

## **Intervento della Prof. Arch. Cettina Lenza, Preside della Facoltà di Architettura “Luigi Vanvitelli”, Aversa**

Diamo inizio a questa mattinata di lavori. Mio compito gradito è quello di dare il benvenuto ai nostri ospiti, Gaetano Cuccia, Teresa La Rocca, Giuseppe Leone mentre Iolanda Lima e Marcello Panzarella, per improvvisi impedimenti, non sono potuti essere con noi. È un ulteriore appuntamento della rassegna *L'incedere prudente nella modernità. Le scuole di architettura in Italia tra storia e progetto 1945 – 2005* organizzata da Pasquale Belfiore nelle attività del Dipartimento di Storia e Processi dell'ambiente antropizzato che ringrazio nuovamente per aver offerto alla Facoltà questa stimolante serie di occasioni di incontro e di confronto.

Dispiace oggi non possa esserci un coinvolgimento degli studenti più ampio ma purtroppo siamo in un periodo di sospensione dei corsi e alla vigilia delle sedute di esame dei corsi di recupero che ovviamente hanno distolto dalla presenza fisica in Facoltà gran parte dei nostri studenti.

Nei saluti e nei ringraziamenti vorrei unire anche il professore Salvatore Bisogni che è qui con noi e che è a pieno titolo coinvolto nell'argomento di oggi perché in questa Scuola di Palermo ha avuto una presenza importante. In questa Facoltà di Architettura di Palermo abbiamo registrato personaggi di grande statura, da Gregotti ad Aymonino, da Tafuri a Benevolo.

Quindi è sicuramente una Facoltà di grande tradizione e di grande ricchezza.

Ma certamente l'intendimento del tema non è quello di identificare, e questo è già comunque un primo quesito, la Scuola di Architettura nel senso della Facoltà, ma la Scuola nell'accezione in cui Pasquale Belfiore l'ha proposta alla nostra riflessione.

E anche probabilmente in questa seconda accezione ci sarebbe da sviluppare qualche riflessione. Esiste una Scuola di Architettura di Palermo? Certamente una prima risposta è che né a Palermo ma neanche negli altri centri che noi abbiamo già visitato e che continueremo a visitare, esiste una monoliticità.

Una seconda caratteristica è che questa Scuola di Palermo forse proprio a Palermo ha lasciato non un numero considerevole di tracce.

Allora forse il problema è di parlare di una Scuola siciliana il che allarga anche le direzioni del nostro ragionamento perché ci troviamo di fronte ad una realtà molto ricca anche estesa; è stato notato che la Sicilia ha le stesse dimensioni di un paese come il Belgio, l'Olanda quindi ci troviamo di fronte ad un territorio molto ampio con una sua geografia ed una sua cronologia delle vicende della storia dell'Architettura contemporanea.

Una geografia che è uno spostamento tra centri di cui probabilmente fino ad una certa data il primato è spettato a Messina. La Messina del grande tema della *palazzata*.

Per poi dislocarsi in altri centri legati ad altre date; Cefalù con la costituzione dello gruppo associato di Culotta e Leone, '64/'65 se non ricordo male, e il disastro del terremoto nella Valle del Belice nel '68. Quindi queste due date, questi due centri definiscono una particolare geografia delle vicende della Modernità in Sicilia andando a ribaltare quello che probabilmente è un pregiudizio di un ritardo o di una marginalità della Sicilia rispetto al dibattito sul Moderno, o una presenza forte del Moderno.

Piuttosto dovremmo vedere quale, naturalmente e ce lo diranno i nostri relatori, qual è l'interpretazione di questa Modernità che viene offerta da questa Scuola siciliana. La Scuola di Cefalù, anche questo un termine felice che è stato, se non sbaglio, per primo individuato da Tommaso Giura Longo ripreso da Angiolillo (???), e poi consolidatosi.

Quali ne sono i caratteri, esponenti, qual è questo laboratorio territoriale che si è aperto a Cefalù, che si è aperto a Gibellina, più generalmente nella Valle del Belice, che hanno fatto anche confrontare con la Urbino di De Carlo. Ovvero dei veri e propri laboratori sperimentali, di ricerca e di indirizzo di linee per l'Architettura Moderna. E quali sono queste linee; io mi voglio solo soffermare su un aspetto che è stato più volte sollevato dalla critica e che oggi sarà interessante mettere in discussione. Molti aspetti sono stati sottolineati come questo superamento di qualunque regionalismo nel senso di ambientamento, nel senso di legame acritico alle proprie radici per

proiettarsi verso modelli che sono al di là; che sono nella lezione dei grandi maestri, Wright, Le Corbusier, Aalto ma che migrano anche verso esperienze, americanismi, e soprattutto al nord. Questo è un giudizio di Purini, questa architettura portoghese, più a nord della Scuola di Cefalù ci deve far riflettere.

