entablamento.

La figura 7 del mismo artículo exponía el caso similar de la Sagrada Familia de Gaudí como gigante débil factible sólo con hormigón armado.

Presentación de las lecciones de 2006 a 2008.

Presentación de las lecciones sobre cómo proyectar arquitectura de piedra.

citadas anteriormente a una nueva colaboración como consultor en los proyectos que los alumnos del Master realizaron para presentarlos al concurso *Città di Pietra*, convocado por la 10ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia.

En los cursos posteriores la visión de la arquitectura gaudiniana se matizó mediante dos aportaciones que se denominaron, «Il gotico mediterraneo e l'interpretazione di Gaudí» en el 2009 y, en el 2010, «Pietra, mattone, ferro (in vista), ferro (nascosto). Materiale, tensione, struttura, forma e linguaggio nell'architettura di Gaudí».

Para la sesión de 2011, el propio Mario Manieri, en conversación telefónica, me sugirió reorientar los contenidos, deseo que yo pude satisfacer sin variar la esencia de todas las aportaciones de los cursos anteriores, centradas, como ya se ha indicado, en el análisis de los requerimientos de la estabilidad estructural en los modos de proyectar la arquitectura de obra de fábrica anteriores a la cultura científica. Pues bien, una de mis actividades profesionales de aquel momento era la restauración y remodelación para sede de la Universidad de las Naciones Unidas de uno de los pabellones del mayor conjunto modernista de Europa inscrito en la Lista

del Patrimonio de la Humanidad, el Hospital de Sant Pau de Barcelona del arquitecto contemporáneo de Gaudí, Domènech i Montaner.

El proyecto y la obra, realizados con mi socio Albert Casals y un amplio equipo, exigieron una investigación muy profunda de la estructura metálica oculta y de su configuración constructiva con bóvedas tabicadas, así como el examen de los criterios aplicados en el continente europeo sobre la intervención en hospitales históricos. Aquel año, el 2011, en consecuencia, el contenido de mi conferencia fue: «Flessibilità del progetto ospedaliero del XIX secolo: il caso dell'ospedale liberty di Domènech i Montaner». Fue la última conferencia en la que tuve el honor de contar con la presencia de Mario, que, como se ha indicado al principio, concluyó en la vinatería de la via Cavour.

Los cambios organizativos de 2012 también obligaron a modificar los contenidos de mi aportación, que, por ser además la primera conferencia invitada, requirió un nuevo enfoque, aunque sin variar el objetivo que se había mantenido constante en todas las ocasiones anteriores. Se concretó en «Forma, materiale e struttura storica: da Lodoli a Gaudí», en la que, empezando por el veneciano Carlo Lodoli – apasionado defensor dieciochesco de la estricta coherencia entre la forma arquitectónica y su sustrato material – y

Presentación de la lección de 2012.

acabando en Gaudí, llevé a cabo un análisis crítico de cómo ellos dos y otros autores resolvieron la cuestión planteada.

La ausencia de Mario Manieri, por primera vez en 14 años, para mí fue especialmente sentida.

Si alguna palabra puede describir el sentimiento con el que yo abordé toda la actividad requerida para dar respuesta el encargo continuado de Mario Manieri, es 'ilusión'. Es obvio que para un arquitecto repetir una vez al año o más la presencia en la ciudad romana es gratamente ilusionante. El que, además, esa presencia comporte contacto con alumnos de diversas nacionalidades, así como la participación en aventuras profesionales como la del Duomo di Pozzuoli o la de la Bienal de Venecia, es, sin duda, más ilusionante todavía. Pero lo que realmente confirió a mi colaboración la máxima ilusión – mucho más que la mismísima ciudad de Roma o todo lo demás – fueron los comentarios con los que Mario Manieri subrayó a sus alumnos los valores que yo había aportado con mis lecciones.

Las apostillas a mis lecciones

Es un hecho, del que me congratulo íntimamente y que destacarlo ya justifica el presente texto, que Mario Manieri estuvo presente en mis lecciones en absolutamente todas las ocasiones, a pesar de que en algunas de ellas se presentaban contenidos del año anterior. Y si de alguna cosa me arrepiento profundamente es de no haber recogido con algún sistema de grabación sonora, una vez finalizada mi exposición, sus comentarios y apostillas sobre mis aportaciones. Para mí sería un documento de un valor supremo. La inmediatez cotidiana impide evaluar acertadamente lo que con el tiempo alcanza un valor insospechado.

Es una experiencia común que determinados hechos adquieren un valor superior cuando suponen, significan o aportan algo positivo pero inesperado dada su naturaleza. Y es precisamente lo inesperado lo que confiere ese valor superior a los comentarios de Mario Manieri, afirmación que, por supuesto, requiere alguna explicación; explicación a la que dedico las siguientes líneas y que justifica la larga exposición anterior sobre mis aportaciones al Master.

En los trabajos desarrollados durante los años '80 para mi tesis doctoral sobre los tratados de arquitectura históricos, me encontré en diversas ocasiones con los escritos de Mario Manieri. Sin duda, sus aportaciones me ayudaron a resolver bastantes de las cuestiones que me planteaban mis estudios, pero también pude comprobar que teníamos objetivos de diferente rango en cuanto al análisis de las claves que rigieron la conformación de la arquitectura desde el período gótico en adelante. Sus contribuciones

en las ocasiones que, invitado por la Diputación de Barcelona, estuvo presente en mi ciudad no variaron mi percepción ni, por otro lado, facilitaron que se presentara una ocasión para coincidir personalmente con él.

No pretendo presentar aquí y ahora un breve resumen de los rasgos característicos de su enorme aportación intelectual, que, a buen seguro, destacan los otros escritos de esta publicación. Pero sí parece necesario mencionar someramente mis objetivos, diferentes a los suyos, ya que precisamente fueron los que justificaron mi presencia en su Master.

Por lo descrito anteriormente, es fácil deducir que mis objetivos se centraron en el modo en que los tratados, desde Vitruvio hasta Guadet, integraron en sus textos la dependencia de la forma arquitectónica histórica de su uso, de su sustrato material y de la necesidad de mantenerse frente a las acciones gravitatorias y al paso del tiempo. Mi tesis se concretó en el libro titulado *El legado oculto de Vitruvio.*

Con todo ello, llegó el encargo de 1999 y el sentimiento que presidió mi viaje a Roma fue la incertidumbre sobre qué trato recibiría de uno de los más destacados intelectuales de la cultura arquitectónica italiana del momento. Pero el temor de no estar a su altura quedó desvanecido de inmediato, lo que exige ahora dar entrada en este escrito a una faceta de Mario Manieri que sería injusto no destacar: la extraordinaria calidad de su trato personal. Desde el momento en que Maya Segarra hizo las presentaciones de rigor, pude comprobar su afabilidad, tanto en la amable sonrisa con la que acostumbraba relajar su rostro como y, a pesar de mi torpe italiano, por el sentido que pude intuir de sus palabras. Fue un trato que, durante las muchas ocasiones en las que los encuentros trascendieron lo estrictamente académico, se extendió con exquisita calidez hacia mi mujer, Lluïsa, que llegó a concretarse en una ocasión en el regalo de su libro sobre William Morris, de todo lo cual ella guarda una muy grata memoria.

Y con todo ello, llega el momento que justifica el presente escrito: sus comentarios a mis lecciones. Como ya he indicado, en pocas ocasiones he lamentado tanto como en la presente no haber utilizado algún medio de grabación sonora. Mi débil memoria intentará remediar esa falta.

Empezaré por decir que en varias ocasiones, muy espaciadas en el tiempo, Mario se interesó sobre mi perfil académico, es decir, sobre si era el de arquitecto o el de ingeniero, algo común, según he comprobado, en encuentros con arquitectos de origen diferente al español, sean italianos, franceses, portugueses, de otros países europeos o de más allá del Atlántico. La enseñanza de la arquitectura en España desde siempre ha estado alejada de la derivada de una muy errónea traducción francesa de Vitruvio realizada en el siglo XVII, que se concretó en los siglos XIX

y XX en la École de Beaux-Arts de París y cuya influencia sigue presente. En Madrid y Barcelona, si bien sin una manifiesta relación causa-efecto, se siguieron más bien los criterios integradores que dispuso Leon Battista Alberti en su obra escrita. Además, a mi obvio perfil español se ha de añadir el de mi especialización académica, por lo que puede parecer el de un ingeniero, si no español, sí italiano.

En todas las ocasiones, después de prestarme una atención digna del mejor alumno, Mario tomaba la palabra y empezaba por destacar, de todo lo explicado, aquello que ponía más de manifiesto que la forma arquitectónica no podía de dejar de tener una relación de subsidiariedad con su propia materia y con sus ineludibles funciones prácticas. Puesto que en todos los casos, de una manera u otra, con un edificio u otro, Gaudí era el protagonista, sus comentarios denotaban su estado de sorpresa ante la obra gaudiniana, debido a la fascinación que ejercían sobre él los complejos juegos formales del arquitecto catalán.

Las paradojas de la estructura antifunicular de la iglesia de la Colonia Güell, las contradicciones de la Sagrada Familia en hormigón armado o la imaginación ejercida en los radicales cambios introducidos durante la ejecución de la obras del Palacio Güell, fueron objeto de las lecciones magistrales con las que apostillaba mis exposiciones, bastante menos magistrales. El protagonismo en la última sesión del caso del Hospital de Sant Pau barcelonés le permitió ampliar sus reflexiones a una arquitectura algo menos singular, aunque no por ello sin pugnas entre su forma y su esencia constructivo-estructural, las cuales quedaron detalladamente subrayadas.

En conclusión, todo lo expuesto no tiene otro objetivo que dejar constancia del interés, potenciado por Maya Segarra, con que Mario Manieri mantuvo durante 13 años la presencia en su Master de las múltiples relaciones entre la forma arquitectónica y su sustrato material y práctico a través de obras históricas en las que la osadía de sus arquitectos puso de manifiesto la conflictividad que en infinidad de ocasiones puede caracterizar a esas relaciones. Y, en definitiva, que, por medio de sus reflexivas apostillas, durante esos 13 años ofreció a sus alumnos un sólido puente entre dos de los márgenes de la arquitectura, a veces muy distantes, el que potencia prioritariamente su función estético-simbólica, enraizada en lo más profundo de la cultura humanística, y el que con mirada científico-técnica contempla la arquitectura como parte de la epopeya humana por la conquista de un lugar propio en el mundo.

Ghisi Grütter

Un ricordo di Mario Manieri Elia

Ho sempre avuto una grande stima per Mario Manieri Elia. Quella stima che si ha nei confronti di chi si riconosce come un intellettuale a tutto campo[1]. Manieri coniugava le sue poliedriche conoscenze con esperienza, raffinatezza e comunicativa. Non l'ho conosciuto da studentessa perché all'epoca lui insegnava già a Venezia (il suo primo incarico allo IUAV mi pare fosse del 1968), ma ricordo di aver studiato sui suoi libri. Ho incontrato personalmente Manieri solo negli anni 80 incrociandolo in vari convegni, di cui più avanti parlerò. Ero stata colpita dalla sua gentilezza e dal suo modo di mettere sempre l'altro a suo agio, lontanissimo da un atteggiamento distaccato e 'professorale'. Molti anni dopo, quando seppi che era stata fondata l'Università Roma Tre e che Mario Manieri Elia era tra i promotori della nuova Facoltà di Architettura, cominciai a desiderare di andarci anch'io ponendolo come un obiettivo da raggiungere. Trasferitami felicemente a Roma nel 1994[2], ho avuto così modo di incontrarlo, frequentarlo e ascoltarne vari interventi. La sua è stata anche una grande lezione di stile. Mi ricordo un giorno che eravamo in una riunione ed io dissi «multidisciplinarietà» e lui mi corresse garbatamente in «multidisciplinarità», considerando l'origine della parola; lo fece scusandosi e quasi arrossendo. Mario Manieri Elia era molto amato e stimato anche dai giovani; le sue lezioni erano molto spesso applaudite dagli stessi studenti. Il suo insegnamento è stato di grande rigore scientifico; era nemico dell'arroganza e detestava ogni manifestazione di assolutismo intellettuale, qualità purtroppo sempre più rare.

Da studentessa ero stata affascinata dal fatto che Mario Manieri Elia si occupasse di architettura e urbanistica non italiane[3]; infatti, il suo primo libro che ho comprato e letto è stato *L'Architettura del dopoguerra in USA* del 1966, uno dei piccoli libri tascabili sull'architettura contemporanea editi da Cappelli[4], che ha ricevuto il Premio Nazionale INARCH per la

critica. A quei tempi, gli studi storico-critici sull'architettura americana erano ancora scarsi e il saggio sul vasto e composito panorama della cultura d'oltreoceano richiedeva un grosso sforzo che Manieri fece in modo magistrale. Quella era un'epoca in cui non era facile né ottenere così tante informazioni né tantomeno possedere un'approfondita conoscenza di quelle realtà, a meno di non aver vissuto negli Stati Uniti, così come aveva fatto qualche anno prima Bruno Zevi.

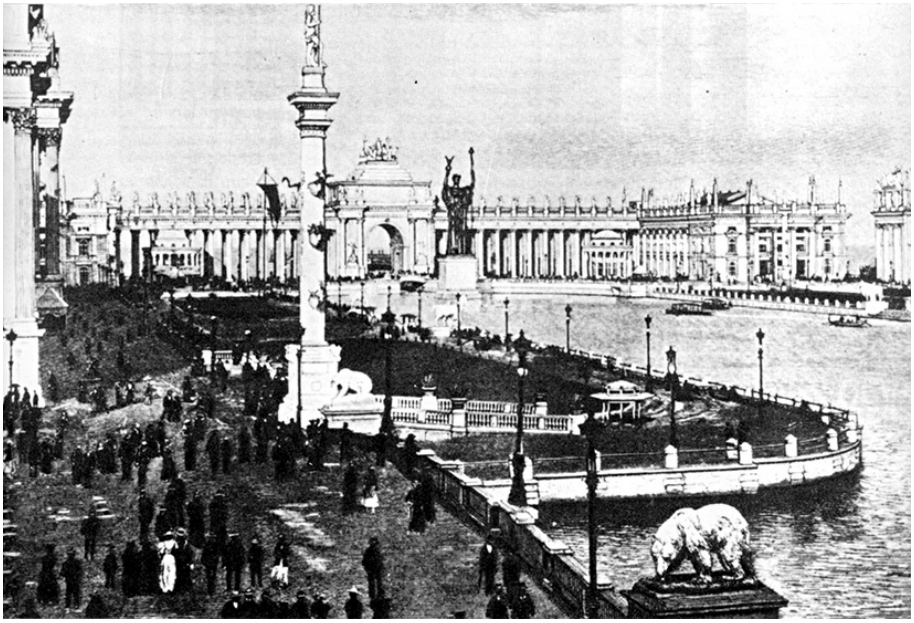
È stato impressionante leggere il capitolo dedicato all'area metropolitana californiana che Manieri chiamava la «non città» mentre qui, in Italia, Roma aveva da poco superato i due milioni di abitanti e Milano raggiunto il milione e mezzo. Si stava, allora, iniziando da poco a diffondere il benessere con il *boom* industriale, ma eravamo ancora molto lontani dal conoscere Mc Donald's e le televisioni private. Riguardo appunto alle televisioni vorrei ricordare che nel 1961 sono iniziate le trasmissioni del secondo canale RAI, mentre la terza rete TV è arrivata in Italia solo tra la fine del 1979 e l'inizio del 1980, che la maggior parte della gente vedeva ancora rigorosamente in bianco e nero.

Mario Manieri Elia era stato lungimirante e aveva ben intuito ciò che sarebbe successo anni dopo con l'estendersi delle aree metropolitane. Le sue riflessioni sul consolidamento del modello dell'*habitat* suburbano, «il luogo dove i rappresentanti della classe dirigente tornano la sera per essere a casa uno accanto all'altro»[5], con un cuore centrale di minore concentrazione – detto *City* o *C. B. D.* (*Central Business District*) – passavano dalla California al New England sottolineando «l'allucinante avventura quotidiana dei pendolari, tra la degradazione edilizia e sociale del centro e l'ossessionante estensione dei suburbi, [che] completa la preoccupante immagine della città americana»[6]. Per avere un'idea dei tempi dell'informazione e della lentezza della presa di coscienza sulla realtà statunitense, pensiamo che *Learning from Las Vegas,* il libro di Robert Venturi che analizza

La nascita del suburbio in «Casabella» n. 265 (foto di W. Garnett).

le tipologie architettoniche di quella città americana, è stato scritto nel 1972, ma la sua prima traduzione italiana è solo del 1985. Manieri Elia aveva inoltre capito, già da allora, il ruolo determinante delle architetture e del pensiero di Louis I. Kahn come superamento degli insegnamenti formali del Movimento Moderno divenuti stilemi nell'*International Style*; «Kahn, infatti, rimette in discussione tutte le acquisizioni metodologiche precostituite e giunge ad indicare una suggestiva alternativa ad esse, senza, per altro, annullarne i contenuti fondamentali»[7]. A cinquant'anni Kahn non aveva ancora costruito nulla o quasi[8]. Prima di appassionarsi all'architettura Kahn era stato pittore (e musicista); già nel 1920 aveva ottenuto il premio di disegno dall'Accademia delle Belle Arti di Filadelfia e, nonostante la sua famiglia fosse rimasta povera, riuscì a laurearsi nel 1924 ma solo dopo dodici anni riuscì ad aprire un suo studio professionale. Kahn riportò 'contenuti' all'interno dell'architettura e iniziò «il suo lavoro di revisione che aveva come sostegno quel 'passato come amico', che lo contraddistingue inequivocabilmente nel panorama internazionale»[9]. Manieri fu stimolato da Kahn non solo dal punto di vista storico-critico ma anche a livello formale. Infatti, negli anni '60 fondò lo STASS[10], un gruppo di progettazione sperimentale impegnato su una ricerca linguistica di rigore geometrico, del quale si ricordano alcuni edifici residenziali ispirati alle operazioni kahniane post-razionaliste[11].

Nell'anno 1969-70 alcuni docenti dell'Istituto di Storia dello IUAV avevano organizzato corsi e lezioni sul tema dell'architettura e dell'urbanistica americana, che si sono poi sviluppate in vere e proprie ricerche finanziate dal C.N.R.; tre anni dopo, Manieri pubblicò con Giorgio Ciucci, Francesco Dal Cò e Manfredo Tafuri il volume *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»* che per me è stato un vero e proprio caposaldo nei confronti della conoscenza della storia delle realtà urbane statunitensi. Anche la conoscenza iconografica delle città americane all'epoca era scarsa, sembrava essere d'appannaggio quasi esclusivamente dei *cinéfiles*. Mario Manieri Elia scrisse un bellissimo saggio dal titolo *Per una città «imperiale»*[12] che, in particolare, mi fu molto utile perché avevo vinto una borsa di studio per gli Stati Uniti dove passai proprio l'anno accademico 1973-1974 e questo testo diventò la mia principale fonte d'informazione. Il suo saggio tratta la città statunitense a partire dalla filosofia del *laissez-faire* che ripropone realtà urbane non molto dissimili da quelle di provenienza europea alle quali si aggiunse poi il *quadrillage*[13], inoltre, analizza con attenzione la storia urbana di Chicago dal ruolo della Fiera Colombiana del 1893, fino al vero e proprio piano del 1907 ampliato poi in quello del 1909 che include il Jackson Park e cioè la zona della Fiera. Chicago, in effetti, è una



Chicago, Fiera Colombiana del 1893: veduta della Corte d'Onore.

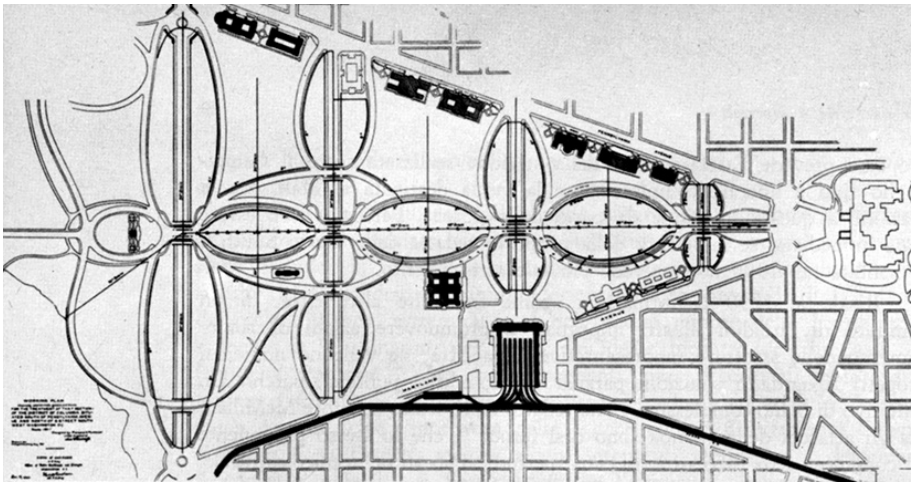
Chicago, Fiera Colombiana del 1893: vista generale in una stampa dell'epoca.

bellissima città non così universalmente pubblicizzata e nota come New York e raramente inserita nei pacchetti turistici. La prima volta che andai a Chicago nel 1974 avevo proprio la sensazione di conoscere una bella ed elegante signora un po' *agée*.

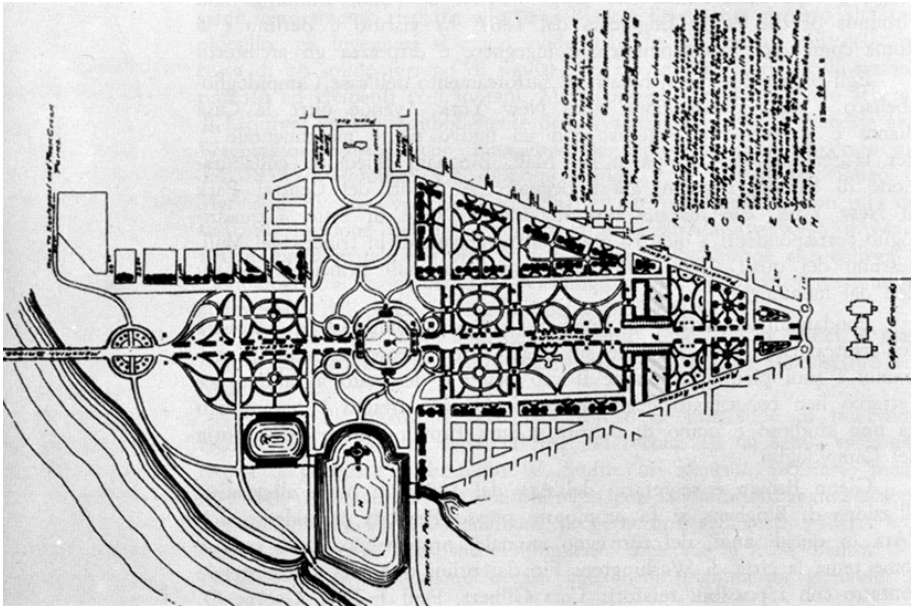
Il testo continua analizzando il passaggio dal movimento *City Beautiful* al *City Planning*; il *City Beautiful* non fu soltanto riferibile a una prassi riguardante gli edifici pubblici (come nel caso della Fiera Colombiana) ma anche al *landscape* che da 'panorama esterno' entrò nell'ambiente urbano come fece, ad esempio Frederick Law Olmsted con Central Park. Con questo spirito nacque il piano per Washington e così la filosofia progettuale di protagonisti come Charles Mc Kim e Daniel H. Burnham, attraverso anche alcuni esempi di loro architetture. Sono citate la 'nave viaggiante' Fuller Building a New York di Burnham, edificio a pianta triangolare ubicato tra la 5th Avenue, Broadway e la 22nd Street, detto anche *Flatiron* (ferro da stiro) e varie grandi stazioni sempre newyorkesi[14].

Si può dire che si è arrivati al *City Planning,* in senso lato anche per la lunga gestione, con il piano di Burnham per Manila realizzato tra il 1905 e il 1914 e con la Conferenza nazionale del *City Planning* del 1909. Il saggio di Manieri Elia si conclude con la citazione della tragedia, reale e simbolica, del naufragio del *Titanic* nella notte tra il 14 e 15 aprile del 1912, dove morirono alcuni protagonisti del *City Beautiful;* tragedia da considerarsi metafora della crisi di un mondo che è proprio quello della città 'imperiale'.

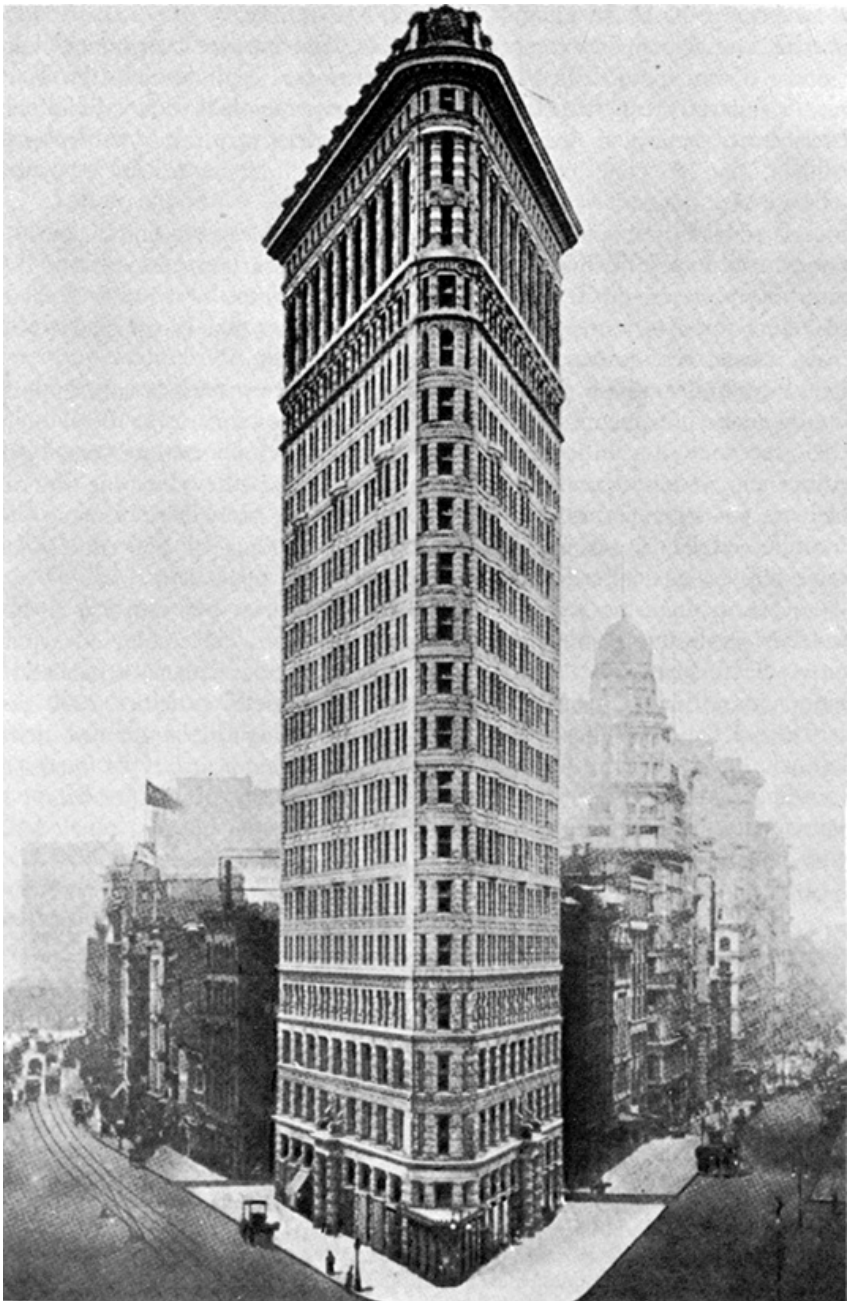
A prova della sua poliedricità vorrei ricordare la partecipazione di Mario Manieri Elia a un Convegno in particolare, dal titolo «Il dettaglio non è un dettaglio» del maggio 1985, organizzato da Margherita De Simone allora Preside della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. In Sicilia, in quegli anni, si svolgevano con cadenze biennali, i cosiddetti 'Seminari di Primavera', incontri organizzati dagli studiosi della 'Rappresentazione' che indagavano i rapporti interdisciplinari mutuando spesso tematiche da altre discipline e organizzando, nei Convegni, tavole rotonde con i migliori nomi della cultura italiana. Intelligenti e colti, i Seminari rappresentavano una trasgressione nell'allora recentissima costituzione dei 'famigerati' settori scientifico-disciplinari; potremmo dire che il gruppo di studio palermitano sperimentava proprio quello che oggi chiameremmo il *borderline* della disciplina. In perfetta sintonia con lo spirito dei 'Seminari di Primavera', nel suo intervento ricco e composito, Manieri ha parlato di linguaggio architettonico in qualche modo contrapposto al dettaglio poiché quest'ultimo è connesso al reale, e mettendo a fuoco la contrapposizione tra dettaglio e architettura, ha preso in considerazione quella realizzata. Il dettaglio, considerato pluridimensionale, diventa,



Un progetto per il Mall di Washington del 1900: il piano di Glenn Brown.



Un progetto per il Mall di Washington del 1900: il piano di Bingham.



Il Flatiron Building a New York progettato da D.H. Burnham e terminato nel 1902.

in qualche modo, disarmonico rispetto all'interezza monodimensionale del linguaggio e dell'opera architettonica. Nel classico e nel classicismo il dettaglio deve uniformarsi all'ordine perdendo ogni sua autonomia, mentre «il concio cadente di Giulio Romano, o quello che diventa roccia di Bernini o i blocchi esteticamente isolati di Piranesi sono metafore della rivendicata autonomia del dettaglio; sono allegoria di una metamorfosi che, dissolvendo l'unità architettonica, mostra nel dettaglio erratico l'apparizione delle forze naturali»[15] ed ancora «si può avanzare l'ipotesi che il dettaglio […] sia il depositario della multidimensionalità della storia e del reale: il luogo del dubbio produttivo e della capacità di vivere la frammentazione (non come frantumazione); insomma, il luogo della progettualità e della decisione»[16]. Manieri Elia, spaziando nel suo intervento tra l'arte, la storia e la filosofia, arrivava ad affrontare anche il metodo psicoanalitico. Così sosteneva «Per analizzare questi movimenti impliciti [su cui è intessuto il processo idealizzante del linguaggio architettonico *ndr*] e ritrovare la pluralità delle situazioni storiche, Freud suggerisce di operare "in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai resti, ai rifiuti […]: nulla è troppo piccolo per l'analisi" e ciò significa "prima scomporre e poi ricomporre". È nei dettagli, insomma – nella psicoanalisi come nell'analisi storica – che l'indagine conoscitiva lavora includendo nella propria analisi anche le tracce di tutto ciò che il testo, in quanto tale, non mette in luce: di ciò che Apollo, con la sua sintesi solare, ha voluto dissolvere ma che Dioniso fa riaffiorare, prorompente dagli interstizi […]»[17].

In effetti, la conoscenza attraverso il frammento – piccola parte o quantità trascurabile – oppure attraverso il particolare – elemento minuto che fa parte di un tutto – porta inevitabilmente a considerare il dettaglio quale importante elemento di agnizione. Manieri sapeva bene che uno dei metodi più diffusi in pittura per l'attribuzione di un quadro a un autore, è quello di analizzare attentamente il dettaglio trascurato. Si guardano, dunque, le fattezze di un'unghia della mano meno in evidenza, oppure i fili di erba in un panorama di sfondo, oppure le pieghe di una veste indossata da un personaggio secondario, non in primo piano. Questo perché nel disegno del dettaglio pittorico spariscono la dimensione epica e la composizione geometrica e di conseguenza si affievoliscono la tensione aulica e l'impianto razionale. Nella pratica psicoanalitica l'importanza del '*lapsus*', del cosiddetto atto mancato, o del 'non-detto' (tutti dettagli) sono essenziali all'interpretazione dell'inconscio. Ad esempio nella narrazione di un sogno il contenuto manifesto può essere decodificato attraverso la lettura delle simbologie palesi, mentre è solo attraverso il dettaglio che sfugge all'analizzando – frammento trascurabile – che si può arrivare al contenuto inconscio[18].

[1] La sua poliedricità è ben testimoniata dalla varietà delle sue numerosissime pubblicazioni.
[2] Credo di dovere la mia chiamata a Roma Tre proprio a Mario Manieri Elia che – insieme a Vieri Quilici – mi ha sostenuto nel concorso per trasferimento.
[3] Mario Manieri Elia è stato anche un grande studioso di William Morris sulla cui opera ha pubblicato, a distanza di anni, ben tre libri.
[4] La collana era diretta da Leonardo Benevolo.
[5] Cfr. «Architectural forum», n. 1, 1961.
[6] M. Manieri Elia, *L'Architettura del dopoguerra in USA*, Cappelli, Bologna 1966, p. 143.
[7] *Ibid.*, p. 14.
[8] Cfr. V. Scully, *Louis I. Kahn*, Il Saggiatore, Milano 1963.
[9] M. Tafuri, *Storicità di Louis Kahn*, in «Comunità», n. 2, 1964.
[10] Il gruppo STASS, con sede in via del Tempio, vede Manieri Elia collaborare con i più giovani Giorgio Ciucci, Massimo d'Alessandro e Maurizio Morandi.
[11] In particolare vorrei ricordare due edifici: il *Residence* in via della Camilluccia del 1967 e una palazzina alla Serpentara del 1968, Roma.
[12] Il saggio di Manieri Elia *Per una città «imperiale»* è stato poi tradotto in inglese per il M.I.T. Press e in spagnolo per Gustavo Gili.
[13] Così scrive: «Il Loop di Chicago è il risultato perfetto dell''apparato' urbano del *laissez-faire*: una griglia a maglie regolari; un assemblaggio di prismi edilizi la cui altezza è determinata dall'investimento di capitale […]» in G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 8.
[14] La Pennsylvania Station di New York fu progettata da Mc Kim, Mead & White nel 196-10 mentre il Grand Terminal, sempre a New York, da Reed e Steem con Warren e Wetmore, terminato nel 1913.
[15] M. Manieri Elia, *Dettaglio versus architettura* in *Il dettaglio non è un dettaglio*, Flaccovio Editore, Palermo 1988, p. 62.
[16] *Ibid.*, p. 60.
[17] Ivi.
[18] «Quando si rinuncia alle rappresentazioni finalizzate (*Zielvorstellungen*) coscienti, il predominio sul decorso rappresentativo passa a rappresentazioni finalizzate celate» scrive Sigmund Freud in *Gesammelte Werke*, voll. II-III, Imago, Londra 1940-1950, p. 536.

Laura Pujia

«…come il disco nelle mani del discobolo»

La scomparsa del professor Manieri Elia, ormai da quasi due anni, ha lasciato un vuoto sia nel mondo della cultura, che in ambito universitario e, soprattutto, tra i suoi allievi. La forza e l'energia dei suoi insegnamenti hanno permesso di tradurre questa 'mancanza'[1] in un vivo ricordo di natura produttiva: le sue lezioni hanno infatti forgiato le nostre menti fin dal primo giorno di studi e continuano a guidarci ancora oggi.

Durante il mio percorso formativo ho avuto modo di incontrare Manieri in più occasioni[2] e, nell'ambito di questa sessione *Didattica a Roma Tre*, vorrei ricordare l'influenza che il suo corso di Fondamenti di Storia dell'Architettura, tenuto durante il primo anno, ha esercitato tra i suoi alunni.

Manieri Elia è stato il primo maestro di architettura per la mia generazione, così come per quelle che mi hanno preceduto; la mia classe è stata l'ultima che egli ha avuto prima di andare in pensione. Manieri ci ha accolti il primo giorno di lezione in Facoltà e la sua figura ha assunto, fin da subito, un ruolo importante sul piano culturale insegnandoci quanto l'architettura significasse entrare in contatto con il mondo e con le cose.

Ciò che colpiva era la sua maniera di relazionarsi con noi studenti, coinvolgendoci per instituire un dialogo costruttivo e significativo. Le lezioni frontali si concludevano prima dell'orario del corso per permetterci di interagire facendo domande e ponendo interrogativi in un momento di confronto e grande interesse, occasione di ulteriore approfondimento.

Ci invitava a disegnare ogni immagine delle architetture proiettate, per insegnarci come il disegno fosse uno strumento d'indagine e conoscenza e come il nostro occhio dovesse allenarsi per diventare critico e abituarsi a osservare il mondo in modo attento.

Manieri risultava un po' severo con la sua profonda voce, le sue lezioni erano trasversali e corpose, attingendo da fonti etimologiche, filosofiche e artistiche; tuttavia, dietro l'austero maestro, c'era l'uomo, gentile ed accorto.

Le sue lezioni al primo anno, in cui ancora non si è pienamente consapevoli del percorso appena intrapreso, sono state fondamentali: lui ci ha fatto innamorare dell'architettura.

Il programma del corso era vastissimo: nell'arco di un semestre si passava dall'architettura antica fino a oltre la metà del '900 con Alvar Aalto; il corso di 'Fondamenti' proponeva una diversa maniera di guardare la 'Storia dell'Architettura'. I momenti storici venivano interrogati ed il racconto architettonico era spesso affrontato dal punto di vista della storia del progetto, «come ricerca dei modelli 'materiali' che gli architetti usano per fare il loro mestiere»[3], compiendo «un lavoro storico di carattere ermeneutico»[4]. Attraverso la lettura e l'interpretazione delle singole opere, accompagnata dall'analisi dell'evoluzione dei luoghi e delle idee, la 'Storia dell'Architettura' coincideva, con Manieri, con la 'Storia della Progettazione', sottolineando la rigorosa rinuncia nei confronti di una 'storia' «formulata come percorso lineare verso una meta»[5].

In questo scritto vorrei provare a ricordare la sua prima lezione di architettura al corso, ripercorrendo alcune figure chiave ricorrenti, 'edificanti' e incisive per la nostra formazione.

Completamente a digiuno finanche dei contenuti base, ascoltiamo raccontare la nascita dell'architettura assieme al mondo e all'uomo, rintracciando quei modelli primordiali, l'archetipo, il mito, la genesi, che danno espressione fisica all''abitare'[6].

Una lezione che ci aprì la mente ponendo le vere 'fondamenta' per un amore quasi viscerale nei confronti dell'architettura. Una trattazione amplissima di significati in cui ogni simbolo assumeva un valore semantico, correlando i rapporti tra la storia, il progetto e l'uomo. Ogni figura proposta era poi spiegata accostandola al suo opposto, considerando il dubbio come qualcosa di necessario per entrare in un rapporto attivo e produttivo col mondo, senza dimenticare il limite della coscienza umana, l'ambiguità delle scelte e l'imprevedibilità dell''evento'[7].

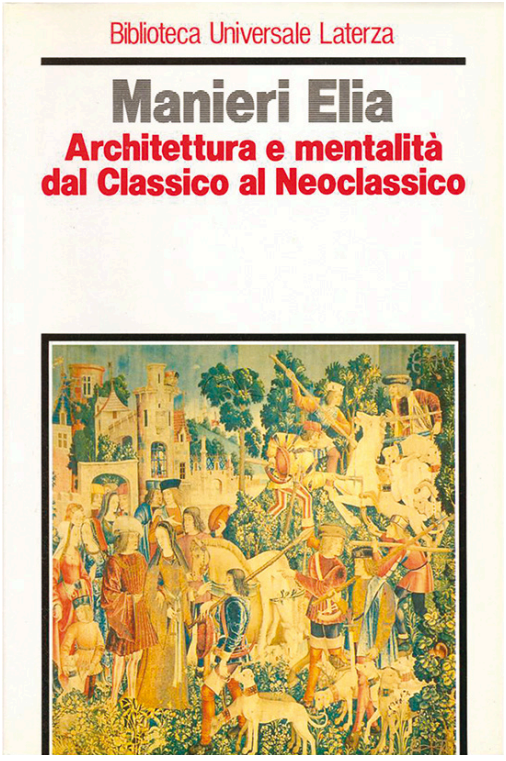
«Progettare – è bene ricordarlo – è, anzitutto, scegliere di scegliere: il che è legittimo, purché di tale doppia opzione si abbia consapevolezza. E può, infatti, essere proprio la molteplicità delle componenti e delle variabili in gioco a evocare il progetto come consuntivo semantico denso sia di certezze che di dubbi; comunque condotto a un esito»[8].

Manieri ricordava sempre come il progetto umano, e quindi la nascita e l'invenzione dell'architettura, fosse un intervento trasformativo e che la progettazione fosse da intendersi un'«attività profondamente innervata dall'energia vitale degli uomini», mentre l'architettura fosse l'«epifenomeno dei processi di adattamento degli uomini all'ambiente mutevole»[9].

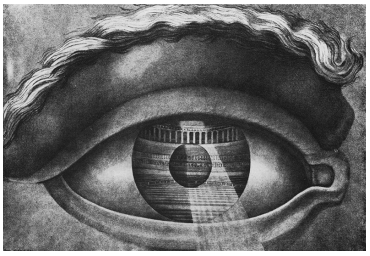
Difatti, Manieri in alcune sue lezioni affermava che «fare architettura vuol dire mettere insieme la regola e la trasgressione», intendendo la parola 'trasgressione'[10] in senso etimologico, come occhio critico in grado di indagare e ribaltare l'oggetto da analizzare.

Per lui, la storia non era una materia fatta di date da ricordare legate ai singoli eventi ma, contrariamente ad altri corsi universitari in cui le nozioni fornite erano l'oggetto di studio, egli ci faceva comprendere come la storia stessa studiasse le cose e gli eventi per capire gli uomini. Così, tutte le lezioni racchiudevano un profondo insegnamento attento a formare una 'mentalità' che rivolgesse uno sguardo agli eventi in un continuo rapporto tra l'individuo, il mondo e le cose che devono essere abitate, per quindi comprendere il ruolo dell'architettura nella vita dell'uomo.

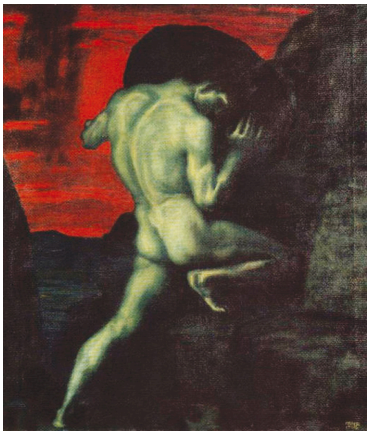
Di contro ad una storia oggettiva degli eventi emergeva quindi una storia della mentalità e, come già detto, anche del progetto; il libro di testo



Copertina del libro *Architettura e mentalità*, del Corso di Fondamenti di Storia dell'Architettura.



Claude-Nicolas Ledoux, Teatro di Besançon, 1784.



Franz von Stuck, Sisifo, 1920.

del corso *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico* offriva l'idea della stretta connessione tra il modo di pensare e il linguaggio (architettonico); tale è stato il rapporto da lui indagato costantemente, perché ogni cosa è condizionata dalla nostra esperienza diretta del mondo.

«*N'es tu pas l'avenir de tous les souvenirs qui sont en toi? L'avenir d'un passé?*»[11].

Questa frase di Paul Valéry, scelta da Manieri come *incipit* al primo capitolo *Tempio contro il tempo* del suo libro, sottolinea e introduce un concetto importante di continuità storica, nello stesso modo dell'occhio di Ledoux, che rappresenta in modo canonico la 'storia' (dell'architettura) in uno sguardo che ci riporta subito all'antico. Ma ciò che Manieri rilevava in questa immagine era il 'corpo', archetipo primo dell'abitare e dimora dell'uomo; così, a questo, faceva solito seguire la figura di *Sisifo*, prototipo della ricerca storica e della fatica di risalire alle origini.

Le sue lezioni trasmettevano l'esigenza di dover maturare una conoscenza attiva delle cose e del mondo, di comprendere il senso dell'agire umano sul contesto e quindi dell'importanza del 'linguaggio' come comunicazione ed esperienza attiva.

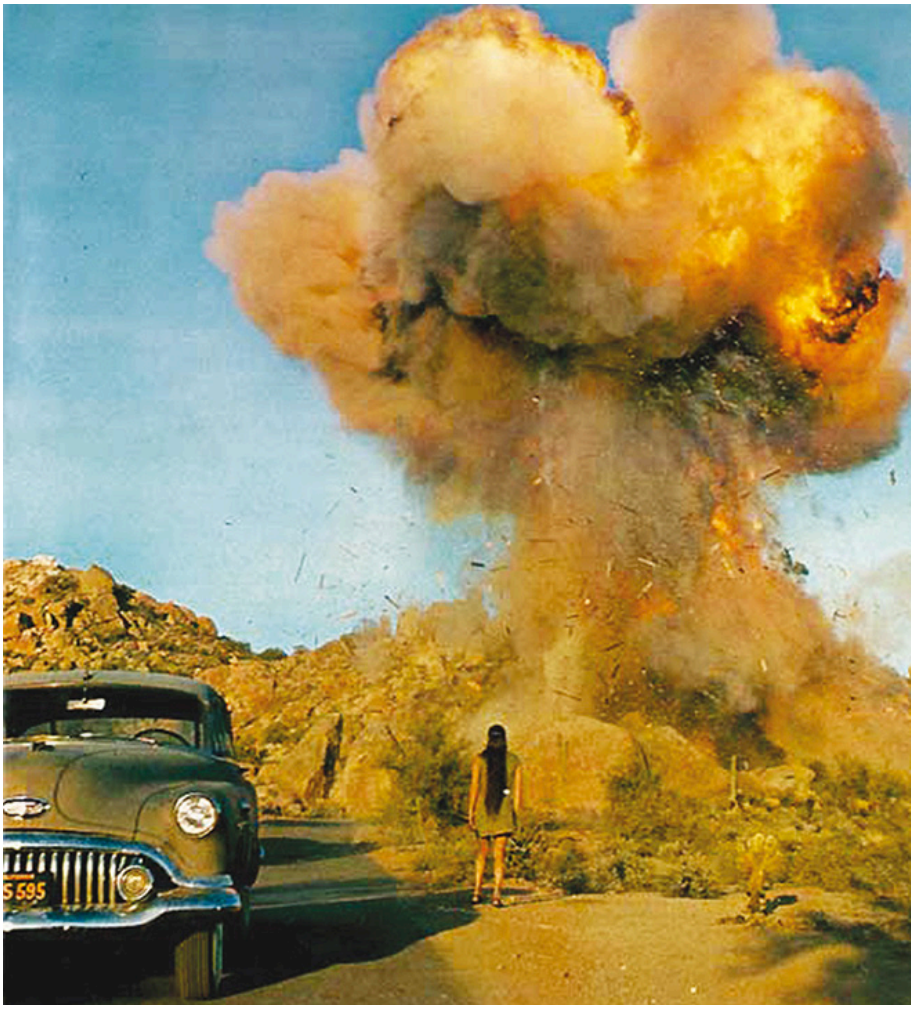
Manieri ci ha trasmesso la curiosità nell'osservare il mondo, cercando di capirne il senso e il significato delle cose. Ricordava l'importanza delle parole a partire dall'etimologia e anche quella dell'assegnare un nome alle cose, il ruolo del mito e dell'archetipo per comprendere il presente che si traduce nello 'stare' nel mondo ('abitare'[12]), in un mondo in divenire dove «il progettare divenga forma primaria dell'abitare il nostro pianeta, sia adattandosi all'ambiente che adattando l'ambiente (a se stessi)»[13]. In definiva, infatti, la progettazione come «trasformazione dialogante»[14].

Inoltre, parafrasando Heidegger affermava che «il mondo attuale è eventuale», raccontando con le sue lezioni le dinamiche labirintiche e avventurose del mondo e percorrendo, attraverso il dubbio, il rapporto 'chiasmatico' che lega il soggetto (noi) alle cose (il mondo), per farci comprendere come la progettazione significhi affrontare l'eventualità in tutta la (im)prevedibilità del divenire. Prendevamo coscienza che il vero processo di conoscenza delle cose, così come del testo architettonico, passasse per lo 'smontaggio' e presupponesse un rimontaggio interno.

Nodo centrale era sempre l'uomo in relazione al suo contesto. Egli ci ricordava sempre la condizione esistenziale che ormai ci appartiene, alimentata dal rifiuto delle certezze e l'accettazione del dubbio. In un momento storico di crisi come questo che stiamo vivendo oggi, e che investe soprattutto la mia generazione, risulta stimolante ricordare questo suo insegnamento.

Scriveva Manieri: «Nel mondo attuale, insomma, dominato dalla 'con-fusione' degli opposti e della complessità, si ha la sensazione di non

poter più contare [...] su una definita direzione di marcia e, quindi, su un 'prima' e un 'dopo' assicurati. Il che pone, bensì, il pensiero umano in condizioni di perfetta libertà»[15]. Una libertà che è smarrimento, come l'ultima scena del film di Antonioni *Zabriskie Point*[16], citata da Manieri in diverse occasioni. Un'esplosione contraddittoria, una distruzione in frammenti dai toni chiaramente compositivi in cui «[…] lo smontaggio, nella sua sconnessione, non sembra più ricomponibile […] [e] assumerà tonalità innocuamente stregonesche»[17].

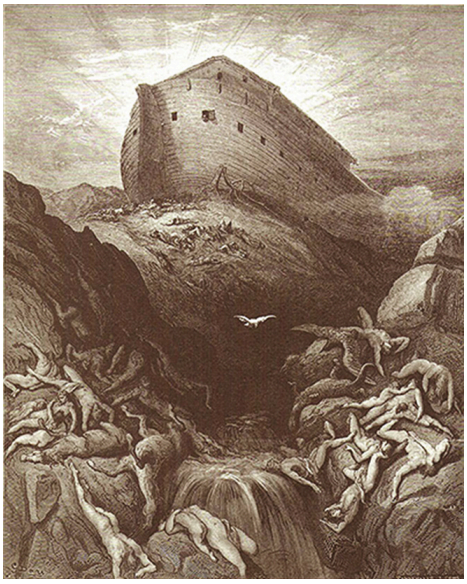


Scena finale di *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970.

Atto stregonesco al quale Manieri attribuiva la nascita dell'architettura: «non so se qualcuno crede ancora agli stregoni. Ma se per stregoneria possiamo intendere l'atto di estrema doppiezza con cui si scaccia il diavolo, evocandolo; si esorcizza la paura, terrorizzandolo; si persegue il Vero, il Buono, il Giusto, nell'evidenza del falso, del turpe e dell'iniquo; si afferma l'eterno e l'assoluto ricorrendo alla più flagrante ed effimera arbitrarietà del gesto: se possiamo accordarci sul significato della parola 'stregoneria', come una simile concorrenza di ambiguità, non sarà difficile dimostrare che l'arte e l'architettura 'nascono' come altrettanti atti stregoneschi»[18].

Questa 'ambiguità' genera anche 'disordine', così come nella compositiva esplosione universale del film, ed esalta l'architettura come limite e impossibilità del 'progetto'. Da questa «lotta contro il limite» Manieri configurava due strategie che identificava in due figure emblematiche della *Genesi*: l'Arca di Noè e la Torre di Babele.

La prima, archetipo conservatore che rappresenta l'accettazione dei limiti umani in quanto disegno divino, dettato da Dio agli uomini quasi come fosse un progetto esecutivo. Mentre in modo antagonista si pone la Torre di Babele[19] che genera invece confusione e disordine. Questo atto di sfida punito con la confusione dei linguaggi fa nascere le città in seguito alla dispersione degli uomini nel mondo. Babele è, al contrario,



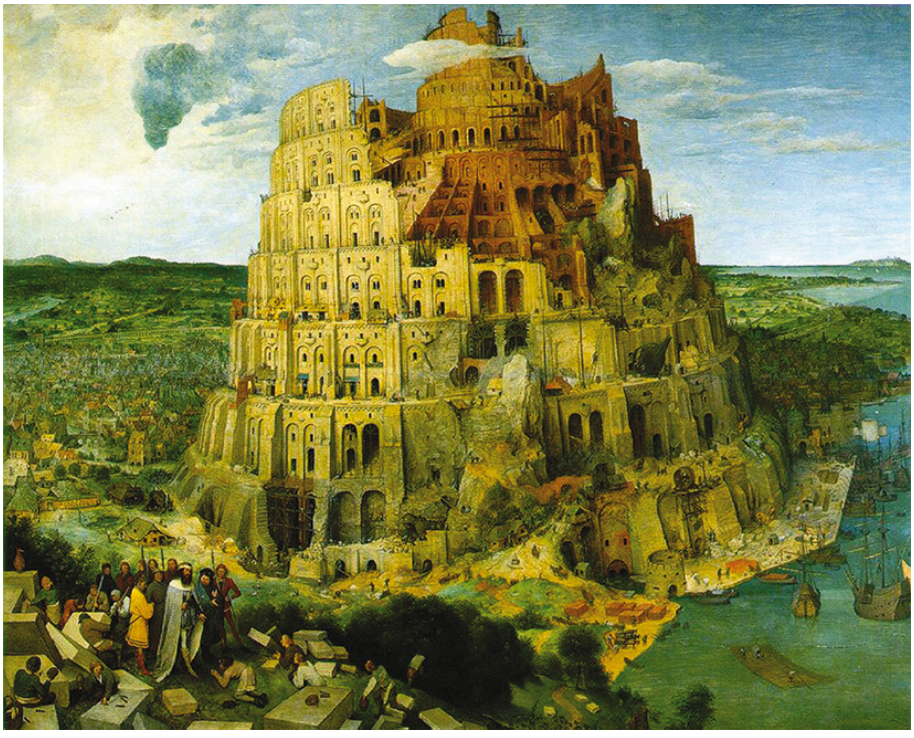
Incisione di Gustave Doré, *Le Lâcher de la colombe*, 1866-1870.

Il mito di Prometeo.

«opzione di identificazione, che comporta un distacco e una condizione di sradicamento non garantita nei suoi esiti: contro la scelta di un 'ordine', condizionato e inchiodato nello spazio e nel tempo, uno stato dinamico di incompletezza, che si pone come prima istanza di identità. La torre è infatti nel *Genesi*, un secondo albero "del bene e del male": un tentativo degli uomini, dopo e nonostante la punizione del diluvio, di "costruirsi un nome"… "affinché non siano più dispersi"»[20].

Alla vicenda biblica della Torre di Babele, ambizione umana e collettiva di raggiungere il cielo, è accostabile, secondo Manieri, un altro archetipo costruttivo: Prometeo[21], che sfida gli dei rubando coraggiosamente il fuoco. Egli, come la punizione della confusione dei linguaggi in Babele, sarà punito col supplizio carnefice dell'aquila al suo fegato (organo del coraggio). Prometeo è prototipo di abitare il mondo e figura mitologica che si contrappone a Dedalo.

Quest'ultimo costruisce il 'labirinto', l'idea di costruire entro un perimetro geometrico, che è un archetipo abitativo esso stesso, un percorso che



Pieter Bruegel il Vecchio, *Torre di Babele*, 1563.

Il mito del Labirinto.

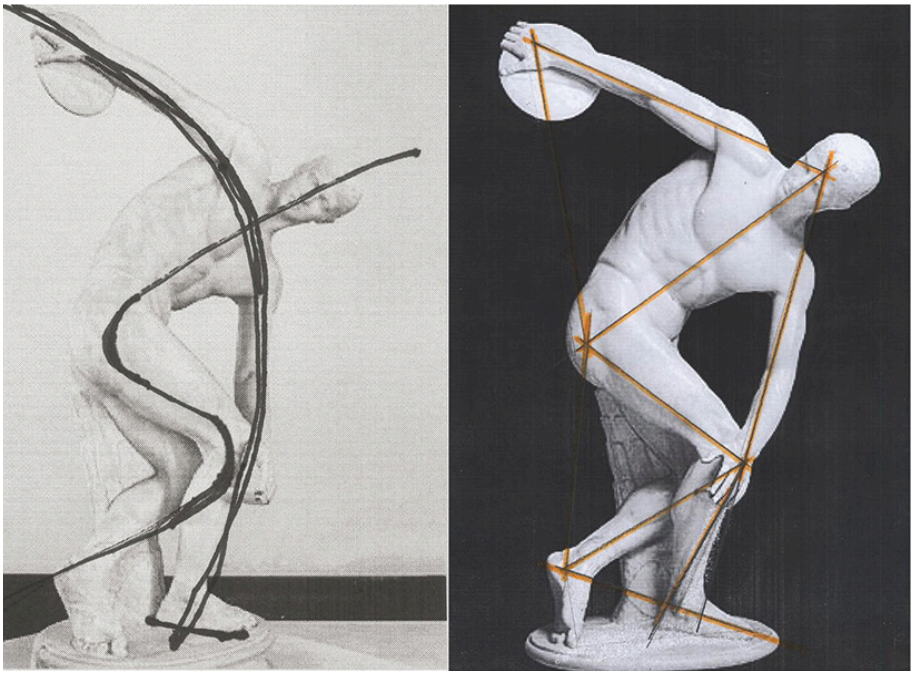
Il Discobolo, copia in marmo del II secolo d.C. da originale bronzeo di Mirone datato al 450 a.C. circa. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Collezione Lancellotti.

racchiude in sé il limite e l'interminabilità. Il labirinto è modello della città, il suo esterno coincide con le mura e il suo interno è regolato da giochi di potere e limiti; difatti al centro si trovava la morte, il Minotauro[22], archetipo della colpa rimossa.

Il labirinto è architettura che non finisce mai, chiusa in se stessa ma percorribile, governata dal 'dubbio binario' che ad ogni incrocio pone una duplice scelta, che mette in crisi chi deve scegliere e, come è noto, solo Teseo riuscirà a trovare la via d'uscita grazie al filo di Arianna.

L'ultima figura utilizzata da Manieri, questa volta alla sua ultima lezione del corso, è il Discobolo di Mirone di Eleutère, visto come metafora della progettazione.

La statua dell'atleta è rappresentata nell'atto di lanciare il disco; Mirone sceglie di immortalare il movimento di massima tensione prima del lancio, la posa è complessa ma perfettamente bilanciata: tutto il corpo grava sulla gamba destra mentre la sinistra è arretrata; il torace chino in avanti compie una torsione laterale tale da rendere tesa la muscolatura; il braccio destro allungato nell'atto di precedere il lancio forma un arco con il sinistro che cade a terra perpendicolare. Vengono a formarsi un arco e una linea sinuosa che rappresentano l'equilibrio di forze uguali e contrarie. La figura può anche essere racchiusa in uno schema geometrico preciso di



Il Discobolo, schizzi di M. Manieri Elia.

quattro triangoli sovrapposti che ci fanno intendere le esatte proporzioni. Com'è noto, la statua è sinonimo di perfezione nel 'corpo' e nella 'mente'. Ciò che stupisce è il volto che rimane impassibile e calmo, non esprime alcuno sforzo ma pura concentrazione.

Questo momento che precede il lancio del disco per aprirsi e liberare la tensione è simile alla 'progettazione architettonica'. La progettazione, così come il lancio, deve tener conto che diversi fattori siano in equilibrio tra loro, deve prevedere e preparare tutto attorno a sé, esattamente come la tensione potenziale che si ha nella realizzazione del 'progetto'.

L'esplosione compositiva, il disordine, la libertà, lo smontaggio, il dubbio, la dicotomia come scelta, sono concetti che ci hanno aiutato a ripercorrere insieme i suoi insegnamenti, dando forma a un metodo che ormai ci appartiene e che non si riduce ad una formula prestabilita ma indaga le capacità del progetto tra regola e trasgressione, ricordando che, appunto, progettare è difficile ed è, in potenza, «[…] come il disco nelle mani del discobolo»[23].

[1] Adopero questo termine, molto caro a Manieri, da lui utilizzato per definire il progetto come motore di ricerca che in potenza coglie e riattiva sensi venuti a mancare. Cfr. M. Manieri Elia, *La 'mancanza' e il progetto,* in «*TÓΠΟΣ* e *Progetto*». *La mancanza*, Gangemi, Roma 2006.
[2] Ho conosciuto il prof. Manieri Elia nel 2001 al primo anno di studi, quale allieva del suo corso di «Fondamenti di Storia dell'Architettura». Dopo la laurea, ho frequentato il Master Internazionale di II livello Architettura | Storia | Progetto, di cui Manieri era Direttore Scientifico. In quest'occasione, oltre alle sue lezioni magistrali e ai numerosi momenti di scambio al corso, ebbi la fortuna di confrontarmi con lui in occasione della stesura di una mia ricerca incentrata sul tema de 'L'ascolto' del paesaggio archeologico, che egli scelse per la pubblicazione in un numero della collana, da lui diretta, «*TÓΠΟΣ* e *Progetto*» (in corso di pubblicazione). Negli ultimi anni, prendendo parte attiva nell'organizzazione didattica del Master ASP ho avuto ancora modo di continuare a imparare da lui.
[3] Id., *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, Laterza, Roma-Bari 1989, quarta di copertina.
[4] «[…] si voleva portare avanti un lavoro storico di carattere ermeneutico, "rivolto alla interpretazione delle vicende attraversate dagli oggetti o modelli che, nel tempo, sono stati prodotti, usati, trasformati e, in definitiva, interpretati. Rivolto, insomma, all'interpretazione delle interpretazioni"» (*ibid.*, p. X).
[5] «Una certa instabilità dell'asse del discorso […] va intesa come deliberata rinuncia alla costruzione di una 'storia', formulata come percorso lineare verso una meta; in cambio di una serie di ipotesi di lavoro, attuate in forma di occasionali incursioni interpretative negli eventi del passato, ricche di contaminazioni extradisciplinari e decise con il criterio della significatività dei luoghi esaminati, agli effetti della formulazione di un'*anamnesi*, più che di una storia» (Ivi).
[6] M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, pp. 96-108.
[7] Id., *Essere e tempo*, Guida, Napoli 1998, p. 127.
[8] M. Manieri Elia, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, Aracne, Roma 2010, p. 56.
[9] *Ibid.*, p. 21.
[10] Trasgressione: *transgressio* dal verbo latino *transgredior* (trans e gradior) indica propriamente il *passare oltre*; l'uso intransitivo di questo verbo in senso figurato, ha determinato il significato di violazione di una legge, di una norma, accezione che si è affermata più largamente nell'uso comune. Cfr. K.E. Georges, F. Calonghi, *Dizionario della lingua latina,* a cura di O. Badellino, Rosenberg & Sellier, Torino 1966.
[11] Manieri Elia, *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, cit., p. 3.
[12] Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit., pp. 96-108.
[13] Manieri Elia, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, cit., p. 21.
[14] «Progettare è, dunque, tensione interrogativa inesausta, che attraversa e assume la contestualità mutevole degli eventi […]. 'Trasformazione dialogante' è forse la definizione che più si adatta a una progettazione interlocutoria, che abbia sufficiente duttilità da stabilire quell'interrelazione chiasmatica tra l'uomo e l'ambiente che l'*abitare* presuppone»: *ibid.*, pp. 26-27.
[15] Id., *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, cit., pp. VII-VIII.
[16] *Zabriskie Point* (1970) è il secondo film della trilogia di Antonioni, assieme a *Blow up* (1966) e *Professione reporter* (1975).

[17] «[…] lo smontaggio, nella sua sconnessione frammentata, non sembra più ricomponibile. Ma come per la reiterata esplosione della villa wrightiana nel film di Antonioni del 1970, anche questa volta la dissoluzione assumerà tonalità innocuamente stregonesche» (ID., *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, cit., p. 72).
[18] ID., *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, cit., p. 3.
[19] «La torre, quindi, come osserva Deridda, "non rappresenta soltanto la molteplicità irriducibile delle lingue, ma mette in luce un'incompiutezza: l'impossibilità di completare, di totalizzare, di saturare, di definire qualcosa che rinvia all'ordine dell'edificazione, della costruzione architettonica"» (ID., *L'arca, Babele e il labirinto: architettura come limite* in «Figure. Teoria e Critica dell'Arte», nn. 4-5, 1983, p. 33).
[20] Ivi.
[21] Prometeo: dal greco, Προμηθεύς, Promethéus, «colui che pensa prima». Il nome rimanda, più che alla nota vicenda della punizione da parte di Zeus, al suo antefatto. Prometeo, quale rappresentante degli uomini, sfidò Zeus in senno e in abilità pratica. Egli fece dunque a pezzi un toro e ne nascose la carne nella pelle ponendovi sopra, a vista, lo stomaco, la parte peggiore e più indigesta. Quindi ricompose a parte le ossa e le circondò di grasso. Invitò solo allora il re dell'Olimpo a scegliere l'uno o l'altro. Zeus, certo della furbizia di Prometeo ma fidandosi dell'apparenza, scelse questo ultimo insieme e rimase così beffato. A quel punto Zeus volle punire gli uomini e quindi Prometeo, levando loro il fuoco, sebbene di nuovo riconquistato dall'eroe. Cfr. *The Oxford comparison to classical literature*, a cura di M.C. Howatson, Oxford University Press, Oxford 1989, ed. it. *Dizionario delle letterature classiche*, a cura di M. Bettini, M.C. Howatson, Einaudi, Torino 1993.
[22] Il Minotauro, archetipo della colpa rimossa, è figlio dell'unione di Pasifae, moglie di Minosse, e il toro mandato da Nettuno.
[23] Frase conclusiva dell'ultima lezione di Manieri Elia al Corso di Fondamenti di Storia dell'Architettura, aula Ersoch presso l'ex-Mattatoio, Facoltà di Architettura, Roma Tre, 2001.

Donata Cherido

Architettura, storia, progetto: termini indissolubili

Architettura | Storia | Progetto è il titolo del Master che ho frequentato circa 5 anni fa, ma sono anche tre parole, concetti, tre *arché* indissolubili nel pensiero di Mario Manieri Elia e tali sono diventate anche per me. Non è facile descrivere in maniera non semplicistica, darne cioè la misura in sintesi, di un'esperienza come quella di Architettura | Storia | Progetto; per questo ricorrerò a esempi ricavati dagli esercizi progettuali con cui mi sono confrontata durante il Master.

La prima esperienza da noi affrontata è stata volutamente molto forte. Abbiamo avuto a disposizione poco più di una settimana per immedesimarci in una grande figura di progettista contemporaneo che dovesse intraprendere per la prima volta un progetto in un luogo colmo di storia, nel caso del mio gruppo l'Isola Tiberina. Cosa avrebbe fatto Zaha Hadid? Cosa Francesco Venezia? E Peter Zumthor? E David Chipperfield? Non è semplice cercare di porsi dal punto di vista di qualcun altro, specie perché spesso ogni architetto crede di possedere uno stile proprio se non innato.

Per tutto ciò ricordo il primo procedere del lavoro come un impatto violento!

In pochi giorni abbiamo dovuto in qualche modo rinunciare alle nostre identità, trasformarci. Schizzare come qualcun altro, usarne i medesimi colori, porci domande che forse noi non ci saremmo mai fatti ma che si sarebbero posti, così credevamo, Francesco Venezia o Peter Zumthor.

Per arrivare al progetto ci siamo immersi nelle architetture meravigliose dei maestri, nelle loro riflessioni e teorie, ma anche nella storia della città di Roma e nelle sue contraddizioni attuali.

C'è un altro aspetto che mi preme sottolineare già da principio. Il Master non era solo per architetti ma ha compreso anche studenti provenienti da accademie d'arte, facoltà di storia e archeologia, con i quali noi architetti ci siamo dovuti confrontare per arrivare al progetto, in un

rapporto spesso conflittuale, ma forse proprio per questo di reciproco arricchimento. Le lezioni hanno affrontato temi diversissimi tra loro, con contributi di importanti storici, archeologi e architetti che provenivano da tutto il mondo.

Chi sapeva trovare un nesso comune agli interventi diversi e metterli costantemente in relazione era Mario Manieri Elia. Nessuno come lui aveva questa capacità significante.

Ma qual è la relazione specifica fra architettura, storia e progetto sulla quale si interrogava Mario Manieri Elia? Proverò a sintetizzare separatamente alcuni significati che si possono attribuire ai tre termini.

L'architettura è ciò che ci circonda, che caratterizza il nostro modo di vivere e le nostre città, ma anche ciò a cui aspiriamo come progettisti. L'architettura è materia pesante, immanente. Qualcosa con cui fare i conti. Manieri Elia direbbe che è «esecuzione differita di un progetto» nel senso che il progetto ha con il costruito rapporti traslati nel tempo in cui intervengono figure diverse dal progettista. Non mi addentro nel problema della conservazione, dove ad esempio il concetto di «com'era, dov'era» potrebbe darsi come esecuzione differita dell'originario progetto.

La storia? La storia è doppia: è il nostro vissuto personale, la nostra memoria; ma è anche il contesto più o meno recente in cui operiamo, è qualcosa da scoprire, per questo non è immobile ma anzi è piena di vita pulsante, passibile di una pluralità di interpretazioni.

Il progetto è un atto creativo, certamente. Manieri sottolineava continuamente l'etimologia della parola: dal greco *iecto* (getto) *pro* (avanti). Analizzati singolarmente i due termini, sembra che l'atto creativo sia fulmineo, venga di getto, ma allo stesso tempo sia quasi una patata bollente, di cui doversi liberare per non bruciarsi.

Per Nietzsche la pretesa oggettività della storia soffoca la vita e noi possiamo progettare solo affrancandoci dal peso del passato storico, invece per Manieri Elia la storia non è solo documento ma è soprattutto intenzionalità comunicativa, cui noi dobbiamo attingere per progettare, ossia creare relazioni tre noi e le cose, in un'accezione chiaramente evolutiva. Il suffisso *pro* ha un'evidenza positiva, in quanto è un'azione che non tende indietro, ma avanti, oltre. Non è nostalgia, mancanza, anche se da questa mancanza può nascere, ma è fattività, futuro.

In effetti proprio su questo tema Mario Manieri Elia scriveva: «Storia e progetto nascono dalla difettività e dalla mancanza», mancanza che potenzia l'azione trasformativa dell'uomo sull'ambiente nel quale deve vivere, mettendosi con esso in relazione. Considerava infatti che proprio dal senso di disagio, che caratterizza la mancanza, venisse messo in moto il progetto.

Proprio in quanto 'fare' comunicativo, il progetto è il contrario della contemplazione. Nel numero di «*TÓΠΟΣ* e *Progetto*» intitolato *La mancanza*, Manieri porta lo splendido esempio del mito di Eco e Narciso per spiegare l'incomunicabilità data dal mondo della contemplazione. Narciso si specchia nel fiume e si innamora della sua figura, con la quale non può comunicare; Eco è una fanciulla evanescente, quale la rappresenta Poussin nel quadro del Louvre. A lei è stata tolta la possibilità di comunicare se non riportando quello che dicono gli altri e vive perciò di riflesso, come riflessa è l'immagine di se stesso di cui si innamora Narciso. Mito spinto ancora oltre per l'impossibilità di Eco di poter esprimere a Narciso il suo amore.

Da questo punto di vista un atteggiamento puramente contemplativo rivolto alla storia, ma anche all'architettura, tende a rimanere nel solco della tradizione, a produrre copie, rendendo i tre termini architettura, storia, progetto inconciliabili.

Invece per Mario Manieri Elia la storia, la nostra memoria, e l'architettura, il contesto, ci assistono nel progetto, creando quella presa di coscienza per cui, attraverso lo studio, possiamo arrivare a un atto creativo consapevole.

Ecco, in tutto ciò credo moltissimo, tanto più operando oggi in contesti carichi di storia, intrecci e sovrapposizioni come quelli che appartengono alle nostre città.

Le nostre città sono infatti frutto di sovrapposizioni e innesti.

Quando si progetta o si interviene nella città storica, la questione di fondo riguarda non solo il rapporto di contraddizione o continuità tra 'antico' e 'moderno', ma anche la qualità, che non sempre è facile definire.

Credo che il progetto, qualunque esso sia, sia sempre un compromesso. Raramente, come in un museo d'arte contemporanea, ci troviamo ad operare in una *white box*. L'architettura e il restauro dovranno sempre fare i conti con il contesto e la storia dei luoghi in cui si inseriscono; in questo differiscono completamente dalle opere d'arte.

L'architettura va a colmare un vuoto, vi si inserisce, ma non bisogna dimenticare che questo vuoto è già di per sé carico di senso.

Per chiarire, mi aiuto con la terza esperienza progettuale che abbiamo affrontato. Si è trattato di progettare in un luogo pieno di storia: la Valle dei Templi di Agrigento.

Il progetto insisteva in un'area che si percepiva vuota; ma in realtà vuota non era. Quell'area era infatti l'antica *agorà*, perciò era carica di senso, anche se nascosto. Il nostro progetto doveva dare un significato a un luogo, che attualmente si presenta pieno di contraddizioni. Nessun visitatore sostando oggi in quello che è di fatto un parcheggio sterrato capirebbe di trovarsi nel fulcro più vitale di un'antica città, luogo del mercato, centro economico e

politico, dove sorgevano gli edifici pubblici, gli uffici, i teatri.

Noi per primi, quando ci siamo trovati per la prima volta in quel luogo, mai avremmo pensato che avrebbe potuto assumere tanto significato. Eppure incredibilmente quello spazio conserva ancora le proporzioni dell'*agorà*, come abbiamo potuto scoprire studiandone la storia.

In questo caso però, a differenza del primo progetto, che era stato un breve esercizio (*workshop*), abbiamo avuto il tempo di immergerci nel luogo, respirarne l'aria secca e riempirci gli occhi dei colori caldi. Io, e i miei compagni del Master, abbiamo 'vissuto' nella Valle dei Templi per 10 giorni, passeggiando tra le rovine, ricercandone la storia, parlando con gli archeologi tedeschi che le studiavano da anni. È stata un'esperienza magica, indimenticabile e probabilmente irripetibile. Nella professione raramente si è padroni del proprio tempo fino a questo punto; bisognerebbe però imparare a prenderselo, il tempo. La frenesia non porta ricordi così lucidi (sono passati cinque anni, ma le immagini di quei giorni sono ancora vivissime) ma frammenti sconnessi.

Il progetto in questo caso per noi è stato l'inevitabile risultato delle nostre sensazioni, date dal luogo e dalla storia messi tra loro in relazione. È stato il nostro modo di esprimere e comunicare ciò che avevamo sperimentato.

Assumendo l'idea di 'vuoto' come condizione 'generativa' e non come 'mancanza', siamo partiti dall'immaginazione, da una sensazione, quella dell'*agorà* affollata, delle strade e delle visuali che da essa si diramavano e abbiamo iniziato a studiarle.

Nel 'vivere' in questo modo il progetto abbiamo potuto anche capire meglio cosa intendeva Manieri quando, nelle sue lezioni, si richiamava a Proust e al senso della memoria. Infatti se in Proust il sapore delle *madeleine* crea la scintilla di un momento privilegiato che consente di ritrovare il tempo perduto, la stessa cosa può avvenire tramite il progetto, poiché esso è la capacità di sintetizzare e co-relazionare cose temporalmente distanti.

In questo senso si potrebbe dire che la mediazione fra storia, architettura e progetto avvenga proprio attraverso la memoria individuale, che fa da tramite con la memoria collettiva e lega temporalità diverse.

Infatti nello sviluppare il nostro progetto, la memoria e la storia del luogo ci sono serviti come motore per studiare il contesto e confrontare il passato con il presente. Alcuni assi visuali sono stati recuperati nel disegno ma non solo. Partendo dalla storia e mettendola in relazione all'ambiente siamo riusciti a stabilire un collegamento, che ha unito tramite il nostro progetto, la parte bassa della Valle dei Templi, dove si trova il tempio di Zeus e la parte più alta, dove si trova il tempio di Eracle, percorso oggi brutalmente interrotto dalla strada che vi passa nel mezzo.

La stessa cosa è valsa per progetti di altri studenti che si sono confrontati forse più direttamente con i singoli elementi archeologici.

L'esperienza della *madeleine* in Proust è come un frammento archeologico ritrovato. Senza un lavoro di ricostruzione temporale rimarrebbe solo quello che è.

In architettura il problema del progetto archeologico è proprio questo. Manieri Elia nei suoi scritti lo spiega chiaramente: se non vi è una continuità storica, il manufatto antico tende a rimanere isolato dalla città. È il problema che caratterizza ciò che emerge da uno scavo, in zone dove ormai è consolidata una realtà diversa, con caratteristiche diverse. Per quanto prezioso possa essere il frammento recuperato, questo tenderà a rimanere slegato dal suo contesto. Nei casi in cui la struttura archeologica è rimasta alla luce, la città nel tempo ha imparato a fare i conti con l'oggetto e gli è cresciuta attorno. Penso all'Arena di Verona, ma anche agli acquedotti romani, alcuni dei quali sono ancora in funzione.

Sono invece moltissimi gli esempi nei quali l'archeologia emersa in un determinato contesto storico non riesce a inserirsi nel nuovo tempo, quello nel quale effettivamente si colloca. In questo senso il Master ci ha insegnato a compiere uno sforzo per ritrovare il tempo perduto. La storia, lo studio ci consentono di colmare le distanze ma non sono sufficienti. Serve un tramite, vale a dire il progetto che, come il linguaggio per Walter Benjamin, costituisce il mezzo che ci consente di attualizzare in 'qui e ora' ciò che era rimasto nel tempo perduto. Archeologia e attualità possono con-fondersi solo se, come afferma Mario Manieri Elia, si saprà vedere nel frammento emerso il senso che può avere attualmente nelle società, riconoscendo i nessi che ci aiutano a superare aporie apparentemente insolubili.

Solo attraverso il progetto sarà possibile compiere il passaggio fra memoria e storia, come per Proust solo grazie all'arte, alla scrittura, è possibile dare un senso alla memoria.

Il Master ci ha insegnato un metodo per stare nel nostro tempo, con tutte le contraddizioni e le insicurezze che lo caratterizzano, senza negarle, ma anzi facendole divenire motore di cambiamento. Ci ha insegnato a non contemplare l'architettura come fosse un'opera d'arte ma a progettare per farla vivere, interagendo in maniera diretta, quasi viscerale e anche un po' 'sentimentale', con l'ambiente, il contesto e la storia.

Bibliografia

Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura, a cura di B. Pedretti, Bruno Mondadori, Milano 1997.
M. Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998.
«*Τόπος* e *Progetto*». *Il recupero del senso*, Fratelli Palombi, Roma 2000.
M. Manieri Elia, *Il nuovo nell'esistente: un 'innesto' possibile*, in *Manutenzione e recupero nella città storica, L'inserzione del nuovo nel vecchio a trent'anni da Cesare Brandi,* (Atti del IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, vol. II, a cura di A. Centroni, Gangemi, Roma 2004, pp. 9-13.
M.M. Segarra Lagunes, *I quaderni del Master*, Gangemi, Roma 2004.
«*Τόπος* e *Progetto*». *La mancanza*, Gangemi, Roma 2006.
«*Τόπος* e *Progetto*». *Il vuoto*, Gangemi, Roma 2008.
Progetto archeologico - Progetto architettonico, (Atti del Seminario di studi), Roma 13-15 giugno 2002, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2002.

MANIERI ELIA
STORICO E CRITICO DELL'ARCHITETTURA

Franco Rella

La costruzione critica

1.

Voglio iniziare con un *incipit*, con un frammento di Gottfried Benn su cui dovremo meditare in una sorta di attenta esegesi. Il frammento è tratto da un saggio *L'Io moderno*, quell'io che si trova nell'ora della «grande notte, dell'ebbrezza e delle forme sfuggenti». È l'io che si muove, come ha detto lo Zarathustra di Nietzsche, in mezzo a «frammenti di uomini», in mezzo a «orrida casualità». Questo è il paesaggio del moderno, questo è il suo tempo che, come ha detto Octavio Paz, si sfarina tra le mani, insieme agli eventi che hanno scavato nelle anime e nei corpi, che hanno reso sfuggenti le forme in cui nel passato l'uomo ha dato un senso al suo essere nel mondo, al suo operare in esso. Ci troviamo dunque immersi in quella che appare la 'notte del senso', che sembra allontanarsi insieme alle forme fuggevoli in cui dovrebbe manifestarsi.

Ma forse le forme si erano già nel XIX secolo fatte sfuggenti affondando nella malinconia, che è il fondo grigio, plumbeo, su cui Charles Baudelaire aveva proiettato le immagini della folla metropolitana, e in essa l'andare disperato dell'uomo della folla, del solitario che si nasconde in essa. Forse, come ha suggerito Walter Benjamin in *Parco centrale*, già il barocco aveva incrinato le forme per poi cercare di frenarne la fuga congelandole nell'allegoria, che è sempre un'immagine irrigidita in cui si manifesta, come egli suggerisce nel *Dramma barocco tedesco,* la *facies hyppocratica* del mondo. La scansione del tempo – la storia – si presenta così come un procedere lungo la *via crucis* del decadere. John Donne ha scritto nel XVII secolo che la parola stessa bellezza è decaduta, scomparsa. La sua forma si è dissolta e con essa l'ordine che questa rappresentava. Che in qualche modo incarnava e giustificava.

Forse potremmo retrocedere ancora all'indietro e trovare la tensione e

l'inseguimento delle forme sfuggenti anche in un più profondo passato, calandoci fino alla tragedia, fino a Edipo che si presenta sulla scena di Tebe definendosi straniero, *xenos*, incerto del suo stesso nome: Oidipous *kaloumenos*, così infatti egli si rivolge ai tebani, «io che sono chiamato Edipo». Ma prendiamo invece la decisione di tornare al frammento che abbiamo indicato come un *incipit* per poi lasciarlo in sospeso. La via che ci ha portato apparentemente lontano da esso, è una via che invece lo circonda, lo pone in stato d'assedio per carpirne il senso.

«Avete visto il violino di Picasso vibrato come un'ascia contro questa realtà o piuttosto i frammenti di cosmi esplosi legati di nuovo assieme a formare un violino di sangue? Dove andrete per crearvi di nuovo?»

2.

Abbiamo detto che l'io moderno, l'uomo moderno si trova in mezzo a forme sfuggenti, in un mondo frantumato, in un tempo che si sfarina, in cui, in una parola, sembra impossibile dare un senso alla propria esperienza, a renderla comunicabile. «Cosmi esplosi», ha detto Benn. Su questo mondo e su questi cosmi Picasso, l'artista Picasso, vibra come un'ascia il suo violino, e poi ne ricompone le schegge, creando così il suo violino di sangue, che è di fatto una nuova immagine del mondo. Il gesto dell'artista è infatti un gesto cosmogonico. L'artista – sia esso un pittore, un poeta, un architetto – questo lo sa. Questo è il rischio che egli sa di dover ogni volta affrontare. Decostruire per costruire.

