

Enrico Prandi

Lo scultoreo architettonico in Italia come metodo compositivo. Dalle impressioni ai principi

Abstract

Questo saggio deriva dalla rielaborazione di una lezione tenuta al Workshop “Presenze scultoree”, del CSAC di Parma il 23 luglio 2016. La lezione intitolata “Lo scultoreo architettonico” partiva dall’ipotesi che in alcuni esempi di architetture del Novecento esistesse un atteggiamento progettuale architettonico che tendesse alla scultura pur senza raggiungerla. Dal Razionalismo e per tutto il Novecento sono individuati esempi architettonici che possono, per differenti caratteri, essere annoverati come “scultoreo architettonico”. La tesi, ha successivamente aperto il campo ad una riflessione più approfondita sul rapporto tra architettura e scultura e soprattutto su alcuni elementi comuni della composizione in architettura e in scultura nonché su alcune derive dell’architettura nel porsi come puro atto formale.

Parole Chiave

Scultoreo architettonico — Architettura e Scultura — Arte — Presenze scultoree — CSAC



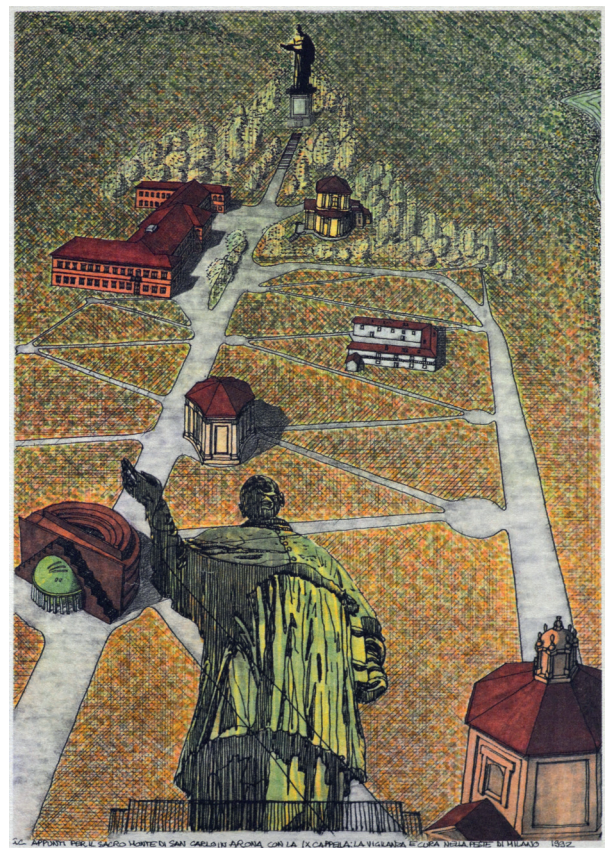
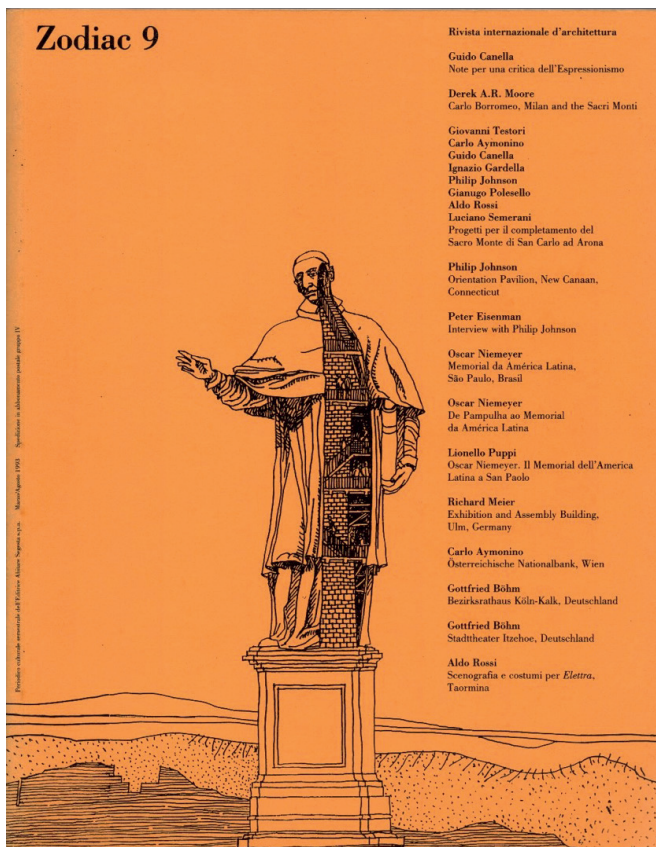
Fig. 1
Presenze scultoree nel chiostro, nel recinto, nel parco. CSAC, Parma, 21-29 luglio 2016.

Scultura e architettura, in quanto prodotti della creazione artistica, hanno un territorio condiviso costituito dall’espressione formale. In generale, quindi, la manifestazione visibile dell’atto creativo artistico può sfociare nell’una o nell’altra disciplina.

Cercherò di muovermi su di un crinale piuttosto stretto cercando di non cadere (da una parte o dall’altra) tentando di dimostrare come esista uno “scultoreo architettonico” ossia un atteggiamento equilibrato dell’espressione formale dell’architettura che tende alla scultura pur senza diventarlo. Mosso anche dalla riflessione epistemologica e dalla verifica di queste mie affermazioni indicherò anche esempi di derive ossia quando l’architettura nella scultura non “vi tende” ma “vi sfocia” con esiti deludenti sia per quanto riguarda la disciplina architettonica che, a maggior ragione, per la disciplina scultorea. Ossia non vi è nulla di peggio di un’architettura che pretenda di essere scultura (e invito a considerare il significato etimologico del verbo pre-tendere, ossia il tendere prima), diventando un approccio puramente formale (o formalistico) dell’architettura.

Se c’è una differenza sostanziale tra architettura e scultura è proprio nel campo della funzionalità: la scultura in generale è fatta per non essere utilizzata al proprio interno, mentre l’architettura deve esserlo necessariamente per garantire una fruibilità che è parte integrante del suo corpo oltre che del suo statuto disciplinare. Ai fini di questo saggio però non interessa tanto la funzionalità interna essendo in molti casi di sculture comunque garantita: esistono Architetture (con la “A” maiuscola) senza una precisa funzionalità interna come i monumenti o tutte le architetture allestitive, provvisorie, simboliche e via dicendo.

Tratterò parimenti sia il processo compositivo che porta all’espressione

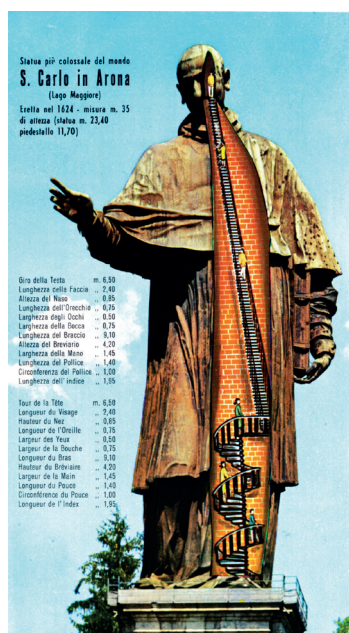


Figg. 2-4

Copertina di Zodiac n. 9-1993 con progetti di C. Aymonino, G. Canella, I. Gardella, P. Johnson, G. Polesello, L. Semerani, A. Rossi, per il completamento del Sacro Monte di San Carlo.

Guido Canella, Appunti per il Sacro Monte di San Carlo in Arona con la IX cappella: la vigilanza e cura nella peste di Milano, 1992.

