

## UNA CITTÀ E UNA FABBRICA: UN LUOGO PER L'ARTE CONTEMPORANEA. *Alberto Breschi*

Ogni volta che, da Firenze, tornavo a Prato a respirare un po' di quell'atmosfera particolare che solo può nascere da una esposizione temporanea di arte contemporanea che il Centro Pecci ormai promuove da anni, non potevo fare a meno di collegarla alla spazialità tutta particolare delle sale interne che, a parer mio, rappresentano il lato migliore dell'ultimo progetto di Italo Gamberini.

Le sale espositive, a forma regolare quadrangolare, sono strutturate su un telaio metallico di 12 x 12 m. e prendono luce dall'alto tramite grandi lucernari triangolari la cui forma richiama gli shed di copertura di tante fabbriche pratesi. Quegli ambienti mi trasmettevano la dimensione, la luminosità e anche il silenzio tipico delle architetture industriali, colte nel momento per me magico dell'assenza degli uomini e dei macchinari, il momento in cui la materia dell'architettura è memoria di vite vissute, di atti e gesti che sono la sostanza della vita che scorre e di cui ne riusciamo a cogliere, a volte, quella traccia sottile di complicità che ci fa partecipi di quella umanità.

A Prato le emergenze delle grandi fabbriche avevano condizionato, in particolare a cavallo del secolo, lo sviluppo urbanistico del territorio e le loro architetture, le tipologie adottate con ampi e razionali spazi funzionali, l'essenzialità delle strutture e delle finiture avevano rappresentato per gli architetti più sensibili e in particolare per Italo Gamberini un chiaro e preciso riferimento da cui derivare indirizzi progettuali per un progetto che si potesse pienamente integrare in quel contesto.

Con un gesto coraggioso e per quegli anni innovativo, la sua architettura proponeva, in una nuova costruzione, il modello della fabbrica come matrice progettuale di un edificio museale.

Un museo, a cui si riconosce oggi, a livello internazionale, la specificità di essere il "sismografo degli sviluppi dell'arte contemporanea e di promotore della conoscenza riguardo alla continuità o discontinuità dei processi linguistici e formali", come giustamente ci fa notare nell'introduzione a questo testo; e che, anche per la sua architettura, non è mai sembrato estraneo alla città ma, al contrario, ne ha rappresentato l'aspirazione alla ricerca e alla sperimentazione, ovvero a quelle stesse peculiari caratteristiche che, analogamente in campo industriale, hanno da sempre caratterizzato la città di Prato.

Dal 1988 il museo Pecci ha acquisito opere derivate dai programmi e dalle attività espositive delle direzioni artistiche di Ammon Barzel, Ida Pannicelli, Bruno Corà, fino a quella recentissima di Soutife? Opere che, pur nella diversa



inclinazione critica, rispecchiano in particolare il clima culturale del decennio 1980/90 e che formano una delle poche collezioni pubbliche d'arte contemporanea in Italia. La raccolta è sostanzialmente costituita da installazioni, e viene esposta a rotazione in uno spazio recentemente realizzato di circa 1000 mq. che risulta comunque insufficiente, anche in previsione delle future acquisizioni.

Memoria dei luoghi della produzione da un lato, e documentazione e ricerca artistica contemporanea, su un versante soltanto in apparenza estraneo, sono dunque i due poli entro i quali si potrebbe costruire oggi una nuova identità

culturale e hanno fornito al corso di Allestimento e Museografia condotto dal sottoscritto, non solo l'occasione per una esercitazione didattica ma anche alcune originali riflessioni su un possibile progetto di trasformazione urbana.