Ma io voglio fare quest'unica ed ultima riflessione da storica. La Sicilia ha avuto, nella sua peculiarità territoriale di distacco, proprio il luogo di un osservatorio privilegiato verso altre realtà del mondo; naturalmente il mondo nella sua circoscrizione declinata nelle varie epoche.

Per cui ha sempre guardato ad altre realtà non le prossime. Per un campo che amo molto, cioè quello dell'Architettura tra sette/ottocento, e la formazione e i modelli scavalcavano assolutamente Napoli, scavalcavano assolutamente l'Italia meridionale per partire almeno da Roma ed andare a dialogare già all'epoca con delle realtà europee.

Allora probabilmente questo è un carattere distintivo, se posso lanciare questo spunto ovviamente come una domanda, un quesito ai nostri relatori, di questa Scuola siciliana e se questo è vero, è uno spunto ovviamente di grande attualità in un momento in cui la nostra cultura deve aprirsi sempre più ampiamente ai confronti e ai dialoghi con uno scenario internazionale.

Quindi auguri a tutti di buon lavoro e grazie di essere qui ai nostri ospiti. **(5600 battute)**

## **Introduzione del Prof. Arch. Pasquale Belfiore**

Molto brevemente mi tocca il compito di una breve introduzione. Quella vera e propria la farà Giovanni Di Domenico che ha avuto, negli anni '90 come molti di noi, delle frequentazioni esterne ed ha insegnato per quattro, cinque anni a Palermo. Anche da qui la scelta di Giovanni come relatore della Scuola palermitana. Poi ci saranno i tre interventi di Cuccia, La Rocca e Leone, ci sarà una pausa per una colazione di lavoro e riprendiamo nel pomeriggio con il solito seminario nei locali del Dipartimento coordinato da Gaetano Borrelli.

Due velocissime riflessioni; siamo ormai alla quarta occasione di dibattito sul tema delle Scuole di Architettura. Questa parola appartiene da tempo al rimosso del nostro linguaggio di architetti. Nessuno parla di Scuola ma poi, in sostanza, quando ci si confronta su questo argomento, non solo esce fuori una realtà culturale e organizzativa che somiglia tanto ad una Scuola ma esce anche in tutte le sue articolazioni, da esperienze e realtà nobili a quelle per tanti versi degenerate in lobby accademiche e poteri professionali.

Quello che è certo è che parliamo di Scuole, almeno a giudicare da queste esperienze che stiamo vivendo ad Aversa con i convegni, come di un'esperienza appartenente ad un passato che non sembra sopravvivere nel presente. Una Scuola presuppone un caposcuola. In genere, finora s'è parlato di capiscuola appartenenti ad una generazione a cavallo tra la prima e la seconda metà del Novecento e tutti capaci di esercitare un magistero sulle generazioni di allievi e sodali. Quello che entra in crisi nella declinazione contemporanea di questo termine, è da un lato la capacità di esercitare un magistero e dall'altro la disponibilità delle giovani generazioni di studenti e sodali a riconoscere questo ruolo a qualcuno. Le ragioni sono molteplici e stanno emergendo con differenti accenti man mano che procede la serie di convegni. Accanto alle situazioni specifiche ve ne sono altre più generali e oggettive. E' indubbio che il concetto di Scuola e caposcuola siano anche legati in una certa misura ad un dato quantitativo. Poche migliaia di studenti e pochissimi docenti nelle sei, sette Facoltà di Architettura a cavallo del secolo favorivano questi riconoscimenti. Con gli oltre settantamila studenti e con le migliaia di docenti oggi, questi stessi riconoscimenti appaiono più problematici. Non intendo ridurre la questione al solo aspetto quantitativo ma vi invito a considerare anche questo aspetto del problema, accanto a quelli più strutturali.

Tre brevissime riflessioni su queste prime esperienze.

Roma. Eravamo rimasti al dualismo Zevi - Quaroni. Ma in pratica nelle discussioni è uscito fuori che i veri capiscuola sono Libera e Ridolfi. Zevi, hanno sostenuto alcuni amici e colleghi romani, è vittima delle sue polemiche ferocissime e del modo, come dire, fortemente orientato, di fare storia e storiografia. Quaroni, riconosciuto maestro, viene oggi sottoposto ad una forte revisione critica perché molti aspetti della sua problematicità non sono stati giudicati congruenti con la funzione di sicuro orientamento che dovrebbe avere un caposcuola.