Il Sancarloni ad Arona in una cartolina pubblicitaria.



formale che il rapporto che l'opera instaura con l'esterno. Per la critica di architettura (e non v'è dubbio che questo saggio rappresenti una critica alle opere che porta ad esemplificazione nel discorso) si è soliti procedere, come sosteneva Baudelaire, "dall'impressione ai principi" così che il titolo di questo saggio è diventato *Lo scultoreo architettonico in Italia come metodo compositivo. Dalle impressioni ai principi*.

Potrebbe essere interessante valutare l'altra metà della luna ossia un approccio che per inversione di termini potrebbe essere definito come di "Architettonico scultoreo". Che differenza c'è? Il punto di vista è quello di un architetto che travalica i confini disciplinari per sondare le potenzialità insite in questo limine.

Come spesso succede tra discipline limitrofe – architettura e scultura è indubbio che lo siano – è interessante analizzare i limiti ossia quel campo di indagine che sta tra le due discipline: quegli esempi che portano all'estremo il significato di un'opera che "non è più completamente quella stessa disciplina" ma al contempo "non è ancora l'altra disciplina". Vi è una presenza e un'assenza di alcuni valori specifici che rendono le opere

eloquenti a loro insaputa di questi sondaggi ermeneutici. Su questi esempi si basa il principio compositivo definito come “scultoreo architettonico”.

Il primo esempio nasce come scultura anche se la considerevole dimensione la proietta nel campo dell’architettura-monumento.

Il Colosso di San Carlo Borromeo (detto il San Carlone) in Arona, la statua costruita tra il 1624 e il 1698 per volere di Federico Borromeo da Giovanni Battista Crespi detto “il Cerano” come complemento ai lavori del Sacro Monte voluto per celebrare la memoria del Santo. Ha un’anima cava di laterizio ricoperta da lastre di rame e il tutto è fissato su un blocco di marmo alto circa 12 metri. È il primo caso di un violare la forma scultorea immaginata come tale.

È interessante notare come essa diventi Architettura quando Aldo Rossi ne descrive l’importanza nella sua formazione (educazione) all’interno di quell’opera prosaica che è l’Autobiografia Scientifica.

«Questo interno-esterno dell’architettura mi è stato certamente suggerito dal San Carlone di Arona; un’opera che ho disegnato e studiato più volte e mi è ora difficile riportarla all’educazione figurativa dell’infanzia. Ho capito poi che mi piaceva perché qui i limiti disciplinari dell’architettura, della macchina, dello strumento, si fondono in un’invenzione meravigliosa. Come nella descrizione del cavallo omerico, il pellegrino entra nel corpo del santo, come in una torre o un carro governato da una tecnica sapiente. Salita la scala esterna del piedistallo, la ripida ascensione all’interno del corpo rivela la struttura muraria e le saldature delle grosse lamiere. Infine la testa è un interno-esterno; dagli occhi del santo il paesaggio del lago acquista contorni infiniti, come un osservatorio celeste.» [Rossi 1987, p.11]

Ne parla a proposito dell’interesse che ha nei confronti degli oggetti d’affezione che possono essere immaginati come delle “architetture vivibili e percorribili” come le caffettiere o le pentole intese come «riduzione di architetture fantastiche». «Ancora oggi amo disegnare queste grandi caffettiere che assommo a sezioni di mattone e penso percorribili all’interno» [Rossi 1987, p.11].

Nel caso di Arona il tema dell’espressione formale e dell’ideazione è piuttosto la riproduzione del Santo. Non vi è un tema compositivo specifico se non quello di riprodurre i tratti essenziali ossia di ritrarre San Carlo. Aldo Rossi era ossessionato dal Santo, e nel periodo tra l’inizio degli anni Settanta e gli inizi Novanta (Vittorio Savi ne fa risalire l’origine ad alcuni disegni del 1973), (Savi 1976), lo ha disegnato pressoché ovunque diventando un soggetto d’affezione.

L’ossessione è un tema caro ad Aldo Rossi (*Ossessione* come il film di Luchino Visconti che Rossi descrive in *Architetture Padane* a proposito del suo progetto di concorso per l’area di Fiera Catena a Mantova¹). L’ossessione, poi, va intesa (come ci suggerisce Polesello) come ripetizione. «... l’ossessione è molto importante. [...] L’architettura che si ripete, che ridice, instancabile e imperterrita se stessa, è il tema detto (indicibile) di Aldo Rossi.» (Polesello 2002, p.7).

Rossi ritrae San Carlo insieme alle sue architetture, lo inserisce nella scenografia del suo Teatrino scientifico, accanto al Duomo di Milano, al Gallarate, al Teatro del Mondo. Esso vigila le sue fantasie architettoniche. Spesso, però, tende a comparire solo una sua parte – non meno importante e fortemente simbolica – che è la mano. Di questo arto (ancora non rappresentazione osteologica) ne fa una presenza rilevante quando diventa soggetto di un disegno specifico in cui la mano viene ripetuta ossessivamente diventando protagonista assoluta del disegno “Le mani del Santo” (1971).



Fig. 5
Luchino Visconti, *Ossessione*,
1943.



9. ALDO ROSSI, «Le mani del Santo», 1979.



48. ALDO ROSSI, «San Carlone», 1990.



3. ALDO ROSSI, disegno di studio con il San Carlone e il Gallaratese, 1975.



4. ALDO ROSSI, disegno di studio per il teatro Carlo Felice a Genova.

Figg. 6-12

Aldo Rossi, «Le mani del Santo», 1979.

«San Carlone», 1990.

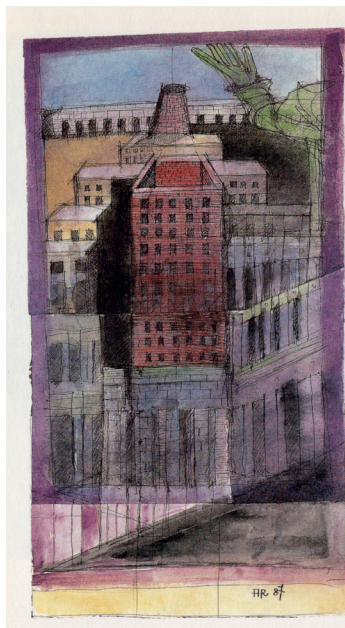
Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo in Arona, 1991.

Disegno di studio con il San Carlone e il Gallaratese, 1975.

Disegno di studio per il teatro Carlo Felice a Genova.

Disegno di studio con la mano del Santo.

Disegno di studio con la mano del Santo, 1987.



6. ALDO ROSSI, disegno di studio con la mano del Santo.

5. ALDO ROSSI, disegno di studio con la mano del Santo, 1987.

Cosa starà ad indicare quella mano ripetuta ossessivamente nei disegni di Aldo Rossi?

Se la mano come soggetto nell'arte figurativa è piuttosto tipica soprattutto accostata al significato fortemente simbolico (dalla raffigurazione preistorica, agli studi conoscitivi di Leonardo fino alle raffigurazioni michelangelolesche nella pittura mentre basti Rodin nella scultura), in architettura è fatto comunque non nuovo: a partire da Le Corbusier che la trasforma in monumento costruito plasmandola come forma plastica cementizia a simbolo di Chandigarh fino al contributo teorico di Henri Focillon che ne elogia le virtù in uno dei suoi saggi più conosciuti.

Vittorio Savi, riprendendo la tesi di Focillon, scriverà che «la mano è il simbolo della tecnica e del lavoro artigianale» (Savi, 1976, p. 21).

Tra le varie funzioni che architettura e scultura devono assolvere vi è quella della rammemorazione. Entrambe riportano a qualcos'altro: ricordano o favoriscono il ricordo. Del resto ri-memorare significa proprio riportare alla memoria qualcosa.