Il dibattito cittadino conseguente alla presentazione del piano strutturale del gruppo Secchi aveva fatto emergere in maniera evidente il pericolo per la città di progetti di ristrutturazione urbanistica che prevedevano la demolizione di aree e manufatti industriali e la loro sostituzione con volumetrie e destinazioni quasi esclusivamente residenziali. L'uso indiscriminato e meramente speculativo di queste aree poteva rappresentare la perdita di una testimonianza di quello che un tempo è stato lo sviluppo alternativo all'economia agricola e artigiana e la formazione di quella particolare configurazione urbanistica che ha preso il nome di città-fabbrica, ovvero di quel sistema complesso e articolato in cui la collettività potesse riconoscere le matrici e le tappe delle trasformazioni urbane, e, in ultima analisi, del suo radicarsi e quindi della propria identità culturale. Roberto Vezzosi che, in veste di presidente dell'ordine degli architetti, aveva seguito da vicino questo dibattito, faceva proprie le aspettative e le aspirazioni non solo di architetti più giovani, ma di una nuova generazione di cittadini e di imprenditori della città. Guardando a esperienze analoghe che si andavano concretizzando in Europa, intravedeva nel recupero delle aree industriali nuove interessanti e economicamente vantaggiose potenzialità di riconversione: non solo nuove possibilità produttive come gli spazi di rappresentanza o gli outlet, ma anche studi professionali e strutture commerciali e terziarie di qualità, centri di ricerca e di didattica universitari decentrati, strutture ricettive e residenze temporanee.

"Sarà dunque possibile pensare alle componenti del patrimonio industriale pratese, così legate agli assetti del territorio, così centrali rispetto ai quartieri, così peculiari nelle loro tecniche costruttive e nei loro skyline come fattori su cui impostare la costruzione di processi di sviluppo locale, in grado di conferire nuova competitività alle aree di antica industrializzazione e insieme occasioni di riequilibrio ambientale".

In questa prospettiva è maturata l'ipotesi, niente affatto utopica e tantomeno provocatoria, di collocare la collezione permanente del Pecci al di fuori dell'area di pertinenza del museo; inserirla all'interno del tessuto urbano, in un osmosi più diretta tra la realtà quotidiana della vita associata, i suoi quartieri e le aree ancora produttive.

Si viene a prospettare più che un museo d'arte contemporanea, unico ed esclusivo, un 'sistema' museale di parti differenziate e complementari, collegate al nucleo centrale del Pecci che, occupando e trasformando manufatti industriali dismessi o in via di riconversione, si possa connettere con ancor più adeguatezza alla natura e alla storia



della città: un 'museo diffuso', com'è nella tradizione della città fabbrica, fornendo così un modello di museo, non più luogo isolato, sacrale e ormai irrimediabilmente monumentale, ma parte viva e integrata nella realtà urbana, e "identificare l'istituzione museale con uno specifico 'tessuto' economico, sociale e culturale di riferimento".

Per questa esercitazione didattica si sono scelte due fabbriche, tra loro diverse, ma esemplari nella collocazione urbanistica e nella configurazione tipo-morfologica: l'ex fonderia Bigagli, immediatamente limitrofa al centro storico, e

l'ex fabbrica tessile "Madonna della Tosse", all'estrema periferia nord-est della città.

La prima si trova ai margini della declassata e, costruita nei primi anni 60 con un impianto classico, di forma rettangolare e struttura puntiforme in cemento armato che sorregge una copertura di volte a vela con un modulo seriale di 16 x 15 metri, ha accolto al suo interno, senza subire significativi cambiamenti, varie e diversificate attività a sottolineare la sua vocazione di "contenitore" flessibile e adattabile ad ogni circostanza.

La seconda, realizzata per addizioni successive di parti disomogenee in un ambiente di alto valore paesaggistico tra le colline e il Bisenzio, con tecniche costruttive tradizionali di murature in pietrame e laterizio, è caratterizzata da un processo di crescita continua adattandosi ai diversi cicli di lavorazione dell'industria tessile degli ultimi 50 anni e deve la sua conformazione lineare alla presenza della statale 325, la ferrovia Firenze-Bologna e il fiume.

La nuova destinazione espositiva per accogliere la collezione del museo, ricca di oltre 80 opere e installazioni, con l'aggiunta di spazi complementari per la documentazione, la sperimentazione, le mostre temporanee, gli incontri e la comunicazione, hanno fornito il pretesto per una riflessione sulla costruzione del progetto per molti aspetti diversa dall'iter metodologico tradizionale.