C'è poi questa componente che si riconosce oggi in Carlo Melograni che non è disposta a riconoscere a Roma e all'esperienza didattica la dignità di Scuola. Lui ha detto molto esplicitamente che quella di Milano ha una tradizione che può rientrare in una Scuola ma non certamente quella di Roma.

Discorso abbastanza singolare per Firenze. L'unico gruppo di avanguardia di un certo peso, anche europeo, è nato a Firenze con il Superstudio. C'è stata la presenza di Michelucci che però ha insegnato dal dopoguerra a Bologna. Ci sono stati Ricci e Savioli, suoi allievi ma a loro volta senza allievi oggi riconoscibili come tali a Firenze. La Scuola di Firenze risulta tra le più indecifrabili. C'è Paolo Zermani intorno al quale si raccoglie un gruppo di giovani docenti di architettura, ma Paolo Zermani è fiero della sua parmigianità, per così dire, e anche qui, ancora una volta, non ha nulla a che fare con la tradizione di Firenze. C'è Rossi Prodi, buon allievo di Zermani, che produce cose interessanti ma che non hanno nessuno elemento di rispecchiamento della tradizione fiorentina.

Situazione invece molto chiara per Milano, seppure dentro un irriducibile dualismo. Chi ha assistito al convegno ricorderà questa schermaglia di fioretto o se volete, in alcuni passaggi, di sciabola, tra Fulvio Irace da un lato e Monestiroli e Canella dall'altro.

Qual è l'emblema della Scuola, della tradizione milanese? La Torre Velasca che noi abbiamo posto a logo della serie di convegni che abbiamo fatto, oppure il grattacielo Pirelli?

Il Pirelli risponde Irace. Per lui il contemporaneo a Milano nasce con il neoclassicismo lombardo di Muzio e De Finetti, si trasferisce poi nelle architetture, nel pensiero, nella predicazione di Ponti, e arriva fino a personaggi come Caccia Dominioni.

Questa ricostruzione alle orecchie e alla mente di personaggi come Monestiroli e Canella è suonata come una bestemmia. L'origine della Scuola milanese, dicono, è nei padri fondatori Terragni, Persico e Pagano, Giolli, nella redazione di Casabella e poi nella tradizione degli Albini, Gardella, dei BBPR. Penso che l'interpretazione di Irace sia molto più legata alla storia non solo architettonica di Milano. Ponti, Caccia Dominioni e altri ancora dello stesso orientamento progettuale sono legati al capitale lombardo, alle grandi famiglie industriali delle quali traducono l'inclinazione ad una certa, contenuta opulenza, sono legati alla tradizione cattolica. La componente difesa da Monestiroli ha invece uno stile di vita e un pensiero direi più rigoroso, ascetico, calvinista per contrapporlo a quello cattolico. Questa linea ci convince di più, è quella più alta e nobile se volete. Ma l'altra sembra più vera, più aderente allo spirito e alla tradizione culturale in senso lato di Milano.

Ultima in ordine di tempo Palermo di cui oggi sentiremo parlare. Palermo come Venezia negli anni '60 e '70, con differenti ruoli e storie, sono state le due camere di decantazione del dibattito sull'architettura in Italia. In quel momento né Milano né Roma né Napoli erano così ricche e vitali come Venezia da un lato e Palermo dall'altro. L'una con i forestieri Samonà, Zevi, Aymonino, Tafuri. L'altra con i forestieri chiamati a dare concime vitale ad un terreno già di per sé fertile. In questo incipit si iscrive il tema della reale o presunta Scuola di Cefalù che poi è come dire Palermo. So che è argomento controverso. Sullo sfondo, la figura a tutto tondo di Pasquale Culotta, riferimento primario per Palermo, la Sicilia e non solo. Del progetto d'una serie di convegni dedicati alle Scuole di architettura in Italia ne parlai con lui tempo fa. Sono certo che il suo nome sarà presenza costante, e meritatamente, nei lavori della giornata. **(6860 battute)**

## **Introduzione del Prof. Arch. Giovanni Di Domenico**

Saluto, innanzitutto, gli amici della Scuola palermitana qui presenti, unitamente a quelli non presenti con noi oggi e che voglio a tutti ricordare. Pasquale Culotta e Adriana Bisconti che non ci sono più, innanzitutto, quindi tra gli altri Marcella Aprile, Roberto Collovà, Tilde Marra, Cesare Airoldi, Giuliana Tripodo ma anche Maria Giuffrè, Iolanda Lima, Marcello Panzarella, Giuliano Leone, Alberto Esposito, Giuseppe Guerrieri, Maria Carla Ruggieri e tanti altri.