Ecco allora che il senso della presenza della mano nelle composizioni di Aldo Rossi potrebbe essere di favorire il ricordo di qualche cosa, magari dimenticato o perduto. Non sappiamo ancora se questo invito al ricordo è rivolto a colui che guarda il disegno oppure se, autobiograficamente come ci ha abituato Rossi stesso, rivolto direttamente a chi lo fa.

Ma allargando la maglia dell'interpretazione, – prendendo a prestito le parole di Gianugo Polesello che a sua volta era fortemente colpito da quella mano – potrebbe costituire anche un “monito”, un avvertimento. In quest'ultimo caso possiamo solo soggettivamente ipotizzare rispetto a chi e che cosa Rossi ammonisce o si ammonisce.

Mi piace pensare che Rossi ammonisca rispetto a certe derive dell'architettura che *mutatis mutandis* allora come oggi rappresentano un pericolo per l'architettura.

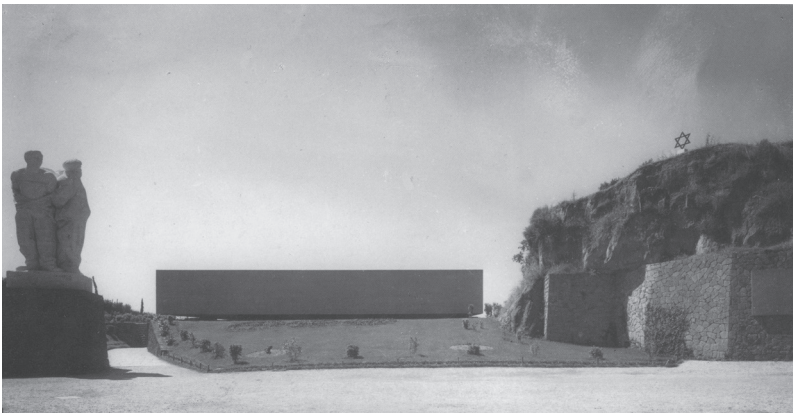
Memoria e Monito sono spesso complementariamente accostate soprattutto nel ricordo di certi errori della storia: l'una favorisce il ricordo di fatti dolorosi e traumatici; l'altra ne costituisce l'avvertimento affinché tali errori (e tali fatti) non si ripetano.

Il tema della memoria poi ci guida verso una stagione ben precisa dello scultoreo architettonico: quella dei Monumenti del Dopoguerra italiano, soprattutto i due maggiormente emblematici con i quali Manfredo Tafuri apre la sua Storia dell'Architettura italiana [1984]. In questo ambito opere di Architettura come il *Monumento al Cimitero monumentale* dei BBPR (1946) o anche il *Monumento alle Fosse Ardeatine* di Mario Fiorentino (1944-1949) – anche se l'opera è penetrabile rimane fortemente pervasiva la dimensione scultorea – sono a tutti gli effetti esempi di scultoreo architettonico.

Via via verso uno scultoreo architettonico fortemente simbolico, elementare come quello del *Monumento alla Resistenza di Udine* di Gino Valle (1959-1969) al *Monumento della Resistenza di Cuneo* di Aldo Rossi, (1962) o ancora, sempre dello stesso autore, al *Monumento-fontana nella piazza di Segrate* (1965), fino a quella meravigliosa scultura-architettura che è il fondale del *progetto di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma* (1964). Uno scultoreo architettonico, appunto.

Dopo averne delineato alcuni caratteri possiamo chiederci l'origine di quella tendenza a fondere architettura e scultura nei casi menzionati?

Mi piace farla risalire alla felice stagione del Razionalismo italiano in cui

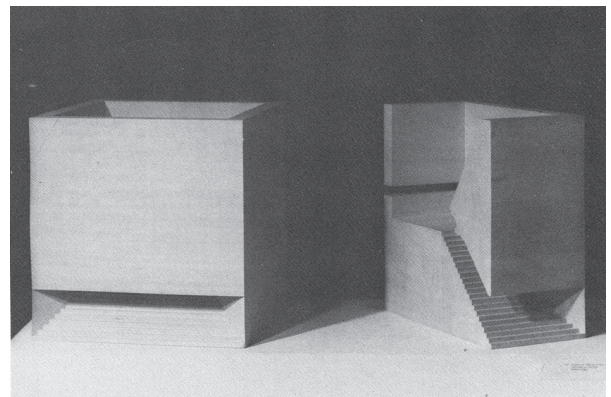
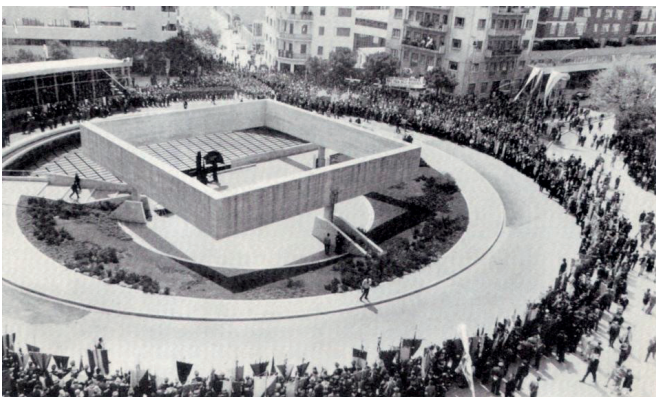
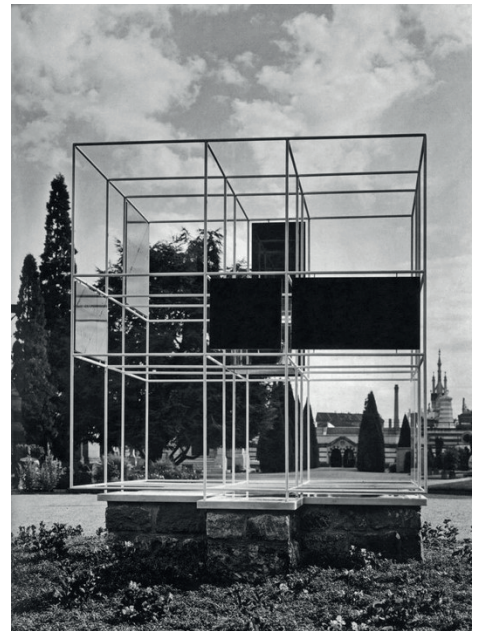


Figg. 14-16

Mario Fiorentino, Monumento alle Fosse ardeatine, Roma 1944-49.

BBPR, Monumento al Cimitero monumentale di Milano, 1946.

Gino Valle, Monumento alla Resistenza di Udine, 1959-69

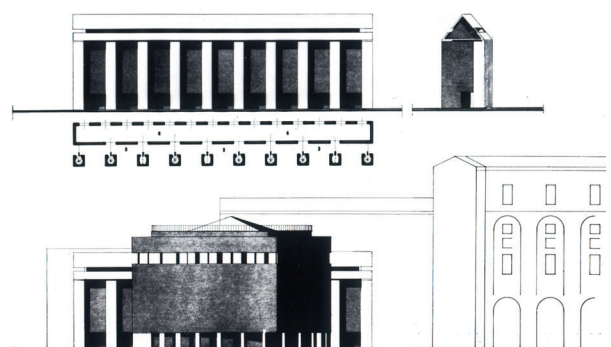
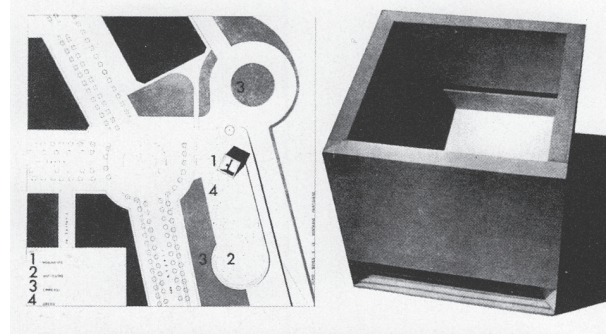


Figg. 17-19

Aldo Rossi, Monumento della Resistenza di Cuneo, 1962

Aldo Rossi, Monumento ai Partigiani, Segrate, 1965.