Le tematiche che sono state trattate dai miei preziosi collaboratori e che in sintesi sono raccolte nella prima parte di questo testo, hanno obbligato lo studente ad affrontare la connessione esistente tra il linguaggio dell'architettura e quello dell'arte, e, nel caso specifico, a ricercare, più che un metodo, un atteggiamento progettuale mirato a stabilire una stretta interconnessione tra il contenuto del museo (l'opera d'arte) e lo spazio che è deputato ad accoglierlo.

Atteggiamento progettuale che ha fornito un diverso contributo, partendo proprio dal contenuto stesso del museo, sulle metodologie d'intervento nelle tematiche più articolate del recupero e del riuso di manufatti industriali, e in particolare sulla progettazione dei musei e degli spazi espositivi.

Il punto di partenza è stato una rilettura delle correnti artistiche più significative a partire dall'ultimo dopoguerra, con una lettura 'orientata' a contaminare l'architettura e i suoi strumenti.

Come sappiamo, in campo artistico in tutta Europa era esplosa una crisi dei valori e dei processi creativi che avevano determinato quel perentorio richiamo alla realtà che aveva prodotto un'inarrestabile richiamo alla negazione della forma, del concetto di spazio, dei valori cromatici, delle proporzioni e della composizione unitaria, e privilegiato il rapporto tra



la condizione esistenziale e quella espressiva.

Un elemento che ha caratterizzato gran parte delle esperienze artistiche di quel periodo e che, in particolare ci ha interessato per le connessioni instaurate con la didattica di progetto, consisteva nell'individuare e riconoscere negli artisti, ma non solo nel campo delle arti figurative e non temi e linguaggi desunti dalla dimensione urbana quale riferimento costante d'indagine e inesauribile risorsa di pensiero creativo.

Accomunando tra loro personalità molto diverse per formazione e collocazione geografica, questa peculiarità aveva

progressivamente condotto gli artisti ad utilizzare quei 'segni' e quelle 'materie' che l'ambiente forniva loro direttamente: in Europa sono le impronte e le ferite di una moltitudine di esistenze che avevano lasciato impresse nella materia delle città distrutte le tracce di una sofferenza che non poteva essere rimossa; in America, sono il movimento, le luci, la miriade dei segnali della nascente iconografia urbana e metropolitana della pubblicità e dei prodotti di un consumo di massa che produrranno in ogni campo una nuova dirimpente energia.

Nel vecchio continente, uscito distrutto non solo materialmente ma anche profondamente segnato nella coscienza, la 'città' è un cumulo di macerie.

Queste testimoniano la fine di un'epoca, di un sogno di progresso, sono la prova evidente del fallimento di un pensiero razionale, ottimista e positivo, che aveva illuso più di una generazione di intellettuali, artisti e architetti, poeti, scrittori e musicisti con le promesse non mantenute di un mondo migliore con una società più giusta e un benessere diffuso.

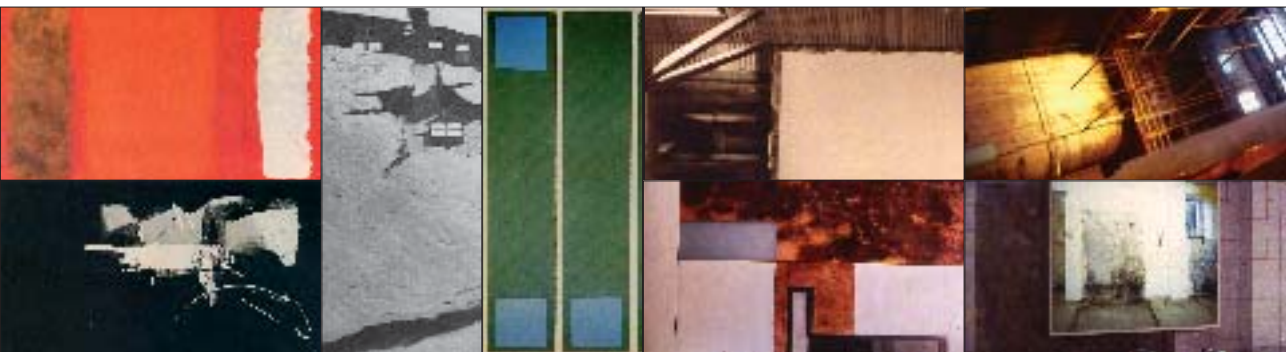
Cumuli di detriti, in cui evidenti permangono le tracce e le memorie, provocano un perentorio richiamo alla realtà che si vuole non cristallizzata, né schematizzata, ma in divenire, problematica e dialettica.