Perché abbiamo parlato di rischio? Qual è il pericolo che l'artista affronta ogni volta che solleva l'ascia-violino per scomporre e ricomporre il mondo-violino? Dove cala precisamente quest'ascia? Dove si esercita la sua violenza?

Diciamo subito che il 'violino' viene vibrato come un colpo d'ascia dall'artista sulla realtà dei linguaggi, sulle strutture ideologico-culturali. Il colpo cala però anche sul violino stesso. L'opera infatti muove paradossalmente anche contro di sé. E se è tormentato il gesto decostruttivo che coinvolge l'opera, il suo contesto, altrettanto tormentato, è il gesto 'costruttivo'. Il violino è un violino di sangue, perché porta in sé tutte le ferite che esso ha inferto al mondo, che ha inferto a se stesso. L'opera d'arte, a differenza della filosofia, come era stata declinata da Hegel, e come oggi ben più superficialmente viene declinata, non rimargina le ferite, come non le rimargina la nuova scrittura critica, su cui cercheremo di dire più avanti.

Mi trovo *infedelis in partibus fidelium*, infedele in mezzo ai fedeli. Filosofo in mezzo agli architetti, che ben sanno però che se il loro progetto non mette in discussione le forme date, e se non incorpora la tensione esercitata sul mondo ed esercitata sul proprio linguaggio e sui propri mezzi, allora l'opera che essi hanno realizzato, anziché aprirsi alle forme sfuggenti incorporandole in una nuova forma, si chiude in se stessa, diventa autoreferenziale: dice sé, soltanto se stessa. Si dice, anzi si recita, come *kitsch*, nella definizione che ne ha dato Herman Broch. L'opera non deve risolvere le contraddizioni ma, come ha detto Theodor W. Adorno, deve portarle all'estremo, compiersi in questa tensione.

3.

Il termine 'decostruzione', che è stato articolato come 'decostruzionismo' insieme al termine 'poststrutturalismo' e poi 'postmoderno', è stato un complesso e articolato dispositivo teorico teso a depotenziare la portata della decostruzione. Più prossimo a ciò che cerchiamo di articolare come decostruzione troviamo certamente Nietzsche, certamente la lacerante ambiguità di Dostoevskij, troviamo Simone Weil che arriva a dire nei suoi appunti del 1942 che la realtà è costituita da contraddittori. E aggiunge, richiamando e al tempo stesso rovesciando Platone, che se la verità e la realtà si manifestano in una forma, anzi – come ha detto proprio Platone – nella forma della bellezza, questa bellezza è necessariamente squartamento, smembramento. In una parola: decostruzione. Come nella mistica ebraica, là dove si afferma che la rottura dei vasi precipita la luce, che vi era chiusa e nascosta, e per questo invisibile, nella materia da cui ora traluce mescolata ad essa. Non si dà luce se non riusciamo a comprendere anche il buio, da cui essa si offre al nostro sguardo, che è simile allo sguardo dell'angelo di Benjamin fisso sulle macerie. Sappiamo che questo è l'angelo della storia. Ma sulla storia torneremo più avanti.

4.

Negli Anni quaranta del XX secolo, si è in qualche modo acquietata l'inquietudine delle avanguardie, tese a recuperare il senso unitario del mondo. Tale è infatti il futurismo che cerca di garantire la pienezza del tempo proiettandosi nel futuro o, come nell'espressionismo, calandosi nel regno delle madri dell'originario, o cercando – con il surrealismo –

anche nella dimensione onirica 'la parola piena e senza rughe' che potesse riarticolare la verità. E proprio in quegli anni abbiamo il gesto estremo, che decostruisce non solo un'opera, ma anche un'intera tradizione. Lucio Fontana cala il suo fendente e lacera la tela, lasciando dietro questa fenditura il nero, una dimensione abissale. È la ferita metafisica che Georges Bataille negli stessi anni interroga nella fenditura del sesso di Madame Edwarda. È la bocca che si spalanca fino alla defigurazione estrema del volto nell'*Innocenzo X* di Bacon. Anche Bacon, come Fontana, non si limita a decostruire e defigurare un'opera. Anch'egli muove contro una tradizione sfigurando un grande quadro di Velázquez. Accanto a Fontana e a Bacon potremmo ricordare Alberto Giacometti. Potremmo richiamare la scarnificazione del linguaggio di Samuel Beckett, che si spinge fino alla polverizzazione delle parole in Antonin Artaud e Paul Celan. O l'attacco a tutti i generi letterari in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini. In tutti questi emerge la preoccupazione di costruire uno spazio che contenga e renda visibile proprio l'opera di decostruzione, l'opera di despazializzazione che porta dal *topos* all'*atopia*.

La vertigine del senso che questo gesto apre e si esprime nitidamente in una poesia di Paul Celan che, proprio per questo, ho più volte citata nei miei saggi e che qui ripropongo. Lo spazio che si delinea o meglio che si costruisce in questa poesia è appunto lo spazio di ciò che la decostruzione ha scoperto: la verità dell'ombra, dell'antinomia del sì e del no. Della verità che pronunciamo, anche se magari confusamente, nell'ombra.

Parla anche tu,
parla per ultimo,
di' la tua parola.

Parla –
Ma non dividere il No da Sì.
Da' alla tua parola anche il senso:
Dalle l'ombra.

Dalle ombra abbastanza,
dagliene tanta,
quanta tu sai ripartita intorno a te tra
mezzanotte e mezzogiorno e mezzanotte.

Guarda attorno:
vedi come essa diventa viva in giro –
Presso la morte! Viva!
Dice verità chi dice ombra.

5.

Walter Benjamin aveva già colto questo aspetto e lo aveva assegnato come compito al pensatore, aprendo così la via per una nuova scrittura critica nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe del 1922. Compito del critico è quello di decostruire, destrutturare l'opera che si presenta in prima istanza come totalità, che è sempre falsa e aberrante. Il critico deve costruirla come una rete frammentaria, vale a dire restituirla alla sua verità di frammento, di 'torso del mondo vero'. Ma è nella *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco* del 1928 che emerge, appunto frammentariamente, una teoria della scrittura critica, ovvero della scrittura saggistica. La verità di una teoria si coglie nel dettaglio, scrive Benjamin. In essa si procede per interruzioni, pause, sincopi, per giungere al punto in cui emerge l'antinomia degli estremi. «Per la filosofia dell'arte sono gli estremi ad apparire necessari». Benjamin delinea dunque una forma di pensiero che, dagli estremi più remoti, fa emergere la configurazione dell'idea in quanto totalità contrassegnata dalla coesistenza degli opposti. La rappresentazione di un'idea non può in nessun caso considerarsi riuscita finché non si è passato virtualmente in rassegna il cerchio degli estremi in essa possibili.

L'artista ha calato il suo 'violino-ascia' sul mondo e anche, come abbiamo detto, sulla sua stessa opera che ne raccoglie le schegge. Anche il pensatore critico muove il suo 'violino-ascia' sul mondo del pensiero e delle opere, e al tempo stesso sulla sua costruzione critica. Il saggio-frammento, il saggio come luogo degli estremi e delle contraddizioni ne è la prova.

Di qui muoverà la grande scrittura critica di Theodor W. Adorno in *Minima moralia,* teorizzata anche nel *Saggio come forma*, che Adorno ha posto in apertura al primo volume delle *Note per la letteratura,* che si chiude sintomaticamente con il saggio dedicato a Beckett, *Tentativo di capire il* Finale di partita*,* dedicato allo scrittore che proprio per la sua sistematica pratica decostruttiva sembra inverare anche quella profezia di Hegel, che nell'*Estetica* affermava che l'arte sarebbe morta diventando arte di pensiero. Ovviamente l'arte non è morta, ma certamente è diventata arte di pensiero che è venuta in soccorso della filosofia in crisi, talvolta sostituendosi ad essa nel porre le domande decisive sul senso del mondo e della verità di noi nel mondo.

6.

Ho usato nella mia esposizione un certo *pathos*, lo riconosco. Lo spiego con il fatto che, come ho ricordato più sopra, un complesso dispositivo

teorico e critico è stato mosso a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso contro la scrittura che incorpora ciò che la apre e la fende. Questo dispositivo ha investito anche il mondo delle arti, e tra queste ovviamente anche l'architettura. Nietzsche aveva parlato di metafisica artistica e di metafisica tragica per il sapere contraddittorio che si manifesta nelle arti e nel pensiero che si muove da presso le arti. Che si muove, potremmo dire, nell'ombra che le arti dispiegano, quell'ombra in cui si manifesta, come ha detto Paul Celan, il senso. Basta passeggiare nelle Biennali veneziane per rendersi conto dell'immane depotenziamento di questa tensione attraverso il gioco, o attraverso l'allegoria anch'essa depotenziata in una sorta di azzeramento tautologico. Il teschio di Damian Hirst non allude alla morte. Allude attraverso i suoi diamanti alla ricchezza di chi è destinato a collezionarlo.

7.

Ma avevo promesso che avrei affrontato in questa chiave anche il problema della storia, che è stato al centro dei miei interventi al Master Architettura | Storia | Progetto diretto dall'amico Mario Manieri Elia e dal Professor Francesco Cellini, con la collaborazione della professoressa María Margarita Segarra Lagunes. Il tema del progetto in genere e della costruzione storica investono la tematica del tempo, che è uno dei temi che hanno attraversato e che ancora inquietano il Moderno. Ma investe anche un altro aspetto che ho fin qui trascurato e che è chiuso in una sequenza di domande. Il saggista decostruisce l'opera, apre in essa sentieri lungo i quali insegue quei dettagli che Benjamin ci ha detto essere fondamentali. Ma quando la sua ricerca si arresta? Quando il suo lavoro può dirsi terminato? È vero che il saggio – il progetto, la costruzione storica – non esaurisce mai il suo oggetto, ed è per così dire un processo di continue approssimazioni, ma torno a chiedermi: quando posso deporre la penna. Quando posso e spegnere il computer, dicendomi: almeno per ora basta?

È il problema dell'analisi interminabile che Sigmund Freud ha affrontato in un breve scritto del 1937, lo stesso anno in cui ci propone un altro scritto, *Costruzioni nell'analisi*, che è una sorta di risposta al problema che egli stesso ha sollevato. L'analisi, e qui parliamo di analisi storica perché investe appunto la storia dell'analizzando, deve scoprire, o per essere più esatti – scrive Freud – «costruire» il materiale dimenticato – la temporalità e lo spazio di ciò che è stato dimenticato – a partire dalle tracce che di esso sono rimaste. Solo apparentemente questa analisi assomiglia all'analisi dell'archeologo, il cui fine è quello di ricostruire a partire dai resti che egli

ha rinvenuto e che ha analizzato appunto con lo scopo di ricostruire. Per l'analista, come per lo storico, non c'è ricostruzione. Non c'è e non ci può essere una redenzione del passato che ne sia una fedele ricostruzione che faccia sparire le macerie che ingombrano lo spazio su cui fissiamo gli occhi. Lo ha detto Benjamin, quando affermava che «proprio dalle macerie spira un vento che trascina verso il Paradiso». Lo ribadisce Freud quando chiarisce in cosa consista il lavoro dell'analista e dello storico. Lo storico compone gli elementi, i frammenti, che emergono dall'analisi – dalla decostruzione quindi – in una storia, in un racconto, che non pretende la verità. Si propone anzi come una finzione, anche se, come dice Freud citando Shakespeare, si afferra spesso la carpa della verità con l'esca della menzogna.

Lo storico costruisce e racconta storie. Anche l'architetto che opera un restauro forse non si limita a ricostruire, ma costruisce egli stesso una storia possibile attraverso le forme che fa agire in un contesto. Ma quale può essere il senso di questo operare storico? Il senso di questa storia? Di queste storie?

Anche qui Benjamin ci aiuta a leggere Freud. Le tracce che emergono sono il sintomo che abita un passato irredento che preme sul soggetto. Si tratta, dice Freud, di riportare gli elementi che emergono nell'analisi al «punto del passato a cui propriamente appartengono» per aprire tra passato e presente una tensione da cui possa emergere il senso stesso di un'esistenza, un senso che si proietta anche sul futuro. È quanto Benjamin individua in Proust, e che indica come «l'ora della conoscibilità». È l'attimo in cui più tempi si concentrano, come in una monade, in un tempo. L'attimo in cui il presente attira a sé un attimo del passato con una forza che Benjanin chiamava «redentiva» in cui si realizza la redenzione del passato oppresso. Una redenzione che non deve cancellare le cicatrici, ma portarle ad una piena leggibilità.

L'analisi critica, come l'analisi storica si pone come un atto 'poetico' e 'poietico', un fatto 'artistico' dietro al quale sta uno sconvolgimento del concetto abituale di temporalità. Per Nietzsche, per Freud, e per Benjamin non è la prossimità temporale che stabilisce la contemporaneità di due eventi o di due forme, ma è l'atto interpretativo, l'atto poetico-poietico che li accosta, facendo emergere quella tensione che rende entrambi significanti: che fa emergere, in una parola, il senso nello spazio della loro tensione.

8.

Fare critica, fare storia, nella prospettiva che ho cercato di delineare apre a uno spazio ulteriore. Coniugare questo concetto di critica, e di critica

storica, alla filosofia pone in tensione il concetto filosofico. Apre in esso ciò che Hegel respingeva come un'aberrazione. Lo costringe ad accogliere in sé anche la dimensione aconcettuale, vale a dire il '*pathos* del pensiero'. Pensare diventa, in questa prospettiva, come Franz Kafka ha detto della scrittura, un assalto al limite. La critica nella sua dinamica decostruttiva e costruttiva può dunque essere definita un pensiero del limite. Il limite e quello dell'esprimibile oltre il quale si apre lo spazio dell'inesprimibile che viene tentato ma che non è mai pienamente conquistato e quindi esposto come una preda. Molte sono le cose inesprimibili, che rimangono tali. Il pensiero si legittima soltanto quando si assume la responsabilità di cercare di esprimere l'inesprimibile.

9.

Ho parlato più sopra di un complesso dispositivo teorico che si è mosso contro questo pensiero del limite e che oggi si muove con maggior forza e determinazione. Negli anni Ottanta del secolo scorso, e anche più recentemente con il 'pensiero debole', una filosofia ha rinunciato a confrontarsi con la pluralità conflittuale del tragico, e ha tradotto l'interpretazione interminabile in un infinito e indifferente scorrere di interpretazioni, che annientano proprio quello che potremmo definire il conflitto delle interpretazioni. Ha rinunciato a confrontarsi dunque con il senso del mondo e con i segni plurali e contraddittori in cui il senso si manifesta.

Per affrontare il senso di un mondo lacerato e delle opere o dei complessi significativi in cui tale lacerazione si mostra è necessario, come hanno detto sia Adorno sia l'ultimo Foucault, che il pensiero pensi anche contro se stesso, opponendosi all'avidità del concetto che vorrebbe risolvere tutto in sé, e che sappia dunque scontrarsi e aprirsi urtando contro ciò che il sistema concettuale non può assumere nel suo spazio. Ma, dopo la filosofia dell'infinito intrattenimento, è diventata dominante la filosofia analitica anglosassone, che si è proposta come l'analisi del suo stesso linguaggio in un dialogo tra filosofi che ha luogo, come dice Edward Said, con la mente assolutamente «libera e incontaminata da ogni esperienza degli sconvolgimenti» che attraversano e lacerano i soggetti. Sembra che il loro fine sia quello di «una conversazione con altri filosofi in cui la verifica di una affermazione può trovarsi soltanto in un'altra affermazione». Il filosofo come *xenos bios* aveva detto Aristotele. Oggi, spesso, il filosofo non si presenta come vita straniera, ma come straniero 'dalla' vita.

Un ulteriore passo, aperto proprio dalla filosofia analitica anglosassone,

ha generato in Italia la cosiddetta filosofia del 'nuovo realismo'. Una filosofia disposta a cedere ogni *pathos* in cambio della certezza: una rosa è una rosa, incontestabilmente. Oppure, per esempio, oggi, 2 aprile 2013, noi siamo indubitabilmente seduti qui e parliamo. È la verità, una verità storica, e come tale non è contestabile. Ne emerge un pensiero che asserisce e non interroga, che non si sporge nemmeno su cosa noi stiamo dicendo. La domanda qui si spegne non perché abbia trovato la risposta definitiva, non perché abbia finalmente trovato 'il reale'. Anzi, questo è un pensiero che si difende dal reale, quello a cui ci si approssima progressivamente. Valéry ha scritto che il reale che si presenta allo stato puro, di colpo, arresta il cuore. È, in un certo senso, l'indescrivibile di cui abbiamo detto essere il compito della filosofia. Quella filosofia che, come ha detto Georges Bataille, «riveste una strana dignità per il fatto che essa assume su di sé la messa in questione infinita. Non sono i risultati che le valgono un prestigio discutibile, ma soltanto il fatto che essa risponde all'aspirazione dell'uomo che chiede la messa in questione di tutto ciò che è […]. Il suo valore sta tutto intero nell'assenza di risposte che essa sostiene».

Anche nell'immagine di Valéry, anche in queste parole di Bataille, c'è, come ho cercato di dire lungo questo mio intervento ciò che penso possa essere oggi un pensiero critico. È quanto penso possa essere il pensiero che anima ciò che, insieme a Manfredo Tafuri, Mario Manieri Elia chiamava il progetto storico. È quanto, come credo emerga dalle mie parole, anima il mio progetto critico.

RIFERIMENTI

1.

G. Benn, *L'io moderno* in *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, p. 25 e p. 19.

F. Nietzsche, *Della redenzione*, in *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1978.

O. Paz, *Discours de Stockholm. La quête du présent,* Gallimard, Paris 1991.

W. Benjamin, *Parco centrale*, in *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. VII, Einaudi, Torino 2006.

L'uomo della folla è un grande racconto di E. A. Poe, tradotto e commentato da Baudelaire, su cui ha scritto pagine mirabili W. Benjamin, in *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII, cit.

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

J. Donne, *An Anatomie of the World* in *Liriche profane: Anatomia del mondo. Duello con la morte*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1983.

Sofocle, *Edipo re*, a cura di L. Correale, *Introduzione* di F. Rella, vv. 8, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 219-220.
2.
G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, vol. II, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 193.
H. Broch, *Il Kitsch*, tr. it. di R. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino 1990. Sono i temi che tornano anche nel suo grande romanzo, *La morte di Virgilio*, tr. it. di A. Ciacchi, Feltrinelli, Milano 2003.
3.
S. Weil, *Cahiers III*, Œuvres complètes, tomo VI, vol. III, Gallimard, Paris 2002.
W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in *Opere complete*, vol. VII, cit.
4.
G. Bataille, *Madame Edwarda*, in Œuvres complètes, vol. III, Gallimard, Paris 1971, e su questo aspetto F. Rella, *La ferita metafisica,* in *Soglie. L'esperienza del pensiero*, Anterem, Verona 2011.
Alcuni temi di questo paragrafo sono stati anticipati in F. Rella, *La scuola dello sguardo*, in N. Samorì, *Verwindung*, Galleria Mazzoli, Modena 2013.
P. Celan, *Di soglia in soglia*, in *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.
5.
W. Benjamin, *Sulle 'Affinità elettive' di Goethe*, in *Opere complete*, vol. I, Einaudi, Torino 2008.
W. Benjamin, *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco*, cit., pp. 4-21.
T.W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1994.
T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, vol. I, tr. it. di A. Frioli, E. De Angelis e G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979.
G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, sezione terza, capitolo terzo.
7.
S. Freud, *Analisi terminabile e analisi interminabile*; *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, vol. XI, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1979.
9.
Su queste posizioni di Adorno e di Foucault, cfr. F. Rella, *La responsabilità del pensiero*, Garzanti, Milano 2009.
E. W. Said, *Nel segno dell'esilio*, tr. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, p. 18.
Sul pensiero del 'nuovo realismo' ho ripreso in parte da F. Rella, *Un pathos del pensiero,* «Estetica», n. , 2012.
P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Paris 1973-1974, vol. II, p. 168.
G. Bataille, *Le coupable*, in Œuvres *complete*, cit., vol. V, 1973, pp. 374-375.

Franco Purini

Tre fili rossi

Nato nel 1929, Mario Manieri Elia apparteneva alla generazione che ha dato all'architettura italiana del secondo Novecento molti tra i suoi maggiori protagonisti, personalità di levatura nazionale e internazionale tra le quali, se si tralasciano nascite differenziate di pochi anni, Leonardo Benevolo, Carlo Melograni, Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Arnaldo Bruschi, Italo Insolera, Gae Aulenti, Aldo Rossi, Aimaro Isola, Paolo Portoghesi, Guido Canella, Gianugo Polesello, Luciano Semerani. Una generazione – per inciso coinvolta dal neorealismo in modo significativo e duraturo, anche se la partecipazione di questi architetti a quella stagione è stata, quando ci fu, solo 'tangenziale' – che ha ereditato dalla precedente un atteggiamento critico nei confronti di una modernità divenuta ormai, in molti casi, un sistema di teorie e di pratiche quasi del tutto svuotato dei contenuti avanguardistici che ne avevano segnato la nascita. Contenuti nei quali l'aspetto quantitativo delle risposte alle domande che la società di massa poneva finiva per togliere spazio non solo alla qualità – quella 'qualità diffusa' di cui aveva parlato Ludovico Quaroni – ma prima di tutto alla necessità che le risposte stesse non fossero generiche e omologate, ma corrispondessero a situazioni singole ed a esigenze specifiche. A questa 'entropia' dell'architettura moderna architetti della generazione di Mario Manieri Elia risposero, ovviamente in modi molto diversi ed a volte conflittuali, cercando di 'rifondare' l'architettura a partire dalla riaffermazione, in opposizione all''amnesia' o alla *tabula rasa* nei confronti del passato, del ruolo essenziale della memoria e della storia nel pensiero dell'abitare.

È in questa prospettiva che si riaffaccia all'architettura la questione dei luoghi come entità alternative al carattere atopico della città moderna. Questa nuova direzione di ricerca trovava nella città, e nella riproposizione del rapporto di questa con l'architettura, il suo centro ideale. Una città che in Italia, all'inizio degli anni Sessanta, si stava trasformando in una

metropoli. Le teorizzazioni di Giancarlo De Carlo sulla 'città-regione', assieme a quelle dei più giovani Manfredo Tafuri, Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, contrastavano l'idea dell'insediamento urbano come un universo chiuso e autoreferenziale considerandolo invece come un'entità molteplice ed evolutiva, aperta ai vari flussi che attraversavano il territorio. Per contro altri architetti, come Saverio Muratori, riconfermavano la città come una 'struttura fisica' e non come una 'rappresentazione' di dinamiche relazionali, una 'realtà costruita' sospesa tra una serie di dualità tra le quali quelle tra 'interezza' e 'frammentarietà', 'semplicità' e 'complessità', 'continuità' e 'discontinuità'. In questo contesto teorico la città era pensata come l'ambito di una serie di conoscenze stratificate da acquisire con sofisticate procedure analitiche, messe successivamente in tensione con il progetto.

È in questo momento particolarmente denso di temi, e di motivi, di polemiche e di convergenze strategiche che si verifica la separazione, per più motivi drammatica e, finora irreversibile, dell'urbanistica dall'architettura. Negando quella 'unità' tra le due sfere alla quale Giuseppe Samonà dedicherà un libro importante per gli urbanisti, perché furono essi gli artefici di questa rottura, sostennero che il progetto urbanistico non fosse più una delle articolazioni tematiche dell'architettura, ma costituisse un ambito indipendente, dotato di un proprio statuto teorico e di un orizzonte operativo specifico. Un ambito strettamente connesso a quello della politica, della programmazione economica e della pianificazione, che trovò nel famoso *Progetto '80* del 1969, il suo più determinante inquadramento concettuale.

A causa di questa decisione, che non è esagerato definire 'storica', le strade del progetto urbanistico e di quello architettonico, con in mezzo, conteso tra i due schieramenti, il progetto urbano, si divaricarono progressivamente con effetti molto più che discutibili. In effetti, gran parte del degrado del territorio-paesaggio italiano si deve proprio a questa separazione di ambiti conoscitivi e di spazi di intervento. Per inciso non è certo un paradosso che anche l'idea di Giulio Carlo Argan, formulata in *Progetto e destino*, che l'architettura si sarebbe 'prosciolta' nell'urbanistica ha contribuito a legittimare indirettamente il disastro delle grandi periferie urbane, i numerosi agglomerati esclusivamente residenziali nei quali la vita individuale e gli scarsi resti di quella collettiva si fanno sempre più chiuse, monotone, del tutto prive di reali potenzialità future.

La riscoperta della relazione tra città e architettura da parte della generazione di Mario Manieri Elia, coincise con un punto di svolta di determinante importanza nella storia italiana. Gli anni Sessanta vedono nascere 'l'industria culturale' – si pensi al *Gruppo 63* – una nuova organizzazione dei meccanismi di produzione dei saperi che si era innestata sull'altrettanto

nuovo sistema dei *mass media*, modificando radicalmente l'elaborazione e la diffusione delle idee, delle opinioni e delle informazioni. Esordiva anche in Italia la 'società dello spettacolo', sulla quale Guy Debord, il suo profeta e insieme il suo più lucido e intransigente critico, ha scritto pagine memorabili. Mentre l'ideologia dominava ogni aspetto della vita sociale e culturale, si afferma parallelamente una 'critica dell'ideologia' che intendeva sovvertire qualsiasi lettura omologante della realtà e delle sue possibili trasformazioni. In Italia tutto ciò si dava in una situazione generale della cultura in cui il materialismo storico, fatto proprio dalla sinistra, si mescolava a una base idealistica di matrice crociana, mentre altri modelli filosofici, come la fenomenologia e lo strutturalismo entravano progressivamente in campo, dando vita a sincretismi tanto a volte efficaci quanto intrinsecamente deboli e transitori.

Descritto sommariamente il quadro entro il quale Mario Manieri Elia si è formato, è possibile ora affrontare brevemente il percorso conoscitivo e creativo che è stato da lui seguito, un percorso che gli ha consentito di ottenere risultati di rilevanza notevole e duratura. È indubbio che il lungo e intenso impegno storiografico, accompagnato e sostenuto da una costante attività progettuale, costituisca una delle testimonianze più significative che l'architettura italiana abbia dato sulle sue risorse nella seconda metà del Novecento. 'Complesso e contraddittorio', l'itinerario interpretativo e creativo di Mario Manieri Elia ha visto susseguirsi periodi diversi, a volte divergenti. Periodi caratterizzati comunque dalla volontà di non separare mai la dimensione della ricerca disciplinare – con la conseguente necessità che essa richiede di rifugiarsi nelle regioni vaste e silenziose della riflessione, al fine di entrare in profondità nel merito delle questioni affrontate – da ciò che accadeva fuori dai recinti della scrittura storica e del progetto urbano e architettonico. In effetti, la dialettica tra architettura e realtà – in particolare tra 'architettura e politica' – è il primo dei 'tre fili rossi' che, secondo chi scrive, permettono di identificare i caratteri di una ricerca che si è espressa in più direzioni.

All'inizio della sua attività, Mario Manieri Elia è stato vicino alle posizioni di Leonardo Benevolo, uno dei maggiori studiosi italiani dell'architettura moderna, la cui concezione ortodossa e 'lineare' delle vicende relative al territorio della città, e della produzione di edifici nel Novecento, si risolveva in una sostanziale subordinazione del progetto rispetto alle scelte politiche e urbanistiche. Una subordinazione che aveva come esito una sorta di 'meccanicismo deduttivo', per più versi in difficoltà nell'intercettare i significati più autentici del progetto urbano e architettonico. Assieme a Italo Insolera, Arnaldo Bruschi e Vittorio Franchetti Pardo, Mario

Manieri Elia aveva affiancato per qualche anno come assistente lo storico piemontese mentre intraprendeva una intensa attività progettuale. Nel corso della stagione benevoliana egli aveva redatto con Antonio Cederna la *Carta di Gubbio,* che in qualche modo 'istituì' i centri storici come strutture insediative definite con precisione nella loro essenza culturale, civile e morfologica. Seguendo sempre la sua vocazione al molteplice, Mario Manieri Elia consegue negli anni Sessanta la libera docenza in Urbanistica, divenendo poi assistente ordinario di Giuseppe Nicolosi, docente di Progettazione Architettonica nella Facoltà di Ingegneria di Roma, nella quale subito dopo ottiene un incarico in Storia dell'Architettura. Nel frattempo continua il suo impegno nella progettazione e nella costruzione oltre che nella produzione saggistica, della quale si segnalano due libri in particolare, William Morris*, Architettura e socialismo* e *L'architettura del dopoguerra in USA.* Questo secondo volume risente probabilmente di quell'interesse per il mondo nord americano il quale, per la generazione di Mario Manieri Elia, fu forse suscitato anche dalle esplorazioni letterarie di Elio Vittorini e di Cesare Pavese. Nelle pagine conclusive del libro, la lettura del World Trade Center di New York – le Twin Towers destinate a una tragica fine – ancora in costruzione quando il volume fu pubblicato, conteneva argomentazioni teoriche che quasi letteralmente anticipavano le tesi sulla *bigness* che Rem Koolhaas proporrà due decenni dopo.

Verso la fine degli Anni Sessanta, Mario Manieri Elia stabilì un forte rapporto di amicizia e di condivisione di orizzonti problematici con Manfredo Tafuri, più giovane di lui di cinque anni, che contribuì al suo avvicinamento sia alle tesi francofortesi e benjaminiane sia ad analisi politico-culturali ispirate all'operaismo trontiano e alle letture filosofico-letterarie di Alberto Asor Rosa. A seguito di questo incontro, e di quello con uno dei maggiori allievi di Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia insegnerà allo IUAV di Venezia per quattordici anni come professore incaricato di Storia dell'Architettura. Contemporaneamente egli aveva fondato con Giorgio Ciucci, Massimo d'Alessandro e Maurizio Morandi, anch'essi più giovani di lui qualche anno, lo Studio STASS. Nello stesso tempo entra a far parte in modo determinante, all'interno di questo 'circolo magico', una figura centrale nella cultura architettonica di quel periodo, Vittorio De Feo, un progettista con forti interessi storico-critici il cui contributo si riconosce soprattutto nel conferire alla composizione architettonica un deciso carattere concettuale, ibridato con elementi tratti dall'arte figurativa, in particolare dalla *Pop art*.

I progetti e la realizzazione dello Studio STASS rappresentano uno dei momenti più alti della sperimentazione architettonica degli anni Sessanta.

Assieme al Grau, all'AUA, al Gruppo Metamorph e allo Studio di Corso Vittorio, lo Studio STASS darà vita a una ricerca avanzata nella quale riferimenti venturiani si univano a riletture critiche del mondo formale kahniano. Una ricerca nella quale Mario Manieri Elia, abbandonando definitivamente le tesi benevoliane aderisce, anche in base alle teorizzazioni di Galvano Della Volpe sulla differenza tra discorso scientifico e discorso poetico, a quella tendenza all'autonomia il cui programma era la riaffermazione del ruolo del progetto come strumento di conoscenza e di trasformazione del mondo fisico in possesso di una sua identità teorica e operativa e di una libertà pressoché totale nel suo costituirsi in termini di programma e di forma. Occorre anche ricordare che la scelta autonomista avviene in una fase piuttosto felice dell'architettura romana. Giuseppe Samonà, Mario Ridolfi, Luigi Moretti, Saverio Muratori, Riccardo Morandi, Pier Luigi Nervi, Sergio Musmeci, Mario Fiorentino, Pietro Barucci, Ludovico Quaroni, Maurizio Sacripanti, Carlo Aymonino, Paolo Portoghesi, Costantino Dardi, ma anche molti altri importanti professionisti, producono in quegli anni alcune delle loro migliori opere. Sono architetture spesso fortemente sperimentali le quali resero possibili, a seguito delle Olimpiadi del 1960, che furono accompagnate dalla realizzazione di grandi interventi infrastrutturali e architettonici, la contrastata evoluzione di Roma da grande città a 'metropoli', seppure quella romana fosse di dimensioni più ridotte rispetto a molte grandi concentrazioni urbane europee e americane.

Oltre alla questione del rapporto tra architettura e politica un altro filo rosso è stato per Mario Manieri Elia la relazione tra l''antico' e il 'nuovo', materializzata soprattutto dalla presenza enigmatica e metamorfica dell''archeologia', oggetto delle sue prove progettuali più significative per l'esattezza analitica e per l'originalità inventiva che le contraddistingue, come nelle proposte per Piazza Argentina, dove fu coadiuvato dal pittore Paolo Cotani, e per Piazza Augusto Imperatore, redatta all'interno di un gruppo di cui facevano parte Francesco Cellini, Renato Nicolini, Maria Margarita Segarra Lagunes. L'idea di antico di Mario Manieri Elia non era insidiata né dal 'riduttivismo scientifico', né da un'intonazione eccessivamente 'letteraria', né ancora dall''acribia documentaria', aspetti molto presenti nel lavoro degli studiosi di questo difficile ambito conoscitivo. Per Mario Manieri Elia pensare l'antico non poteva essere disgiunto da un 'immaginario archeologico' nel quale il 'mistero' che non poteva essere sciolto, anche se denso di elementi noti, si mescolava con ciò che può esistere soltanto in un 'ricordo concettuale' di architetture remote, viste come in un sogno differito e straniato, che per chi scrive sembra rinviare al classico inatteso e

che appare sorprendente nella pittura metafisica. Una 'falsa memoria' operante, piena di suggestioni e di ulteriori paesaggi mentali proiettati verso nuove scritture architettoniche. Il tutto animato e finalizzato da un raro talento iconologico, l'idea di antico si configurava in questo modo come una concezione positivamente ambigua. Il monumento esibiva, infatti, la sua consistenza più o meno frammentata come un sistema di parti ed elementi che potevano essere conosciuti nel momento stesso in cui, però, tali componenti si presentavano come una realtà testuale inafferrabile nel suo disegno complessivo. In tale contesto il nuovo era allora ciò che restituiva all'antico una ideale chiarezza, in un certo senso 'istituendolo' come tale. In breve, nella visione dell'architettura di Mario Manieri Elia, era il nuovo che fondava l'antico e non viceversa. In questo rovesciamento tematico va forse individuato il contributo più originale dello storico romano a una rinnovata concezione critica e progettuale della relazione tra il passato, il presente e il futuro.

Il terzo filo rosso della ricerca alla quale l'ideatore di «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*» ha dedicato la sua vita è, questa volta al contrario di quanto sosteneva Manfredo Tafuri, la convinzione che tra la storia e l'esercizio progettuale si dovesse trovare un reciproco legame in grado di congiungere i due aspetti fondamentali dell'architettura in una circolarità tematica, nella quale l'uno si risolvesse nell'altro. Il tutto in un'organica e vitale dialettica tra 'continuità' e 'discontinuità'. Prossimo per questo, nonostante le grandi differenze, alla posizione di Bruno Zevi, Mario Manieri Elia è stato molto distante dall'autore di *Saper vedere l'architettura* per la sua scelta di non considerare il rapporto con il passato un nemico irriducibile del nuovo, ma come il luogo problematico primario per pensare a scenari architettonici innovativi. Ciò anche se la sua idea di memoria non sembrava possedere quella disponibilità a tradursi direttamente in forme architettoniche che altri architetti – si pensi ad esempio a Paolo Portoghesi – credono essere un suo attributo essenziale. Sintetizzando la posizione di Mario Manieri Elia su questo tema occorre chiarire che per lui il progetto per un verso 'produceva' l'architettura, ma per l'altro era un 'prodotto' dell'architettura stessa, che premeva sul presente e sul futuro con tutta la forza dei materiali conoscitivi e creativi da essa sedimentati nel tempo. In questo senso il progetto non era altro che il riaffiorare della storia in una circolarità ambivalente tra antecedenze vincolanti e libertà inventive. Per Mario Manieri Elia inoltre il progetto è solo un giudizio critico sulla realtà e sulle sue potenzialità evolutive, formulate dopo che questa stessa realtà è stata conosciuta dal punto di vista dell'architettura. Attraverso uno 'sdoppiamento' per più motivi indecifrabile, che fa pensare a un nastro di

Moebius concettuale, il progetto è, nello stesso tempo, il terreno dal quale nasceva la conoscenza del mondo fisico oltre che l'idea della sua stessa trasformazione.

A conclusione di queste note è necessario porsi una domanda. Essa riguarda il modo con il quale si può dare un significato avanzato e operante al sospendersi dell'opera di Mario Manieri Elia tra 'molteplicità' ed 'eclettismo'. I tre fili rossi che sono stati individuati in questo intervento sono infatti l'esito di una dualità che nasconde, nell'opera che si è cercato di analizzare, l'assenza di un nucleo tematico solido e durevole. Probabilmente è stata la sua scelta dell'impegno nella cultura e nella società, alla quale è stato fedele per tutta la vita, che lo ha portato a estendere sempre di più il campo dei suoi interessi all'insegna di quella assunzione di responsabilità che la sua generazione ha sentito come un imperativo morale al quale subordinare ogni altro interesse. La conseguenza è che questa dilatazione tematica può avere in qualche caso sensibilmente attenuato la possibilità di comunicare il nucleo più interno e 'soggettivo' della sua opera. Forse è il secondo filo rosso – il rapporto tra antico e nuovo – che potrebbe unificare 'a posteriori' un percorso troppo diverso nei suoi interessi e nelle sue fasi per essere del tutto riconoscibile nelle intenzioni che lo hanno ispirato e negli esiti raggiunti. Probabilmente occorre ricondurre tutta l'opera di Mario Manieri Elia a questo nodo polarizzante perché essa rimanga nel tempo come un esempio capace di trascendere se stesso per farsi un luogo della ricerca aperto a nuove interpretazioni della realtà e della sua modificazione attraverso l'architettura.

Marc Augé

Mario Manieri Elia et la culture du projet

J'ai connu tardivement, mais durant plusieurs années, Mario Manieri Elia, essentiellement comme animateur et inspirateur du séminaire et des cours consacrés à la culture du 'projet' à Roma Tre. Je ne m'attarderai pas sur les qualités exceptionnelles de l'homme qui sautaient aux yeux dès qu'on le rencontrait : simplicité, cordialité, disponibilité et attention aux autres ; mais il faut dire que ces qualités avaient leur écho dans la démarcha intellectuelle d'un architecte qui était aussi un chercheur et un urbaniste, d'un urbaniste qui était aussi un humaniste, d'un professeur qui était avant tout un homme de contact et un homme libre, sans carcan disciplinaire ni idéologique.

J'ai une tendresse et une admiration particulières pour son livre *Roma, dall'acqua alla pietra* parce qu'on y voit s'y exprimer quelques-unes des dimensions essentielles de l'homme et de l'auteur. Attentif à la dimension historique du patrimoine architectural et à la dimension sociale de l'histoire, à l'inscription de la cité dans son environnement d'espace et de temps, de géographie et d'histoire, Mario Manieri laisse percevoir dans ce livre une des sources de son inspiration : la flânerie. La flânerie en ville, ce n'est ni l'errance sans but des égarés de la vie, ni le parcours programmé des touristes trop conditionnés, c'est plutôt, plus proche de l'attention flottante des psychanalystes ou de l'observation alternativement distanciée et participante, des ethnologues, un art du regard qui sait se laisser porter sans se fermer, glisser sans se perdre, dans le temps comme dans l'espace. Cet art dénote une personnalité particulière, ouverte à la rencontre des autres – autres individus, autres disciplines, autres horizons –.

On retrouve quelque chose de cet art, me semble-t-il, même si j'ai ici conscience de trop m'avancer sans doute dans l'analyse d'une œuvre et d'un homme dont d'autres ont une connaissance infiniment plus approfondie que la mienne, dans ce que Manieri a appelé la 'culture du projet'.

Le mot 'projet' lui-même est à la fois modeste et ambitieux ; modeste, parce qu'il est toujours soumis à examen critique et admet l'idée de correction, d'infléchissement, de correction; ambitieux parce qu'il ne doute pas de l'avenir. Il est proche du concept d''essai', au sens retenu pour ce terme par Montaigne. Les *Essais* de Montaigne, c'était initialement ses essais de vie, ses essais pour vivre, dont il rendait compte ensuite par écrit. Il y a un peu de cette définition dans l'emploi que faisait Mario Manieri Elia du mot 'projet'.

C'est parce qu'il s'intéressait à l'habitat, ou à l'habiter, c'est à dire aux hommes, que Mario Manieri Elia s'est montré curieux à l'égard d'une discipline comme l'ethno-anthropologie. Je suis heureux de cette rencontre et de l'heureux hasard (hasard n'est pas le bon mot car il fut aidé et suscité par d'autres rencontres et d'autres amitiés) qui m'a placé sur son libre chemin. Il m'a permis de dialoguer avec ses étudiants et ses collègues, dans le cadre chaleureux et amical du séminaire de Roma Tre. L'ethnologue, ai-je le souvenir de lui avoir dit une fois, a bien de la chance par rapport à l'architecte, il arrive après la bataille (disons : après la réalisation du projet). Il travaille dans l'après-coup et se contente, éventuellement, d'observer et de décrire les effets d'une initiative dont il n'est pas responsable. Au contraire de l'architecte, qui a le souci d'imaginer les scénarios possibles de la pièce dont il met par avance en scène le décor, auteur en quête de personnages, en quelque sorte.

De tout cela nous avons discuté. Nous étions, dans le séminaire de Roma Tre, à la frontière ténue de deux points de vue, de deux disciplines et de deux regards : car le projet de l'architecte se nourrit aussi d'expériences passées et, par-là, n'est jamais complètement inédit ; et l'analyse de l'ethnologue, de son côté, peut lui révéler des accidents dont il pourra ensuite essayer d'anticiper les causes. Personne n'est jamais complètement innocent ; personne ne peut s'abstraire totalement de la vie, à moins de se vouloir aveugle. Nous sommes donc tous «embarqués», pour reprendre l'expression de Pascal. C'est ce que m'a enseigné, à sa manière discrète, douce et élégante, Mario Manieri Elia.

Francesco Careri

Caino, Abele e il Progetto Roma

C'è un testo, tra i tanti scritti da Mario Manieri Elia su Roma, che mi sembra essere centrale nella sua idea della città eterna. Il suo titolo è *Il Progetto Roma* e si trova nel primo numero di «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*», quello dedicato al *Topos come Meta.* Già nel titolo del volume è chiara la volontà di mettere insieme due idee di spazio apparentemente contrastanti, lo spazio dello stare e lo spazio dell'andare, la città sedentaria e la città nomade, Caino con Abele. L'articolo comincia proprio da qui, dai due fratelli biblici, Caino agricoltore sedentario, che sa usare le armi e costruire le città e Abele pastore nomade e pacifico «pellegrino su questa terra», come scrive il berbero Sant'Agostino. Manieri si avventura con loro nella rilettura della *Città di Dio* di Sant'Agostino, trovando l'archetipo e soprattutto la nascita del *Progetto Roma* come Città capitale del mondo occidentale cristiano. Scrive Mario Manieri: «All'alba del Medioevo nel testo agostiniano si allude a una basilare dicotomia: la "città terrena" fondata dall'uomo nei limiti della sua azione autonoma e della sua capacità di abitare – cioè del suo esserci nel mondo a far la propria parte nella creazione – e la 'città celeste', contesto immateriale nel quale è destinato a muoversi l'*homo viator*, in quanto parte della cercante schiera degli eletti, le cui vicende sono narrate nelle scritture»[1].

Secondo Manieri dunque, Agostino costruisce le basi di un teorema teologico che si realizzerà lungo il corso dei secoli successivi risignificando i luoghi della città imperiale, fino a trovare la sua conclusione nella costruzione della Piazza San Pietro di Bernini. La visione di Agostino è «un manifesto ideologico, secondo un preciso 'uso pubblico della storia' che giunge a proporre un decisivo programma per Roma; un Progetto, cioè, che si pone come perno di una svolta epocale, fondando cultura occidentale identificata con la tradizione storica cristiana. […] Abele resuscitato, viene così ad abitare da Caino; Numintore da Amulio; Remo

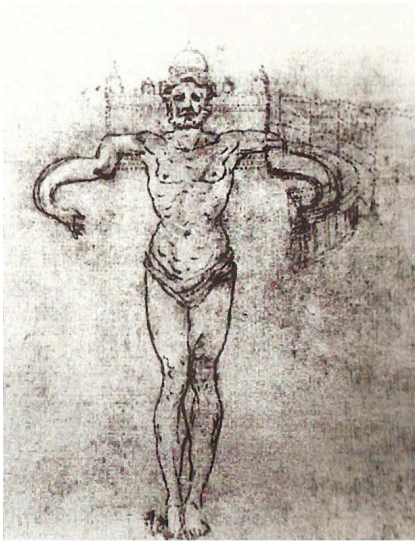
da Romolo. […] l'incontro cioè tra l'archetipo biblico, madido del sangue di Abele (e poi di Remo), divenuto nel mondo pagano, 'maschile', stabile e monumentale della Città *Aeterna*; e il grande, periodico evento erratico del pellegrinaggio»[2]. Il piano urbanistico della città dei papi sarà d'ora in avanti la trasformazione della città antica romana in una città da attraversare per i pellegrini e i viandanti, una strategia di riscrittura urbana di altissimo valore simbolico ed economico. Questo progetto attraversa diverse fasi: le basiliche costantiniane poste costruite lungo le principali vie di accesso, in modo da offrire ai pellegrini un segno inconfondibilmente cristiano prima di incontrare quelle vestigia pagane impossibili da occultare; in seguito la restaurazione altomedioevale della Città Santa come 'Città di Pietra', che ricompone i nuovi impianti religiosi con i monumenti pagani; la serie di processioni spettacolari organizzate da Gregorio Magno nel 590 per esorcizzare la peste, che dalle basiliche costantiniane arrivano in San Pietro attraversando ponte Elio. Luogo centrale, questo, posto sotto il controllo del nuovo Angelo posto in cima al vecchio Mausoleo di Adriano, che sembra riporre la spada nella fodera, in segno di pace: il ponte tra le Due Città, il transito tra Campo Marzio e il Vaticano, tra città romana e città cristiana, tra città Terrena e città Celeste, tra la «città dell'*amor sui* e quella dell'*amor Dei*». Una volta fallito il progetto dei papi avignonesi e concluse le crociate verso la terra Santa, «si chiude di fatto un'epoca: quella avventurosa e confusa dei pellegrinaggi di bande armate, difficilmente riferibili all'archetipo 'pellegrino' e pacifico di Abele […]. E apre l'era degli Anni Santi, indetti e organizzati dalla Chiesa romana, dispensatrice di ben più affidabili indulgenze da offrire ai fedeli, uomini ma anche donne, questa volta, disarmati e portatori di energie positive da tutto il mondo»[3]. Bonifacio VIII indice il primo dei grandi Giubilei e afferma Roma come la Meta dei pellegrinaggi cristiani. Di qui in poi la città organizzerà la sua struttura urbana come una «macchina per l'accoglienza», si appresta a ricevere il ciclico ritorno in città di Abele, il nomade, l'Altro, lo straniero. Si passerà dalla «strutturazione risimboleggiante e pervasiva tentata nel tardo Cinquecento, alla spettacolarizzazione discontinua barocca […] che con Bernini, grande regista della messa in scena del trionfo della fine di ogni conflittualità, trova un acme nell'eccezionale sequenza semantica che attraversa l'area vaticana […] e il progetto Roma, qui, sembra chiudersi in bellezza»[4].

Fin qui Manieri Elia. E devo dire che spesso, durante le lezioni al suo Master, abbiamo parlato dei due nostri amici biblici, Caino e Abele. Mi ha sempre colpito il fatto che le loro iniziali C ed A siano proprio quelle del KA, lo spirito dell''eterna erranza', un simbolo antichissimo,

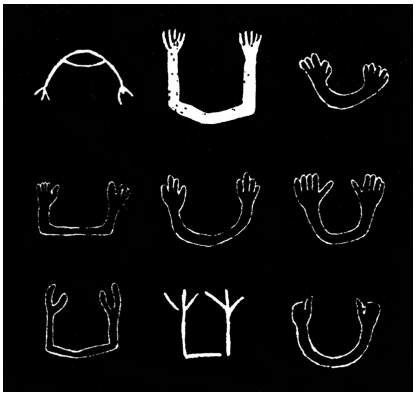
compagno di viaggio dei primi uomini del paleolitico tra i labirinti di una natura ancora ostile. Il *ka*, il simbolo dell''eterna erranza' dal mondo dei cacciatori-raccoglitori si era poi trasferito nell'universo nomade delle transumanze pastorali, dando alla luce – secondo Giedion – alla intera storia dell'architettura in pietra, dalle caverne, ai monumenti megalitici, ai templi egiziani[5]. Nei geroglifici egiziani il simbolo del *ka* è raffigurato come una lettera U formata da due braccia alzate con i bicipiti ingrossati e le mani aperte, un'immagine che collega l'antica postura dell'uomo 'orante' disegnato nelle incisioni rupestri delle caverne, con l'atto regale del faraone nel ricevere l'energia divina camminando con le mani alzate. Un'immagine che combina la forma del saluto con quella del camminare.

Ma ritorniamo a Caino e Abele. In realtà non è solo Abele il pellegrino, ma nella religione giudaico cristiana, sembra essere proprio Caino la nuova personificazione del *ka* primitivo. Il nome Caino contiene la primitiva radice *ka* da cui deriva la radice ebraica –*kaw*: la strada primitiva, l'antico cammino. E Caino incorpora l'erranza vissuta come punizione e il saluto come suo antidoto per l'accesso alle terre straniere. Mi ha sempre colpito quel passaggio della Bibbia in cui, scacciato dall'Eden per il suo peccato fratricida, Caino sembra avere come sua unica preoccupazione quella del 'come' incontrare lo straniero nell'erranza: «"Ecco, tu mi scacci oggi da questo suolo e io mi dovrò nascondere lontano da te; io sarò ramingo e fuggiasco sulla terra e chiunque mi incontrerà mi potrà uccidere". Ma il Signore gli disse: "Però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte!". Il Signore impose a Caino un segno, perché non lo colpisse chiunque l'avesse incontrato»[6].

Ora un fatto straordinario è che a Caino è collegata la nascita del primo segno nella storia dell'umanità: quello che permette agli uomini di attraversare territori stranieri e di incontrarsi con l'Altro. Il passo della Genesi si può interpretare sia nel senso che il Signore incide un marchio su Caino – seppure nell'iconografia di Caino questo marchio non sia chiaramente rintracciabile – e sia che il Signore 'insegni' a Caino un segno da fare verso lo straniero, una modalità con cui incontrare l'altro e instaurare una relazione pacifica e non violenta: il saluto non belligerante, le mani alzate in senso di resa, di disarmo e di pace e forse lo stesso atto di amare, di abbracciare e di accogliere. Quella di Caino e Abele, dell'agricoltore sedentario che uccide il suo fratello pastore nomade, è anche la storia del primo omicidio commesso dall'uomo, della prima incapacità di risolvere pacificamente un conflitto. Sembra quasi che l'omicidio sia stato commesso a causa di un'immatura capacità di relazione con l'Altro e che questo primo fallimento della relazione umana sia stato colmato da Dio



Disegno attribuito al Bernini del colonnato come abbraccio come descritto dal suo committente Papa Alessandro VII: «Le ali del Colonnato renderanno più impressionante l'altezza della facciata per il fatto che esse si comporteranno in suo confronto come due braccia in confronto del tronco», una «Machina Heroi-ca», non solo diretta ai cristiani, ma anche agli «heretici per riunirli alla vera Chiesa e gl'infedeli per illuminarli alla vera fede» (BAV, cod. Chigi, H II 22, ff. 105-109v).

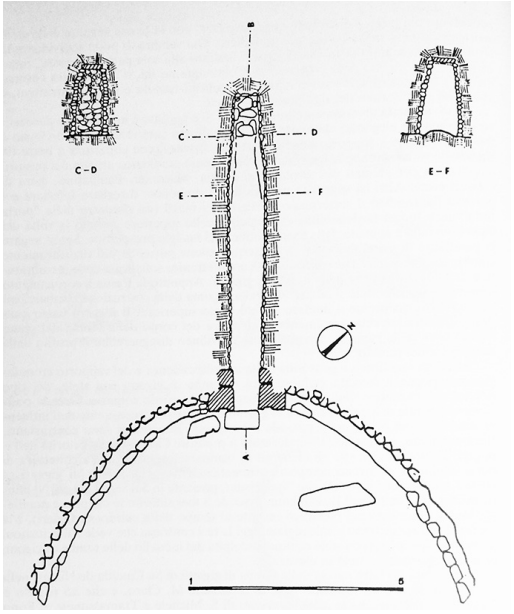


Geroglifici riferibili al KA in differenti culture e in differenti continenti. (da Mariano Pallottini, *Alle origini della città europea*, 1985).

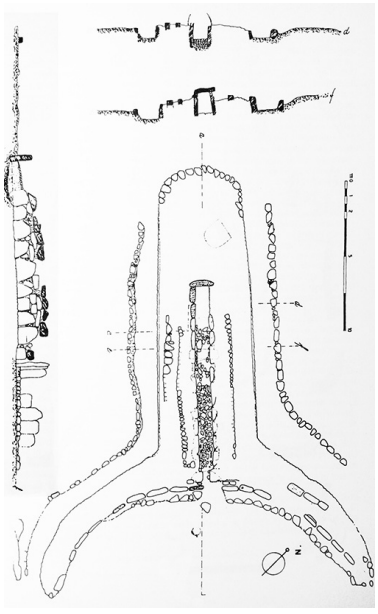
Statuetta di un essere con le mani alzate, Bandiagara Escarpment, Mali. (da Mariano Pallottini, *Alle origini della città europea*, 1985).

insegnando a Caino come interagire in modo più maturo nella soluzione dei conflitti: il signore insegna a Caino il salutare nell'erranza, insegna un comportamento verso lo straniero, un gesto verso l'Altro, un'attitudine pacifica e insieme una chiave per passare di territorio in territorio, per continuare a navigare nel vasto mare dei deserti affrontando i pericoli e i conflitti a cui andrà incontro. Sembra quindi che il pellegrino Abele, subito dopo la sua morte, si sia in qualche modo 'reincarnato' in Caino, sia andato ad abitare insieme a lui in unico corpo pellegrinante.

Forse per le mie discendenze sarde o per le mie ascendenze erratiche ho sempre pensato che questo segno ha la sua patria in Sardegna, che qui sia stato venerato e declinato in diverse forme. Come ho accennato il *ka* di Caino (e Abele) si trova in molti dei graffiti rupestri della Sardegna paleolitica; come 'orante', diventa corna del Toro Api inciso nelle *domus de Janas* del primo neolitico ed è scolpito sui *menhir* sardi come segnale per non perdere la via, ma soprattutto, se visto in pianta e quindi inciso sulla terra, è il disegno delle prime complesse architetture megalitiche isolane, le Tombe dei Giganti, architetture che di fronte alla tomba a corridoio, hanno uno spazio a semicerchio. Una specie di esedra a cielo aperto che



Sennori, loc. Oridda: pianta e sezioni di ipogeo foderato in muratura e ristrutturato in forma di tomba di giganti (da: Giovanni Lilliu, *La civiltà dei Sardi*, 1963).



Tomba dei giganti, Età del bronzo, Sardegna (da: Giovanni Lilliu, *La civiltà dei Sardi*, 1963).

sembra voler andare incontro ai pellegrini, un luogo di incontro che accoglie i pellegrini. E, infatti, quello che mi sorprende di più rileggendo Mario Manieri e il suo *Progetto Roma*, è che il simbolo del *ka* potrebbe essere interpretato come un abbraccio, lo stesso abbraccio non belligerante con cui Gian Lorenzo Bernini disegna la Piazza San Pietro per accogliere i fedeli: Abele il pellegrino nomade torna nelle braccia del segno di Caino. «Abele resuscitato, viene cosi ad abitare da Caino» direbbe Manieri, il Progetto di Sant'Agostino si è veramente compiuto con Bernini. Di questo però con Mario non ne avevo mai parlato.

[1] M. Manieri Elia, *Il progetto Roma*, in «*Τόπος* e *Progetto*». *Il topos come meta*, Fratelli Palombi, Roma 1999, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] *Ibid.*, p. 28.
[5] Sono molte le statue del faraone che cammina con, in testa, il copricapo con le mani alzate del *ka*. E secondo Giedion nel II millennio, la sala ipostila del tempio di Amon Karnak in Egitto, è un'architettura costruita per l'erranza del *ka* e «non è un posto di raccoglimento per una congrega di devoti; né un luogo di riposo; è semplicemente un luogo di passaggio, il più colossale che sia stato mai concepito»; cfr. S. Giedion, *The Eternal Present*, in *The Origins of Architecture*, vol. II, London 1964.
[6] *Genesi* 4, 14-15.

Bruno Toscano

A proposito di Roma, dall'acqua alla pietra

Circa cinque anni fa Mario mi fece dono del suo libro *Roma, dall'acqua alla pietra*[1], appena uscito presso l'editore Carocci. Per me un dono del genere non era una novità. Infatti, ero stato spesso lusingato e onorato dalla richiesta, espressa sempre con ammirevole tatto, di che cosa pensassi dei suoi libri. Quella volta ho avuto l'impressione che Mario ci tenesse particolarmente. Forse era per via del soggetto; perché sapeva che condividevo completamente il suo amore per Roma; o più probabilmente perché era certo che il modo in cui affrontava l'argomento avrebbe suscitato ben più che un mio generico interesse.

Negli anni precedenti, anche grazie alle più frequenti occasioni d'incontro nel corso delle lezioni del master diretto da lui e da Francesco Cellini, ai quali collaboravo per suo desiderio, riprendevamo spesso un tema che ci appassionava entrambi e che verteva sui tanti modi in cui si è manifestato il rapporto fra le arti; in particolare fra la pittura, il colore, e l'architettura: come la loro convivenza nelle forme e nelle funzioni, che caratterizzava intere epoche nella storia della civiltà, fosse stata spesso sottovalutata o addirittura misconosciuta; e come spesso questa separazione si fosse rivelata metodologicamente imprevidente, ma anche nociva, sia nella letteratura storica, sia nell'iter conoscitivo preliminare al restauro. Scorrevamo insieme il purtroppo lungo elenco degli edifici di origine medievale, nei quali le coloriture originali o comunque antiche erano state inconsapevolmente eliminate, contestualmente agli strati non-medievali soprastanti, condannati a morte da pratiche ufficiali, ispirate a un'antistorica univocità. Dalla rievocazione di queste e di molte altre infelici esperienze prendeva sempre più forza, nelle nostre conversazioni, il tema dell'inscindibilità di 'conoscenza e progetto', nella comune convinzione che fosse preliminarmente da chiarire che il primo termine di questa 'diade' – per rubare un vocabolo a Mario – era già esso 'progetto'.

Ma c'è, in particolare, uno dei punti sui quali era pieno il nostro consenso, che tengo qui a sottolineare: attribuire pari peso ai due termini non solo non doveva sboccare nel deprimere il secondo, ma anzi avrebbe sortito l'effetto di sollecitarlo e attivarlo. Non credo di esagerare se dico che questa comune convinzione è stata, certo non da sola, alla base di una solidarietà intellettuale e perfino di un'amicizia che nei lunghi anni in cui si è sviluppata non ha mai registrato un punto di frizione.

A questo pensavo quando cominciai a sfogliare e a leggere *Roma, dall'acqua alla pietra*. Ora, nel ricordo di Mario, vorrei riprendere il filo di quei pensieri.

È impossibile reprimere la domanda: quale movente lo ha spinto a scrivere un libro che sembra scritto tutto d'un fiato, senza una caduta di tono e come per una sollecitazione a cui non si può resistere?

Personalmente, non ho dubbi sul fatto che il movente sia didascalico e che il fondo del genere letterario non bene definibile, cui il libro si può accostare, sia certamente parenetico. La parenetica appartiene all'oratoria, ma questo non vuol dire che il libro scada nella retorica. Il suo *ductus* è caldo e, se posso dire, emotivo perché il fine è quello di 'insegnare' e di 'esortare'.

'Insegnare' a cogliere l'intero spessore di memoria di un luogo, senza trascurare nessuno dei significati che nella lunga durata si sono come impigliati in esso e così restituendo, per quanto sia possibile restituirla, un'identità sempre complessa e polimorfa, che per Roma trova il principale fattore di complessità nella dialettica interminabile fra acqua e pietra.

'Esortare' a considerare questo 'pieno' di memoria restituita, e dunque questa raggiunta consapevolezza, come il volano del progetto. La trasformazione non può fare a meno di questa etica della conoscenza se non vuole essere pura meccanica evolutiva ma porsi come esito di una volontà ferma e consapevole.

Se questa chiave è giusta susciteranno minor sorpresa i primi capitoli, dove la ricognizione retrospettiva dell'identità del luogo è spinta fino a età paleostoriche ma, potremmo dire, astoriche, visto che il dettato è così convincente che ci persuadiamo che la *facies* attuale è davvero comprensibile solo attraverso una così lunga risalita.

Direi anzi che non ultimo fascino di questo libro consiste nella maestria, non facilmente superabile, di condurci per mano in una lunga e apparentemente insondabile durata, con l'effetto di una verace contrazione del tempo, in cui il passato enormemente remoto finisce per diventare quasi una vigilia dell'attualità.

Concludo questo breve ricordo di uno degli aspetti della sua così ricca personalità, che ho sentito particolarmente vicino, accennando a un

episodio che, pur nel suo carattere 'minore', non dovrebbe mancare in una stesura il più possibile completa della sua biografia.

Verso la fine degli anni Ottanta Mario ed io prendemmo di mira, insieme con Maria Cristina Costa, Michele D'Elia, Corrado Bucci Morichi e Peppe Filippucci, il castello di Azzano nella Valle Spoletina (castello nel senso di 'terra murata'), che ci sembrava del formato giusto, e nello stesso tempo presentava problemi di conservazione, che si prestavano a farne oggetto di un piano sistematico di manutenzione. Poiché ci ponevamo l'obiettivo non di un intervento una *tantum* ma di una serie di iniziative da distribuire nel tempo, inventammo un organismo che chiamammo L'*Opera di Azzano*, ispirandoci naturalmente alle Opere e alle fabbricerie delle antiche cattedrali. L'*Opera di Azzano* non era dunque finalizzata a un solo monumento, ma a un insediamento nel suo insieme, mura, torri, edificio parrocchiale, case più o meno antiche, verde agricolo, paesaggio. Ci riunimmo più volte sul posto per mettere a punto il progetto e approfondirne tutti gli aspetti, compresi quello della conoscenza analitica dell'insediamento, della compatibilità con il Piano regolatore comunale e della disponibilità di addetti alle attività conoscitive e di conservazione, prevedendo perfino di organizzare appositi corsi di formazione.

C'era molto fervore nelle nostre conversazioni e, se posso dire, anche entusiasmo per un traguardo certo molto limitato ma che poteva dare l'opportunità di offrire non solo alla comunità locale il campione in vitro di un'unità di progetto e intervento che, moltiplicata enne volte, avrebbe contribuito a rimettere in equilibrio, fra conoscenza, conservazione e intervento, l'intero nostro Paese. Così speravamo, con Mario in testa, scacciando dalla nostra mente il dubbio che quel risultato minimale – l'*Opera di Azzano* – fosse in realtà la più ardita utopia.

[1] M. Manieri Elia, *Roma. Dall'acqua alla pietra*, Carocci, Roma 2009.

Giorgio Ciucci

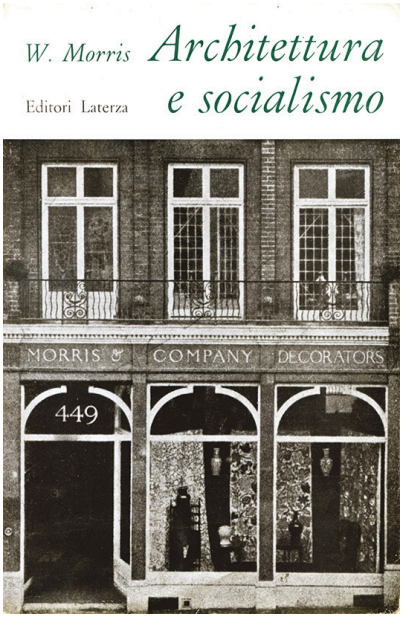
Il William Morris di Mario Manieri Elia. Premesse e confronti

Tre sono i libri che Mario Manieri Elia ha dedicato a William Morris nell'arco di poco più di un ventennio, tutti pubblicati dalla casa editrice Laterza.

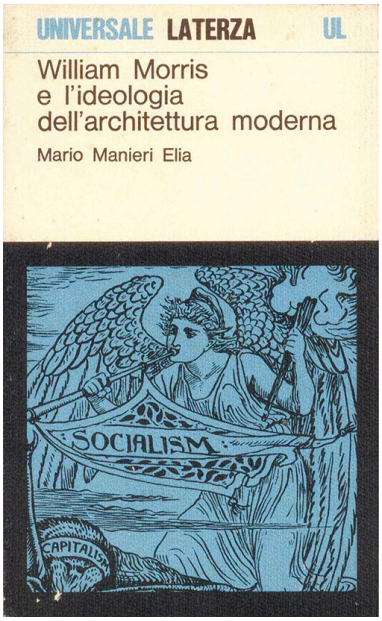
Il primo è del 1963: sotto il titolo *Architettura e socialismo*[1] viene presentata una raccolta di scritti e di testi teorici di William Morris ripresi da conferenze e discorsi tenuti da Morris fra il 1881 e il 1892, preceduti da una sintetica introduzione di Manieri e con 17 immagini in bianco e nero. Il libro è il numero 581 della storica collana 'Biblioteca di cultura moderna'.

Il secondo libro, un tascabile della serie 'Universale Laterza' a firma, e non più a cura, di Manieri è del 1976. Il titolo, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*[2], appare più impegnativo del precedente e introduce a un corposo saggio che si allunga per tre capitoli (1. *Biografia*, 2. *Il pensiero e l'azione. Dall'ecclesiologia alla 'rivoluzione'*, 3. *William Morris nella storia dell'architettura*) con cinquanta immagini in bianco e nero e un'appendice in corpo minore nella quale si riporta la traduzione di stralci dei capitoli più 'politici' tratti dallo scritto *News from Nowhere* del 1890-1892.

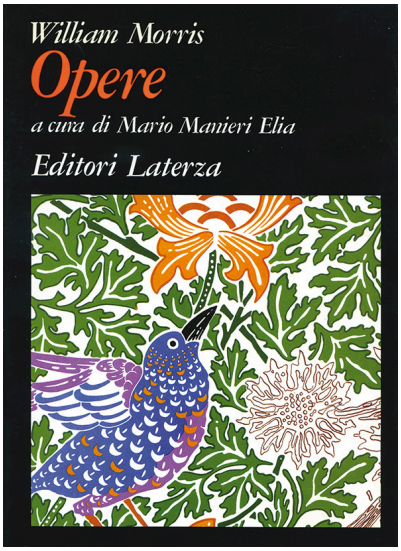
Il terzo libro del 1985, dal titolo *Opere*[3], riporta in copertina come autore William Morris, come curatore Mario Manieri Elia. Più che una presa di distanza dal libro precedente, del quale peraltro è riproposto con poche modifiche l'impegnativo saggio, il volume si adegua alla collana 'Grandi opere' nella quale viene inserito. La veste grafica è molto curata, compaiono oltre 120 immagini anche a colori, viene offerto un più ampio panorama delle 'opere' di Morris: oltre a 5 dei 7 scritti già pubblicati nel primo libro (quelli fra il 1881 e il 1892), compaiono tre composizioni poetiche scritte fra il 1858 e il 1870, il conciso brano finale di *News from Nowhere* e lo stralcio di un racconto di Morris, *The Story of the Glittering Plain*, che è anche il primo libro pubblicato nel gennaio 1891 dalla Kelmscott Press fondata dallo stesso Morris nel sobborgo londinese di Hammersmith.



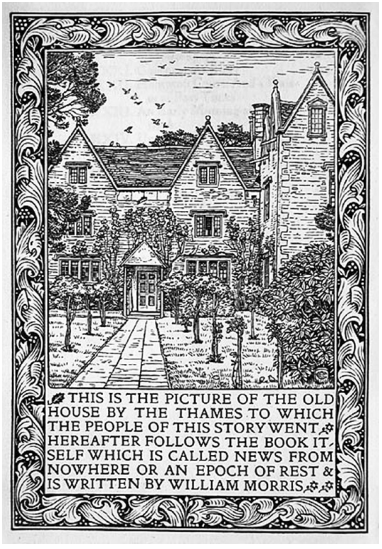
Mario Manieri Elia, *Architettura e socialismo*, 1963.



Mario Manieri Elia, *William Morris e l'ideolgia dell'architettura moderna*, 1976.



William Morris, *Opere*, a cura di Mario Manieri Elia, 1985.



William Morris, *News from Nowhere*, 1892.

I tre libri segnano tre momenti distinti nella vita di Manieri Elia.

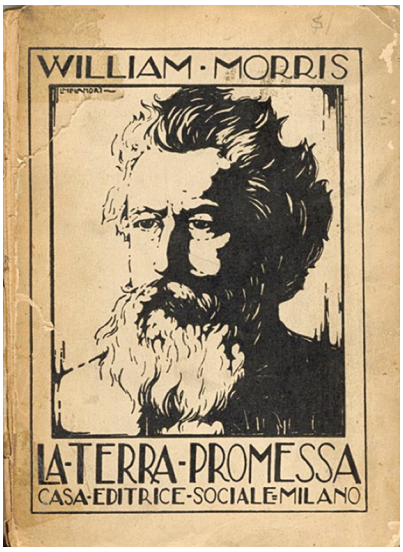
Quando pubblica il primo, nel 1963, egli ha da poco concluso la quadriennale esperienza di assistente volontario al corso di Storia dell'Architettura tenuto fino al 1961 alla Facoltà di Architettura di Roma da Leonardo Benevolo, quando questi è chiamato a insegnare a Firenze. In quello stesso 1961 Manieri diviene assistente incaricato nel corso di Architettura e Composizione Architettonica tenuto da Giuseppe Nicolosi alla Facoltà di Ingegneria di Roma. Nel 1966 la stessa Facoltà lo incarica del corso di Storia dell'Architettura. I quattro anni passati con Benevolo sono alla base della sua formazione storica come di quella degli altri assistenti che Benevolo si era scelto: Arnaldo Bruschi, Vittorio Franchetti Pardo e Italo Insolera.

Il secondo libro esce nel 1976: da otto anni Manieri ha lasciato l'insegnamento alla Facoltà di Ingegneria di Roma per andare a insegnare, dal novembre 1968, Storia dell'Architettura all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia su proposta di Manfredo Tafuri. Questi era stato chiamato a Venezia all'inizio del 1968 per ricoprire il ruolo di professore ordinario, affiancando Leonardo Benevolo nel frattempo trasferitosi da Firenze a Venezia (un paio di anni dopo Benevolo andrà a Palermo). Nello stesso anno di pubblicazione del secondo libro su Morris, Manieri è nominato professore ordinario. A Venezia Manieri è molto presente sia nell'attività didattica, sia in quell'azione culturale che si sviluppa all'interno del Dipartimento dell'Istituto di Storia dell'Architettura diretto da Tafuri. Il nome del Dipartimento si trasforma, proprio nel 1976, in Analisi Critica e Storica.

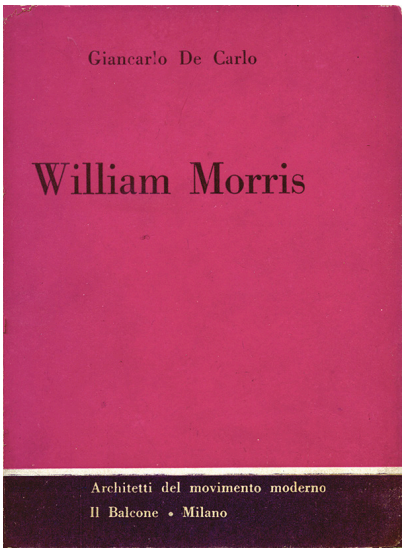
Il terzo libro esce nel 1985. Due anni prima, nel 1983, chiamato dalla Facoltà di Architettura di Roma, Manieri aveva lasciato Venezia. Il rientro a Roma coincide anche con un maggior impegno professionale, che peraltro egli non aveva mai abbandonato negli anni veneziani, e una forte presenza culturale, che non rimane circoscritta al solo ambito romano ma si estende a livello nazionale.

* * *

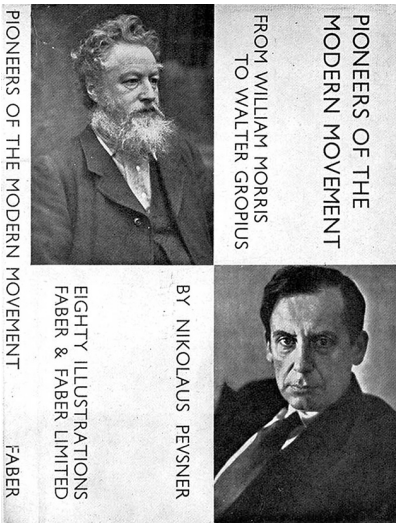
La scelta di pubblicare nel 1963 un libro su William Morris riempie un vuoto storico, almeno per quanto riguarda l'Italia. Di Morris era stata pubblicata dall'editore milanese Max Kantorowicz nel 1895, tre anni dopo la pregevole edizione della Kelmscott Press, una traduzione in italiano di *News from Nowhere* molto meno pregiata e con il titolo *La terra promessa*[4], da inquadrare nell'ambito delle pubblicazioni legate agli ambienti socialisti di fine secolo. Edizione che andò presto esaurita. Il libro fu ripubblicato nel 1922[5], con lo



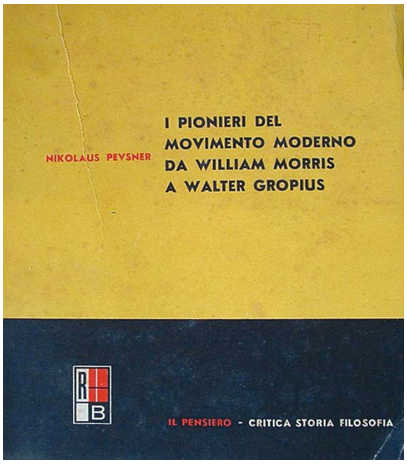
William Morris, *La terra promessa*, 1922.



Giancarlo De Carlo, *William Morris*, 1947.



Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, 1936.



Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, 1945.

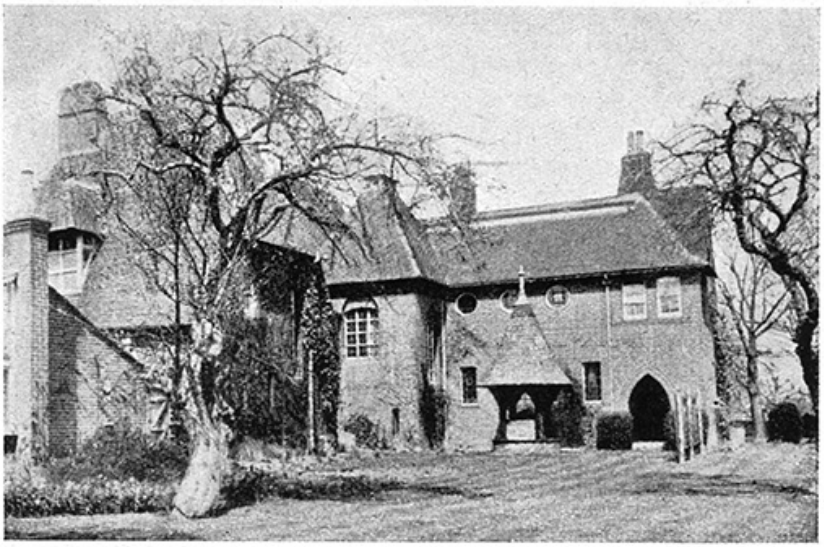
stesso titolo, dalla Casa editrice Sociale di Milano, che andava editando libri riconducibili al pensiero anarchico, da Piotr Kropotkin a Max Stirner, fino a Friederich Nietzsche.

L'interesse per William Morris riemerge in Italia subito dopo la fine della seconda guerra mondiale ed è documentato dalla piccola monografia che Giancarlo De Carlo pubblica nel 1947 per l'edizione de 'Il Balcone', primo volumetto della serie 'Architetti del movimento moderno' diretta da Belgioioso, Peressutti e Rogers[6]. Le successive diciannove monografie apparse fra il 1947 e il 1959 saranno tutte dedicate a singoli architetti. Una forzatura questa presenza di Morris fra gli architetti del 'movimento moderno', se si considera che gli unici rapporti concreti di Morris con l'architettura sono la *Red House*, progettata per lui da Phlip Webb, e la *Morris, Marshall, Faulkner* & *Company, Fine Art Workmen in Paint Carving, Furniture and the Metals*, fondata nel 1861 e dal 1875 trasformata nella *Morris and Company Decorators* con sede a Londra.

Ma il punto è un altro. De Carlo, idealmente vicino al pensiero anarchico, sottolinea che Morris, «partendo dall'esigenza estetica di Ruskin, osò affrontare il problema nel suo aspetto veramente essenziale: l'arte di un'epoca non può essere dissociata dal suo sistema sociale»[7]; per poi aggiungere che Morris «scrisse per i giornali rivoluzionari dell'epoca, tenne comizi agli operai delle fabbriche, diffuse con i suoi libri l'aspirazione ad un'autentica libertà e ad un'autentica giustizia»[8]; e quindi concludere che «nell'opera e nella dottrina di Morris è la premessa fondamentale di tutto il movimento moderno»[9].

La linea che De Carlo traccia è quella già segnata da Nikolaus Pevsner nel libro *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, pubblicato in Inghilterra nel 1936 e tradotto in Italia nel 1945 per i tipi della neonata casa editrice milanese Rosa e Ballo[10]. E non è un caso che a tradurre il libro di Pevsner sia Giuliana Baracco, la moglie di De Carlo. Un libro seminale questo di Pevsner, che segnerà per molto tempo (e segna ancora oggi per molti) la storia dell'architettura moderna: il libro si apre con l'immagine della *Red House* di Philip Webb del 1859 e si chiude con quella della 'Fabbrica modello' presentata da Walter Gropius al *Werkbund* di Colonia del 1914. La tesi è ben espressa fin dal primo capitolo: «Morris gettò le fondamenta dello stile moderno; con Gropius il suo carattere fu definitivamente determinato».

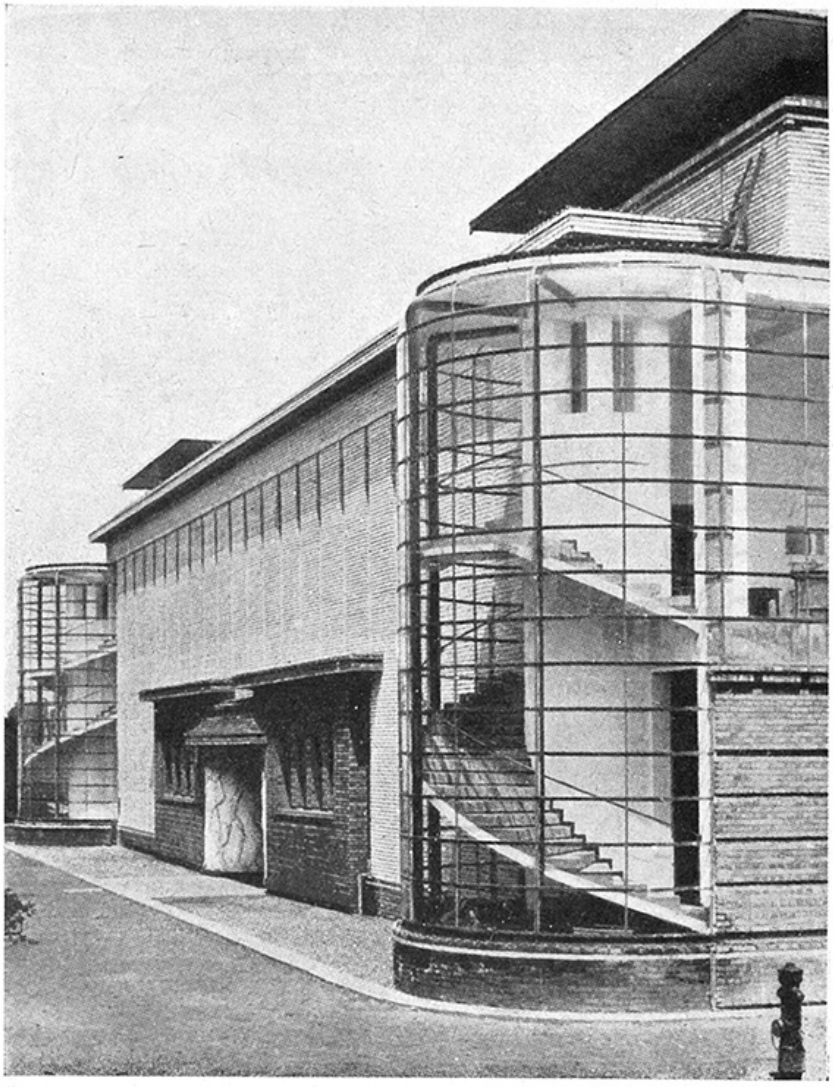
Per Pevsner, William Morris aveva compreso che «non è possibile dissociare l'arte dalla moralità, dalla politica, dalla religione» e per questo egli si scagliava tanto contro la disonestà artistica, quanto contro l''artista sacerdote' depositario della bellezza; era invece a favore dei valori sociali dell'arte e dell'architettura, così ben rappresentati nel Medio Evo, assunti



8. - Philip Webb: La Casa Rossa di Bexley Heath, Kent, costruita nel 1859 per W. Morris.

9. - R. Normann Shaw: Queen's Gate, Londra.

La *Red House* di Bexley Heath, Kent, costruita nel 1859 per William Morris da Philip Webb e pubblicata da Pevsner.



83. - Gropius: Fabbrica modello, Esposizione della Werkbund - Colonia - 1914.