Aldo Rossi, Ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, 1964.



le arti cosiddette plastiche hanno dimostrato di sapersi confondere in un *unicum* ancora oggi ineguagliato a partire dall'immagine forse più emblematica costituita dal *Salone d'Onore della VI Triennale* del 1936 di Edoardo Persico. In quest'opera, in assoluto la sua più alta, architettura e scultura si completano a vicenda in un gioco di rimandi che rende l'una parte indistinguibile dell'altra:

«Questo progetto non vuole essere una mera decorazione (...) ma un'opera originale di architettura come le altre che appariranno alla VI Triennale: contributo alla soluzione di qualche problema che con maggior evidenza si pone alla considerazione degli artisti moderni. (Persico 1936).

Nel prendere le distanze dalla pura decorazione assurgendo giustamente all'opera di architettura Persico individua nel carattere di originalità la qualità che può sintetizzare lo scultoreo architettonico.

«Nel progetto la scultura e le opere musive non sono pensate come “decorazione”, o comunque come parti aggiunte all'architettura, ma ne costituiscono quasi l'argomento per la loro stereometria e per l'intima aderenza stilistica».



Fig. 20

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio Fontana (scultura), Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano, 1936.

Nella pagina seguente:

Fig. 21

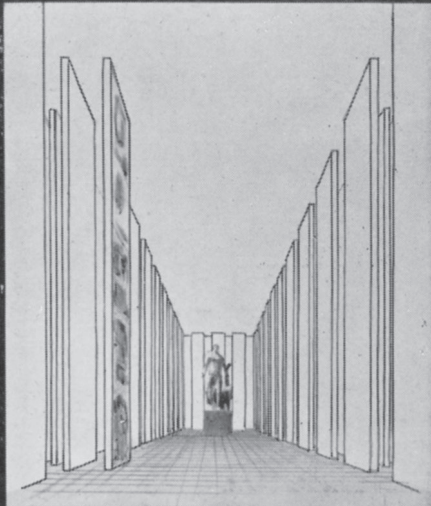
Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio Fontana (scultura), Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano, 1936.

Ciò vale per l'opera di Persico a cui si attribuisce a pieno titolo una grande capacità di astrazione dell'architettura ma anche a molte altre opere del Razionalismo in cui scultore e architetto progettano l'uno per l'altro. Basti pensare alle coppie storiche pittore-architetto come Fontana-Persico o Sironi-Terragni. Nell'epoca più alta della cosiddetta “sintesi delle arti” l'architettura a telaio diventa metaforicamente il telaio dell'architettura in cui sperimentare anche nell'ambito dell'architettura degli interni e dell'allestimento. La materia scultorea sottoforma di tubolari, in questi casi, è direttamente plasmata dall'architetto che ne fa materiale proprio (da costruzione) in senso poetico-scultoreo. La *Sala delle Medaglie d'oro* (ed in generale molte opere dell'Esposizione dell'Areonautica italiana del 1934), o il *Negoziò Parker* sempre di Persico sono gli antecedenti al Monumento dei BBPR del Dopoguerra, già individuato come scultoreo architettonico. «Visioni liriche del costruire», come ci ricorda Giovanni Luca Ferreri citando Giulia Veronesi, «che continuano l'indagine sulla città e i suoi mutamenti (...) riconducibile all'itinerario della ricerca pittorica». (Ferreri 2020, p. 45).

Del resto non è stato lo stesso Persico, commentando il teatro di Gardella a Busto Arsizio (Persico 1935), a scrivere l'equazione che lega Metafisica ad Architettura nuova?

«Un esempio di quanto valga negli architetti una concreta esperienza della pittura europea, che è alla base dell'opera di Le Corbusier con il cubismo, o di quella di Gropius con il neoplasticismo. Pare che oggi, in Italia, l'architettura, almeno con taluni artisti d'avanguardia, aspiri ad annettersi al gusto della pittura metafisica: questo indirizzo è, forse, destinato a costituire il motivo più originale di un'architettura “italiana” in europa».

Definito quindi lo scultoreo architettonico originario come quello della stagione che va dal Razionalismo all'immediato Secondo Dopoguerra (fino a metà degli Anni Cinquanta), possiamo individuarne una seconda fase definibile “scultoreo architettonico di ritorno” in cui sembra che l'architettura diventi essa stessa “sintesi fra le arti”. In altre parole la paratassi dell'origine diventa sintassi completa.

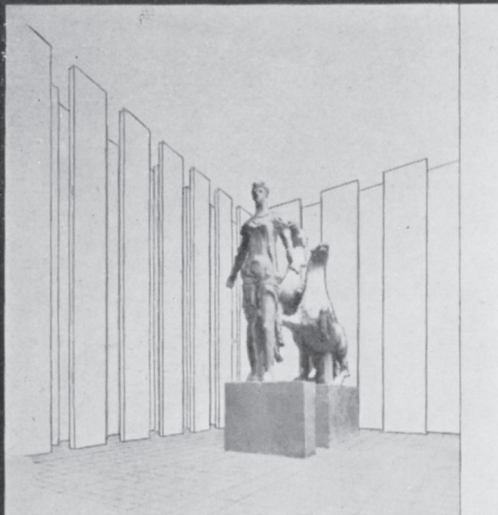


CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO

IV

PROGETTO
PITTORE MARCELLO NIZZOLI
ARCHITETTO GIACCARO PALAZZI
CON LA COLLABORAZIONE DI
EDUARDO PERISCO
SCULTORE DI
LUIGI PORTANI

NEL PROGETTO LA SCULTURA E LE OPERE MUSIVE NON SONO PENSATE COME "DECORAZIONE", O COMUNQUE COME PARTI AGGIUNTE ALL'ARCHITETTURA, MA NE COSTITUISCONO QUASI L'ARGOMENTO PER LA LORO STEREOMETRIA E PER L'INTIMA ADERENZA STILISTICA

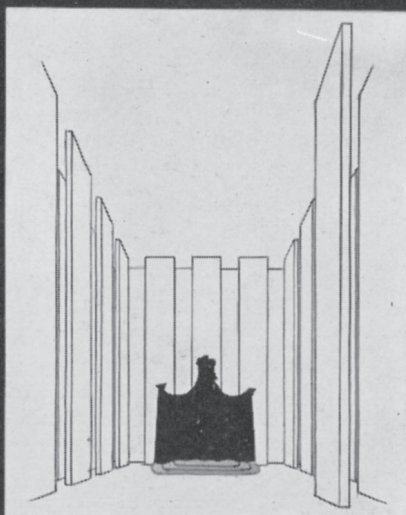


CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO

V

PROGETTO
PITTORE MARCELLO NIZZOLI
ARCHITETTO GIACCARO PALAZZI
CON LA COLLABORAZIONE DI
EDUARDO PERISCO
SCULTORE DI
LUIGI PORTANI

LA PARTICOLARE DISPOSIZIONE DEI DIAPRAMMI VERTICALI CONSENTE UN GIOCO DI CHIARI E DI SCURI ED UN RAPPORTO DI PIENI E DI VUOTI, CONDOTTI QUASI ALL'ESPRESSIONE DI UNA LOGICA PURA. È COSÌ CHE L'ANTICO ASPETTO DEI COLONNATI ASSUME, NEL PROGETTO, UN VALORE FIGURATIVO ATTUALE