Gli artisti informali cambieranno in modo irreversibile il rapporto tra contenuto e forma, lasciandoci un'eredità che è ormai parte integrante della nostra cultura.

Attribuiscono alla materia un proprio valore, autonomo da ogni discorso aprioristico. La materia non è più un mezzo o un tramite; essa ha un valore di per sé, si carica di esistenza e di memoria, come ebbe a dire Bergson, e acquisisce un nuovo significato in cui l'artista opera e si identifica.

In America il fenomeno artistico è di tutt'altro genere. La guerra non ha toccato questo territorio ma al contrario, gli ha dato un impulso produttivo senza precedenti nella storia dell'umanità. Nelle grandi città, prima tra tutte New York che diventerà il paradigma dell'innovazione, è la nuova dimensione 'metropolitana' a condizionare e influenzare una nuova generazione di artisti ormai insofferenti dell'influenza europea.

D'altra parte la dimensione urbana americana è una realtà del tutto nuova rispetto ai modelli europei. I tratti che più la caratterizzano sono la grande dimensione, la discontinuità uniforme e l'assoluta mancanza di gerarchie significative. Nessuna stratificazione storica ostacola un impianto urbanistico semplificato segnato da isolati regolari e assi stradali per lo più ortogonali. Una scena urbana che, dietro un ordine apparente, è comunque dominata e stravolta da un impetuoso e ininterrotto movimento di persone di ogni razza e ceto sociale, di mezzi di trasporto, di merci, di segnali



luminosi, di scritte e manufatti pubblicitari, e, ancora, di suoni e rumori di fondo, accelerazioni improvvise, di una nuova babele di comportamenti e di linguaggi.

Questo è il volto di una nuova 'modernità' e l'ambiente metropolitano è il riflesso della sua energia e vitalità, del suo dinamismo ma anche della sua degradazione.

Due linee opposte di ricerca: Pollock che ne esprime con un'azione incessante la frammentazione, il dinamismo e il coinvolgimento e Newman che vi si oppone e ricerca una diversa spazialità attraverso un rigore estremo e un'assoluta

'povertà' cromatica e 'essenzialità' compositiva. Poi, con la pop art si tornerà alla figurazione e i materiali saranno presi dall'ambiente urbano negli aspetti della vita quotidiana, in particolare, dai mezzi di comunicazione e dalla cultura di massa.

Il dipinto si espande oltre i limiti della cornice e gli artisti operano una sorta di pittura 'ambientale' che, spezzando definitivamente il secolare rapporto con il quadro e i tradizionali mezzi espressivi della pittura e della scultura, dilata le dimensioni delle proprie tele fino al punto di una totale immersione in esse.

Con Pollock i quadri diventano piani di vita con cui l'artista si identifica e opera: " sul pavimento mi sento più a mio agio, più vicino, più parte del quadro; posso lavorarci intorno, lavorare da quattro lati diversi, essere letteralmente 'dentro' il quadro".

Con Rothko le pareti, le 4 pareti che da sempre condizionano la nostra esperienza, diventano, con il colore, ambiente ma anche limite, protezione, diaframma, ovvero spazio 'luce-colore', stratificato per piani successivi e paralleli come nell'architettura del Seagram Building di Mies.

Successivamente si arriverà a coinvolgere lo spazio in un'unica sintesi espressiva in cui l'opera e il luogo in cui si colloca, sia esso l'asettico e neutro ambiente della galleria d'arte o i silenziosi e spettacolari spazi di architetture industriali dismesse, formeranno con lo spettatore che a questa si relazionerà, un unico evento.

Da campo privilegiato d'indagine, da scenario in cui collocare l'esperienza, la città e ancor più la metropoli divengono contesto artistico, luogo e oggetto in cui far accadere eventi, la cui scena è la realtà quotidiana del mondo.