Esposizione del *Werkbund*, Colonia, Fabbrica modello di Walter Gropius del 1914 pubblicata da Pevsner.

come contrapposti all'alienazione provocata dalla macchina negli operai. Pevsner vedeva in Morris un precursore al quale avrebbero fatto seguito altri pionieri, primo fra tutti Henry van de Velde e la sua scuola d'arte. Era nato il 'movimento moderno', quello che Eric Hobsbawm definisce «il sogno più duraturo del modernismo del XX secolo, l'architettura come costruzione di utopia sociale».

* * *

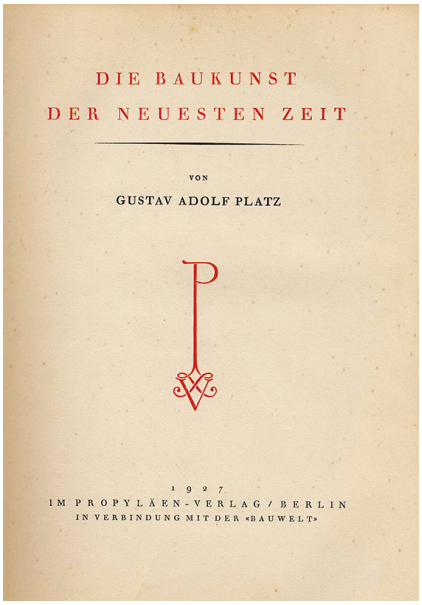
Già prima di Pevsner alcuni autori avevano proposto varie interpretazioni circa l'origine o le radici della nuova architettura. Di rilievo è quella del tedesco Gustav Adolf Platz, architetto, assessore all'edilizia e urbanistica di Mannheim, che nel 1927 pubblica *Die Baukunst der neuesten Zeit* (*L'architettura della nuova epoca*)[11]. Nel suo libro egli anticipa la tesi di Pevsner, sia nel riferimento a Morris, sia nell'uso del termine 'movimento' (in tedesco *Bewegung*): proprio all'inizio, nella prima parte dal titolo *Die neue Bewegung in der Baukunst*, Platz scrive:

«Il nuovo movimento ha trovato subito espressione nei manifesti degli artisti. Dopo che gli inglesi John Ruskin, William Morris e Walter Crane avevano preparato il rivolgimento dei principi verso nuovi obiettivi, sul continente europeo i belgi Victor Horta e Henry van de Velde, l'olandese Hendrick Petrus Berlage e il viennese Otto Wagner avanzarono nello stesso programma quasi contemporaneamente. In America del Nord Arthur [*sic*] Sullivan e Frank Lloyd Wright operarono in modo notevolmente spregiudicato sui nuovi temi dell'epoca»[12].

Dunque gli inglesi prima e poi i precursori in Belgio, Olanda, Austria e Stati Uniti.

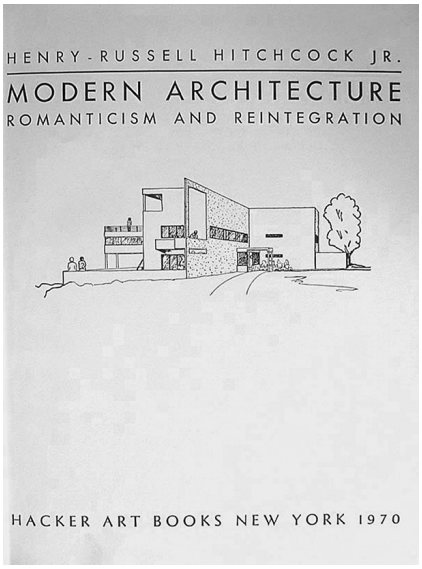
Nel 1928 un altro architetto, lo svizzero Peter Meyer, pubblica a Zurigo *Modern Architektur und Tradition*, primo libro di Girsberger, il futuro editore dell'Œ*uvre Complète* di Le Corbusier[13]. Il libro di Mayer è completamente diverso da quello di Platz e nasce sulla scia di un viaggio in Grecia del 1922, dal quale egli parte per rileggere l'architettura greca antica nelle sue espressioni matematiche, armoniche e monumentali, ripercorrendo i passaggi dal classicismo al romanticismo e allo storicismo (senza peraltro mai citare Morris) per giungere infine a riconoscere nella casa e nei temi della tipizzazione e della standardizzazione i cardini dell'architettura moderna.

Un terzo libro che precede i *Pioneers* di Pevsner è quello dell'americano Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and*

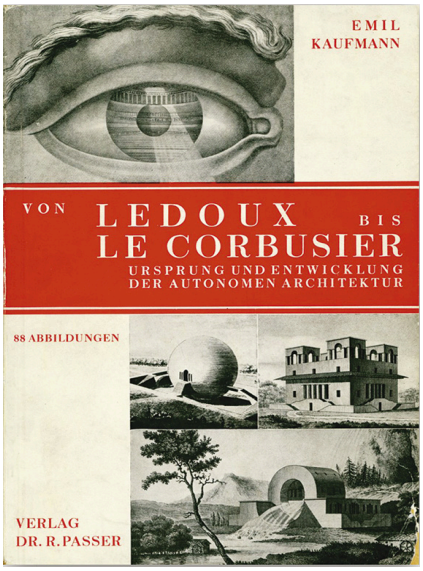


Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 1927.

Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, 1928.



Henry-Russel Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, 1929.



Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, 1933.

Reinterpretation, pubblicato a New York nel 1929[14]. Per Hitchcock, William Morris era «un poeta, un socialista e un medievalista», precursore dell'architettura moderna e ispiratore di Van de Velde («he was much influenced by Morris in his work»). Hitchcock individua nella sua ricostruzione storica della modernità tre fasi: la prima è segnata dal *Romanticism*, che rompe con il passato classicista esprimendosi nella nuova ingegneria (il *Crystal Palace* a Londra nel 1851), dà vita al *Revival* (la *Red House* di Philip Webb per Morris del 1859) e si proietta nel futuro; la seconda fase è *The New Tradition* quale si sviluppa in America, Olanda, Austria, Francia e Scandinavia; la terza, molto significativa, è dedicata ai *New Pioneers*, coloro che in Francia, Olanda e Germania aprono la strada verso la nuova architettura.

Il tema dei *pioneers* verrà ripreso sei anni dopo nel libro di un altro americano, Sheldon Cheney: *The New World Architecture*, pubblicato a New York nel 1935[15]. Cheney dedica ai pionieri non solo oltre un quarto del volume, ma addirittura pone in esergo le parole di Walt Withman: «All the past we leave behind, / We debouch upon a newer, mightier world, varied world, / Fresh and strong the world we seize, world of labour and the march, / Pioneers! O Pioneers» («Tutto il passato noi lasciamo dietro, / Noi sfociamo in un mondo più nuovo e più possente, mondo diverso, / Fresco e forte il mondo noi afferriamo, mondo di lavoro e in cammino, / Pionieri! O Pionieri»). Non è certo la linea Morris-Van de Velde che Cheney ci presenta, ma un diverso intreccio fra le architetture prima ancora che fra gli architetti: architetture per la città, per la residenza, per il lavoro, per la cultura.

Fra il libro di Hitchcock e quello di Cheney si inserisce un libro seminale, che col tempo darà i suoi frutti. L'autore è Emil Kaufmann, il titolo *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* (*Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*)[16]. Pubblicato a Lipsia-Vienna nel 1933, è l'incursione nell'architettura del ventesimo secolo di uno storico dell'arte e dell'architettura, uno studioso del Settecento legato alla Scuola di Vienna. La tesi è molto originale: l'esistenza di un 'illuminismo architettonico' che attraversa il mondo contemporaneo e che viene compreso nella sua dimensione intellettuale e formale, politica e disciplinare, ma anche nella sua essenza autonoma. Morris è saltato a piè pari. Accennerò più avanti all'influenza del libro di Kaufmann negli anni Cinquanta e Sessanta, soprattutto sugli architetti.

* * *

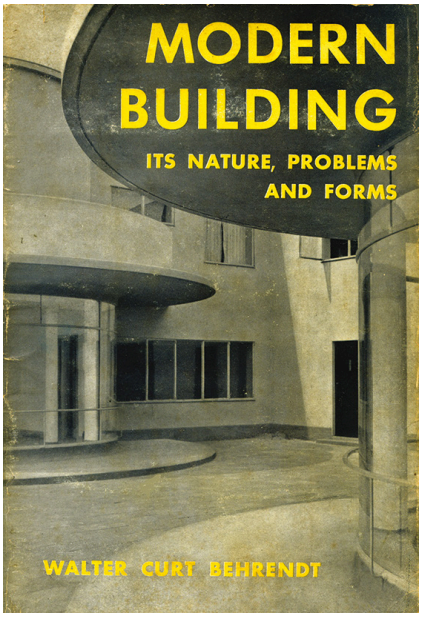
Negli anni immediatamente successivi all'uscita del libro di Pevsner, altri autori affronteranno l'argomento. Ne considero qui solo quattro, di queste

ricostruzioni storiche: due pubblicate negli anni immediatamente successivi al 1936 e due che vedranno la luce rispettivamente nel 1950 e nel 1960.

Nel 1937 esce negli Stati Uniti il libro di un altro emigrato dalla Germania nazista, Walter Kurt Behrendt: *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*[17]. Behrendt, a differenza degli autori prima citati, aveva avuto un'esperienza diretta nel dibattito e nel farsi dell'architettura, partecipando dal 1912 al *Werkbund* e dopo la guerra all'*Arbeitsrat für Kunst*; alla metà degli anni Venti dirige la rivista «Die Form» e nel 1927 pubblica *Der Sieg des neuen Baustils* (*La vittoria del nuovo stile costruttivo*). Nel 1933, all'avvento di Hitler, lascia la Germania per andare negli Stati Uniti, invitato da Lewis Mumford come *visiting lecturer* al Dartmouth College, dove insegna per tre anni. Da quelle conferenze nasce il libro del 1937, nel quale sviluppa la linea tracciata da Pevsner su Morris: questi è presentato, nel capitolo dedicato a *Una rivoluzione morale*, come un 'poeta sociale'. Anche Behrendt ripropone la continuità fra Morris e Van de Velde, ma sostituisce alla figura di Gropius quella di Wright, un 'pioniere isolato' al pari di Richardson e Sullivan, e introduce una nuova categoria storiografica che si articola nella 'architettura organica', nella 'struttura organica', nella 'costruzione organica' e nella 'forma organica'. Categoria che sarà ripresa da Bruno Zevi nel libro *Verso l'architettura organica* pubblicato nel 1945 al rientro dagli Stati Uniti[18]. Zevi ha sicuramente avuto per le mani il libro di Berhendt quando era a Harvard nel 1940.

Negli Stati Uniti, Zevi ha anche l'occasione, se non di incontrarlo di persona, almeno di leggere il libro di Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, del 1941[19]. Libro nato dalle conferenze, le *Norton Lectures*, che lo storico svizzero aveva tenuto nel 1938-1939 a Harvard. Allievo di Heinrich Wölfflin, Giedion traccia un panorama dell'architettura a partire da Brunelleschi, per soffermarsi poi sul Seicento e sul Settecento, arrivare quindi alle nuove tecnologie impiegate nell'Ottocento e chiudere con il Novecento. Un quadro ricco e complesso, nel quale si sviluppa l'idea di uno spazio e di un tempo dell'arte e dell'architettura che si fondono in un eterno presente. In questo lungo percorso, riccamente illustrato da centinaia di immagini, la figura di William Morris è come schiacciata: Giedion lo cita appena come precursore di Van de Velde, in una sequenza ormai consolidata e che lo stesso architetto belga si premurerà di confermare nella sua autobiografia scritta fra il 1947 e il 1957 (anno della sua morte) e pubblicata contemporaneamente in tedesco e in italiano nel 1962: *Die Geschichte meines Lebens* (*La storia della mia vita*)[20]. Ma anche di questo diremo più avanti.

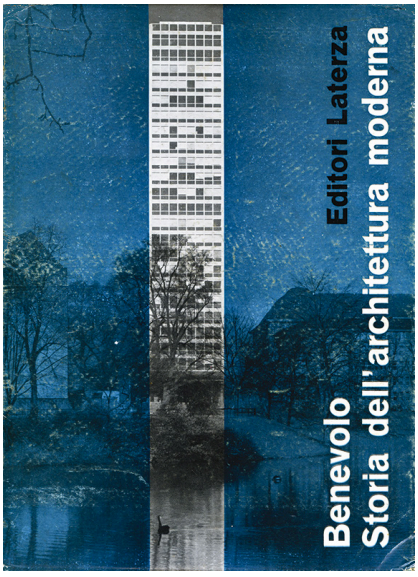
Nel 1950 esce la *Storia dell'architettura moderna* di Bruno Zevi[21]. Egli



Walter Curt Behrendt, *Modern Building*, 1937.

S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941.

Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura moderna*, 1950.



Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura moderna*, 1960.

è il primo a inserire nel titolo, prima delle parole 'architettura moderna', il termine 'storia'. Il contenuto del libro deve molto a Behrendt, poco a Pevsner, nulla a Giedion: quest'ultimo viene anzi criticato perché con un «atteggiamento mentale allo stesso tempo positivistico e astratto figurativo ha alterato un'obiettiva visione storica»[22]. Non è il caso qui di dilungarsi in questa monumentale opera (oltre 500 pagine di testo e più di 120 di bibliografia, 1000 immagini) e sul concetto di organicismo che pervade tutto il libro in contrapposizione al razionalismo. Vorrei solo accennare allo slittamento spaziale e temporale che Zevi attua, accostando due figure che fino ad allora erano rimaste sostanzialmente lontane, William Morris e Frank Lloyd Wright, da lui accomunate per aver assunto il gotico come aspirazione e non come stile. Zevi esemplifica questo in tre ragioni: una tecnica, che si richiama alla sincerità della struttura gotica a ossatura; una morale, che contrappone il gotico al classicismo; una sociale, che ritrova nel gotico il valore del lavoro collettivo, il senso e il rispetto del tempo del lavoro. Morris quindi è consustanziale a Wright, come lo è un padre al figlio.

Passano dieci anni e nel 1960 è pubblicata dall'editore Laterza la *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo[23]. Il titolo riprende in modo testuale quello del libro di Zevi, il testo è ancora più lungo, la tesi opposta. Benevolo non cita se non per dovere di cronaca Behrendt o Zevi, mentre utilizza dati e prende spunti dal libro di Giedion, pur non condividendone la ricostruzione storica fondata sull'idea di una continuità spaziale e temporale in arte e in architettura. Piuttosto, Benevolo traccia una linea di pensiero che parte da Owen e gli utopisti della prima metà dell'Ottocento, passa per Ruskin e Morris, riceve l'apporto degli americani, si consolida ed espande con Gropius nel primo dopoguerra e dà luogo a un 'movimento unitario' che cresce molto al di là delle premesse iniziali.

Questo 'movimento unitario' è ancora una volta il 'movimento moderno', che Benevolo definisce riprendendo una frase di William Morris: «L'arte per cui lavoriamo è un bene di cui tutti possono partecipare, e che serve a migliorare tutti quanti; in realtà, se non vi partecipano tutti non potrà parteciparvi nessuno»[24]. È ancora a Morris che Benevolo affida la definizione di 'architettura': «L'architettura abbraccia la considerazione di tutto l'ambiente fisico che circonda la vita umana; non possiamo sottrarci ad essa, finché facciamo parte del consorzio civile, perché l'architettura è l'insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terreste, in vista delle necessità umane, eccettuato solo il puro deserto»[25]. Molto credito è così dato al libro di Pevsner, che per Benevolo è «il primo tentativo coerente di individuare la linea di pensiero da cui nasce l'architettura moderna»: all'origine quindi non le opere degli ingegneri ottocenteschi o le ricerche figurative

dei pittori sulle quali si era soffermato Giedion, non l'organicismo zeviano, quanto piuttosto «una concezione intellettuale e morale formulata per la prima volta da Morris, su cui si innestano successivamente le esperienze tecniche degli ingegneri, le esperienze figurative dei pittori, i contributi degli architetti di avanguardia fra il 1890 e il 1914»[26]. Se, per Zevi, Wright e l'architettura organica erano il punto di riferimento fondante la modernità, per Benevolo l'apice è segnato da Gropius e dall'architettura razionale. Il libro di Benevolo avrà venti edizioni e decine di traduzioni in lingue straniere.

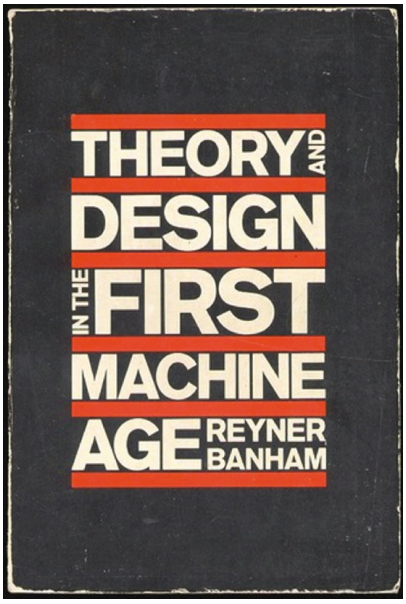
Per una curiosa coincidenza, nel 1960 esce anche la terza edizione, rivista e aumentata, del libro di Pevsner, al quale già nella seconda edizione pubblicata dal MoMA di New York nel 1949 era stato modificato il titolo (ed il testo): non più *Pioneers of Modern Movement*, ma *Pioneers of Modern Design*[27] (potremmo dire da 'movimento moderno' a 'progetto moderno').

* * *

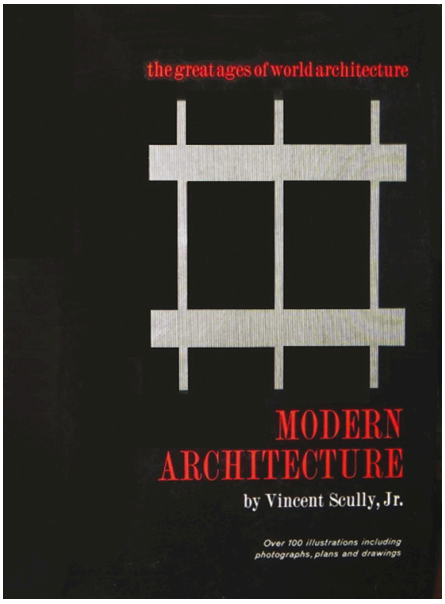
Anche questo passaggio da *movement* a *design* sembra ormai non dar più conto di quello che è accaduto nei 15 anni che seguono la fine della guerra. I significati tanto di 'progetto' quanto di 'moderno' sono in crisi.

Questo è quanto emerge nel settembre del 1959, al Congresso Internazionale di Architettura Moderna di Otterlo, l'ultimo dei CIAM, quando vengono definitivamente alla luce le contraddizioni già presenti nei CIAM precedenti e si confrontano le spaccature che esistono fra i gruppi nazionali e al loro interno. Sono prova di queste ultime le dure critiche rivolte ai progetti presentati dai delegati italiani Ernesto N. Rogers, Giancarlo De Carlo, Vico Magistretti: in particolare, sono prese di mira la recente Torre Velasca dei BBPR, edificio giudicato non più 'moderno', e le case costruite a Matera nel 1954 da De Carlo, accusato da Alison Smithson, l'amica del *Team X*, di «accogliere forme vecchie» invece di inventare un vocabolario formale «genuino» per una «nuova architettura». Antefatto è la polemica aperta pochi mesi prima (primavera 1959) dall'inglese Reyner Banham con un articolo pubblicato su «The Architectural Review», *The Italian Retreat from Modern Architecture*, contro le aperture al 'neo-liberty' della «Casabella Continuità» di Ernesto N. Rogers. Simili argomenti erano stati già esposti due anni prima da Giancarlo De Carlo nel lasciare la redazione di «Casabella Continuità». L'interrogativo posto allora dal direttore Rogers nell'editoriale dell'aprile del 1957, *Continuità o crisi?*, è ora superato dalla risposta data sempre da Rogers a Banham in un altro editoriale: *L'evoluzione dell'architettura (Risposta al custode dei frigidaires)*[28].

Nello stesso 1960 in cui escono la *Storia* di Benevolo e la terza edizione



Reyner Banham, *Theory and Design in the first Machine Age*, 1960.



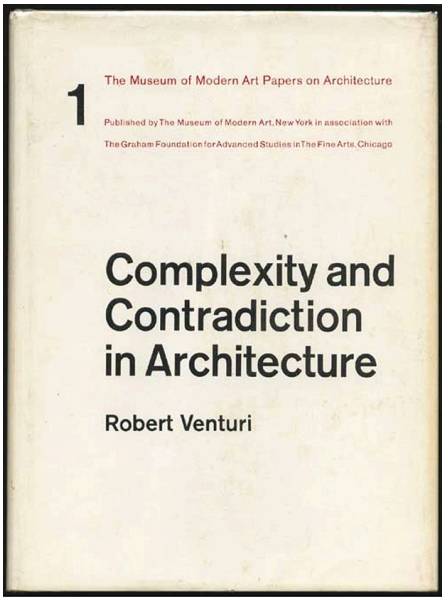
Vincent Scully, *Modern Architecture*, 1961.

The Mathematics of the Ideal Villa

Palladio and Le Corbusier compared

By Colin Rowe

Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier compared*, 1947.



Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966.

dei *Pioneers* di Pevsner, l'inglese Reyner Banham pubblica per la Praeger Publishers di New York *Theory and Design in the First Machine Age*[29]. Banham si muove nel solco di Pevsner ma, al tempo stesso, è in un dialettico confronto con lo storico tedesco che lo ha accompagnato nella preparazione della tesi di dottorato, dalla quale verrà fuori libro *Theory and Design*. Anche se lo contraddice, Pevsner rimane, per Banham, il *liebe meister* (come lo era Sullivan per Wright).

La tesi del libro non è dunque la riproposta del tracciato che dalle *Arts and Crafts* inglesi porta al Bauhaus passando attraverso le *Kunstgewerbeschule* tedesche. Anzi, Banham contrappone al 'moralismo' di Ruskin e Morris la concretezza del *Deutscher Werkbund*, sottolineando in particolare il contributo di Hermann Muthesius nel mettere a fuoco «il modo di rendere spirituale la produzione tedesca», giusto il titolo del Congresso del *Werkbund* tenuto nel 1911, affermando che la standardizzazione è un merito e la forma astratta è la base dell'*industrial design*. Per Banham, l'«età della macchina» include ai due estremi il «dinamismo futurista» (per la prima volta il Futurismo assume una valenza determinante nella storia dell'architettura) e la «cautela accademica» (di un Perret o di un Garnier): fra i due estremi «si svilupparono la teoria e la progettazione architettonica della prima Età della Macchina»[30].

Negli anni immediatamente successivi sono pubblicati tre libri che aprono una nuova stagione per l'architettura (prima ancora che per la storia dell'architettura): nel 1961 Vincent Scully pubblica negli Stati Uniti *Modern Architecture*, *The Architecture of Democracy*[31]; nel 1966 esce *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi[32], libro che Scully considera, nell'introduzione, secondo solo a *Vers une Architecture* di Le Corbusier[33]; sempre nel 1966 Aldo Rossi pubblica *L'architettura della città*[34] (anni dopo, Vincent Scully metterà insieme Rossi e Le Corbusier come pittori-architetti).

Lo slittamento da Gropius a Le Corbusier come chiave critica di lettura del moderno è ormai avvenuta. L'importante libro di Argan su *Walter Gropius e la Bauhaus*[35], del 1951, nel quale si ripercorre con intelligenza critica la sottile linea ideologica che andrebbe dalle *Arts and Crafts* al *Werkbund* e quindi al Bauhaus, appare se non superato di certo già storicizzato. In questo ripensamento del concetto di 'movimento moderno' conviene forse ricordare che anni prima, nel 1947, era uscito su «Architectural Review» un conciso articolo dal titolo *The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier Compared*. Autore Colin Rowe, un giovanissimo inglese allievo di Rudolph Wittkover. Due anni dopo, nel 1949, Wittkower pubblicherà il suo libro più famoso: *Architectural Principles in the Age of Humanism*[36], anch'esso un libro seminale per la nuova stagione che inizia appunto a fiorire negli anni Sessanta. Come

seminale sarà per gli architetti il già citato libro di Emil Kaufmann del 1933 che aveva posto in diretto rapporto Le Corbusier a Ledoux.

* * *

Il primo libro di Mario Manieri Elia su William Morris, quello edito nel 1963[37], esce dunque nel pieno della revisione in atto del concetto di 'movimento moderno'. Un libro ancora tutto nel solco morrisiano tracciato da Benevolo, pur presentandosi innovativo per almeno due ragioni: la prima è che il saggio introduttivo apre un duplice interessante confronto sia fra William Morris e l'epoca Vittoriana, sia fra Morris e Van de Velde; la seconda ragione è che per la prima volta si pubblicano in italiano (dopo le citate traduzioni del 1895 e del 1922 di *News From Nowhere*) sette interventi originali di Morris: discorsi, conferenze e articoli compresi fra il 1881 e il 1892. Anzi, sono queste ultimi a dare il tono del libro che, non a caso, non reca in copertina il nome di Manieri ma solo quello di Morris quale autore. Il titolo, *Architettura e socialismo*, dà conto dell'originale taglio impresso al volume. Nel saggio introduttivo, Manieri mette a confronto il pensiero di Morris con la cultura inglese del tempo, dalla letteratura alla filosofia all'arte, soffermandosi sulla struttura socio-economica e industriale dell'era vittoriana fino a mostrare come il socialismo di Morris superi le utopie di inizio Ottocento e propugni l'arte come 'fenomeno sociale' in grado di trasformare qualitativamente l'ambiente umano e la vita stessa dei lavoratori.

Manieri apre quindi un confronto anche con due protagonisti più anziani di Morris, il quale rimane pur sempre il 'padre del movimento moderno': John Ruskin, dal quale Morris prende le mosse e che supera aprendo al valore sociale dell'arte, e Henry Cole, che contrariamente a Morris sostiene la necessità di stabilire un rapporto fra artigianato e industria. Manieri si sofferma anche su altri due protagonisti più giovani di Morris: Hermann Muthesius, a Londra proprio nell'anno della morte di Morris (1896) per studiare le *Arts and Crafts*, e Geoffrey Scott, che nel 1914 lancia nel libro *The Architecture of Humanism*[38] un attacco al Ruskin antirinascimentale a favore del ritorno all'architettura classica.

Nel suo saggio, Manieri indaga a lungo sul medievalismo morrisiano inteso come modello al quale riferirsi per ripensare all'opera d'arte collettiva e quindi alla formazione di una coscienza comune che superi la divisione delle classi e l'alienazione che la produzione industriale impone ai lavoratori. «Fare arte» e «fare con arte», sintetizza Manieri, rappresentano per Morris un'unità: «la causa dell'arte è la causa del popolo».

Una lunghissima positiva recensione al libro su Morris compare sul

numero 280 di «Casabella-Continuità» dell'ottobre 1963: autore il giovane Manfredo Tafuri.

* * *

Il secondo libro di Manieri su William Morris, quello del 1976, è molto diverso dal primo[39]. Come ho ricordato all'inizio, non è più un libro di scritti di Morris a cura di Manieri ma un libro di Manieri con, in appendice, un lungo frammento tratto dalla parte più politica di *News From Nowhere*. Rispetto al socialismo messo in evidenza nel titolo del primo libro, qui ci si confronta con l'utopia anarchica che ha il suo culmine proprio del testo morrisiano pubblicato dalla Kelmscott Press nel 1892. Ma l'aspetto più interessante è che ora, a tredici anni di distanza dal libro del 1963, Manieri procede allo smontaggio della costruzione ideologica di un 'movimento moderno' che, partendo da Morris e dalle *Arts and Crafts*, si diffonde attraverso l'opera dei pionieri per trovare sostanza in Van de Velde e nella Scuola d'arte applicata di Weimar, da lui diretta fra il 1906 e il 1914, e poi giungere a Gropius e al Bauhaus.

Il percorso non è dunque così lineare, la sequenza William Morris-Henry van de Velde, che quest'ultimo stesso sosterrà nella già ricordata autobiografia scritta dopo la seconda guerra mondiale, *La storia della mia vita*[40], non regge a un'analisi più attenta del pensiero dell'architetto belga: nel suo racconto di una gita in Olanda nel 1893 con la figlia di un ricco industriale, durante la quale egli evoca le figure di Ruskin e Morris, cita gli scritti degli anarchici Bakunin e Kropotkin e afferma di voler realizzare la profezia che vede «il ritorno della bellezza sulla terra, l'inizio di un'era di giustizia sociale e d'umana dignità». Ebbene, scrive Manieri, questa teorizzazione del ruolo fondante di Ruskin e Morris sembra contraddire quanto Van de Velde stesso afferma in altre parti della stessa autobiografia e in altri scritti, apparendo così, più che altro, come la formalizzazione *ex post* di una 'necessità storica', a conferma di quella continuità ormai saldamente proclamata nelle storie dell'architettura.

Continuità che peraltro, un anno prima di Pevsner, era già stata proposta da Walter Gropius nel libro *The New Architecture and the Bauhaus*[41]. Scrive Gropius: «Fu allora [alla metà dell'Ottocento, *nda*] che iniziò la rivolta. Ruskin e Morris si impegnarono a trovare i mezzi per riunire il mondo dell'arte con il mondo del lavoro. Verso la fine del secolo il loro tentativo fu seguito da Van de Velde, Olbrich, Behrens e altri del Continente. Questo movimento che iniziò con la costruzione della Colonia di artisti a Darmstadt e culminò con la fondazione del *Deutscher Werkbund*

a Monaco, portò alla creazione di Scuole di arti e mestieri nelle principali città tedesche. Esse avevano il compito di dare alla nascente generazione di artisti una formazione pratica per l'artigianato e l'industria».

Le date, i luoghi e le persone sono significative: nel 1934 Gropius e Pevsner lasciano la Germania nazista e vanno a Londra; nel 1935 esce il libro di Gropius tradotto da Philip Morton Shand e pubblicato da Faber & Faber[42]; nel 1936 viene pubblicato *Pioneers* di Pevsner dalla stessa casa editrice del libro di Gropius[43]. Manieri intravede in queste coincidenze un progetto comune per l'affermazione della formula 'movimento moderno' che, scrive nella prima riga della premessa, «non esiste nella realtà, ma la si ritrova, e in edizioni differenziate, solo nella storiografia». Non esiste, insomma, questo «ciclo unitario e compatto, che prepara in mezzo secolo una nuova architettura»[44].

William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna rappresenta dunque il disvelamento della costruzione ideologica che attraversa il libro di Pevsner e, più in generale, la storia dell'architettura moderna. Senza scendere nel dettaglio – l'intento mi sembra ormai chiaro – resta da comprendere come e perché venga messa in atto questa de-costruzione.

Come ricordavo all'inizio, Mario Manieri Elia giunge a Venezia alla fine del 1968 chiamato da Manfredo Tafuri, il quale a sua volta vi era arrivato come professore ordinario nel marzo precedente, proprio mentre stava per uscire (a maggio) *Teorie e storia dell'architettura*[45]: un libro nel quale Tafuri mette in guardia gli architetti dall'uso ingenuo della «storia fatta sul tavolo da disegno», osservando che questa «critica operativa» progetta la storia passata proiettandola nel futuro. Da qui parte l'autonomia della storia dell'architettura dal fare architettura che caratterizzerà il lavoro e le ricerche del gruppo che si sta formando attorno a Tafuri. Per dirla con il Foucault di *Archeologia del sapere*[46] (*livre de chevet* per il Tafuri d'allora) il problema che si apre in ogni analisi non è più quello di rintracciare una tradizione compatta, un unico disegno sotteso alla molteplicità degli eventi, «ma quello della frattura e del limite, non più quello del fondamento che si perpetua, ma quello delle trasformazioni che valgono come fondazione e rinnovamento delle fondazioni»[47].

A Venezia prende il via quella collaborazione fra Tafuri, Cacciari e il giovanissimo (ancora studente) Dal Co, che trova terreno fertile, su di un piano teorico, nella rivista «Contropiano», fondata in quello stesso 1968 da Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari e Toni Negri «come un organo di riflessione teorica» (Negri si allontana già dal secondo numero per prendere altre strade più 'operative'). Rivista sulla quale Tafuri pubblica il saggio *Per una critica dell'ideologia architettonica* (1969) che poi diverrà nel 1973 *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*[48], editore ancora una volta Laterza.

Il senso dei titoli dati da Tafuri al saggio e al libro (pienamente ricompresi nelle complesse articolazioni e finalità di «Contropiano»: nel primo numero della rivista del 1968 era già apparso uno scritto di Francesco Dal Co, *Note per la critica dell'ideologia dell'architettura moderna: da Weimar a Dessau*) è ben espresso da Asor Rosa in uno scritto di pochi anni più tardi, *Intellettuali e classe operaia: saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*:

> «All'inizio, ci muoveva soprattutto un'esigenza: quella di contribuire a creare una 'situazione' intellettuale e teorica per la classe operaia che non fosse subalterna alla problematica storicamente espressa dalle classi dominanti, che non fosse soltanto o fondamentalmente rivendicazione di valori, difesa attardata di posizioni erose dallo sviluppo capitalistico, ma conoscenza delle realtà più avanzate, riflessione critica ed autocritica. […] Lo sforzo di tornare alla classe operaia con un patrimonio di conoscenze 'fresche' da utilizzare assumeva per noi in prima istanza la forma di una critica a fondo della ideologia e della cultura. […] Cultura e ideologia ci si presentavano allora come forme chiuse.[…] La critica della ideologia e della cultura non era che una premessa (sia pure strettamente interna) della conoscenza. La critica comportava dunque per noi la critica della critica: il ritorno ad un uso concreto della scienza, separato, cioè, da ideologia e valori»[49].

Non sarà certo un caso che Asor Rosa recensisce positivamente il libro di Manieri su «Paese Sera» (27 marzo 1976) mentre tre settimane prima (il 7 marzo) Paolo Portoghesi aveva scritto un aspro articolo critico su «Tempo Illustrato».

William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna[50] è dunque uno dei prodotti che escono dai corsi e dai seminari internazionali promossi nella prima metà degli anni Settanta dai componenti del gruppo che a Venezia si era formato intorno a Tafuri. Ricordo qui solo i titoli di alcune pubblicazioni: *Socialismo città architettura URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*[51], *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*[52], *La città americana dalla Guerra Civile al New Deal*[53], *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica: la Feks, Kozincev e Trauberg*[54], *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*[55]. È l'intera prospettiva storica delle avanguardie a essere riconsiderata, ridiscussa, ribaltata nell'ambito di un discorso politico: dall'architettura alla città, dalla letteratura al cinema. Nel 1976, lo stesso anno del libro di Manieri, esce in due volumi l'*Architettura contemporanea* di Tafuri e Dal Co[56].

* * *

Il terzo libro, del 1985, ha come autore William Morris, per titolo *Opere* ed è a cura di Mario Manieri Elia[57], il quale nel 1983 ha lasciato Venezia per insegnare alla Facoltà di Architettura di Roma, dove negli anni precedenti si erano trasferiti, anch'essi da Venezia, Costantino Dardi, Carlo Aymonino e Raffaele Panella. A Roma si era aperta nel 1976 una nuova fase con l'elezione a sindaco di Giulio Carlo Argan (1976-1979) poi di Luigi Petroselli (1979-1981) e quindi di Ugo Vetere (1981-1985). Petroselli aveva voluto Carlo Aymonino per ricoprire il nuovo incarico di Assessore agli interventi sul centro storico. Prendono così il via studi e progetti che hanno segnato un momento di svolta nel definire i rapporti fra il nuovo e l'antico all'interno del centro storico di Roma, esemplificati nel 'Progetto Fori' che investe l'area archeologica. Manieri è coinvolto in quel clima progettuale. Ancor prima di tornare a Roma, è nominato nel 1981 membro del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali, all'interno del quale opera nel Comitato di settore per i Beni Architettonici. Una volta a Roma, Manieri entra nel Comitato Scientifico paritetico Ministero – Comune per il Progetto Fori Imperiali e nella Commissione Nazionale per il restauro del Colosseo e diviene anche, nel 1990, Presidente dell'ARCo (Associazione per il Recupero del Patrimonio Costruito). Questi incarichi sono solo un aspetto di un impegno civile, che prosegue dentro l'università (e si rinnoverà con la fondazione della nuova Facoltà di Architettura di Roma Tre nel 1992) e negli scritti che si intrecciano con l'attività progettuale. Ne ricordo qui solo tre: *Roma capitale: strategie urbane e uso delle memorie* (1991)[58], *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma* (1998)[59], *Roma, dall'acqua alla pietra* (2009)[60].

In questa ottica di lungo respiro, il libro su Morris del 1985[61] appare come la chiusura dei conti con il periodo veneziano: non sua negazione, tanto è vero che viene riproposto il testo del 1976, ma suo superamento. Rimangono validi i passaggi: da *Teorie e storia dell'architettura* di Tafuri – che nel 1968 aveva messo in discussione la 'storia operativa' di un Pevsner o di uno Zevi o di un Benevolo – alla 'critica dell'ideologia' – che aveva portato nel 1976 a sostituire all'Istituto di Storia dell'architettura, creato all'IUAV da Zevi, il Dipartimento di Analisi Critica e Storica – fino al 1982, quando si cambia ancora una volta nome al Dipartimento, che ritorna a essere di Storia dell'Architettura, dichiarando implicitamente il superamento della originaria 'critica all'ideologia' come filo conduttore delle ricerche storiche degli anni Settanta. Una svolta che ogni docente interpreta seguendo una propria strada.

Inizia così il nuovo percorso di Mario Manieri Elia, la nuova avventura che lo porterà a elaborare quell'originale approccio al rapporto fra storia

e progetto che ha caratterizzato per quasi un trentennio, fino all'ultimo giorno di vita, la sua appassionata ricerca teorica e progettuale.

[1] W. Morris, *Architettura e socialismo,* a cura di M. Manieri Elia, Laterza, Roma-Bari 1963 (Biblioteca di cultura moderna, 581).
[2] M. Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1976.
[3] W. Morris, *Opere,* a cura di M. Manieri Elia, Laterza, Roma-Bari 1985 (Grandi opere).
[4] Id., *La terra promessa: romanzo utopistico di William Morris*, trad. it. di Ernestina D'Errico, Max Kantorowicz Editore, Milano 1895; ed. orig. *News from Nowhere*, Kelmscott Press, London 1892.
[5] *Ibidem.*
[6] G. De Carlo, *William Morris*, Il Balcone, Milano 1947 (Architetti del movimento moderno).
[7] *Ibid.*, p. 17.
[8] *Ibid.*, p. 19.
[9] *Ibid.*, p. 21.
[10] N. Pevsner, *I pionieri del movimento moderno. Da William Morris a Walter Gropius,* trad. it. di G. Baracco, Rosa e Ballo, Milano 1945; ed. orig. *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius,* Faber & Faber, London 1936.
[11] G.A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Propylaen, Berlin 1927; trad. it. *L'architettura della nuova epoca*, Editrice Compositori, Bologna 2009.
[12] *Ibid.*, pp. 71-72 dell'edizione italiana.
[13] P. Meyer, *Modern Architektur und Tradition,* Girsberger, Zürich 1928.
[14] H.R. Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reinterpretation*, Payson & Clarke Limited, New York 1929.
[15] S. Cheney, *The New World Architecture*, Tudor Publishing Company, New York 1935.
[16] E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur,* Leipzig-Wien 1933; trad. it. *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma,* Mazzotta, Milano 1973.
[17] W.K. Behrendt, *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms,* Harcourt Brace and Company, New York 1937.
[18] B. Zevi, *Verso l'architettura organica,* Einaudi, Torino 1945.
[19] S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, the University of Michigan 1941.
[20] H. van De Velde, *Die Geschichte meines Lebens,* Piper, München 1962.
[21] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* Einaudi, Torino 1950.
[22] *Ibid.*, p. 13.
[23] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* Laterza, Roma-Bari 1960.
[24] *Ibid.* p. 8.
[25] *Ibid.* p. 7.
[26] *Ibid.*, pp. 748-49.
[27] Seconda edizione: N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, The Museum of Modern Art, New York 1949; terza edizione: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex 1960.

[28] E.N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura (Risposta al custode dei frigidaires)*, in «Casabella Continuità», n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.
[29] R. Banham, *Architettura della prima età della macchina*, trad. it. di E. Labò, Calderini, Bologna 1970; ed. orig. *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger Publishers, New York 1960.
[30] *Ibid*., p. 5 dell'edizione italiana.
[31] V. Scully, *Modern Architecture*, *The Architecture of Democracy* (Prentice Hall), George Braziller, New York 1961.
[32] R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York 1966.
[33] Le Corbusier, *Vers une Architecture,* G. Cres, Paris 1923.
[34] A. Rossi, *L'architettura della città,* Marsilio, Padova 1966.
[35] G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
[36] R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism,* The Warburg Institute, London 1949.
[37] Morris, *Architettura e socialismo*, cit.
[38] G. Scott, *The Architecture of Humanism. A study in the history of taste*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1914.
[39] Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, cit.
[40] Van De Velde, *Die Geschichte meines Lebens*, cit.
[41] W. Gropius *Die neue Architektur und das Bauhaus: Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*, Mainz, Kupferberg 1925.
[42] Id, *The New Architecture and the Bauhaus,* trad. ingl. di P. Morton Shand, Faber & Faber, London 1935; ed. orig. *Die neue Architektur und das Bauhaus: Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*, cit.
[43] Pevsner, *Pioneers of Modern Movement*, cit.
[44] Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, cit, p. VII.
[45] M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1968.
[46] M. Foucault, *Archeologia del sapere,* trad. it. G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971; ed. orig. *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
[47] *Ibid*., p. 8.
[48] M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973.
[49] A. Asor Rosa, *Intellettuali e classe operaia: saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 2-6.
[50] Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, cit.
[51] A. Asor Rosa, *Socialismo, città architettura URSS 1917-1937: Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni, Roma 1971.
[52] M. Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina Edizioni, Roma 1973.
[53] G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *La città americana dalla Guerra Civile al New Deal*, Laterza, Roma-Bari 1973.
[54] *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica: la Feks, Kozincev e Trauberg*, a cura di G. Rapisarda, Officina Edizioni, Roma 1975.
[55] F. Amendolagine, M. Cacciari, *Da Loos a Wittgenstein,* Officina Edizioni, Roma 1975.
[56] M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976 (Storia Universale dell'Architettura).
[57] Morris, *Opere*, cit.

[58] M. Manieri Elia, *Roma capitale: strategie urbane e uso delle memorie*, in *Le Regioni dall'Unità a oggi* a cura di A. Caracciolo, Torino 1991, pp. 513-560.
[59] M. Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998.
[60] Id., *Roma, dall'acqua alla pietra*, Carocci, Roma 2009.
[61] Morris, *Opere*, cit.

Giovanni Longobardi

Permanenza e divenire. Una lettura di «ΤΌΠΟΣ e Progetto»

Mario Manieri Elia (abbrevierò a partire da qui con MME) ha fondato e diretto la rivista «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*» dal 1999 al 2010, affidandole per oltre un decennio una riflessione densa e complessa che è difficile analizzare in un breve scritto. Cercherò qui di riportare quanto meno le tematiche affrontate nel tempo, per dar conto dell'importante contributo che questa iniziativa editoriale ha fornito al progetto di architettura nella sua dimensione intellettuale.

«*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*»: il titolo anticipa la predilezione di MME per il doppio e il bifronte, e una sua maniera ricorrente di lavorare sull'accostamento di cose e concetti, per dar inizio – spesso con un acuto contributo etimologico – alle sue riflessioni. Il nome della rivista è, da un punto di vista retorico, una 'endiadi', due termini coordinati per esprimere un solo concetto. Se è vero, come ha detto Franco Purini, che MME è il fondatore di una 'estetica della contraddizione', io aggiungerei anche: di una originale 'retorica della coordinazione'. Nei suoi discorsi compare raramente la subordinazione e la gerarchia, MME evita il ragionamento deduttivo, il suo modo di discutere è sempre un 'mettere tutto avanti', anche questioni potenzialmente contraddittorie, nella maniera più inclusiva possibile. Il suo ultimo libro, di sapore plutarchesco[1], testimonia gli sviluppi imprevedibili di questa pratica del confronto per coppie.

L'argomento è di lungo corso, «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*» riprende in realtà – marcando il primo termine con l'uso dell'alfabeto greco – il titolo di un libro omonimo del 1998[2], nel quale MME pubblica quello che definisce un «documento di lavoro» sul progetto per l'Area sacra di largo Argentina a Roma, impresa non ultimata né ultimabile (un lavoro di «ruminazione») dove si delinea un'idea di continuità assoluta e, direi, naturale tra ricerca storica e progetto, continuità che sarà poi il vero motivo conduttore della rivista.

Ricerca e progetto sono per MME prima di tutto un atto di conoscenza,

derivante da una «attenzione aperta e incondizionata» di un soggetto, in quanto corpo vivente, verso le cose, considerate parte integrante della vita. Questa attenzione aperta e incondizionata altro non è – continua – che il *pathos* dello stupore, che apre alla conoscenza, e che Platone aveva posto all'origine della filosofia. Lo stupore, va sottolineata la coincidenza, precorre con largo anticipo il tema dell'ultimo numero della rivista rimasto inedito, che era stato programmato per il 2010, e il cui editoriale, intitolato «L'ascolto archeologico e il recupero dello stupore»[3], sembra quasi chiudere un percorso circolare, se visto *ex post*.

Della rivista vengono pubblicati complessivamente sei numeri: *Il topos come meta*, 1999, *Il recupero del senso*, 2000, *La risignificazione*, 2001, *L'attesa*, 2003, *La mancanza*, 2006, *Il vuoto*, 2008, più il numero incompiuto prima citato, che non so se sarebbe stato dedicato a 'l'ascolto' o a 'lo stupore'. La sequenza restituisce un ambiente culturale e sonoro, in cui si staglia con precisione la figura di MME con il suo eloquio colto, il cui fascino era legato anche all'uso 'corrente' di parole per certi versi desuete. Fanno da riscontro una forma tipografica asciutta e leggera, dalle dimensioni quasi tascabili di un quaderno scolastico, e il carattere 'moderno' senza grazie usato per i testi, senza cedimenti verso il tradizionalismo. Il contenuto è corposo, ogni numero è composto in media da una decina di saggi, molti dei quali di notevole impegno. Riporto in una nota finale gli indici completi dei sei numeri[4], che consentono di ricostruire il panorama degli argomenti e delle collaborazioni, mentre cercherò qui di seguito di sintetizzare i temi conduttori che si susseguono negli editoriali scritti da MME per ciascun numero.

Il topos come meta

In apertura MME dichiara lo scopo dell'iniziativa editoriale: continuare a ragionare storicamente sul rapporto tra storia e progetto e sulla sua natura transdisciplinare. «Azione conoscitiva e intenzione trasformativa» sono due processi intellettuali che vengono qui visti e approfonditi nella loro «tendenziale coincidenza», e concettuale e procedurale. La rivista intende rendere palesi questi aspetti e dare spazio alla loro affermazione.

Ma che cosa è il *topos*? Il *topos*, spiega MME, è il «luogo fisico dell'investimento simbolico collettivo»: è cioè un'entità materiale, ma reca le tracce di tutto lo spessore dell'azione umana; un luogo al quadrato, potenziato dalla storia, che lo trasforma in patrimonio conferendogli identità.

Il progetto esprime invece la durata dell'azione umana e la sua interazione

con le cose, che fa sì che il *topos* sia continuamente rinnovato. Si istituisce così una sequenza ciclica (*topos*-progetto-*topos*-eccetera) tra un patrimonio ereditato dal passato e un progetto che, protendendosi nel futuro, lo rinnova continuamente.

Si tratta, per certi versi, del tentativo originale di fondare diversamente i rapporti fra storia e progetto, in cui MME non sembra più tanto interessato a marcare le sue differenze rispetto alla visione tafuriana, ma piuttosto a indicare una terza via tra le posizioni di una certa famiglia di restauratori e soprintendenti e quelle di una certa famiglia di progettisti: tra chi pensa al *topos* come qualcosa di stabile e immutabile e chi pensa al progetto unicamente nella sua dimensione effimera di continuo divenire. La «progettazione di tipo conoscitivo» risolverebbe invece l'alternativa conflittuale tra conservazione e innovazione o, in altri termini, tra permanenza e divenire. Il *topos* è in definitiva lo spazio dell'abitare in tutta la sua complessità nel quale MME propende, ancora una volta, per le opzioni più inclusive e dendriformi, scartando e criticando, talvolta aspramente, le posizioni precostituite e ideologiche.

Il recupero del senso

In questo solco viene affrontato il tema del passato «riveduto e corretto», a partire da una critica del progetto classicista, dagli architetti rinascimentali che in chiave trattatistica regolarizzavano gli edifici antichi mentre ne conducevano il rilevamento. Di queste inclinazioni manichee, MME vede un'inaccettabile e anacronistica permanenza in abitudini progettuali ancora esistenti, quelle che definisce di «conservazione selettiva», che pretendono di isolare nella storia multiforme di un manufatto un momento di maggiore eloquenza, da riportare all'oggi in forma compiuta.

La città di Roma ha uno spazio predominante negli interessi della rivista (circa un terzo degli articoli le sono interamente dedicati, senza considerare i numerosi riferimenti sporadici), e MME ricorre in più occasioni a esempi romani per sostenere le sue posizioni. Tra questi, il caso del restauro di Ponte Sisto e la lunga vicenda dei Fori Imperiali sembrano tanto appassionanti e dolorosi quanto emblematici per stigmatizzare quei procedimenti progettuali caratterizzati da un rifiuto della complessità storica e da una «ossessione depurativa dei palinsesti monumentali». E qui il tono della scrittura non è più prudente, da dubitativo, si fa chiaramente assertivo e a tratti sprezzante. C'è il rimpianto per una «sorda settorialità degli interventi», per «l'annientamento del *topos*»; si parla di vivisezione,

di necroscopia di fronte alla molteplicità dei palinsesti e agli imprevisti che la storia della città fa riemergere e che invece dovrebbero entusiasmare il «vero storico, sensibile, come l'orco della fiaba, all'odore di carne umana»[5].

La tesi è che la conoscenza profonda dei luoghi, quando sia integrata e sinceramente critica, costituisce già di per sé un progetto, se si considera lo spazio progettuale aperto all'interpretazione, uno spazio che MME nega possa essere conquistabile solo attraverso i procedimenti filologici o logico-deduttivi. Il 'recupero del senso' è perciò un invito alla ragionevolezza e alla concretezza, per guardare al passato in maniera trasversale, con una maggiore adesione alle cose.

La risignificazione

Una maggiore adesione alla realtà comporta anche una riflessione sugli effetti dell'abitare: i segni costruttivi nuovi fanno apparire le cose in un senso diverso, risignificano l'esistente.

Qui torna per negativo una critica della cosiddetta conservazione letterale, che non risignifica ma distrugge significati. Nel solco tracciato da Nietzsche, secondo MME bisogna liberarsi dai vincoli di sudditanza e dall'invadenza della storia (la «virtù ipertrofica»), e questo si può fare solo in un orizzonte progettuale, di costruzione del futuro. Spesso l'alta complessità di descrizione del luogo storico può comportare un blocco per il progetto, uno scacco talmente condizionante da rischiare l'afasia. La risignificazione è uno scatto in avanti che riesce a superare questo blocco, una strategia – anch'essa storica – che è stata messa in atto «per coltivare il mondo, per abitarlo, […] per guadagnare terreno comunque già "dissodato"».

Si tratta di un editoriale, dopo i primi due dedicati prevalentemente a mettere a fuoco le questioni del *topos*, tutto concentrato sulle prospettive del progetto, che si chiude in maniera inattesa con una fiducia negli strumenti informatici. La via informatica è indicata come una speranza per la liberazione dell'espressione umana dai limiti imposti dal linguaggio (MME cita Wittgenstein), che ne uscirebbe rinnovato nella direzione segnata dalle avanguardie figurative del Novecento.

L'attesa

Il titolo dell'editoriale è *Dialogando con Aldo Rossi*. Nella sua *Autobiografia scientifica*, Rossi riprende da Max Plank l'immagine di un muratore che solleva

un blocco di pietra per porla in opera in un edificio in costruzione: il blocco conserva per secoli l'energia accumulata faticosamente nel gesto del sollevamento, fino a quando non trovi occasione per spostarsi, magari cadendo sulla testa di un passante uccidendolo[6]. Questa è 'l'attesa': ogni architettura e ogni modificazione dello spazio ha connaturata l'idea della temporaneità, e vive nell'attesa di una modificazione ulteriore e del proprio superamento.

MME introduce in proposito una bella metafora, quella del progetto come «apparecchiatura della tavola», che evoca l'immagine di una scena sospesa, una tavola pronta per il pranzo in attesa dei commensali che chiassosamente la useranno modificandone l'assetto e la compostezza. Allo stesso modo il progetto si limita ad 'apparecchiare' il mondo, predisponendo gli eventi che lo trasformeranno, superando così esplicitamente la pretesa ideologica modernista del progetto architettonico, sia come processo autonomo e in sé concluso, sia come progetto anche della società.

Certo, il progetto – che si delineerebbe così come un progetto 'debole' – può non limitarsi ad 'apparecchiare la tavola', ma può predisporre le sue difese per restare il più possibile riconoscibile di fronte agli attacchi del contesto e del divenire spazio-temporale. Ma si tratta pur sempre di un arroccamento in difesa, appunto, e «[…] il senso ultimo che gli esiti architettonici conseguiranno non potrà che essere 'differito' nel tempo e nello spazio»[7].

La mancanza

L'architettura come opera differita marca in un certo qual modo la sua imperfezione, è un'architettura che ha perso i suoi legami con il divino. La 'mancanza' è perciò una mancanza di perfezione, di autosufficienza. Mancanza che l'architettura nel tempo ha colmato con il sapere tecnico-scientifico e con le sue strumentazioni disciplinari, cercando di ricostituire con un surrogato una propria condizione paradisiaca.

MME distingue la 'mancanza' dal 'vuoto': il vuoto è una condizione originaria, primigenia; la mancanza ha invece una storia, è una sottrazione a qualcosa che una volta era completo, ha i caratteri dell'amputazione e del paradiso perduto. La nostalgia dell'Eden caratterizza così la condizione del patrimonio nella città contemporanea, e qui si ripropongono le immagini di importanti patrimoni perduti romani – l'Augusteo liberato dagli interventi fascisti, i Fori, il paesaggio fluviale trasformato dalla costruzione degli argini –, ai quali però spetta anche un ruolo imprevedibilmente positivo: l'offesa della distruzione, pur essendo un'oggettiva perdita materiale, anestetizza il

lutto e lascia il campo aperto a sviluppi creativi di nuovi valori.

Riprende valore cioè, in questa condizione, il progetto architettonico come «pro-tendersi inquieto nel mondo» per colmarne le mancanze. La 'mancanza', di fatto, non consente le deformazioni interpretative che possono sussistere in presenza di contesti conservati, e per certi versi definisce condizioni in cui i valori memoriali risultano addirittura esaltati dall'oblio. In tali contesti, il progetto del nuovo può esprimersi più liberamente, più fiducioso nella costruzione di un futuro nostro e di un nostro passato, «capace di rivaleggiare con i tanti 'passati' che danno alla Storia la sua consistenza».

Il vuoto

Il vuoto è il vero luogo di sintesi dei precedenti temi, che ritornano, ma in una forma di suprema astrazione: ritorna per differenza il tema della mancanza, e poi quello dell'attesa, del vuoto come condizione originaria in attesa di essere colmata, attraversata, modificata.

Il discorso sul vuoto si riferisce alla realtà sensibile iniziando dal corpo e dal taoismo, dall'idea dell'esistenza di un vuoto intracorporeo dovuto agli organi cavi, che attivano con l'esterno un rapporto vitale, dovuto al ciclo di riempimento-svuotamento. Il vuoto è, da questo punto di vista, ciò che unisce il singolo all'universo, ciò che è capace di incorporare il mondo nell'individuo. Il pensiero orientale perciò sostiene MME nell'affermare che «il vuoto in nessun caso è assimilabile al nulla: se mai al 'tutto', nell'essere possibilità di rapporto eventuale e campo di relazioni interattive». Il dialogo del corpo con il vuoto ha due dimensioni profonde e ancestrali: il ritmo (il respiro, il battito cardiaco) al quale è legata la danza, un avanzare del corpo nello spazio vuoto, che per questa presenza diventa luogo. Al vuoto quindi attiene anche un ruolo generativo e formativo, che passa attraverso il corpo. Questo approdo di MME ai territori del corpo ha una sua valenza estetica notevolissima, soprattutto se se ne considera il lungo percorso di avvicinamento, iniziato in età giovanile con un interesse per i temi del socialismo, con la 'volatilizzazione' dei rapporti interpersonali che vi era stata connessa[8].

La svolta estetica ha un riscontro anche nell'apparato iconografico, dove la *Neue Wache* di Tessenow si accompagna con alcuni schizzi di Zaha Hadid, intesi come rappresentazione del vuoto o meglio, forse, come traccia di un corpo che danza 'nel' vuoto. Sono per MME qualcosa di simile a un labirinto, ma solo apparente, perché privo delle fatali alternative di percorso: un labirinto orfano, in cui perdersi non fa più paura, stante – dice – «[…] la

scomparsa in esso, ormai da gran tempo, del rimpianto Minotauro». È in questa condizione quasi extracorporea e senza peso in cui il progetto contemporaneo, consapevole della propria 'debolezza', deve navigare.

E chiude coniando un folgorante aforisma: «L'architettura forse, senza rinunciare a 'pesare', deve ricominciare a pensare».

[1] M. Manieri Elia, *I vissuti dell'architettura. Cinque diadi di protagonisti a confronto*, Aracne, Roma 2011.
[2] Id., *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998.
[3] Ciò dà modo di accennare alla procedura, per così dire, democratica con cui si formava il corpo dei singoli numeri della rivista: MME scriveva una prima versione del suo editoriale e lo affidava alle persone invitate a scrivere su quel dato tema. Quando i contributi erano pervenuti, completava poi l'editoriale con una parte di commenti finali, anche revisionando il proprio scritto.
[4] *Il topos come meta* (1999) – M. Manieri Elia, *Editoriale*. A. Carandini, *Roma città aperta*. M. Manieri Elia, *Il "Progetto Roma" e il nodo urbano di Castel Sant'Angelo*. M. Gargano, *Verso l'Anno Santo del 1500: la via Alessandrina tra "magnificentia" e "liberalitas"*. M.M. Segarra Lagunes, *L'opera di Evangelizzazione nel Messico del Cinquecento tra invenzione e regola*. B. Toscano, *La Porziuncola. Una insospettata identità culturale emerge dai nuovi restauri*, (intervista di M.M. Segarra Lagunes). F. Porena, *La trasformazione di Cascia sullo sfondo dell'originario* topos *territoriale umbro*. J. Rykwert, *I templi di una nuova fede*. A. Ricci, *Luoghi estremi della città. Il progetto archeologico tra 'memoria' e 'uso pubblico della storia'*.
Il recupero del senso (2000) – M. Manieri Elia, *Editoriale*. V. Gregotti, *Architettura, corpo, natura*. R. Martines, *Fuenti: il senso dei luoghi. Storia di un 'mostro' e prospettive future*. F. Purini, *Un'attualità perduta*. S. Gizzi, *Anastilosi e rimontaggi 'infedeli' quali 'simbolo dei luoghi'*. G. Longobardi, *Pompei tra luogo e 'nonluogo'. Dalla scoperta all'uso pubblico*. A. González, *Topos, gente, architettura e restauro. Il Castellnou de Bages*. J. Jokilehto, *Aspetti dell'autenticità*.
La risignificazione (2001) – M. Manieri Elia, *Editoriale*. M. Miglio, *Roma: eclissi di una memoria e costruzione del sacro*. I. Salvagni, *La chiesa di Sant'Angelo in Pescaria nel Portico d'Ottavia: progetti e soluzioni di un millenario conflitto*. M. Ragozzino, *Speranze escatologiche affidate al Sant'Angelo nella Roma medievale*. H. Hesse, *La città*. R. Baldassarre, *Il Teatro marittimo ospita S. Beckett*. V. Quilici, *La risignificazione del moderno: lavorare sulle tracce*. J. Gallego Roca, *Leopoldo Torres Balbás e la nascita di una concezione 'moderna' del restauro in Spagna*. R. Masiero, *Storia e progetto*. A. Anselmi, *Le scale del progetto*.
L'attesa (2003) – M. Manieri Elia, *Editoriale*. R. Nicolini, *L'impazienza di Orfeo. L'attesa come spazio dialettico del progetto*. M. Manieri Elia, *Il Pantheon: modello soprastorico o scenario di trasformazioni*. S. Pasquali, *Roma 1520-1820: dal Pantheon degli artisti al Pantheon degli uomini illustri*. B. Tobia, *La sacralizzazione politica di S. Maria ad Martyres (1878-1910)*. G. Leoni, *Il risveglio dell'Augusteo*. A. Terranova, *Discussione per un'attesa produttiva*. C. Gasparrini, *L'attesa ai piedi del duplice vulcano*. R. Venturi, D. Scott Brown, *La produttività delle contraddizioni*, (intervista di M. Manieri Elia e M.M. Segarra Lagunes). R. Venturi, *Il senso delle deroghe. Il progetto della Adler House nella montagna sopra Williamstown, MA*.
La mancanza (2006) – M. Manieri Elia, *Editoriale. La 'mancanza' e il progetto*. R. Nicolini, *Il progetto della 'mancanza'*. M. Panizza, *Le due assenze*. F. Manieri, *Edipo Architetto*. Le manque *e il fantasma di una garanzia protettiva della 'buona forma'*. F. Leoni, *Prospettive sotterranee e virtuali di una nuova architettura*. M. Augé, *La separazione mancante (il Muro di Berlino)*. M.M. Segarra Lagunes, *Le ripe scomparse: il Tevere del XX secolo*. S. Tagliagambe, *Figure della mancanza*. M. Giorgetti, *Il Passaggio di Commodo e l'interrotta relazione tra Colosseo e* Claudium.
Il vuoto (2008) – M. Manieri Elia, *Editoriale. Il vuoto, il ritmo, il riso e la capacità di progetto*. R. Nicolini, *Tre immagini del vuoto*. F. Careri, *Vuoto*. M. Casciu, *Il vuoto (urbano)*.

M. Ilardi, *Virus city o del vuoto*. M. Augé, *Nécessité du vide*, F. Purini, *Il vuoto contro il pieno*, D.M. Tchou, *Ombre del vuoto*. S. Pietrantonj, *Il concetto di vuoto in Giappone e la* Naked House *di Shigeru Ban*. S. Gizzi, *Il vuoto e il suo contrario nella progettazione architettonica e nel restauro*. M. Manieri Elia, *Postfazione*.

[5] MME riprende qui un'efficace immagine di M. Bloch, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino 1969, p. 41.

[6] A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990.

[7] L'architettura come 'opera differita' è un tema caro a MME, esposto già nell'articolo *La conservazione: opera differita*, in «Casabella», n. 582, 1991, p. 43. La questione è al centro del volume di V. Quilici, *La vita delle opere. Una riflessione e vari pretesti sulla durata in architettura*, Palombi, Roma 2011, del quale MME scrive la prefazione, in cui argomenta di un 'avvenire' trasformato in 'divenire', dal quale – mancando un momento finale – non possiamo attenderci esiti formali stabili e definitivi.

[8] Il riferimento è al noto passo: «Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si volatilizza tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, e profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti», K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Einaudi, Torino 1998, p. 10.

Maurizio Gargano

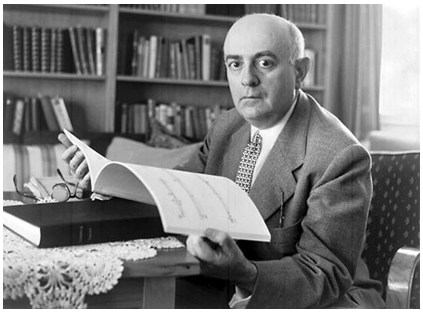
Storia e storiografia: questioni della narrazione

Walter Benjamin, di cui è nota a tutti la statura di studioso attento alla complessità delle dinamiche urbane, acuto osservatore critico della modernità e delle espressioni artistico-culturali, era una delle figure ciclicamente citate nelle lezioni – e nei saggi – di Mario Manieri Elia.

E proprio prendendo spunto da alcune pratiche metodologiche ricorrenti negli studi di Walter Benjamin, è opportuno avviare qualche riflessione intrecciando quello sguardo critico – lo sguardo critico di Benjamin – con l'attività di Mario Manieri Elia, nella sua raffinata qualità di storico dell'architettura e di docente universitario.

Da alcuni carteggi di Walter Benjamin con Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno emerge una sorta di contrapposizione, di sicura ispirazione marxiana, tra *Forschungweise* (modo della ricerca) e *Darstellungweise* (modo della esposizione): modo della esposizione o 'della narrazione' – si potrebbe esplicitare ulteriormente – entrando nel merito della *Darstellungweise*, dell'esporre, cioè, i risultati del 'modo della ricerca', delle modalità di ricerca (*Forschungweise*).

W. Benjamin.



T. Adorno.

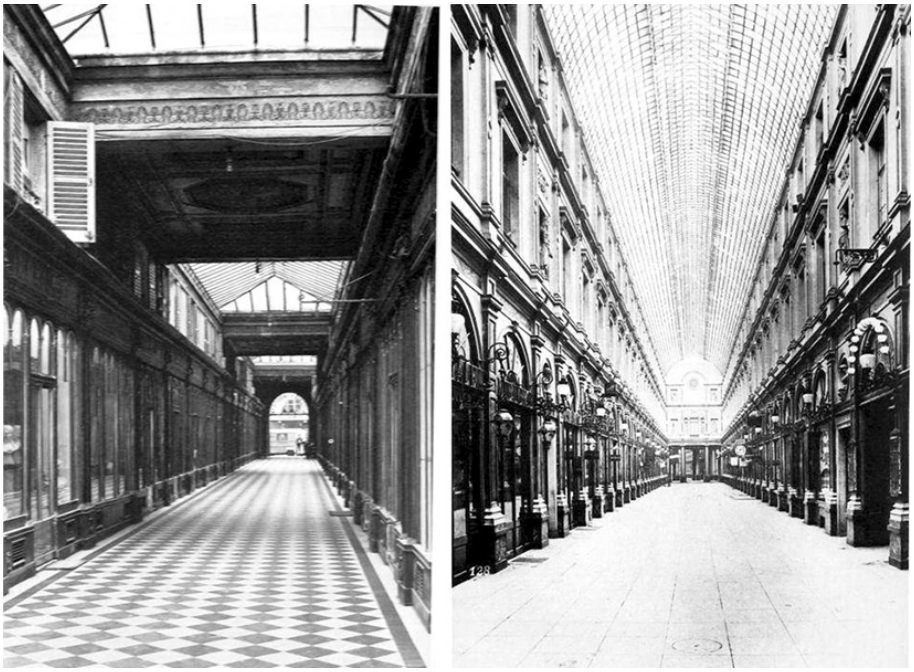
C. Baudelaire.

Dure appaiono le critiche mosse da Adorno alle prime stesure del testo inviatogli da Benjamin, frutto dell'intenso lavoro di ricerca intorno alla figura di Charles Baudelaire e, parallelamente, esteso alla metropoli parigina e ai suoi caratteristici *passages*. Alle accuse «di essere rimasto impigliato in una 'esposizione allibita della pura fatticità'», omettendo

– secondo Adorno – la 'mediazione' di una 'teoria' nelle sue 'costruzioni' storiche[1], Benjamin risponde con incisive precisazioni metodologiche:

> «[…] l'apparenza della chiusa fatticità, che aderisce alla ricerca filologica e getta il ricercatore nell'incanto, svanisce nella misura in cui l'oggetto viene costruito nella prospettiva storica. Le linee di fuga di questa costruzione convergono nella nostra propria esperienza storica. Con ciò l'oggetto si costruisce come monade. Nella monade diventa vivo ciò che, come reperto testuale, giaceva in mitica rigidità»[2].

Con questa intensa puntualizzazione di Walter Benjamin, capace di affrancare il ricercatore dai rischi del mito della pura «fatticità», spesso offensiva nei confronti di una pur necessaria attenzione filologica, questione comunque ineludibile per chi si occupa dello studio della Storia, è allora il caso di sovrapporre alcuni temi oggetto delle attenzioni storico-critiche di Benjamin con almeno 'un' tema – tra i molti investigati da Manieri Elia – che gli era certamente caro, verso cui ha indirizzato alcuni dei suoi iniziali interessi di storico e su cui è anche tornato in tempi successivi: la figura e



Passage. Parigi.

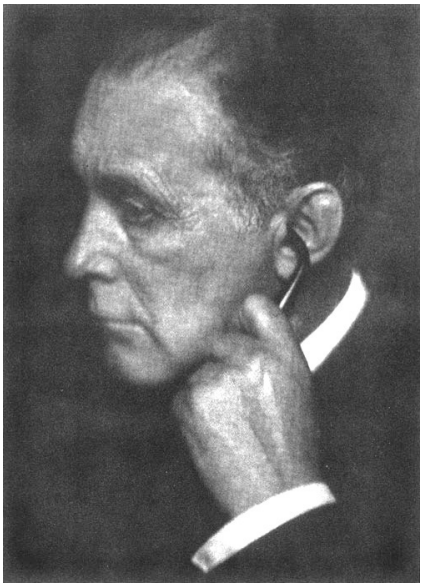
l'opera di Louis Sullivan. Una personalità acutamente indagata da Mario Manieri Elia e tratteggiata da una conseguente narrazione storiografica. Una vera e propria 'costruzione' storica – quella operata da Manieri Elia – centrata sull'attività di un architetto-scrittore che può consentire qualche puntualizzazione sugli aspetti e sulle modalità del 'fare-storia' di Mario Manieri Elia: come pure sui modi di insegnare Storia dell'architettura nelle aule delle Università.

Raccolti sotto il significativo titolo *Peintre de la vie moderne*, nel 1868 vengono pubblicati postumi, a Parigi, alcuni saggi critici di Charles Baudelaire[3].

Da quei sorprendenti scritti di estetica[4], emerge con forza l'elogio del *maquillage*[5], conseguenza diretta di una continua tensione volta a cogliere lo spirito del «transitorio», del «fuggitivo», del «contingente», di «quel quid» che Baudelaire si permette di chiamare «modernità», nel tentativo di descrivere l'affannosa ricerca dell'uomo «solitario», «sempre in moto attraverso il gran deserto d'uomini»[6] che caratterizza la concitata e antigraziosa novità della vita metropolitana. Il lessico che costituisce il linguaggio critico di quel celebrato poeta-della-modernità, insiste su termini presi in prestito dalla terminologia teatrale o dall'arte del *maquillage*: *trucs*, *loques*, *fards*, *poulies*, *chaînes*, *toilette*, *costume*, *coiffure*, e così altri ancora[7]. Il *maquillage*, quindi, la 'truccatura', il tatuaggio, l'in-più di un ornamento artificiale: questioni rese ormai ineludibili, intorno alle quali ruoterà l'avviato interrogarsi sul moderno. E «Artificiel» è, in questa estetica della modernità, la parola che Baudelaire usa in corsivo per dissociarsi dal «falso» culto della sincerità, da una falsa ostentazione di naturalità. Un ombretto, il «nero artificiale» che sottolinea e cerchia l'intensità di uno sguardo, «il rosso che colora la parte superiore della guancia» trasformano – secondo Baudelaire – il «naturale», attraverso il trucco, l'artificio, in una vita «soprannaturale»: quel «cerchio nero rende lo sguardo più profondo e più singolare», lo tras-forma in una più incisiva «finestra aperta sull'infinito»[8].

E da Baudelaire o, quanto meno, anche attraverso Baudelaire affiorano, dunque, si disegnano gli arabeschi di quelle conflittualità estetiche che, anche nella produzione architettonica, divideranno teorici e architetti tra celebrazioni dell''in-più' dell'artificio – ostentato etimologicamente[9] –, necessità dell'ornamento, e decise opposizioni critiche a quelle tendenze.

È ben noto, in proposito, quanto emblematicamente sostenuto nel 1908 da Adolf Loos nel suo scritto polemico *Ornamento e delitto* in cui, tra l'altro, si sostiene che «l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento»[10]. Uno scritto denso di sollecitazioni ancora attuali, su



A. Loos.

A. Loos.

cui insistere nel riflettere, e il cui titolo originale si è trasformato, forse troppo frettolosamente, nella traduzione italiana, in un funzionale quanto apodittico aforisma che ha visto spesso strumentalmente mutata quella «e» congiuntiva in un verbo assertivo: *Ornamento è delitto*. E bene ha fatto Hermann Broch, nel 1911, a tenere aperta la querelle estetico-filosofica al riguardo confinando, purtuttavia, la *condanna di Loos* per l'ornamento a una esclusiva utilità limitata alle scuole per architetti[11].

Attraverso una lettura strumentale e, forse, poco in grado di cogliere i contenuti specifici dell'aristocratica lezione di Loos, Broch tende in ogni caso a sottolineare la «incapacità dell'uomo moderno di produrre ornamenti»[12]. Presa di posizione inaggirabile anche per controbilanciare i possibili effetti provocati dalle esortazioni di Adolf Loos, acriticamente introiettate da superficiali o falsi epigoni dell'idea di moderno a cui pure tendeva l'architetto viennese.

Torna in tal modo alla mente l'eco di quella necessaria «finestra aperta sul mondo» dal *maquillage* elogiato da Baudelaire, e che Broch sembra spalancare ulteriormente, sottolineando la ineludibile 'necessità del mondo a rimandare al di là di se stesso'. Una sorta di uscita di sicurezza attraverso cui oltrepassare gli angusti limiti imposti da una accezione della modernità troppo spesso confusa con gli effetti distorti di una 'ragione

L. Sullivan, 1895 circa.

solo ragionante' e con astratte, ciniche o disadorne idee di progresso.

Tra gli estremi limiti di quest'arco cronologico, fissati emblematicamente dalle figure di Baudelaire, Loos e Broch, scelti quali esemplari protagonisti del dibattere intorno alla necessità o alla superfluità dell'ornamento come cifra del moderno, trova spazio, oltre oceano, un'altra figura di architetto e saggista: Louis Henry Sullivan (Boston 1856-Chicago 1924). E si deve appunto a Mario Manieri Elia, come accennato inizialmente, anche sotto questa particolare luce, il merito di aver condotto e ricondotto in Italia l'attenzione della ricerca storica sulla vita e l'opera di Sullivan[13]: tessera non certo secondaria da inserire nell'eterogeneo mosaico che dà forma alle figure del moderno e alla peculiare figura di storico dell'architettura, quale è stato Mario Manieri Elia.

Il testo di Manieri Elia – rielaborato nel 1995 per i tipi dell'Electa – fa infatti rivivere, con puntualità, la poesia a la tragedia dell'intera vita di un architetto-saggista che l'oceano non ha separato dal complessivo dibattito europeo sull'anima e le forme più adeguate al concitato tempo della modernità[14]. Una rilettura storico-critica delle vicende di un uomo, tratteggiate anche sotto l'aspetto psicologico, che Mario Manieri Elia ri-costruisce attraverso l'individuazione di precise scansioni cronologiche: tappe significative di un'esistenza, non solo circoscritta all'ambito professionale[15].

In un capitolo del testo in questione – dal significativo titolo *Il momento più alto, 1892-1894*[16] – Manieri Elia attira l'attenzione sull'*incipit* di un saggio di Sullivan del 1892, «non assunto sinora in tutta la sua importanza»[17], su cui è bene indugiare prima di estendere lo sguardo alla natura dell'intero volume e ai 'modi della ricerca' che hanno connotato questo testo. Si tratta del saggio *Ornament in Architecture* che rimanda, inevitabilmente, ai temi da cui si è partiti[18].

È, ancora una volta, il tema dell'ornamento a imporsi come nodo teorico centrale sui modi di intendere natura e fondamento del lavoro di architettura. Quando questo, nella peculiarità disciplinare che lo riguarda, è destinato a colmare lo scarto tra edonismo estetico e funzioni ritenute necessarie, proprie dell'oggetto d'uso. Aporia di certo sempre esistita, e forse irriducibile, che di lì a pochi anni troverà nella complessa lezione di Loos, come già ricordato, decise prese di posizione formulate anche così: «l'ornamento è forza di lavoro sprecata e perciò è spreco di salute»[19].

Ma i pochi anni che separano lo scritto di Sullivan da quelli di Loos sono sufficienti, nella frammentata linearità della Storia, per distanziare, non solo geograficamente, i due architetti-saggisti dai condizionamenti degli ambienti economico-culturali in cui rispettivamente producono architettura. Ciò che

qui, comunque, li riavvicina è il tema su cui misurano l'essere-nel-tempo delle loro architetture. E puntuali arrivano, sulla questione, le analisi di Manieri Elia.

Dall'*incipit*, che solo apparentemente sembra contraddire la ragione del titolo di quel saggio – *Ornament in Architecture* – Sullivan esplicita la sua poetica. Una dissimulata quanto organica integrazione dell'ornamento ai due aspetti, strutturale e decorativo, ritenuti arbitrariamente distinti: «I take it as self-evident that [...] un edificio privo di ornamenti può trasmettere i più nobili e degni sentimenti in virtù delle masse e delle proporzioni»[20].

Ma è proprio su questa iniziale annotazione di Sullivan che Manieri Elia affonda la sua ricostruzione storica e interpretazione critica: interrogandosi sul «Perché usare gli ornamenti, allora, che sono solo un 'lusso mentale'? Non è sufficiente la semplice dignità, 'il grande valore dei volumi disadorni'?»[21], Manieri Elia riesce a delineare i connotati originali di quella poetica.

> «Noi sentiamo intuitivamente – scrive inoltre Sullivan – che le nostre forti, atletiche, elementari forme potranno assumere con naturalezza i paramenti decorati che noi sogniamo e che i nostri edifici, così abbigliati dalla nostra immaginazione poetica [...] avranno un raddoppiato potere di attrazione, come melodie sonore di armoniche voci»[22].

E ancora, da un'attenta selezione dei passi di quel saggio, emergono ulteriori formulazioni per la sua idea di architettura: «la composizione dei volumi e il sistema decorativo sono distinguibili solo in teoria [...]»; «simpatia» tra struttura e ornamento con conseguente valorizzazione reciproca; «sistema organico di decorazione».

Selezione di brani che consente a Manieri Elia, svelando quel dissimulato *incipit*, di abbozzare una valutazione del lavoro-di-architettura di Sullivan:

> «Lungi dal rinnegare le tante energie creative nell'ornamentazione dei suoi edifici, Sullivan, infatti, ha ben chiaro il senso del suo lavoro: la decorazione è per lui, sin dall'inizio, uno spazio di sperimentazione sostanzialmente libero dal rude imperativo produttivistico del mercato liberista; uno spazio in cui espandere la componente emozionale del senso complessivo dell'opera»[23].

È così posto in evidenza, attraverso articolati passaggi, un aspetto della poetica di Sullivan orientato verso la ricerca, sembrerebbe quasi, di un'estrema e, forse, disperata sintesi soprannaturale: l'essere-nel-tempo del suo personale lavoro di architettura. Un ponte gettato, sembrerebbe proprio, tra quella «finestra aperta sull'infinito» dal necessario *maquillage*

di Baudelaire e quel monito critico di Hermann Broch, lanciato contro l'incapacità dell'uomo moderno di produrre ornamenti.

Il «rude imperativo produttivistico del mercato liberista» tenderà infatti a trasformare la poesia moderna di Sullivan nella tragedia di un esilio professionale decretato dalle disadorne e ferree leggi di mercato imposte dalla vita antigraziosa della metropoli americana. Esemplari, anche in questo senso, sono le pagine dedicate da Manieri Elia ad un inevitabile crepuscolo nel capitolo *Il testamento, 1910-1924*: epilogo carico di quel soprannaturale eccesso di vita che sempre precede il naturale attimo della fine. Anche così può spiegarsi la persistenza di ornamento nell'ingresso della *Merchants' National Bank* (Grinnel, Ohio, 1913-1914); nelle «due turgide fibbie fitomorfe in ceramica verde» che tendono le «sottili coppie di colonnine in cotto» del compatto volume dei Magazzini *Van Allen* (Clinton, Iowa, 1913-1915); nell'arco trionfale e nei cromatismi della *People's Savings* & *Loan Association Bank* (Sidney, Ohio, 1917-1918) o nella sua ultima opera, del 1922, la facciata del *Kraus Music Store* sulla *North Lincoln Avenue* a Chicago. Epilogo professionale a cui Manieri Elia conduce attraverso i capitoli: *Incertezze e slanci di fine secolo, 1897-1900* e *Al crinale della vita, tra bilancio e progetto, 1900-1909*.

Rimandando alle varie pagine del testo per la significativa ricostruzione dei rapporti tra Sullivan e Frank Lloyd Wright – che Sullivan gratifica nel suo testamento con l'affermazione «It is You who has created the new architecture in America» – Manieri Elia conclude il capitolo, e il volume, ricordando le parole di Sullivan rivolte a Wright, quasi per ridimensionare quell'elogio: «[...] ma ritengo che tu non avresti potuto farlo senza di me»[24].

Ma al di là della natura dei rapporti e degli scambi reciproci tra Sullivan e Wright, pur decisivi per cogliere gli aspetti singolari della storia dell'architettura americana, si deve ad un altro capitolo del volume in questione – *La forma segue la funzione? 1895-1896* – l'anello di congiunzione, l'esplicitazione dei temi centrali di quella poetica in perenne equilibrio tra ornamento, forma, funzione nella produzione di architettura. Questione assai delicata su cui, in quest'occasione, si è tornati a insistere volutamente anche per cercare di delineare lo stretto rapporto tra 'modo della ricerca' (*Forschungweise*) e 'modo della esposizione' (*Darstellungweise*), dell'esporre, del narrare, inizialmente posti in risalto nel tratteggiare i connotati delle modalità di ricerca e delle modalità espositive-narrative di Walter Benjamin. Modalità complesse, ri-costruttive delle vicende della Storia, che si è cercato di associare a quelle modalità peculiari della ricerca che hanno caratterizzato il lavoro dello storico Mario Manieri Elia. Modi della ricerca e della esposizione-narrazione che testimoniano dell'*improbus labor*

Merchants' National Bank.

People's Savings & Loan Association Bank.