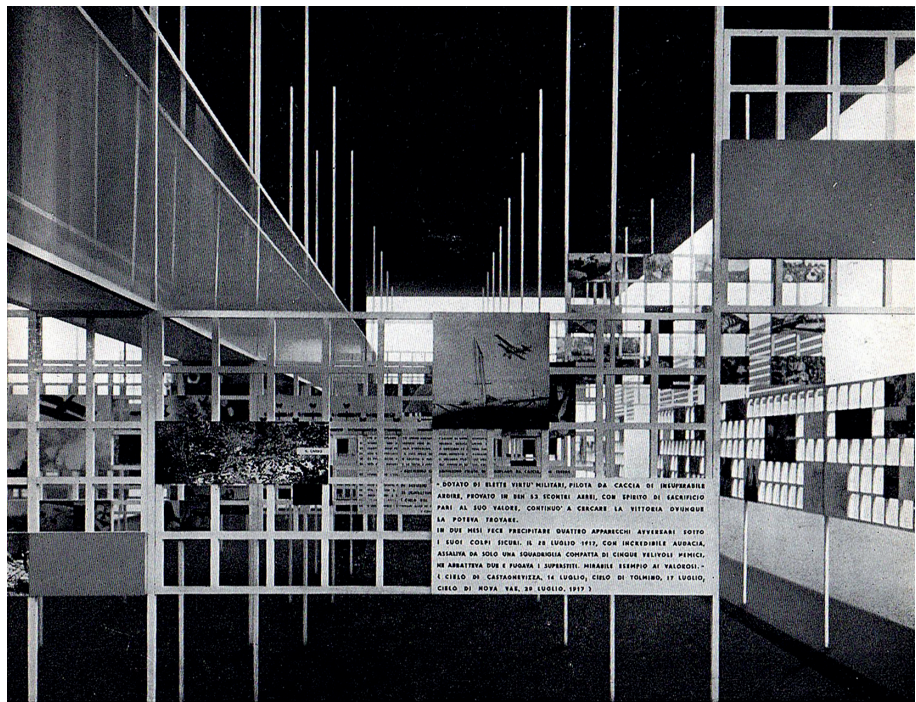


CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO

VI

PROGETTO
PITTORE MARCELLO NIZZOLI
ARCHITETTO GIACCARO PALAZZI
CON LA COLLABORAZIONE DI
EDUARDO PERISCO
SCULTORE DI
LUIGI PORTANI

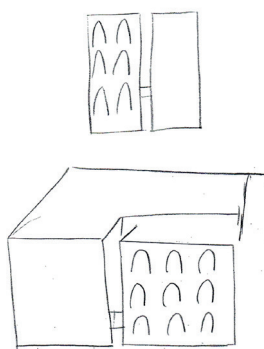
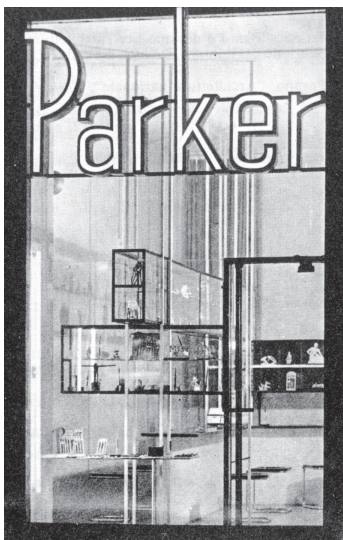
NELLA PARETE DI FRONTE ALLA SCULTURA PUÒ ESSERE COLLOCATO IL TRONO. PER LO STILE DEL TRONO SI PREVEDE DI MANTENERE QUELLO CONSACRATO DALLA TRADIZIONE ARALDICA COME IL PIÙ RAPPRESENTATIVO DELL'AUTORITÀ DEL RE

**Figg. 22-24**

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Sala delle Medaglie d'Oro, Mostra dell'Aeronautica Italiana, Triennale di Milano, 1934.

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Negozio Parker a Milano, 1934.

Edoardo Persico, Progetto di stand per la Fiera di Milano, 1935.



Compresa, quindi, l'origine di questa tendenza, torniamo ad analizzare le interpretazioni dello scultoreo architettonico in architettura.

Un architetto che fa ampio uso dello scultoreo architettonico è Carlo Aymonino. Lo scultoreo architettonico di Aymonino è figlio dell'architettura romana (classica e moderna) e di conseguenza il suo modo di comporre negli spazi aperti della città deriva dalla grande e sempre attuale "lezione di Roma". Come nell'omonima corbuseriana "Leçon de Rome" di *Vers un'Architecture*, la città mondiale rivive nell'interpretazione di Aymonino facendosi architettura contemporanea e arte essa stessa.

In Aymonino non solo vi è uno scultoreo architettonico – per esempio nell'utilizzo di fondali architettonici, nell'uso sapiente del materiale pieno scavato ossia, michelangelolescamente plasmato "per via di levare", ecc. – ma vi è spesso la presenza diretta della scultura classica (soprattutto dell'amato Antonio Canova che, come Aymonino, si mosse tra Roma e Venezia) ed evocare (o rievocare) un dialogo tra le arti che benché allusivo è sempre significativo.

Inoltre, in Aymonino la Scultura è posta al centro dei suoi interessi come dimostrano i numerosi disegni e schizzi di studio, alcuni dei quali all'inizio degli Anni Novanta sono stati selezionati per un libro su Architettura e Scultura che avrebbe dovuto essere pubblicato da Marsilio (Aymonino 2000, p. 133). Il segno principale dell'ideale completamento del bacino di San Marco – rigorosamente in pietra d'Istria – è costituito da una Venere (tra le tante possibili ha la meglio di nuovo Canova – quella di Hope che emerge dall'acqua del bacino marciano dialoga con gli altri segni del progetto: il Teatro del Mondo, le lanterne del Punto Franco e la torre definita di Carlo Aymonino.



Figg. 25-26

Carlo Aymonino, Gabriella Barbini, Progetto per il completamento del bacino di San Marco, Terza Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1985.

Inoltre, Aymonino utilizza un espediente teatrale nel suo scultoreo architettonico costituito da fondali che generano continuità. Le parti e i volumi distinti che connotano spesso la composizione architettonica di Aymonino hanno bisogno di essere riportati ad un'unità del progetto. A questo utilizzo servono le meravigliose prospettive aymoniniane: alla verifica di un'unitarietà di progetto altrimenti difficile da comprendere nel suo insieme.

Da Aymonino a Rossi il passo è breve.