L'attenzione dell'artista che riesce a cogliere anche negli strumenti di rappresentazione questo cambiamento si sposta sempre più verso il 'costruito' fino ad esplorarne la dimensione propositiva, con l'esecuzione di veri e propri environments, ovvero ambienti percettivi in cui 'provocare' lo spettatore alla riflessione critica sulla contemporaneità e i suoi significati.

E' un nuovo concetto di spazio, sintesi di una dimensione progettuale che nasce dal contesto a cui l'artista-architetto attribuisce valenze e significati estetici.

Dall'informale segnico e materico europeo e dall'Action Painting americano, fino alle tendenze ancora attuali dell'Espressionismo astratto, New Dada, Pop art, Process Art e Conceptual Art, i riferimenti e le analogie con l'architettura sono dunque formidabili: materia e memoria, gesti e segni della contemporaneità, universo metropolitano



e nuovi materiali, enfasi dell'oggettualità, fisicità dell'opera, letteralità e tautologia, ripetizione e serialità meccanica e industriale, essenzialità e l'assenza di decorazione, spazi che contraddicono le usuali abitudini percettive, 'ponti' tra noi e l'ambiente e, infine, il contesto come 'contenuto'.

E in particolare pare particolarmente efficace sottolineare il contributo dell'arte minimalista in architettura da cui potremo dedurre un diverso e più intenso rapporto con il contesto e rinnovare soluzioni formali di un nuovo 'fondamentalismo materico' di assolutezza espressiva che si contrappone alla volgare esuberanza espressiva

dell'opulenza e dell'ostentazione.

Al pari di una scultura Minimale, accuratamente localizzata e puntigliosamente dimensionata nello specifico contesto per provocare il massimo di interazione percettiva tra lo spettatore e lo spazio, il progetto aderisce al luogo analizzato e conosciuto nella sua completezza e complessità, senza selezionare strati privilegiati di reperti e memorie che la storia ha sedimentato.

“Riconquistando appieno la sua realtà contingente il luogo si carica di quelle qualità di orientamento, scala, luce, atmosfera, che si determinano per l'interazione dello spazio dato e dell'architettura con la soggettività dello spettatore. A partire dalla sua concretezza, dalle sue valenze culturali, ma azzerandone il valore connotativo, il luogo viene esplorato seguendo percorsi di ricerca completamente astratti ed autonomi, guidati da un modello di interpretazione necessariamente attraversato da personali affinità ed idiosincrasie...”

Se entriamo adesso nelle fabbriche che saranno oggetto della nostra esercitazione, guarderemo ad esse con occhi diversi, più partecipi per acquisirne il 'genius', più indagatori per ricercare quelle tracce su cui produrre la più antica delle metamorfosi: trasformare la materia più umile in oro con la magia dell'alchimia. Una trasmutazione che si attua nel pensiero, dove la realtà è immaginata cioè creata.

Gli intonaci lacerati e segnati dalle vicende umane, i metalli che la ruggine ha corrosa, i marmi e le pietre logorate dalla moltitudine di persone, i legni deumidificati grigi come foreste pietrificate, consunti e bruciati, le stoffe lacerate e strappate che mostrano le trame delle macchine che le hanno generate, brandelli di oggetti vagamente familiari, pezzi che a fatica la mente ricostruisce nella nostra memoria, ma che mantengono un'aria familiare, entrano allora definitivamente in una dimensione estetica che è ormai parte integrante anche della cultura architettonica più aggiornata.

Gli interni di grande fascino di J.Nouvel per il Bordeaux hotel con i rivestimenti e gli intonaci originari del vecchio impianto o le pareti e gli ingranaggi dell'antico teatro del Triariz di P. Stark a Madrid, integrati perfettamente in nuova e coraggiosa architettura, e perfino i più sorprendenti 'recuperi' materici di F.Gerhy o S.Holl ci riportano agli interni delle nostre fabbriche.

Il manufatto industriale è il nostro contesto e questi, è in fondo, il progetto.