Magazzini *Van Allen.*

Kraus Music Store.

del lavoro dello storico in generale, e non solo dello storico dell'architettura. Modalità complesse e forme interpretative-narrative con cui lo storico è costantemente costretto a misurarsi.

Ancora un punto di domanda, è associato da Manieri Elia al noto aforisma di Sullivan «form ever follows function»[25] e, ancora una volta, Sullivan lancia una formula che dissimula una volontà tesa a spalancare quella baudelaireiana finestra sull'infinito. Troppo finita e riduttiva sarà invece, suo malgrado, la fortuna critica di quell'enunciato in alcuni estremi assunti funzionalistici di certa produzione di architettura del cosiddetto Movimento Moderno[26].

> «Infallibilmente – insiste Sullivan affrancando quel concetto da equivoci interpretativi – le forme naturali esprimono la vita interna, la qualità nativa: si tratti di animali, alberi, uccelli, pesci, che si conformano in modo così riconoscibile, che noi diciamo semplicemente: è naturale».
> E in più: «la vita e la forma sono inseparabili»; «se la funzione non cambia, non cambia la forma»[27].

Dai testi di Sullivan emerge, dunque, la complessità di una poetica che ha fatto aggiungere a Manieri Elia quel critico punto di domanda. Un puntuale interrogarsi, sempre necessario e interminabile, su qualsiasi apodittico aforisma letterario: fosse anche l'aforistica forma di architetture troppo frettolosamente catalogate e definitivamente archiviate dalla ricerca storica.

Attraverso pagine redatte con la fluidità narrativa che gli era propria, Manieri Elia non evita tuttavia di incagliarsi coscientemente in un altro decisivo nodo storiografico: l'appiattimento dell'ornamento di Sullivan a linguaggi propri della cosiddetta *Art Nouveau*[28]. Prendendo spunto da opere quali il *Bayard Building* (con L.P. Smith, New York, 1897-1899), viene infatti precisata una prassi compositiva e costruttiva ben distante dalla «carica primariamente simbolista» rintracciata nella «linea strutturante l'intero organismo architettonico» prodotto da quelle tendenze culturali e progettuali. Una sorta di gestualità, quindi, «disponibile a divenire costruttivamente portante; ma mai a farsi condizionare da logiche strutturali»[29]. E di seguito:

> «L'impalcato portante delle opere di Sullivan e di tutta la scuola di Chicago, invece, è ortodossia alle regole della tecnica strutturale, il cui riscatto in leggi naturali è, infatti, irrinunciabile nella linea teorica di Sullivan, perché sia possibile evocarne – con una decorazione organica, appunto – le potenzialità naturalistiche [...] Naturalmente, ciò renderà inattingibili i livelli di simbiosi liberatoria che il design Art Nouveau consegue tra formalizzazione e costruzione; ma permetterà il superamento dell'eclettismo e l'assunzione dei linguaggi funzionali e razionalisti»[30].

Carson, Pirie & Scott.

Il caso dello *Schlesinger & Mayer Store* (poi *Carson, Pirie & Scott*, Chicago 1898-99) conferma puntualmente questa sottile, ma non per questo meno marcata, differenza dalla ragione delle accuse rivolte da Adolf Loos, scomodato solo a titolo di esempio, a immotivati e ingiustificati eccessi di ornamento.

E in particolare questo edificio, nella pur notevole e coerente produzione di Sullivan dettagliatamente analizzata nel testo in questione, permette a Manieri Elia di sentenziare:

> «Non a caso è proprio il Carson Pirie & Scott, la cui esplosione ornamentale è intensa ma prevalentemente limitata alla zona delle vetrine, a percorrere di qualche decennio, come la storiografia ha largamente riconosciuto, i nuovi linguaggi»[31].

Nuovi, moderni linguaggi che sembrano dunque ribaltare il già ricordato monito di Hermann Broch nella individuata e singolare capacità di un protagonista della conflittualità del moderno di saper produrre ornamenti. Ornamenti che non vogliono rinunciare supinamente all'assimilazione del lavoro di architettura al disadorno valore di un oggetto d'uso, al pari di qualsiasi, seriale, prodotto industriale. Sembra quasi che l'ormai motivato 'in-più dell'ornamento' di Sullivan vada idealmente a colloquiare con i rischi paventati dal giovane Lukács:

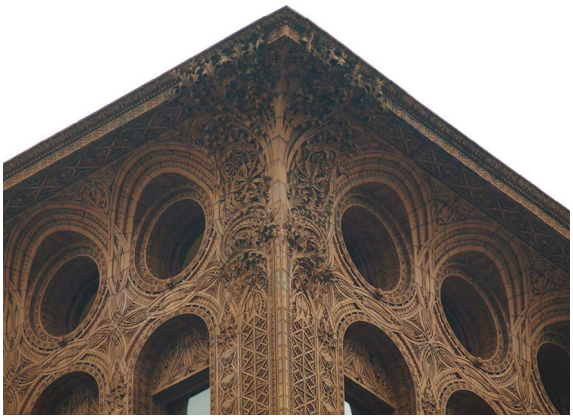
> «Noi abbiamo inventato l'arte del plasmare: pertanto a tutto ciò che le nostre mani stanche e disperate lasciano cadere e abbandonano fanno difetto l'estremo compimento e l'insuperabile perfezione»[32].

Wainwright Building.

Union Trust Building.

Le mani di Sullivan non abbandonano: portano a compimento la funzione nella forma. Ostinata resistenza, esorcismo qualitativo rivolto all'indifferenza e all'alienazione dei rapporti metropolitani.

Anche così si spiega la qualità architettonica di un 'involucro' che 'coordina' funzioni disparate rintracciabile nell'*Auditorium Building* (con D. Adler, Chicago, 1886-1890) o nei tre eccezionali grattacieli: *Wainwright Building*, St. Louis, 1890-1891; *Union Trust Building*, St. Louis, 1892-1893; *Guaranty Building*, Buffalo, 1894-1895, da cui già traspare la sua originale capacità di integrare alle strutture un naturale repertorio decorativo[33]. Si tratta, dunque, della ricerca e dell'effetto, raggiunto, di un 'naturale' repertorio decorativo: che si fa – come già indicato da Vitruvio e, poi, da Leon Battista Alberti – 'ornamento' ineludibile per la connotazione dell'*animal architectonicus*. Ed è, verosimilmente, questa associazione di intenti, ricercata e riscontrabile nelle opere di Sullivan, che ha indotto Adolf Loos a immaginare e sperare di inserire – nel suo progetto di una 'scuola di architettura' da istituire a Parigi – anche Louis Sullivan tra gli insegnanti della scuola, dopo averne conosciuto l'opera attraverso la 'raccomandazione' di un amico. Aspetto, quest'ultimo in particolare, che spinge a proseguire nella ricerca delle possibili analogie tra queste due personalità, superficialmente distanziate da una critica troppo radicalmente ideologica, schematicamente distratta e lontana da una



Guaranty Building.

fedele interpretazione del termine 'ornamento' nelle complesse questioni dell'architettura.

Attraverso le ipotesi e gli azzardati accostamenti proposti in questa rilettura di uno dei testi magistrali di Mario Manieri Elia ci si augura che non vada comunque disperso, che non cada nell'oblio, non solo il suo personale viatico per le ricerche e per la narrazione storica ma, neppure, il suo sapere didattico e la sua capacità di attirare e tenere viva l'attenzione degli studenti. Qualità che qualcuno ha avuto la fortuna di apprezzare, assistendolo nelle lezioni a cui ha avuto l'onore di essere invitato, e da cui si è imparato molto.

[1] Cfr. *Walter Benjamin - Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C-C. Härle: sulla questione, in particolare, v. *Introduzione* di Giorgio Agamben, Neri Pozza Editore, Vicenza 2012, pp. 7-18.
[2] Th. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994, p. 368 e pp. 379-380.
[3] Ch. Baudelaire, nato a Parigi il 7 aprile 1821, vi morirà il 31 agosto 1867.
[4] In proposito, si rimanda a Ch. Baudelaire, *Scritti di estetica*, a cura di G. Macchia, ed. it. Sansoni, Firenze 1948, pp. 185-235.
[5] *Ibid.*, IX. «Elogio della truccatura», pp. 223-227.
[6] *Ibid.*, IV. «La modernità», pp. 198-202, in partic. pp. 198-199.
[7] Cfr. Macchia, introduzione a C. Baudelaire, cit., p. 9.
[8] Baudelaire, IX. «Elogio della truccatura», cit., p. 226. Sul tema del 'moderno', si è più volte interrogato Franco Rella attraverso numerosi scritti: valgano, solo da esempio, *Miti e figure del moderno*, Pratiche Ed., Parma 1981, ried. Feltrinelli, Milano 1993, o i successivi *Limina*, Feltrinelli, Milano 1994; *Romanticismo*, Pratiche, Parma 1994 e il saggio

«Una mappa dai confini sfrangiati», in «Casabella», nn. 630-631, Gen.-Feb. 1996, pp. 56-61, da cui si è anche preso spunto per queste ulteriori considerazioni della questione.
[9] Si pensi, ad esempio, alle poetiche espresse dalle correnti culturali sensibili alla valorizzazione delle *Arts and Crafts*.
[10] Cfr. A. Loos, *Trotzdem* (1900-1930), trad. ita. «Nonostante tutto», in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, pp. 217-228, citaz. a p. 218.
[11] Cfr. H. Broch, «Ornamente», inedito conservato alla Yale University Library di New Haven, prima edizione in H. Broch, *Philosophische Schriften*, a cura di P. M. Lützeler, Frankfurt am Main 1977, pp. 32-33, trad. ita., «Ornamenti (Il caso Loos)», in *Il Kitsch*, Einaudi, Torino 1990, pp. 3-5, e, nello stesso testo, ved. anche «Appunti per un'estetica sistematica», pp. 7-39, passi relativi ad A. Loos.
[12] Broch, «Appunti per un'estetica sistematica», cit., p. 22.
[13] M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan. 1856-1924*, Electa, Milano 1995.
[14] Si è qui voluto simbolicamente ricordare il titolo di una esemplare opera di G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, trad. it., *L'anima e le forme*, Milano 1991, non certo aliena dalle inquietudini poste al soggetto dal Moderno. Ma sulle più generali posizioni di Lukács, rivisitate a proposito delle questioni relative alla cosiddetta «fine dell'oggetto» o alla «morte dell'arte» a favore di una presunta «nuova oggettivazione dell'Idea», si rimanda, anche, a quanto già criticamente rilevato da M. Tafuri, *L'architettura moderna e l'eclissi della storia*, in *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 19-94, in partic. p. 43 e n., e ivi, p. 107 e n., 177, 178 e n.
[15] Si è volutamente usato il termine «rilettura», relativo ai precedenti studi di M. Manieri Elia su L. H. Sullivan, di cui si ricordano: «L. H. Sullivan, epigono di un'ideologia», in *L. H. Sullivan, Autobiografia di un'idea e altri scritti di architettura*, Officina, Roma 1970; «Scuola di Chicago: il mito e la realtà», in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», 7, aprile 1971, n. 19 o il volume collettivo G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *La città americana dalla guerra civile al 'New Deal'*, Laterza, Roma-Bari 1973. Vasta è, in ogni caso, la letteratura che si è occupata di Sullivan: in proposito si rimanda alla *Bibliografia* del testo in questione inclusa negli Apparati, curati da S. Pasquali e ai più recenti contributi di quanti hanno insistito nello studio di Sullivan.
[16] Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan...*, cit., pp. 100-113.
[17] *Ibid.*, p. 100.
[18] L.H. Sullivan, *Ornament in Architecture*, in «The Engineering Magazine», n. 3, agosto 1892, pp. 633-634. In proposito cfr. anche *Louis Sullivan. The Public Papers*, a cura di R. Twombly,The University of Chicago Press, Chicago and London 1988, in partic. pp. 79-85, su cui si è basato per la sua rilettura M. Manieri Elia e, dello stesso Twombly, ved. anche *Louis Sullivan. His Life and Work*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
[19] Loos, cit., p. 223.
[20] Cfr. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan…*, cit., p. 100.
[21] *Ibid.*
[22] *Louis Sullivan. The Public Papers*, a cura di R. Twombly, cit., p. 79 sgg.
[23] Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan…*, cit., p. 101.
[24] *Ibid.*, cit., p. 175.
[25] Cfr. *Louis Sullivan. The Public Papers*, a cura di R. Twombly, cit., p. 112. L'enunciato è anche presente nel saggio che gli darà notorietà: «The Tall Office Building Artistically Considered», pubblicato in «Lippincott's Magazine», n. 57, marzo, 1896, pp.403-409.
[26] Cfr., in proposito, quanto sottolineato da M. Manieri Elia nel testo in questione per

una corretta interpretazione e messa in discussione, con quel punto di domanda, di semplicistiche appropriazioni del complesso valore di quell'enunciato: ved. p. 124, in particolare.

[27] *Louis Sullivan. The Public Papers*, a cura di R. Twombly, cit.

[28] Appunti critici, in tal senso, sono rivolti da Mario Manieri Elia nel capitolo «Incertezze e slanci di fine secolo, 1897-1900», p. 134, al testo di R. Twombly, *Louis Sullivan. His Life and Work*, cit., ved. qui n. 18, e in partic. a quanto sostenuto da Twombly a p. 342.

[29] Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan...*, cit.

[30] *Ibid*.

[31] *Ibid*.

[32] G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, in «Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», n. 2, 1916, in volume Berlin 1920, trad. ita., *Teoria del romanzo*, Club del Libro Fratelli Melita, La Spezia 1981, p. 41. Sulla questione cfr. anche F. Rella, *Una mappa dai confini sfrangiati*, *cit.*, in partic. p. 58, che rilegge alcuni passi specifici del testo G. Lukács, riproposti nella trad. ita., *La teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994.

[33] Per dettagliate analisi di queste architetture, estese ovviamente anche alle altre opere di Sullivan, si rimanda al testo di M. Manieri Elia. Su questi temi, in particolare, cfr. anche M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976, ed. 1992, in partic. pp. 60-64.

Elisabetta Pallottino

Storia e progetto: possibili declinazioni

Nel ricordare brevemente la figura di Mario Manieri Elia, vorrei porre l'accento, per cenni e pochi riferimenti selezionati, su alcune tappe che nella sua vita di storico e progettista contribuiscono a spiegare quali erano, ai suoi occhi e nel tempo, le relazioni possibili tra storia e progetti di architettura in contesti storici e storicizzati (quei beni culturali ai quali ha dedicato tanta parte del suo impegno scientifico, politico e civico). In particolare vorrei mettere in evidenza alcuni aspetti del suo contributo culturale in vent'anni di ricerca e formazione alla Facoltà di Architettura dell'Università Roma Tre e richiamare qualche sua riflessione sulla metodologia del restauro architettonico. A questo proposito, concluderò la mia comunicazione con un breve resoconto di un suo restauro, che io sappia poco noto, e rimasto ignoto per qualche anno anche al suo progettista.

Storia dell'architettura e progetto

Nel 1992, nello stesso anno in cui è istituito l'Ateneo Roma Tre – e la Facoltà di Architettura di cui Mario Manieri è stato, come sappiamo, uno dei fondatori e dei protagonisti – ha luogo a Roma un Convegno internazionale dal titolo *Principi e metodi della Storia dell'architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*. Nel corso del Convegno si propone e si discute un articolato albero genealogico che indica i protagonisti e traccia i percorsi culturali della storia dell'architettura e della cosiddetta 'Scuola Romana' nelle sue diverse componenti e impostazioni, dal 1920 (Gustavo Giovannoni e Vincenzo Fasolo) al 1990 (Francesco Paolo Fiore e Pier Nicola Pagliara), passando ovviamente per tutti coloro che in diverso modo avevano insegnato la storia alla Facoltà di Architettura di Roma (Guglielmo De Angelis d'Ossat, Giuseppe Zander, Renato Bonelli,

Leonardo Benevolo, Bruno Zevi e i loro assistenti) o in altre città italiane come Venezia (Manfredo Tafuri, Giorgio Ciucci).

Mario Manieri, che era stato assistente di Benevolo (con Arnaldo Bruschi e Vittorio Franchetti Pardo), era ormai tornato a Roma da circa dieci anni dopo la lunga esperienza veneziana che lo aveva visto lavorare a fianco di Tafuri, Ciucci, Francesco Dal Co e Massimo Cacciari. A Roma, alla Sapienza dal 1983 al 1992, aveva insegnato Caratteri stilistici dell'Architettura con un metodo che, nel suo intervento al Convegno, viene spiegato a posteriori anche alla luce di quanto aveva pubblicato nei due volumi Laterza del 1989: *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico* e, con Giovanna Curcio, *Architettura e città* (che riprendeva, quest'ultimo, il testo del 1982 *Storia e uso dei modelli architettonici*). Con questi contributi alle spalle non stupisce la sua espressione di dissenso nei confronti degli *idola* più riconoscibili della Scuola Romana[1]: nata dal profilo di 'ingegneri storici' (così li aveva definiti al Convegno Bonelli), dediti a coltivare la 'costruttività del classicismo', un generico atteggiamento 'anti-industriale' e una convinta 'autarchia disciplinare', la Scuola Romana delle origini appariva a Manieri volta a una 'prassi' di tipo 'professionale-gestionale' e ad un''inclinazione nazionalistica', tipiche dell'architetto integrale definito da Giovannoni nel 1916 come colui che era in grado di affrontare ogni aspetto della trasformazione dell'ambiente e che incoraggiava di conseguenza un rapporto diretto tra teoria e operatività. Nel prendere le distanze da molti di questi elementi distintivi e dopo aver mostrato anche il progressivo allontanamento di tanti 'romani' delle generazioni successive[2], Manieri descrive in questo modo il suo profilo di storico e progettista:

> «Si potrebbe, in estrema sintesi, dire che la tendenza della 'Scuola romana' tuttora più riconoscibile e caratterizzante può essere individuata nel concentrarsi l'analisi architettonica soprattutto sui 'che cos'è' anche sui 'come'; ma quasi mai sui 'perché' (delle forme). Tendenza accompagnata, non di rado, da un arroccamento difensivo che induce a guardare con sospetto chi, facendo storia, cerca di risalire alle motivazioni, alle modalità produttive generali, ai rapporti con le società e con gli uomini: dalle istituzioni alle mentalità, dalla committenza al lavoro intellettuale e così via. Tendenza a lasciar fuori, insomma, tutto quello spazio storico che l'idealismo ha marginalizzato e il 'realismo' della 'Scuola romana' induce (ancora?) a evitare. La storia (come la progettazione) è ricerca. La ricerca è per definizione interminabile: […] Come la progettazione, deve percorrere i cammini acclivi di una crescita, in cui tutti insieme si può riconoscersi, mantenendo un fervido scambio; padroneggiando

> sino in fondo, ciascuno, gli strumenti della propria competenza, ma procedendo non più chiusi entro i confini, intesi come privilegio, della propria disciplinarità»[3].

È una sintesi ben riuscita con parole che prefigurano in modo problematico quella che sarà la sua attività di ricerca, progetto e didattica nei quasi venti anni che seguiranno a Roma Tre: in particolare in quel corso di Fondamenti di Storia dell'Architettura, collocato al primo anno, dove era proposto soprattutto lo studio di Roma e i modi del riuso incessante delle sue architetture, e dove si insegnavano i momenti più significativi dell'evoluzione del linguaggio architettonico, inseriti nel loro contesto sociale, urbano, economico, artistico.

Allontanare la storia dall'«ossessione ad andare sull'opera»[4], a ciò che a lui sembrava stare fermi all'oggetto senza considerarne il contesto, non significava non conoscere forma e materia delle architetture (Manieri aveva sicuramente 'occhio' per entrambe) né ignorare il problema del rapporto tra storia e progetto, tra storia e operatività. Ma quale rapporto e quale progetto? In un modo diverso da quella che era stata la cosiddetta storia operativa della Scuola Romana («ricerca di identità tra gli strumenti della storia e gli strumenti della progettazione»[5]) e all'indomani delle ultime riflessioni di Manfredo Tafuri che, nella celebre intervista-testamento del 1994[6], di fatto contribuivano a sdoganare in parte la storia operativa, Manieri, soprattutto negli ultimi dieci anni della sua attività[7], pensava a un rapporto di parallelismo interpretativo, attento ma non direttamente consequenziale, sfumato e poetico, dove la conoscenza filologica della materia dell'oggetto architettonico della storia non era una finalità prioritaria.

Un'altra storia veniva insegnata negli stessi anni nella stessa Facoltà di Architettura di Roma Tre (in particolare nei corsi di Pier Nicola Pagliara e Roberto Gargiani e in molti dei corsi del Master in Storia dell'Architettura, fondato e coordinato da Giorgio Ciucci[8]), più attenta alle caratteristiche delle opere, alle forme e alle materialità peculiari delle soluzioni architettoniche: se, come è ovvio, anche questa diversa declinazione dello studio della storia non perdeva di vista il contesto in nome dell'accento posto sull'oggetto, si prestava sicuramente ad essere coltivata anche in virtù di un suo più fisiologico e immediato utilizzo a fini operativi nel campo del restauro architettonico.

Nei vent'anni di bilanci e autocoscienza che ci separano da quel 1992, in modo emblematico, nella Facoltà di Architettura a Roma Tre, queste due storie, ricordate banalmente in gergo come 'storia delle mentalità' e 'storia dell'oggetto', si sono fronteggiate, a volte anche in modo conflittuale. E in

molti casi, nell'esasperare il manicheismo dei reciproci sguardi più che delle rispettive ricerche, hanno perso di vista l'eccezionale opportunità che le declinazioni e i diversi accenti avrebbero potuto offrire alla politica culturale di Roma Tre[9] e forse anche in piccola parte al destino degli studi storici in Italia.

Il restauro architettonico

Strade che si sono divise, come si è detto, ma a volte anche incontrate proficuamente nella riflessione sul restauro architettonico come scienza del patrimonio, come pratica a servizio dei beni culturali, e di nuovo, per Manieri, come attività che presenta una 'duplice dimensione progettuale' – conservazione e progetto – come egli spiega nel 1995 in uno dei primi convegni di una nuova Associazione, l'ARCo (Associazione per il Recupero del Costruito) di cui è stato uno dei fondatori insieme con Antonino Giuffrè e Paolo Marconi[10].

Manieri aveva già da tempo riconosciuto che «il crescente interresse per il patrimonio storico, inteso come risorsa, non poteva non dare luogo a nuove tendenze di operatività della ricerca storica»[11]. Nei primi anni Novanta, infatti, il dibattito sui rapporti tra storia e progetto si concentra prevalentemente sul settore del patrimonio e dei beni culturali: la costituzione dell'ARCo, che vede riuniti storici dell'architettura, architetti-restauratori, strutturisti esperti di costruzioni storiche e funzionari pubblici delle istituzioni preposte alla tutela, ne è un esempio emblematico. Manieri, che ne è il primo presidente, spiega il carattere militante della nuova Associazione nata nel 1990, impegnata a mettere in evidenza il valore storico e strutturale delle tecniche tradizionali e schierata favore di una loro ripresa ragionata che permetta di ovviare all'impoverimento culturale e scientifico di molti interventi strutturali e tecnici degli anni Settanta sul patrimonio. Si apre un campo di ricerca vasto, suggerito da un'ipotesi di lavoro che vuole riunificare tecnica e conoscenza storica – «ricerca tecnica e ricerca storica» scrive Manieri nel 1991[12] – e l'ARCo, come le Accademie del XVI secolo, si propone di essere presente, con un ruolo di «chiarimento culturale, […] per garantire elevati standard qualitativi alla produzione ufficiale». Un'azione d'indirizzo individuale e collettivo che nel corso degli anni porterà in evidenza le differenze, come era prevedibile. Che significa, infatti, un'azione d'indirizzo? Per esempio può esserlo una manualistica: ne è un campione paradigmatico l'insieme dei contributi noti come *Manuali del recupero* e *Codici di pratica* promossi da Paolo Marconi, Francesco

Giovanetti e Antonino Giuffrè, che, nell'ultimo ventennio, hanno inventariato, elemento per elemento, la tradizione costruttiva di alcune aree storico-geografiche italiane a istruzione di restauri colti di monumenti e tessuti urbani. La tradizione, infatti, è nei dettagli e, per chi ha privilegiato questo percorso di esegesi filologica perché la tradizione potesse essere effettivamente tramandata e rivitalizzata, è stato necessario scendere nel dettaglio e affrontare indagini storiche approfondite sulle culture tecniche del patrimonio e sui loro prodotti perché potessero diventare, nel merito e nel metodo adottato, un desiderabile punto di riferimento, a garanzia di qualità, delle numerose iniziative di restauro in corso nelle città italiane.

Al genere di manualistica che abbiamo citato, strumento principe di conservazione della materia e del significato della tradizione pre-moderna, Manieri ha riservato un'adesione tiepida, potremmo dire, riconoscendone il ruolo di «strumento fondamentale per la conservazione delle tecniche e dei lessici tecnici storici» ma segnalandone allo stesso tempo i possibili limiti di utilità e di legittimità applicativa: il manuale deve restare un manuale, scrive Manieri nel 1995[13], «e non dovrebbe divenire né una dottrina operativa né una linguistica progettuale», o peggio «una linguistica della nostalgia»: un convinto incoraggiamento del recupero delle tecnologie storiche quindi a patto che questo non diventi una categoria a priori per qualsiasi intervento nella città storica, sia esso di conservazione, di restauro o di nuova progettazione.

Più tardi, all'inizio di questo secolo, le divaricazioni aumentano, proprio perché la manualistica sembra effettivamente prestarsi, nelle intenzioni di chi, in seno all'ARCo, l'aveva promossa insieme con altri, a diventare uno strumento del recupero della bellezza perduta. È quella di Paolo Marconi una 'linguistica delle nostalgia', come aveva sostenuto Manieri, o, più realisticamente e responsabilmente, è una possibile risposta di indirizzo alle domande dei contesti, inutilmente lacerati dai disastri dello sviluppo? Nel 2001, al Convegno dell'ARCo, Manieri si dichiara aperto a «L'inserzione del nuovo nel vecchio»[14], a differenza di gran parte degli organizzatori. Le parole del titolo gli vanno strette[15]: suggerisce il termine più complesso, processuale ed evolutivo di «innesto (progetto del nuovo come innesto di un germoglio vitale nella linfa di un organismo preesistente in evoluzione e, quindi come proposta di trasformazione per una nuova vita)», raccomanda di non ridursi a una «formula metodologica», di evitare, oltre alla «conservazione testuale» anche «l'introversione filologica» e indica «gli spazi aperti ancorché scientifici se bene agiti del rapporto conoscenza/progetto», di cui difende l'indeterminatezza. La filologia quindi, ma anche lo studio processuale del tessuto urbano, sembrano

essere completamente banditi dal suo orizzonte, a favore di una libera interpretazione, di un progetto conoscitivo di cui non è possibile indicare in anticipo il moto costitutivo e il percorso, che è ovviamente meno trasmissibile e sicuramente più difficile da spiegare in poche parole. A questo proposito scrive Francesco Cellini negli Atti dello stesso Convegno: «Certamente la possibilità di riuscire a introiettare nell'innovazione gli elementi di saggezza o di sviluppo derivanti dalla conoscenza storica non è un tema semplice da spiegare in poche parole ma è chiaro che si tratta di un tema squisitamente umanistico: un tema presente, ma celato e quasi sotterraneo, in tutta la tradizione del moderno e soltanto ora diventato centrale e palese; tanto da essere, tutto sommato, il nucleo di tutto quello che dobbiamo insegnare all'università»[16].

Entrambi i modi di declinare storia e progetto che abbiamo descritto, possono essere considerati attività tecnico-umanistiche ed entrambi possono contribuire – insieme e distintamente – a sostenere l'insegnamento sul patrimonio architettonico nel XXI secolo.

Io credo, infatti, che delle artificiose contrapposizioni o delle etichette che li hanno investiti, peraltro esasperate nel tempo e forse non sempre create dagli stessi protagonisti, noi non abbiamo più bisogno. A noi che ereditiamo la ricchezza di questo dibattito servono entrambe le declinazioni e non penso che sia opportuno ormai prendere scorciatoie e nascondersi dietro gli slogan (come ad esempio 'passatismo' o al contrario 'inventività'). È ovvio che sono in gioco sia la libera interpretazione cara a Manieri Elia, che i *corpora* filologici di Marconi e di chi ha lavorato con lui a inventariare i dettagli della tradizione nei *Manuali del recupero* e altrove. Attività quest'ultima che richiede una specifica competenza pluridisciplinare, e che è destinata in particolare a quegli oggetti e a quei contesti che, per aver mantenuto nel tempo un'identità ancora sufficientemente riconoscibile, si prestano più di altri a ritrovare i significati – quei loro peculiari significati – per i quali sono oggetto della nostra attenzione.

Sappiamo bene che entrambe le strade non si escludono, che ognuna comprende al suo interno l'altra e che entrambe rispondono a domande del presente. Patrimonio culturale soprattutto dell'offerta formativa e della ricerca a Roma Tre[17], è auspicabile che questa compresenza di diversi accenti rimanga riconoscibile anche nel prossimo futuro a garantire la continuità di un contributo che, nel panorama accademico italiano degli studi sul patrimonio architettonico, appare originale proprio in virtù della pluralità degli apporti disciplinari.

Nei paesaggi e nelle città della storia, invece saranno i contesti e gli oggetti (anche se a Manieri non piaceva questa parola) a decidere, diciamo

così, quale accento porre, dove e in che misura.

A questo proposito concludiamo con uno dei progetti di restauro più riusciti di Manieri, un vero progetto di ripristino possiamo dire, secondo soltanto per 'audacia' alla liberazione della Curia nel Ventennio fascista, pubblicato a sua firma, insieme a quella di Francesco Paolo Fiore, nel 1984, e realizzato dalla Soprintendenza per i Beni archeologici di Roma a partire dal 2000.

Nel contesto dell'insegnamento del restauro nelle università italiane la parola 'ripristino' è ancora oggetto di demonizzazione. A questo proposito, se c'era qualcosa che univa molti di quelli che lavoravano nell'ARCo e che insegnavano a Roma Tre era proprio l'estraneità nei confronti delle «geremiadi ruskiniane», come le aveva chiamate Manieri, e del feticismo della materia autentica[18] e la convinzione condivisa che fosse improprio per l'architettura parlare di autografia, come era giusto fare per la pittura e la scultura. Manieri aveva contribuito alla diffusione di questi ragionamenti già nel 1991, nel noto articolo su «Casabella»[19] dal titolo *La conservazione. Opera differita*, poi pubblicato nell'antologia curata da Bruno Pedretti[20]. Soltanto chi aveva pensato a un progetto come quello che stiamo per descrivere, senza preoccuparsi di cancellare «il trascorrere dell'opera del tempo», poteva ragionare in termini problematici e contestuali, non apodittici come purtroppo succedeva e ancora succede in alcuni ambiti accademici italiani che si occupano di restauro architettonico.

La demolizione della volta, che nel primo Seicento aveva diviso lo spazio unitario della rotonda massenziana sulla via Sacra per favorire l'accesso in quota alla chiesa dei Ss. Cosma e Damiano assecondando l'interro del Campo Vaccino, è stata a tutti gli effetti un'operazione di ritorno indietro nella storia a correzione di quanto non aveva più ragione di essere, una selezione degli elementi stratificati secondo una precisa gerarchia dei valori. Ne descriviamo in rapida sintesi ragioni ed esecuzione.

La liberazione della rotonda massenziana al Foro Romano

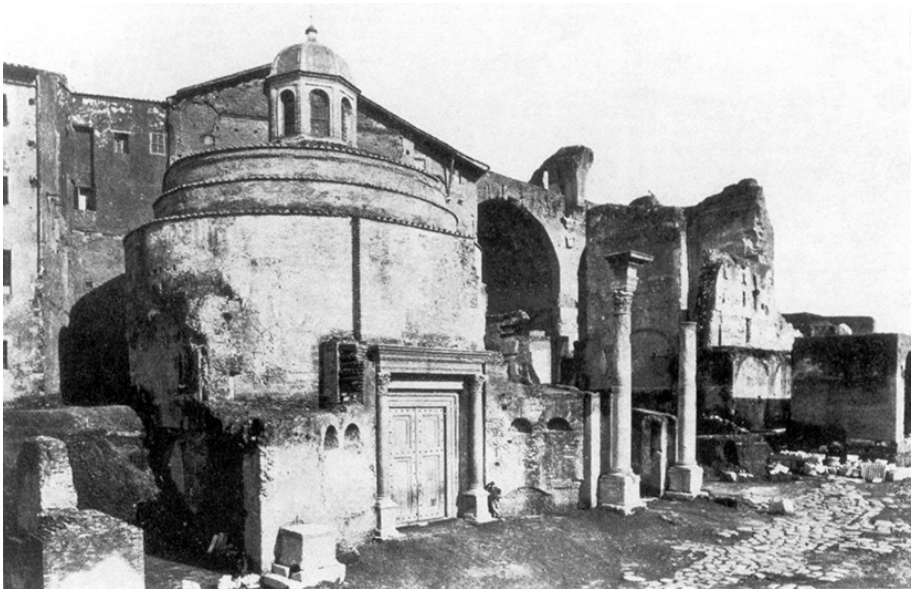
La chiesa dei Ss. Cosma e Damiano è il primo luogo di culto cristiano nel centro monumentale di Roma. Dedicata nel 527 da papa Felice IV ai santi martiri medici Cosma e Damiano, forse cristianizzando un precedente uso imperiale, occupa a cerniera l'ambiente rettangolare a sud-est del Foro di Vespasiano e la rotonda che ne costituisce l'ambulacro, fatta costruire da Massenzio sulla via Sacra nel IV secolo. Il famoso portale d'ingresso alla rotonda, uno dei tre portali bronzei originali che si conservano

ancora a Roma, sottolinea il doppio orientamento del complesso che si trova a ricalcare i due assi divaricati dei Fori Imperiali (ambiente rettangolare) e del Foro Romano (rotonda con ingresso).

Nei primi decenni del Seicento, l'ingresso alla rotonda è ormai completamente interrato: la quota ormai raggiunta dalla spianata del Foro Romano obbliga a scendere di circa sei-sette metri per poter entrare nella chiesa. Papa Barberini decide di eliminare il dislivello e fa costruire un nuovo pavimento su volte a circa due terzi dell'altezza totale spostando il portale in alto e verso sinistra, in asse con l'orientamento longitudinale della chiesa.

Nel 1879 gli scavi promossi da Rodolfo Lanciani nell'area sud-orientale del Foro Romano ne restituiscono la quota post-neroniana sulla quale si

Prospetto del 'Tempio di Romolo' all'attuale livello augusteo del Foro (b) con la sovrimpressione del portale nella posizione e al livello barocco (a) (disegno di F.P. Fiore).



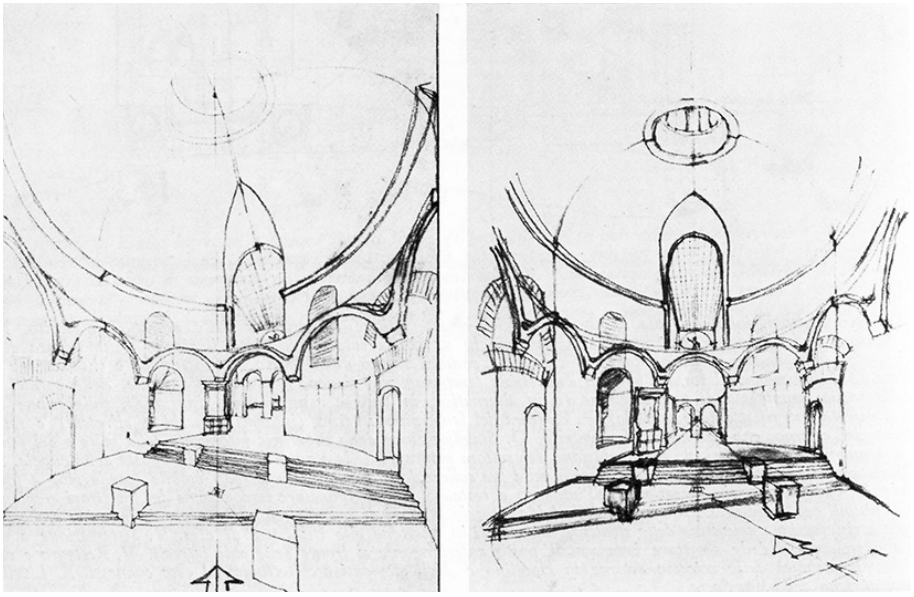
La sistemazione della facciata del 'Tempio di Romolo' con il portale ricollocato al livello tardo-antico dopo gli scavi di Rodolfo Lanciani (foto Brogi).

attestava l'ingresso originale della rotonda e della chiesa. Il portale, con le poche modifiche conseguenti all'intervento barberiniano, ritorna al suo posto e si apre di nuovo al livello della strada ma lo spazio antico della rotonda, rimasto soffocato dalla struttura soprastante, è rimasto «dimezzato e reso buio nella parte inferiore da un impiantito del Seicento sostenuto da informi pilastri», come avrà modo di sottolineare più tardi Giacomo Boni.

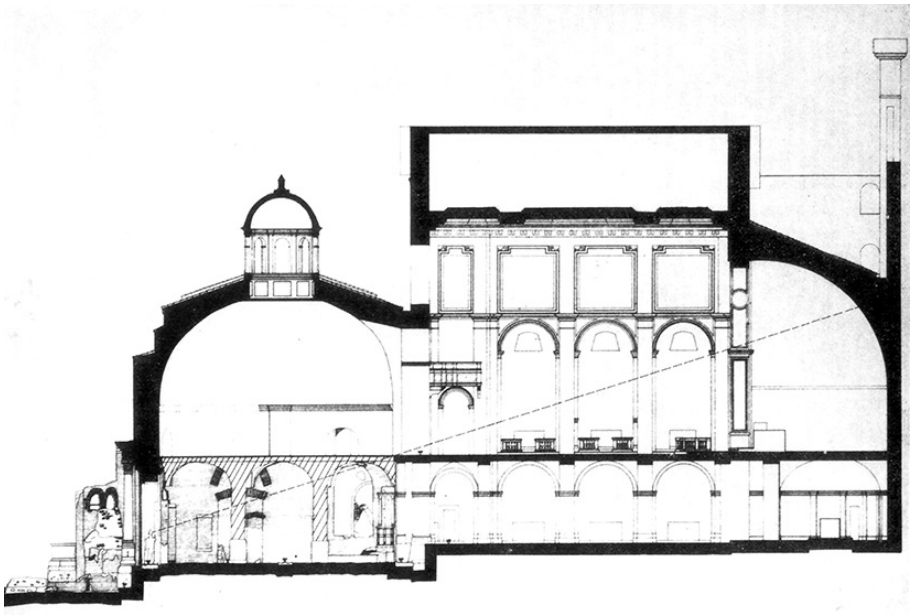
È Boni infatti, vent'anni dopo, ad accentuare il processo a ritroso nella storia, più di quanto non fosse necessario in quel luogo. Lo scavo ritrova il livello augusteo della via Sacra, la rotonda e il suo ingresso si allontanano nuovamente dalla quota esterna, questa volta troppo bassa, le fasi della storia risultano incongruenti. Si scoprono i muri di fondazione della costruzione massenziana (il c.d. Tempio di Romolo), per entrare è necessario predisporre un'apposita scaletta e all'interno ci si trova tra i residui privi di senso delle successive stratificazioni. Bisogna «demolire la voltaccia moderna che taglia per mezzo il Tempio di Romolo» raccomanda Boni a scavi ultimati.

È un proposito sensato che sarà raccolto, quasi un secolo più tardi, dal progetto di ripristino di Manieri e Fiore[21] che viene realizzato dalla Soprintendenza in occasione della ricorrenza giubilare. La volta secentesca viene demolita; la rotonda ritrova la sua spazialità originaria (benché necessariamente declinata in termini di 'nudità' muraria a sua volta attutita

La sistemazione della facciata del 'Tempio di Romolo' dopo gli scavi di Giacomo Boni che scoprono il livello augusteo della Via Sacra.



Vedute interne della rotonda massenziana liberata dalle volte secentesche (schizzi di progetto di Manieri Elia).

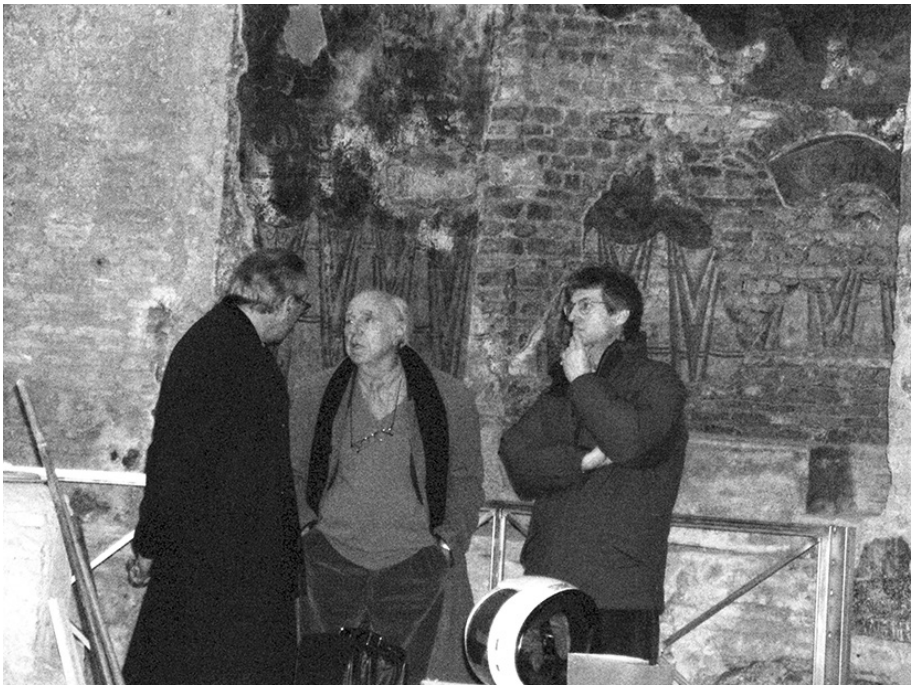


Sezione longitudinale della basilica di Ss. Cosma e Damiano con l'indicazione a tratteggio della porzione di volte da rimuovere e delle nuove condizioni di visibilità (rilievo di P. Carpinteri e A. Costantini).

dai resti di affreschi medievali); l'aula rettangolare della chiesa, aggiornata al primo Seicento, rimane pensile e disassata rispetto all'ingresso. Ma una volta entrati è possibile traguardare verso l'alto l'eccezionale figurazione classica, realistica e monumentale, del mosaico tardo antico del catino absidale. Al termine di una travagliata storia di riusi e stratificazioni durata circa duemila anni, l'unità della chiesa del VI secolo è in parte ritrovata, al massimo grado delle liberazioni possibili.

Qualche zelo eccessivo nel ricordare la trasformazione secentesca forse poteva essere evitato: a che serve, infatti, conservare, al centro della rotonda, anche gli spiccati dei quattro pilastri che sorreggevano la volta quando sono visibili le tracce delle imposte sulla parete? La costruzione di un'impropria vetrata con infissi in alluminio, voluta dalla Soprintendenza, è dettata da ragioni di sicurezza e dall'esigenza di preservare la corretta climatizzazione della chiesa.

Anche di questi temi si discute sul posto quando, nel febbraio 2006, in occasione di un seminario organizzato dal dottorato Villard a Roma Tre, Mario Manieri Elia riscopre il suo progetto e ne ragiona con Paolo Fiore



Febbraio 2006: all'interno della rotonda, alla vigilia della conclusione del restauro, Mario Manieri Elia, Francesco Paolo Fiore e Mauro Petrecca.

e con Mauro Petrecca della Soprintendenza archeologica, alla vigilia della recente apertura della rotonda liberata.

[1] M. Manieri Elia, *La* Scuola romana *l'altro ieri e oggi*, in *Principi e metodi della Storia dell'architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, (Atti del Convegno internazionale), Roma, 26-28 marzo 1992, a cura di F. Colonna e S. Costantini, Centro Stampa di Ateneo, Roma 1994, pp. 57-61.
[2] *Ibid.*, p. 59 e segg.: «De Angelis, Zevi, Bonelli, Benevolo: nessuno di questi, se guardiamo ai tre 'idola', ai corollari che ho cercato di tracciare, nessuno di questi è riferibile alla 'scuola romana'» anche se ognuno di loro, scrive Manieri, poteva esserle accomunato in qualche elemento di possibile vicinanza (per De Angelis, non considerare architettura del passato quella che va oltre al Settecento; per Zevi il «rapporto forte tra storia e progettazione»; per Bonelli l'«ossessione ad andare sull'opera e una forte resistenza a prendere in considerazione quelli che egli considera dati esterni»).
[3] *Ibid.*, p. 61.
[4] Secondo Manieri era quella che animava Renato Bonelli; cfr. nota 2.
[5] Manieri Elia, *La* Scuola romana *l'altro ieri e oggi*, in *Principi e metodi della Storia dell'architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, cit., p. 59.
[6] M. Tafuri, *Architettura: per una storia storica*, in «La Rivista dei Libri», n. 4, 1994, pp. 10-12.
[7] È di questi anni in particolare il contributo fondativo al Master internazionale di II livello in Architettura | Storia | Progetto (Università Roma Tre), oggi coordinato da Francesco Cellini, e la promozione della rivista «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*».
[8] Il Master internazionale Europeo di II livello in *Storia dell'architettura* (Università Roma Tre) è oggi coordinato da Marida Talamona.
[9] Un risultato importante nell'ambito di una formazione interdisciplinare (archeologia, architettura e storia dell'arte) è stato raggiunto, negli stessi anni e grazie alla collaborazione con Mario Manieri Elia, nel Dottorato in *Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura*, fondato da Bruno Toscano nel 1995 presso l'Università Roma Tre.
[10] M. Manieri Elia, *Il restauro architettonico e la sua duplice dimensione progettuale*, in *Manutenzione e recupero nella città storica. Progetto e intervento*, (Atti del II Convegno Nazionale ARCo), Roma 12-13 settembre 1995, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 1995, pp. 147 e segg.
[11] Id., *La storia dell'architettura*, in *Guida alla Facoltà d'Architettura*, a cura di G. Ciucci, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 89-98, p. 93.
[12] Id., *Restauro architettonico: una nuova Associazione* (*ARCo Associazione per il Recupero del Costruito*), in «AU Tecnologie», n. 2, 1991, pp. 18-19.
[13] Id., *Manuale del recupero e "restauro dei significati"*, in «Quaderni ARCo Restauro Storia e Tecnica», Roma 1995, pp. 33 e segg.
[14] È una parte del titolo del Convegno *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trent'anni da Cesare Brandi*, (Atti del IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, vol. I, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2001.
[15] M. Manieri Elia, *Il nuovo nell'esistente: un 'innesto' possibile*, in *Manutenzione e recupero nella città storica, L'inserzione del nuovo nel vecchio a trent'anni da Cesare Brandi*, (Atti del IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, vol. II, a cura A. Centroni, Gangemi, Roma 2004, pp. 9-13.

[16] F. Cellini, *Restauro, conservazione, innovazione*, (Atti del IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, vol. II, pp. 75-80, p. 78.
[17] Oltre a quella interna alla Facoltà di Architettura e al Dipartimento di Progettazione e Studio dell'Architettura, ben esemplificata dai Master di cui alle note 7 e 8 e dal Master internazionale di II livello in *Restauro architettonico e recupero della bellezza dei centri storici*, fondato e coordinato da Paolo Marconi (Università Roma Tre, oggi dal titolo *Restauro architettonico e cultura del patrimonio*, coordinato da Elisabetta Pallottino), vanno anche citate l'esperienza di collaborazione nel Dottorato di ricerca di cui alla nota 9 e l'iniziativa congiunta tra Facoltà e Dipartimenti di Architettura e Lettere nei seminari dal titolo *arch. it.arch dialoghi di archeologia e architettura* (2005-2010).
[18] Cfr. nota 13.
[19] M. Manieri Elia, *La conservazione. Opera differita*, «Casabella», n. 582, 1991, pp. 93-95.
[20] Id., *La conservazione. opera differita*, con *Post scriptum* di M.M. Segarra Lagunes, in *Il progetto del passato. Memoria conservazione restauro e architettura*, a cura di B. Pedretti, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 115-131.
[21] F.P. Fiore, M. Manieri Elia, *Il "Tempio di Romolo" e la Basilica dei Ss. Cosma e Damiano: un progetto di restauro*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 24, 1984, pp. 86-96 e relativa bibliografia. Sulla realizzazione del progetto, cfr. M. Petrecca, *Il restauro del Tempio di Romolo*, in «Roma Sacra», n. 3, 1995, p. 19; E. Paparatti, M. Petrecca, *Tempio di Romolo al Foro Romano*, in *Archeologia e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, a cura di F. Filippi, Electa, Napoli 2000, pp. 180-184; M. Bellini, *Basilica dei Ss. Cosma e Damiano - Tempio di Romolo: restauro e consolidamento*, in *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trent'anni da Cesare Brandi*, vol. I, cit. pp. 95-106. Una sintesi recente sull'insediamento della chiesa nella rotonda, e relativa bibliografia, è in H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 222-231.

Stefano Gizzi

Mario Manieri Elia e la sua idea del restauro dei monumenti

Tra i vari interessi che, per molti decenni, hanno richiamato l'impegno di Mario Manieri Elia emerge quello rivolto alla conservazione del patrimonio storico-architettonico ed urbanistico: un'attenzione basata su un approccio unitario e senza rigide partizioni dogmatiche presenti in un mondo sempre più «organizzato su separazioni […] identitarie e contrappositive»[1]. I beni culturali andavano presi in esame, a suo parere, senza soluzione di continuità, dal rudere archeologico all'intera 'città storica'[2]; e ciò non mediante affermazioni categoriche o puramente teoriche, ma attraverso un percorso critico e pragmatico nello stesso tempo, condotto con tenacia, perseveranza e fermezza per conseguire quegli obiettivi ritenuti giusti e irrinunciabili.

In occasione di un fecondo dibattito che si svolse, nel 2009, a Napoli, a Palazzo Reale, sul tema dei ruderi urbani[3], insieme a Roberto Giannì, all'epoca Capo Dipartimento di Urbanistica del Comune, Manieri Elia tornò a ribadire alcuni concetti su cui rifletteva almeno sin dall'epoca della *Carta di Gubbio*: «si può ritenere che, nella 'città storica' – locuzione che, meglio di 'centro storico', identifica il luogo in cui una comunità umana vive e soprattutto *abita* da gran tempo [...] –, ogni intervento trasformativo, pur se limitato a un settore ristretto, [...] interviene nel sistema di relazioni vitale ed energetico della città, in cui ogni elemento si salda nel suo contesto ambientale che, a sua volta, si è costituito organicamente e coerentemente, per effetto di una vera e propria riverberazione semantica e di un 'adattamento' degli uomini all'ambiente e dell'ambiente agli uomini»[4]. Non si trattava di valutazioni astratte ma di ragionamenti condotti all'interno di un impegno civile e sociale, andato sempre di pari-passo con la sua attività intellettuale, come si evince, con immediata chiarezza, sul piano critico e di assunzione di responsabilità politica, sia dagli scritti pubblicati su «Contropiano» (all'epoca diretta da Asor Rosa), sia dal suo lavoro progettuale, specie quale consulente per i problemi del patrimonio storico-architettonico dell'Assessorato

alle Politiche del Territorio del Comune di Roma (dal 1994).

Il suo metodo nell'affrontare le questioni della conservazione e del restauro rispecchiava, inconfondibilmente, la lunga esperienza di docente di Storia dell'Architettura (ottenne la cattedra sin dal 1976), dapprima presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, successivamente a Roma a La Sapienza e quindi a Roma Tre; in primo luogo, egli cercava di tenere sempre presente il 'senso' profondo delle cose, con una speciale considerazione nei riguardi delle diverse forme di espressione architettonica, anche quando esse sembravano non fornire alcun tipo di risposta (il silenzio era, per lui, un momento altamente positivo: l'attesa stessa, a volte, può 'incarnarsi' nel vuoto[5]). E rimarcava la specificità del linguaggio architettonico rispetto ad altri 'segni', caratterizzato dall'energia con cui esso comunica il valore di una stabilità affermativa, rivelazione di una carica simbolica[6].

Le sue frequentazioni interdisciplinari lo inducevano a riferirsi continuamente alla filosofia e all'estetica, ricollegandole al suo modo di intendere la storia; uno dei suoi rimpianti è stato quello di non avere avuto la possibilità di approfondire in maniera sistematica quelle conoscenze, che si sono comunque dimostrate una fonte ricca e fruttuosa per la sua ricerca personale. A Venezia, aveva rinsaldato un'amicizia poi rivelatasi fondamentale con Massimo Cacciari, chiamato più volte a tenere le prolusioni del Master Architettura | Storia | Progetto, di cui era Direttore e, insieme a Francesco Dal Co, a Giorgio Ciucci e a Manfredo Tafuri – di cui ricordava spesso i viaggi in treno per recarsi nella città lagunare trascorsi a discutere sui significati della storia –, aveva dato vita ad un gruppo intellettuale molto forte, dal cui sodalizio nacque il volume *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»*[7], del 1973.

Tuttavia, la visione della 'Storia' di Mario Manieri Elia si diversificava sia da quella 'filologica' o 'pura', sia da quella 'operativa', prediligendo un itinerario di riflessione personale. Egli stesso, infatti, aveva avuto modo di rilevare, a metà degli anni Ottanta, come «una analisi storica svolta "in funzione" di una operatività progettuale non può non considerarsi sospetta»[8]. Credeva in una storia funzionale alle varie espressioni della composizione architettonica e, pur discostandosi dall'approccio della Scuola Romana, ne riconosceva alcuni valori: «questi due punti: un 'metodo' – entrare dentro l'opera e studiarla nella forma e nella costruzione – e una 'finalizzazione' – una storia per la progettazione – sono certamente, io credo, ancora oggi il senso migliore della Scuola Romana»[9].

Significativa del modo coerente di pensare alla conservazione e al restauro appare anche la sua scelta di trasferirsi a Roma Tre (all'inizio degli anni Novanta), quasi in contemporanea alla costituzione dell'Associazione

per il Recupero del Costruito (ARCo), nata per contrastare la tendenza a restauri distruttivi ed invasivi, in voga dopo i terremoti, quale quello dell'Irpinia, e volta a propugnare un tipo di consolidamento appropriato, attraverso l'impiego di tecniche tradizionali e compatibili con le antiche strutture: ne fu Presidente dal 1990 al 1994 e, secondo il suo pensiero, tale Organismo avrebbe dovuto opporsi alle «scorribande nel grande interventismo tecnologico di un preteso Restauro Monumentale» a favore di «una attività più dimessa e costante [...], la conservazione»[10]. Aveva scritto, a tal proposito, pochi anni prima, che ogni intervento restaurativo avrebbe dovuto «essere 'soffice' o 'minimo' per consentire un *massimo* di rendimento, in un *massimo* di interventi, fondati su un *massimo* di ricerca e di pensiero, per un *massimo* di produttività culturale»[11], così come, in un altro saggio, aveva notato come l'attività restaurativa può ridursi ad una (pericolosa) 'manipolazione'[12], poiché un restauro mal condotto può dar luogo ad una sicura falsificazione.

Alla stessa stregua, si dichiarò contrario a ogni tipo di compromesso o di mistificazione, intesa quale inganno o alterazione dei beni su cui si interveniva[13]. Vale la pena di approfondire questi aspetti, che avrebbero rappresentato il suo atteggiamento di fronte alle preesistenze per prolungarne la vita e per assicurarne la loro trasmissione al futuro. Sono riflessioni che lo accomunavano, in parte, ad altri storici, restauratori o strutturisti con i quali era entrato in piena sintonia, come Antonino Giuffrè, per l'introduzione del concetto di un intervento minimale. Lo stesso Giuffrè soleva ricordare, a titolo esemplificativo, come, chiamato a esprimere un parere per il consolidamento dell'obelisco presso l'abside di Santa Maria Maggiore, avrebbe deciso, dopo lunga meditazione, che quell'antico manufatto non abbisognasse di alcun intervento, lasciando stupefatti gli interlocutori. Qui trapela, infatti, la grande consonanza tra i due docenti, nel modo prudenziale e accurato di affrontare i problemi, nel conferire massima importanza e assoluto risalto agli studi preliminari per evitare scelte affrettate e inutilmente pesanti e, soprattutto, nel dedicare una particolare attenzione alla storia intrinseca dei manufatti, che non avrebbe dovuto essere modificata o tradita acriticamente.

Occorre notare subito come la valutazione di Manieri Elia rispetto all'opportunità di un 'minimo intervento' si differenziasse notevolmente da quella del 'minimo lavoro' propugnata da Gustavo Giovannoni negli anni Trenta del Novecento. Se, infatti, quell'espressione di Giovannoni era rivolta verso il 'non fare', nel senso di un'astensione dall'agire, l'idea di Manieri è invece indirizzata all'operare, sia pure con cautela, per una più alta qualità[14].

Come si è detto, Manieri non si è mai riconosciuto nella Scuola Romana,

il cui capostipite si voleva far risalire appunto a Giovannoni («sono persona che si sente fuori da ciò che, ancora oggi, può considerarsi Scuola Romana»[15]); l'intervento minimo a cui alludeva Manieri Elia è sempre inserito all'interno di un progetto attivo e dinamico, richiamato spesso da Massimo Cacciari a partire dalle sue radici etimologiche (*pro*-davanti e *iacere*-gettare[16]), alla ricerca di soluzioni che avrebbero dovuto scaturire grazie ad uno sforzo progettuale da verificare più volte attraverso continue rielaborazioni.

Una sfumatura sottile, rivelatrice dell'impossibilità di una coincidenza tra manutenzione (o conservazione) e restauro, è altresì presente nei suoi scritti: «osserviamo, riguardo a un intervento conservativo, che, se questa sua 'storia' non ha registrato […] soluzioni di continuità o interruzioni della manutenzione, […] non si dà luogo a quel tipo di intervento, a cui si dà il nome di 'restauro'. E, ai processi evolutivi in atto, sarà sufficiente rispondere continuando l'opera di 'manutenzione'. [...] Se, invece, è insorta la necessità [...] di una trasformazione, questa avrà motivazioni di tipo estrinseco e, ancora una volta, non si potrà parlare di intervento di 'restauro'. Né possiamo più [...] ipotizzare quelle improvvise decisioni di intervento di 'restauro di liberazione', animate antistoricamente da furor selettivo, che nulla avevano di scientifico»[17]. Anche per questo motivo non sussisteva, secondo lui, una differenziazione così netta tra composizione architettonica del nuovo e progettazione sull'antico o sulle preesistenze: anzi, spesso si trattava di una separazione «inconsistente»[18].

Secondo questo indirizzo, più volte aveva sottolineato che il restauro del rudere non andasse affrontato con i mezzi del restauro archeologico, ma con 'strumenti' architettonici, per giungere ad una nuova e più aperta progettualità[19]. Anzi, tornando a parlare di manutenzione, o di prevenzione, in maniera ancora una volta volutamente provocatoria, si spingeva fino a dichiarare che «tutti gli interventi conservativi più efficaci [...] sono quelli meno progettuali nel senso di trasformazione dell'oggetto»[20].

Un esempio emblematico del suo pensiero è il contributo offerto – nel gruppo guidato da Alessandro Anselmi – per il concorso per il recupero del Tempio-Duomo di Pozzuoli, ove l'idea di base consisteva nel raggiungere un connubio equilibrato tra architettura contemporanea e struttura antica[21]; una prova molto stimolante, giacché riguardava uno degli argomenti più complessi della disciplina del restauro: come intervenire su un edificio allo stato di rudere, da un lato rifunzionalizzandolo e rendendolo aperto al culto, dall'altro mantenendone la ricchezza delle sedimentazioni storiche sovrappostevisi nel tempo; un tema ancor più rilevante in quanto concerneva un 'manufatto' posto sull'acropoli di una città singolarmente affascinante e peculiare come quella puteolana, carica di storia e ricca di presenze e di passaggi di personaggi

celebri, a cominciare dall'Apostolo delle Genti[22].

L'intervento mirava soprattutto a restituire il senso dei luoghi di quella straordinaria stratificazione di vesti rinascimentali e barocche cresciute sul primitivo edificio sacro di età augustea, alla cui trasformazione avevano contribuito Bartolomeo Picchiatti e, poi, Cosimo Fanzago, che ampliò la chiesa appena rielaborata. Alla metà degli anni Sessanta del Novecento, prima un incendio e poi la volontà di operare un restauro 'di liberazione' delle strutture del tempio di età augustea, che rientrava nelle idee che sottendevano le operazioni di quel momento storico, portarono all'intervento di Ezio Bruno De Felice, per certi versi paradossale, col quale occorreva confrontarsi.

Nel rispetto delle stratificazioni storiche, Manieri unisce il senso del 'restauro a rudere' a quello dell'addizione contemporanea, notando nella relazione programmatica: «la contemporaneità sembra implicitamente suggerire il recupero dello spazio barocco, in quanto ecclesiale e ampliato rispetto alla cella templare», ponendo la massima attenzione nei riguardi della «complessità evolutiva dell'edificio in quanto palinsesto storico»[23]. Pertanto, se «si è comunque ritenuto di restaurare 'a rudere' la sopravvissuta e storicizzata facciata barocca»[24], si è, invece, pensato ad una struttura avvolgente e protettiva di tipo contemporaneo, esplicitata attraverso «l'idea formale/strutturale di un involucro architettonico prevalentemente esterno al tempio, posto in relazione di continuità dialettica con le cospicue preesistenze [...] costituito da una struttura bidimensionale avvolgente, sostanzialmente piana, interrotta e aperta»[25].

Infatti, egli si muoveva sempre sul difficile e complesso crinale che separa, ma al contempo unisce, la storia dell'architettura ed il restauro, ricercando non solo un orientamento attento a disvelare la materia e la forma, ma soprattutto a restituire un significato profondo ai processi costruttivi e trasformativi. Una sua apertura verso la possibilità di intendere il restauro, a volte, come prevedibilità di una «esecuzione – od opera – differita»[26] (quando, per esempio, di fronte ad un processo creativo incompiuto o interrotto, si possiedono tutti gli elementi certi e i progetti esecutivi), mettendo sullo stesso piano l'opportunità di prosecuzione di un'architettura nuova e l'eventualità di un ripristino sulla base di una documentazione inequivocabile, gli era valsa una critica aperta da parte dei fautori della conservazione integrale. Egli legava il concetto di 'esecuzione differita' alla necessità di una rivalutazione più attenta del concetto di 'autenticità'[27], che in architettura non può essere correlata alla mera autografia dello svolgimento esecutivo. Questa tematica fondante e controversa del restauro viene vista non in maniera statica o immutabile, ma come soglia labile, «non già come limite invalicabile, ma come processo dinamico essa stessa, capace, oltretutto, di sviluppare

nuovi valori e nuovi significati»[28].

L'autenticità in architettura, sostiene Manieri, non concerne tanto l'opera compiuta, quanto il processo costruttivo, e riguarda il mantenimento non di tutti, ma solo di alcuni valori fondamentali. Essa andrebbe ricercata, semmai, «nelle carte autografe del progetto», potendosi definire un edificio 'autentico' allorché «si realizza da parte di una società che produce, attraverso le sue forze intellettuali e le sue imprese di costruzione, la mano d'opera che gestisce il cantiere». E, per opposto, più grave appare il pericolo di una 'inautenticità' che può albergare in noi stessi «nel modo in cui ci proponiamo nei confronti degli oggetti», poiché, se interveniamo su di essi «in modo inautentico, che si avvicina a una falsificazione, la prima inautenticità è in noi»[29].

Distinzione, quindi, tra autografia, autenticità e originalità. In consonanza con Manieri, anche Paolo Marconi[30] ricordava – rifacendosi a Umberto Eco[31] – che l'architettura è un'arte «allografica»[32], e su ciò – sia pure su un livello diverso – si schierava a favore anche Antoni González Moreno-Navarro, là dove introduceva il concetto di 'autenticità sentimentale'[33]. Tuttavia, l'argomento dell'esecuzione differita, pur rilevante, è stato troppo enfatizzato, come se fosse stato l'unico apporto valido fornito da Manieri Elia alle tematiche del restauro.

Altrettanto forte e stimolante appare la sua presa di posizione – sempre rimanendo nei termini del problema dell'autenticità, del non riferirsi solo agli aspetti 'materiali' dei manufatti, o del riguardare solo ad una veridicità tangibile – di fronte al pensiero di Cesare Brandi, da cui si discostò nettamente, pur riconoscendone l'autorità intellettuale. Infatti, se si intende «l'azione difensiva, rivolta ad un contesto plurale inteso come "opera d'arte" ma solo "nella sua consistenza fisica" (Brandi)», tutto appare limitato all'interno dei confini «di una vincolistica passiva e di una prescrittività anchilosata»[34]. Manieri Elia si opponeva a ogni posizione riduttivamente assertiva e non dubitativa. Oltre alle due note istanze propugnate dal critico senese, prospettava altre sollecitazioni da tenere presenti[35]; anzi, in occasione di un Convegno sul tema del rudere, svoltosi in Sardegna nel 2003, si spinse a dichiarare che «uno degli *idola* che va abbattuto è l'*ipse dixit* di Brandi. Le due istanze, storica ed estetica, certamente esistono, ma è una nostra interpretazione» e restringere tutto a quelle due «è una di quelle semplificazioni mentali» da cui rifuggire «poiché riducono a schema una cosa estremamente complessa». Vi è un altro tipo di richiesta che è «semantica, simbolica, l'attenzione al senso, di cui Brandi non ha mai parlato. [...] Non ci sono solo la forma e la materia, c'è il senso che pone in relazione l'oggetto con il soggetto»[36]. Il restauro è sempre complesso,

anzi contraddittorio, ed è in gran parte «recupero del senso»[37] – anzi «riconquista del senso», vista anche come riscatto dei significati storici del manufatto[38] –, anche se codesta locuzione «può apparire una banalità in quanto è del tutto ovvia»[39]. In realtà, questa evidenza non sembra tale, se si pensa che l'intero dibattito novecentesco, almeno quello di stampo neopositivista, volto a rimettere in auge una presunta scientificità del restauro, è maturato intorno alla materialità dell'oggetto più che attorno ai suoi aspetti estetico-formali. Infatti, una delle sue preoccupazioni più profonde era quella che le molte idee, o teorie del restauro, non solo quelle ottocentesche, ma in gran parte financo quelle del Novecento, non fossero affatto indirizzate alla riscoperta del significato, o del senso, ma solo al «significante»[40]. Addirittura, occorrerebbe pervenire ad una «donazione di senso», che diverrebbe, così, un «investimento simbolico», determinando «un valore, che si qualifica in un significato»[41].

Recupero o restauro del senso, ambedue affini al restauro del significato (scriveva Manieri, non senza una vena polemica, che «il Restauro, nel suo senso più ampio e implicativo, deve essere anzitutto restauro dei significati»[42]), anche se i due termini, pur sinonimi, non appaiono interscambiabili. Infatti, per lui, «il significato è il tramite tra l'uomo e il mondo»[43], all'interno di un più largo «sistema di significati»[44], che richiede una molteplicità di sviluppi concettuali, per evitare la riduttività di procedimenti discriminanti o discrezionali[45].

Proprio l'aumento o la perdita del significato influiscono notevolmente sull'esito della conservazione e del restauro: «sono il declino del significato e il distacco e l'abbandono che ne derivano [...] a provocare l'interruzione graduale dell'uso e della manutenzione; e, quindi, il degrado [...] o l'oblio. E, viceversa, è il richiamo della memoria, il nascere di una nuova esigenza di significato, a determinare la riscoperta, il restauro, il recupero all'uso»[46].

L'insistere su questa complessità disciplinare (ed attuativa) è un'altra delle sue costanti; il percorso e le scelte non sono mai semplici e lineari, ma frutto dell'osservazione, profonda e attenta, del manufatto a cui ci si accosta: è necessaria, perciò, «una grande capacità di ascolto» che deve essere, allo stesso tempo, implicita, nonché «una grande sensibilità tecnica», per comprendere il legame che deve intercorrere con quel costruito storico «che incarna le energie vitali degli uomini»[47]: una complessità da intendersi, dunque, non solo come corollario ad un'attività progettuale sulle preesistenze, considerata astrattamente di per sé, ma addirittura come caratterizzante le relazioni tra la storia (in generale) e il 'fare progettuale'; così «in ragione del legame relazionale che lega gli uomini alle cose» si può registrare «sia in sede di bilancio consuntivo (la storia) che preventivo

(il progetto), la complessa vicenda di quel rapporto»[48]. La complessità rimanda all'interazione tra i diversi elementi in gioco, che si manifesta attraverso molteplici e contrastanti aspetti «in un mondo che si pone come sistema di relazioni»[49]. E tale problematicità, a volte oscura, non può essere affrontata se non «con indicazioni complesse, flessibili, diversificate, anche nell'ambito di quella congerie di attività trasformative, di tecniche e di discipline diverse cui alludiamo, con falsa chiarezza, usando i termini di 'conservazione' e 'restauro'»[50].

Qui si potrebbe intraprendere una discussione, di carattere non solo lessicale, sulle diverse sfumature di significato tra 'restauro' e 'recupero' che, d'altra parte, Manieri Elia teneva ben presenti, essendo consapevole che il termine recupero sia «spesso male usato e mal visto», ma che sia pur degno di attenzione giacché «allude, come la manutenzione, ad una azione processuale, che vede come protagonista il bisogno umano e il senso, storico e attuale, degli oggetti»[51]. E, d'altro canto, è proprio in tale accezione che si riesce «a superare una impropria separazione – tra restauro e progetto –, stabilendo un raccordo tra l'uso che verrà e il significato dell'oggetto sul quale si interviene»[52].

D'altronde, pur sostenendo la necessità di un 'giudizio critico', anche selettivo (tra le prime volte, in occasione del già citato Convegno di Gubbio – «oggi il rapporto che ci lega al passato [...] è riflesso e mediato dalla indagine e dalla coscienza critica»[53] –), Manieri prende le distanze, quattro decenni dopo, dai sostenitori del 'restauro critico', ritenendo anzi i suoi seguaci datati e «delle cui inclinazioni manichee una porzione non minoritaria della cultura architettonica [...] continua a sentire ancora il fascino», criticandone i fautori tuttora «impegnati a sostenere la legittimità [...] di operare selettivamente sulle stratificazioni storiche», in favore dei «cosiddetti restauri 'di liberazione' che – pur da tempo rigettati dalle teorie ufficiali – vengono puntualmente riproposti. L'idea che sia tecnicamente possibile riconoscere nelle preesistenze, anche se eminentissime e 'grondanti di storia', un nucleo originale» appare ancora inveterata, «producendo danni quasi sempre irreversibili»[54].

Tale 'giudizio critico', in casi particolari ove la coerenza si spinge sino ai limiti estremi, può addirittura essere sospeso, o venire a mancare: si può giungere «alla rinuncia ad esprimere il proprio giudizio critico, come ha recentemente fatto Renato Bonelli, dichiarando, con grande correttezza, l'impossibilità di esprimersi riguardo al restauro dei giardini storici, a causa dell'impossibilità, con i propri strumenti critici, di accettare la realtà delle dinamiche trasformative connaturate all'oggetto»[55].

Come già rilevato, una delle sue preoccupazioni più forti era quella della

conservazione di tutte le fasi salienti di un edificio, indipendentemente dalla vetustà delle epoche costruttive: ciò sia nel campo archeologico – così, nei progetti di restauro per le Cento Camerelle a Villa Adriana, per esempio, egli mantenne le tracce di preesistenze altomedievali, anche di carattere religioso[56], che si erano insediate all'interno, e di segni recenti, come annessi agricoli[57]– , sia in quello architettonico – per Ponte Sisto si batté, purtroppo inutilmente, per la conservazione delle 'ali' in ghisa, ritenendole esempi significativi della produzione storico-artistica romana di quel periodo (progetto di Angelo Vescovali nel 1876)[58]–. In quest'ultimo caso, più che aprire una critica sull'episodio specifico, Manieri allargava il campo a tutto ciò che, nel settore del restauro, veniva condotto senza una adeguata conoscenza della complessità storica di quell'oggetto, allorché, secondo concezioni antistoriche, le fasi posteriori di un edificio sono già segnate da un'implicita condanna[59], venendosi così ad «avallare iniziative non garantite da quella profonda e ricca consapevolezza storica che i livelli problematici della cultura attuale presuppongono»[60].

Non si trattava solo della mera conservazione di un'aggiunta (quella delle 'spallette' metalliche, o, come polemicamente asseriva Miarelli Mariani, della loro «ruggine ottocentesca»[61]), ma di far rileggere il ponte all'interno di un sistema urbano che non era più quello rinascimentale, e di renderlo coerente con un 'intorno' completamente mutato, ricollegandolo con le quote stradali modificate a causa dei muraglioni, e variato con la traslazione della fontana del Vasanzio nella piazza all'estremità opposta.

Come già notato per Villa Adriana (ove fu consulente della competente Soprintendenza per un quinquennio, dal 1997 al 2002, anche progettando e condirigendo i lavori di restauro, alla ricerca di una connessione e di una concordanza viva ed attenta tra la realtà attuale e quella antica), speciale attenzione era da lui dedicata al restauro archeologico, mai disgiunto da quello urbano, attraverso un'analisi che non doveva essere «soggetta a 'delimitazioni di campo'»[62].

Manieri si impegnò altresì per il recupero del settore archeologico centrale romano, in particolare dell'Area sacra dell'Argentina (si veda il suo libro ad essa dedicato *Topos e Progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, scritto, in maniera appassionata, nel 1998), con la finalità di superare il concetto di 'fossa urbana', della cesura orizzontale e verticale delle vestigia archeologiche dal tessuto vitale dell'oggi. A ciò aveva dedicato gli ultimi anni della sua vita, creando l'omonima rivista «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*», ove il senso del luogo, in relazione a quello di una sempre aperta progettualità, ne divenne il tema dominante.

Tra i progetti vinti e le opere in corso, di cui non è riuscito a vedere gli esiti, ma emblematico per il rapporto restauro-progettazione, vi è quello,

attualissimo, per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore a Roma, uno dei siti ancora irrisolti della capitale: un concorso vinto nel 2006, insieme a Francesco Cellini, Renato Nicolini, José Tito Rojo, Giovanni Longobardi, al figlio Giovanni Manieri Elia, Dieter Mertens, Carlo Gasparrini, Elisabeth Kieven, a Maya Segarra Lagunes e ad altri 'giovani', di cui ora iniziano i lavori, dopo una lunga serie di discussioni e di varianti, come per molte vicende italiane, e per il quale ha offerto il massimo del suo contributo intellettuale ed umano.

[1] M. Manieri Elia, *Mutamento di senso e di ruolo delle "nuove cattedrali"*, in «Economia della Cultura. Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura», n. 4, dicembre 2006, pp. 449-456, p. 455.

[2] Termine, quest'ultimo, che pur vagamente richiamato in un saggio scritto insieme ad Antonio Cederna sin dall'epoca della *Carta di Gubbio* del 1960, ma con un significato coincidente con quello di 'centro storico' opposto al 'monumento singolo' (cfr. A. Cederna, M. Manieri Elia, *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, in «Urbanistica», n. 32, dicembre 1960, pp. 69-71, p. 69: «Oggi monumento da rispettare e salvaguardare è tutta la città storica»), sarebbe stato impiegato, in senso specifico, in occasione delle proposte per il nuovo Piano Regolatore di Roma, alle soglie del secondo millennio, per definire l'insieme di «concatenazioni di episodi storici qualitativamente caratterizzanti, provenienti dalla periferia e dal suburbio o che, reciprocamente, dal centro storico si prolungano verso l'esterno», con cui si è finalmente superata la divisione tra ambiti considerati, sino ad allora, in termini antitetici: cfr. M. Manieri Elia, *Primo documento intersettoriale sulla città storica*, Relazione dattiloscritta per l'Assessorato alle politiche del centro storico di Roma, non datata [ma 1999]. Prosegue lo scritto: «[Tali concatenazioni] danno luogo ad un macrosistema urbano che abbiamo deciso di definire con la locuzione di *città storica*».

[3] Convegno *Ruderi e Piano Regolatore*, promosso dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per Napoli e Provincia, dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania e dal Comune di Napoli, coordinato da chi scrive e da Roberto Giannì, Napoli, Cappella Palatina del Palazzo Reale, 6 luglio 2009.

[4] Id., dattiloscritto, non pubblicato, presentato per il Convegno *Ruderi e Piano Regolatore*, cit., conservato presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per Napoli e Provincia.

[5] Id., *Il vuoto, il ritmo, il riso e la capacità di progetto*, in «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*», dedicato a *Il vuoto*, Gangemi, 2008, pp. 5-10, p. 6: nel vuoto «serbiamo fortemente nel termine il senso dell'attesa».

[6] Id., *La restauración como recuperación del sentido*, in «Loggia. Arquitectura y Restauración», anno IV, n. 12, 2001, pp. 20-25, p. 21: «Entre los diferentes lenguajes, el constructivos-arquitectónico se caracteriza por la intensidad con que manifiesta el valor de una estabilidad afirmativa, presente en toda forma construida y que expresa la fuerza de una investitura simbólica proporcionada a la naturaleza fundamental de las necesidades y de las intencionalidades confiadas a la arquitectura».

[7] G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»*, Laterza, Roma-Bari 1973.
[8] M. Manieri Elia, *Analisi dei percorsi antichi e delle loro modifiche nel corso della storia in funzione di un recupero urbanistico dell'area* (Relazione per la Soprintendenza Archeologica di Roma), p. 1 del dattiloscritto.
[9] *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, a cura di F. Colonna, S. Costantini, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, (Atti del Convegno Internazionale), Roma 26-28 marzo 1992, Centro Stampa di Ateneo, Roma 1994, Tavola Rotonda, p. 241.
[10] M. Manieri Elia, *Il recupero dell'attenzione (introduzione al convegno)*, in *Manutenzione e recupero nella città storica*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, (Atti del I Convegno Nazionale ARCo), Roma 27-28 aprile 1993, Esagrafica, Roma 1993, pp. IX-XII, p. XI.
[11] Id., *Dall'analisi storica ai programmi di restauro architettonico*, in *Problemi del restauro in Italia*, (Atti del Convegno Nazionale), Roma 3-6 novembre 1986, Campanotto Editore, Udine 1988, pp, 15-20, ma p. 20.
[12] Id., *L'ascolto archeologico e il recupero dello stupore*, in corso di pubblicazione su «*Τόπος* e *Progetto*».
[13] Così, ad esempio, nei riguardi dei lavori preparatori elaborati dall'Ufficio Speciale per il nuovo Piano Regolatore di Roma, negli anni Cinquanta, per il P.R.G. del 1962: cfr. Id., *L'attività dell'Ufficio Speciale per il Nuovo Piano Regolatore*, in *Roma città e piani*, Edizioni di Urbanistica, Torino, s/data [ma dopo il 1959], pp. 272-276, p. 276: «Il centro storico viene *apparentemente* salvato, l'espansione a macchia d'olio viene *apparentemente* evitata, lo sbilanciamento ad est delle attrezzature e della rete viaria viene *apparentemente* mantenuto. A questo punto, però, il compromesso diviene mistificazione».
[14] Peraltro, il suo rifiuto delle valutazioni soggettive di Giovannoni si sarebbe esplicitato anche su un altro livello, nel ricordare come fossero ormai tramontati i tempi dei concetti identificabili nella contrapposizione tra «vecchie città ed edilizia nuova» (Cederna, Manieri Elia, *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, cit., pp. 69-70: «Non si tratta più, come si diceva una volta, di "città vecchie ed edilizia nuova", quasi lo sviluppo della città moderna si possa ridurre semplicemente a un fatto edilizio da aggregare alla "città vecchia" e da inserire in essa»), che dagli scritti di Giovannoni era derivata (cfr. G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova. Il Quartiere del Rinascimento in Roma*, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1913).
[15] *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, cit., Tavola Rotonda, p. 240.
[16] M. Cacciari, *Progetto*, in «Laboratorio Politico», n. 2, anno I, marzo-aprile 1981, pp. 88-119; vedasi pure M. Cacciari, *Nihilismo e progetto*, in «Casabella», n. 483, settembre 1982, pp. 50-51.
[17] M. Manieri Elia *Lavoro storico sulle dinamiche trasformative dell'architettura*, in *Esperienze di Storia dell'Architettura e di Restauro*, a cura di G. Spagnesi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, (Acta encyclopaedica, 8), vol. I, pp. 185-191, p. 186. Cfr. pure C. Rostagno, *Restauro contemporaneo*, in «AL. Trimestrale di informazione degli architetti pianificatori paesaggisti e conservatori lombardi», 498, II trimestre 2014, p. 5: «a congiunzione capace di saldare l'opposizione fra progetto e conservazione può essere affidata alla capacità di "ascoltare l'edificio" […] e, mettendo alla prova l'efficacia dell'aforisma, caro a Mario Manieri Elia, secondo il quale il "conoscere è un fare, un trasformare"».