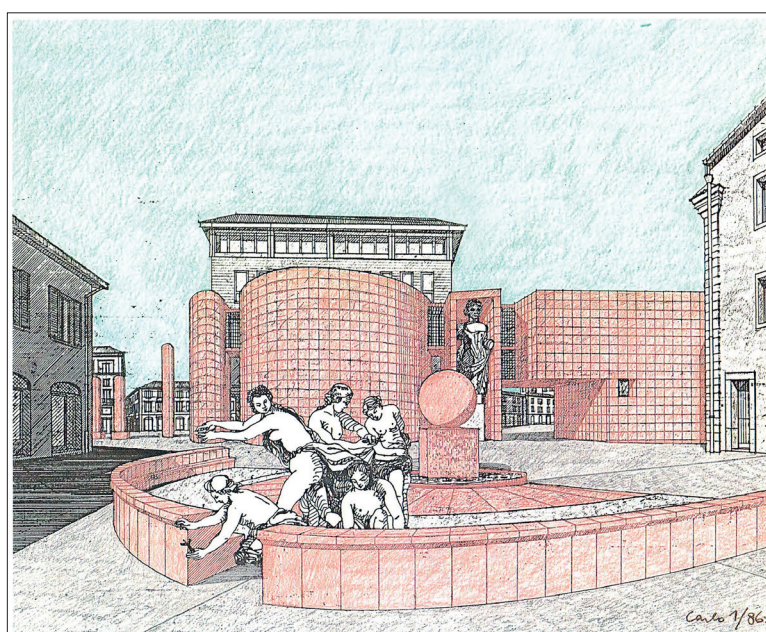
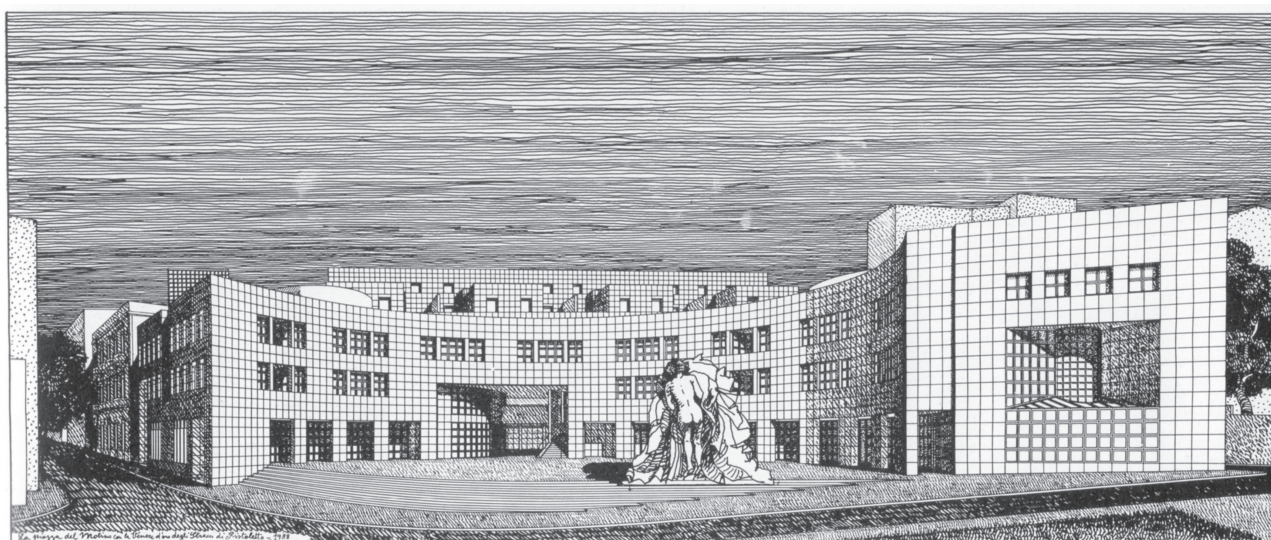
Se nei disegni di architettura di Rossi è la mano di San Carlo nei disegni di architettura di Aymonino è la statua, il gruppo scultoreo, che interviene come "*object a reaction poetique*".

La mano di San Carlo Borromeo di Aldo Rossi sta esattamente al gruppo scultoreo di Aymonino. La mano di Rossi ammonisce, la statua di Aymonino ci riporta ad un'armonia classica.

Ad esemplificare questi concetti bastano alcuni progetti urbani come il Teatro di Avellino (1987-89), il complesso Ex Mulino Andrisani a Matera, (1988-91) e il progetto per Tre Piazze a Terni (1985).

Possiamo notare come Aymonino utilizzi in associazione alla scultura il fondale architettonico, ossia un elemento dell'architettura che acquisisce ulteriore significato a partire dal protagonista della scena ossia la scultura. La scultura domina spesso le sue "piazze d'Italia" perlopiù come elemento aggiunto alle prospettive rappresentative dei diversi progetti nonchè come cartiglio introduttivo come caso del progetto San Donà di Piave Bella: oggetti desiderati – obelischi, sculture, gruppi scultorei – che a mia conoscenza solo nel progetto per Salerno e nella forma di una scultura di Kounellis erano parte integrante del progetto.

Nel Teatro di Avellino, uno dei progetti più interessanti di Aymonino, ci interessa rilevare il dispositivo della quinta curva verso l'accesso di Piazza Castello attraverso il quale «il Teatro si "segnala" sulla piazza del Castello» [Zodiac, 1988, p. 118]. Un elemento apparentemente secondario ma di estrema importanza nel costituire quella "facciata omogenea" che il progetto articolato in diverse parti e volumi non avrebbe consentito. Cosicché,

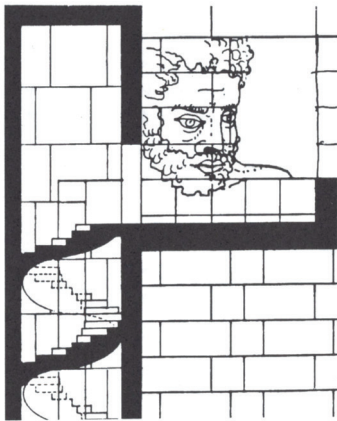
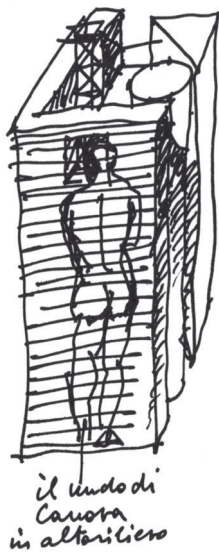


Figg. 27-29

Carlo Aymonino ed altri, Teatro di Avellino, 1987-89.

Carlo Aymonino ed altri, Sistemazione dell'area cx Mulino Andrisani, Matera, 1988.

Carlo Aymonino ed altri, Progetto di tre piazze, Terni, 1985.



Figg. 30-31

Carlo Aymonino ed altri, Studi
per Il Colosso, Roma 1982-1984

nella prospettiva disegnata a tratto grosso, fondale-quinta e gruppo scultoreo si rinforzano l'un l'altro.

Con lo stesso artificio formale ma con un diverso elemento architettonico (un porticato), Aymonino risolve il progetto della piazza nell'Ex Mulino Andrisani a Matera. In questo caso, dal volume del blocco urbano, avviene una significativa sottrazione cilindrica a cui viene sovrapposto un porticato curvo. Analogamente ad Avellino anche la prospettiva di Matera riporta un gruppo scultoreo costituito dalla *Venere d'oro degli stracci* di Pistoletto.

Se finora lo scultoreo architettonico era parte della composizione, come interfaccia tra lo spazio pubblico e il rimanente funzionale dell'edificio, con il progetto delle *Tre Piazze a Terni* Aymonino affronta il tema della configurazione di uno spazio tripartito poco o nulla caratterizzato. Ancora una volta la scelta ricade sulla costruzione di un fondale costituito da «quattro "oggetti" architettonici in pietra (vero a falsa che sia)» [Aymonino 1988, p. 109] dei quali uno è costituito da una grande nicchia contenente una statua. Fino ad arrivare nel caso di Aymonino allo scultoreo architettonico per antonomasia costituito dal Colosso in Roma. Negli anni Ottanta nasce l'idea di erigere una costruzione sull'area recuperata delle fondamenta del Colosso, un quadrato di 15 x 15 m; la struttura sarebbe diventata elemento di raccordo visivo e di completamento volumetrico tra il Colosseo, il Tempio di Venere e Roma, lo stesso ruolo che nell'antichità svolgeva il Colosso. Se in una prima ipotesi di progetto Aymonino pensa ad un monolite di marmo a base quadrata della stessa dimensione dello scavo ed alto 36 m, – un angolo del quale ha un taglio di 45 gradi da uno stretto passaggio contenente all'interno una scala scavata nel materiale marmoreo e conducente ad un belvedere superiore dal quale è possibile ammirare i Fori, la vicinanza del Colosseo, i ruderi del colle Oppio – il progetto successivo oltre ad operare scultoreamente delle sottrazioni di volume su due lati contrapposti vede la forma del colosso in bassorilievo caratterizzare un intero lato. In questo progetto Aymonino compone un'architettura seppur monumentale e fortemente allegorica con la tecnica scultorea michelangiolesca: partendo da un unico volume sottrae materia fino a divenire alla forma desiderata.