Le analisi condotte secondo parametri prettamente architettonici, prevalentemente cioè di tipo spaziale costruttivo –



l'analisi del sistema configurativo planimetrico, l'analisi del sistema percettivo relazionale, l'analisi del sistema volumetrico, l'analisi del sistema strutturale sono pertanto finalizzate alla loro ricaduta consequenziale, processuale nel momento dell'intervento di trasformazione.

Analisi che pongono la conoscenza del luogo come atto basilare e fondativo di ogni processo progettuale: atto finalizzato all'acquisizione della "consapevolezza" delle sue caratteristiche, delle sue leggi di formazione, delle sue ragioni, delle sue forme, dei suoi significati e, infine, delle sue prospettive.

Analisi che indagano, scompongono, ricostruiscono, affinché la progettazione conseguente non sia arbitrariamente ed effusivamente espressiva né freddamente, funzionalisticamente tecnica, ma piuttosto densa di ragioni che solo la comprensione profonda e complessiva di un ambiente umano, cioè fatto, vissuto, ricordato, immaginato da uomini e dai loro atti può trasferire e trasformare come motivazione della diversa natura della nuova condizione spaziale e formale.

Come una materia di Dubuffet o di Fautrier, una lamiera piegata di Tinguely o una plastica di Burri la “materia” della fabbrica, il battuto di cemento dei pavimenti, le colonne in ghisa o i pilastri in cemento armato, gli intonaci delle pareti, le piastrelle spezzate dei rivestimenti è il divenire della realtà, essa è ‘memoria’ dell’esistenza.

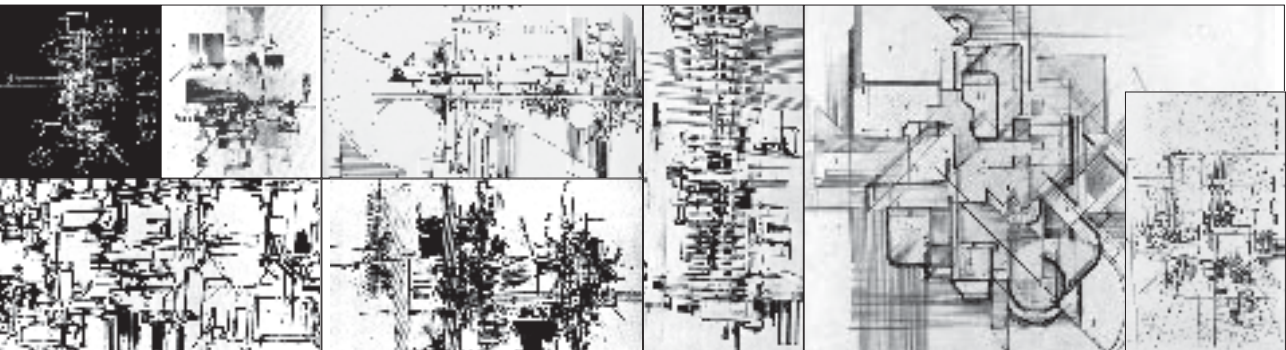
Ci parla della vita che in questi luoghi silenziosi si è prodotta, e condurre, pregiudizialmente al progetto, una riflessione in tal senso, significa dunque porre a fondamento del progetto stesso la centralità assoluta dell’uomo, della condizione dei suoi atti, e di conseguenza di tutte le sue manifestazioni esistenziali, per progredirle.

Le tracce non più ‘calligrafiche’, di Kline, Hartung, Mathieu che aggrediscono le tele non sono certo un articolarsi definito di qualche elemento immediatamente percepibile come direttrice di una struttura, ma come struttura portante e significante già di per sé.

Se tradizionalmente, anche nell’arte non figurativa a partire dal Picasso che nel 1907 dipinge ‘Les demoiselles d’Avignon’, il segno ha sempre rappresentato un elemento di indagine, di scomposizione e di riduzione dell’immagine naturalistica, con l’art autre siamo nella traccia di una ricerca assolutamente nuova che già il cubismo aveva suggerito: l’individuazione di uno spazio nuovo, al di là delle quattro dimensioni, che ricerca un rapporto non più con la natura, ovvero con la realtà riflessa dall’individuo, quanto piuttosto dell’individuo stesso come realtà operante. L’obiettivo è spogliare del loro significato le cose note, i simboli e le calligrafie, per riproporli in maniera diversa e per esprimere un nuovo mondo e una nuova condizione: i segni della contemporaneità.