[18] M. Manieri Elia, *Il restauro architettonico e la sua duplice dimensione progettuale*, in *Manutenzione e recupero nella città storica. Progetto e intervento*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, (Atti del III Congresso Nazionale ARCo), Roma 12-13 settembre 1995, Gangemi, Roma 1995, pp. 147-152, ma p. 147: «Non è bastato quanto si è detto e scritto a più riprese per sostenere l'inconsistenza di una netta separazione tra le attività alle quali attribuiamo la definizione di 'restauro' e le altre attività di progettazione del nuovo».
[19] Id., *Intervento* alla Tavola Rotonda, in *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, a cura di B. Billeci, S. Gizzi, D. Scudino, Gangemi, Roma 2006, p. 240: «Avevo proposto provocatoriamente che il rudere non fosse affrontato con strumenti archeologici, ma con strumenti architettonici».
[20] Id., *Intervento al Dibattito*, in *Intonaci Colore e Coloriture nell'Edilizia Storica*, (Atti del Convegno), Roma 25-27 ottobre 1984, in «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», Supplemento al n. 35-36, Parte prima, p. 90.
[21] *Tempio-Duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro. Concorso internazionale di progettazione per il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli, luglio 2003-novembre 2004*, a cura di A. Gianfrano (Catalogo della mostra dei progetti), 6 maggio-4 giugno 2006, Palazzo Migliaresi, Rione Terra Pozzuoli, Giannini ed., Napoli 2006. Ivi, pp. 62-71, le considerazioni del Gruppo «Genius Loci», formato da Alessandro Anselmi (capogruppo), e composto da Maura Medri, Mario Manieri Elia, Stefano Gizzi, Carla Giovannone, Francesco Cellini, Ludovica Di Falco, Giovanni Manieri Elia, Francesco Marinelli, Paolo Mezzalama, Daniele Manacorda, Fabio Brancaleoni, María Margarita Segarra Lagunes, Alessandra Centroni, Giacomo Grasso, José Luis González Moreno-Navarro e Bruno Macchiaroli. Cfr. pure S. Gizzi, *Questioni di restauro architettonico del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, in *La cattedrale di Pozzuoli. Riscoperta del Rione Terra*, a cura di G. Barrella, Iniziative Editoriali, Napoli 2014, pp. 54-61.
[22] San Paolo sbarcò a Pozzuoli nel 60 o nel 61 d.C. (secondo due ipotesi differenti): cfr. C.M. Martini, *Introduzione* agli *Atti degli Apostoli*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1986, p. 43.
[23] *Ibid.*, p. 63.
[24] *Ibid.*, p. 65.
[25] *Ibid.*, p. 63.
[26] M. Manieri Elia, *La conservazione: opera differita*, in «Casabella», settembre 1991, n. 52, pp. 43-45. Si veda pure M.M. Segarra Lagunes, *Post-scrptum*, in *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di B. Pedretti, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 126-131, a cui si rimanda per una dettagliata analisi dei pareri favorevoli e contrari.
[27] Manieri Elia, *La conservazione: opera differita*, cit., p. 45: «Basterà riflettere sulla stessa valutazione dell'autenticità, la quale per un'esecuzione differita – e spesso differita nel tempo in modi differenziati anche all'interno dell'opera – deve far riferimento a parametri altrettanto articolati e complessi».
[28] Id., *Dall'analisi storica ai programmi di restauro architettonico*, cit., p. 16.
[29] Id., *Analisi storica per il recupero urbano*, Relazione dattiloscritta [non pubblicata] presentata al Seminario di Studio sul Recupero del Costruito, organizzato dall'ARCo e dall'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Caserta, Reggia di Caserta, giugno 1992, *passim*.
[30] P. Marconi, *Il restauro e l'architetto. Architettura, costruzione, ricostruzione*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 48, 1992, pp. 9-42, p. 38.
[31] U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Mondolibri, Milano 2003, p. 252.

[32] P. Marconi, *Autenticità formale o autenticità materiale?*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», a. XXIII, n. 129, luglio-settembre 1994, pp. 95-107, p. 101: «Autenticità formale o autenticità materiale? Se questa è l'alternativa, sono decisamente a favore dell'autenticità formale sia o non sia l'architettura un'arte allografica (usate il dizionario italiano, per favore, raffinati ma confusionari amatori del vecchio!)».
[33] Cfr. A. González Moreno-Navarro, *La restauración de monumentos a las puertas del siglo XXI*, in «Informes de la Construcción», v. 43, n. 413, mayo-junio 1991, pp. 5-20, spec. p. 11. Tale tematica è stata poi ripresa in successivi saggi dallo stesso Autore.
[34] M. Manieri Elia, *Il nuovo nell'esistente: un 'innesto' possibile*, in *Manutenzione e recupero nella città storica. "L'inserzione del nuovo nel vecchio" a trenta anni da Cesare Brandi*, vol. II, Relazioni generali e relazioni ad invito (IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, a cura di A. Centroni, Gangemi, Roma 2001, pp. 9-13, p. 11.
[35] Id., *Il polivalente senso del rudere*, cit., p. 156: «Non vi è istanza storica che non si accompagni non solo a quella artistica, secondo lo schema binario brandiano, ma anche a ogni altra istanza, prima tra tutte quella semantica: l'attenzione al senso».
[36] I passi sono riportati da Id., *Intervento* alla Tavola Rotonda, *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, cit., p. 242.
[37] Id., *Il polivalente senso del rudere*, cit., p. 158: «Il restauro architettonico [va] inteso in senso corretto, nella sua disciplinare (controversa) complessità. Cioè anzitutto e soprattutto, inteso prioritariamente come "recupero del senso"». Cfr. pure Id., *La restauración como recuperación del sentido*, cit., pp. 24-25.
[38] Id., *La restauración como recuperación del sentido*, cit., p. 24, secondo cui occorre «efectuar ese arriesgado salto epistemológico que permita volver a partir científicamente del concepto, acaso más aventurado pero más eficaz y más adecuado a nuestro tiempo, de la 'recuperación-reconquista del sentido' entendida como recuperación de significados históricos».
[39] Id., *Intervento* alla Tavola Rotonda, cit., p. 242.
[40] Id., *Conservazione e sicurezza: la storia non tradisce*, in *Manutenzione e recupero nella città storica. Conservazione e sicurezza*, (Atti del III Congresso Nazionale ARCo), a cura di M.M. Segarra Lagunes, Fratelli Palombi Editori, Roma 1999, pp. 15-19, ma p. 16: «Le teorie scientifiche sul restauro [...] hanno portato, per l'ansia di legittimazioni deterministiche, a un'attenzione ossessiva rivolta quasi esclusivamente al significante – all'oggetto materiale –, separato e isolato rispetto al suo stesso *significato* e al suo *senso*».
[41] Id., *Uso e modificazione*, in *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, "Comitato Giuseppe Gerola", a cura di N. Pirazzolli, Edizioni Essegi, Ravenna 1990, pp. 43-51, p. 45.
[42] Id., *Manuale del recupero e 'restauro dei significati'*, in «Quaderni ARCo. Restauro Storia e Tecnica», Gangemi, Roma 1995, pp. 33-36, p. 36.
[43] Id., *Uso e modificazione*, cit., p. 45.
[44] *Ibidem.*
[45] Id., *La restauración como recuperación del sentido*, cit., p. 21: «Este valor reside en complejos sistemas de significados que requieren la misma cantidad de procedimientos conceptuales, que una intervención discrecional, selectiva y no suficientemente cauta, podría empañar o interrumpir».
[46] *Ibid.*, p. 46.
[47] Id., *Conservazione / reintegrazione tra teorie e storie*, *La reintegrazione nel restauro dell'antico. La protezione del patrimonio dal rischio sismico*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2007, pp. 3-10, p. 4.

[48] Id., *Archeologia urbana tra storia e progetto*, *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, (Atti del Seminario di Studi), Roma 1-2 dicembre 2000, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2000, pp. 7-9, p. 7.
[49] Id., *Uso e modificazione*, cit., p. 43.
[50] *Ibid.*, p. 51.
[51] Id., *Il recupero dell'attenzione (introduzione al convegno)*, cit., pp. IX-XII, p. XII.
[52] Id., *Analisi storica per il recupero urbano*, Relazione dattiloscritta, cit., s/n di p.
[53] Cederna, Manieri Elia, *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, cit., p. 69.
[54] M. Manieri Elia, *Editoriale. La perdita del senso (e il suo recupero)*, in «*ΤΌΠΟΣ* e *Progetto*», dedicato a *Il recupero del senso*, Fratelli Palombi, 2000, pp. 5-14, p. 7.
[55] Id., *Uso e modificazione*, cit., pp. 47-48.
[56] Tali sono state riconosciute da Fulvio Cairoli Giuliani durante i lavori di restauro condotti alla fine degli anni Novanta del Novecento. Cfr. pure S. Gizzi, *Gli ultimi dieci anni di restauri a Villa Adriana*, in *Adriano. Architettura e Progetto*, Electa, Milano 2000, pp. 157-173, p. 158: «Nel tratto finale occidentale delle Cento Camerelle, presso l'ex Casale Triboletti, un rilievo di dettaglio ha permesso di riconoscere, nelle interclusioni di aperture ad arco, murature tardo antiche e medievali di notevole interesse – probabilmente appartenenti ad un monasterino *in palatio* – che, ad un'indagine appena più sommaria, sarebbero state 'liberate' per restituire la sequenza delle arcate sostruttive».
[57] M. Manieri Elia, S. Gizzi, M.M. Segarra Lagunes, *Linguaggio moderno nel restauro dell'antico. Il caso delle Cento Camerelle a Villa Adriana*, in *Manutenzione e recupero nella città storica. "L'inserzione del nuovo nel vecchio" a trenta anni da Cesare Brandi*, (Atti del IV Convegno Nazionale ARCo), Roma 7-8 giugno 2001, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi ed., Roma 2001, pp. 473-484.
[58] Cfr. pure A. Cederna, *Sarebbe un errore modificare l'aspetto di Ponte Sisto*, in edizione romana del «Corriere della Sera» domenica 12 febbraio 1978. La polemica, nei confronti di Gaetano Miarelli Mariani, autore del restauro 'di liberazione', si sviluppò soprattutto sui quotidiani.
[59] Manieri Elia, *La restauración como recuperación del sentido*, cit., p. 22: «Una condición con respecto a la cual todas las fases posteriores de un edificio están ya marcadas por una implícita, potencial condena. Una condena que ha tenido recientemente efectos muy negativos en monumentos romanos, de gran importancia, que no sería dificil recordar».
[60] Id., *Manuale del recupero e 'restauro dei significati'*, cit., 34-35. Cfr. pure Id., *Norme asfittiche e organisimi inaffidabili*, in «L'Unità», 28 gennaio 1997, p. 11: «Basterebbe ricordare il caso di Ponte Sisto per il quale l'iniziativa, in sé inspiegabile, di ripresentare il progetto al Comitato di Settore, ha portato alla situazione paradossale e paralizzante di avere due pareri diametralmente opposti a distanza di quattro anni. E ciò solo per il prevalere, nell'uno e nell'altro caso, di personalità diversamente orientate. E i romani aspettano il loro ponte!». Si veda anche il dibattito innescato sulla rivista «TeMa» con l'articolo di Giovanni Carbonara e la risposta di Amedeo Bellini; cfr. G. Carbonara, *Un difficile caso di restauro in Roma: Ponte Sisto*, in «TeMa. Tempo Materia Architettura», n. 4, 1995, pp. 5-16, e A. Bellini, *Il progetto di restauro del Ponte Sisto a Roma: ipotesi per una conservazione*, in «TeMa. Tempo Materia Architettura», n. 1, 1996, pp. 70-71, ove non viene mai espressamente citato Manieri Elia, ma solo il Comitato di Settore. A Carbonara, che, a favore dell'eliminazione delle spallette in ghisa, con una certa forzatura, nota che le Carte del Restauro non escludono «remozioni o demolizioni […] di alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori storici dell'opera» per «facilitare la lettura»

(art. cit., p. 5) – e qui non si trattava certi di *alterazioni deturpanti* –, risponde Bellini sostenendo che «il giudizio storico […] ha comunque un carattere relativo che lo rende in ogni caso intraducibile in atteggiamento operativo» (A. Bellini, *Il progetto di restauro del Ponte Sisto a Roma: ipotesi per una conservazione*, cit., p. 71).

[61] G. Miarelli Mariani, *Intervento al Dibattito*, in *Intonaci Colore e Coloriture nell'Edilizia Storica*, Atti del Convegno, Roma 25-27 ottobre 1984, in «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», cit., pp. 89-90, p. 90, rigettava «la proposta di ripristino della ruggine ottocentesca di Ponte Sisto».

[62] Su tali riferimenti concettuali, cfr. pure M. Manieri Elia, *Interpretazione storica e problemi aperti*, in «Romacentro», ediz. Assessorato per gli Interventi sul Centro Storico del Comune di Roma, n. 6, 1988, pp. 24-27.

Bruno Gabrielli

Il progetto, per rendere contemporaneo il patrimonio

Una premessa. Che cosa è patrimonio storico?

Questo scritto è in onore di Mario Manieri Elia, del quale mi sento orfano insieme all'intera comunità scientifica. Non si tratta di una dedica, ma di un preciso riferimento che questo scritto assume nei confronti di un abbastanza recente contributo di Mario[1].

Il tema che intendo sviluppare ha molto a che vedere con il testo di Manieri, che anzi ne costituisce uno spunto denso dell'eco di diverse idee che in vari scritti e contributi congressuali ho provato ad esprimere, ma mai in modo compiuto.

Nel suo scritto Mario distingue due diversi atteggiamenti nei confronti del patrimonio storico-artistico: uno oggettivo che riguarda il patrimonio in sé, come documento e «precipitato concreto di memorie». Esso riguarda cioè il patrimonio come materia «del passato la cui conservazione è da ritenersi irrinunciabile». Un secondo atteggiamento ha carattere decisamente soggettivo e «scaturisce dall'interlocuzione dialogica degli oggetti con ciascuno di noi, nel tempo e nella contemporaneità».

La distinzione fra i due atteggiamenti nei confronti del patrimonio storico comporta ciò che concerne la 'materia' (con i suoi valori di forma e di linguaggio) e ciò che ha a che vedere con il 'senso'. Manieri afferma che il senso non può essere comunicato, non comunque in modo oggettivabile.

Questa considerazione è per me di grande interesse: Manieri scrive che il senso è «avvertito ed amato dal sé intimo e rientra nella categoria dei sentimenti personali che stentano a socializzarsi».

È l'inizio, questo, di un'argomentazione che a me sembra rilevante per stabilire come si formano i giudizi di valore sul patrimonio e quale ruolo rivestano, nell'operazione di «attribuzione di valore per la tutela», l'uno e l'altro atteggiamento, posto che siano davvero distinguibili e non fortemente

interrelati. Anche se la distinzione è assai utile per dare una risposta alla domanda: che cosa è patrimonio storico? Chi, e come, lo stabilisce?

Portando avanti la distinzione di Manieri, potremmo affermare che il riconoscimento del patrimonio storico 'oggettivo' è operazione oggi consentita da un insieme di saperi cumulati e riconosciuti, tali da conferire veste 'scientifica' al riconoscimento stesso. Il consenso su tale riconoscimento di valore è dato per scontato in un determinato contesto culturale. Quindi è certamente patrimonio storico tutto ciò che una valutazione attenta dell'esperto, che usa strumenti «oggettivi» e «condivisi dalla comunità scientifica», definisce come tale. I valori (e gli strumenti per definirli) così consolidati si sono certamente evoluti nel tempo, anche se si tratta di un'evoluzione assai lenta.

Il rischio che comporta tale modo di stabilire che cosa è patrimonio, data la natura pressoché statica del procedimento, è ripreso in certa misura da Manieri quando richiama Marc Augé: «Una cultura che si riproduce sempre tale e quale, è un cancro sociologico […] proprio come una lingua che non mutua più elementi da altre lingue, che non inventa più: è una lingua morta». Qui si aprirebbe una questione non da poco, che riguarda soprattutto l'atteggiamento dei «conservatori», portatori di verità, la cui autorità è considerata indiscutibile; ma trascurerei di entrare nel merito, e vediamone anzi l'aspetto positivo.

In sostanza, «l'atteggiamento oggettivo» di cui si è detto costituisce il percorso attraverso il quale l'attribuzione di valore è conferita dall'esperto e conduce al vincolo conservativo. Un atteggiamento, quindi, che è necessario per riconoscere il patrimonio storico in termini 'legali', con tutto quel che ne consegue.

La tutela diventa oggetto di provvedimenti legislativi e di atti giuridici che possono essere erogati dai diversi livelli istituzionali. Il patrimonio storico sarà costituito da centri storici, da luoghi e quindi da parti di territorio, da edifici e gruppi di edifici, da ambienti e quindi non solo dalle opere dell'uomo, ma anche da opere della natura e da paesaggi (e qui si aprirebbero considerazioni che hanno costituito oggetto di infinito dibattito circa la possibilità di 'isolare' tali opere e paesaggi, e su quale significato deve essere attribuito a quest'ultimo), e infine oggetti di ogni tipo e specie (le opere d'arte prodotte nei diversi campi).

È da sottolineare il fatto che con la apposizione di vincoli di tutela si dia per scontata l'intangibilità del bene, come se questo dovesse conservarsi intatto nel tempo.

Ritornando a Manieri, e a quel secondo atteggiamento 'soggettivo' di cui si è detto, sembra di dover qui presentare un'inversione interpretativa del

suo testo. La motivazione di tale inversione si renderà evidente nei suoi esiti.

Nella frase già citata Manieri afferma che «l'attribuzione di senso rientra nella categoria dei sentimenti personali che stentano a socializzarsi». L'inversione che si propone consiste nel considerare che la somma di sentimenti soggettivi assume, di fatto, un ruolo collettivo.

Si tratterà di una socializzazione che non riguarderà lo stesso 'senso'; una socializzazione che resterà attivata da sentimenti soggettivi, ma si rivela necessaria per conferire al patrimonio storico un valore che sia riconosciuto. In sostanza, il giudizio di valore non stenterà a socializzarsi se costituito da un gran numero di motivazioni affettive, e queste, nel loro insieme, costituiranno maggiore garanzia di conservazione di quella legale connessa al vincolo di legge.

Si vuol dunque argomentare che l'insieme degli atteggiamenti soggettivi, diffondendosi nella coscienza di molti, conferisce al patrimonio storico 'senso critico e continuo mutare di senso'. Una caratteristica, questa, che appartiene di fatto al concetto di 'identità'.

Tale concetto, che è traslato di peso dalla psicologia, ha fatto lo stesso percorso che qui si sta conducendo. Da concetto del tutto soggettivo, intimamente connesso all'individuo, l'identità è diventata concetto collettivo, connesso al sentimento di una collettività più o meno vasta nei confronti dei propri beni e della propria memoria.

Come nasca esattamente l'identità, è questione aperta. Mai un concetto così vago ha avuto un così enorme successo. È sufficiente evocare il termine perché nella mente di ognuno scatti un particolare sentimento di affezione agli oggetti e ai luoghi del proprio vissuto. Dato che tale sentimento è del tutto soggettivo, è evidente che il concetto d'identità possieda due caratteristiche: la sua variabilità nel tempo e nello spazio, e l'essere la somma di plurimi e diseguali apprezzamenti di un oggetto, un luogo, una città, ecc.

È bene chiedersi che cosa può far nascere un interesse per un bene culturale; o, meglio, se vi può essere qualcosa che può farne nascere di nuovi, dato per scontato che ognuno di noi ne ha stratificato nell'animo, dalla nascita in poi, un certo cumulo che però si rinnova continuamente nel tempo. Non vi è nulla di più cangiante nel tempo del sentimento dell'identità, e il nuovo interesse è costituito da un intervento esterno che ripropone un determinato bene culturale.

Questo intervento esterno è il progetto.

Ma prima di affrontare questo tema, occorre riprendere il filo del ragionamento fin qui svolto: patrimonio storico ed identità collettiva, o sentimento collettivo di appartenenza ad un luogo, ad una nazione ecc. si congiungono in un unico concetto che nasce da giudizi di valore condivisi

ma che per la varietà di motivazioni, intenzioni, atteggiamenti affettivi è continuamente variabile. Nel corso della storia vengono perciò riconosciuti valori assai diversi agli stessi luoghi o oggetti. Si potrebbe parlare di 'mode', se nei diversi tempi e contesti non si trattasse di qualcosa assai più radicato a processi culturali complessi, la cui spiegazione coinvolge aspetti economici, sociali, di costume ecc. che dovrebbero essere indagati simultaneamente per fornire risposte adeguate.

Non entro nel merito di questa problematica, ma non vi è dubbio che per affrontarla occorre premettere che la modernità è caratterizzata da una sorta di rottura nella considerazione sociale e culturale del patrimonio. Mentre nel passato il patrimonio è sempre stato considerato un materiale da adoperare (fin dal ritenere, di fatto, che il Colosseo potesse essere usato come cava per nuove costruzioni) e sottoporre a trasformazioni continue, la modernità ha operato la svolta conservativa, il rispetto per la memoria, ed ha considerato necessario far convivere vecchio e nuovo insieme. Ma questa convivenza è possibile solo attraverso il 'progetto'.

Riprendo Manieri: «la difesa e valorizzazione del senso – cioè il progetto – […] non è mai nella "conservazione assoluta" dell'esistente: un senso che non si modifica continuamente perde ogni tensione comunicativa, riduce tutto ad un reciproco mutismo».

Nello scritto di Manieri questo passaggio rappresenta uno scatto quasi improvviso, che può sembrare persino ingiustificato, ed invece non è che la conseguenza logica di quanto argomentato.

La valorizzazione del patrimonio attraverso il progetto è necessaria per riproporlo nella contemporaneità

Non tutto il patrimonio ha necessità di un progetto per trovare motivazione per la sua conservazione. Gran parte di esso alberga già nel vissuto contemporaneo. È certamente patrimonio 'oggettivamente' riconosciuto come tale dagli esperti e vi è ampio consenso sociale sul suo valore e sulla necessità di conservarlo. Sappiamo poco di quale 'senso' esso abbia per ogni singolo soggetto, ma di un'affezione collettiva certamente si può parlare.

È un fatto, però, che anche questa parte di patrimonio riconosciuto possa trarre da un progetto una risignificazione che lo attualizzi. C'è poi un'altra parte di patrimonio che, ai più non significa molto, o che, addirittura, diversi eventi hanno nascosto, reso non più fruibile ecc. (la casistica può essere assai ampia). In questi casi il progetto è necessario ai fini di una sua attualizzazione e per garantire la conservazione.

Di che progetto si tratta? Anche qui il termine è ampio, ed è proprio nella sua ampiezza che deve essere compreso. Il progetto, nella logica di questo scritto, «è ogni atto volontario che, nascendo da conoscenza ed interpretazione di un oggetto, o di un luogo, ne ripropone il senso attraverso un atto materiale o immateriale». Quest'ultimo, oltre ad essere una proposta di assetto fisico, può anche essere uno studio, la scoperta di un documento, una costruzione letteraria o poetica, un brano musicale, una fotografia, un filmato, ecc.

Conosciamo il procedimento: un luogo è riproposto con una foto, che fissa la nostra attenzione su qualcosa che non avevamo colto ma che è, appunto, il 'senso', o meglio uno dei possibili. Così facendo è stato prodotto un progetto. Ma il potere di dar senso a un luogo può essere formidabile in una poesia: attraverso di essa se ne progetta uno del tutto soggettivo (quello dell'autore) di cui si propone la socializzazione.

Conosciamo infiniti progetti immateriali che sono fissati nella nostra memoria e che hanno, di fatto, costruito i 'sensi' che attribuiamo a oggetti, luoghi, ecc. Sappiamo anche che tali oggetti, luoghi ecc. nell'assumere 'senso' per ognuno di noi, hanno reso contemporaneo il loro significato, e sono perciò entrati nel nostro vissuto attuale, e nelle nostre attenzioni affettive.

È evidente che la diffusione e l'ampiezza del consenso che può nascere dall'attuazione di un progetto non possono essere prevedibili ed è proprio questo che è importante ai fini della conservazione. Maggior consenso corrisponde a maggior consapevolezza e quindi a maggior certezza dell'azione di conservazione.

Il progetto materiale d'intervento fisico ha un'efficacia diretta: si connette all'oggetto ed al luogo in modo immediato. Sarà la qualità dell'intervento progettuale a far premio.

Un esempio. Negli anni in cui fui assessore al Comune di Genova (1997-2007) fu promossa un'iniziativa d'intervento relativa alle «facciate dipinte». Non molti sanno che Genova medioevale, rinascimentale e barocca è una città in certa buona parte «dipinta».

Genua Picta era il titolo di una mostra (e di uno studio) curata dalla Facoltà di Architettura. Per una serie fortunata di circostanze si riuscì nel 2004 a finanziare, da parte del Comune, un contributo ai proprietari, pari al 40% della spesa, per il restauro delle facciate dipinte. Si trattò di circa un centinaio di facciate che offrirono un volto nuovo, insolito ed imprevisto, alla vista dei cittadini. Era stato operato il 'disvelamento' di una città che non si pensava esistesse.

Quanta è stata l'incidenza sul senso dell'identità coltivato dai cittadini? Difficile dirlo, ma è certo che non è stato trascurabile.

Un altro esempio. La piazza centrale di quel mirabile centro urbano 'disegnato' che è Palmanova, era diventata di scarso interesse, poiché era stata trascurata nel tempo e abbandonata al degrado. Un magistrale e accurato intervento di restauro, curato da Franco Mancuso, ha riportato la piazza all'attenzione ed alla affezione da parte dei cittadini. Anche qui si è trattato di un apporto al senso di identità dei cittadini? Credo che, attraverso il restauro della piazza, Palmanova sia stata valorizzata nel suo insieme.

Ciò che rileva è che, comunque ed in ogni caso, sia il patrimonio costituito da *Genua Picta*, sia quello della piazza di Palmanova, con gli interventi qui appena ricordati, è stata garantita la certezza della loro conservazione.

Possiamo concludere che sono in campo due diversi approcci al patrimonio storico, antagonisti solo in apparenza.

Il primo è di natura passiva e perciò 'difensiva'. Il suo strumento privilegiato è il 'vincolo' ed il suo obiettivo è rigidamente ancorato alla regola della intangibilità del bene da conservare. Degrado, obsolescenza, oblio, non sono tenuti in conto. La conservazione del bene culturale è assicurata dal vincolo legale e non vengono posti altri problemi.

Il secondo è di natura 'attiva'; il suo strumento è il progetto, ed il suo obiettivo è la conservazione del bene attraverso un intervento tale da conferire contemporaneità al patrimonio storico. Con altre parole si potrebbe dire che il primo approccio privilegia un atteggiamento pessimistico, più che giustificato in una realtà in cui i beni culturali sono continuamente minacciati ed in cui in molte 'battaglie' risultano soccombenti. Il secondo approccio favorisce un atteggiamento ottimistico, sostenuto dal convincimento che i beni culturali possono, attraverso un intervento di natura progettuale, esser resi contemporanei, e che pertanto, nel diventare oggetti della vita attuale e quindi nell'esser considerati parte necessaria del mondo contemporaneo, trovano in questa condizione la ragione di una loro più certa conservazione.

Ho affermato che i due approcci sono antagonisti solo in apparenza. Il primo è certamente ancorato all'atteggiamento 'oggettivo' di cui parlava Manieri Elia, mentre il secondo intrattiene una relazione con l'atteggiamento soggettivo che ho provato a definire, solo per quanto riguarda la sollecitazione che propone a ognuno di noi la riproposizione dell'oggetto nella contemporaneità, che si opera attraverso il progetto. Fra i due non vi è antagonismo. Conservare correndo il rischio dell'oblio o del degrado stesso può essere una specie di 'patto generazionale' per lasciare alle generazioni che verranno la possibilità del 'disvelamento', attraverso successivi progetti, del patrimonio.

Alla fine tutto tiene. L'enorme patrimonio nazionale resterà dunque in parte semplicemente vincolato e il suo destino sarà deciso dalle generazioni

che verranno. Una parte sarà riconosciuto nella contemporaneità attraverso il progetto. Una parte sarà consapevolmente, secondo una scelta di ruskiniana memoria, lasciato decadere (questa modalità può essere considerata auspicabile solo per casi molto circoscritti). Mi limito ad osservare che anche questa è una scelta progettuale. Ciò che è evidente è che questa ripartizione per parti del nostro patrimonio non può essere lasciata al caso. Il nostro Ministero dei Beni Culturali non è chiamato solo a gestire ma anche a programmare, d'intesa con gli enti locali, operando scelte circa i livelli di tutela e di valorizzazione del nostro patrimonio.

[1] M. Manieri Elia, *Memoria e progetto,* in *Paesaggi e Città Storica, Teorie e politiche del progetto*, a cura di F. Toppetti, Alinea, Firenze 2011.

IN ONORE DI
MARIO MANIERI ELIA

Carlo Baggio

Il tempo & *il tempio*

Questo breve testo sviluppa argomenti trattati alcuni anni addietro nelle lezioni del Corso di Perfezionamento in *Storia della Progettazione Architettonica*, allora diretto da Mario Manieri Elia; riesuma inoltre parte del saggio «*Strutture in maschera*», pubblicato nel 2003 sulla rivista «Parametro».

Il Tempio rotondo

Osservando le colonne del Tempio Rotondo nel Foro Boario in Roma è possibile notare il disassamento verticale delle scanalature: esso va attribuito a spostamenti relativi tra i rocchi in occasione di passate vicende sismiche del monumento; quei rocchi corti (circa 1 metro di altezza ciascuno) appartengono alle colonne della fase originaria (greca) del tempio, tuttavia

Tempio Rotondo nel Foro Boario.

Perno centrale tra due rocchi nel Tempio Rotondo.

sono dotati di un perno di ferro con bicchiere in piombo in ogni giunto, si ritiene per costituire un vincolo di contrasto nei confronti di possibili scorrimenti[1]. Quel vincolo, disposto nel centro, non ha però potuto impedire rotazioni dei rocchi intorno al proprio asse in occasione di terremoti e di qui il disassamento delle scanalature oggi visibile.

In assenza delle scanalature, la sofferenza della struttura e il suo degrado, la sua 'imperfezione', il suo essere passata attraverso vicende sismiche sarebbero tutt'altro che evidenti, al limite invisibili, ignoti. Così, nella terra di Grecia e d'Italia dove l'*hazard* sismico è notevole e, riteniamo, ben presente nella mente dei costruttori greci, la perfezione dell'edificio appena terminato prelude, 'attende' l'imperfezione e il degrado che si accumuleranno nei secoli a venire. Eppure si discetta sulla scrupolosità maniacale nella posa delle pietre nel Partenone.

Scrive Manieri Elia: «[…] Una perfezione in cui tutto è determinato, senza incertezze e senza eccezioni […] come nel tempio»[2]; però eventi minori, purché in grado di innescare una debole rotazione produrranno sbeccature delle parti in rilievo. Perché produrre il massimo sforzo alla ricerca di una perfezione che sarà distrutta nel giro di qualche decennio? Perché non utilizzare elementi meno accurati nel dettaglio e nei quali sarà meno evidente il danno?

Questa parrebbe una questione secondaria, legata solo all'esteriorità del monumento, ma occorre ricordare che la colonna è l'elemento portante principale il cui comportamento statico e sotto sisma, e la sua durabilità nel tempo, i dissesti anche secondari o locali che può subire devono essere stati attentamente considerati dalle maestranze greche.

Il tempio di Portunus nel Foro boario in Roma

Il disegno di Palladio, come altre immagini tardo cinquecentesche e seicentesche, ricostruisce l'aspetto esteriore, decorativo, classico del monumento. Colonne libere e colonne 'addossate' alla parete della cella, in travertino, che si staccano dallo sfondo murario, trattato a bugne come nel vicino tempio rotondo. Questo era probabilmente il suo aspetto originario.

Di fatto, le colonne libere del pronao sono in travertino mentre le semicolonne che affiancano la parete della cella sono di tufo e non sono affatto colonne nel senso costruttivo e strutturale del termine ma semplici articolazioni semicircolari dei grandi conci di muratura che costituiscono la cella. Come in ogni costruzione isodoma i giunti verticali sono sfalsati, quindi i 'mezzi rocchi' sono costituiti da un unico concio o da due conci

giuntati verticalmente a metà della circonferenza, a ricorsi alternati. Le semicolonne addossate alla cella non esistono materialmente, ma sono suggerite dal trattamento superficiale della parete. Nulla di più lontano dal concetto costruttivo-strutturale di colonna.

Peraltro la trabeazione posta a coronamento delle 'semicolonne' contribuisce alla ambiguità costruttiva del monumento; l'architrave tra semicolonna e semicolonna è suddiviso in conci, quindi privo della funzione strutturale di 'trave'; ma di questa funzione strutturale non v'è bisogno, essendo i conci profondamente incassati nella parete della cella. Il semicapitello è però in travertino, e ciò è probabilmente giustificato dalla necessità di avere un materiale adatto a essere scolpito, ma anche il concio di architrave al di sopra è in travertino; tra questi conci in travertino stanno i conci in tufo (due o tre per campata), peraltro con giunzioni inclinate tra l'uno e l'altro, a simulare una sorta di effetto arco.

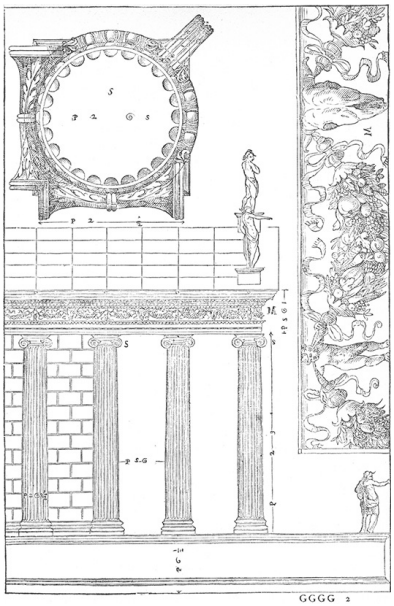
Naturalmente la trabeazione del pronao è di tutt'altra fattura, con un vero architrave in travertino, in grado di lavorare 'a trave' e atto a sostenere i carichi dell'intera trabeazione. La stuccatura superficiale di cui restano alcune tracce copre la diversità dei materiali e l'attacco tra vera trabeazione del pronao e 'falsa' trabeazione applicata alla parete della cella.

La grande apertura di accesso alla cella è coronata da un grande arco strutturale in conci di tufo e così viene rappresentata dal Maggi (1615); tuttavia all'imposta dell'arco resta a tutt'oggi un lacerto di trabeazione orizzontale che certamente inquadrava una apertura di forma rettangolare come nel disegno di Palladio. Se la stuccatura di superficie a bugne fosse eseguita come nel disegno del Maggi o coprisse del tutto l'arco di tufo non possiamo provarlo oggi, ma in questo secondo caso, che riteniamo più probabile, la soluzione strutturale sarebbe stata del tutto nascosta.

Anche nel tempio di *Portunus* si ha dunque un palinsesto di soluzioni strutturali celate alla vista, in favore di un canone esteriore indifferente alla scelta dei materiali e delle tecniche costruttive soggiacenti.

Il Foro di Pompei

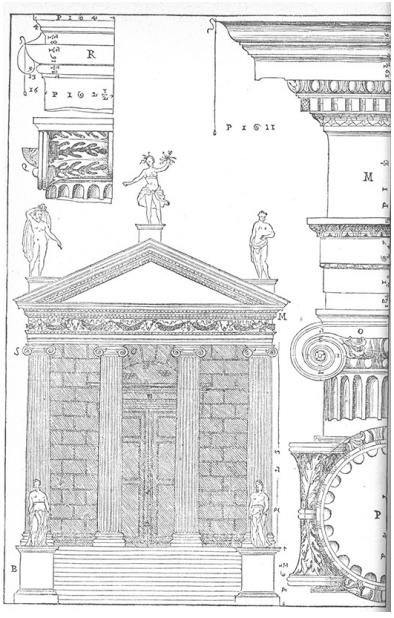
La estrema variabilità e raffinatezza di soluzioni strutturali per qualcosa come l'ordine classico che siamo abituati a considerare tutt'uno con il sistema trilitico viene notato anche da Di Pasquale[3] a proposito del Foro di Pompei; l'autore nota che nel foro, in ricostruzione dopo il sisma del 62 d.C., le travi principali sono realizzate con un unico blocco lapideo, di altezza pari a 80 cm, che ingloba l'architrave, il fregio e metà della cornice,



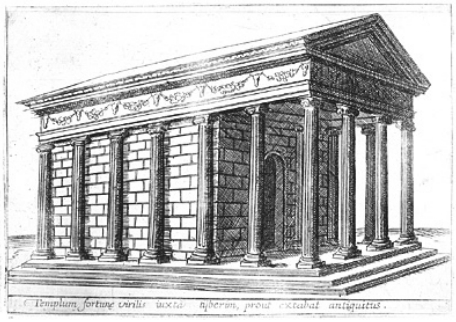
Palladio, Tempio di *Portunus* nel Foro Boario.

Attacco tra il pronao e la cella nel tempio di *Portunus*.

Tempio di *Portunus* – Arcone di ingresso alla cella.



Palladio – fronte del Tempio di *Portunus*.



Tempio di *Portunus* in una veduta del Maggi (1615).

a ragione della notevole luce (l'intercolumnio è pari a circa 3 m).

Ma Di Pasquale nota una seconda e forse più importante difformità nel sistema 'trilitico' del Foro di Pompei rispetto al canone, dovuta secondo l'autore al tentativo di evitare la successiva fratturazione casuale delle travi in ragione degli imprevedibili cedimenti dei sostegni, con lo stratagemma di 'prefratturare' le travi in sezioni prestabilite: «[…] di qua, presumibilmente, la soluzione consistente nell'uso di grandi blocchi sagomati a concio con due facce parallele e due simmetricamente inclinate rispetto ad un piano verticale mediano, disposti alternativamente in forma rovescia sulle colonne, in forma diritta tra le colonne. Da ciò risulta che sulla sommità di ciascuna colonna è appoggiato un blocco a cuneo rovescio che esce a sbalzo simmetricamente, a sinistra e a destra, presentando le facce inclinate pronte a ricevere e sostenere il tronco centrale fatto da un cuneo diritto […]».

Naturalmente un sistema del genere risulta spingente e mentre le spinte nelle colonne intermedie si elidono, nel primo e nell'ultimo intercolumnio della stilata di colonne, occorre adottare una diversa soluzione descritta da Di Pasquale: «[…] soluzione impiegata per il primo intercolumnio di cui esiste un solo esemplare fortunatamente giunto sino a noi, sul lato Sud-Ovest del Foro, in una straordinaria composizione che comprende anche il piano superiore del porticato con le sue esili colonne ioniche e il soprastante architrave […]. Qui la trave principale deve necessariamente essere monolitica e costituire tutt'uno anche con la parte che deve uscire a sbalzo per ricevere il pezzo centrale».

La cupola del planetario

La copertura dell'Aula ottagona delle Terme di Diocleziano viene disegnata da Gismondi, e definita 'volta a ombrello'; De Angelis D'Ossat definisce questo tipo di coperture 'cupoliformi', a 'spicchi veloidici', a 'ombrello'.

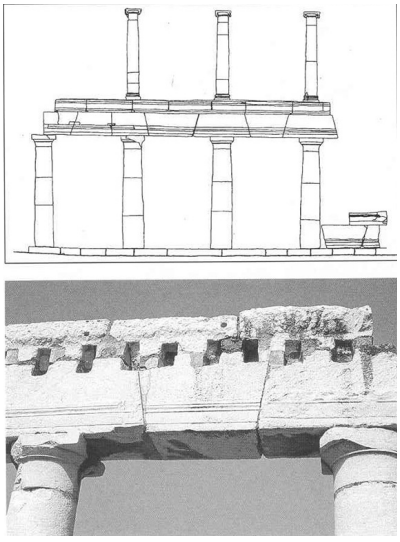
La dizione a 'ombrello' è particolarmente ingannevole da un punto di vista geometrico, costruttivo, strutturale; la definizione anglo-sassone, *melon-shaped*, risulta assai più appropriata, infatti gli spicchi della volta in oggetto (osservati dall'intradosso) sono superfici dette sinclastiche ovvero definite da curvature principali dello stesso segno o più semplicemente, punto per punto la curva meridiana e la curva parallela sono entrambe concave verso l'interno, mentre gli ombrelli sono tensostrutture in cui alla concavità delle stecche fa riscontro la convessità della tela, sono cioè superfici anticlastiche, a sella.

La definizione ad 'ombrello' largamente diffusa nella letteratura tecnica

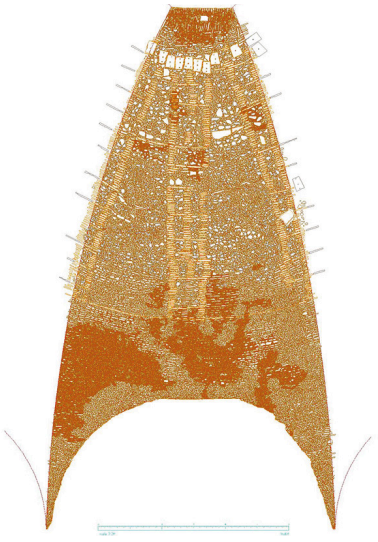
oltre che in quella umanistica risulta ormai entrata nell'uso comune, storicizzata, tuttavia il termine risulta ambiguo in particolar modo dal punto di vista strutturale: le volte a doppia curvatura di materiale scarsamente reagente a trazione non possono che essere realizzate con superfici *melon-shaped*, e mai a sella.

Una sufficiente trattazione della geometria delle volte veloidiche è contenuta nel *Manuale dell'Architetto* del Donghi[4]: ogni spicchio o vela è ottenuto per traslazione lungo una direttrice, di archi generalmente circolari, su piani verticali paralleli agli archi d'imposta.

Il rilievo[5] offre spunti di approfondimento per la comprensione della geometria e degli aspetti costruttivi della volta dell'Aula ottagona: i costruttori romani avrebbero ben potuto tracciare una volta a vela su pianta ottagonale, ovvero una sola superficie semisferica, oppure una volta a padiglione su pianta ottagona, invece le otto vele presentano una evidente discontinuità di curvatura la dove si accostano l'una all'altra. Imprecisioni costruttive sono da escludere, perché la ripetizione dello schema è evidentissima da vela a vela. I pennacchi sferici, embrionali ma chiaramente individuabili, presentano una strana forma proprio perché raccordano vele discontinue. La scelta di costruire su spicchi distinti piuttosto che una sola volta a vela deve essere stata consapevole: per ottenere quel tipo di discontinuità tra le vele occorre



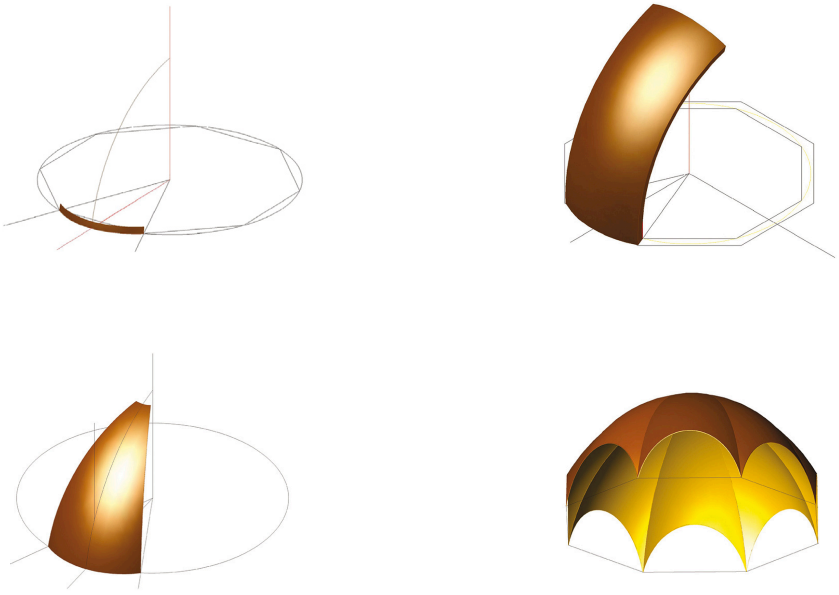
Foro di Pompei (da S. Di Pasquale).



Rilievo laser scanner di una vela dell'Aula Ottagona nelle Terme di Diocleziano (ARTEC S.r.l. per SSBAR).

che il raggio di curvatura secondario sia molto minore del raggio del meridiano (o direttrice su cui la curva viene traslata). Un arco di cerchio (la cui curvatura è maggiore di quella del cerchio circoscritto all'ottagono) viene traslato lungo la direttrice fino ad ottenere la superficie veloidica; sezionando con due piani verticali contenenti l'asse della volta si ottiene il singolo spicchio veloidico che ripetuto otto volte genera la volta completa.

A riguardo delle nervature Giovannoni scrive: «le nervature […] concentrano le azioni in alcuni nodi ove verrà concentrata la resistenza dei piedritti»; più avanti nel testo comunque avverte che «[…] nulla è più da vedere in esse che un principio di canalizzazione delle spinte […]»[6]. Secondo Giovannoni non occorre esagerare sul significato strutturale delle nervature. Nel caso del planetario la nervatura centrale prolungata terminerebbe sul cervello dell'arco di imposta e abili costruttori di archi e volte come i romani dovevano ben sapere che scaricare forze concentrate sulla chiave di un arco a tutto sesto sarebbe stato un pessimo presidio strutturale; dunque in questo caso anche il principio di canalizzazione delle spinte invocato da Giovannoni deve essere escluso. Le nervature ai vertici dell'ot-



Generazione dello spicchio veloidico nell'Aula Ottagona (disegni dell'Autore).

tagono invece nascono dal 'pennacchio' ma appaiono prive della regolarità e della consistenza che dovrebbe avere un elemento strutturale.

La gerarchia strutturale negli archi del Circo Massimo

A differenza dell'Anfiteatro Flavio dove è compresente una notevole varietà di materiali edilizi, travertino, tufo, laterizi e concrezione, i resti apparenti del Circo Massimo mostrano una sostanziale uniformità: strutture orizzontali e verticali in *opus caementicium* rivestite, queste ultime, da una cortina laterizia. Le caratteristiche costruttive delle strutture ad arco e la loro varietà meritano però una esposizione dettagliata.

In un ideale percorso radiale dall'esterno all'interno dell'Anfiteatro si attraversa una prima cinta muraria, una parete dello spessore di 120 cm, tangente esternamente all'ambulacro del primo livello. Le volte a botte trasversali alla parete che sostengono il calpestio dell'ambulacro sono realizzate in conglomerato ma l'intersezione tra volta e parete è costituita naturalmente da un arco laterizio; la consistenza di tale struttura è però rilevante: l'arco è costruito con coppie di bipedali affiancati alternati nello strato successivo con un bipedale centrale e due bipedali tagliati alle estremità, o ancora con due sesquipedali e un bessale; i bipedali interi sono comunque nettamente prevalenti e nella alternanza dei filari si realizza una robusta struttura laterizia voltata dello spessore di un bipedale e profonda due. Questa occupa, in termini di consistenza strutturale e cura costruttiva, il livello superiore nella gerarchia delle strutture ad arco del Circo Massimo che si tenta qui di delineare.

I medesimi archi, di cui restano pochi elementi allo spiccato nelle strutture dell'emiciclo meridionale, possono essere osservati, completi, nella zona scavata negli anni '20, ma essi sono ben poco evidenti poiché inglobati nelle cortine murarie; occorrerebbe stabilire se ciò si debba ad una originale volontaria dissimulazione o se e quanto il restauro concorra nel confondere l'esteriore gerarchia strutturale.

Proseguendo nel percorso, all'interno della serie anulare di ambienti che circondano l'arena, si possono poi osservare arconi radiali che portano le volte a botte rampante della media cavea. Gli arconi hanno ancora lo spessore di un bipedale ma la profondità è di soli 75 cm, configurandosi come elementi meno importanti dei precedenti e ponendosi al secondo posto nella gerarchia.

L'osservatore odierno non percepisce però la consistenza costruttiva degli arconi, poiché le volte in concrezione della cavea vi si attestano inglobandoli

quasi totalmente, lasciando in vista una debole fascia di cortina di restauro, con laterizi tagliati rigidamente a seguire la diagonale d'imposta delle volte rampanti. Ben altrimenti massivo appare l'analogo arcone ricostruito nel corso degli attuali restauri nell'emiciclo sud.

Ancora nel IX fornice, l'arco nella parete di fondo assume l'aspetto di un arco di scarico il cui uso è ben noto nell'architettura romana; ma mentre l'uso è noto, nel Circo Massimo ciascun arco, piattabanda, arco di scarico o altro sembra assumere caratteristiche peculiari: il suddetto arco di scarico, ad esempio, è certamente stato costruito utilizzando come centina la muratura 'di tamponamento', (dunque su di questa poggiato) presentando così le caratteristiche di una muratura con 'giacitura radiale' e non, si direbbe, quelle di una struttura portante i pesi superiori e spingente sugli appoggi.

Osservando però i lacerti della parete in concrezione nei quali esso è inserito si poteva riconoscere un discreto numero di bipedali, alternati a laterizi di minori dimensioni ma sempre accuratamente posati a seguire la giacitura radiale, con strati di malta regolari e di spessore contenuto. Al di sopra dell'apertura nella parete lo spessore dei giunti di malta si riduce configurando una porzione di arco realmente portante. Su di esso, infatti, mediante una scalpellatura o intacca poco profonda si attestavano le volte rampanti della *ima* cavea.

Una sì fitta trama di laterizi a tutto spessore inseriti nella parete deve generare, per ragioni costruttive, sulle facce della parete, una cortina in forma d'arco regolare e completo, come nel restauro attuale. Di certo un'immagine lontanissima da quella offerta dai medesimi archi nella interpretazione del restauro del '20, in cui radi laterizi sono inseriti a larghi intervalli in un getto di conglomerato di malta e cocciopesto.

Un simmetrico arco di scarico articola la parete opposta; in questa però la luce dell'apertura è coperta da una piattabanda indipendente realizzata con laterizi bipedali distanziati a formare incassature colmate da laterizi di minori dimensioni e conglomerato.

Nota Adam[7] che dal momento che nell'uso costruttivo dell'*opus caementicium* i *caementa* erano posati in strati orizzontali sarebbe stato opportuno attribuire un andamento ad arco almeno agli elementi disposti all'intradosso per evitare distacchi di materiale; in tale ottica la fattura delle piattabande appare rispondere ad una logica precisa: la realizzazione di una ghiera di contenimento locale del getto superiore con elementi di geometria regolare e costante, quindi di facile esecuzione, in cui le incassature permettono una efficace ammorsatura tra i laterizi ed il conglomerato sovrastante.

Negli archi di scarico, come osservato in precedenza, alcuni laterizi interi attraversano il masso di conglomerato e una o entrambe, le cortine.

Gli archi debbono dunque essere realizzati contestualmente agli strati successivi di cortina e del relativo 'getto' della concrezione. Sebbene all'interno della parete gli spezzoni di laterizio che formano l'arco possono essere disposti in modo meno regolare, tuttavia piani di posa e spessori di giunto devono essere realizzati con cura, pena l'impossibilità di ottenere sul prospetto gli andamenti regolari che invece si riscontrano. Dunque l'arco di scarico è costruttivamente oneroso e il suo uso difficilmente ascrivibile a motivazioni estetiche; le cortine erano infatti intonacate e gli archi non in vista.

Le motivazioni di una così estrema varietà di scelte costruttive non possono essere oggi ricostruite, se non ipoteticamente, ma si deve concludere che tali scelte dovevano comunque discendere da principi strutturali ben presenti nelle menti dei tecnici romani. Nota Giuffrè, in merito agli archi di scarico nel Colosseo, che «[...] come noi raccogliamo e guidiamo le trazioni nelle strutture in cemento armato, gli architetti romani offrivano percorsi razionali agli sforzi di compressione. Con quanta efficacia non è facile dirlo […]»[8]. Appare infatti evidente che neanche moderne tecniche di analisi strutturale potrebbero,

Circo Massimo – emiciclo Est.

Circo Massimo – emiciclo Sud.

Circo Massimo – emiciclo Sud.

Circo Massimo – emiciclo Sud.

con sicurezza, descrivere il comportamento locale o d'insieme di strutture in cui alla notevole anisotropia, peraltro variabile da punto a punto della massa muraria, con continuità ma anche con brusche variazioni, si accompagna l'incertezza sulle caratteristiche meccaniche dei materiali.

Gli ipogei del Colosseo

Il bordo curvilineo degli ipogei è costituito da una serie ravvicinata di alte colonne di rocchi parallelepipedi coronate da architravi: una struttura trilitica, si direbbe, ma occorre osservare meglio, richiamando preventivamente alcune nozioni meccaniche. Il trilite rimanda all'antichità classica o persino pre-classica ed è struttura elementare: due ritti monoblocco o assemblati con rocchi parallelepipedi sovrapposti su cui poggia un architrave rigidamente monoblocco; la sua statica elementare sotto carichi verticali era nota agli antichi (Archimede, Erone, etc.). Inoltre è lecito supporre che il meccanismo di collasso sotto carichi orizzontali come quelli indotti dai terremoti fosse, almeno qualitativamente, altrettanto noto; infatti modeste sperimentazioni fisiche con semplici modelli in piccola scala sono in grado di dare preziose indicazioni fenomenologiche; l'assenza di una teoria sulla resistenza dei materiali infatti è assai meno pregiudizievole quando si indagano fenomeni legati alla instabilità. Ebbene, se si rilevano i giunti verticali tra architrave e architrave si nota una disposizione piuttosto casuale di questi: alcuni sono correttamente posizionati nei pressi della mezzeria dei pilastri, altri cadono circa a metà della luce, coniugando accanto a elementi trilitici assemblaggi diversi, in particolare un architrave poggiato in equilibrio su un singolo ritto, con il suo baricentro sulla verticale del pilastro.

Dal punto di vista meccanico questa struttura 'bilitica' ha un comportamento assai meno efficiente nei confronti delle azioni orizzontali[9] (se il comportamento viene valutato nel piano), e comunque non è un trilite! Non si può parlare di comportamento strutturale trilitico né la geometria è quella del trilite; tuttavia, a una osservazione superficiale o non accurata, in mancanza di un rilevo della posizione dei giunti, nascosti dalla polvere, dalla uniformità del colore della pietra, la reciproca posizione dei pezzi non può che sfuggire, e quell'assemblaggio sarà definito trilitico *tout court*.

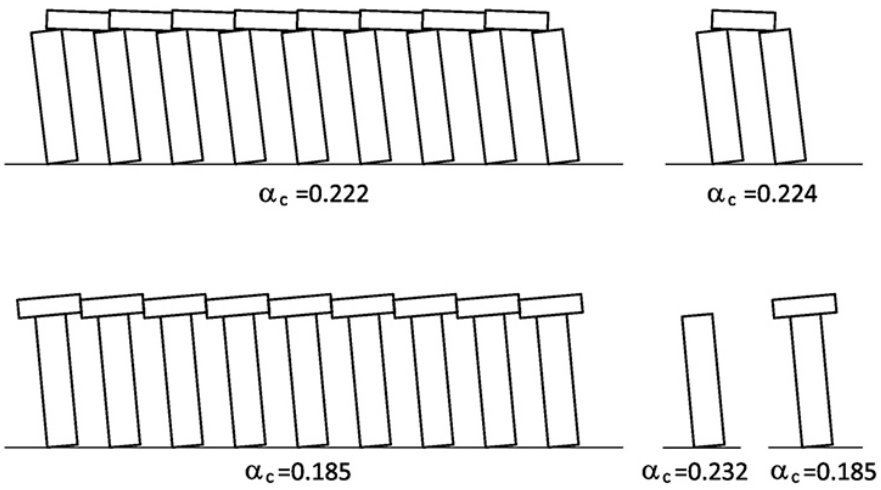
Si potrebbe dire che il bordo degli ipogei 'finge' una struttura trilitica ma è in realtà una serie di pilastri coronati in modo quasi casuale da pietre di orizzontamento; la debolezza statica è però solo apparente: il tracciato curvilineo e l'adiacenza ad altri elementi di bordo fanno sì che i collassi

possibili siano solo le rotazioni fuori dal piano con ribaltamenti verso l'interno degli ipogei. Su questo meccanismo di collasso la posizione degli architravi è assai poco influente. Tuttavia la poca cura posta nel riprodurre un modello classico è sorprendente, almeno in termini di concezione geometrico-strutturale.

La tecnica celata sotto la perfezione o il canone

Manieri Elia sostiene che nel mondo classico il Sacro e la tecnica sono: «[…] due entità inconfrontabili che nel *canone* si incontrano [...] », e più avanti: «[…] ciò che la perfezione dell'arte nasconderà […] sarà il lavoro valorizzante, coperto dal rituale e dalla qualità estetica intesa come determinazione dell'immagine»[10].

Ancora Manieri Elia attribuisce al Medioevo la capacità di guardare al passato senza complessi riscoprendo: «[…] la consistenza […] di ruderi scarnificati […] e ridotti all'esibizione della loro nascosta essenza strutturale»[11]. Lasciando alla cultura umanistica del Maestro le ragioni storiche, filosofiche, estetiche che hanno prodotto il Classico, dalle sue parole si è tratto spunto



Ipogei del Colosseo – analisi limite di sistemi trilitici.

Ipogei del Colosseo.

per mettere in evidenza la nascosta essenza strutturale di alcuni monumenti romani, recuperando lo sguardo da uomo dei 'secoli bui' per descrivere il rudere scarnificato, il lavoro valorizzante, le molteplici 'soluzioni tecniche' escogitate dai costruttori greco-romani nell'erigere quei monumenti.

[1] La presenza del perno centrale è stata osservata durante i lavori di restauro del colonnato eseguiti dalla Soprintendenza Archeologica di Roma e terminati alla fine del 1999, sotto la direzione dell'Arch. Maria Grazia Filetici.
[2] G. Curcio, M. Manieri Elia, *Storia e uso dei modelli architettonici*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 5.
[3] S. Di Pasquale, *L'arte del costruire*, Marsilio, Venezia 1996.
[4] D. Donghi, *Manuale dell'Architetto*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1925.
[5] ARTEC S.r.l.
[6] G. Giovannoni, *La tecnica delle costruzioni presso i romani*, Roma 1925.
[7] J.P. Adam, *La construction romaine*, Picard, Paris 1984.
[8] A. Giuffrè, *Monumenti e Terremoti*, Multigrafica, Roma 1988.
[9] C. Baggio *et al.*, *The resistance to earthquakes of structures made by dry stone blocks: The case of the Coliseum hypogeum*, in *Proceeedings of Twelfth European Conference on Earthquake Engineering* (Atti del Convegno), Elsevier, London 2002, paper 581.
[10] Curcio, Manieri Elia, *Storia e uso dei modelli architettonici*, cit., p. 5.
[11] *Ibid.*, p. 28.

Martine Boiteux

Oltre la Facciata. Architettura e Tempo

Mario Manieri Elia sottolineava come la progettazione architettonica sia dialogo e, spinta da questa incitazione, vorrei far vedere come l'architettura effimera, strumento delle feste e del cerimoniale, sia tale, leggendola appunto come dialogo dei tempi e come linguaggio figurativo.

1. Introduzione

In omaggio a Mario, sulla sua scia, e tentando a modo mio di imitarlo modestamente, proporrei un percorso virtuale e potenziale nello spazio-tempo della città di Roma, attraverso alcuni monumenti temporanei realizzati dal Cinquecento al Settecento, seguendo l'esempio di un oggetto architettonico, le facciate effimere, architetture posticce costruite per le cerimonie dell'epoca moderna: effimere, ma con una certa durata. Quindi esporrò qualche riflessione sulle forme architettoniche della facciata, le loro trasformazioni secondo gli eventi culturali e politici, la loro produzione e la loro fruizione, le loro forme e il loro significato, il loro uso e il loro recupero in altre strutture temporanee o durevoli: un dialogo tra architettura e tempo alla ricerca dei luoghi e dei momenti qualificanti[1].

Una facciata può essere definita come un muro davanti a un edificio; il materiale utilizzato è diverso: pietra, spesso travertino, in confronto ai mattoni dell'edificio; per ragione tecnica, per la migliore resistenza al tempo. Ma questo non è sufficiente: la ricerca della bellezza è una ragione estetica, specialmente per la facciata principale (vedi il balcone e la cornice di Michelangelo, sull'austero fronte di palazzo Farnese del Sangallo) e per il portone d'ingresso, luogo di maggior importanza, perché è una soglia che invita a un rito di passaggio

Palazzo Farnese, facciata sulla piazza, architetti Antonio da Sangallo e Michelangelo.

tra il fuori e il dentro. La facciata viene fatta alla fine della costruzione, placcata e qualche volta senza legame con la struttura architettonica dell'edificio; non è un elemento strutturale, ma di rivestimento. Essa, nella sua realtà concreta, esiste come tale integrando in se stessa la potenzialità del suo cambiamento.

A Roma, e forse anche in altri luoghi, la facciata si presenta come una 'maschera abbellita', per riprendere l'espressione di Quatremère de Quincy («ce masque embelli»), e viene spesso applicata liberamente sull'edificio, senza rapporto con il sistema strutturale o funzionale[2]. Questo fenomeno, che viene detto *façadisme* (facciatismo) negli studi francesi, è presentato come la negazione di ogni legame tra la pianta e la facciata. Il sistema mette in risalto la facciata principale, e il suo carattere cerimoniale e di rappresentanza; nello stesso tempo, essa appare come un 'muro', o schermo e 'salone urbano', e costituisce una veduta scenografica. Per esempio, nelle chiese barocche, colonne e frontoni decorativi vengono applicati sulla struttura, determinando una dissociazione tra l'esterno e l'interno dell'edificio, che si risolve con la porta, la soglia, il luogo percorso e attraversato come rito di passaggio[3]. Quest'assenza di legame colla pianta pone la facciata in una condizione di 'essenzialità', o di autonomia estetica, in

cui è contenuta ogni potenzialità evolutiva.

Arriviamo ora alla facciata effimera, posticcia, attaccata a quella esistente o direttamente sull'edificio, ma distaccata nello spazio e nel tempo dalla costruzione di questo.

Una facciata effimera è una finzione architettonica: è un edificio costruito non per essere abitato e vissuto, ma visto, per un messaggio *hic et nunc*, e anche conservato nel tempo e diffuso nello spazio, grazie alle immagini, spesso stampe, che sono fatte non dell'evento, non della *performance* festiva, ma piuttosto dell'apparato costruito e della scenografia.

La facciata effimera è una forma ornamentale composta di tele dipinte, tese su una struttura di legno, con decorazioni e ornamenti di stucchi, spesso rifiniti al naturale per dare l'effetto del marmo o del bronzo, con colori che dovevano essere assai violenti; è una costruzione di tipo prefabbricato, che prevede il riuso delle strutture architettoniche e il rinnovo delle tele, attualizzate per ogni occasione. Quest'architettura è leggera, facile e rapida da costruire, poco costosa e quindi è un luogo di innovazione e sperimentazione. Non è fatta per durare, ma può rimanere diversi mesi; poi le stampe e le descrizioni scritte e pubblicate ne prolungano la vita e ne conservano la memoria.

Costruita con tecniche illusionistiche, questa finzione architettonica è come il frontespizio di un libro che si deve aprire e che annuncia il contenuto; ha un carattere strettamente cerimoniale e una funzione celebrativa, politica, come un manifesto pubblico di grandi dimensioni.

La facciata con la sua forma e la sua iconografia dipinta dà la chiave di lettura del monumento trasformato. La scelta del monumento è sempre simbolica e politica. La necessità della maggiore visibilità impone di scegliere un edificio su una via frequentata nel quotidiano e dai cortei cerimoniali, o una piazza dove si arriva e ci si può fermare come tappa della festa. Fatta per una vista frontale, è uno spazio privato che si affaccia su un luogo pubblico. Può essere rivelatrice del monumento che maschera e del rituale che si deve svolgere all'interno, o invece essere un muro, uno schermo che rinvia all'esterno, secondo la scelta del committente. Il punto importante è la porta che segna il ponte tra esterno e interno, il luogo del passaggio. Mario nel suo libro *Roma, dall'acqua alla pietra*[4] ricorda che il dio Giano è legato sia alla porta, sia al ponte e che entrambi rivestono un ruolo ambiguo: collegamento e separazione.

Il tempo è una componente fondamentale dell'architettura effimera[5]. Essa è sempre legata a una celebrazione, a un'attualità, a uno spettacolo che deve suscitare una necessaria magnificenza, esigenza fondamentale

nella Roma dell'epoca moderna, dove «[…] tutto è rappresentazione […]»[6]; dunque a un evento occasionale, che, anche se il progetto è stato maturato lentamente, implica una costruzione veloce, una fruizione accelerata e breve (da qualche ora a sei mesi) e la presenza di un pubblico. L'architetto, sempre rinomato nell'ambiente romano, realizza la progettazione della facciata, dirige le maestranze del cantiere di costruzione ed è il regista della festa. Per l'occasione, il tempo si ferma: il più delle volte infatti le immagini e le relazioni descrivono l'apparato costruito, piuttosto che la *performance* del rituale e lo svolgimento della festa. Si stabilisce quindi un dialogo di tempi: quello dello svolgimento della cerimonia rispetto al quotidiano e quello dell'architettura effimera in confronto all'architettura durevole. La vita della costruzione temporanea non è autonoma; in effetti è controllata dal progettista che prevede la sua nascita e la sua morte, con la distruzione dell'apparato e il recupero del materiale, venduto o riutilizzato.

La facciata effimera esalta la forza dell'istante, assume il potere subliminale di un'apparizione: è vista, magari percepita, forse capita nella sua finezza o nella complessità della sua composizione e iconografia; si può dubitare però della sua comprensione totale. Visione *en passant*, *arrêt sur image*, 'fermo immagine' del cinema, per assistere all'esplosione, all'illuminazione con i fuochi d'artificio. Il tempo si ferma e la rivelazione si offre allo spettatore sorpreso, abbagliato dalla meraviglia di una percezione immediata, anche se incompleta. Le stampe, che conservano e diffondono la memoria dell'evento, sono anche una necessaria èctfrasi illustrativa dell'immagine estetizzata del monumento effimero.

Allora, come viene scelta la forma e l'iconografia di una facciata effimera? Su quale monumento essa viene placcata? Quando e per quanto tempo? Quali sono i modelli, come si trasmettono le esperienze fatte in questo laboratorio all'aperto, che consente di mettere alla prova forme nuove in scala uno a uno? Quali sono, se vi si entra, i rituali afferenti al passaggio della porta, tra il fuori e il dentro?

2. Un modello possibile: le facciate dipinte del Cinquecento

All'inizio di un recente convegno[7], Claudia Conforti[8] sottolineava i rapporti tra facciata dipinta e architettura e studiava la trattatistica sull'argomento; le sue riflessioni ci permettono di porre le domande: quale è il rapporto tra la facciata dipinta e la facciata effimera costruita e dipinta? La prima può essere un modello della seconda? Confrontiamo i dati.

Un breve studio della cronologia mostra che a Roma le facciate dipinte fioriscono tra Quattrocento e primo Cinquecento, e spariscono nel Seicento. Invece le facciate effimere emergono all'inizio del Seicento.

Gli artisti utilizzano discipline diverse: le facciate sono dipinte da pittori celebri; le maestranze delle facciate effimere sono sotto il controllo di architetti noti, ma fanno lavorare pittori poco conosciuti.

L'iconografia delle facciate dipinte sembra legata alla cultura umanistica del Rinascimento, con temi classici e mitologici imitati dalle facciate antiche. Claudia Conforti cita il trattato dell'Armenini per i finti bassorilievi marmorei e bronzei: le scene sono, in genere, in sequenza come fregi, «[…] sfruttando l'architettura di supporto […]», come per esempio nel palazzo Ricci Paracciani e nel Palazzo Massimo alle Colonne, dal lato di piazza dei Massimi; poi non sembrano in rapporto con l'identità dei proprietari dei palazzi (anche se queste pitture decorative devono sempre esprimere il rango sociale e politico del committente[9]), ma sono ornamentali e senza programma. Per le facciate effimere, l'iconografia è sempre coeva, in rapporto stretto con l'evento commemorato, di tipo simbolico o narrativo; le pitture, in forma di quadri, tondi o fregi, sembrano ispirarsi agli archi di trionfo dell'antichità, presenti e ben visibili nello spazio romano, riprendendo gli stessi colori di finto marmo o bronzo.

Michelangelo a cavallo guarda Taddeo Zuccari con gli allievi che dipingono la facciata di palazzo Mattei-Caetani, via Maschera d'Oro, 1595 (anonimo o Federico Zuccari, figlio).

Facciata di palazzo Spada.

Facciata del palazzo Ricci-Paracciani; a) oggi; b) in una vecchia fotografia.

Facciata posteriore del palazzo di Angelo Massimo alle colonne con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Un altro tipo di decorazione si sviluppa nel Seicento, come per esempio la facciata di palazzo Spada con ornamenti scolpiti, bassorilievi e statue.

Si deve sottolineare il carattere effimero di tutti e due i tipi di facciate: quelle dipinte sono fatte per durare, ma sono fragili e spariscono, come si vede benissimo nelle fotografie, di epoche diverse, del palazzo Ricci-Paracciani; le effimere, fatte per un evento, rimangono per un tempo breve e programmato.

3. Occasioni cerimoniali

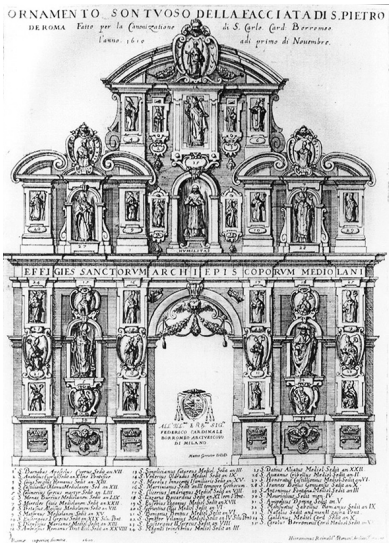
Le canonizzazioni

Il primo esempio di facciata effimera a Roma sembra essere quella realizzata nel 1610 per la basilica di San Pietro, in occasione della canonizzazione di Carlo Borromeo, grande santo della Controriforma, dovuta all'architetto Girolamo Rainaldi. Questa costruzione risponde a due necessità: una simbolica e una materiale, funzionale; in effetti, per ragione di discontinuità

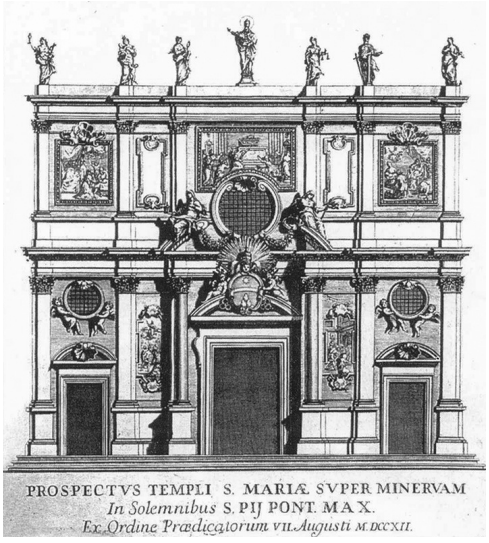
costruttiva, l'architettura reale è a questa data ancora incompiuta e quella posticcia deve coprire i lavori in corso del Maderno, realizzati tra 1608 e 1626; è quindi una facciata *par défaut/par excès*.

La ragione è emblematica a diversi livelli. Da una parte, il progetto architettonico, scelto dopo un concorso, può essere letto come un anti-progetto nello stile di Michelangelo, con frontoni spezzati, contro Maderno, che comincia nel 1608 i suoi lavori per la facciata definitiva.

Ma la spiegazione è anche simbolico-politica: la cerimonia deve valorizzare la città del nuovo santo, celebrare la gloria di Milano attraverso i suoi maestri religiosi; si tratta di rendere presente questa città, in un momento di rivincita nei confronti della prevalenza di Roma, che era dominante per la canonizzazione della santa romana Francesca, di due anni prima, nel 1608[10]. Nel 1610, vengono allora rappresentati sui medaglioni della facciata effimera i santi e arcivescovi milanesi, in una genealogia figurata (che corrisponde allo sviluppo delle genealogie all'epoca). Il rito sottointeso, sacrale *versus* politico, suscita la pubblicazione di libretti con le necessarie spiegazioni; in effetti, il linguaggio simbolico, per avere la sua efficacia[11], deve essere capito e il discorso attrattivo e intimidatorio non è di immediata lettura per tutti, essendo piuttosto un discorso per una *élite* colta.



Facciata posticcia sulla basilica di San Pietro per la canonizzazione di Carlo Borromeo, 1610, architetto Carlo Rainaldi (incisione di Matteo Greuter).



Facciata posticcia sulla chiesa di Santa Maria sopra Minerva per la cerimonia del ritorno dello stendardo nella canonizzazione di Pio V, 1712, architetto Antonio Maria Borioni.

Tuttavia, questo sembra essere l'unico esempio di un tale apparato sull'intera facciata della basilica di San Pietro; ma il caso è molto speciale. Di solito l'addobbo tradizionale riprende una decorazione più ridotta, con l'immagine del santo, che diventa allora ufficiale, e le armi del pontefice. Così è fino a oggi; ma allora il rituale non era ancora totalmente stabilito.

La necessità funzionale si ritrova nel 1629 per la canonizzazione del fiorentino Andrea Corsini e per la facciata costruita davanti alla chiesa della nazione del santo toscano, San Giovanni dei Fiorentini, in occasione della cerimonia del ritorno dello stendardo, oggetto sacrale fondamentale[12]. Si ritrova anche qui la ragione funzionale, infatti la costruzione della facciata definitiva di travertino è incompiuta, e anche la ragione simbolica: rivendicare l'identità del santo, fiorentino, e nello stesso tempo la presenza della sua famiglia a Roma, con la figurazione della lupa romana. Per le cerimonie di ritorno dello stendardo nella chiesa della nazione della famiglia del santo (biologica o, nel caso degli ecclesiastici regolari, spirituale) in tutto

Facciata posticcia sulla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini per la cerimonia del ritorno dello stendardo nella canonizzazione di Andrea Corsini, 1629, ideatore Cosimo Piccini, pittore Agostino Ciampelli (incisione di Giovanni Battista Bracelli).

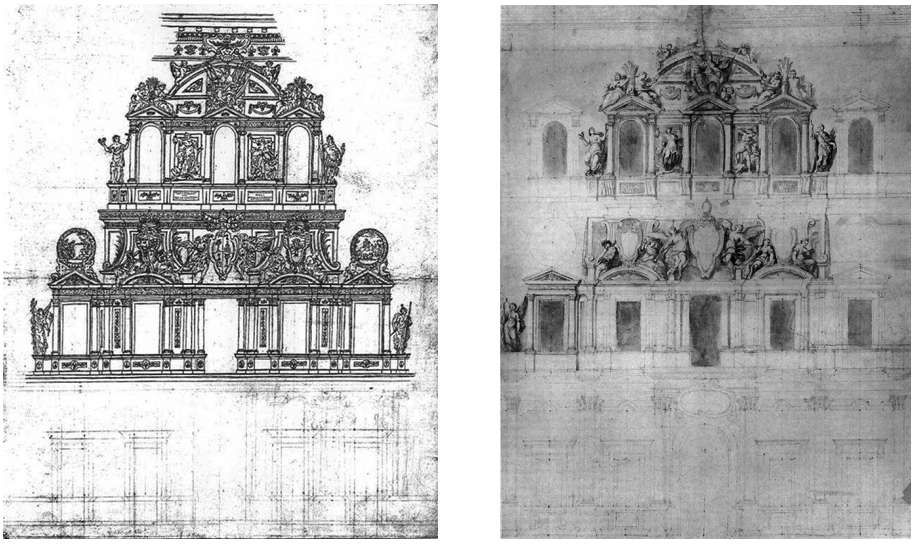
il Seicento e nel Settecento si addobba l'edificio e spesso si costruisce una facciata effimera, vedi per esempio quella per la Minerva nel 1712, per il papa domenicano Pio V.

Ma le facciate posticce non si limitano a coprire le chiese.

Le facciate per Cristina di Svezia, dal suo arrivo alla sua morte

La sovrana abdicata e convertita alla religione cattolica arriva a Roma nel dicembre 1655. Facendo un ingresso privato, viene alloggiata nel Vaticano e accolta dal papa Alessandro VII Chigi, che la tratta come la sovrana di un gran paese protestante e ne fa l'esempio visibile di una conversione, clamorosa vittoria della religione cattolica[13].

Qualche giorno dopo la regina, grande convertita, fa il suo ingresso ufficiale: il papa manda una carrozza di parata e dei cardinali per accoglierla, però Cristina preferisce andare a cavallo tra i cardinali. Il corteo attraversa Roma fino al palazzo Farnese, dove è prevista la sua residenza, preparata dal duca di Parma, proprietario, con il contributo del papa. In effetti, il palazzo è stato addobbato con una magnifica facciata posticcia, che rimane durante i sei mesi del primo soggiorno di Cristina a Roma[14]. La struttura architettonica è modificata da una costruzione di tele dipinte, tese su una struttura



Facciata effimera su palazzo Farnese per la regina Cristina di Svezia, 1655, architetto Carlo Rainaldi, pittore Giovanni Battista Manni; a, b) disegni (Berlino, Kunstbibliotek).

di legno. La regina opera un rito di passaggio, attraversando la porta, per entrare nella sua nuova residenza romana e nella sua vita di convertita: la porta diventa, come al teatro, un arco scenico trionfale (è il momento della proliferazione degli archi trionfali nelle costruzioni effimere e non solo). Il rito viene annunciato dalla facciata, che trasforma totalmente l'edificio: il palazzo diventa chiesa, per accogliere la regina svedese, ormai cattolica.

Il messaggio è anche politico, seguendo la strategia politico-religiosa del Papa, che la vuol presentare come un esempio di nuovo fedele per la devozione cattolica, ma anche come un sovrano che si converte ed entra nell'alleanza dello stato pontificio. Il disegno della facciata effimera si concentra sulla parte alta dell'edificio simulato: si riconosce, sul fondo, il palazzo Farnese e la sua cornice e, sopra, la sagoma dipinta placcata, paragonabile alla facciata di una chiesa. L'iconografia simbolica è molto elaborata, con i simboli del papa (la quercia Chigiana di Alessandro VII), quelli dei Wasa (le spighe della dinastia di Svezia), e i gigli dei Farnese; l'alleanza politica si mostra a tutti come su un manifesto.

Quest'architettura effimera è un bell'esempio del lavoro dell'architetto Carlo Rainaldi, figlio di Girolamo, responsabile della già citata facciata posticcia del 1610 sulla basilica di San Pietro, per la canonizzazione di San Carlo Borromeo. Il portale sotto il balcone dorato viene ornato di pilastri e di colonne scanalate di finto marmo; statue e scene narrative animano la facciata. Il palazzo è coronato da un frontone curvo con angioletti appoggiati e sotto è raffigurata una statua seduta di Roma. La decorazione pittorica, dovuta al pittore Manni, non molto conosciuto, è sottomessa alla forma architettonica, ma partecipa alla dimostrazione del trionfo della Religione e del potere pontificio.

Questo modello, sperimentato per una figurazione celebrativa effimera, esprime la sua potenzialità creativa attraverso la sua ripresa, per mano dello stesso Carlo Rainaldi, nella facciata della chiesa di Santa Maria in Campitelli, di cui i primi progetti sono del 1656; se ne vede bene, per esempio, la prossimità nei coronamenti.

Cristina conduce a Roma una vita attiva, con molta visibilità: dal suo ritorno nella capitale della cattolicità, risiede nel palazzo, oggi Corsini, alla Lungara. Numerose sono le immagini del posto da lei tenuto sulla scena romana, espressione del suo rango nella società, per esempio nelle cerimonie religiose o profane. È molto presente nella vita religiosa e specialmente nei grandi avvenimenti, come la canonizzazione in San Pietro nel 1669, dove le è riservata una sedia-trono sotto un baldacchino.

La grande convertita è celebrata dal Potere romano e dalla nobiltà, e le immagini diffondono la visibilità dell'evento e la sua eccezionalità, dovuta

Chiesa di Santa Maria in Campitelli, architetto Carlo Rainaldi.

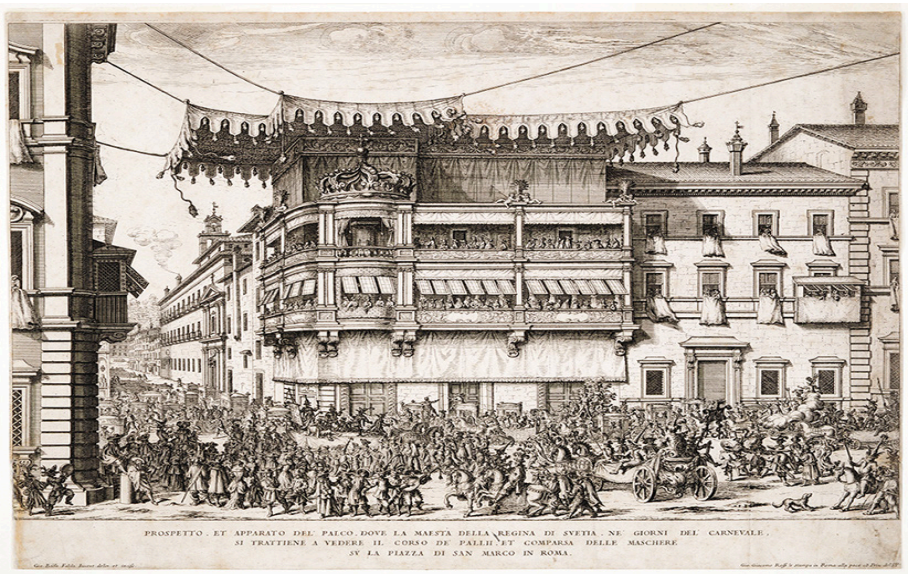
al rango; per esempio quelle del pranzo col papa, occasione rarissima per un'ospite, o i ricevimenti e le feste organizzate in suo onore dalle grandi famiglie romane, che rivaleggiano in iniziative e che, nello stesso tempo, fanno la loro corte a un papa ben disposto verso la regina.

Cristina partecipa anche alla vita intellettuale, creando un'accademia letteraria e musicale e sostenendo il teatro; domina la vita mondana del tempo e prende parte al Carnevale, anzi, appena arrivata, è la figura centrale di quello del 1656. I Pamphilj allestiscono un torneo a piazza San Marco e ospitano Cristina in un palco addobbato sulla facciata, apparata da arazzi e drappi preziosi, del loro palazzo all'angolo del Corso; qui la regina, sormontata da un baldacchino con la corona reale, guarda il passaggio delle mascherate. I Pamphilj, con quest'omaggio alla regina, fanno la loro corte al papa Alessandro VII Chigi, appena eletto dopo la morte del suo predecessore Innocenzo X Pamphilj.