Di questo atteggiamento compositivo ne abbiamo conferma quando alla domanda "cosa ti piacerebbe realizzare", Aymonino risponde: "una casa scavata in unico blocco di marmo" [Quintelli, 1997].

Un'ulteriore declinazione dello scultoreo architettonico è costituita dall'architettura cosiddetta effimera nella sua riproposizione novecentesca: una parabola che iniziando dalle architetture allestitivo, in primis quelle a telaio delle diverse Triennali piuttosto che la costruzione metallica pubblicitaria nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano di Persico, passa per le strutture effimere dell'Estate Romana di Nicolini, delle Feste estive di ambito politico (si ricorda a questo proposito l'impegno di Cesare Leonardi negli allestimenti delle Feste dell'Unità a Modena) per poi sfociare nelle strutture delle diverse Biennali, soprattutto rossiane, passando per l'esperimento postmoderno della Strada Novissima. In queste architetture provvisorie e temporanee, macchine e dispositivi, l'effimero rappresenta il tentativo di coniugare il provvisorio con l'eterno.

La durata limitata, infatti, insieme al carattere di reversibilità ne indirizzano la costruzione attraverso materiali flessibili e poco costosi come il legno e il ferro soprattutto nella sua versione del tubo-giunto "Innocenti".

Diversamente, però, dall'aspetto costruttivo povero queste strutture (a tutti gli effetti scultoreo architettoniche) avevano una grande ricchezza di signi-

ficato simbolico. Ecco allora che diventano macchine per la rappresentazione, dispositivi teatrali nonché elementi che caratterizzano (seppur per un tempo limitato) i luoghi che contribuiscono a creare.

Abbiamo già accennato a come la costruzione metallica pubblicitaria nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano di Persico sia prodromica ai successivi sviluppi del telaio in architettura: di lì a due anni, infatti, verrà ampiamente utilizzato dallo stesso Persico – ma anche da altri come Albini ad esempio, – nell’ambito della VI Triennale del 1936 e successivamente resa aulicamente monumento dai BBPR nel Cimitero milanese.

Lo stesso principio, poi, verrà utilizzato nella costruzione di molte delle strutture dell’effimero: portali d’accesso, palchi, fondali per schermi cinematografici, passerelle, fino all’esempio più alto costituito dal Teatro del Mondo di Aldo Rossi, l’unico esempio in cui parafrasando Tafuri, l’effimero è diventato eterno (Tafuri 1980, 7-11).

Ma andiamo con ordine.

Se dello scultoreo architettonico costituito dall’architettura a telaio, intendendo con ciò l’utilizzo di strutture a griglia dal Razionalismo all’immediato Dopoguerra, abbiamo già detto nella prima parte di questo saggio, nel corso del Novecento quest’idea si è evoluta fino a diventare inconsapevolmente carattere identificativo di una stagione culturale architettonica, definita dal suo stesso inventore Renato Nicolini, come meraviglioso urbano (Nicolini, 1980, p. 75-88). Stiamo parlando, ovviamente dell’Estate romana, quell’“effimero lungo nove anni” (dal 1976 al 1985) e di tutti quegli apparati scenotecnici (palchi, portali, fondali, teatrini, ecc.) tanto essenziali nel linguaggio quanto potenti nella rievocazione simbolica di un’azione artistico-culturale nel luogo.

Questo aspetto, inevitabilmente, è interrelato con l’azione teatrale, con la rappresentazione, con l’arte e con il rito della festa.

Alla base dell’idea di Renato Nicolini – architetto, ma in questo caso in veste di Assessore alla Cultura della giunta romana presieduta da Giulio Carlo Argan –, di un programma culturale per la stagione estiva di Roma, vi era la rivitalizzazione (oggi la chiameremmo rigenerazione) di diversi luoghi – centrali e periferici – da coinvolgere in un palinsesto di eventi artistico culturali: musica, cinema, teatro, poesia, ecc. (Nicolini, 1991).

In un ottica antesignanamente inclusiva, l’invito era soprattutto rivolto al “popolo delle borgate” di riappropriarsi dei luoghi centrali della città di Roma, già in crisi tra turismo e dolce vita.

Un sistema di luoghi composito che a partire dalla Basilica di Massenzio, luogo delle proiezioni e delle maratone cinematografiche, si dipanano nella periferia più estrema. L’allestimento di gran lunga più interessante ai nostri fini è quello per l’Estate romana del 1979. Costituito dal Parco Centrale, un sistema di quattro luoghi opposti ad altrettanti assi della città, appena fuori le mura: Via Sabotino, Parco di Villa Torlonia, Circo Massimo e Mattatoio di Monte Testaccio. L’allestimento affidato a Purini, Thermes, Colombari, De Boni e Staderini prevedeva per Via Sabotino due recinti in uno dei quali era pensato il «teatrino scientifico, un piccolo spazio sperimentale nel quale l’osservazione tra attore e spettatore (intercambiabili nel rapporto con lo spazio) è riproposta all’interno di un rapporto crudamente analitico e forse antagonistico, ispirato al modello del teatro elisabettiano (e cioè del cortile).» (Nicolini, 1980, p. 82-85).

Al Parco di Villa Torlonia, vengono previsti un bar e una passerella sopraelevata in cui sono distribuiti “videogames” e televisori che trasmettono gli spettacoli degli altri luoghi dell’Estate romana.

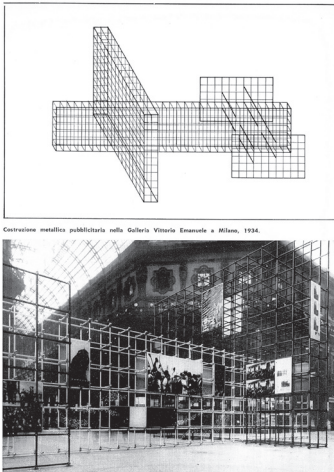


Fig. 32

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Struttura per il plebiscito del 25 Marzo '34, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 1934.