In questa ricerca lo spazio è assunto come dimensione fondamentale, come proiezione dell’esistenza e degli atti della vita.

Insegnamento prezioso che ci ricorda le parole di Leonardo Savioli: ” Io non disegno l’architettura subito, prima registro l’esistenza, poi questa si arricchisce di allusioni, di intenzioni, i segni si precisano in gesti, i gesti in movimenti, i movimenti in percorsi, i percorsi in spazi...”



I suoi disegni come lo spazio che esplode di Vedova con le tonalità nere o quelle colorate, i grovigli delle linee forza in cui la geometria viene infranta e lo spazio è il luogo degli scontri, definiscono un alone spaziale ‘umraum’, un vero e proprio universo segnico pervaso di atmosfere al cui interno si coagulerà lo spazio costruito.

E oggi Daniel Libeskind, con analoga forza attinge a quella nebulosa di frammenti iconici da cui è composto il nostro universo quotidiano e ne utilizza segni che, ancora una volta, “precedendo ogni significato”, esprimono una contemporaneità la cui cifra principale è una complessità composta da frammenti senza gerarchie.

“Il mio lavoro prende il via da alcune contraddizioni insanabili tra il metodo, l’idea e il desiderio... è come avere un milione di pezzi di mosaico che non compongono la stessa figura, che non potranno mai essere assemblati e costruire una unità, poiché non provengono da un insieme unitario”.

Si va quindi precisando l’approccio progettuale.

Da una parte indagine serrata sulla materia dei luoghi.

Successivamente un progetto di trasformazione che ne interpreti la metamorfosi senza cancellarne la memoria e che esprima contemporaneamente il segno consapevole della propria contemporaneità.

Un progetto di riconversione che si ponga come conseguenza e parte integrante di un processo di trasformazione urbana che assume le caratteristiche di un progetto di ‘completamento permanente’ di spazi continuamente rinnovati che esprimano la vita nel suo incessante divenire.

Basti pensare ai recenti progetti europei che investono aree e manufatti industriali secondo criteri di riconversione analoghi a quelli proposti: un magazzino dismesso a Los Angeles è trasformato da Frank Gehry in Temporary Contemporary, una manifattura di tabacco ottocentesca diventa la nuova Kunsthalle di Krems in Austria ad opera dell’architetto Adolf Krischanitz, un ex ospedale a Madrid diviene nel 1980 il Centro d’Arte Contemporanea Reina Sofia e già adesso è in fase di ampliamento ad opera di Jean Nouvel, e infine una cittadella militare di circa 22 ettari a Roma, composta da un insieme di caserme e manufatti industriali diviene il nuovo Centro per le Arti Contemporanee con il bellissimo progetto di Zaha Hadid, risultato vincitore di un concorso internazionale cui hanno aderito i nomi più importanti del panorama mondiale.

Ritrovare e comprendere le forme dell’evoluzione di un luogo, sia fisiche che culturali, è un momento fondativo della costruzione del progetto; vuol dire ricostruirne ed indagarne la ‘memoria’, cioè la storia dei suoi fenomeni fisici e delle ragioni che li avevano motivati e determinati, dei suoi valori culturali e vitali che gliene hanno sostanziato il significato. Non si tratta di adoperare la storia per avallare un conformismo ideativo di tipo mimetico-pittoresco, né per giustificare ripristini linguistici o mutuarne richiami stilistici ‘da facciata’, nell’alibi di un presunto recupero qualitativo della città di tipo superficiale, nessun ‘contenuto’ architettonico e urbanistico venendo così, di fatto, messo in discussione dietro i nuovi ‘stucchi’ e l’elucubrazioni post-moderniste.

Memoria e storia come strumento di progettazione: un metodo trasversale ricavato dalle ‘ricostruzioni ideali



piranesiane’ che indicano il senso, metodologico e concettuale, dell’uso dei materiali del passato ai fini della formazione del suo avvenire.