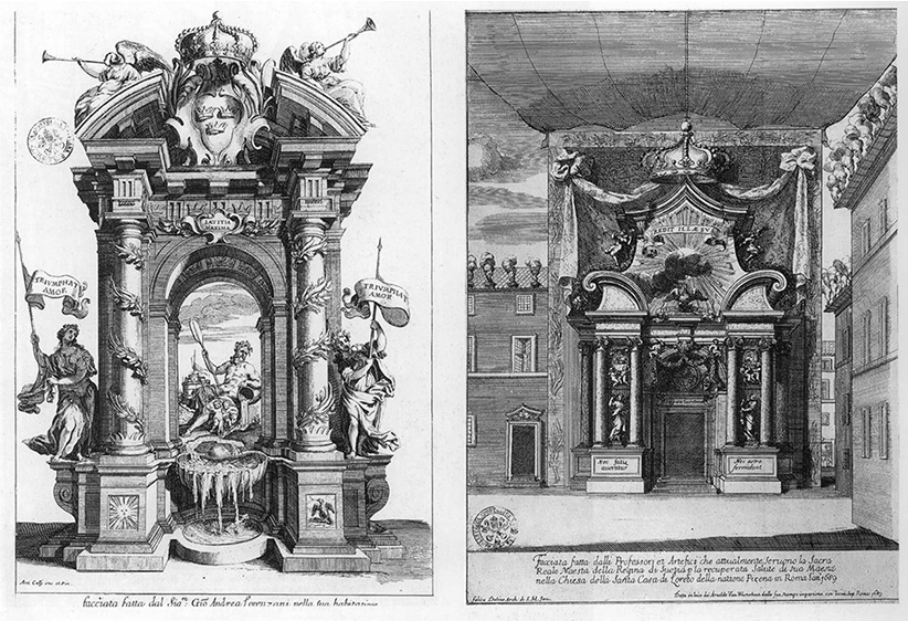
D'altra parte, i Barberini organizzano un grande carosello nel cortile del loro palazzo alle Quattro Fontane, dove è stato costruito, con la distruzione di case per fare spazio, un teatro effimero che s'appoggia sulla facciata laterale[15]. Ripreso nel 1656 dal modello di un teatro effimero commissionato nel 1634 dal cardinale Antonio Barberini, nipote del papa Urbano VIII, per una giostra a piazza Navona, esso tuttavia presenta alcuni cambiamenti: la festa ora si fa sempre più privata, l'incontro non è più sulla piazza pubblica, ma nel cortile del palazzo gentilizio. Da un lato sono costruite le tribune per gli spettatori e dall'altro sono appoggiati sul palazzo i palchi per le autorità e personalità invitate; è una sorta di teatro a loggia, in cui si entra dall'interno del palazzo. Tutto lo spazio viene delimitato con un arco trionfale d'ingresso dove sono sistemati i musici, che hanno sempre un ruolo importante nelle feste, e l'arena centrale è abbastanza ampia per le evoluzioni dei carri e dei cavalli. Ormai il torneo è una parata più che un combattimento.

Questa costruzione effimera viene distrutta dopo la festa; rimane il teatro fisso costruito all'interno del palazzo già dal 1632; i Barberini non sono più ormai la famiglia regnante, ma dimostrano la loro presenza nella società romana[16].

Dopo il suo ritorno a Roma, la regina Cristina domina la scena festiva; per esempio, nel 1666, spese 3000 scudi per allestire un palco ornatissimo sormontato dal baldacchino reale sulla facciata del palazzo Riari nella piazza San Marco per accogliere i suoi invitati durante il Carnevale. Nel 1689, dopo una grave malattia, Cristina sembra guarita e tutta la città festeggia il suo risanamento; specialmente, il suo fedele amico-segretario, il cardinale Decio Azzolino, nato a Fermo nelle Marche, che organizza una festa nel suo



Facciata apparata su palazzo Riari a piazza Venezia con palchi, baldacchino e la corona della Regina per il Carnevale del 1666 (incisione di Giovanni Battista Falda).



Facciate per la per la guarigione di Cristina di Svezia, 1689 (incisioni di Arnold Van Westerhout); a) a sinistra, su palazzo Lorenzani, architetto Antonio Colli; b) a destra, sulla chiesa di San Salvatore in Lauro, architetto Simon Felice Delino.

quartiere dei marchigiani (Piceni), con addobbi importanti, ricordati dalle incisioni di Arnold van Westerhout.

Per uno di questi, i committenti sono i professori e artefici che «[…] attualmente servono la Sacra Reale Maestà della Regina […]» e il responsabile è l'architetto della regina, Felice Delino, lo stesso che aveva progettato una facciata effimera per la chiesa della Trinità dei Monti nel 1687, per la guarigione di Luigi XIV. Egli progetta una facciata effimera sistemata sulla chiesa di San Salvatore in Lauro, all'interno della quale è cantato un *Te Deum* di ringraziamento: la monumentale facciata si estende su tutta la chiesa coperta di arazzi; il portone è fiancheggiato da doppie colonne che inquadrano delle statue di Virtù e sostengono frontoni incurvati ed estroflessi; al centro, in una forma già rococò, la Fenice, che rinasce dalle sue ceneri con una nuvola che oscura il sole, e il motto «Redit Illæ SuS…» partecipa alla nuova speranza.

Per l'altro, il committente diretto è l'ottonaio Andrea Lorenzani (1637-1712) che paga l'addobbo del suo palazzo; il responsabile è Antonio Colli, allievo di Andrea Pozzo, che progetta un'architettura effimera in forma di arco di trionfo, aperto su una veduta di Castel Sant'Angelo; l'architettura è trionfale e molto simbolica, con un'iconografia specifica elaborata (anche se sembra semplice) con monumenti simbolo di Roma. La statua del Tevere, rappresentato da un dio barbuto, evoca il fiume, che corre attraversando la città eterna e che contiene nel suo corso, nel suo fluire, l'idea, l'immagine e l'evocazione della ninfa Anna Perenna, «[…] dea dell'anno che avanza fluida, e ritorna, integrata, fusa con l'acqua del Tevere nella primavera […]»[17]; sembra 'l'essere del tempo', il genio del tempo che passa.

Questa iconografia evoca il mito della sorella di Didone, uccisa da Lavinia moglie di Enea per gelosia, e rinata come ninfa delle acque; così si esprime il gioco del tempo e dell'oblio. Però ella è anche la dea dell'anno che fluisce e ritorna, quindi di un tempo ciclico. Il nome di Anna Perenna è mobile, perché viene anche chiamata Anna Livia Plurabella; è, come l'acqua, quasi trasparente. I versi del poema di Guillaume Apollinaire sembrano illustrare l'evento e l'apparato della cerimonia: «Coule la Seine, et nos amours, faut-il qu'il m'en souvienne, la joie venait après la peine, les jours s'en vont, je demeure […]»[18].

Dunque: una facciata elevata per celebrare la guarigione, il ritorno vittorioso alla vita, alla gloria di Cristina, sempre presente nella sua Roma tanto amata; facciata quasi trasparente come la ninfa rinata; 'il tempo dell'istante' e quasi congiura per dilatare il tempo, allungare la vita. Tuttavia, in questo caso, quasi profetico, l'istante non dura; in effetti, Cristina muore meno di un mese più tardi e il tempo si ferma. L'immagine

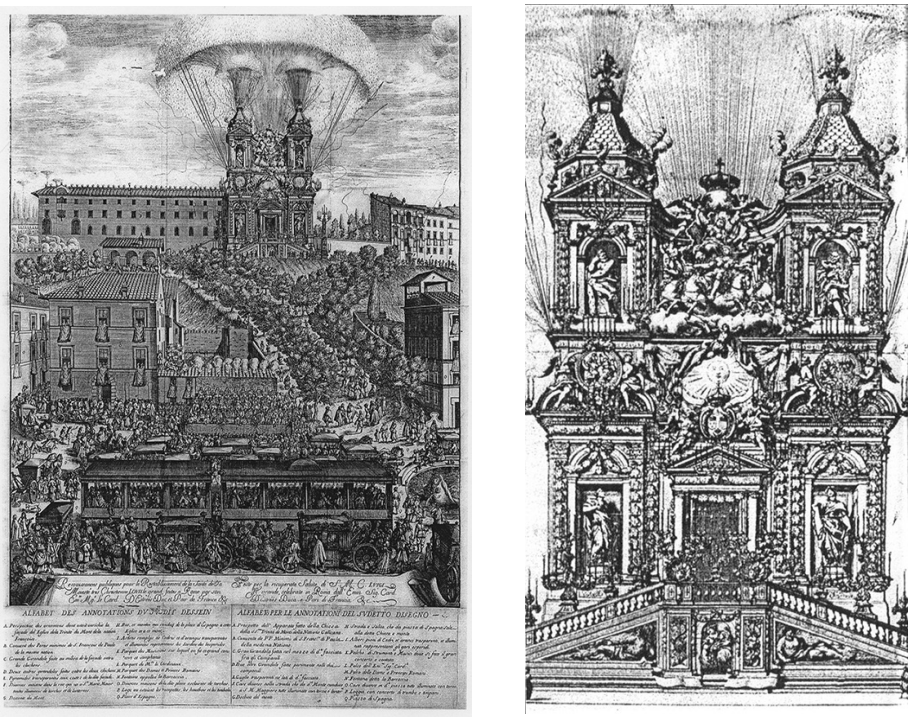
di questa facciata celebrativa di Cristina, inno alla vita, è un ritratto di Roma, la città amata e scelta da Cristina, simbolizzata dal suo fiume, la figura del Tevere; simbolo e allegoria della vita che prosegue il suo corso: il tempo è ripartito, come i fiumi che corrono e se ne vanno immersi nell'eternità della memoria.

L'augurio della salute ritrovata non ha funzionato, ma la regina non è dimenticata e viene di nuovo celebrata pubblicamente con un'ultima cerimonia, la sua festa funebre. Il papa decide i funerali di Stato, creando un nuovo cerimoniale[19] per celebrare la regina, emblema della conversione e della vittoria del cattolicesimo. La cerimonia si svolge nella chiesa Vallicelliana degli Oratoriani, ai quali lei e il cardinale Azzolino erano molto legati. L'apparato non comincia con una facciata che avrebbe annunciato l'evento, ma è ridotto all'interno, con solo un letto di parata, sormontato da un baldacchino sospeso alla corona reale. Questa forma di apparato è una creazione che sarà ripresa per altri sovrani morti a Roma e celebrati dal potere pontificio. Il corteo funebre, parallelo al corteo del suo ingresso, riparte per la basilica di San Pietro, dove si fanno i secondi funerali e dove Cristina rimane, sepolta in questo luogo per l'eternità. Più tardi, nel 1702, sarà costruito un monumento funebre alla sua gloria.

Facciate per sovrani stranieri

Le celebrazioni della guarigione di sovrani stranieri non presenti a Roma suscitano, in qualche occasione e per ragioni precise, la costruzione di facciate effimere.

Nel 1687 viene festeggiata la «[…] ricuperata salute del re Luigi XIV […]» nella Trinità dei Monti, chiesa dei Padri Minimi francesi, che viene addobbata con una magnifica facciata posticcia. Il committente è il cardinale d'Estrées, ambasciatore francese, su un programma di Elpidio Benedetti, agente della Francia a Roma; l'esecutore è Simon Felice Delino, padre minimo. La facciata, prestigiosa, viene attraversata dal corteo che entra per la celebrazione del *Te Deum* di ringraziamento riservato agli invitati e che la vede *en passant*. La sera, gli ospiti per lo spettacolo pirotecnico pubblico hanno tutto il tempo per ammirare l'apparato effimero: gli invitati sono accolti sui palchi costruiti sulla piazza e il popolo rimane in piedi. Questa grandiosa architettura effimera dimostra ancora una volta, al pubblico della città e agli altri, attraverso le relazioni e le stampe, la presenza nello spazio romano del re cristiano di Francia, sovrano assoluto di un paese figlio della Chiesa, e la sua rete a Roma; è l'ultima esaltazione della gloria del Re Sole, allora nel declino del suo splendore, e la figurazione

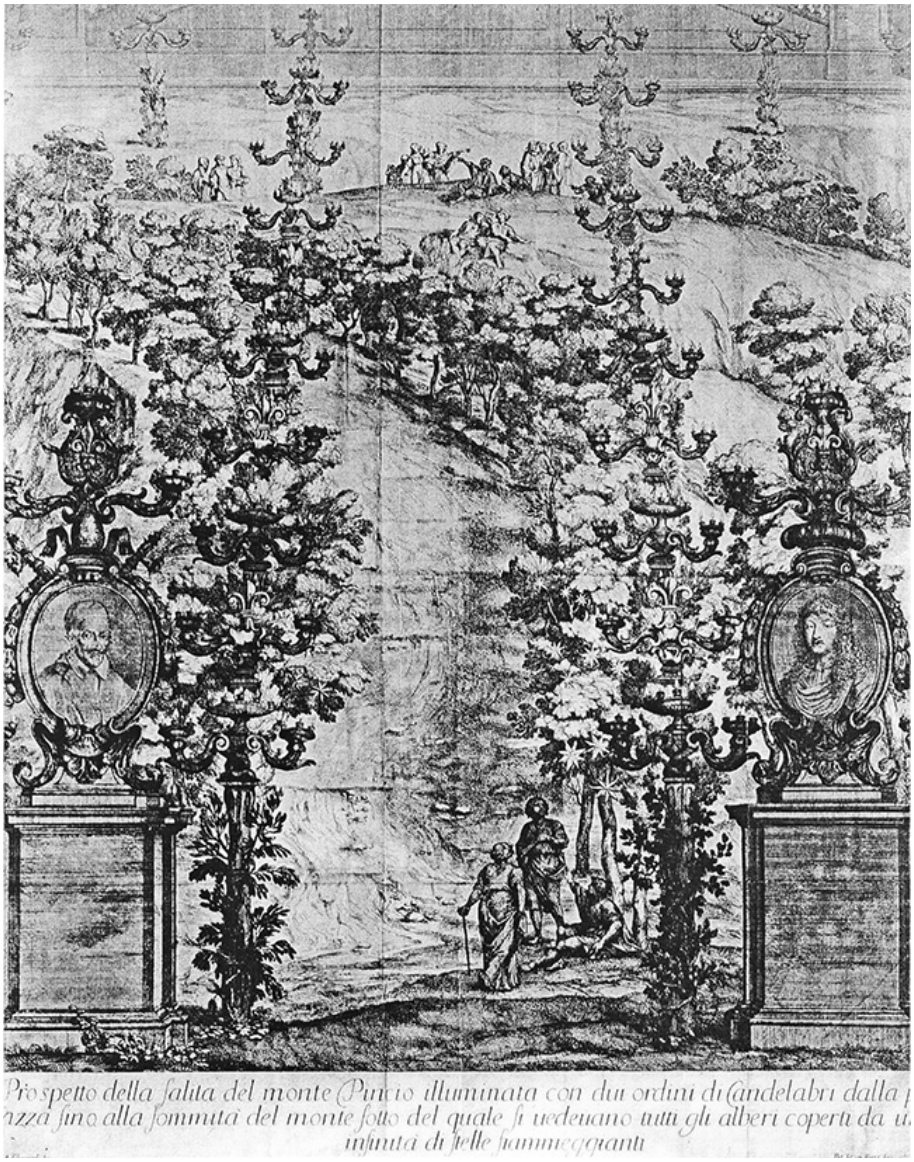


Festa alla Trinità dei Monti per la guarigione di Luigi XIV, 1687, architetto Simon Felice Delino (incisioni di Vincenzo Mariotti); a) la scenografia complessiva; b) la facciata sulla chiesa.

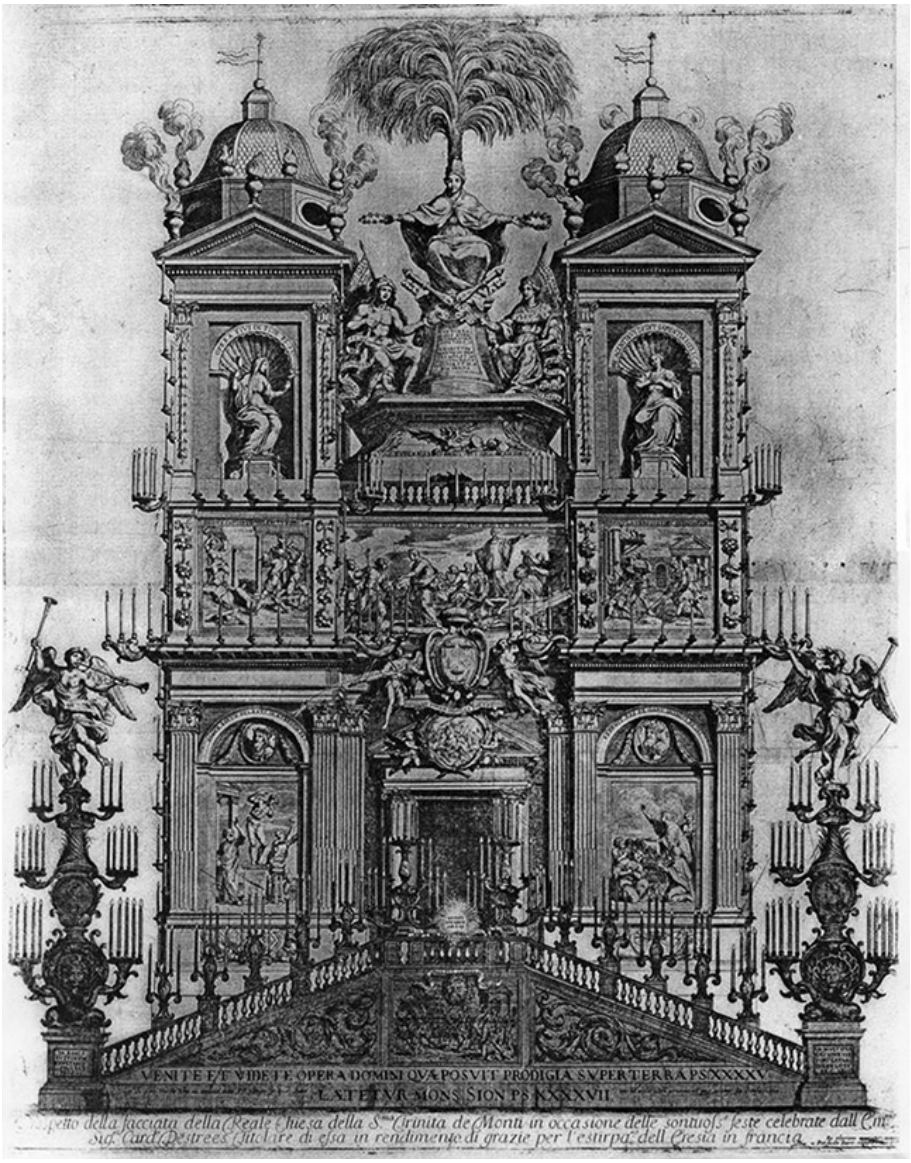
dell'apoteosi finale del suo potere in una sontuosa cerimonia fortemente simbolica della sua monarchia. Un ultimo fuoco francese in questo luogo della piazza, una volta chiamata di Francia e ormai di Spagna.

Facciata per una vittoria

Nello stesso luogo, nel 1685, era stata celebrata la vittoria religiosa di Luigi XIV contro gli Ugonotti, gli eretici in Francia, con una facciata prestigiosa, simbolica e narrativa, che raccontava gli episodi della 'estirpazione degli eretici', anche violenta, ma sancita giuridicamente dall'editto di Fontainebleau, revoca del famoso editto di Nantes del 1598[20]. Questa era un'iniziativa del potere reale per esaltare la nazione e il suo eroe, vincitore e pacificatore religioso, nello stesso tempo in cui questo carattere gli veniva contestato, dato che la Francia non era entrata nella lega voluta dal papa contro i Turchi, suoi alleati tradizionali, al momento della presa di Vienna (1683) e Buda (1688).



Festa alla Trinità dei Monti per l'"Estirpazione dell'Eresia' in Francia, 1685: Antonio Gherardi (incisioni Pietro Santi Bartoli): la salita.



Festa alla Trinità dei Monti per l'‘Estirpazione dell'Eresia' in Francia, 1685: Antonio Gherardi (incisioni Pietro Santi Bartoli): la facciata effimera sulla chiesa.

Per creare forme significanti ed efficaci, il modello rituale romano viene qui unito e coniugato al linguaggio francese del potere assoluto, con allegorie tutte indirizzate alla persona del re. La festa racconta la storia in un linguaggio simbolico. Annunciata a Natale 1685, si svolge cinque mesi dopo, il 12 maggio, in diversi luoghi; la cerimonia maggiore è nella parte Nord della piazza di Spagna e l'apparato crea uno spazio unico verticale fino alla chiesa. Il committente è già il cardinale d'Estrées, fratello dell'ambasciatore e titolare della chiesa della Trinità dei Monti.

Un frontespizio è costruito ai piedi del monte, di fronte a via Condotti, e apre la salita. Questa costruzione maestosa è composta da due pilastri, che sostengono due medaglioni rispettivamente del Papa e del Re: semplici ritratti dell'immagine, detti «[…] effigie coronate […]» nel testo scritto, manifestano la presenza degli assenti e sono posti allo stesso livello. L'irregolarità del sito è mascherata da alberi, candelabri e cestini sospesi, che portano alternativamente le armi del Papa e i gigli di Francia. Tutto è splendidamente illuminato, così come la chiesa, ricoperta da una facciata posticcia molto elaborata e dipinta, di cui è fatta un'incisione memoriale realizzata da Antonio Gherardi, autore dell'apparato e forse anche della facciata effimera della chiesa[21], per la quale l'incisore è Pietro Santi Bartoli, allievo di artisti francesi.

All'ombra di una grande palma molto alta, piantata nei trofei, troneggia una figura maestosa: la Religione coronata dalla tiara papale. Sotto, ma non a suoi piedi, ugualmente troneggiano il nostro eroe, Luigi XIV, in forma di Ercole gallico vincitore dall'Idra alle Cento Teste, recante una massa decorata di gigli, in quanto sostituto della persona da rappresentare, e, dall'altra parte, la Nazione francese. Queste due figure sostengono le chiavi di San Pietro, come per aiutare il sovrano pontefice – lo sottolinea la Relazione a stampa[22] –, che rispettivamente le corona di stelle e dell'alloro della pace. Così si dice chiaramente che il re di Francia, consacrato a Reims, riceve direttamente suo potere da Dio, in rappresentazione del processo di auto-celebrazione e auto-promozione del potere reale e personale di Luigi XIV. L'insieme determina una composizione sommitale triangolare, forma classica usata spesso negli apparati festivi.

Nelle nicchie ci sono due statue: a destra la Fede, a sinistra la Pietà, le due consigliere del re; le armi celebrano la forza e la potenza, le statue celebrano le Virtù del re. Sotto, sul fregio che corre su tutto il portale, diverse scene raccontano la storia dell'estirpazione dell'eresia protestante: i missionari educano e predicano la vera religione; i libri della falsa dottrina vengono bruciati; i templi sono demoliti e vengono costruite chiese sulle loro rovine; delle elemosine vengono distribuite, allusione forse alla cassa

dei convertiti. Queste azioni sono poste sotto il patrocinio di diversi re di Francia, dipinti su medaglioni: Clovis che distrugge l'idolatria, Carlomagno che porta al battesimo i Sassoni, San Luigi IX che lotta contro i Saraceni e perde la vita al servizio della fede, Filippo Augusto che caccia gli Ebrei dal regno. Sono presenti sulle immagini soltanto Carlomagno e San Luigi, gli altri due sono aggiunti nel testo che precisa le rispettive azioni valorose di ogni sovrano. Poi ci sono anche i ritratti di due imperatori romani, Costantino e Teodosio, illustri per quello che hanno fatto contro gli eretici; però non sono integrati nella facciata, ma la inquadrano e la precedono sulla balaustra davanti alla chiesa, posti sui grandi candelabri, sormontati da arcangeli suonatori con lunghe trombe; essi chiudono la salita come i ritratti del sovrano pontefice e del re l'aprivano in basso. Al centro, un grande Sole, emblema del re, con iscrizioni «Oculus qui coeco» e «In lumine tuo videbimus lumen». Lo scritto fa parte della rappresentazione figurata: ad ogni scena corrisponde un'iscrizione, citazione dei testi sacri con riferimento preciso.

Dopo la funzione in chiesa, il corteo scende fino al palazzo della Propaganda Fide dove è allestito un banchetto per i prelati. Questa istituzione è stata creata nel 1622 per la difesa della Fede, e il re di Francia si presenta dunque come difensore della fede in un'appropriazione simbolica del valore del luogo[23]. Il corteo passa sulla piazza, dove la fontana della Barcaccia è stata ricoperta per accogliere i musicisti; intanto la nobiltà viene accolta per un ricevimento su un palco costruito davanti ad una casa vicina.

L'apparato festivo è significativo in se stesso: questa architettura effimera crea un luogo percorso dal corteo in una marcia trionfale che porta lo sguardo e i passi dalla Terra al Cielo, in una salita marcata dalla sacralità. Si parte da due uomini (il Papa e il Re), si salutano i Re fondatori, si rivivono le gloriose azioni del recente passato allora celebrato, si passa poi tra le Virtù (Pietà e Fede) che hanno permesso le azioni dell'Ercole gallico e della Nazione francese, poi si sbocca sulla Religione trionfante. La struttura piramidale illuminata da stelle sorpassa la società umana e la trascende. Il linguaggio figurativo si fonda particolarmente sulla narrazione: si racconta la conquista, una storia, o piuttosto una finzione che ricostruisce la storia e occulta in gran parte le violenze contro i protestanti. La rappresentazione vuol dimostrare e significare che il re assume e valorizza l'eredità di una legittimità simbolica.

Questo si può leggere sulla facciata: al centro è la parte narrativa dell'evento celebrato, integrata in un immenso apparato emblematico, in cui viene raccontato e descritto il trionfo, poi celebrato all'interno della chiesa in cui entra il corteo degli invitati. La retorica dell'immagine integra lo scritto: le iscrizioni fanno parte della figurazione e sono fatte per essere

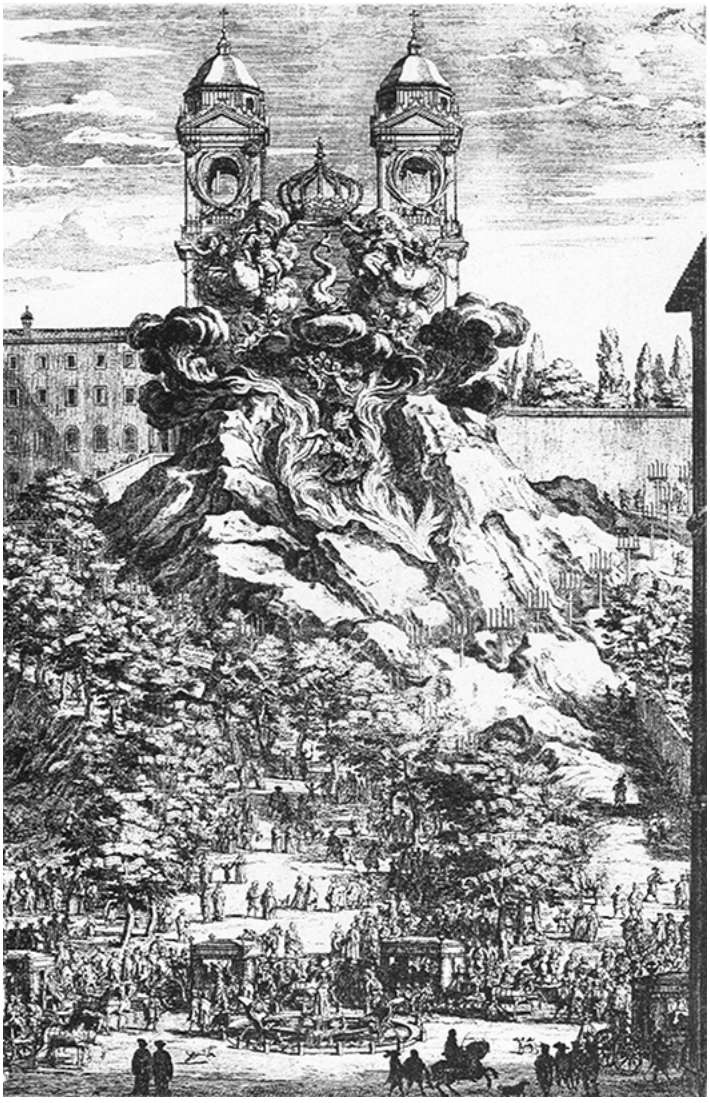
viste, non lette e capite. Tuttavia, nello stesso tempo, questi riferimenti storici precisano il senso della composizione, lo esplicitano e lo prolungano. La visualità della festa in relazione colla *perfomance* è un fine in se stesso: coinvolge direttamente i sensi e, nello stesso momento, è anche uno strumento di comunicazione che, al di là del fascino e della seduzione immediata, mira a istruire e a convincere la mente: le luci del sapere, contro le tenebre dell'ignoranza. Questa 'facciata parlante', retorica figurativa, come le statue parlanti della retorica scritta, è un'auto-rappresentazione del re e un'espressione del culto reso alla sua persona, in un linguaggio parallelo a quello del cerimoniale di Versailles[24]. Luigi XIV si pone nello stesso campo del sovrano pontefice e il suo potere, ricevuto direttamente da Dio, viene mostrato e dichiarato concorrente del potere pontificio.

Facciate per nascite reali

Nello stesso luogo francese, già nel 1662, Luigi XIV aveva celebrato la nascita di suo figlio, erede del trono[25]. Se nel 1685 e nel 1687 l'apparato sembra diviso in due spazi e momenti di fruizione, il colle decorato e poi la facciata effimera, nel 1662 invece la scenografia è globale, dalla base della piazza fino alla cima della chiesa, ricoperta. L'apparato, progettato dal Bernini assistito dallo Schor, è splendido e la stampa da una immagine sintetica della sua costruzione, molto simbolica, e dei tempi della festa, con il pubblico figurato a piedi o in carrozza.

Questo importante evento era stato anche festeggiato nella chiesa nazionale di San Luigi dei Francesi con l'apparato esterno di una facciata effimera, descritta ma non rappresentata, illuminata al tramonto, e anche a piazza Navona, con un fuoco d'artificio disposto su una macchina effimera davanti a un edificio francese nel Nord della piazza. L'emblema del Delfino, appunto un delfino, domina tutto; sotto l'animale, la figura della Discordia viene precipitata nella voragine; questa scena risuona come di buon augurio per il futuro regno di pace del figlio primogenito erede della corona.

Il cardinale Antonio Barberini, che in questo caso agisce come protettore della Francia e non come nipote del papa Urbano, ormai morto, offre nel 1662 a nome della Francia un magnifico spettacolo, con un gigantesco apparato effimero, che culmina coll'illuminazione serale e l'esplosione di un fuoco d'artificio e che viene disposto in un luogo verticale, partendo dalla piazza per elevarsi fino a ricoprire la facciata della Trinità dei Monti. Il rito prevede l'ingresso nel monumento e la porta è ben visibile nell'apparato. L'importanza del rito di passaggio è sottolineata: infatti la porta per il rito, che coinvolge l'esterno e l'interno, marca la differenza tra il



Festa alla Trinità dei Monti per la nascita del Delfino di Francia, 1662, Gian Lorenzo Bernini, Giovanni Paolo Schor architetti (incisione di Dominique Barrière).

pubblico fuori e gli invitati che partecipano al *Te Deum*.

Intanto gli spagnoli reagiscono, scrivono a Madrid e poco dopo, nella parte Sud della stessa piazza, l'ambasciatore spagnolo offre uno spettacolo assai imponente, ugualmente per la nascita dell'Infante erede del trono. Così la piazza di Spagna dimostra di essere il campo della lotta per la conquista di un luogo tanto emblematico, e molte sono ancora le occasioni d'incontro tra Francia e Spagna. Nello stesso tempo, il palazzo di Spagna, affittato nel 1622, comprato nel 1647, viene negli anni 1654-1656 ampliato e ristrutturato[26].

La Francia aveva tentato di inserirsi anch'essa nel luogo in maniera durevole, come testimonia il progetto francese di scalinata, con una statua di Luigi XIV realizzato da Elpidio Benedetti, agente della Francia; tuttavia il Papa Alessandro VII, che non poteva accettare una così forte presenza di questo re, con il quale le relazioni non erano facili né buone, rifiutò. La politica di conquista dello spazio venne di conseguenza riportata sul piano simbolico e dell'occupazione effimera; in questo campo la concorrenza e l'emulazione tra Francia e Spagna erano particolarmente forti negli anni 1660-1690[27].

Quindi la guerra delle immagini e degli emblemi si sviluppò ampiamente; nel 1666, per esempio, i Padri Minimi del convento della Trinità dei Monti misero uno scudo sulla facciata della chiesa per mostrare l'appartenenza alla Francia.

Già nel 1638 la nascita di un Delfino (il padre del Delfino del 1662, diventato poi re Luigi XIV) era stata festeggiata nello stesso luogo con una scenografia fondata su un apparato simile, dello stesso Bernini, secondo le descrizioni; il committente era lo stesso Antonio Barberini, allora cardinale-nipote e da poco protettore del regno di Francia.

Nel 1662, anche gli spagnoli festeggiano la felice nascita, nella loro chiesa nazionale di San Giacomo a piazza Navona, con una funzione all'interno, con uno spettacolo pirotecnico all'esterno, appoggiato su una macchina evocante la città di Troia, e con l'illuminazione di una facciata effimera sulla facciata, dovuta all'architetto Giovanni Antonio de' Rossi e dipinta da Giovan Francesco Grimaldi; non era questa la facciata principale della chiesa, dove si entrava dalla parte della Sapienza, sull'attuale corso Rinascimento, ma su piazza Navona, che dava più visibilità alla manifestazione e permetteva di rivaleggiare con la recente festa francese nel Nord dello stesso luogo. L'iconografia è alla gloria della corona di Spagna: San Giacomo, in veste di guerriero 'matamoros', domina, pronto a difendere il regno evocato, come il re e le terre sottomesse sui diversi continenti, con numerosi emblemi simbolici. Purtroppo non ne esiste un'immagine, ma

solo una descrizione molto precisa[28].

Facciate per i funerali dei sovrani stranieri

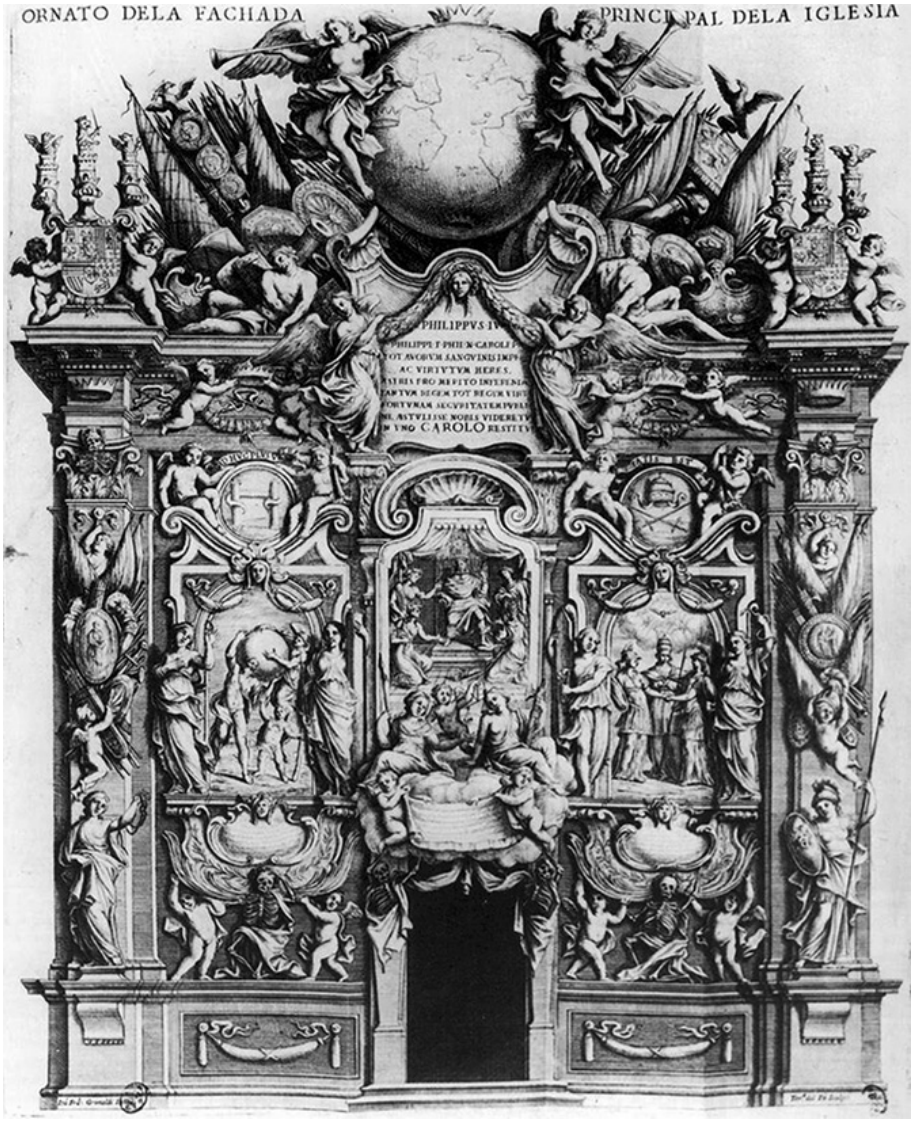
Sono invece numerose le stampe delle facciate effimere costruite in onore dei sovrani stranieri defunti[29]. Un'importante funzione celebrativa dinastica si esprime in queste feste funebri con splendidi apparati interni, con catafalchi e, negli esterni, con facciate effimere, sempre descritte con precisione e rappresentate su incisioni ampiamente diffuse, dalla fine del Cinquecento al Settecento. Nelle cerimonie, la Polonia, la Francia e la Spagna sono sempre presenti, l'Impero, meno frequentemente, e più tardi il Portogallo e la Savoia[30]. Le immagini sono numerosissime e gli artisti sono gli stessi grandi architetti del tempo, senza riferimento all'identità nazionale del defunto celebrato. I diversi regni giocano sulla concorrenza e sull'emulazione per dimostrare l'importanza del loro Stato e il potere del loro sovrano[31].

Prendiamo solo pochi esempi, per dimostrare la dimensione europea di Roma, scena della concorrenza tra nazioni, rivali e qualche volta in pace[32], e quindi due feste funebri, vicine nello spazio e nel tempo, che celebrano due grandi personaggi di due regni concorrenti: la cerimonia grandiosa, voluta da Luigi XIV per sua madre nel 1666, tutta alla gloria della Francia e di lui stesso, che risponde alla celebrazione, nel 1665, del re di Spagna e del mondo dominato dal suo impero.

Lo stesso pittore francese Nicolas Pinson[33] lavora nel 1665 per gli spagnoli, alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli per il re Filippo IV[34], e per i francesi nel 1666, a San Luigi dei Francesi per la regina madre Anna d'Austria[35]; nel 1746, il noto architetto italiano Ferdinando Fuga progetta per il re di Spagna Filippo V alcune facciate effimere, di cui il francese Louis le Lorrain[36] fa le incisioni memoriali, e ancora nel 1759 per Ferdinando VI[37]…

Per la competizione ormai sono presenti altre nazioni nella corte dei Grandi; un solo esempio: la grande cerimonia per il re Giovanni IV di Portogallo nel 1751.

Nelle descrizioni e *Relazioni* a stampa si parla di «faccia» della chiesa, che «[…] fait peau neuve […]», che si attualizza nella sua forma e nell'iconografia dipinta narrativa e simbolica, diventando un auto-ritratto del defunto, della sua persona e anche, forse soprattutto, del suo paese e del suo potere di fronte ai concorrenti; la continuità dinastica viene fortemente affermata in una scena romana di dimensione europea. La dimensione estetico-emozionale assume una valenza centrale nella competizione cerimoniale. La costruzione effimera, forma sofisticata di architettura, mira a

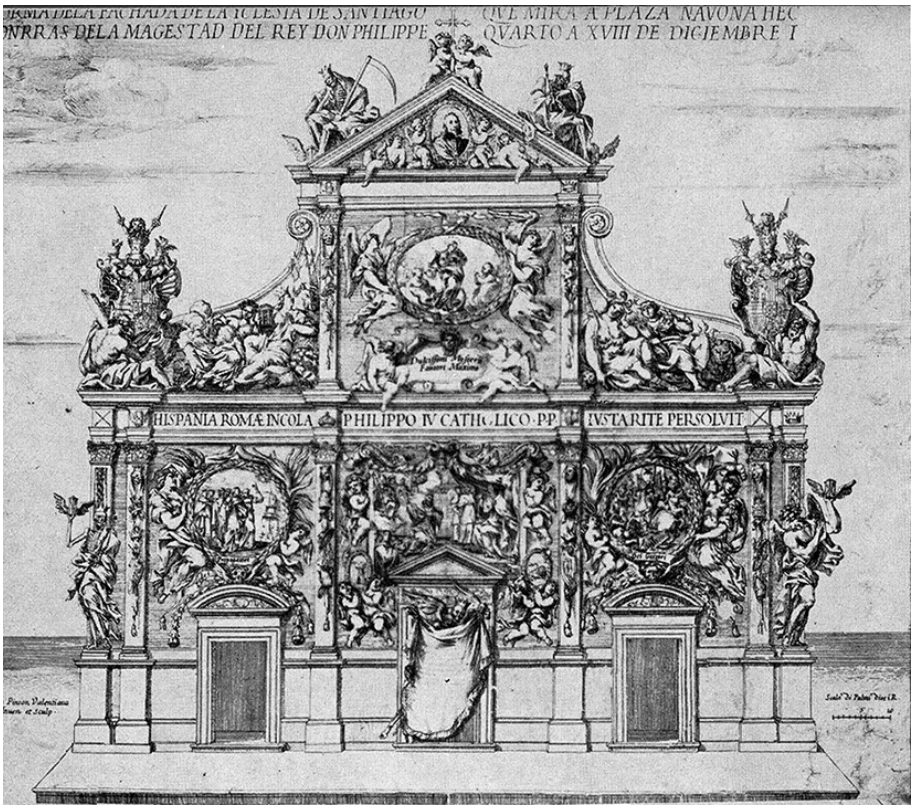


Facciate su San Giacomo degli Spagnoli per i funerali di Filippo IV, 1665, architetto Antonio Del Grande, pittore Nicolas Pinson (disegno e incisione di V. Gallo): sulla facciata principale.

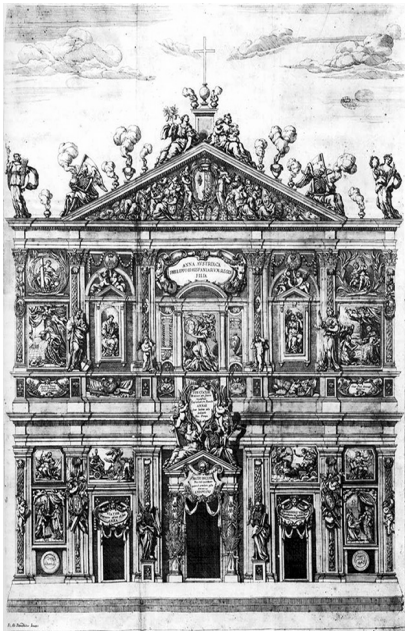
sublimare il messaggio della cerimonia, enunciato nell'istante dell'evento, per imporsi nell'eternità della memoria, con la scrittura e l'immagine.

La non-facciata

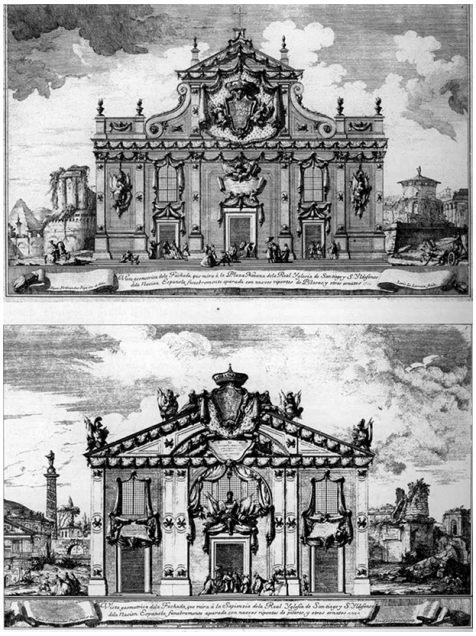
L'assenza di facciata nella rappresentazione della cerimonia per la celebrazione del centenario della compagnia di Gesù, nel 1640 è un esempio al contrario. In effetti, la soppressione della facciata è per dare una veduta sintetica d'insieme dell'interno e dell'esterno: si vede l'arrivo del papa per la sua visita alla chiesa del Gesù per la celebrazione e l'apparato interno; nella tela di Andrea Sacchi non esiste più il rito di passaggio tra l'esterno e l'interno. Il messaggio è quello della presenza del sovrano pontefice, che è venuto per presiedere all'evento; l'architettura, effimera o durevole della facciata, è



Facciate su San Giacomo degli Spagnoli per i funerali di Filippo IV, 1665, architetto Antonio Del Grande, pittore Nicolas Pinson (disegno e incisione di V. Gallo): sulla facciata verso piazza Navona.



Facciata su San Luigi dei Francesi per i funerali della regina-madre Anne d'Autriche, 1666, idea di E. Benedetti, architetto A. Giorgetti, pittore Nicolas Pinson.



Facciate su San Giacomo degli Spagnoli per i funerali di Filippo V, 1746, architetto Ferdinando Fuga (incisione Louis Joseph Le Lorrain).

sostituita dal vuoto. Ma qui siamo al livello della rappresentazione pittorica e simbolica, e non della pratica.

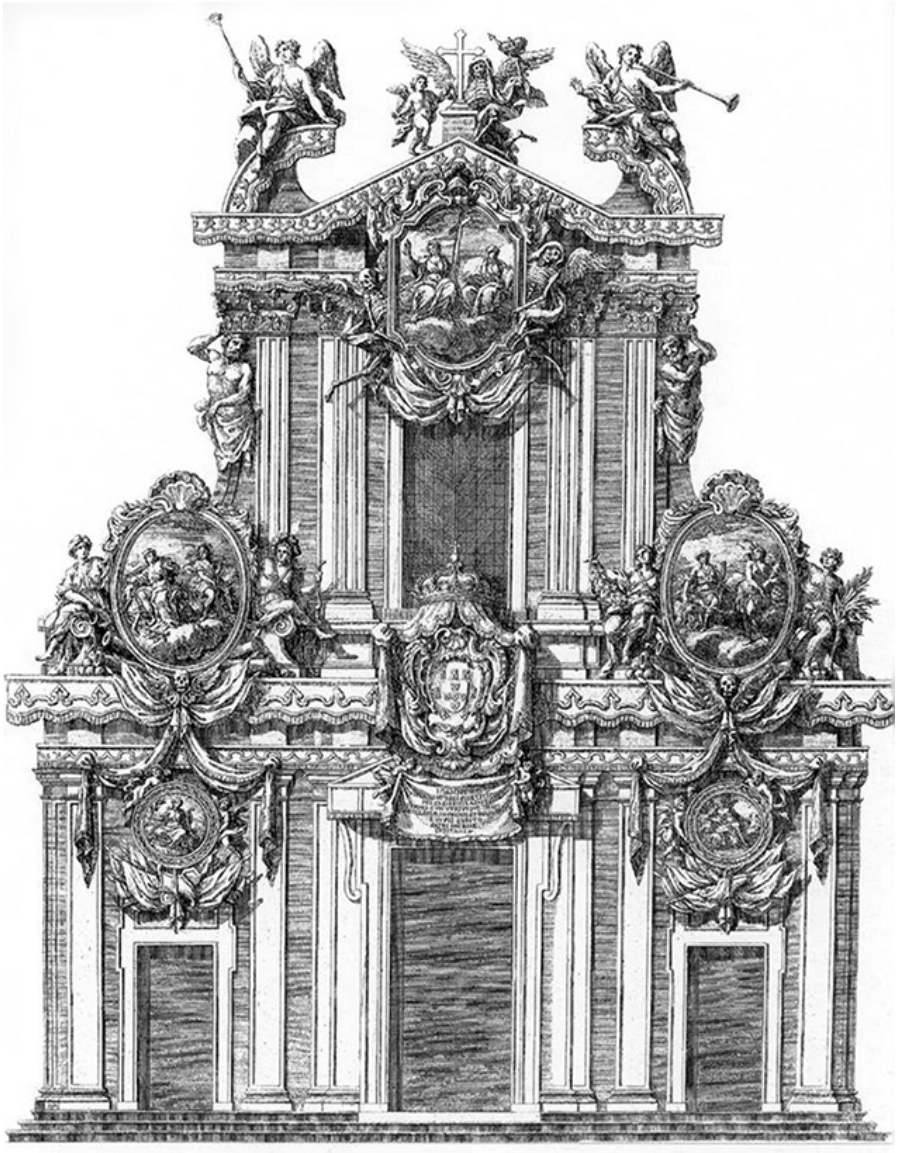
Una lunga tradizione

L'uso di apparati temporanei e specialmente di facciate effimere, per sublimare le cerimonie, si perpetua per tutto il Settecento. Un tipo si diffonde con grande magnificenza: le facciate posticce sui palazzi dei cardinali, venuti a Roma per prendere il cappello e dunque per festeggiare l'ingresso in una nuova funzione e in una nuova vita.

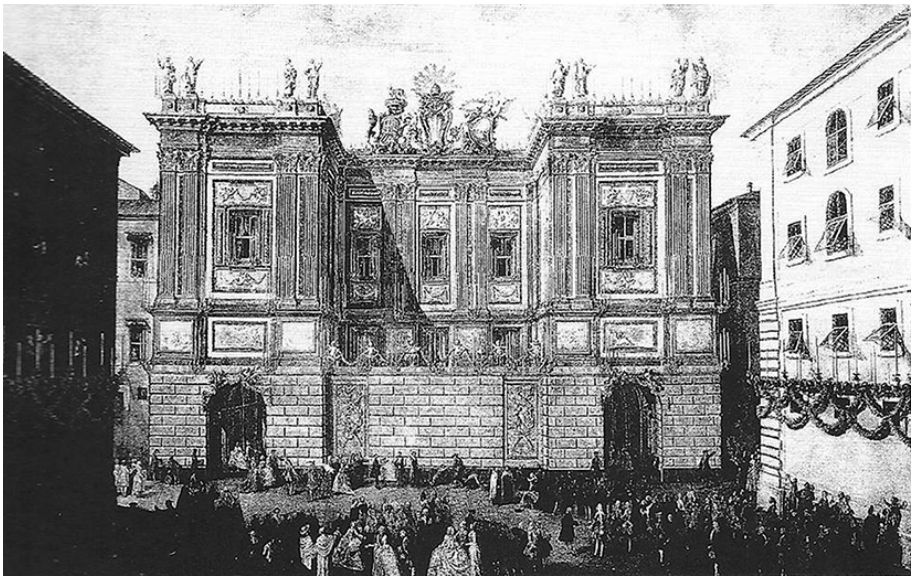
4. La maschera e lo specchio

Un dialogo

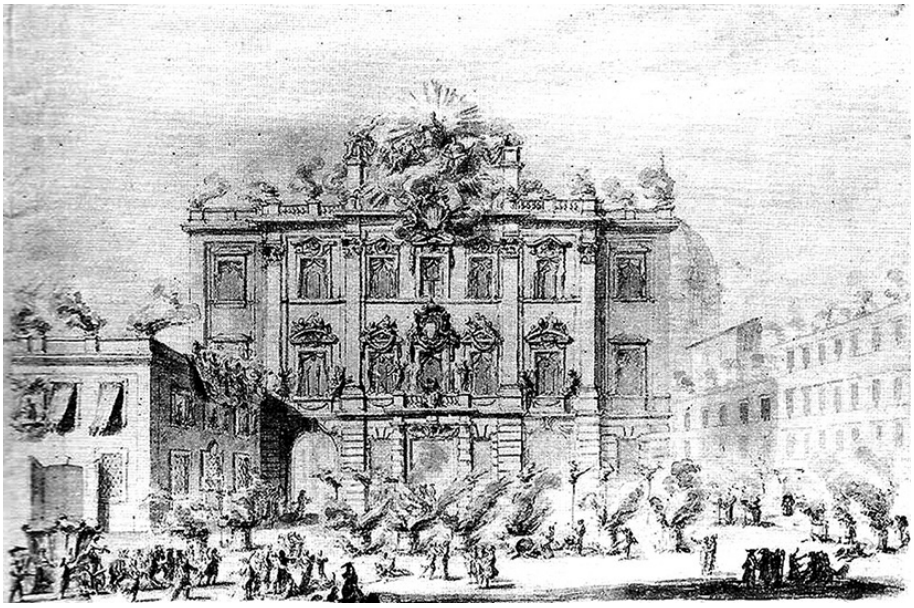
Con le facciate posticce del Seicento e Settecento si esprime un dialogo



Facciata sulla chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi per le esequie di Giovanni IV nel 24 maggio 1751, progetto Emanuele Rodriguez dos Santos, pittore Francesco Bicchierai, scultore Pietro Bracci.



Facciata sul palazzo Muti Papazzuri per il cardinal Enrico Stuart, duca di York, 8 luglio 1747, architetto Clemente Orlandi (dipinto di Giovanni Paolo Panini).

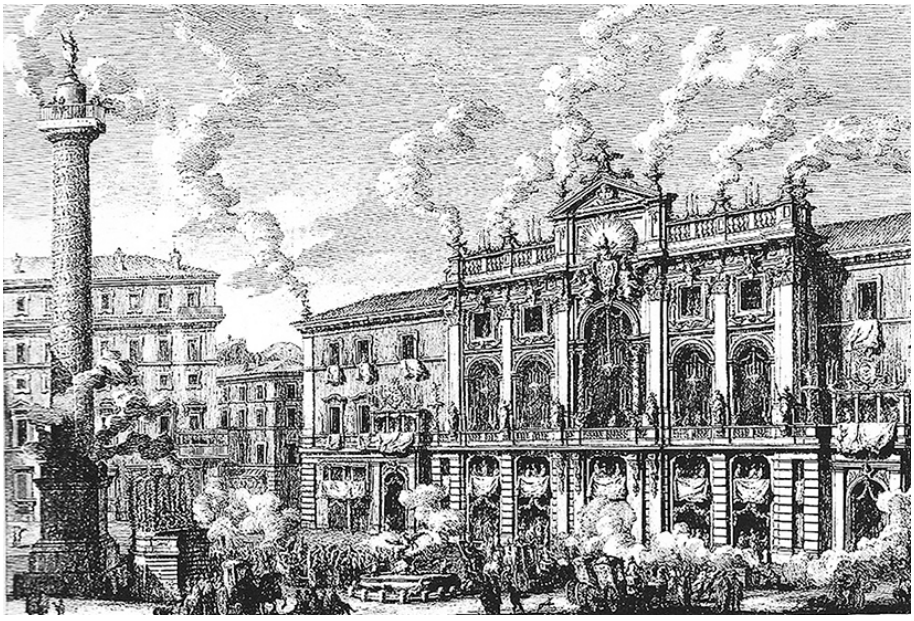


Facciata sul palazzo della Valle per il cardinale delle Lanze, piemontese, 22 luglio 1747, disegno di Carlo Marchionni, pittore Antonio Bicchierai.

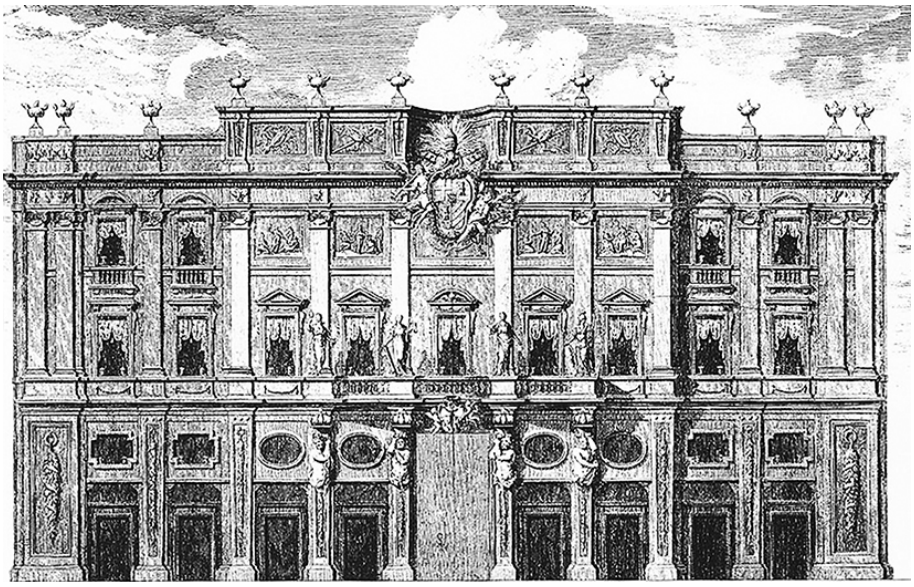
tra l'interno e l'esterno; ma in questo caso l'esterno non è quello dell'edificio, piuttosto è la finzione di un nuovo edificio, effimero, che annuncia l'azione che si sviluppa nell'interno, quello costruito per durare. Dunque la facciata aggiunta attualizza il monumento e lo colloca nel tempo della celebrazione: è la pubblicazione dell'evento, che viene così annunciato davanti a tutti e spiegato; nello stesso tempo, si tratta di un'attualizzazione estetica secondo la moda contemporanea; vi è, infine, sempre sottolineata l'importanza della soglia, luogo di passaggio, la porta che apre all'iniziazione.

Un'architettura impura[38]

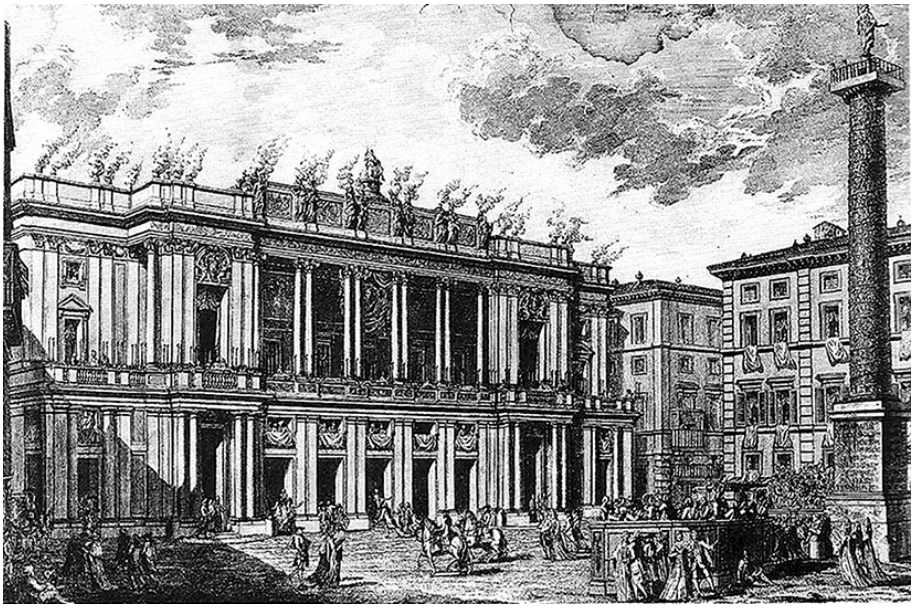
In queste facciate si manifesta una saturazione simbolica, con un linguaggio figurativo complesso che, per essere davvero efficace, necessita spesso di una spiegazione e dunque implica la scrittura di testi e di immagini estetizzate; queste hanno anche una funzione memoriale, che si auspica sarà di più lunga durata di quella dell'architettura effimera e della festa, per conservare e diffondere il messaggio del committente. Questa nuova facciata è come il frontespizio del libro che racconta il cerimoniale; è un'apertura, un



Facciata sulla residenza a piazza Colonna del cardinale Ignazio Crivelli, 20-22 settembre 1761, architetto Costantino Fiaschetti, disegno di G. Palazzi, architetto Paolo Posi (incisione Giuseppe Vasi).



Facciata sulla residenza a Campo Marzio del cardinale Filippo Maria Pirelli, 5-7 luglio 1767, architetto Costantino Fiaschetti (incisione Francesco Barbazza).



Facciata sul palazzo Spada (oggi distrutto, nell'area dell'attuale galleria di piazza Colonna) per il cardinale Francesco De Solis Folch de Cadorna, spagnolo, 10 agosto 1769, apparato di Nicola Giansimoni.

invito alla lettura del linguaggio scritto o figurato. Lo spettatore ferma lo sguardo sulla scena della cerimonia prima dell'ingresso, per partecipare allo svolgimento del rito, e subito riceve il messaggio. L'apparato, creazione artistica e strumento di comunicazione, è un autoritratto del committente ed è al suo servizio[39].

Tempo breve del consumo, ma eternità della memoria

I tempi della facciata effimera si incrociano: progettazione, costruzione, fruizione immediata e differita, conservazione. Quale è il prolungamento, quale è l'eredità di quest'oggetto tradizionale e rituale? Poi: questa circostanza temporale e percettiva si ripresenta anche oggi?

L'impalcatura degli edifici per lavori favorisce la creazione di panelli a scopo pubblicitario, grandi come le facciate effimere di una volta. Il tempo di permanenza, calibrato e anche legalmente definito, è quello dei lavori sulla facciata reale; l'immagine è quasi senza alcun rapporto con il monumento coperto. Prendiamo l'esempio di un luogo spesso utilizzato

Pubblicità di L'Oréal sulla chiesa della Trinità dei Monti.

Pubblicità della Rolex sulla chiesa della Trinità dei Monti.

Pubblicità del Monte dei Paschi di Siena sulla chiesa della Trinità dei Monti.

Pubblicità su una facciata di piazza Navona.

Palazzo Pamphilj a piazza Navona: proiezione di StocketScreen di Rachel Rosalen e Rafael Marchetti, 21 settembre 2012 (foto Daniela Pellegrini). Proiezioni: autunno 2012.

per facciate effimere nell'epoca moderna: la chiesa della Trinità dei Monti. In occasione dei lavori di restauro di qualche anno fa, l'impalcatura venne ricoperta da manifesti pubblicitari, dove si succedevano figure della bellezza femminile, truccata con gli artifici di L'Oréal o ornata dagli orologi Rolex, e l'immagine di Gandhi, recuperata dalla Telecom per un messaggio di pace.

Qui la facciata effimera non ha niente a che vedere con l'edificio ricoperto, lo maschera, lo cancella, e il monumento diventa un supporto piatto e neutro come uno schermo di cinema. Lo scopo di queste moderne facciate temporanee, che fioriscono in questo luogo, come altrove in città, è infatti esclusivamente commerciale.

Facciata virtuale

Ancor oggi si può ritrovare la creazione artistica come strumento al servizio di una strategia politica di comunicazione. Ci sono stati, infatti, diversi tentativi di proiezione sulle facciate di palazzi, trasformandole in schermo, per animarle proiettando immagini o filmati, cioè figurazioni questa volta

non fisse, ma mutevoli ed effimere. Per esempio, qualche tempo fa, sul palazzo Farnese, ambasciata di Francia, o il 21 settembre 2012, sul palazzo Pamphilj, sede dell'ambasciata del Brasile, vennero proiettati filmati rappresentanti la vita delle strade della città di San Paolo, in coincidenza con l'evento che si svolgeva all'interno, oltre la facciata, dove era allestita una mostra di creazioni video[40]. Dunque: l'effimero assoluto. Lo spettatore era invitato a fermarsi un istante, *en passant*, per vedere quel che scorreva in movimento sulla facciata, poteva anche intervenire per la programmazione della proiezione interattiva, e le immagini del ventunesimo secolo funzionavano come le pitture create sulle facciate dipinte del Cinquecento, suscitando interesse e ammirazione per una creazione artistica moderna, anch'essa a supporto di un messaggio di comunicazione, in questo caso brasiliano, per la valorizzazione del paese e in particolare di una città.

In questo caso ritorna anche un forte legame con il monumento-supporto: la presenza, il rango, l'importanza del committente-proprietario vengono esaltate dalla facciata effimera-virtuale, strumento politico come quelle di una volta.

La facciata morta, silenziosa, esce del suo stato di latenza per diventare parlante.

[1] Per il *corpus* documentario sulle architetture effimere: M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco*, Bulzoni, Roma 1977 (2 voll.), ripreso e aggiornato in M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, De Luca, Roma 1997; Id., *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, De Luca, Roma 1997; Id., *Corpus delle feste a Roma*, vol. II, *Il Settecento e l'Ottocento*, De Luca, Roma 1997.
[2] *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, a cura di F. Choay, P. Merlin, PUF, Paris 2009 (ed. rivista e aumentata), pp. 341-342.
[3] A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Nourry, Paris 1909, ed. it. Bollati Boringhieri, Torino 1981.
[4] M. Manieri Elia, *Roma, dall'acqua alla pietra*, Carocci, Roma 2009, p. 15.
[5] V. Quilici, *La vita delle opere*, Palombi, Roma 2011.
[6] A. de Wicquefort, *Mémoire touchant les ambassadeurs et les ministres publics* (Memorie che riguardano gli ambasciatori e i ministri pubblici), Steucker, La Haye 1677, p. 229.
[7] *Facciate dipinte e a sgraffito, Italia, XV-XVII secolo*, (convegno) Académie de France à Rome-Villa Medici, Roma 7-9 marzo 2013.
[8] Ringrazio calorosamente Claudia Conforti per la sua disponibilità ad aiutarmi nella ricerca e per avermi segnalato vari documenti.
[9] P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979.
[10] M. Boiteux, *Le rituel romain de canonisation à l'époque moderne*, in *Procès de canonisation au Moyen Âge*, a cura di G. Klaniczay, École Française de Rome, Roma 2004, pp. 327-355.
[11] C. Lévi-Strauss, *L'efficacité symbolique*, in «Revue d'histoire des religions», 135/1, 547, 1949; poi in Id., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958, cap. X.

[12] M. Boiteux, *La cerimonia della canonizzazione. Teatro, riti, stendardi e immagini*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo e età moderna*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, G. Picasso, (Atti di Convegno internazionale) Roma 19-21 novembre 2009, SISMEL, Firenze 2013.
[13] La bibliografia su Cristina di Svezia è infinita; tra i numerosi titoli, alcuni in stretto rapporto con il mio argomento: C. Festini, *I trionfi della magnificenza pontificia celebrati per lo passaggio nelle città, e luoghi dello Stato ecclesiatico, e in Roma per lo riceuimento della Maestà della regina di Suetia* […], Roma 1656; G. Gualdo Priorato, *Historia della Sua Reale Maestà Cristina Alessandra, Regina di Svezia*, Stamperia Camera Apostolica, Roma 1656; P. Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Bengtsons, Stockholm 1966; G. Masson, *Queen Christina*, Cardinal, London 1969; C. D'Onofrio, *Roma val bene un'abiura*, Palombi, Roma 1976; *Cristina e la musica*, (Atti di convegno internazionale) Accademia dei Lincei, Roma 5-6 dicembre 1996, Lincei, Roma 1998; D. Pizzigalli, *La regina di Roma. Vita e misteri di Cristina di Svezia nell'Italia barocca*, Rizzoli, Milano 2002; *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, a cura di R.M. Caira, S. Fogelberg Rota, (Atti di convegno di studi) LUMSA, Roma 4 novembre, Aracne, Roma 2005.
[14] M. Boiteux, *Fêtes et animation au palais Farnèse, XVI-XVIIème siècles*, in Palais Farnèse. *De la Renaissance à l'ambassade de France*, catalogo a cura di F. Buranelli, Giunti, Firenze-Milano 2010, pp. 232-247; Ead., *Le palais Farnèse: la représentation et l'identité*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 122-2, 2010, pp. 311-338.
[15] Ead., *I Barberini, Roma e la Francia: effimero e politica*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schutze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 345-360.
[16] Ead., *La noblesse romaine sur la scène*, in *Le nobiltà delle città capitali*, a cura di M. Boiteux, C. Brice, C.M. Travaglini, Croma, Edilstampa, Roma 2009, pp. 131-180.
[17] J. Risset, *Nymphe au nom presque transparent*, in Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, (versione italiana dell'autrice), Einaudi, Torino 2011.
[18] Su Anna Perenna e J. Risset: in C. Bologna, *Picasso, Apollinaire et la Fortune*, in *I pensieri dell'istante. Scritti in onore di Jacqueline Risset*, a cura di M. Galletti *et. al.*, Editori Riuniti, Roma 2012, pp. 70-85.
[19] Archivio di stato di Roma, *Cartari Febei*, B. 99; M. Boiteux, *Funérailles féminines dans la Rome baroque*, in *Les cérémonies extraordinaires du baroque*, a cura di B. Dompnier, P. U. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2009, pp. 389-421.
[20] M. Boiteux, *Linguaggio figurativo ed efficacia rituale*, in *I linguaggi del potere. Politica e religione nell'età barocca*, a cura di F. Cantù, Viella, Roma 2007.
[21] Fagiolo dell'Arco, Carandini, *L'effimero barocco, Strutture della festa nella Roma del '600*, I, cit., p. 300.
[22] V. Coronelli, *Roma festeggiante sul Monte Pincio negli applausi alle Glorie della Pietà del Cristianissimo Lodovico il grande in occasione della da lui estirpata Eresia mediante l'Editto di Fontainebl̀o 1685 e della sua ricuperata salute*, Venezia 1687.
[23] M. Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris 1992.
[24] R.E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Droz, Berkeley-Geneva 1960; Id., *Cérémonial et puissance souveraine*, in «Cahier des Annales», 41, Paris, 1987; J.M. Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, Paris 1981); G. Sabatier, *Versailles ou la figure du Roi*, Albin Michel, Paris 1999.

[25] *Relatione dell'allegrezze e feste fatte in Roma per la nascita del Delfino. All'illustriss. E reverendiss. Sig. Monsign. Di Bourlemont, auditor di Santa Rota. Roma, per Stefano Cavalli*, ad istanza di Evangelista Dozza, libraro in piazza Navona, Roma 1662.
[26] A. Anselmi, *Il palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, De Luca, Roma 2001.
[27] M. Boiteux, *Naissances princières*, in «Mélanges Sabatier», in corso di stampa.
[28] B. Lupardi, *I luminosi splendori del Sole nelle feste giocose d'incendiarii artificy de' fuochi fatti rappresentare nel gran teatro delle meraviglie di Roma, dalla generosa Magnificenza dell'eccellentissimo Monsignor D. Luigi di Guzman Ponz de Leon, ambasciator ordinario per sua Maestà cattolica Alessandro Settimo per la nascità felicissima del Gran Prencipe e monarca delle Spagne descritte con historico racconto, e dedicato al singolar Patrocino dell'Illustriss. e reverendiss. Sig. Abbate D. Emanuele Di Portogallo, in Roma, per il Moneta MDCLXII, con licenza de' Superiori*, Roma 1672.
[29] M. Boiteux, *Les funérailles des souverains étrangers à Rome*, in *Funérailles princières et opinion publique en Europe, XVIe-XVIIIe siècles*, (Atti di convegno internazionale) Versailles-Saint-Denis 2009, Rennes 2015, pp. 283-319; mi permetto qui di annunciare un mio libro sulle pompe funebri romane, in preparazione.
[30] Ead., *Célébrations royales de la Maison de Savoie: rituels funéraires romains*, in *Couronne royale*, a cura di L. Perillat, Annecy-Chambery 2013, pp. 69-88.
[31] Ead., *Identità e rivalità nella cerimonialità delle chiese nazionali romane nella prima età moderna*, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma 1450-1650*, (Atti di convegno) Biblioteca Hertziana, Roma 22-24 maggio 2013, in corso di stampa.
[32] C.F. Ménestrier, *Des Décorations funèbres, où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornemens funèbres*, La Caille, Paris 1683, p. 15.
[33] G. Michel, *Nicolas Pinson*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Académie de France-Ecole française de Rome, Roma 1981, pp. 129-171.
[34] A. Perez De Rua, *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles, a la gloriosa memoria del Rey Católico de la España nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande*, Roma 1666.
[35] E. Benedetti, *Il mondo piangente e il cielo festeggiante nel funerale apparato dell'essequie celebrate in Roma nella chiesa di San Luigi de' Francesi alla gloriosa memoria di Anna d'Austria*, Tinassi, Roma 1666.
[36] P. Rosenberg, *Louis Joseph Le Lorrain*, in «Revue de l'art», nn. 40-41, 1979, pp. 173-202.
[37] *Relazione del magnifico Funerale fatto per la Maestà Cattolica di Ferdinando VI defunto Monarca delle Spagne, nella Regia Chiesa Nazionale di San Giacomo de' Spagnoli in Roma il 4 dicembre 1759*, Roma 1759.
[38] A. Pinelli, *La bellezza impura: arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2004; D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Munich 1990, ed. fr. Gérard Monfort, Paris 1998; B. Prévost, *Pouvoir ou efficacité symbolique des images*, in «L'homme», 165, 2003, pp. 275-282.
[39] G. Sabatier, *Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVIe-XVIIe siècle)*, in «Revue de synthèse», 3-4, 1991, pp. 387-422.
[40] Ringrazio Marco Antonio Nakata, consigliere culturale dell'ambasciata del Brasile, per avermi procurato le immagini.

Antoni González Moreno-Navarro

La restauración del palacio Güell de Gaudí como «recupero del senso»

«Para habitar el mundo – entendiendo la palabra habitar en el amplio sentido que Heidegger le otorga de ser ahí, en el propio ambiente – y para asumir en el mundo el papel que les corresponde en la evolución» nos empezó diciendo el profesor Manieri en su memorable conferencia dictada en noviembre del año 2000, «los hombres cuentan, como es sabido, con un trámite semántico que es el lenguaje: lenguajes verbales, poéticos, musicales, figurativos, etc.»; incluido en ese etcétera, naturalmente, el lenguaje constructivo-arquitectónico. «Pero estas expresiones de las sociedades humanas – nos advirtió el profesor – se desarrollan de manera diferente en el tiempo, en relación con la evolución de los procesos reales y de las situaciones contextuales»[1].

A juicio de Manieri, la restauración monumental – que era el tema que nos había reunido aquel día en l'Hospitalet de Llobregat, junto a Barcelona – parece ocupar en ese cuadro evolutivo, un lugar controvertido o, por lo menos, ambivalente. Puede ser contemplada como una de las actividades sociales más antiguas «a través de la cual los hombres entran en relación con su ambiente físico, para 'habitarlo'», para adaptarlo gradualmente a sus necesidades (es decir, como 'vehículo' de la evolución del ambiente), pero, por otro lado, se puede entender como la tutela de los contextos históricos, es decir, como una actividad de defensa conservativa y, por lo tanto, «como baluarte 'contra' la evolución».

Arguyó a continuación el profesor que, a causa de esta paradójica duplicidad, «el restaurador debe proveerse de una herramienta teórica y operativa igualmente dúplice» apta tanto para asegurar la conservación como la transformación, «aunque le resulte difícil no poder contar con una variedad de reglas y de principios metodológicos como los que, desde hace casi dos siglos, se intenta formular con el fin de proporcionar preceptos que den la garantía de una restauración acertada». Por otra parte, la acción de quienes actuamos

en la restauración monumental – nos dijo Manieri – debe tener en cuenta el contexto real en que se produce; en general, un sistema complejo, no sólo definido por elementos materiales, sino más bien por «complejos sistemas de significados» y en el que «los flujos de mudamiento además de actuar en los objetos sobre los que se desarrolla nuestra actividad» nos condicionan a nosotros mismos, «aunque estemos convencidos, de ser nosotros los sujetos – y no los objetos – de los fenómenos transformativos». Ese era, según el arquitecto italiano, el cuadro, «fundamentalmente evolutivo», en el que deben medirse las teorías y las metodologías que debemos manejar.

Estas reflexiones y las que les siguieron supusieron para mí aquel día del último año del siglo pasado el desencadenante de un paralelo examen de conciencia. Mientras fluían las reflexiones y sentencias de mi admirado profesor, mi cerebro trataba de asimilarlas sin resistirse a compararlas con mis propias reflexiones y, sobre todo, con mi praxis profesional de entonces. Qué mejor momento que este congreso, dedicado a recordar la figura de Mario Manieri Elia, para rememorar las conclusiones de aquel rápido, pero profundo examen interior.

Partiendo de una reflexión menos elaborada teóricamente, quizá más intuitiva (y quizá procesada a través de un lenguaje en el que algunas palabras tenían un significado distinto al que les daba el profesor Manieri aquella tarde, quizá también porque en italiano y en catalán algunas palabras equivalentes admiten distintos significados o matices) hacía algunos años que nosotros, en Barcelona, habíamos definido un método de restauración monumental para nuestro uso y gobierno. No pretendíamos con él dotar de contenido teórico nuestra actividad (eligiendo entre esas «reglas y principios metodológicos» propuestos o ensayados desde hacía dos siglos a los que se refería Manieri), sino pautar esa actividad nuestra (que debía producirse en un contexto geográfico, cultural e histórico concreto) de manera que, en cada caso particular, nuestra respuesta pudiera llegar a ser eficaz y eficiente.

El punto de partida esencial de la reflexión que nos llevó a formular nuestro 'método' fue, en primer lugar, la definición del ámbito conceptual del patrimonio arquitectónico o monumental, tanto a un nivel genérico como, sobre todo, en nuestro contexto, tan diferente a aquellos en los que se habían formulado hasta entonces las «reglas y principios metodológicos». Un patrimonio arquitectónico o monumental – el que había puesto en nuestras manos la colectividad a través de la Administración pública –, heterogéneo, diverso, complejo.

La segunda reflexión trató de definir la esencia del monumento, superando la visión restringida del monumento como documento. Esa visión restringida que tanto ha condicionado la formulación y la evolución de aquellas «reglas y

principios metodológicos» (y que me pareció que incluso contaminaba algo el sugerente discurso de Mario Manieri que estaba escuchando).

Nosotros habíamos añadido a esa definición del monumento aspectos también esenciales, como su valor de uso, es decir, su condición de arquitectura viva al servicio de la gente; y, también en relación a la gente, su valor de significado, aunque quizá, una vez más, la acepción de esta polisémica palabra que nosotros utilizábamos fuera diferente a la utilizada por los teóricos, ya que en nuestro caso se refería de manera llana a lo que 'el monumento significa para la gente', es decir, a los sentimientos, las sensaciones que produce o genera el monumento entre la colectividad.

Esa diversa y heterogénea perspectiva del concepto de patrimonio arquitectónico y la comprensión y valoración equitativa de las tres dimensiones esenciales del monumento: la documental, la arquitectónica y la significativa, nos habían conducido a la definición de la autenticidad del monumento, no en función exclusivamente de la originalidad de la materia, sino de la capacidad de ésta (independientemente de su cronología) de garantizar la permanencia de esos valores esenciales.

Por otra parte, entendimos que la restauración de un monumento era un hecho histórico: se produce en unas determinadas coordenadas sociales, económicas y culturales de un lugar concreto, en un momento preciso de su historia, y en una determinada situación de la cultura arquitectónica y de la propia restauración como disciplina. Y que es en función de esta historicidad, que el acto restaurador no puede ser planteado nunca como fruto de la aplicación de teorías abstractas y universales.

Además, como dentro de un mismo contexto genérico pueden darse contextos particulares muy diversos, las circunstancias de cada actuación (el estado físico del monumento, su significación, los objetivos a satisfacer, etc.) pueden sugerir 'criterios' distintos, incluso aparentemente opuestos. Nos convencimos también de que frente a esta ausencia de criterios permanentes, se alzaba como única garantía la definición de una pauta metodológica que nos permitiera en cada caso hallar el criterio eficaz.

Este conjunto de reflexiones y posicionamientos nos había llevado a concebir la restauración como disciplina simultáneamente científica, técnica y creativa, cuyo objetivo genérico era garantizar que la colectividad disfrutara de los beneficios derivados de la conservación del patrimonio monumental. Para ello, cada acto restaurador debía proteger el triple carácter del monumento partiendo del conocimiento profundo y el análisis crítico de su compleja esencia y la de su entorno – tanto el físico como el social –, así como de la objetivación de los fines de la actuación y de la elección de los medios en función de su idoneidad y eficacia reales.

La simultánea aplicación práctica de aquellos principios programáticos que íbamos intuyendo y definiendo desembocó en una manera determinada de entender la actuación en el patrimonio monumental y, muy especialmente, de concebir el proyecto arquitectónico. Para nuestra sorpresa, un día, el eminente historiador castellano Javier Rivera Blanco emparentó nuestra actividad con aquella práctica restauradora bautizada en Italia (dónde si no) con el nombre de *restauro critico*. Lo cierto es que nosotros no habíamos descubierto ese 'principio metodológico' y luego habíamos acomodado a él nuestra actividad, sino que fue el devenir de esta actividad nuestra la que acabó, a juicio de Rivera, emparentándonos con la restauración crítica italiana.

Por eso, aquella tarde del último año del siglo veinte, un calambre recorrió mi columna vertebral cuando Mario Manieri, con sus inolvidables voz y gesto afirmó rotundo que «parece que todavía existe quien cree en las restauraciones 'de liberación' o, por lo menos, en la llamada 'restauración crítica', que otorga legitimidad a un análisis selectivo de las estratificaciones históricas, con el objetivo declarado de recoger en ellas el momento mágico en que se determina una condición de la obra destinada a ser conservada, en detrimento de cualquier integración o transformación de épocas sucesivas, para que la obra pueda definirse «original».

¿Había yo oído y comprendido bien las palabras del profesor, o quizá otra vez los matices semánticos de algunas voces de nuestros respectivos idiomas me habían confundido? Repasé velozmente algunos argumentos y me reafirmé especialmente en dos: en primer lugar, pensé, nosotros no pretendemos nunca la recuperación de la originalidad del monumento, sino la de su autenticidad.

Y en cuanto al concepto de estratificación histórica, me pareció que Manieri le daba un alcance muy amplio («cualquier integración o transformación de épocas sucesivas»), y que lo hacía muy probablemente condicionado por esa valoración preferentemente documental del monumento, valoración a mi juicio aún presente hoy en la mentalidad dominante entre los restauradores italianos, posiblemente por su cercanía geográfica y cultural con la Antigüedad y el Renacimiento. La realidad de nuestro patrimonio, sin embargo, nos había obligado ya a distinguir, dentro de las 'estratificaciones históricas', las que llamamos sin rubor 'excrecencias históricas', es decir esas alteraciones carentes de cualquier otro valor que no sea el estrictamente testimonial, fácilmente substituible hoy en día sin necesidad de la conservación material, cuando ésta pone en peligro la satisfacción de los objetivos prioritarios de la actuación planteados desde la valoración y conservación de la compleja y rica esencia del monumento.