Figg. 33-38

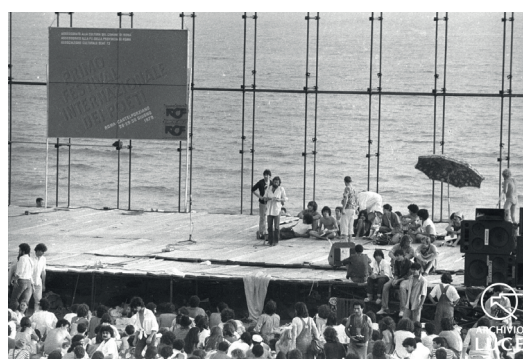
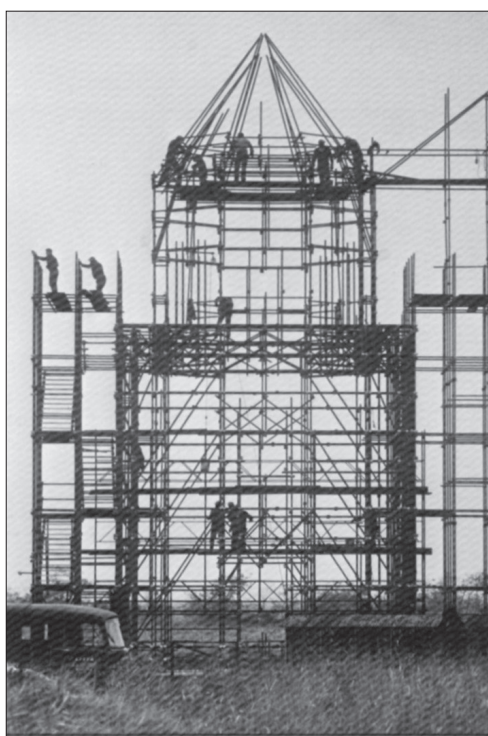
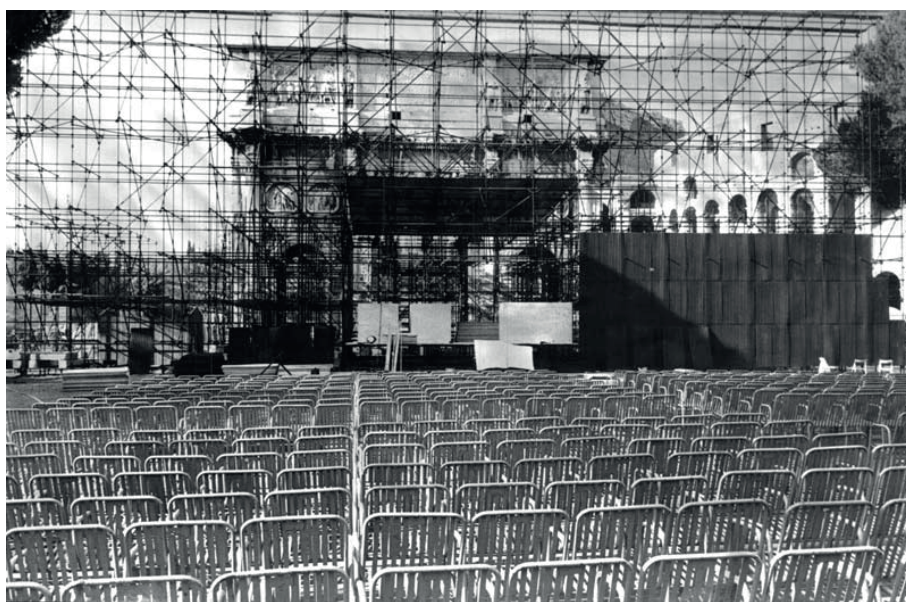
Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Franco Purini, Duccio Staderini e Laura Thermes, Teatrino scientifico nell'area di Via Sabotino, Roma, 1979;

Il palco e lo schermo cinematografico allestiti all'interno della Basilica di Massenzio e davanti all'Arco di Costantino, Estate romana 1981.

Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venezia, 1979.

Il palco allestito in spiaggia per il Festival dei Poeti di Castelporziano, Estate romana 1979.

Il portale di ingresso alla Festa dell'Unità di Pisa, 1982.



Al Circo Massimo è costruita una pista da ballo a forma di cometa con i reperti di Cinecittà, mentre al Mattatoio del Testaccio, pensato come arena per la musica viene costruito un grande palco, delle quinte d'ingresso, cabine di proiezione e torri di servizio.

Oltre al Parco Centrale in cui trovavano posto le quattro città (città dell'ascolto televisivo, città del teatro, città della musica rock e città del ballo) completavano il palinsesto la rassegna Massenzio (il cinematografo nell'area archeologica della Basilica di Massenzio), il Circo in Piazza (in piazza Farnese), Ballo... non solo (a Villa Ada) e il Festival dei Poeti sulla spiaggia di Castelporziano.

In definitiva gli elementi architettonici che caratterizzavano quei luoghi erano tutte strutture che ricordano l'allestimento dei luoghi per le feste popolari.

Forse non è un caso che l'Estate romana di Nicolini sia legata a doppio filo alle Feste dell'Unità: lo stesso Nicolini ricorda come una delle prime azioni culturali fu proprio l'organizzazione da parte sua e della sezione del PCI di cui era Segretario (quella di Campo Marzio) di organizzare una Festa dell'Unità a Piazza Navona dopo che per molti anni non si faceva. Lo stesso Nicolini parla del progetto della Festa, fatto dall'arch. Mario Renzi: «Così sorse il nostro Festival, secondo un elegante disegno modulare: tubi Innocenti plastica, più che contro la pioggia per riparare dall'umidità i quadri della mostra di pittura, e molte bandiere rosse» (Nicolini, 1991, p. 28). La storia degli allestimenti delle Feste è una pagina ancora tutta da scrivere come dimostra il progetto della Festa nazionale dell'Unità a Modena al Parco Amendola fatto dall'architetto Cesare Leonardi, recentemente scomparso.

Dal teatrino scientifico di Purini e amici al Teatro del Mondo di Rossi il passo è breve: entrambi erano strutture temporanee ed entrambi avevano un'anima in tubi Innocenti ed un rivestimento leggero in legno, bianco quello di Purini, giallo e azzurro quello di Rossi.

Anche quest'ultimo affonda le radici nel medesimo immaginario storico, costituito, in questo caso, dagli apparati per le feste della Venezia del Cinquecento. A differenza dello stesso teatro romano, destinato ad essere smantellato senza incidere troppo nella storia dell'architettura di Roma (e italiana), il teatro del Mondo verrà conservato per due anni, fatto navigare in diversi luoghi prima di essere consegnato per sempre alla memoria. Dell'effimero, successivamente, Aldo Rossi, terrà traccia nel portale della Biennale veneziana dell'85 ed in alcuni progetti successivi, il più rappresentativo dopo il Teatro del Mondo è sicuramente il Lighthouse Theatre di Toronto.

Note

¹ «... giovanissimo fui colpito dagli “interni” ferraresi del primo film di Visconti “Osessione”. Questi “interni”, come gli amanti di cinema ben conoscono, sono pieni, in senso pittorico, della sottoveste di seta lucida e nera di Clara Clamai, bellissima e velata da un sudore da estate ferrarese che la rendeva ancora più pallida; vi erano poi oggetti come lampade e caffettiere e cibo come minestre fatte con malavoglia e bicchieri di vino». (Rossi, 1984, p. 11).

Bibliografia

- AYMONINO C. (1988) – *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*. Electa, Milano.
- AYMONINO C. (2000) – *Carlo Aymonino disegni 1972-1997*. Federico Motta, Milano.
- CANELLA G. (2010) – *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di E. Bordogna con E. Prandi, E. Manganaro. Christian Marinotti, Milano.
- FAVA F. (2019) – *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*. Quodlibet Studio, Macerata.
- FERRERI G.L. (2019) – “Telai, scene urbane e immagini sospese”. In: MONICA L. et alii, *Campus delle Arti di Brera. Ampliamento dell'Accademia allo Scalo Farini. Indirizzi di un progetto architettonico*. Mimesis, Milano.
- NICOLINI R. (1980) – *Il meraviglioso urbano. Le manifestazioni per l'Estate Romana del 1979*. In: Lotus, 25.
- NICOLINI R. (1991) – *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*. Sisifo, Siena.
- POSOCCO P., RADICCHIO G. e RAKOWITZ G. (2002) – *Scritti su Aldo Rossi. «Care architetture»*. Allemandi, Torino.
- QUINTELLI C. (1997) – *Voci dell'architettura*. Abitare Segesta Video, Milano.
- ROSSI A. (1984) – *Architetture padane*. Edizioni Panini, Modena.
- ROSSI A. (1987) – *Autobiografia Scientifica*. Pratiche, Parma.
- SAVI V. (1976) – *L'architettura di Aldo Rossi*. FrancoAngeli, Milano.
- TAFURI M. (1980) – *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*. In: Domus, 602.
- TAFURI M. (1985) – *Storia dell'architettura italiana 1944-85*. Einaudi, Torino.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È Direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A *FAMagazine*. *Ricerche e Progetti sull'architettura e la città* <www.famagazine.it>. È responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto ARCHEA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement <<https://site.unibo.it/arcea>>. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); “Il progetto di architettura nelle scuole europee” (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).