”...L’archeologia, come tecnica di costruzione della completezza di un passato in base alle persistenze incomplete di esso, è a pensare bene, l’unica tecnica che, per il suo carattere attivo, ci permetta attualmente anche una plausibile ricostruzione ideale del futuro. La progettazione del futuro va considerata più che altro un problema di ‘completamento’: le parti già note di esso sono i disorganici ruderi contemporanei di simmetrie a venire...”



Le 'simmetrie a venire' sono i progetti per la città contemporanea.

L'artista contemporaneo ci indica la strada e la collezione del Pecci diviene un inesauribile fonte di suggestioni e riferimenti per il progetto.

Gli emblematici materiali delle operazioni artistiche che sono davanti a noi , i lucernai di Marco Bagnoli, la pietra pomice su cellotex di Alberto Burri, le grandi ampie bianche tele di Enrico Castellani, il marmo, il cemento e l'acqua di Enzo Cucchi, la corda di acciaio e la vasca in vetroresina di Remo Salvadori, la pietra e il magico pigmento di Anish Kapoor, il ferro di Jannis Kounellis, il prato di Mauro Staccioli, il telo di Julian Schnabel, i settecento colorati rettangoli a parete di Sol LeWitt, la magica spirale e il neon di Mario Merz, le serigrafie a colori di Michelangelo Pistoletto e i video di Fabrizio Plessi, per citare alcuni fra i più utilizzati dagli studenti, sono 'i materiali' dei progetti dei nuovi musei.

Osservandoli, interpretandone i contenuti, le analogie e le assonanze con il linguaggio dell'architettura, ricaviamo tracce e suggerimenti preziosi per i nostri progetti: le unità elementari primarie, gli elementi modulari standard organizzati in sequenze seriali, le materie di utilizzo industriale strettamente connesse alla forma richiamano la nostra attenzione precisamente sulla quantità di cose che ci stanno dinanzi e su come siano speciali, indipendentemente da ciò a cui possono somigliare. L'osservazione di un elemento architettonico sotto una diversa prospettiva altera il nostro rapporto con esso, dando luogo ad una maggiore consapevolezza nell'osservazione che, in un certo senso, 'costruisce' la cosa osservata. L'acciaio, il plexiglas, l'alluminio che strutturano 'dispositivi', definiti più dalle posizioni che reciprocamente instaurano, piuttosto che dalle loro forme, come nelle sculture di Robert Morris, ci fanno scoprire il primato della percezione sui concetti e maturano in noi la consapevolezza che più che accetteremo immagini in modo pragmaticamente equivalente a ciò che esse ritraggono, più saremo inclini a considerare la coscienza come immanente e i particolari della realtà come estranei.

La semplicità formale di molte sculture, la riduzione della superficie pittorica ci conducono direttamente ad un'architettura dominata da una semplicità costruita su un pensiero complesso che si contrappone al disordine delle metropoli e dei suoi contraddittori segnali.

In questa architettura i materiali vengono scelti per se stessi e non per il loro riferimento simbolico, materiali ordinari che diventano straordinari per la lavorazione standard di carattere industriale a cui sono sottoposti e l'esibizione quasi scultorea della loro essenza.

Il cemento grezzo, l'acciaio cortain, il vetro sabbato, le pietre omogenee e i legni naturali sono utilizzati per formare ampie superfici monocrome, neutre, bianche, grigie, pastello con dimensioni standard e lavorazioni industriali.

Materiali che creano vuoti più che pieni, silenzi più che rumori, luci più che contrasti.

Ricerca di un archetipo dove ogni possibile asimmetria e slittamento generano uno scarto e un'ambiguità rigorosamente controllata.

Ricerca di un archetipo miesiano in cui la semplicità è sofferta ricerca di autenticità e insieme neoclassica tensione all'essenza.

Architettura come essenza profonda del manifestarsi delle cose, architettura dei luoghi che trae l'essenza in quell'ordito invisibile che è nel contesto, ovvero nella natura di questi manufatti del lavoro e che aspetta soltanto di essere portato alla luce.