Casi sin solución de continuidad, el profesor Manieri nos dijo que «a la permanencia de una cierta confusión en las actitudes críticas se ha

reaccionado, en la generalidad de los casos, y salvo situaciones tanto raras como ilustres, de dos formas: ya sea adaptándose a una aproximación metodológica (que algunas veces está comprendida en los límites indefinidos de la 'libertad proyectual'); o bien defendiéndose en una balsa de rigor de especialista, válido en sí mismo pero incapaz de extender sus propios efectos al contexto plural en el que el objeto se coloca».

Volví a repasar nuestros principios. Uno de ellos, pensé, es efectivamente la «libertad proyectual», pero siempre está condicionada y sometida a los fines y objetivos esenciales de la intervención; no afecta nunca al planteamiento global de la intervención, sino a las soluciones estrictamente arquitectónicas y en el ámbito que corresponden a éstas. Y en cuanto a la autojustificación del especialista no es posible dadas las características de los equipos interdisciplinarios con que acometemos las intervenciones. Respiré tranquilo, con la esperanza, quizá ilusoria, de que nuestra obra fuera considerada por Mario como una de esas excepciones «tan rara como ilustre».

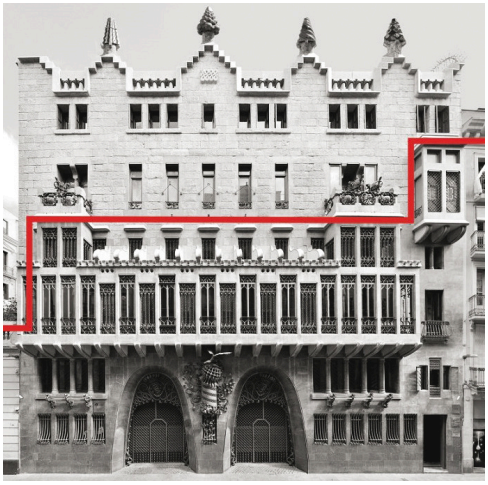
«Sin embargo, – añadió Manieri a continuación – la vía correcta necesaria para superar la confusión cultural y la parcelación sectorial es evidentemente otra […], la vía de la recuperación-reconquista de la contextualidad espacial y temporal; es decir del sentido histórico y actual del objeto, referido a su ambiente físico y cultural». Anunció, pues, su famosa tesis de la restauración como «recuperación del sentido», entendida, dijo, «como recuperación de significados históricos», como «proceso de 'conocimiento' y de 'proyecto'», entendiendo que éste, el proyecto, no interrumpe el proceso hermenéutico, sino que «puede también plantearse, y es más, ésta es la condición más auténtica – dijo Manieri –, como momento de calificación gradual y dialéctica en el flujo del devenir del monumento».

Durante todos estos años del siglo en que vivimos he recordado aquel discurso y muy especialmente las reflexiones de Mario en relación al papel del proyecto de restauración; en definitiva, a nuestra participación como proyectistas en el proceso de restauración. Y ciertamente, me he reconocido muy próximo a las enseñanzas del Maestro al que estos días recordamos.

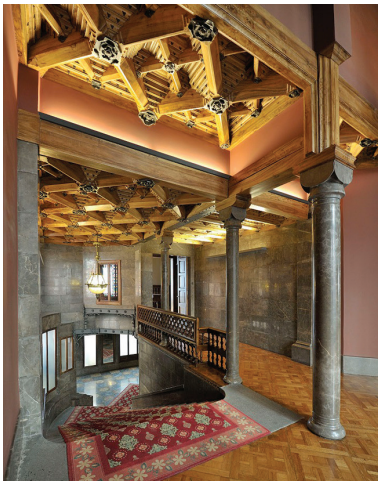
¿Qué ocurre, sin embargo, cuando el proyecto de restauración no es un medio para restaurar un monumento que es resultado de su propio devenir, sino el objetivo mismo de la restauración? Es decir, cuando, en esencia, no se trata de aportar 'nuestro' proyecto, sino, simplemente, de recuperar el proyecto que dio origen al monumento.

Este ha sido el caso de la restauración del palacio Güell, la obra con la que he tenido el honor de clausurar mi trabajo profesional como restaurador de monumentos.

El palacio Güell de Barcelona fue una obra de juventud de Antoni Gaudí.



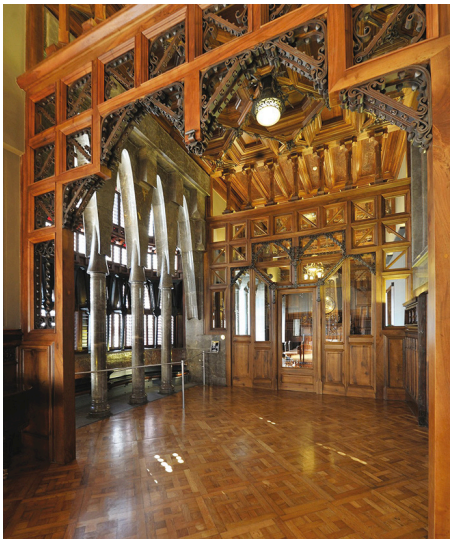
Palacio Güell. Barcelona. Fachada principal. Solución de buena vecindad con las preexistencias por medio de la composición de la fachada y la textura de los materiales (foto: Montserrat Baldomà).



Palacio Güell. La intención no fue recuperar el ambiente doméstico primigenio sino evidenciar la riqueza espacial de la arquitectura de Gaudí, a lo que contribuyó el sistema de iluminación proyectado (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell. Planta subterránea con una marcada función estructural, utilizada como caballerizas (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell. Artesonado de la sala de visitas a manera de estructura tridimensional (foto: Montserrat Baldomà).



Palacio Güell. Secuencia espacial de la crujía de mediodía de la planta noble, inspirada en la arquitectura hispano-musulmana (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell. Planta noble. Descomposición de la fachada principal en tres planos con objeto de ampliar virtualmente el espacio (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell. La cúpula que corona el extraordinario espacio central concebida también como tornavoz del órgano (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell. El objetivo esencial de la intervención arquitectónica fue la recuperación o el realce de los valores formales y espaciales originales (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell. Chimeneas de la fachada principal: aportaciones creativas en el flujo del devenir del monumento, en búsqueda de la autenticidad perdida (foto: Montserrat Baldomà).

Palacio Güell (foto: Montserrat Baldomà).

Proyectada en 1886 y construida entre 1887 y 1890, está considerada como un hito en la arquitectura europea, ya que es la primera obra que rompía con el academicismo del siglo XIX y abría la renovación formal de la arquitectura continental que culminaría en el siglo XX.

El palacio fue promovido por el industrial Eusebi Güell Bacigalupi, cuya familia lo habitó entre 1890 y 1936. Durante la Guerra Civil española se libró, por fortuna, tanto de los salvajes saqueos anarquistas como de las feroces bombas italianas y, poco después, fue adquirido a una hija de Eusebi Güell por la Diputación Barcelona. Desde 1954 hasta 1993 albergó el Museo del Teatro de esta Administración provincial.

A partir de 1982 se hizo cargo de su conservación el servicio de monumentos que yo dirigía y se inició así, lentamente, un proceso de restauración, cuyos trabajos se fueron sistematizando de acuerdo con nuestro nuevo método de trabajo. Hacia 1990 fue cuando se pudo plantear por primera vez un futuro para el palacio basado en un uso exclusivamente de visita pública y, paralelamente, un criterio de intervención basado en la recuperación del proyecto de Antoni Gaudí. Fue cuando se decidió, de manera más o menos explícita, más que restaurar el monumento que habíamos heredado, recuperar el monumento que Gaudí había proyectado. Es este caso, no queríamos tanto intervenir en el «flujo del devenir» del monumento como recuperar el sentido de un proyecto, incluido su propio devenir, que intuíamos como fascinante.

Este objetivo obligó, naturalmente, a profundizar en el conocimiento del edificio, ya que, al faltar documentación gráfica y escrita del proyecto original o de su evolución en el curso de la obra, sólo el estudio y análisis del edificio mismo y una posterior reflexión específicamente proyectual podía acercarnos al proyecto que pretendíamos recuperar. Un conocimiento, por lo tanto, que no podía limitarse sólo a los aspectos materiales o históricos del objeto recibido. Si se trataba de recuperar el proyecto, era preciso también, y de una manera especial, llegar a comprender todos los aspectos conceptuales, programáticos y contextuales que habían condicionado y sugerido su concepción. Era imprescindible también conocer y comprender la personalidad del arquitecto, así como la del inteligente y bizarro promotor, huyendo siempre de los tópicos que habían envuelto hasta entonces sus figuras. Y, naturalmente, comprender la relación del proyecto con el contexto social y urbano donde se produjo la obra, en especial el lugar: un barrio popular y conflictivo de la ciudad antigua de Barcelona.

En definitiva se trataba de conocer y comprender el profundo sentido estrictamente arquitectónico de aquella obra maestra de Gaudí, tan alejado de esos pretendidos significados, ocultos o manifiestos, relacionados

con creencias y misterios sobrenaturales o con intenciones extrasensoriales que son habituales en los tratados sobre la obra del arquitecto catalán, o las interpretaciones cósmicas o metafísicas que del propio palacio Güell propone algún tratado presuntamente sublime.

El palacio Güell es, sencillamente, arquitectura; es decir una respuesta bella y eficaz a unos problemas correctamente planteados. Una respuesta que tuvo tres aspectos fundamentales: la inteligente implementación del programa (la organización racional y eficaz de los usos, que incluye la superación de los conflictos derivados del lugar elegido por el cliente); el sugestivo tratamiento del espacio y la luz en el interior (con la singular incorporación de la música como elemento esencial) y la propuesta de un lenguaje plenamente innovador estrechamente relacionado sin embargo con las técnicas constructivas tradicionales. Y como arquitectura fue tratado.

La recuperación de los valores formales y espaciales del edificio, conservados en su mayor parte, aunque alterados o desvirtuados en algunos casos, se llevó a cabo mediante la restauración o la reconstrucción fiel de los diversos elementos. Cuando fue necesario o conveniente que se aportasen materiales nuevos, se aplicó el principio de diacronía armónica (el diálogo equilibrado entre los materiales originales y los nuevos). La adaptación del edificio a las exigencias funcionales y de seguridad del momento se hizo de forma que las nuevas instalaciones no alteraran los valores originales del monumento.

Algunos de los aspectos del proyecto de Gaudí sobre los que no existía noticia alguna y que también fueron por fin recuperados, sólo pudieron ser explicitados tras el proceso de análisis específicamente proyectual al que antes me referí. Sirva como ejemplo la lección de urbanidad (es decir, de 'buen comportamiento' urbano) que Gaudí dio al concebir la fachada.

Gaudí comprendió que esta fachada tenía que anunciar de forma subliminal que los propietarios del palacio, una de las familias más ricas de España, nunca se incorporarían al vecindario de aquel barrio popular. Sin embargo, tuvo un especial cuidado en hacer que el edificio, no como símbolo sino como composición arquitectónica, se incorporara de manera armónica a las preexistencias urbanas. Se avanzaba así una veintena de años a otra 'lección de urbanidad' que el mismo Gaudí impartiría al proyectar la coronación de la casa Batlló del paseo de Gràcia, al articularla con la de los edificios vecinos preexistentes.

En el palacio Güell, Gaudí materializó este juego de buena vecindad con las preexistencias por medio de la composición de la fachada y la textura de los materiales. Salvó la diferente altura de los edificios vecinos desplazando el eje de simetría hacia la izquierda y colocando los volúmenes

más grandes en el lado derecho. Y para relacionar los tres edificios hizo que la línea entre las zonas de piedra pulida y de piedra sin pulir recorriera un trazado quebrado que empieza a la altura de la barandilla del cuerpo de la izquierda y culmina a la altura de la cornisa del edificio alto de la derecha.

En el largo proceso de recuperación del proyecto de Gaudí no faltaron episodios que, quizá, al maestro Manieri pudieran haberle parecido propios de esas restauraciones 'de liberación' o, por lo menos, en la llamada 'restauración crítica'. Sirva en este caso de ejemplo una actuación puntual en la azotea.

La azotea diseñada por Gaudí – uno de los espacios más sugerentes de todo el edificio – se vio afectada en el curso de la obra por la irrupción de algunos elementos anexos al gran órgano del salón central. La longitud de algunos de los tubos de madera de su cuerpo central obligó a perforar la solera y a cegar la buharda de poniente, desbaratando las previsiones de Gaudí. Fue sin duda un triunfo del organero sobre el arquitecto. Un siglo después, convencidos de que aquellas torpes construcciones no eran 'estratigrafías históricas', sino 'excrecencias históricas', no dudamos en recuperar la situación prevista inicialmente por Gaudí. La construcción en 2011 del nuevo órgano demostró que en 1887 habría sido posible compaginar el proyecto musical con la integridad de la azotea, cuya autenticidad (no su 'originalidad'), fue así recuperada, dejando constancia de la diacronía.

Tampoco faltaron aportaciones creativas en el flujo del devenir del monumento, casi siempre en la búsqueda de la autenticidad perdida. Ocurrió también en la azotea. En la década de los Setenta del siglo XX, los sombreretes de las cinco chimeneas de fachada perdieron los restos del revestimiento original. Fue entonces cuando se les aplicó una anodina capa de mortero de cemento portland. En 1990 se consideró que, con la pérdida del revestimiento, los sombreretes habían perdido también su genuina autenticidad, y se decidió volverlos a revestir. Como no existía suficiente información sobre los revestimientos originales, se pensó en hacer unos nuevos, en armonía con la obra de Gaudí, pero sin disimular su diacronía. El diseño se encargó a varios artistas plásticos y se establecieron dos condiciones básicas: la forma original del sombrerete no podía sufrir ninguna alteración y el revestimiento tenía que hacerse con el mismo tipo de material que había empleado Gaudí. Y en cuanto al dibujo y el color, se les dio plena libertad.

Por último haré mención de otro aspecto de la intervención en los monumentos: el cómo presentar a los visitantes el edificio una vez restaurado. No es a nuestro juicio una decisión baladí o que pueda asumirse o solucionarse al margen del proyecto de restauración, sino que forma parte esencial de ese proyecto. En el caso de nuestro palacio, resultó determinante.

Pudo plantearse, por ejemplo (y no faltaron voces que así lo hicieron) la quimérica recuperación del ambiente del palacio cuando vivía la familia Güell. El objetivo esencial de la intervención arquitectónica que, como se ha dicho, fue la recuperación o el realce de sus valores formales y espaciales originales, sugirió un planteamiento radicalmente distinto, y todo el sistema de iluminación fue proyectado para lograr ese objetivo esencial. En consecuencia, el palacio presenta hoy una visión inédita a lo largo de su historia. Una visión mucho más próxima al proyecto original que a la mera realidad material heredada.

El traslado de esta nueva visión del palacio a la imagen fija, la fotografía, para complementar la experiencia presencial primordial o para substituirla, cuando ésta no es posible, también supuso un reto, íntimamente relacionado con la recuperación del proyecto. El tratamiento de los materiales y la belleza de las formas ideadas por Gaudí constituyen una mezcla de ingenio y sensualidad enormemente atractiva y con grandes posibilidades compositivas que se debía valorar desde su autenticidad renovada. Captar esta plenitud redescubierta, estas formas, texturas y colores, la luz y las sombras, elementos que hasta hace poco estaban perdidos en el tiempo, y hacerlo desde el respeto a la lógica constructiva teniendo presente cuáles son los rasgos que definen los elementos que la conforman y su posición funcional dentro del conjunto (huyendo de esa visión del Gaudí estrambótico que a veces nos quieren presentar los fotógrafos autodenominados 'creativos'), ha permitido hacer todavía más evidente la imaginativa racionalidad de los recursos gaudinianos en todo tipo de retos orgánicos, funcionales y formales.

No sé si la restauración del Palacio Güell, incluida su presentación al espectador de hoy, tiene algo que ver con el «*recupero del senso*» del que nos habló en Barcelona, el año 2000, Mario Manieri Elia. Yo quiero creer que sí. En cualquier caso, quede aquí expuesta como un sentido homenaje póstumo al amigo y maestro.

[1] M. Manieri Elia, *La restauración como recuperación del sentido*, en «Quaderns científics i tècnics de Restauració monumental», n. 13, número monofráfico que recoge las Actas de la *I Biennal de la Restauració monumental* (Barcelona 23-26 novembre 2000), Diputaciò de Barcelona, Barcelona 2002, pp. 23-27.

Dieter Mertens

Selinunte. La travagliata storia del sito antico

Due sono le principali fonti sulla storia, e in particolare sulla fondazione e crescita di Selinunte: Tucidide VI 4, 2 e Diodoro Siculo XIII 59, 4. Mentre il primo, testimone temporale della fatale avventura ateniese davanti alle porte di Siracusa (dunque intorno al 414/413 a.C.), ci parla, nel suo racconto così organico e sistematico, della grande colonia megarese dedotta 100 anni dopo la fondazione della città-madre *Megara Hyblaea*, l'altro, che scrive quattro secoli più tardi, imposta il suo racconto diversamente. Infatti lo storico d'età augustea vede lo stesso evento, la fondazione di Selinunte, in una visione retrospettiva e lo lega al momento cruciale e decisivo di tutto il suo destino, cioè alla sua tragica fine nel 409 a.C., 242 anni dopo la nascita della fiorente grande *polis* greca, nel catastrofico

L'acropoli entro le mura ermocratee, da Nord.

assalto cartaginese. È questa voce, del resto, la più esauriente testimonianza storica a introdurci nei successivi cambiamenti del destino, del volto e della funzione del sito che sono l'oggetto di questa nota: un filo tematico che mi sembra coerente con gli interessi e le visioni di Mario Manieri Elia – la visione, dunque, della storicità, della continuità di vita in un sito nonostante le rotture culturali, anche profonde, che i suoi abitanti hanno vissuto attraverso i tempi.

Le due fonti citate di solito interessano lo storico e l'archeologo nel dibattito delle circostanze e soprattutto della cronologia di fondazione della colonia megarese, avvenuta, secondo il primo, Tucidide, nel 628 a.C., secondo Diodoro, invece, qualche decennio prima, dunque nel 651: un dibattito che nell'ambito della storiografia della colonizzazione greca d'Occidente ha assunto una notevole importanza, ma che qui non è il luogo di riprendere. Basta ricordare le condizioni esterne e interne dei fatti: da un lato la potenza ed esperienza acquisite dai Megaresi in tre generazioni di vita in ambiente coloniale, nella loro *polis* sulla costa della Sicilia orientale, e in competizione con le due altrettanto potenti rivali Siracusa e *Leontinoi*, dall'altro la configurazione geologica ed etnica nella terra scelta sulla costa sud-occidentale dell'isola. Terre molto fertili e promettenti, di grande estensione, con una popolazione autoctona – peraltro di due stirpi diverse, Elimi e Sicani – arroccata in singoli siti più interni che costieri nell'immediato circondario, mentre la punta occidentale dell'isola era occupata da fiorenti *emporia* dei Fenici di Cartagine, dunque di gente esperta dei mari e dello scambio delle merci.

Condizioni d'incontro di varia natura, ma certamente di grande potenzialità per il rapido sviluppo della nuova fondazione greca, che presto si manifesta in una configurazione urbanistica e monumentale che ha pochi confronti in tutto il mondo contemporaneo. Una fortuna che pochi decenni dopo si dimostra nella costruzione dei celebri grandi templi, le cui maestose rovine ancora oggi attraggono i visitatori di tutto il mondo, che sono la più vistosa testimonianza di questo straordinario *exploit*, ma che, nello stesso tempo, proprio grazie alla loro prorompente monumentale presenza, sembrano quasi offuscare tutto il loro circondario. Facile, dunque, per il visitatore dimenticare che anch'essi non sono che il prodotto più appariscente di condizioni sociali e culturali più ampie e complesse, ma anche espressione di un periodo assai breve nella vita di un sito e di un ambiente culturale che aveva una storia molto più lunga e complessa. Tale quadro è certamente favorito dalla sparizione in superficie di quasi tutte le altre componenti della grande città, della quale i templi sono la più monumentale testimonianza, risultato delle profonde distruzioni delle

aree residenziali e pubbliche, comprese perfino le potenti mura, iniziate con la catastrofe del 409 e continuate attraverso i secoli. Un quadro di squilibrio, tuttavia, che la ricerca moderna tenta di correggere per arrivare a una visione più complessa della grande *polis* greca e delle sue trasformazioni, sia sul piano monumentale che su quello storico. In questo senso s'intende quanto segue, prendendo le mosse da qualche nota sulla fiorente città arcaico-classica stessa che ha generato i maestosi templi.

Partendo dai nuclei primitivi insediati nell'ultimo quarto del VII sec. a.C., sul promontorio dell'acropoli, con i maggiori santuari poliadici, e nella baia portuale, a partire dal primo quarto del secolo seguente, i coloni occupano tutta l'area di un'estesa collina-pianoro, distribuendo il loro insediamento secondo regole ben prestabilite e basate fondamentalmente sul principio di *isomoiria* = uguaglianza delle *chances* di partenza. Ciò significa: lotti (gr. *oikopeda*) uguali – molto probabilmente in contemporanea con la distribuzione di parcelle (*kleroi*) di terreno agricolo nell'amplissima *chora* – ordinati in grandi schiere parallele e collegati tra di loro organicamente da una rete di strade di diverso ordine d'importanza e dimensione. Il tutto all'interno di una specie di *masterplan* unitario caratterizzato dal principio dell'ortogonalità e articolato in soli due grandi quartieri, dislocati secondo le condizioni morfologiche del terreno collinare. Spazialmente definita dalle mura, disposte, per una migliore potenzialità difensiva, a valle lungo i due fiumi e le profonde insenature portuali che costeggiano la collina a est e ovest, l'intera area urbana *infra muros* è suddivisa dal sistema di strade e parcelle, con l'unica eccezione di due grandi aree pubbliche: il santuario

L'area urbana e il territorio da Sud.

La città del sec.V a.C., plastico ricostruttivo.

I templi della Collina Orientale, da Nord: in primo piano, la rovina del tempio G, in fondo l'anastilosi del tempio E.

poliadico, al suo primitivo luogo sulla punta dell'acropoli sopra il mare, e l'*agora*, il centro civico della *polis* greca, collocata nel centro geometrico dell'insieme, vero punto d'arrivo e incrocio della viabilità della città intera e di collegamento organico tra i due grandi quartieri.

L'*agora* è il centro della vita collettiva, dell'incontro tra privato e pubblico, della pubblica amministrazione e della giurisdizione, delle feste comunitarie e degli agoni, della memoria collettiva e dell'identità di tutti i cittadini: tale centro sarà anche in questa nostra considerazione un luogo prediletto per renderci conto dello spessore storico del sito e dunque anche dei mutamenti e delle trasformazioni che esso ha vissuto attraverso i secoli.

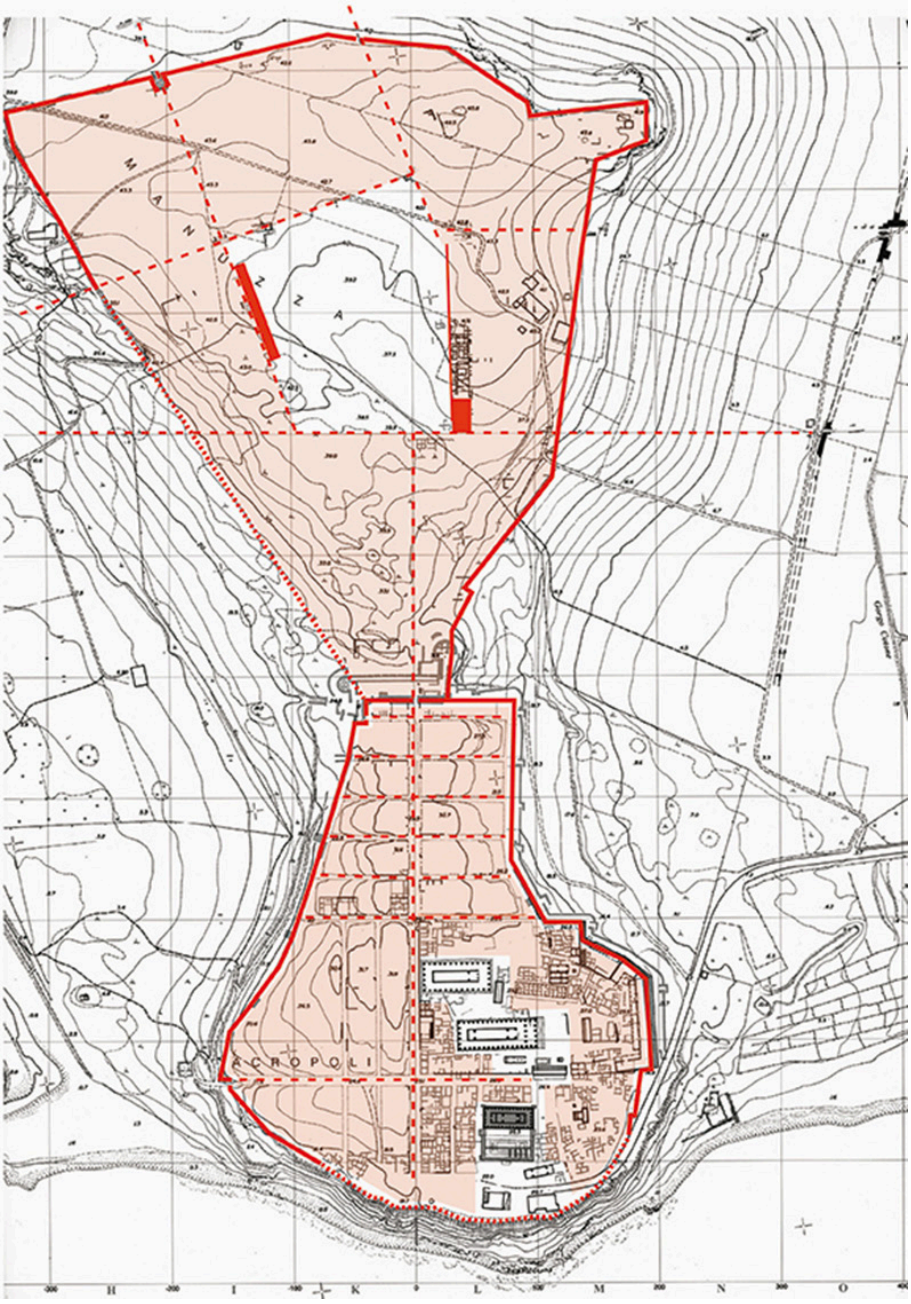
Tre momenti cruciali della storia della città greca vi hanno luogo:

- la sacralizzazione monumentale della fondazione con l'istallazione della tomba dell'eroe fondatore – di cui sappiamo anche il nome: Pammilos da Megara, collocato di buon diritto proprio al centro della piazza, isolato su una piccola altura naturale e recinto nel proprio *temenos*, scoperto nei recenti scavi;
- l'uccisione dell'ultimo tiranno, Eurileonte, presso l'altare di Zeus Agoraios: evento testimoniato dalla fonte autorevole di Erodoto V, 46 e certamente decisivo nell'avviare nuove condizioni costituzionali nella città nel periodo di trapasso tra l'età arcaica a quella

classica (anche di questo evento crediamo di poter identificare il luogo, non lontano dallo *heroon* di Pammilo);
- l'epilogo della grande catastrofe del 409 a.C. narrata con tanti dettagli da Diodoro, quando gli ultimi superstiti selinuntini subiscono la morte proprio sull'agora.

Quest'ultimo grande e sconvolgente evento nella storia della città, quello finale dal quale la grande *polis* non si riprenderà più, ma che segna l'inizio di un'altra fase nel destino del luogo, è ora ancora fisicamente presente in tutta l'area dell'agora indagata dallo scavo archeologico. Certo, non è tanto il momento stesso, distruzioni e morti del 409, che lo scavo evidenzia, ma la travagliata storia che segue, tra sporadiche e repentine ricostruzioni, di nuovo abbandono, demolizioni, asportazioni e infine, dopo decenni di decadimento e distruzioni, un parziale e flebile, ma sempre laborioso, risorgere di un insediamento, in cui ora si parla però un'altra lingua.

L'agora, pianta ricostruttiva della situazione arcaico-classica.



Le mura di Ermocrate e le ricostruzioni sull'agora (408 a.C.): pianta.

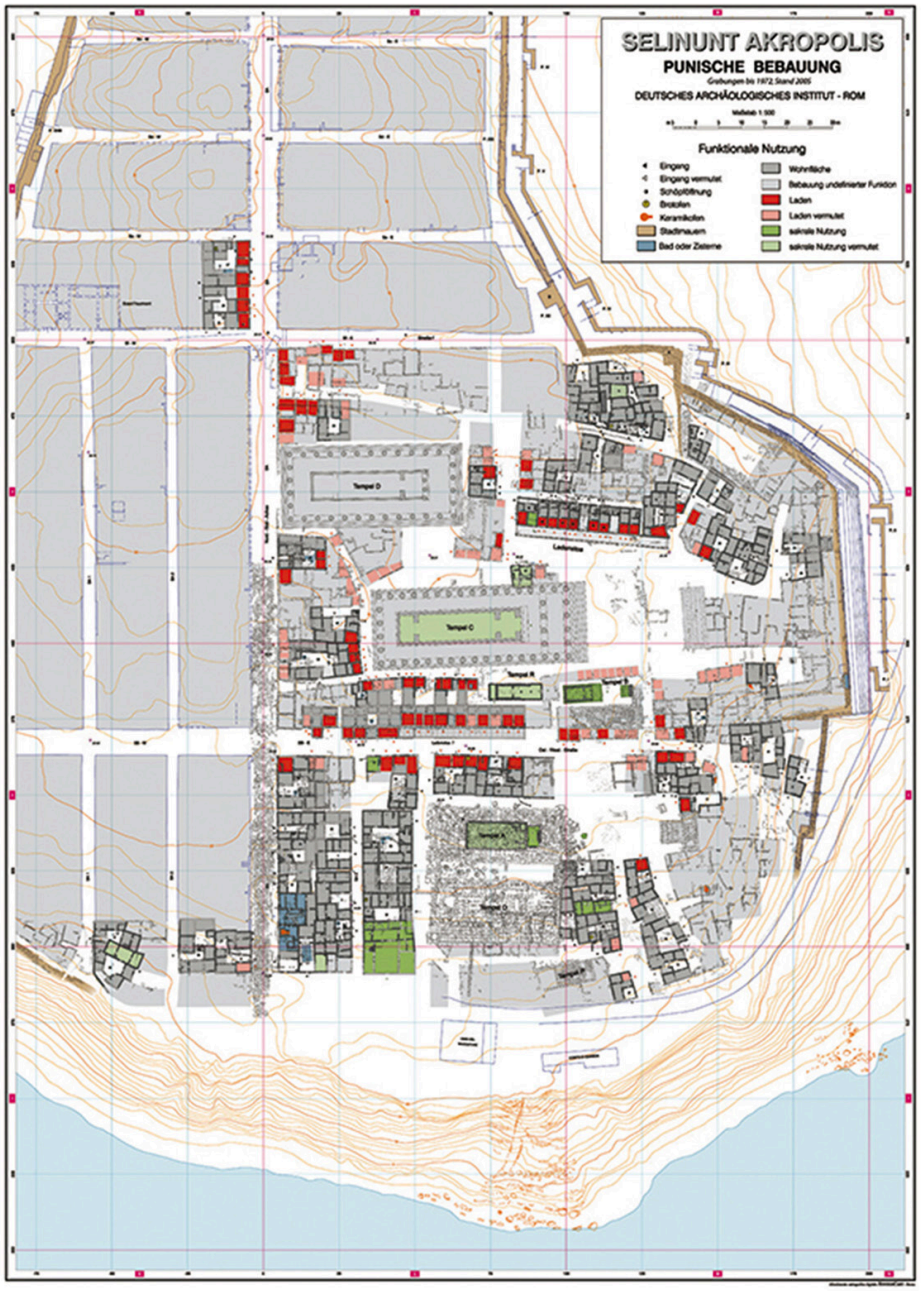
Le mura di Ermocrate (408 a.C.): particolare dalle mura orientali dell'acropoli costruite interamente con materiale di spoglio della città classica.

Cominciamo col primo momento immediatamente dopo la catastrofe: sappiamo dalle fonti che Ermocrate, condottiero siracusano, si è arroccato, nel 408 a.C., nel sito distrutto e desolato, neanche difeso da una guarnigione punica, per rifortificare e ricostruire *meros tes poleos*, una parte della città e prepararsi, assieme ai suoi 6000 seguaci mercenari, alla sua marcia su Siracusa. La tradizione storica trova evidente conferma archeologica nel circuito di mura che cinge l'acropoli a metà quota della collina, nonché nel secondo cerchio di mura che rinchiude buona parte del pianoro della ex-città residenziale, compresa l'agora; il tutto è costruito in grande fretta e in mezzo alle rovine della città arcaico-classica, col riutilizzo del materiale costruttivo prelevato dalle rovine stesse e con particolare predilezione per i bei blocchi delle grandi case dell'età classica. L'uso di questo materiale, che permette un'opera di notevole stabilità e decoro, ma anche i singoli dispositivi poliorcetici, quali la porta principale dell'acropoli e anche la porta nord, del tipo di porta a cortile, nel circuito della Manuzza, ambedue costruite sulle principali arterie stradali che pertanto rimangono in funzione, conferiscono a quest'impianto tutte le sembianze di un tentativo di ricostruzione finalizzata non solo al temporaneo soggiorno difeso delle truppe di Ermocrate.

Ad ogni modo, saranno queste mura, piuttosto che quelle ampie della città arcaico-classica, cadute sotto gli assalti dei Cartaginesi, ai quali si riferirà il trattato del 405 a.C., che permette ai Selinuntini, sopravvissuti o ritornati dall'esilio, di vivere nella loro città con le fortificazioni defunzionalizzate. La vita, comunque, riprende con un certo ottimismo, in un clima quasi di restaurazione, tipico per una tale situazione post-bellica, come dimostrano alcune ricostruzioni in grande scala, ma con tecnica molto approssimativa e frettolosa, proprio intorno all'antica agora. Ma è un momento passeggero, una vita precaria che presto finirà nei convulsi eventi dei primi decenni del IV secolo, segnati da vari tentativi dei Siracusani di riguadagnare influsso e terreno nella Sicilia occidentale, che finiscono però con il trasformare il sito della distrutta *polis* greca sempre di più in luogo di ritiro e difesa, ora nelle mani dei Greci, ora in quelle dei Punici.

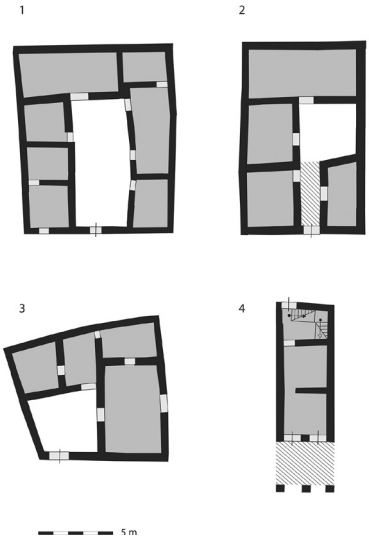
Solo dopo la metà del IV secolo a.C., nella fase di pacifica divisione dell'Isola nelle due sfere d'interesse dei due contendenti, torna la vita nelle rovine; ma ora con il sistematico insediamento di genti puniche, forse addirittura condotte dalla stessa città-madre Cartagine. La *facies* culturale di ciò che ora viene ricostruito all'interno dello stretto circuito delle mura ex-ermocratee dell'acropoli e in una certa, e sorprendentemente ampia,

Il santuario urbano dell'acropoli. I templi greci e le strutture della ricostruzione urbana di età punica: vista da Sud.



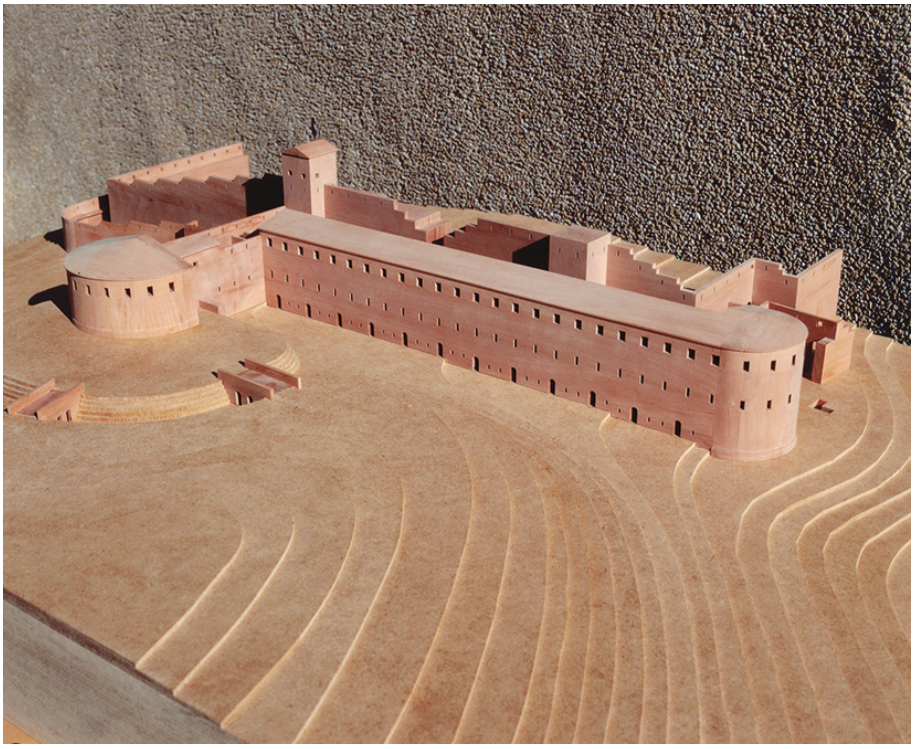
Il santuario urbano dell'acropoli. Pianta con indicazione delle funzioni delle strutture (sacre, abitative, commerciali) (Helas).

Elementi caratteristici dell'edificato punico: la tecnica muraria dell'*opus africanum*.



Elementi caratteristici dell'edificato punico: tipologie di case (Helas).

Elementi caratteristici dell'edificato punico: decorazione pavimentale in tessere coll'emblema di Tanit.

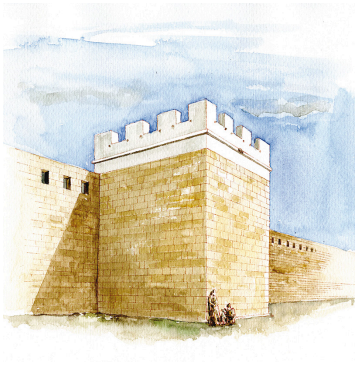


Le fortificazioni di Porta Nord: l'impianto di difesa avanzata di Agatocle (307-306 a.C.).

estensione sull'intero pianoro della abbandonata città residenziale greca, è distinta ad ogni modo chiaramente dalle abitudine urbanistiche, costruttive e, in genere, culturali dei Punici. La fitta e irregolare trama dell'abitato là dove esso non è condizionato dalle preesistenze monumentali d'età greca, le caratteristiche tecniche costruttive in *opus africanum*, le tipologie delle case e tutto il loro arredamento funzionale e decorativo parlano un linguaggio molto chiaro. Nasce così in breve tempo una città che trova il suo più diretto confronto, infatti, solo col più noto esempio di Kerkouane vicino a Cartagine stessa. Una trasformazione e un esempio importanti, dunque, per un tale passaggio di culture: infatti i residui di tradizione e cultura greche che si conservano in queste condizioni hanno evidente difficoltà di sopravvivere.

Dopo pochi decenni questo fiorente insediamento subisce però un grave colpo dall'occupazione del sito da parte del re siracusano Agatocle, al ritorno dalla sua fallimentare spedizione africana, che lo ritrasforma in una roccaforte. Anche questa volta, destinata solo a breve vita e neanche

La torre F delle mura occidentali con la piattaforma di combattimento merlata (tra 306 e 277 a.C.): riassemblaggio in forma di 'campione' architettonico illustrativo.



La torre F delle mura occidentali: schizzo ricostruttivo (Schützenberger).

completamente finita, la nuova opera difensiva è concepita con tutti i crismi della più avanzata tecnologia poliorcetica, il più moderno sistema di difesa offensiva, con il suo fossato delle sortite di massa e le torri avanzate per il posizionamento di artiglieria di diverso calibro: unico confronto, infatti, il grande Castello Eurialo a Siracusa stessa.

La ferocia dell'intervento e della presenza di Agatocle, che dura tuttavia solo pochi mesi, non basta a estinguere totalmente la vita della città punica, che riesce ancora a risollevarsi, seppure ormai in tono minore e meno agiato di prima. Nonostante tutto, gli abitanti si sforzano, addirittura, di portare a termine la parte non finita del sistema difensivo agatocleo, ma ora secondo la loro tradizione poliorcetica: infatti muniscono la fiancata occidentale delle mura con due torri con la terrazza di combattimento, nota per esempio nelle fortificazioni della vicina punica Lilibeo. Col piano superiore merlato decorato da lucido stucco bianco, altrettanto tipico per la tradizione punica, queste torri manifestavano con grande effetto l'orgoglio della città.

Invano, però, anche quest'ultimo sforzo. Nel 277 a.C. presa e di nuovo lasciata da Pirro, la cittadina, ormai esausta, viene abbandonata davanti alla minaccia dell'arrivo del Romani nel 250 a.C., con la sistematica evacuazione della popolazione a Lilibeo, il cui sistema difensivo era più efficace o, diciamolo in altri termini, più congeniale alle abitudini difensive dei Punici.

Finisce così la travagliata storia della città di epoca classica – termine inteso, in questo caso, in senso molto lato – ma non finisce la storia di questo sito nella sua caratteristica di luogo predestinato all'incontro con l'altra sponda del Canale di Sicilia.

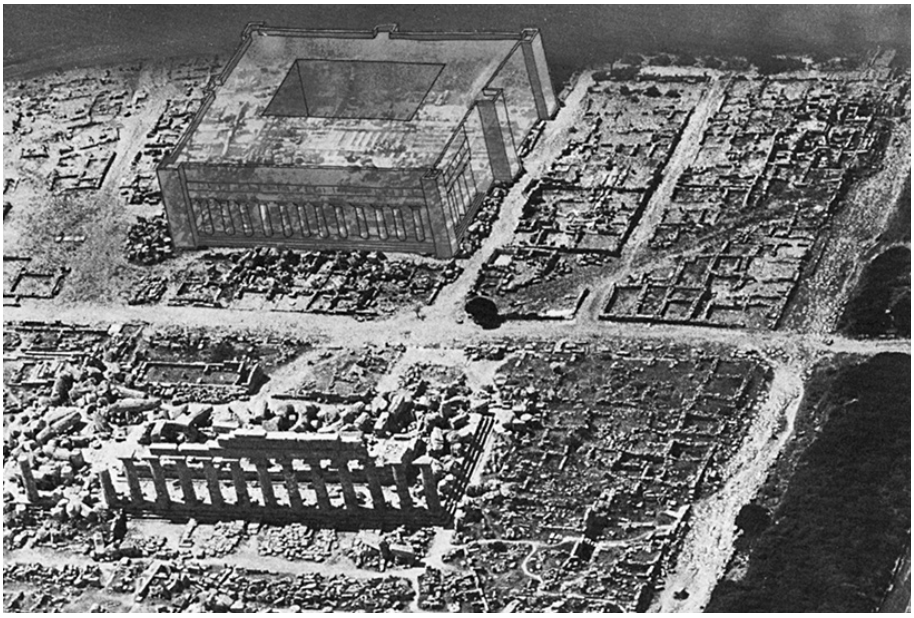
Passeranno secoli, tuttavia, secoli di *pax* romana e conseguente profonda

trasformazione di quasi tutte le condizioni dell'isola che comportano, per Selinunte, un quasi totale abbandono. La vita riprende solo in epoca tardo-antica attraverso l'istallazione di un borgo-*emporion* vicino al porto occidentale, con evidente funzione di approdo e punto di smercio di oggetti e beni, che dimostrano un vivo rapporto commerciale con la costa tunisina. Un luogo non senza una certa struttura propria, anche se lo scavo appena iniziato non dimostra ancora chiari contorni, se consideriamo la testimonianza dei resti di una piccola chiesetta cristiana, contraddistinta comunque da una raffinata ed elaborata fonte battesimale. Anche gli orizzonti cronologici non sono ancora ben definiti, ma s'impone di ricordare le, già note da tempo, testimonianze d'epoca bizantina sull'acropoli, in mezzo alle rovine dei templi.

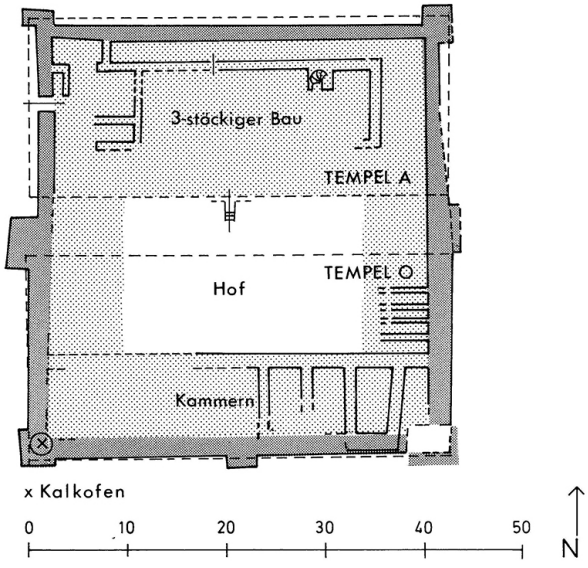
Infatti, la concentrazione della ricerca sui monumentali resti della città classica ha fatto trascurare troppo a lungo le fasi di vita posteriori, che in parte sono anche state disattese o almeno non valutate sufficientemente negli stessi scavi storici. Così solo di recente si notano anche tracce tutt'altro che trascurabili delle fasi medievali, anche se finora non è stato possibile proporre una lettura cronologica e dunque storico-evolutiva di questi resti. La fonte più concreta rimane sempre la tradizione del momento

Strutture e elementi di epoca tardo-antica e bizantina: croce bizantina lavorata su un architrave del tempio C dell'acropoli, ormai in posizione di crollo.

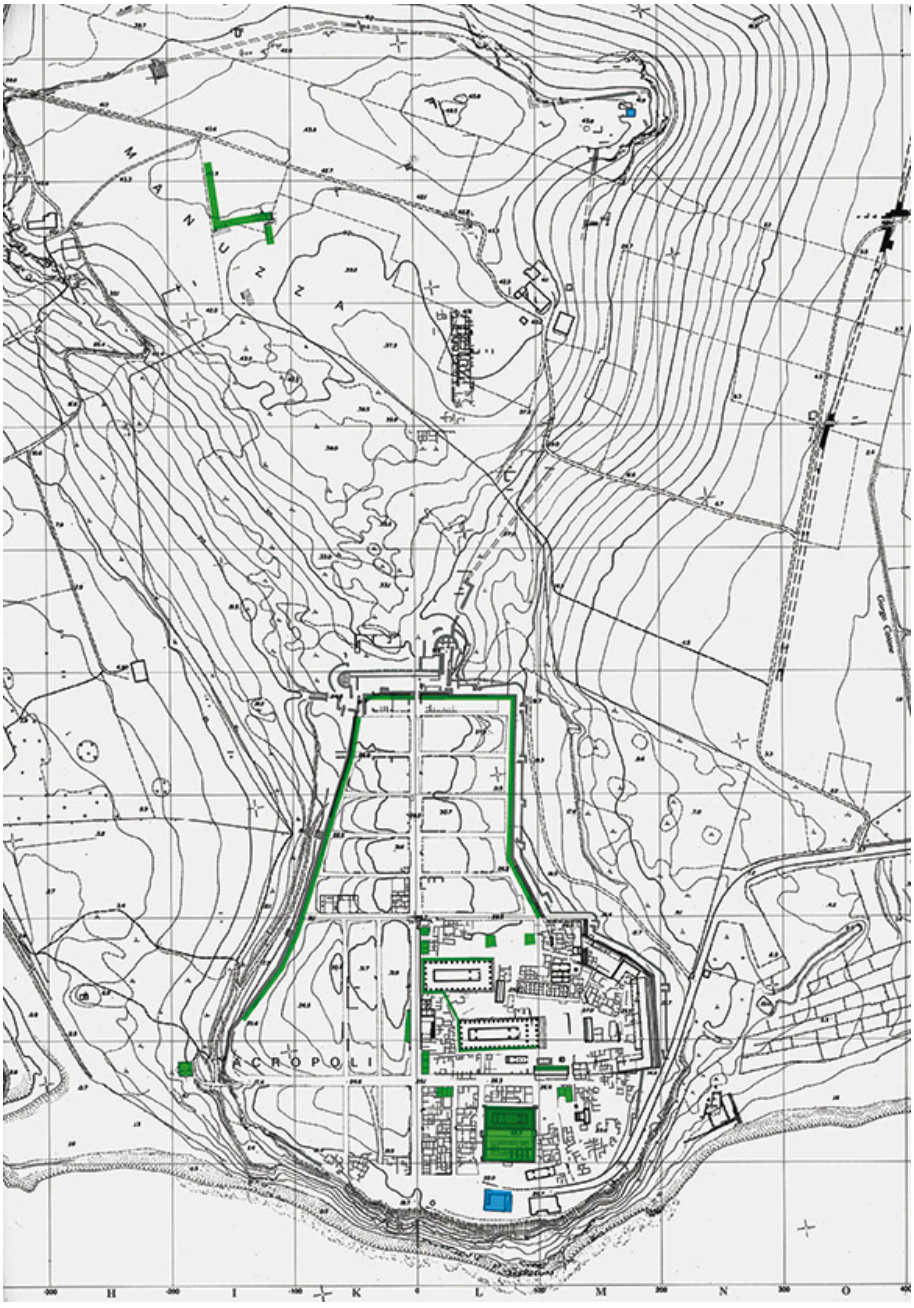
Strutture e elementi di epoca tardo-antica e bizantina: i resti della chiesetta sopra l'approdo di V-VI sec. d.C., in primo piano la fonte battesimale (foto Lentini).



Il *castrum-ribat* (?) costruito sui resti dei templi A e O: fotomontaggio di ricostruzione, visto da Nord.



Il *castrum-ribat* (?) costruito sui resti dei templi A e O: planimetria, proposta di ricostruzione.



L'acropoli in epoca medievale: pianta con evidenziazione dei resti individuati lungo le strade principali e le mura.

dell'inizio, precisamente nel 17 giugno 827, dell'invasione araba della Sicilia (durata poi 250 anni) a Mazara, dunque vicino a quel luogo antico, i cui resti erano ancora così imponenti da conferirgli il nome *Rhas al Asnam* (luogo delle colonne). Di fronte a questa testimonianza e a quella di un certo numero di sepolture di tipo arabo trovate sull'acropoli, ero tentato, in una proposta di lettura dei resti del *castrum*/castello costruito sulle – e dalle rovine – dei templi classici A e O, di identificarlo come una specie di *ribat*, fortezza-monastero arabo di tipologia e dimensioni così ben confrontabili con analoghi monumenti nordafricani. Ma data la continuità della tipologia d'origine tardo-antica e bizantina, nota anche da tanti *castra* sempre nell'Africa settentrionale, tale interpretazione rimane finora senza affidabile fondamento, almeno finché lo scavo non porterà degli elementi probanti.

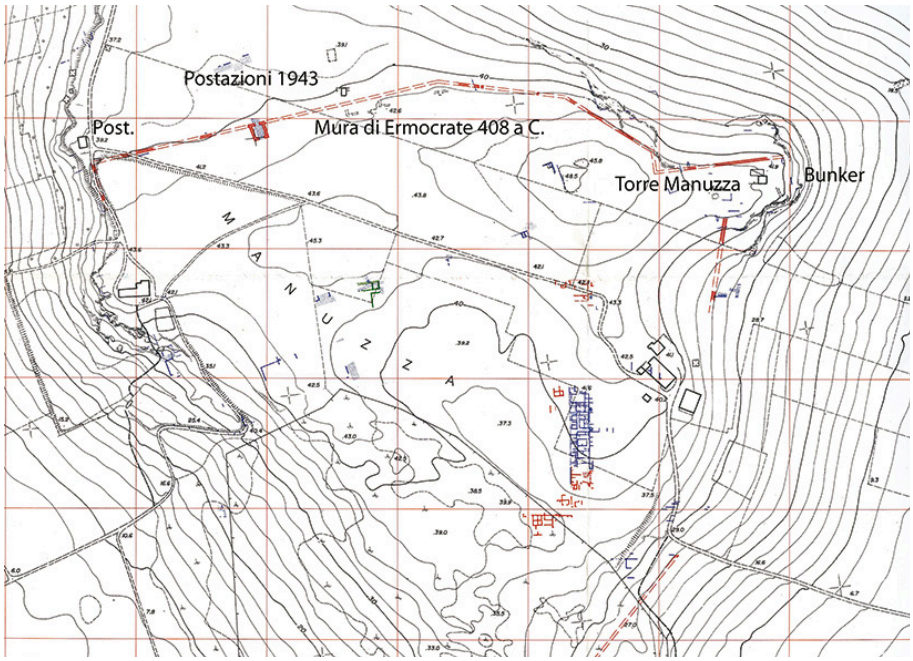
Il monumento in sé, ben distinguibile e leggibile nella sua articolazione interna, con il corpo principale, il cortile e le stalle-magazzini, munito all'esterno dalle caratteristiche torri angolari e laterali, sembra comunque installato come una specie di castello, autonomo nella sua posizione così prominente sopra il mare. Invece l'insediamento medievale, che si è arroccato nel resto dell'acropoli e i cui tratti diventano man mano più chiari, dovrebbe essere nato e cresciuto in seguito. Leggiamo ormai, infatti, dei resti abbastanza consistenti, appartenenti probabilmente a due fasi di

L'acropoli in epoca medievale: le mura ermocratee in situazione di crollo con rialzo medievale, lato Ovest.

un edificato concentrato lungo le due strade principali dell'acropoli, che evidentemente sopravvivono dando una certa articolazione a questo insediamento. L'elemento più importante, comunque, ci sembra la notevole estensione di questo insieme, se osserviamo come si risistemano, sempre naturalmente con materiale di spoglio, addirittura nuove mura sull'ampio tracciato di quelle antiche, in parte seguendo con una certa approssimazione il percorso della muraglia antica, ormai profondamente danneggiata e crollata. Anche questi fenomeni aspettano ancora l'indagine sistematica; per ora sono solo alcune monete di età sveva a testimoniare i momenti finali di questa fase: un'epoca, del resto, alla quale sembra appartenere una grande struttura – probabilmente una fattoria – i cui resti emergono dallo scavo sul pianoro Manuzza, all'esterno del circuito murario.

Poi sembra di nuovo, e per alcuni secoli, calare il silenzio sulla collina. Solo nel tardo Cinquecento s'installa il sistema di guardia anti-saracena sulla collina, con la torre così detta di Polluce, esposta a picco sul mare e con la torre intermedia di segnalazione verso l'interno dell'isola, sullo sperone orientale del pianoro Manuzza. Una tradizione funzionale e topografico-strategica che rivive addirittura ancora durante la seconda guerra mondiale, con le due catene di *bunker* e rifugi, una piazzata sulla spiaggia e

Sistemi di difesa a confronto: torre cosi detta di Polluce a picco sul mare (fine XVI sec.).



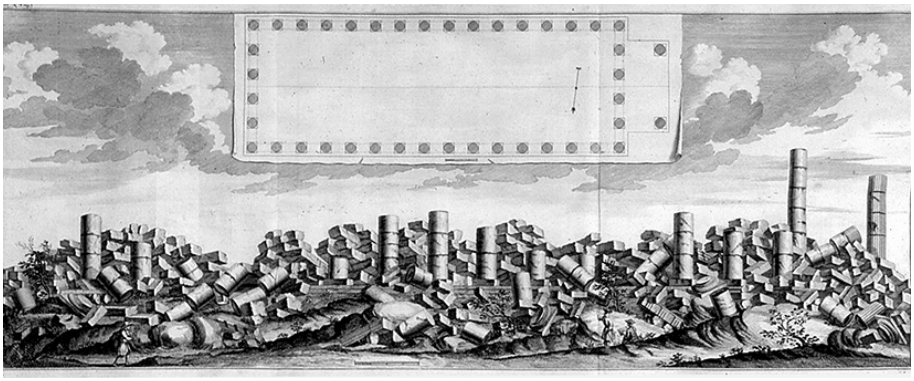
Sistemi di difesa a confronto: pianta con le mura ermocratee della Manuzza, con l'ubicazione della Torre Manuzza (fine XVI sec.) e del bunker e delle postazioni del 1943.

Sistemi di difesa a confronto: la Torre Manuzza e il bunker, visti dal pianoro in direzione entroterra.

l'altra un po' più arretrata nell'immediato entroterra: è interessante infatti notare come la seconda linea segua con precisione il tracciato col quale anche la muraglia d'emergenza di Ermocrate, 24 secoli prima, tagliava il vasto pianoro. Il resto è storia di vita agricola che si svolge, comunque, non senza una certa agiatezza, nei fertili campi tra i caratteristici casolari, con epicentro nel grande baglio dei Florio sul pianoro della collina orientale.

La storia del sito, dunque, è fortemente segnata dalle sue condizioni topografiche, sia della generale posizione strategica lungo la costa sudoccidentale dell'Isola così esposta e così aperta verso il mare e gli uomini che lo attraversarono, sia della sua configurazione stessa e del suo rapporto coll'immediato circondario; ma segnata soprattutto dalle tante genti che abbiamo visto passare.

Non parliamo, invece, in questa sede dell'altra faccia di questo straordinario sito, quella della sua riscoperta in età moderna, a partire dai tempi del *Grand Tour*, della sua valenza di grande modello di studio e ispirazione, non solo archeologico-storica, ma anche architettonico-artistica, se non per ricordare in una scuola di architettura, magari aprendo un nuovo dibattito, il più attuale dei tentativi di trasformare il luogo un'ultima volta in fortezza: questa volta di difesa del sito storico dall'invasione di noi moderni, come avvenne con il dibattuto sistema di separazione tra il Parco Archeologico e l'esterno. Una discussione, in ogni caso, che non può più esaurirsi nella proposta di mettere in bella mostra alcuni singoli monumenti, anche se della massima importanza e significato storico, ma dovrebbe considerare in modo ponderato tutta la così complessa storia di questo straordinario luogo.

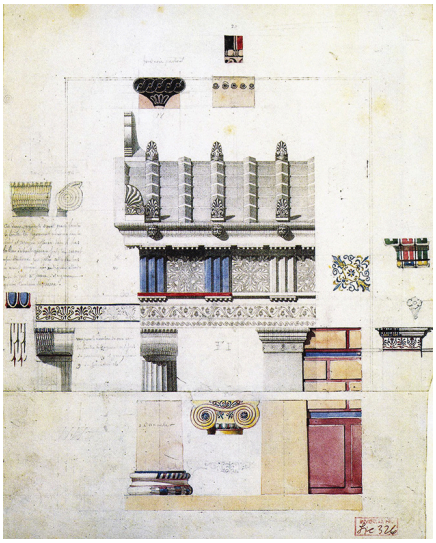


Assemblaggio sintetico di momenti e elementi della recezione moderna della Selinunte classica: l'epoca del *Grand Tour*, veduta del tempio G di Ph. D'Orville, 1764.

Le ‘case demaniali’ presenti nel parco archeologico: Il Baglio Florio sulla Collina Orientale, futuro Museo, visto dalla Manuzza.

Le ‘case demaniali’ presenti nel parco archeologico: la casa Parisi-Agoglitta sulla Manuzza, oggi sede della missione archeologica tedesca.

Assemblaggio sintetico di momenti e elementi della recezione moderna della Selinunte classica: Metopa del tempio C, inizio degli scavi (Angell-Harris, 1826).



Assemblaggio sintetico di momenti e elementi della recezione moderna della Selinunte classica: il contributo di Selinunte alla teoria dell'architettura, il dibattito sulla policromia (Hittorff, 1851).

Assemblaggio sintetico di momenti e elementi della recezione moderna della Selinunte classica: l'architettura classica di Selinunte modello del tardo neoclassicismo, il teatro *Selinus* di Castelvetrano di G. Patricolo, 1894 (foto Lentini).

Il dibattito moderno sul Parco Archeologico: la 'duna' protettiva del progetto Minissi-Tusa, 1981.

Bibliografia

J. Hulot, G. Fougères, *Sélinonte. La ville, l'acropole et les temples*, Massin, Paris 1910.
Selinunte, a cura di S. Tusa (contributi di N. Cusumano [storia], S. Tusa [preistoria, cave di Cusa, porti], D. Mertens [urbanistica e architettura], P. Moreno [scultura], A. Cutroni Tusa [monetazione], R. De Simone [Selinunte punica], F. Lentini [Selinunte in età tardoantica, territorio in età romana]), L'Erma di Bretschneider, Roma 2010.
F. De Angelis, *Megara Hyblaea and Selinous. The Development of Two Greek City-States in Archaic Sicily*, University of Oxford, Oxford 2003.
D. Mertens *et al.*, *Selinus I. Die Stadt und die Mauern*, Von Zabern, Mainz 2003 (sintesi in lingua italiana pp. 261-278).
S. Helas *et al.*, *Selinus II. Die punische Stadt auf der Akropolis*, Reichert, Wiesbaden 2011 (sintesi in lingua italiana pp. 175-188).
D. Mertens, *Castellum oder Ribat? Das Küstenfort in Selinunt*, in «Istanbuler Mitteilungen», n. 39, 1989, pp. 391-398.
D. Mertens, *I templi e la città. Problemi e prospettive del restauro architettonico a Selinunte*, in *Restauri dell'antico. Ricerche e esperienze nel Mediterraneo di età greca,* a cura di C. Greco (Convegno internazionale), Selinunte, 20-23 ottobre 2011, c.s.

Dove non altrimenti specificato, le illustrazioni sono dell'autore.

Raynaldo Perugini

Chicago versus *Amsterdam.* *Certezze, tensioni e innovazioni nella ricerca di un nuovo linguaggio*

Perché mettere in relazione due importanti – ma sostanzialmente diverse e non solo geograficamente distanti – espressioni della ricerca architettonica tra Ottocento e Novecento come la Scuola di Chicago e la Scuola di Amsterdam?

In realtà se si esaminano i loro princìpi di base ed il comune desiderio di formulare un linguaggio attuale, personale ed autonomo, comunque al di fuori delle tendenze più diffuse – già affermate o in via di affermazione – è possibile riconoscere tra questi due Movimenti una sorta di 'gemellaggio', anche se più concettuale che formale.

La critica recente, soprattutto nell'ultimo quarto del secolo che ci precede, ha infatti posto l'accento sulla persistenza di una sorta di 'globalizzazione stilistica' nell'ambito delle maggiori tendenze linguistiche dell'architettura del Novecento.

Così prima l'*Art Nouveau* e le sue ramificazioni internazionali[1] e quindi il più universale Movimento Moderno vengono a porsi – ciascuno secondo i propri codici – come vere e proprie espressioni di un linguaggio architettonico che si fa universale. Ma va notato che, soprattutto a proposito di quest'ultimo, la stessa critica ha parlato di 'monotonia'.

Eppure, sia all'interno che, soprattutto, ai margini di queste linee di tendenza primarie prende forma quel radicato desiderio di 'ricerca di un nuovo linguaggio', suscettibile di superare le tendenze conservatrici di fine Ottocento e le loro più recenti reinterpretazioni, che accomuna appunto la Scuola di Amsterdam a quella di Chicago che la precede temporalmente.

Due realtà architettoniche e ideologiche che giocheranno, per la loro sensibilità culturale, un ruolo fondamentale per l'affermazione di una architettura realmente 'contemporanea'.

In questa atmosfera si colloca Louis Sullivan, esponente di spicco della

Scuola americana, cercando di delineare una nuova architettura – come sottolinea più volte Mario Manieri Elia, nel volume a lui dedicato[2] – muovendosi però inizialmente in un contesto particolare come quello dell'America della fine dell'Ottocento. Una America 'astorica', lontana dai criteri europei, almeno dal punto di vista della consapevolezza di un linguaggio architettonico inteso come risultato di un percorso 'progressivo', costruito passo passo nel corso dei secoli. Una America dove si incontrano – e spesso si confondono – linguaggi diversi che nascono già privi, però, di quella possibilità di verifica attraverso il confronto diretto con i modelli[3] tipicamente europea. E Sullivan, operando sulla base della propria personale visione, cerca comunque proprio questo: la loro sintesi secondo quegli intenti di contestazione e di integrazione dai quali doveva svilupparsi il suo linguaggio personale.

Va ricordato però che, come per la maggior parte degli architetti della sua epoca, anche la sua formazione risente di quella sorta di 'dipendenza culturale' nei confronti della *École des Beaux Arts*, caratteristica del mondo architettonico americano dell'epoca, con la quale ha modo di entrare direttamente in contatto durante il suo soggiorno parigino. Una scuola pratica e di pensiero dove, sotto l'egida della continuità dialettica con la lezione del 'classico', si stabiliscono dei parametri di riferimento rivolti alla formulazione di una nuova architettura. E penso ad esempio a quanto scrive Jean-Louis Durand: «Qualsiasi edificio completo non è altro, ed altro non potrebbe essere, che il risultato dell'accostamento e composizione di un numero maggiore di elementi»[4].

Questa idea di aggregazione viene riconosciuta da Manieri – che la definisce «dato fondamentale» nell'opera di Sullivan – in quella sua maniera di proporre «[...]un'architettura come montaggio di parti dotate di tipologia formale autonoma, da comporre secondo gerarchie assemblative sempre diverse»[5].

Durand e Sullivan quindi. Durand che rappresenta quei concetti di presunta classicità che costituivano, come si è detto, la base di una certa architettura americana legata ad una visione che, soprattutto negli stati del Sud, aveva avuto come riferimento diretto la lezione neo-palladiana[6]. Un codice di base forte che però, al momento, si stava trasformando nell'applicazione di una semplice rilettura accademica, la cui esemplare messa in scena si riscontra negli edifici dell'Esposizione Colombiana del 1893, peraltro apertamente contestati da Sullivan con il suo *Transportation Building*.

Accanto a questo modo 'antico' di intendere l'architettura trovava però spazio uno spirito quasi *Arts and Crafts* praticato da figure di spicco come, ad esempio, Frank Furness, del quale Sullivan è allievo, che orientavano i

propri interessi verso una sorta di 'medievalismo romantico'.

Quindi due mondi completamente antitetici che si incontrano e si confrontano anche nel campo specifico di uno dei temi prioritari dell'idea stessa di Architettura: quello dell'ornamento, che costituirà uno dei punti essenziali dell'opera del Maestro Americano.

Scrive, infatti, Sullivan[7]: «Mi sembra evidente che un edificio, pressoché privo di ornamenti, possa trasmettere una sensazione di nobiltà e di dignità attraverso massa e proporzioni. Non mi sembra evidente che l'ornamento possa intrinsecamente accrescere queste qualità fondamentali. Perché allora dovremmo usare l'ornamento? Non è sufficiente una dignità nobile e semplice? Perché dovremmo chiedere di più?»[8].

Va notato quanto la sua formazione franco-classicista traspaia da queste affermazioni. Sembra, infatti, di riconoscervi un richiamo alla «nobile semplicità» propugnata da Germain Boffrand[9] o al «gran gusto per la bella semplicità» di cui parla il 'Professore' Jacques-François Blondel[10].

Se quindi la presenza dell'ornamento non pare determinante, continua Sullivan[11], «[...] sarebbe importante per il nostro bene estetico evitare completamente per alcuni anni l'uso di ornamenti in modo che il nostro pensiero possa concentrarsi intelligentemente sulla produzione di edifici ben concepiti e avvenenti nella loro nudità».

Queste affermazioni sembrano però contrastare con quegli aspetti 'ornamentali' che caratterizzano in gran parte la sua opera. Ma, come è noto, i temi del rapporto ornamento-oggetto architettonico e della 'semplicità' come valore assoluto hanno una origine antica.

Soprattutto nel Settecento, oltre ai due esponenti della scuola di pensiero francese che abbiamo già chiamato in causa, altri teorici e architetti quali Carlo Lodoli[12], Marc-Antoine Laugier[13] o lo stesso Giovanbattista Piranesi[14] li hanno affrontati prima di Sullivan (e di Adolf Loos, che dedicherà a questo argomento ampio spazio nei suoi scritti critici[15]) introducendo l'idea dell'ornamento superfluo/non superfluo e anticipando così il concetto sullivaniano di 'ornamento organico'.

Scrive, infatti, ancora Sullivan: «Un edificio che sia realmente un'opera d'arte (e non ne considero altri) è nella sua natura, essenza e fisicità, un'espressione emozionale [...] esso deve avere, quasi letteralmente, una vita». L'architettura è vita se «[...] la composizione dei volumi e il sistema decorativo sono distinguibili solo in teoria» dando così forma ad un «sistema organico di decorazione»[16].

E se tale modo di concepire l'ornamento e i caratteri 'emozionali' dell'opera architettonica costituisce un'importante chiave di lettura dell'opera sullivaniana, altrettanto rilevante è il suo concetto – peraltro più volte

richiamato da Manieri – di 'potere dell'architettura'.

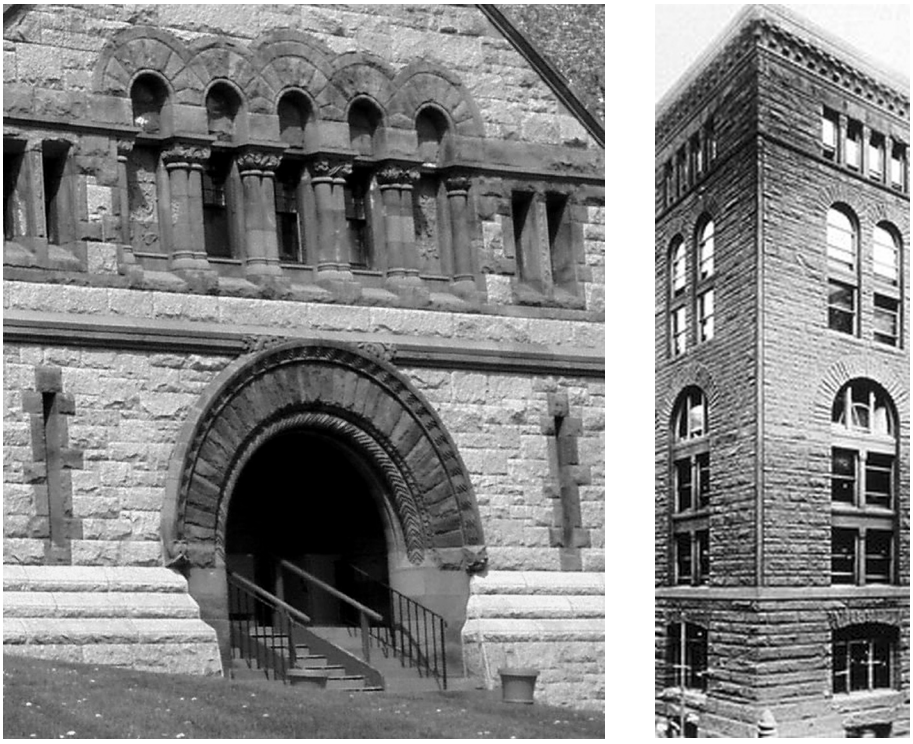
Tutto questo rivolto comunque alla messa a punto di un codice linguistico capace di individuare i princìpi ed i caratteri di una architettura autenticamente, e autonomamente, 'americana'.

Quindi, riepilogando, composizione di volumi, aggregazione di parti, integrazione di elementi. Ma questi sono in fondo i caratteri tipici dell'architettura americana del periodo, di quell'architettura 'favolistica' espressa da Furness dove il linguaggio degli stili viene a coniugarsi in una articolazione anche caotica. Un 'disordine' dove sembra potersi riconoscere quell'*horror vacui* tipico dell'architettura nord-europea dell'età barocca. E, considerando anche che, come abbiamo accennato, il riferimento principe della didattica dell'architettura era strettamente connesso alla *École des Beaux Arts* ed al relativo soggiorno di studio parigino, che spesso caratterizzava la formazione architettonica del momento, non stupisce che si possano riscontrare in questa particolare forma di eclettismo dei collegamenti con l'architettura francese dei secoli precedenti. Basti pensare, ad esempio, alle finestre nei tetti, che richiamano alle *lucarnes*[17], ai torricini, ai pinnacoli e ad altri dettagli decorativi.

Ma, in parallelo, nel complesso dell'opera di Furness si possono individuare – liberati dal loro sovraccarico 'pittoresco' – degli esempi di rilievo[18] dove si manifesta quella idea del 'muro traforato' che sarà una costante dell'immagine stessa del grattacielo americano – dove il vuoto sembra prevalere sul pieno – affiancata da timpani classici e dall'uso, che diverrà una caratteristica dell'architettura dell'epoca, di valorizzare con decorazioni spesso sovrabbondanti la parte basamentale porticata.

Peraltro, anche la suddivisione dell'edificio per livelli orizzontali è tipicamente americana così come è tipico il modo di concepire la progettazione da parte di Henry Richardson, vero e proprio 'padre' dell'architettura ottocentesca statunitense. Richardson crea, infatti, uno stile tutto suo nel quale vengono a convergere – nell'ambito di una visione della storia molto particolare – la sua interpretazione del Romanico, del Quattrocento fiorentino, dell'architettura vernacolare inglese e delle *Arts and Crafts*. Il tutto assemblato secondo un modo di concepire l'architettura che oscilla tra un medievalismo alla Viollet-le-Duc ed i princìpi teorici espressi da William Morris e da John Ruskin[19]. Tutti personaggi le cui teorie e le cui proposte, anche formali, trovano ampio riscontro in un contesto – quale l'America dell'Ottocento – dove, come si è già anticipato, l'impossibilità della verifica storica sull'oggetto concreto porta inevitabilmente a delle 'interpretazioni a distanza' spesso al limite del fraintendimento.

Così i fornici centinati che individuano l'ingresso o i grandi archi che



A sinistra, Henry H. Richardson – Ames Free Library a North Easton (Massachusetts) (1877) – Dettaglio della facciata. A destra, Henry H. Richardson – Marshall Field's Wholesale Store a Chicago (1885 demolito nel 1930) – Dettaglio della facciata. Si noti il linguaggio architettonico 'Rinascimentale' adottato.

abbracciano più piani, e quindi si trasformano in loggiati, divengono delle costanti negli edifici del periodo, delle quali lo stesso Sullivan non mancherà di proporre le sue personali interpretazioni.

Inoltre, all'interno di un linguaggio architettonico che dalla lezione del passato – e soprattutto dalla sua reinterpretazione o, forse più correttamente, dalla sua 'reinvenzione' – riprende gran parte delle caratteristiche formali, anche il dettaglio diventa rilevante. Così bifore, arcate, logge, si integrano in un disegno complessivo dove una specifica attenzione viene tributata alla parte a livello strada – che si trasforma in una sorta di basamento – o alla scansione verticale della facciata che spesso mima un ideale ordine gigante derivato da un simbolico Rinascimento.

E Manieri, nuovamente, evidenzia questo modo 'disinvolto' di ricorrere alla suggestione storica prendendo come esempio il 'moderno' *Home Insurance Building* di Chicago, realizzato nel 1885 da William Le Baron Jenney. Qui

si ritrovano, infatti, tutti i criteri sopra esposti: il basamento bugnato al quale si sovrappongono cinque livelli, individuati ciascuno da una parasta angolare corredata di base e capitello, una sorta di loggia posta stranamente quasi a metà fabbricato, l'importanza data al fornice di accesso, l'uso, come coronamento, di un vero e proprio cornicione 'alla maniera rinascimentale'.

Ma analogamente, ad esempio nello *Union Trust Building* realizzato nel 1897 da George B. Post, troviamo applicata – anche in questo caso ad un 'edificio alto' – una fusione di stili che ad uno schema di facciata 'storicamente articolato' – con tanto di bugnato, capitelli e successione di archi strombati – sovrappone degli elementi 'romantici' quali un ampio tetto spiovente, delle *lucarnes* e dei lunghi camini.

È questo un caso emblematico della oscillazione del gusto di una architettura che, non dimentichiamolo, fa della tecnologia più avanzata e della economicità i suoi punti di forza. Infatti l'ideale dell''edificio alto' si identifica generalmente con una gabbia strutturale, spesso in ferro, dove

William Le Baron Jenney – *The Home Insurance Building* a Chicago (1885).

George B. Post – *Union Trust Building* a New York (1897).

le vitruviane *firmitas* e *utilitas* si uniscono a delle scelte improntate alla standardizzazione ed alla ottimizzazione delle risorse. Una gabbia però rivestita, trasformata, da un involucro prevalentemente in laterizio, che in molti casi assume la forma di una 'pellicola romantica' colorata, dove le scelte che vengono operate – al di là dei caratteri ricorrenti che abbiamo già richiamato – consentono di attingere liberamente ai 'vocaboli' dell'architettura del passato senza preoccuparsi della corrispondenza o meno alla relativa 'grammatica'.

Se si osservano, infatti, altri edifici espressione dell'architettura di quella che sarà denominata Scuola di Chicago, come ad esempio il *Rookery Building*, realizzato appunto a Chicago nel 1885 da Daniel Burnham e John W. Root, nell'immagine complessiva vengono a convergere – accanto a stilemi ricorrenti quale il sistema di arcate sovrapposte che lasciano intravedere i solai e quindi la struttura – degli elementi mutuati da altri. Così l'arco di ingresso richiama Richardson o i 'torricini' della parte centrale della facciata, pur ricordando Furness[20], sembrano quasi una rilettura del palazzo ducale di Urbino. Il tutto arricchito dalla consueta reinterpretazione degli ordini architettonici e da un'ampia presenza di motivi decorativi.

Va notato che, in questo caso, si evidenzia anche l'aspetto 'roccioso' della parte basamentale – arco di ingresso e livello strada – motivo frequente questo che Manieri, parlando però dell'opera di Sullivan, pone a confronto con l'angolo berniniano di Montecitorio. Ed è sempre Manieri ad attirare l'attenzione sulla particolare evidenza che in tutti i grattacieli viene data alla porzione di fabbricato posizionata a livello dell'occhio e per questo maggiormente percepibile e fruibile. Infatti, è spesso in questa sorta di 'basamenti' che viene concentrata la massima parte di una decorazione, anche sovrabbondante o addirittura 'autonoma' rispetto al contesto. Mentre ai livelli superiori – più 'schematici' e maggiormente legati ad una forma strutturale – l'apparato decorativo appare più leggero, più sfumato, assecondando in genere il disegno complessivo della facciata.

Un altro fattore importante di questa Scuola architettonica è la ricerca dell'altezza[21], di una architettura in elevazione che 'punti al cielo', rileggendo il mito della Torre di Babele e di una turrita Babilonia, peraltro giustamente utilizzata come immagine-simbolo nella copertina del libro a più mani dedicato alla Città Americana del quale Manieri è uno degli autori[22].

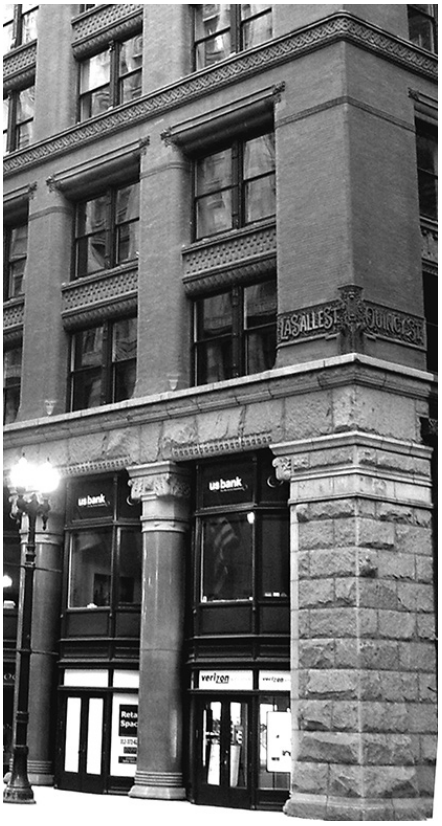
E forse anche questo desiderio di prevalere attraverso la 'tendenza al limite' si pone come espressione più moderna di quel concetto di 'potere' che, come abbiamo anticipato, ancora Manieri identifica come uno dei punti focali della poetica di Sullivan.

In questo senso, sempre come esempio ulteriore di questa ricerca di

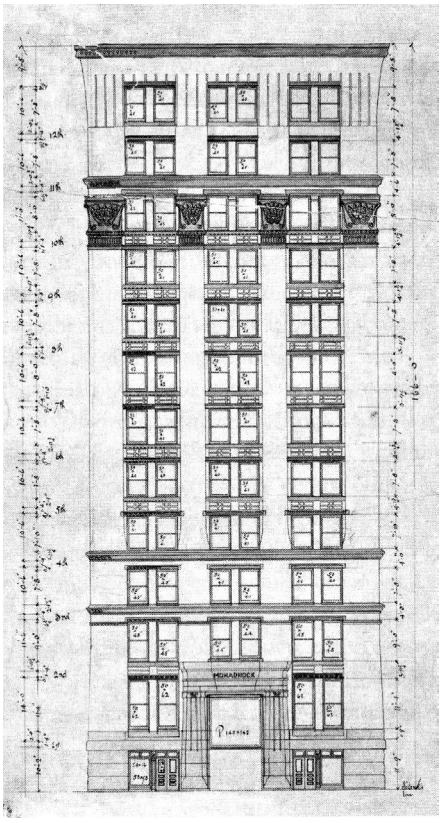
Daniel Burnham & John W. Root – *The Rookery Building* a Chicago (1885). Si notino l'influenza di Richardson nell'arco di ingresso e di Furness nei 'torricini' in facciata accanto al consueto sistema di arcate che abbracciano più piani lasciando intravedere i solai.

una autonomia linguistica, va ricordato il *Monadnock Building* di Chicago. Infatti, sia la sua particolare forma allungata, a 'muro', – che contrasta con l'idea di 'torre' caratteristica del grattacielo[23] – sia la diversa paternità dell'ala nord e dell'ala sud e la conseguente variazione di linguaggio – motivata peraltro anche dal diverso periodo di esecuzione –, forniscono degli interessanti spunti di riflessione sulle caratteristiche compositive e sulle possibili variabili nelle facciate degli 'edifici alti'.

Infatti l'ala nord, costruita su progetto di Burnham & Root tra il 1881 e il 1891, appare organizzata secondo lo schema tipico del basamento bugnato che 'sorregge' una sintesi di ordine gigante[24] – immagine questa ulteriormente rafforzata dal verticalismo delle sequenze di *bay-windows* che scandiscono la facciata suggerendo l'idea di scanalature – con sovrapposta



Daniel Burnham & John W. Root – *The Rookery Building* a Chicago (1885) – Dettaglio della facciata.



Daniel Burnham & John W. Root – *Monadnock Building* a Chicago – Versione preliminare dell'ala nord (1885). Si noti lo schema stilistico con Ordine gigante.

una loggia che prelude all'importante cornicione 'rinascimentale'.

Tale articolazione 'classica' viene in qualche modo ad assimilare l'intera facciata – sia pure concepita con una certa attenzione alla tipologia del palazzo all'antica – alla sequenza base-fusto-capitello tipica dell'ordine classico che qui si identifica con la progressione: 1) basamento, 2) corpo centrale 'scanalato', 3) loggia/cornicione, procurando quell'effetto columniforme frequente nell'oggetto-grattacielo.

Per quanto concerne invece l'ala nord, concepita da William Holabird e Martin Roche e realizzata tra il 1891 e il 1893, qui l'edificio, pur mantenendo le proporzioni e l'organizzazione di massima precedenti, assume un aspetto più moderno, più 'sintetico'. Rimane il programma stilistico ma il segno architettonico è più libero, anche se questa semplificazione

evidenzia maggiormente quell'*horror pleni* tipico di questi edifici dove, fin dall'inizio, è spesso il vuoto a prevalere sul pieno.

Ma, va detto, la Scuola di Chicago propone anche dei canoni ricorrenti, come ad esempio la maniera di movimentare la facciata con la caratteristica sequenza di *bay-windows* incolonnati. Tema questo riscontrabile sia nel *Monadnock Building* che nel *Takoma Buiding* di Chicago, del 1889 a firma di Holabird & Roche, o ancora nel *Reliance Building* sempre a Chicago iniziato nel 1890 da John W. Root e quindi completato nel 1985 da Charles B. Atwood.

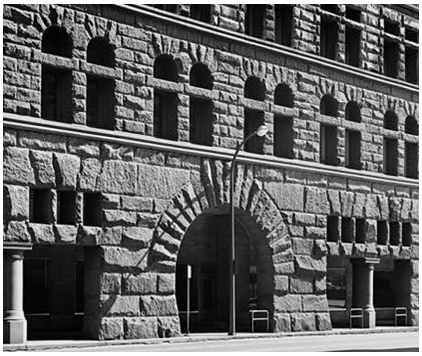
E se il *Marquette Building* di Chicago del 1895, sempre di Holabird & Roche, pur mantenendo la classica conformazione tripartita, appare decisamente più moderno, il più tardo *Flatiron Building*, costruito a New York nel 1902 da Daniel Burnham & Co, con il suo particolare impianto triangolare che sembrerebbe suggerire scelte stilistiche all'avanguardia, mostra ancora un rivestimento strettamente dipendente da quel linguaggio pseudo-europeo che aveva caratterizzato l'ultima parte del XIX secolo.

Questo è il contesto all'interno del quale si muove Louis Sullivan, che comunque partecipa al dibattito architettonico del momento da un lato proponendo degli edifici nei quali vengono applicati i princìpi progettuali e gli stilemi ricorrenti e dall'altro cercando di individuare dei criteri innovativi, personali e soprattutto autenticamente 'americani' nella loro originalità.

Così, nell'ambito della produzione condivisa con il più 'tecnico' Adler[25], la facciata dell'*Auditorium Building* di Chicago del 1889 presenta tutti i caratteri della 'architettura storicizzata' allora in voga. Ovvero un basamento 'tipo Richardson', con bugnato irregolare molto marcato, traforato da una alternanza di fornici ad arco e porte bifore con colonnina centrale al quale si sovrappone una sequenza di livelli derivati anch'essi dal principio della bifora. Qui troviamo, infatti, una serie di motivi tra i quali spiccano delle finestre 'fiorentine', un ordine gigante di arcate che – pur abbracciando solo due finestre per piano – mostra una decisa dipendenza dallo *Union Trust Building* di Post. E ancora, sotto a un cornicione a dentelli, una sorta di loggia – anch'essa con colonnine e strutturata secondo la classica conformazione tripartita caratteristica della Scuola di Chicago[26] – ed una serie di arcate che richiamano il *Marshall Field's* di Richardson.

Più personale l'elaborato sistema a tre fornici che caratterizza l'ingresso principale[27] e soprattutto la dissimmetria procurata dalla presenza della torre che, richiamando forse ancora dei modelli europei di epoca precedente[28], si ricollega al necessario verticalismo cittadino.

Come, infatti, ricorda più volte Manieri, Chicago è una città 'piatta' alla quale si contrappone la verticalità degli 'edifici alti'. E non a caso il tema di



Dankmar Adler & Louis H. Sullivan – *Auditorium Building* a Chicago (1889) – Dettaglio degli archi di ingresso laterali. Si noti l'influenza del *Marshall Fields* di Richardson.

Dankmar Adler & Louis H. Sullivan – *Union Trust Building* a St. Louis (1892-1893) – Dettaglio della facciata.

questo intervento mette in relazione la ricerca di un nuovo linguaggio da parte di due Scuole architettoniche accomunate da una situazione territoriale simile: il «*plat pays*»[29] e il dialogo con l'acqua. Acqua 'vissuta' a Chicago attraverso il confronto diretto con il lago Michigan – a sua volta 'piatto' –, acqua presente nei canali e parte integrante dell'architettura progettata dalla Scuola olandese.

Comunque, questa persistenza della storicizzazione architettonica resta una caratteristica del primo Sullivan, come si può riscontrare nel *Borden Block* di Chicago del 1880 – ancora firmato Adler & Co[30] – preso come esempio da Manieri in quanto tipica espressione dell'utilizzo di elementi caratteristici del linguaggio stilistico storico (basamento, ordine gigante, ecc.) nell'architettura americana del periodo.

Una sintesi ed un aggiornamento del linguaggio della Scuola di Chicago costituiscono invece la caratteristica di un'altra opera importante della produzione sullivaniana: lo *Stock Exchange Building*[31]. Qui l'innovazione consiste prima di tutto nel rovesciamento della posizione delle arcate che, abbandonando la parte alta del fabbricato, concorrono – sotto forma di una sorta di mimesi di loggiato – al completamento di un alto basamento arricchito dal tipico portale, che in questo caso è particolarmente ricercato[32]. Più tradizionale invece l'articolazione della facciata, molto traforata e 'movimentata' dalla applicazione costante dell'usuale sistema di *bay-windows* che in questo caso vengono a produrre un curioso 'effetto colonnato' esaltato anche dalla classica articolazione tripartita del prospetto.

Ma forse l'esempio più emblematico di questo schema abituale di ripartizione della facciata si riscontra nel più significativo degli 'edifici alti'

realizzati da Adler & Sullivan: lo *Union Trust Building* costruito a St. Louis tra il 1892 e il 1893[33].

Vi si riconoscono, infatti, applicati ad un fabbricato in qualche modo 'doppio', data la particolare forma a 'U' dell'impianto, tutti gli elementi tradizionalmente ricorrenti. Ovvero: un forte basamento nel quale trovano posto anche dei grandi 'oculi' puntualizzati da una piccola testa zoomorfa, un corpo centrale concluso ad archi ed una loggia che abbraccia due piani – caratterizzata da una decorazione molto personale dove si riscontrano teste di animali e capitelli traforati bizantineggianti – e quindi un cornicione, anch'esso 'traforato'. Né manca la classica colonna di *bay-windows*, che in questo caso svolge il ruolo di cerniera tra i due volumi emergenti[34].

Eppure, tornando a questa suggestione di analogia formale tra le componenti del grattacielo e quelle della colonna – peraltro riprese anche in tempi recenti da Philip Johnson nel suo *AT&T* (poi *Sony*) *Building* del 1981 – esiste una corrente di pensiero che sembra riconoscerne la validità. Tant'è vero che è proprio lo stesso Sullivan a ricordarlo quando scrive[35]: «Alcuni critici, peraltro tra i più attenti, hanno avanzato la teoria che il vero prototipo dell''edificio alto' per uffici (*Tall Office Building*) sia la colonna classica, composta da base, fusto e capitello» assimilando alla base i piani più bassi, al fusto liscio o scanalato la «monotona ed ininterrotta sequenza» dei piani destinati a uffici ed al capitello il piano attico che, con la sua ricchezza decorativa, completa il tutto.

Questa interpretazione, più volte ricorrente nel nostro discorso, è stata riproposta da Joseph Rykwert[36] che, nel ricordare l'affinità elettiva tra Sullivan e Adolf Loos – che peraltro nel visitare Chicago aveva avuto l'occasione di un confronto diretto con l'architettura del Maestro Americano – suggerisce una nuova chiave di lettura dell'idea loosiana per il concorso per lo *Chicago Tribune Building* del 1922. Rykwert propone, infatti, di considerare l'immagine dell'edificio-colonna non più solamente come semplice contestazione del linguaggio classico[37] ma anche come una sorta di omaggio-reinterpretazione delle matrici dell'architettura del grattacielo. Questo tanto più che un'altra versione simile – in questo caso in stile 'egizio' e non dorico – viene presentata nella stessa occasione, sia pure sotto forma meno sintetica, anche da Paul Gerhardt[38]. Forse, e questo è un suggerimento di Diana Agrest[39], potrebbe anche trattarsi di una specie di evocazione/esorcizzazione del punto debole dell'architettura americana, ovvero della nostalgia «di un passato storico mai esistito».

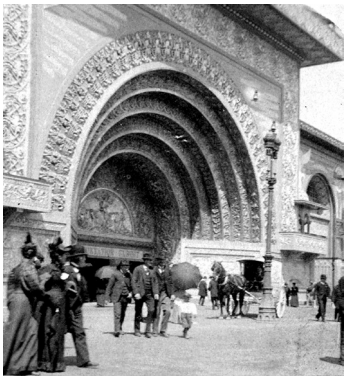
Comunque, un elemento che traspare in tutta l'architettura di Sullivan, in questa ricerca di un linguaggio nuovo ed autonomo, è la capacità – sottolineata da Manieri – di comporre, di aggiungere, elementi riconoscibili

trasformandoli in una espressione personale. Nello *Union Trust Building* vi sono diversi dettagli dell'articolazione dei prospetti in comune con lo *Stock Exchange Building*, ma quello che spicca è l'arco di ingresso – che abbiamo visto costituire da sempre uno dei punti salienti del progetto dell''edificio alto' – dove sembra convergere la massima intenzione decorativa. «La forma segue la funzione» scrive Sullivan eppure nei suoi edifici gli ornamenti naturalistici, o anche zoomorfi, sia pure 'giustificati', sono sempre presenti ed in particolar modo, come abbiamo già osservato, prevalentemente ai livelli più vicini al piano stradale.

Agli archi di ingresso 'romanici' di Richardson[40] fanno infatti da contrappunto le raffinate soluzioni decorative proposte da Sullivan, ad esempio nella cosiddetta *Golden Door*[41] del *Transportation Building* alla Esposizione Colombiana del 1893.

Ricorda, infatti, Manieri come questo edificio in stile più eclettico che 'romanico'[42], ricco di colore e di decorazioni, sia stato concepito – già tra il 1891 e il 1892 –, forse provocatoriamente, in aperto contrasto con il bianco linguaggio neoclassicheggiante del contesto voluto dal coordinatore Daniel Burnham.

Si trattava comunque di uno scontro tra due scuole di pensiero, con riferimenti culturali diversi e diverse finalità. Da un lato il tentativo di una reale autonomia dai modelli europei, forse anche sotto certi aspetti 'provinciale', dall'altro una visione «[...] antilocalistica e sprovincializzante, tesa a rapporti e dimensioni intercontinentali ormai storicamente necessari»[43] che per que-



Dankmar Adler & Louis H. Sullivan – L'arco di ingresso del *Transportation Building* alla Columbian Exhibition del 1893, detto '*Golden Doorway*', in una foto d'epoca.

Louis H. Sullivan – *National Farmers' Bank* a Owatonna (Minnesota) (1906-1908).

sta finalità adotta i canoni della rilettura neoclassica dell'Antico, anticipando, nelle intenzioni, quello stile internazionale unificante caratteristico del Movimento Moderno.

Un discorso a parte meritano gli archi di ingresso sullivaniani, dal caso limite del *Transportation Building* a quello dello *Stock Exchange Building*. Ma esiste un momento della sua produzione architettonica in cui l'arco 'si fa edificio', ed è nella *National Farmers' Bank* di Owalonna nel Minnesota.

È un'opera più tarda – siamo ormai nel XX secolo[44] – che fa parte del complesso di edifici bancari progettati da Sullivan. Qui, date le dimensioni ridotte dell'edificio, troviamo il motivo dell'arco che investe l'intera facciata, svincolandosi dalla sua funzione originaria e assumendo così una propria autonomia architettonica.

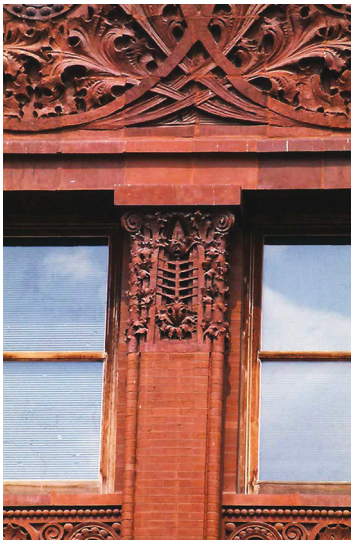
In questo periodo – tra il 1891 ed il 1895 quando la società si scioglie – si collocano, come abbiamo visto, gli esempi più rilevanti della produzione architettonica di Adler e Sullivan. Tra questi forse i più noti e rappresentativi sono il *Wainwright Building* del 1891 ed il *Guaranty Building* del 1894, tutti e due realizzati fuori Chicago.

Il *Wainwright Building* di St. Louis propone la classica articolazione su

Dankmar Adler & Louis H. Sullivan – Confronto tra la parte terminale del *Guaranty Building* a Buffalo (1894) e quella del *Wainwright Building* a St. Louis (1891).

tre livelli, di cui quello centrale sembra accentuare l'effetto 'colonnato' grazie anche alla presenza di veri e propri capitelli, mentre a conclusione viene posta una fascia-cornicione del tutto degna – come 'presenza' – di un palazzo del Cinquecento. Forte è anche la componente ornamentale che unisce motivi naturalistici a disegni più geometrici. Così come l'arco d'ingresso non è più la 'porta rustica' richardsoniana ma si propone con una soluzione rettangolare più semplice e più elaborata al tempo stesso, più moderna.

Assai simile nei princìpi compositivi, il *Guaranty Building* di Buffalo



Dankmar Adler & Louis H. Sullivan – *Wainwright Building* a St. Louis (1891) – Dettaglio della facciata.

Dankmar Adler & Louis H. Sullivan – *Guaranty Building* a Buffalo (1894) – Dettaglio della facciata. Si noti la decorazione che 'invade' il cornicione.

riprende motivi tradizionalmente sullivaniani ivi compresi gli oculi che ricordano lo *Union Trust Building* – sempre a St. Louis – sia pure spostati sotto al cornicione e quasi tangenti alle cuspidi arcuate delle scansioni verticali del corpo centrale della facciata.

Qui però la decorazione, molto presente e sovrabbondante, si sovrappone al contesto con una forza espressiva che la porta a debordare fino ad 'aggredire' – in corrispondenza degli angoli – la cornice finale, 'contaminandone' la forma.

In fondo, mettendo a confronto questi due edifici, in un certo senso molto simili anche nella scelta cromatica e dei materiali, si riconosce una sorta di variazione su tema comune. Anche se, nel complesso, il *Wainwright Building*

appare più 'forte' rispetto al più delicato *Guaranty Building*, manifestando così l'evoluzione del linguaggio architettonico di Sullivan.

E se già nel *Guaranty Building* la decorazione punta decisamente verso temi naturalistici, dove la componente 'arborescente' diventa dominante è negli esempi più tardi della *Home Building Association Bank* costruita a Newark nell'Ohio e nel *Kraus Music Store* di Chicago.

Sono due edifici del Novecento – 1914-1915 la banca, 1922 il negozio – dove, in entrambi i casi, ci troviamo di fronte ad una rilettura 'fisica' della decorazione. Soprattutto nel caso dell'edificio bancario gli 'alberi pietrificati' che si 'appoggiano' alla facciata riprendono l'idea formalmente già anticipata nella facciata del *Gage and McCormick Building* di Chicago del 1898-1899 e proposta anche nel pressoché coevo *Van Allen Building*, realizzato a Clinton nello Iowa tra il 1913 e il 1915. Nel negozio di musica, invece, la fisicità della decorazione si esprime sotto forma di un vero e proprio 'trofeo', insegna simbolica del negozio, che assume una forza espressiva quasi tardo-barocca.

Va anche osservato che, in questi interventi a piccola scala, come sfondo per questo particolare tipo di ornamenti sia utilizzato una sorta di telaio riquadrato da una cornice. Un motivo, peraltro molto ricercato per quanto concerne la scelta del materiale di rivestimento, nel quale Manieri – nel caso della banca, oggetto anche di una particolare attenzione cromatica – riconosce un arco trionfale a fornice rettangolare[45].

Certo, vi si respira una forte suggestione *Art Nouveau* integrata con quel carattere 'naturalistico' che si pone come elemento essenziale alla base della poetica architettonica sullivaniana. Di una poetica che, soprattutto negli ultimi anni della sua attività, vede palesarsi una particolare attenzione nei confronti del materiale e della sua forza espressiva. Viene, infatti, a prevalere l'uso del mattone che, affiancato ad una priorità del 'volume puro' rispetto agli aspetti ornamentali, sembra accostarsi maggiormente ai caratteri dell'architettura del nuovo secolo.

Un esempio di rilievo di questa nuova svolta è la *People Savings' Bank* di Cedar Rapids (Iowa), datata 1909-1911, la cui scelta compositiva sembra richiamare un'architettura più europea, più vicina anche alla coeva architettura olandese.

Ed è sintomatico che a questo punto ad affermarsi, anche a livello internazionale, sia una figura capace di introdurre un modo di espressione architettonica che potremmo definire 'di transizione' – in quanto sintesi di una pluralità di suggestioni innovative estese fino all'architettura giapponese – come Frank Lloyd Wright. Un architetto contemporaneo che, nel veicolare il linguaggio sullivaniano, reinterpretato ed attualizzato, riuscirà

a concretizzare il sogno americano di uno 'stile' autonomo, diffondendone forme e princìpi anche a livello extranazionale.

E non a caso proprio all'opera di Wright farà riferimento quello che viene considerato dalla critica come uno dei principali precursori/ispiratori di quella che Jan Gratama[46] chiamerà «Scuola di Amsterdam»: Hendrik Petrus Berlage.

Berlage in realtà si presenta come un uomo colto, dotato di una visione architettonica cosmopolita acquisita durante un lungo viaggio europeo[47] e per questo capace di mediare e di integrare le tendenze, i fermenti e le tematiche principali del momento di passaggio tra Ottocento e Novecento con una visione 'rispettosa' dei caratteri tipici della sua area geografica. Va peraltro notato che nella formazione di questa sua poetica architettonica viene a collocarsi, in maniera rilevante, l'apprezzamento per l'opera di Wright, come ad esempio per il *Larkin Building* di Buffalo del 1904, oggi distrutto.

Del resto, il 'dialogo a distanza' con l'architettura americana sarà integrato con un viaggio di studi negli Stati Uniti, verso la fine del 1911, che gli permetterà di confrontarsi direttamente con i modelli di oltreoceano. Nel suo scritto dedicato al suo *Grand Tour* americano compare, infatti, un riferimento all'incontro con Sullivan[48] che gli mostra i suoi lavori.

Berlage, comunque, si pone come un vero e proprio *maître à penser* quando scrive[49]: «[...] l'arte del costruttore consiste in questo: nella creazione dello spazio, non nel disegno delle facciate. Un involucro spaziale è creato per mezzo di muri per cui uno spazio o un susseguirsi di spazi è puntualizzato in accordo con la complessità dei muri». E ancora[50]: «Anzitutto il muro deve essere messo in evidenza in tutta la sua levigata bellezza, e qualunque cosa potrebbe essere applicata ad esso deve essere evitata come un ingombro [...]»[51].

Questa affermazione, che mira a valorizzare la forza espressiva della maglia muraria, unita alla sua concezione della supremazia dello spazio sull'ornamento e soprattutto dell'importanza dei rapporti tra le masse sembrano ricordare quella «sensazione di nobiltà e di dignità» trasmessa da «[...] un edificio pressoché privo di ornamenti attraverso massa e proporzioni.» di cui abbiamo parlato in precedenza[52] a proposito di Sullivan.

Eppure il primo Berlage, quello della Borsa di Amsterdam soprattutto, deve molto alla tradizione locale. Evidenti sono infatti nella sua 'opera prima' richiami ad architetti come Hendrik De Keyser[53] e Jacob Van Campen[54] o al più 'moderno' Petrus Cuijpers[55], coniugati però con la ricerca di nuove espressioni stilistiche e di linguaggio.

Nello scritto sembra però trasparire, accanto al richiamo quasi sullivaniano alla 'originaria purezza' dell'Architettura di cui abbiamo parlato, anche la concezione di un involucro spaziale ottenuto attraverso l'integrazione tra

piani che si avvicina al metodo compositivo caratteristico dell'altro ramo dell'Architettura olandese. A quello cioè più legato a Theo van Doesburg ed a Gerrit Rietveld, ovvero al Movimento De Stijl – fondato però nel 1917 – dove appunto piani e colore costituiscono la base stessa del passaggio dialettico tra arte e architettura.

Va detto comunque che se la sua Borsa, con l'uso del mattone e con la sua moderazione decorativa – palesi soprattutto nella versione definitiva – costituisce indubbiamente un punto di partenza per l'idea di un'architettura al tempo stesso creativa ed 'emozionale' – come sarà quella degli esponenti della Scuola di Amsterdam – nelle opere successive la sua ricerca di un linguaggio autonomo viene ad affinarsi progressivamente.

Così nella *Sede del Sindacato Tagliatori di Diamanti*, del 1899, troviamo una sorta di rilettura delle merlature accostata ad un arco di ingresso, non privo di richiami richardsoniani, che caratterizza l'immancabile elemento verticale.

Ma è soprattutto nel *Casino di Caccia St. Hubertus* ad Hoenderloo, del 1915, dove peraltro si manifesta apertamente un altro dei parametri caratteristici dell'architettura olandese del momento, ovvero il contrappunto con l'elemento acqua, che si palesa pienamente la sua volontà di sperimentare.

Si tratta, infatti, di un 'oggetto architettonico' dall'impianto planimetrico particolare dove l'elemento verticale, fortemente emergente, appare pressoché circondato ed 'aggredito' dal resto della costruzione, fondendo echi dell'architettura locale con suggestioni quasi *Arts and Crafts*. Ma qui la forza espressiva di Berlage traspare soprattutto negli interni, dove l'uso del mattone a finalità decorative ricorda il Sullivan della *Golden Doorway* della Esposizione Colombiana o dell'arco di ingresso del *Wainwright Building*[56].

Va però segnalato che dei riferimenti allo spirito di Chicago uniti a 'citazioni' delle esperienze della Scuola di Amsterdam si riconoscono ancora in opere più recenti. Ad esempio nel complesso di edifici sulla Merkatorplein di Amsterdam, concepiti e realizzati tra il 1924 ed il 1927, dove ad una sorta di basamento-porticato in pietra – 'contaminato' da elementi decorativi che si spingono fin sopra la facciata – si sovrappone un corpo in mattoni reso plastico dall'uso di *bay-windows* e dal protendersi in avanti dell'angolo.

Inoltre, l'idea di aggregazione di volumi, questa volta puri – unita all'immancabile elemento verticale –, si evidenzierà ancora più tardi nel *Palazzo Comunale di Usquert*, datato 1928-1930, o nel *Gementemuseum* a Den Haag del 1935, peraltro 'completato', quest'ultimo, da uno specchio d'acqua che 'si fa architettura'. Qui la lezione della Scuola di Amsterdam si unisce al desiderio di sintesi del Movimento Moderno affiancando l'opera

di un altro grande architetto del periodo – a sua volta non indifferente a suggestioni ispirate dalla stessa Scuola –, ovvero Willem Marinus Dudok, emblematizzata ad esempio nel suo *Municipio di Hilversum* della fine degli anni Venti del Novecento.

Eppure, anche se Berlage viene spesso considerato, assieme a Eduard Cuijpers[57], il suo principale ispiratore, va notato che, come la Scuola di Chicago, la Scuola di Amsterdam non si configura – secondo la consuetudine del momento – come un vero e proprio Movimento di avanguardia con tanto di Manifesto programmatico. Si tratta piuttosto dell'aggregazione di un gruppo di giovani architetti – originariamente riuniti appunto nello studio di Cuijpers – accomunati dal desiderio di sperimentare.

Così negli anni che vanno dal primo Novecento fino al 1910, gli anni dei Futurismi, russo e italiano, e della rilettura dalle fondamenta del codice artistico, Pieter Kramer, Michel de Klerk[58], il *Prix de Rome* J.M. van der Mey, G.F. La Croix, H.T. Wijdeweld ed altri giovani progettisti cercano di dare vita ad una architettura personale e innovativa che, pur condividendo ideali e suggestioni con le tendenze architettoniche 'forti' del momento – primi fra tutti Espressionismo e Secessione Viennese –, cercano di proporre un linguaggio autonomo e innovativo.

Non mancano però influssi derivati da fenomeni esterni, come ad esempio il rinnovato interesse per l'esotismo e per l'arte primitiva, molto sentito anche dalle coeve Avanguardie, forse qui anche inteso come espressione di una 'purezza ancora incontaminata'.

Così alcune soluzioni dei prospetti del complesso di alloggi su Spaardammerplantsoen, realizzato da de Klerk tra il 1913 e il 1915, paiono ispirate alle maschere tribali africane, mentre, nei primi anni Venti, lo stesso de Klerk assieme a Kramer porranno una sorta di idolo primitivo al centro della facciata dell'edificio cardine del complesso realizzato per la società edilizia *De Dageraad* ad Amsterdam[59].

Ma forse è soprattutto il secondo blocco[60] del complesso di case operaie *Eigeen Haard*[61] ad individuare l'opera architettonica maggiormente rappresentativa, vero 'manifesto concreto' degli ideali e delle aspirazioni della Scuola con la sua aggregazione tipologica di elementi anche molto diversi tra loro[62], ricchi comunque di riferimenti e di spunti creativi.

E se il modello di base del contesto viene ad integrarsi con gli edifici precedenti fino a configurare la trasformazione della classica conformazione 'a corte' in un ampia 'piazza' interna di uso pubblico, qui la caratteristica impostazione planimetrica quasi triangolare unita ad una pluralità di scelte formali volutamente fortemente differenziate, concorrono ad un risultato decisamente autonomo rispetto ai diversi linguaggi architettonici

Michel de Klerk – Complesso di alloggi *Eigeen Haard* ad Amsterdam - Primo blocco (1913-1915) – Dettaglio della facciata probabilmente ispirato all'arte primitiva africana.

europei del momento.

Infatti, in questo complesso, il dialogo, ed in un certo senso il contrappunto, tra elementi verticali, quinte longitudinali articolate, scelte plastiche assecondate da un uso 'estremo' delle potenzialità del mattone trovano la loro massima espressione nel corpo denominato simbolicamente *Het Schip*[63]. Qui le scelte compositive, evidente trasposizione sintetica ed attualizzata del 'pittoresco' caratteristico delle tendenze eclettiche tardo-ottocentesche, vengono a movimentare, anche attraverso l'integrazione cromatica delle facciate dove convivono il rosso mattone, il grigio scuro ed il bianco degli inserti degli infissi – formalmente differenti gli uni dagli altri –, un insieme di funzioni comunque unificate sotto l'egida delle finalità 'sociali' dell'intervento. Mentre dal punto di vista formale sembra anche latente un potenziale omaggio a quella 'aristocrazia dell'artigianato' caratteristica delle *Arts and Crafts*.

Il tutto accompagnato da un particolare 'rispetto' nei confronti della maglia muraria, sia pure impreziosita da inserti decorativi, secondo un criterio che ricorda molto l'ultimo Sullivan.

Questo ci porta a riflettere su di una importante differenza tra le due Scuole di cui stiamo trattando, accentuata anche dalla diversa collocazione storica e geografica. Infatti gli edifici americani sono caratterizzati da una forte attenzione nei confronti degli aspetti più propriamente finanziari – valore commerciale, migliore sfruttamento del suolo e delle cubature, economicità, attualità tecnologica – applicati prevalentemente a palazzi per uffici mentre la Scuola olandese risente di altri parametri ed influssi.

Tra questi spicca, in particolare, una maggiore coscienza sociale che pone la tipologia 'case per lavoratori' tra i principali interventi del periodo. Questo tipo edilizio è peraltro ripreso e condiviso da altre anche più tarde situazioni europee. Basti pensare, ad esempio, al complesso viennese *Karl Marx Hof* concepito da Karl Hen, allievo di Otto Wagner, tra il 1926 ed il 1930 o alle pressoché contemporanee *Siedlungen* berlinesi che saranno firmate dai maggiori esponenti del Movimento Moderno.

E forse proprio questi due aspetti, e soprattutto l'ultimo, aggiungono 'modernità' al fare architettura. Si passa dall''edificio-monumento' all'edificio come luogo di lavoro e soprattutto all''edificio-riparo', i Francesi direbbero al *bâtiment-abri*. L'uomo, non più microcosmo – ovvero isolata proiezione 'cosmica' di una entità superiore – recupera nella collettività una nuova forza, una nuova centralità. Così, questi due mondi, queste due scuole di pensiero ricche di fermenti culturali, territorialmente lontane ma ideologicamente vicine, vengono a contribuire ulteriormente, con le loro esperienze, a questo mondo in formazione. Gli architetti di Amsterdam e di

Chicago appaiono accomunati da un lato, come abbiamo visto, dal desiderio di sperimentare concretamente delle soluzioni architettoniche in grado di superare la crisi di linguaggio latente tra l'ultimo quarto dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento e dall'altro dal tentativo di dare corpo a quella 'vita' ideale dell'edificio-opera d'arte di cui parla Sullivan, proiettando le loro esperienze verso questo 'spirito collettivo' che va via via affermandosi.

Degli obiettivi ambiziosi quindi che però, riflettendo a posteriori, sembrano suggerire che la 'vita' che questi architetti cercavano di dare all'edificio attraverso la loro ricerca non era che la matrice, il preliminare, e quindi la sintesi di tutte queste 'tensioni' culturali, sociali ed architettoniche che abbiamo messo in luce.

Il risultato? Probabilmente quel Movimento Moderno maturo che conosciamo e che trova la sua espressione, principale e irripetibile, nella 'Grande Architettura' del Ventesimo Secolo.

[1] Quali, ad esempio, la Secessione Viennese, lo *Jugendstil,* il *Liberty* o il Modernismo Catalano.
[2] M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan 1856-1924*, Electa, Milano 1995.
[3] Leon Battista Alberti fa notare come solo l'osservazione diretta dei modelli di riferimento consente di comprenderne il linguaggio «meglio che dagli scritti o dalle memorie dei filosofi». Ma questo in America ovviamente non è possibile, per cui la conoscenza del linguaggio di un passato che comunque non le appartiene deriva principalmente da una interpretazione dell'Antico mediata dalla trattatistica e parzialmente integrata da eventuali e circoscritti viaggi di studio.
[4] In J.-L. Durand, *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique suivi de la Partie Graphique des Cours d'Architecture faits à la même* École, *A Paris chez l'Auteur* à l'École Royale Polytechnique, Paris 1809. Va ricordato che Durand, allievo di Étienne-Louis Boullée, è stato per molti anni docente di architettura presso l'altra importante istituzione didattica dell'epoca: la più tecnica *École Polytechnique* che ha comunque affiancato l'*École des Beaux Arts* nella formazione della cultura architettonica tra Settecento e Ottocento.
[5] In Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., p. 106.
[6] Ben rappresentata, ad esempio, dall'opera dell'architetto-presidente Thomas Jefferson nella sua residenza di Monticello in Virginia, iniziata nel 1768 e quindi completata nel 1809, che coniuga Palladio con l'architettura tradizionale inglese o nel *Virginia State Capitol* di Richmond del 1785, vero e proprio tempio classico.
[7] In *Ornament in Architecture (*1892), in *Louis Sullivan: The Public Papers,* a cura di R. Twombly, The University of Chicago Press, Chicago-London 1988, pp. 79-85 (originariamente pubblicato in «The Engineering Magazine», n. 3, 1892, pp. 633-644). La citazione è a p. 80.
[8] Questo sembrerebbe lasciar intendere un richiamo ad una espressione architettonica nella quale prevalga in qualche modo la 'sintesi', il volume puro, sia pure costituito da una integrazione di 'episodi' autonomi.
[9] In G. Boffrand, *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art: et les plans*,

elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & *dans les pays étrangers,* A Paris Chez Guillaume Cavelier père, rue Saint Jacques, au Lys d'Or, Paris 1745, p. 8.
[10] Nel suo *Cours d'Architecture ou Traité De la Décoration, Distribution* & *Construction des Bâtiments*, *Publié à l'aveu de l'Auteur par M. R****, A Paris, Chez la Veuve Desaint, Libraire, rue de Foin-S.-Jacques*,* Paris 1771-1777, Tome Troisième 1772, p. LXXVIII.
[11] *Ibidem.*
[12] Si veda a questo proposito: A. MEMMO, *Elementi d'Architettura Lodoliana*, *ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa, Libri due*, originariamente edito a Roma, da Pagliarini, nel 1786 e quindi ripubblicato in edizione corretta e accresciuta a Zara, nel 1834, per la Società Editrice dei Classici Italiani d'Architettura Civile di Milano.
[13] Le opere di Laugier – *Essai sur l'Architecture*, *A Paris; Chez Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Goût*, Paris 1753 e *Observations sur l'Architecture […], A La Haye; Et se trouve à Paris Chez Desaint, Libraire, rue Saint Jean de Beauvais,* Paris 1765 – affiancano il pensiero di Boffrand e di Blondel come riferimento per quella cultura legata alle *Beaux Arts* che, come abbiamo visto, costituisce una lezione importante per l'America del periodo ottocentesco.
[14] Ad esempio nel *Parere su l'Architettura*, pubblicato a Roma nel 1765 come allegato a *Osservazioni di Gio Battista Piranesi sopra la Lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe*.
[15] Si veda *Ornamento e delitto,* in A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, pp. 217-228 (ed. it. di *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Editions Georges Cres et Cie, Paris-Zürich 1921 e Trotzdem, 1900-1930, Brenner Verlag, Innsbruck 1931.
[16] In MANIERI ELIA, *Louis Henry Sullivan*, cit., p.100, che lo riprende da SULLIVAN, *Ornament in Architecture*, cit. Testualmente: «*an organic system of ornamentation*».
[17] Per una definizione tecnica della *lucarne* si veda, ad esempio, E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, tome 6, B. Bance Éditeur, Paris 1863, pp. 185-196.
[18] Come, ad esempio, l'*Arcade Building* di Philadelphia (1902).
[19] Testimonianze di questa visione 'composita' sono la *Ames Free Library* a North Easton (Mass.) del 1877 o il 'quattrocentesco' *Marshall Field's Wholesale Store* di Chicago del 1885 poi demolito nel 1930.
[20] Per esempio nella *National Bank of the Republic* a Philadelphia, datata 1883-1884.
[21] Il *Masonic Temple di Chicago*, opera di Burnham & Root, deterrà il record di edificio più alto dal 1895 al 1899 con 92 metri.
[22] Si veda G. CIUCCI, F. DAL CO, M. MANIERI ELIA e M. TAFURI, *La città americana dalla Guerra Civile al New Deal*, Laterza, Roma-Bari 1973.
[23] Sul tema del grattacielo e, soprattutto, sulla interpretazione dei singoli edifici si veda ad esempio M. PANIZZA, *Mister grattacielo*, Laterza, Roma-Bari 1987.
[24] In realtà un vero e proprio ordine gigante compare in uno studio per la facciata del lato corto del 1885.
[25] Dankmar Adler (1844-1900), con il quale Sullivan collabora dal 1879 al 1895, viene generalmente considerato dalla critica come la parte più concreta del gruppo di lavoro o addirittura, erroneamente, come semplice strutturista.
[26] Probabilmente inizialmente ideata da Holabird e Roche per il *Marquette Building* del 1894, la *«Chicago window»* si presenta come una sequenza di tre pannelli in vetro separati tra loro da pilastrini o colonnine.
[27] Non va dimenticato che, anche se il complesso ingloba una parte destinata a uffici ed

un albergo, si tratta principalmente di un teatro dell'opera destinato, negli intenti della committenza, a rivaleggiare con i maggiori edifici di spettacolo dell'epoca. Tant'è vero che gli interni presentano una decorazione molto accentuata, quasi Art Nouveau, in linea con la tradizionale architettura teatrale.

[28] E penso per questo alla classica dissimmetria caratteristica della tipologia del Palazzo Comunale o dei Priori.

[29] Jacques Brel canta del *plat pays* a proposito dei Paesi Bassi.

[30] Sullivan si associa ad Adler solo nel 1881.

[31] Costruito nel 1893 a firma Adler & Sullivan sarà demolito nel 1972.

[32] Dopo la demolizione dell'edificio il portale è stato ricostruito nel complesso dell'*Art Institute of Chicago*.

[33] L'edificio sarà alterato nel 1924 soprattutto nei primi due livelli.

[34] Va notato che la parte terminale dello *Union Trust Building* ricorda un progetto dell''architetto rivoluzionario' Claude-Nicolas Ledoux: la *Casa per due artisti* datata 1773-1779.

[35] In *The Tall Office Buiding Artistically Considered* (1896), in *Louis Sullivan: The Public Papers,* cit., pp. 103-113 (originariamente pubblicato sul numero di marzo 1896 del «Lippincott's Monthly Magazine»). È tra l'altro il saggio nel quale è contenuta la celebre affermazione «*form follows function*».

[36] In J. Rykwert, *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, p. 27 e note a p. 293 (ed. it. di *The Dancing Column: On Order in Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1996).

[37] Anche se Loos scrive: «il grande architetto del futuro sarà un classico» perché «siamo classici nel pensiero e nell'animo» ma che però «non farà mai regredire la cultura di un'epoca, anzi la farà sempre progredire» (liberamente tratto da A. Loos, *Vecchi e nuovi orientamenti nell'architettura* in *La civiltà occidentale «Das Andere» e altri scritti*, con un saggio introduttivo di A. Rossi, Zanichelli, Bologna 1981, pp. 63-68).

[38] A proposito della proposta di Paul Gerhardt, che al concorso presenta anche una soluzione a forma di obelisco, si vedano, ad esempio, Panizza, *Mister grattacielo*, cit., pp. 66-67 e Rykwert, *La colonna* danzante, cit., p. 27.

[39] In D. Agrest, *Architectural anagrams: The Symbolic Performance of Skyscrapers*, in «Oppositions», n. 11, 1977, p. 21, citato in Panizza, cit., p. 66.

[40] Come ad esempio quelli della *Ames Free Library* a North Easton (Mass.) (1877), della *Trinity Church Rectory* di Boston (1879) e della *Glessner House* a Chicago (1885), a dimostrazione che questo motivo architettonico non era riservato ai palazzi per uffici.

[41] Che Manieri considera un «Aureo e raffinato arco di trionfo dedicato a se stesso», in Manieri Elia, *Louis Henry* Sullivan, cit., p. 99.

[42] È lo stesso Sullivan a definirlo in stile romanico (*Romanesque)* ma concepito secondo il metodo compositivo seguito alla *École des Beaux Arts*, in *The Transportation Building* (1893), in *Louis Sullivan: The Public Papers,* cit., pp. 85-87. Sullivan cita anche la Basilica Romana come fonte d'ispirazione per l'articolazione interna.

[43] In Manieri Elia, *Louis Henry* Sullivan, cit., p. 93.

[44] La *National Farmers' Bank* è datata 1906-1908.

[45] In Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., p. 167.

[46] In J. Gratama, *Het Werk van Berlage*, compreso (pp. 24-51) nella raccolta di saggi a più mani *Dr. H.P. Berlage en zijn werk*, Rotterdam 1916, con scritti di K.P.C. de Bazel, J. Gratama, J. Kalf, J.E. van der Pek, R.N. Roland Holst, J.F. Staal Jr., A. Verwey e W. Vogelsang. Scrive infatti Gratama (p. 49): «*Vandaar de nieuwste richting in de bouwkunst,*

de moderne Amsterdamsche school met zijn expressionisme, met zijn moderne romantiek, met zijn fantasie» tradotto in M. CASCIATO, *La Scuola di Amsterdam*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 9, come: «È da queste premesse che deriva il più recente indirizzo dell'architettura, la moderna Scuola di Amsterdam, con il suo espressionismo, il suo moderno romanticismo, la sua fantasia».

[47] Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) dopo aver studiato al politecnico di Zurigo tra il 1875 e il 1878 ed aver compiuto un lungo viaggio in Europa – Italia compresa – ritorna in patria nel 1881 iniziando la sua attività di «mediatore tra antichi e moderni» come scrive Edoardo Persico in E. PERSICO, *L'ultima opera di Berlage*, in «Casabella», VII, n. 93, settembre 1935, pp. 4-7.

[48] Sul viaggio in America e sull'incontro con Sullivan, ricordato in H.P. BERLAGE, *Amerikaansche Reisherinneringen*, W.L. & J. Brusse, Rotterdam 1913, si vedano le pagine dedicate all'argomento in *Hendrik Petrus Berlage. Architettura urbanistica estetica*, a cura di H. van Bergeijk, Zanichelli, Bologna 1985 e in G. Fanelli, *"Eenheid in de Veelheid" Le architetture di Berlage* in *Hendrik Petrus Berlage Opera completa*, a cura di S. Polano, Electa, Milano 1987, pp. 9-45.

[49] In H.P. BERLAGE, *Grundlagen und Entwicklund der Architektur*, J. Bard, Berlin 1908, citato in R. BANHAM, *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970 (ed. it. di *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, New York 1960), p. 153.

[50] H.P. BERLAGE, *Gedanken über Stijl*, Julius Zeitler Verlag, Leipzig 1905, citato in BANHAM, *Architettura della prima età della macchina*, cit., p. 153.

[51] Lo stesso Banham, in *Architettura della prima età della macchina*, cit., pp. 152-153, ricorda le 'tre verità' di Berlage: «supremazia dello spazio, importanza delle pareti nella creazione della forma e esigenza di una proporzione sistematica».

[52] Si veda supra p. 402 e nota n. 8.

[53] Hendrik De Keyser (1565-1621), importante esponente dell'architettura olandese tra Rinascimento e Barocco viene ricordato come l'autore della prima Borsa di Amsterdam (1611), demolita nel 1835 e quindi sostituita da quella di Berlage, dei Municipi di Delft (1620) e di Den Haag (1656), chiari esempi – con la loro articolazione piramidale – del linguaggio architettonico dei Paesi Bassi.

[54] A Jacob Van Campen (1596-1657), il cui linguaggio è fortemente influenzato dalla lezione palladiana, si devono, ad esempio, l'edificio *Mauritshuis* a Den Haag (1633) e soprattutto il Municipio di Amsterdam (1648-1665), oggi Palazzo Reale.

[55] Petrus J.H. Cuijpers (1827-1921), zio di quell'Eduard Cuijpers presso il quale si formeranno i principali esponenti della Scuola di Amsterdam, è l'autore, tra l'altro, del *Rijksmuseum* (1885) e della Stazione Centrale di Amsterdam (1889). Il suo linguaggio dove, in linea con le tendenze mitteleuropee del momento, si fondono spunti neo-gotici, citazioni rinascimentali e la sua passione per Viollet-le-Duc doveva influenzare in modo particolare il primo Berlage

[56] Del resto per Berlage il concetto di 'spazio' si identifica con quello di 'spazio interno'. Questo spiega la sua particolare attenzione alla decorazione degli interni dell'edificio

[57] Eduard Cuijpers (1859-1927) inizia la sua attività presso lo studio dello zio rendendosi quindi autonomo nel 1878. Particolarmente interessato all'edilizia residenziale fonda, nel 1903, la rivista *Het Huis* (La Casa) che, nel 1905, si trasforma in *Het Huis, Oud* & *Nieuw* (La Casa, Vecchio e Nuovo) estendendo il campo di interesse all'architettura storica, agli elementi di arredo ed alle colonie olandesi. Firmerà comunque opere di maggiore importanza quali chiese, ospedali e stazioni ferroviarie. Va notato che mentre Berlage si

'razionalizza' progressivamente Cuijpers manterrà costantemente un legame 'creativo' con *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e Secessione

[58] Sulla figura di Michel de Klerk e la sua architettura si veda, ad esempio, M. Bock, S. Johannisse, V. Stissi, *Michel de Klerk, Architect and artist of the Amsterdam School*, 1884-1923, NAI Publishers, Rotterdam 1997 (ed. it. *Michel de Klerk 1884-1923*, Electa, Milano 2001).

[59] Il complesso di edifici, progettato tra il 1918 ed il 1920, verrà costruito tra il 1921 ed il 1923.

[60] De Klerk aveva già manifestato la sua 'creatività sperimentale' nel secondo blocco costruito su Spaardammerplantsoen, sempre per conto della società edilizia *Eigen Haard* (Il Focolare), tra il 1914 e il 1918.

[61] Subito denominato, per la sua qualità architettonica ed il suo livello di finiture, «palazzo operaio», questo complesso di edifici – edificato tra il 1917 ed il 1921 – comprende, integrando anche le preesistenze, 102 appartamenti, una scuola, una sala riunioni ed un ufficio postale.

[62] Non possiamo qui non pensare all'«accostamento e composizione di elementi» di cui parla Durand.

[63] Ovvero 'la Nave'.

Giorgio Piccinato

Quante storie. Appunti sulla tradizione della storia urbana con uno sguardo alla sua adeguatezza

Il tema della città storica sembra sempre più popolare: nelle politiche urbanistiche, nei programmi economici, nella riflessione disciplinare. Si era cominciato col centro storico: oramai si discute di paesaggio storico e anche di beni intangibili[1]. L'attributo 'storico' si è allargato dal centro all'intera città, e poi al territorio – per le sue tracce di passato e anche per le memorie che vi sono legate – e quindi a tutto ciò che ne caratterizza la cultura: dal cibo alle musiche, dall'artigianato alle lingue e ai dialetti[2]. Si è talmente ampliata la nozione di 'storico' che ormai tutto l'ambiente se ne può appropriare, e sembrano ridicole le norme che un tempo definivano città storica quella racchiusa tra le mura o quella costruita prima di una certa

data. Ma se tutto è storico, l'aggettivo non identifica alcuna particolare qualità. Anche se, per essere più sicuri, architetti e urbanisti ripropongono stilemi di un riconoscibile passato[3]. E quando la storia non c'è, almeno quella che noi vorremmo, la si può inventare. È il caso del *New Urbanism*[4] che propone una America urbana che non è mai esistita, o della ricostruzione di Beirut[5], devastata dalla guerra civile, che propone – sotto forma di restauri e sostituzioni – la città del mandato francese fra le due guerre, come se non fossero adeguati stili ben più radicati nella sua storia urbana. Che la città storica susciti tanta inedita attenzione di là della cerchia degli studiosi è naturalmente dovuto al fatto che lo sviluppo turistico, nazionale e internazionale, si nutre sempre più di immagini per quanto possibile distanti dalla esperienza quotidiana. Questo giustifica la ricerca di un'autenticità che sembra mancare nei luoghi di appartenenza devastati da un consumismo fine a se stesso. Peccato che quella autenticità sia limitata, nel migliore dei casi, alla permanenza di spazi ed edifici antichi, privi delle ragioni e degli usi che li sostengono. Che, peggio ancora, sono di norma trasformati nei luoghi di un commercio tutto rivolto ai turisti[6].

In passato abbiamo scritto la storia della città come storia dell'urbanizzazione[7]. Come quella che è stata prodotta intorno alla formazione della città industriale del XIX secolo, così ha riacquistato vigore quella riguardante l'esplosione urbana dei paesi del 'terzo mondo' negli ultimi decenni. Dopo alcuni attimi di sbandamento – dovuti alla difficoltà di mettere a fuoco processi che si manifestavano in tutta la loro forza solo di là dalla realtà occidentale – abbiamo ricominciato a leggere le città in funzione della loro dimensione e del tasso di crescita. Così facendo abbiamo applicato un modo di lettura che – se pure di successo nel primo caso (europeo) – non riusciva a confrontarsi in modo soddisfacente con le nuove dimensioni che l'urbanizzazione veniva assumendo. Dimensioni non semplicemente quantitative – per le quali eravamo attrezzati – ma anche, e soprattutto, qualitative: la suburbanizzazione, poi la diffusione urbana[8] e la sempre più complessa individuazione della 'urbanità' degli insediamenti, indipendentemente dalla loro dimensione[9]. In questo modo, di fronte a delimitazioni che diventavano sempre più discutibili (e le discussioni non sono mai mancate quando si dovevano tradurre i confini in pratiche amministrative) ci siamo aperti ad altri percorsi di definizione[10].

La ricerca storica urbana non riguarda solo la forma della città (ma può esistere una storia della forma?) e dunque della sua trasformazione fisica. Riguarda anche la sua struttura sociale, il suo ruolo politico, la sua struttura economica, le sue istituzioni, i cambiamenti nello stile di vita degli abitanti. Questa impostazione per molto tempo ha soddisfatto i ricercatori, almeno fino a quando non ci siamo accorti – con particolare evidenza quando si

tratta della città contemporanea, ma con possibili ampliamenti a quelle precedenti – che la nostra ricerca si basava su postulati non sottoposti ad alcun vaglio critico. Di recente ci si è interrogati sulla appropriatezza del termine abitante quale protagonista dell'analisi urbana. In una società sempre più mobile e dispersa chi è l'abitante della città? Chi ci dorme, chi ci lavora, chi ci studia?[11] Queste attività possono appartenere a un unico individuo, ma sempre più – nel mondo contemporaneo – caratterizzano gruppi diversi, con comportamenti, obiettivi e statuti diversi. Si può sostenere che in passato chi nasceva o veniva in città vi rimaneva per sempre e avrebbe contribuito a formare un *corpus* di aspettative, comportamenti e convinzioni simili o almeno riconoscibili e assimilabili, pur se trasformabili nel tempo.

Questo apre la questione della cittadinanza, come insieme di regole e diritti cui partecipano gli abitanti della città. Tema rilevante sempre – poiché l'eguaglianza dei diritti si è sempre scontrata con la diseguaglianza della condizione economica o religiosa o sociale – ma oggi divenuta particolarmente scottante, in un mondo che vede movimenti migratori ingenti orientati di preferenza verso le città. È difficile pensare che sia la proprietà della casa, in una situazione così dinamica, l'elemento d'identificazione del cittadino e quindi l'origine e la legittimazione delle scelte di organizzazione dello spazio[12]. Ciò è tanto più evidente se si riflette alla dimensione globale di tante decisioni riguardanti, ad esempio, l'organizzazione nello spazio delle attività economiche, sempre più caratterizzato dalla dimensione transnazionale delle imprese o la realizzazione delle grandi reti di comunicazione e di trasporto, su cui gli abitanti delle città hanno ben poche opportunità d'intervento[13]. Poiché le città, come gli individui, sono sempre più comprese all'interno di reti d'interessi – economici, politici, culturali – e di infrastrutture materiali ed immateriali sembrano perdere rilievo temi caratterizzanti come la loro collocazione all'interno di gerarchie, o la classificazione di ruolo[14].

Le osservazioni fin qui avanzate (ma altre se ne potrebbero fare) pongono, si voglia o no, alcune questioni, riguardanti non la correttezza ma l'esaustività dei campi d'indagine fin qui adottati nell'analisi urbana. La prima si riferisce all'adeguatezza della definizione di città utilizzata: se la limitazione all'area dell'insediamento compatto è accettabile fino al XVIII secolo, non lo è già più, nella maggioranza dei casi, dalla seconda metà del XIX in qua, da quando cioè l'industrializzazione ha dato l'avvio a un processo di urbanizzazione che si estende sul territorio circostante. Una seconda questione è quella dell'identificazione della cittadinanza: la crescita prima e la mobilità poi degli abitanti, la città moderna mette chiaramente in discussione le interpretazioni urbano-centriche delle dinamiche sociali

e, di qui, le elaborazioni di ogni preteso *genius loci*[15]. Un'altra questione è relativa alla dimensione sempre più 'globale' delle trasformazioni spaziali: se i mercati e le produzioni sono tradizionalmente oggetto della riflessione storica, è altrettanto vero che oggi la distribuzione delle attività economiche sui territori risponde piuttosto a logiche planetarie anziché locali[16]. Ma poiché la storia, fosse anche quella del più lontano passato, è – lo abbiamo imparato da Croce e da Gramsci – sempre storia contemporanea, ci riesce anche difficile accettare una ricerca che prescinda da quei piani di indagine che adottiamo per l'età contemporanea.

Un modo meno rozzo di avvicinarsi alla città contemporanea è quello di identificare i segni della globalizzazione all'interno dei contesti insediativi reali (e in questo è l'utilità di conoscere le sue forme più evidenti) e di porli apertamente a confronto con i modelli sociali e culturali nei quali vanno a collocarsi. Se da un lato la città sembra confondersi con ciò che eravamo abituati a considerare campagna, poiché è sul suo territorio che si scarica tanta parte di quelle funzioni che un tempo consideravamo connotare la città (i luoghi del commercio, i luoghi dello spettacolo e della ricreazione, le maggiori infrastrutture viarie, stendendosi lungo distanze crescenti su aree sempre meno dense) dall'altro si addensano strutture nuove, che i media reclamizzano, presentandoli come la città futura che emerge. Si tratta di tipologie diverse. È necessario chiedersi il senso della trasformazione, interrogarsi sull'esito di scelte apparentemente obbligate per quanto riguarda le grandi (ma anche le piccole) decisioni riguardanti le infrastrutture e le tipologie dell'organizzazione spaziale, dai trasporti veloci su rotaia ai nuovi aeroporti, dalle città satelliti alla pedonalizzazione dei centri antichi. Identificare una linea egemonica mondiale apparentemente destinata a cancellare le differenze significa anche lavorare per riconoscere le proprie peculiarità, valutarne le potenzialità e, se del caso, utilizzarle per costruire la nuova città (e qui si riapre, in modo assolutamente convincente, il tema della città europea e mediterranea, dove, pur se compaiono sempre più evidenti segni di omologazione al modello di *global city*, la diversità delle condizioni strutturali e delle tradizioni culturali rende plausibile un percorso futuro meno radicalizzato). Ciò significa, ad esempio, rendersi conto che polarizzazione sociale e frammentazione spaziale, così evidenti in *global city* e sempre più presenti nelle nostre città, ne costituiscono uno sbocco possibile, ma ancora non necessariamente inevitabile. Significa che appiattire la conservazione ambientale sulla dicotomia museo-città dei balocchi vuol dire arrendersi a una strategia che ignora il contesto e si omologa ad un sistema indifferenziato e succube di imprevedibili decisioni di investimento.

L'abbiamo scritto altrove: le città, ancora oggi, sono diverse[17]. Sono diversi i territori su cui insistono, sono diverse le lingue (o i dialetti e gli accenti) che vi si parlano, sono diverse le culture che le animano. Tutto ha origine dalla diversità delle storie. Proprio il processo di globalizzazione, e gli evidenti fenomeni paralleli di omogeneizzazione e omologazione degli stili di vita, dei comportamenti di consumo – in una parola, degli atteggiamenti culturali – hanno indotto reazioni, non irrilevanti, in direzione opposta. La specificità locale è divenuta, oggi più che mai, un elemento essenziale proprio nel quadro della competizione imposta dal mercato globale. La capacità di distinguersi, di riferirsi a un pubblico particolare, di resuscitare elementi d'identificazione o per lo meno di riconoscimento delle differenze è un elemento che si manifesta nei più diversi settori della vita sociale. Anche nei territori non direttamente investiti dai processi di globalizzazione sembra non esistere altra via, per rientrare in gioco, che quella di uno sviluppo autocentrato, che trovi nell'identificazione delle risorse locali il suo innesco. Oggi, l'attenzione alle specificità locali è alla base di un ventaglio molto ampio di pratiche sociali: la riscoperta di antichi mestieri, l'istituzione di ecomusei, l'attenzione alle manifestazioni della cultura tradizionale (danze, processioni, feste), la riproposizione di cibi e prodotti che erano stati cancellati dal mercato, la valorizzazione delle tecniche del restauro, il sostegno alle minoranze etniche ed alle loro lingue, la protezione dell'ambiente. Ciò induce l'attivazione di nuove professioni, nuove scuole, nuova imprenditoria. Si tratta, ed è quello che mi sembra rilevante, di una forte enfasi sugli elementi di appartenenza e di cittadinanza, quasi a contestare la realtà di un mercato globale che tende ad annullare le differenze. Si può naturalmente sostenere che anche questa ne sia un'articolazione, un modo per identificare e sfruttare i cosiddetti mercati di nicchia, ma resta il fatto che questo tipo di sviluppo, ben presente anche all'interno dei paesi economicamente avanzati, è estraneo al generale processo di omologazione. Non che manchino le contraddizioni: in molti paesi arretrati la prospettiva di affermazione di questo tipo di sviluppo locale è legata a quello del turismo internazionale, che di per sé costituisce una delle maggiori fonti di omogeneizzazione culturale oggi operanti[18]. E tuttavia anche questo, nel suo progressivo trasformarsi in turismo culturale (pur con tutta l'approssimazione che tale termine comporta), viene a rafforzare un processo di differenziazione radicato sul territorio.

In questa sequenza di grande e piccola scala, di attenzione alle relazioni e alle interferenze, di ricerca del dettaglio puntuale e del sistema di riferimento si può oggi costruire una storia urbana più attendibile, o perlomeno più accettabile a quanti, come noi, sentono l'inadeguatezza di narrative più tradizionali. E, all'interno di questa filiera di ragionamento, acquista senso

anche quel rapporto fra storia e progetto che è tanta parte della riflessione di Mario Manieri Elia[19].

[1] *Unesco Recommendation on the Historic Urban Landscape*, 2011.
[2] *Convenzione Europea del Paesaggio*, Consiglio d'Europa 2000; *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, UNESCO 2003.
[3] Ch. Gray, *Buildings that lie about their age*, in «New York Times», 18 aprile 2013.
[4] In <http://www.cnu.org> si trova sia la *Charter of the new Urbanism* (1996), sia i *Canons of Sustainable Architecture and Urbanism* (2008), che possono considerarsi i manifesti di un movimento attivo negli Stati Uniti dai primi anni Novanta.
[5] *Projecting Beirut: Episodes in the Construction and Reconstruction of a Modern City*, a cura di P. Rowe e H. Sarkis, Prestel, Munich-New York 1998.
[6] L'argomento non è certo nuovo, cfr. G. Piccinato, *La città,* in *Profili dell'Italia repubblicana*, a cura di O. Cecchi, E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1985; Id., *Un mondo di città*, Cap. V, Edizioni di Comunità, Torino 2002.
[7] Un testo importante, che si discosta dall'approccio tradizionale è A. Amin, N. Thrift, *Cities: Reimagining the Urban*, Polity Press, Cambridge 2001, ed. it. Il Mulino, Bologna 2005.
[8] Se ne discute da molto tempo anche in Italia; cfr. A. Bagnasco, *Tre Italie*, Il Mulino, Bologna 1977. Cfr., altresì, G. Piccinato, *Urban Landscapes and Spatial Planning in Industrial Districts. The Case of Veneto,* in «European Planning Studies», I, 2, 1993.
[9] Piccinato, *La città*, cit.
[10] Tipica la discussione svoltasi in Italia intorno alla definizione legislativa di 'Area Metropolitana', in vigore dal 2014. Non solo un gran numero di centri urbani aspirava a tale definizione, ma molti centri minori mettevano in discussione la loro appartenenza all'una o all'altra area.
[11] Una distinzione su cui in Italia ha lavorato molto G. Martinotti e che ha aperto prospettive subito colte da molti urbanisti. Cfr. G. Martinotti, *Metropoli. La nuova morfologia sociale dell città*, Il Mulino, Bologna 1993.
[12] È la tesi sostenuta con ricchezza di citazioni – tutte riguardanti il passato – da M. Romano, anche nel suo ultimo, e forse più limpido, lavoro M. Romano, *Liberi di costruire*, Bollati Boringhieri, Torino 2013. Cfr. anche, Id., *L'estetica della città europea*, Einaudi, Torino 1993.
[13] Cfr. D. Harvey, *Social Justice and the City*, Arnold, London 1973.
[14] Il riferimento d'obbligo è a S. Sassen, *The Global Cities*, N. J., Princeton UP, Princeton 1991; cfr. anche Id., *A Sociology of Globalization*, Norton & Co., NYC 2007 (ed. it. Einaudi 2008).
[15] Cfr. Ch. Norberg Schultz, *Intentions in Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1965; J. Rykwert, *The Seduction of Place*, Pantheon, New York 2000; ed. it. Einaudi 2003.
[16] Sassen, *The Global Cities*, cit.
[17] G. Piccinato, *Questa è la vera grande novità. La global city può nascere dovunque*, in «Telèma», 1998-99, IV, 15.
[18] G. Ashworth, *Tourist-Historic Cities. A Marketing Process*, in *Financing, Resources and the Economics of Culture In Sustainable Development*, Conferenza Internazionale (Firenze, 4-7 ottobre 1999).
[19] Mi riferisco soprattutto (ma non solo) a M. Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998, e a Id., *Roma, dall'acqua alla pietra*, Carocci, Roma 2009.

Ignacio Represa

Nociones de espacio y tiempo (Homenaje a Mario Manieri Elia)

Para el historiador y crítico Nikolaus Pevsner, el 'espacio' y el 'tiempo' son las dos formas exclusivas que fundamentan la vida. Profundizando en su aseveración podríamos deducir que el 'espacio', materia huidiza y cambiante sobre la que la arquitectura lleva siglos experimentando y manipulando, y el 'tiempo', materia análoga sobre la que también los historiadores experimentan y manipulan elaboraciones intelectuales, son los pilares de la existencia, o mejor concluir que la 'arquitectura' y la 'historia' son disciplinas exclusivas que fundamentan la vida.

La historia se fundamenta en hechos, analiza, explica, recrea, interpreta y hasta trata de reconstruir hechos del pasado. Reconduce la existencia del pasado a hechos, y es precisamente por su existencia, la de los hechos, por la que podemos reconocer ese pasado.

Los hechos son la existencia y el cambio, son la patente que indica el paso del tiempo o su inmutabilidad cuando no existe cambio o conciencia del paso del tiempo. Tiempos geológicos donde a millones de años no les corresponden sino ligerísimos cambios morfológicos de la tierra. El movimiento de las placas, las distintas configuraciones de la superficie terrestre, la formación de la vida, son más preguntas que datos, son más hipótesis que hechos históricos. ¿Tiene sentido preguntarse en qué momento preciso se forma el primer ser vivo? O ese momento ¿es un entorno de tiempos suficientemente amplio, suficientemente lejano, y suficientemente incierto, para que tal precisión no tenga mayor trascendencia en nuestro presente?

Por el contrario, la precisa existencia en una décima de segundo, hoy y ahora, de la conexión vía satélite de una onda de movimiento, dada desde un módulo de control a una terminal de datos, puede redundar en un fracaso de incalculables repercusiones en la vida sobre la tierra.

El tiempo tiende a acumulársenos en periodos reconocibles. Tomamos hechos o sucesos como hitos que jalonan los recorridos pasados para esta-

blecer un orden y secuencialidad que nos ayuden a comprender, en un contexto social y cultural así creado, la naturaleza histórica (perteneciente a un tiempo) de los hechos del pasado. De ahí la importancia que confieren los historiadores a las fechas comparativas (siempre me ha fascinado 'recorrer' el mundo en una fecha histórica).

La historia de las mentalidades, la formación y evolución del pensamiento, la cultura y los sentimientos se detienen a narrarnos lo acontecido entre hechos, de tal manera que, y a partir de ellos, construyen un discurso continuo, evolutivo, desde la noche de los tiempos hasta ahora. No son datos para reconstruir un pasado, o el pasado, son hitos que jalonan un camino, el de la evolución en el tiempo de las mentalidades. Un camino que nos lleva desde la existencia de los hechos al discurso narrativo que los explica y justifica.

El proceso del proyecto arquitectónico no es un proceso lineal, narrativo o explicativo, por más que *a posteriori* se pueda así establecer (son fantásticas algunas 'reconstrucciones' del proceso recreadas por algunos arquitectos sobre su propia obra. En algún caso tengo oídos dos discursos radicalmente diferentes referidos a la misma obra, en tiempos naturalmente distantes). El proyecto arquitectónico nace y evoluciona de fijar muy pocos parámetros, hechos o ideas, a menudo de una o dos intuiciones. Y se va desarrollando y complejizando, incorporando nuevas ideas o parámetros, hechos que terminan por cuajar un sinfín de aspectos que permiten *a posteriori* construir la obra arquitectónica, la partitura de la edificación.

La analogía es clara: El arquitecto al proyectar establece datos (hechos) de igual manera a como la vida y las sociedades han establecido sus hechos (o datos) y es el historiador el que construye el discurso en el tiempo, que explica la vida pasada y el proyecto arquitectónico. Historiar y proyectar son pues funciones análogas. La primera partiendo de hechos ciertos (o falsos) y la segunda creando (falsificando) nuestros propios hechos.

Para Mario Manieri Elia el proyecto arquitectónico era una elaboración intelectual fundamentalmente gráfica, que realizamos en clave de síntesis. Y es en esa clave, en la síntesis, donde radicaba el territorio de sus más intensas elucubraciones y razonamientos. La síntesis ha de ser de contrarios, tesis y antítesis, y así oponía las posibles opciones del proyecto frente a lo determinado o elegido. El ejercicio realizado sobre ejemplos históricos le permitía razonar sobre la pertinencia del contrario posible, para terminar definiendo el propio ámbito cultural en que se incardinaba el autor. No era tanto un problema de lenguaje, o de estilos, como un resultado de coherencia ideológica con el ámbito cultural propio del momento. La metodología del proyecto surgía claramente de la propia

cultura arquitectónica y ésta podía explicar los mecanismos intelectuales de la elección, la síntesis.

Si en el ámbito especulativo de la obra arquitectónica, en su génesis o concreción, oponemos determinaciones correspondientes a factores que podemos identificar como lo racional y lo irracional, nos adentraremos en el tipo de 'preocupaciones' que pueblan la mente del arquitecto, y que constituyen el aspecto más genuinamente identificativo de la actividad proyectual (¿Para qué colocas ahí unas columnas? Resp.- Para dar sombra, es ya una respuesta clásica o categoría artística).

La síntesis de contrarios, como parte del proceso de proyecto, establece no sólo las pautas culturales del autor, sino que incorpora otras determinaciones que provienen de razones de ser más profundas de la propia arquitectura. En el proceso del proyecto existen elementos o aspectos determinados que obligan al autor a someterse a su lógica incontestable; no es un proceso creativo libre (como lo es para el compositor musical o el literato) sino que se halla sujeto a determinaciones, o exigencias, que nos eran imposibles de obviar, y que en cierta forma podían condicionar el proyectar. Los aspectos más disciplinares de la arquitectura – la *firmitas* y la *utilitas* (a las que Manieri Elia concedía gran importancia) – son los garantes del proceso, evitan que *venustas* (genial e imprevisible) se erija en libérrima dictadora y protagonista del quehacer. La síntesis hace primar unas u otras determinaciones en función de la mentalidad o del ámbito cultural, pero también de la capacidad, o el intelecto, del autor: Del Arquitecto.

Pero ¿cuáles eran los mecanismos intelectuales, las recónditas motivaciones de la elección? A ello el Prof. Manieri Elia dedico fructificas reflexiones y lo mejor de sus clases y enseñanzas. A desentrañar opciones, a reconstruir posibles procesos de proyecto, de toma de decisiones, de evaluación de posibilidades, de fijación de ideas y determinaciones. A 'explicar' el proceso del proyecto que había detrás de la obra de arquitectura.

Y lo hizo de dos maneras complementarias (siempre un principio de dualidad) bien analizando la obra de un autor (William Morris en sus tempranos tiempos de investigador y la propia historia de la creación de un mito), o extrapolando actitudes y métodos que rastreaba a lo largo de la historia, y nos ponía en primer plano como invariantes, como 'permanencias' inmutables a lo largo de los tiempos, haciéndonos ver que decisiones de Sangallo o Ledoux compartían motivaciones o estrategias, con las de Mies van der Rohe o Sullivan (y de paso explicarnos Chicago y Wright). El ejercicio era absolutamente fantástico, casi circense o mágico, por que nos hacia recorrer la historia de la arquitectura con una proximidad, y hasta familiaridad, casi íntimas, lo que permitía que la propia historia

fuera reconocida como útil instrumento de proyecto (para él historiar y proyectar compartían muchos aspectos en común como hemos visto).

Recuerdo lecciones suyas, en el Master ASP de Roma Tre (al que tantas veces me invitó a participar), en las que nos hacía convivir dibujos absolutamente inéditos de los grandes arquitectos con imágenes pictóricas (la ambientación cultural del momento histórico) y reflexiones de autores o pensadores de corte filosófico, que explicaban las motivaciones de la toma de decisiones. No era sólo el lenguaje formal o la coincidencia aparente de las formas (lo que tanto nos gusta a los arquitectos) quienes creaban los posibles nexos o referencias entre los edificios mostrados, sino que las relaciones se establecían conceptualmente, y conceptualmente se explicaban. Así recuerdo un ejercicio de introspección sobre la centralidad (la obsesión de la planta central a lo largo de la historia) que terminaba siendo la justificación del crecimiento infinito (Le Corbusier) o la imposibilidad de la existencia del espacio, con el centro ocupado por una masa (Piranesi, en uno de sus fantásticos edificios de Campo Marzio), opciones extremas pero ambas generadores de proyecto, o familias de proyectos.

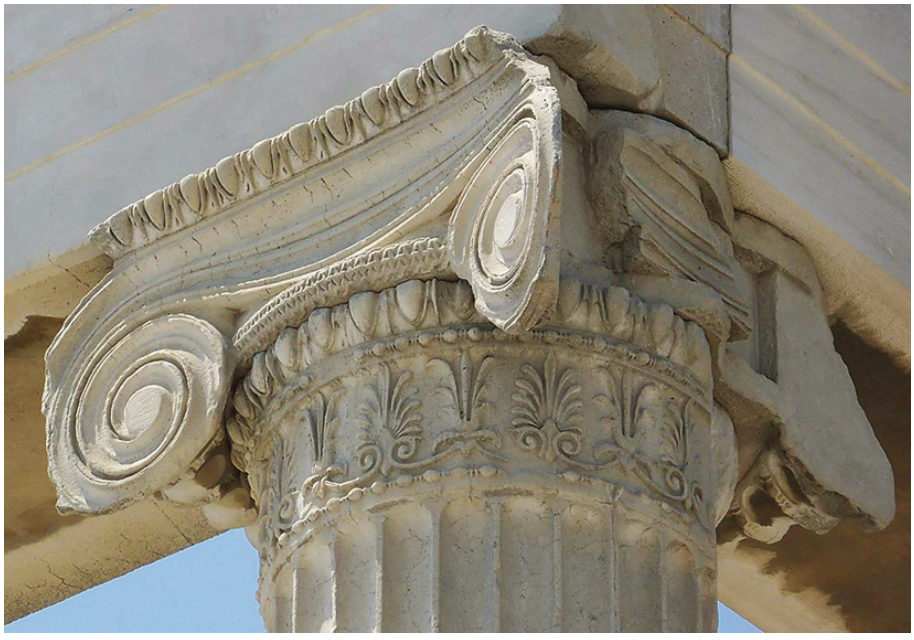
La dualidad se extendía también a lo que podemos denominar 'actitudes proyectuales', oponiendo frente al mismo problema arquitectónico formulaciones divergentes que dieran lugar a formas absolutamente distintas. Aquí Mario gustaba de jugar con los programas funcionales, poniendo en crisis la jerarquía de los tipos arquitectónicos (y de paso el estructuralismo como soporte analítico). Los programas funcionales han hecho crecer la complejidad de la arquitectura, han sido los protagonistas de su desarrollo, y explican parcialmente la explosión formal de los últimos doscientos años (pensemos en la Revolución industrial y los nuevos usos, y las incipientes respuestas de la arquitectura del momento).

Al operar con elementos contrapuestos podemos controlar los avances del proceso, puesto que romperemos la tentación de linealidad (desarrollo exclusivo de una idea sin tener en cuenta otros factores necesarios para el proyecto, por ejemplo olvidar la funcionalidad) al estar constantemente metiendo en crisis los hallazgos parciales obtenidos. Son tramas de interacciones entre las ideas, o mejor la idea, y las diferentes concreciones formales con las que avanza el proyecto. Los elementos contrapuestos, como versión operativa del método proyectual, permiten un constante juego que sólo finaliza con la voluntad de poner término, pero que podría continuar, *a priori*, si no existiera la capacidad de obtener una síntesis, que es precisamente la principal característica del proyecto arquitectónico (génesis de la arquitectura) y el objetivo del método: Síntesis de contrarios.

El establecimiento, o la elección de contrarios, no es misión caprichosa,

pues en ella residen, en buena medida, las claves del éxito. Los contrarios deben tener virtud (en el sentido utilizado por Maquiavelo) ser capaces de contener genes aptos para engendrar el proyecto, y su elección, operatividad para la arquitectura, y claves de un carácter, de una percepción o una reacción. Desencadenantes de sensaciones que golpeen el universo de emociones personales del habitante, usuario o visitante de la arquitectura.

Los contrarios explican las tensiones, el entramado del proyecto. Ponen de manifiesto sus dependencias, el ¿cuánto? de deuda de formulaciones ya ensayadas y las de innovación o recreación. En toda arquitectura perviven dos almas y un cuerpo, alma vernácula y universal, abierta y cerrada, simple y compleja o racional e irracional, como ya vimos, y concreción formal como cuerpo. Las tensiones entre racionalidad e irracionalidad, en arquitectura, comportan riesgos añadidos, formalistas y espurios. Son las mal llamadas cuestiones de estilo y ornamento, a veces necesarias, siempre desconcertantes (irracionales), justificables por interés de 'orden superior' y de mal acomodo con planteamientos teóricos. Pensemos en el problema del capitel jónico en la columna de esquina y la solución mágica de la diagonalización de la voluta, más de quinientos años tardada en encontrar.



Síntesis de contrarios (dos ejes compositivos perpendiculares para ese capitel) y la diagonal, o 45°, como aportación novedosa, genial, a la solución del problema. Pero también genial cuando eludimos el problema acudiendo a la eliminación de la esquina: La planta circular (el *tholos* griego), que recurre a los propios orígenes tipológicos de la arquitectura (la cabaña).

La cuadratura del círculo, otro de los grandes discursos arquitectónicos dilatados a lo largo de los tiempos, dio lugar a dos formulaciones bien distintas: La trompa (en el fondo un chaflán algo ortopédico) previsible como aportación desde elementos finitos, y la pechina, fragmento del todo (la cúpula) que ocupa el vacío del pleno (cuadrado), es una forma interpuesta también, pero con las mismas incógnitas del enunciado del problema, síntesis de contrarios y no elemento ajeno en definitiva.

Todavía podemos hacer más complejo el razonamiento añadiendo el tambor al discurso de la cúpula, con lo que reconocemos el problema de definición del exterior (la visión desde la fachada) y su control compositivo (algo que ya resolvió el cimacio en los capiteles dóricos). Puros artificios formales para resolver la racionalidad compositiva de las formas y la irracionalidad contemplativa de las secuencias visuales en sus ejes (a ello deberíamos añadir la derivada de las características deformadoras, Gestálticas, de nuestra visión).

La síntesis de contrarios se enriquece con otra aportación, la ética, que matiza y reconduce el discurso de la irracionalidad a parámetros que para mí son los más genuinos de la arquitectura. Sin duda, la ética se enraíza con la funcionalidad, o es en ella donde se hace más visible (si no lo es en el control económico de la obra), pero tiene su propia razón de ser en la resolución de los enfrentamientos vistos, porque en la síntesis hay soluciones éticas, y soluciones carentes de ética. La cuadratura del círculo ha tenido soluciones formales más fantasiosas (la columna en la esquina cóncava actuando de tapajuntas, o el relleno escultórico sin complejos del mundo tardo barroco hispano) pero que podemos incluir en ese universo de artificiosidades carentes de ética proyectual, donde la aparente solución no es sino la aportación torpe que ignora la elegante y culta, o canónica si se quiere, pero que se revela incapaz de mejorar ésta (lancemos el reto de mejorar el capitel jónico de esquina).

La ética establece una condición magnífica al juego del proyecto, puesto que implica la necesidad de que nuestros hallazgos lo sean como resultados cualificados de las síntesis de contrarios, y por lo tanto pertenecientes a las posibles sagas de los mismos. Eduardo Torroja, en *Razón y ser de los tipos estructurales*, lo define como arte sin artificio, cuando nos enseña a pensar que antes de calcular una viga hay que preguntarse para

qué sirve en nuestro proyecto. Las soluciones no pueden ser ni evidentes, por innecesarias, ni artificiosas, por redundantes, ni estériles, ni feas. Pero esto último nos llevaría a otras lecciones de arquitectura.

Establecida una ley compositiva, o constructiva, el aparejo, es de aplicación indefinida, creando y dilatando un ritmo, sin solución de continuidad. Las determinaciones son las relaciones entre los materiales que intervienen y en su cantidad, o medidas en sí. Llamamos históricamente orden a este conjunto de relaciones, y sobre ellos discutieron ampliamente las lecciones de arquitectura desde el renacimiento, dotando a 'los órdenes' de propiedades casi genéticas para el proyecto de arquitectura, y en los que residían las soluciones a cuanto problema se pudiera plantear. Sin embargo, el principal de los problemas, la interrupción de la ley compositiva, la solución de continuidad, no está en 'el orden' sino en la trasgresión de éste, de nuevo síntesis de contrarios (el problema de la metopa en la esquina, fin de la serie columnada, del períptero dórico).

Desde que Teodoro Adorno teorizara al caos como impulsor del arte contemporáneo, y a pesar de la peyorativa concepción que tuviera de la arquitectura, las cuestiones de precisión y orden (y en definitiva la ética) parecen haber sucumbido en el magma contemporáneo de excesos formalistas que nos engulle. Para reconocer el caos es necesario que algo del orden se mantenga (el bosque resulta caótico sólo cuando irrumpe en él una línea, la carretera) de tal manera que caos y orden deben coexistir, síntesis de contrarios, para poder ser reconocidos (¿tiene orden el universo?) y servir de base para nuevas elaboraciones arquitectónicas. Frente a los ejes procesionales, o las *promenades architecturales*, con que fueron concebidas las arquitecturas del orden, en las que el individuo debía moverse en recorridos prefijados por la propia arquitectura, el caos establece la libertad total de movimientos del espectador, que crea y disfruta puntos de vista sorprendentes o inéditos para el propio proyectista (deberíamos desarrollar aquí un discurso sobre el papel de la fotografía de arquitectura en el proyecto). El caos hace primar los espacios de relación, o de conexión y accesibilidad (también llamados servidores desde el funcionalismo), como protagonistas de los nuevos edificios frente a la aparente neutralidad de los espacios estanciales, o servidos, menos intensos y más previsibles por estar sometidos a la implacable lógica del diseño de su funcionalidad (¿qué podemos innovar en un salón de actos, o en un aula?

Los contrarios: Estatismo (hasta cierto punto la arquitectura) y el dinamismo del espectador con libertad total de movimientos, y el de la propia arquitectura, coexisten en su propia síntesis, de ahí que trasciendan su formalismo en principio algo banal para lanzar caminos de recorridos

apasionantes para las próximas arquitecturas.

Para Mario Manieri Elia los contrarios por excelencia eran Eros (Dinamismo) y Thanatos (Estatismo), en la vida, obviamente, y en el campo de la arquitectura más refinadamente.

Eros Dios primordial, responsable de la atracción sexual y el amor, también venerado como Dios de la fertilidad. El pensamiento griego distingue dos aspectos en la concepción de Eros: Es una deidad que encarna la fuerza del amor y también el impulso creativo de la naturaleza. Es la luz primigenia, responsable de la creación y el orden de todas las cosas en el universo. Es la creatividad.

Thanatos, la personificación de la muerte no violenta, hermano gemelo de Hypnos, el sueño, hijos ambos de Nyx, la noche. Lleva una antorcha en la mano a punto de apagarse y ejecuta el destino que las Moiras dictan para los mortales. Es el ejecutor práctico.

Creatividad frente a la práctica (el mundo platoniano de las ideas frente al de las cosas) dos pilares o mejor dos caras (el Jano bifronte) de la misma moneda. Espacio y tiempo, las dos formas exclusivas que fundamentan la vida (N. Pevsner) como vimos, y que de nuevo nos ponen frente a un dualismo. El tiempo reconocible en hechos, que cobijan periodos y el espacio amparado en límites, hechos físicos más o menos reconocibles o difusos como el recuerdo de los tiempos.

Eros y Thanatos: Dos formas de ver el mundo, dos filosofías opuestas. Dos universos arquitectónicos contrapuestos, pero no tanto, puesto que en la misma obra siempre podremos encontrar ambos mundos (de nuevo síntesis de contrarios) en un enrocamiento similar al de la centralidad volcada sobre sí misma (un efecto matrioska, la muñeca rusa que alberga en su interior otra muñeca, que a su vez alberga otra, y así… el centro ocupado de la Ichnographia de Piranesi). Eros: Amor y creatividad, Thanatos: Crisis y destino, no existe mejor imagen para describir el proceso del proyecto arquitectónico.