Tutte persone verso cui ho sviluppato sentimenti di amicizia e una solida stima. Naturalmente tra questi, un posto particolare spetta a Pasquale Culotta, persona buonissima e personalità appassionata, dinamica ed estroverso. Direi quasi “centrifuga”.

Ossessionato dall’idea della Scuola e della costruzione di una Scuola come uno dei compiti specifici suoi e della Facoltà di Palermo nel suo insieme.

Tra questi amici fui accolto con una disponibilità, un’apertura, un affetto e il mio lavoro ricambiato con una stima che mi hanno onorato e che probabilmente ho mal ricambiato e di questo mi scuso.

Nella mia mente la Facoltà di Architettura di Palermo è o è stata una delle poche Facoltà di Architettura italiane rimaste, ed una delle poche che possono fregiarsi del titolo di Scuola. Nel senso è una delle poche Facoltà, oramai, in cui tutti gli insegnamenti sembrano convergere verso l’unico fine che è quello della progettazione e della costruzione delle architetture, della città e dell’oggetto d’uso come frutto della cultura specifica dell’architettura e nel senso che in essa, ciò avviene all’interno di una visione sufficientemente omogenea e unitaria e, grazie a Dio, venata di molteplici riflessioni e sensibilità che fa sì che sia conosciuta, per essa, l’attributo di Scuola.

Palermo è il fortunato prodotto di una serie di innesti felici operati a partire dalla sua fondazione. Vittorio Gregotti e Giuseppe Samonà, innanzitutto, le due grandi matrici, a mio avviso, ma anche Pierluigi Nicolini e Alberto Samonà, a coerente continuazione del lavoro dei primi. E poi via via Salvatore Bisogni, Fabrizio Spirito, Francesco Cellini e gli influssi, solo apparentemente esterni, di Francesco Venezia.

A questi sono da aggiungersi le influenze forse più marginali ma ugualmente centrali di Franco Albini che è improprio definire marginale, naturalmente, che continua ad agire attraverso la bella e grande anta di porta nel cortile della Facoltà di via Maqueda.

Franco Purini, Manfredo Tafuri, Leonardo Benevolo e altri, Carlo Aymonino, dimenticando inoltre i tanti che sono passati per la Facoltà di Architettura di Palermo.

Poi i monumenti, antichi e recenti, lo splendore architettonico della Zisa, lezione alta di architettura perennemente agente, la presenza discreta dell’opera forse più discreta di Carlo Scarpa, il Palazzo Abatellis, quell’opera per qualità fuori dal comune, il tanto bistrattato quartiere Zen di Gregotti, ultimo esempio forse di ricerca nel campo dell’edilizia pubblica, profondamente radicato nel paesaggio e nel contesto esperienziale della città, le cupole gonfie e i giardini di San Giovanni dei Eremiti tanto felicemente disegnati da Violet Le Duc in cui architettura e giardini e architetture, giardini e ruderi, quindi tempo, sono fusi in un insieme civile.

Per non dimenticare lo straordinario centro storico sempre sotteso ad ogni pensiero atto, coacervo di palazzi, vicoli, banani e verde tropicale, ruderi, luce accecante e vita prorompente, tagliato in due, per due tagli astratti, come di lana, del Cassero e della via Maqueda incrociandosi nei Quattro Canti.

E per non dimenticare le architetture moderne degli anni ’60 di Rogers, di Samonà e di altri che restituiscono della città e della cultura palermitana un’immagine aperta e dinamica, non provinciale e proiettata verso il futuro.

Ho accennato alle architetture e alla città, dimenticandone naturalmente molte, perché considero queste un insegnamento perennemente agente e perché ritengo che una Scuola non sia separabile dalla città e dal contesto in cui si attua.

La città come esperienze e somme di saperi contenuti nelle architetture specifiche è parte integrante della Scuola e una Scuola appropriata è quella adatta ad interpretare la natura profonda della città o della terra in cui si colloca.

E in questo la concezione architettonica della Scuola di Palermo mi sembra singolarmente adatta alla città, una concezione dolce, inclusiva, permeata di umanità che rifugge da rigidità accademiche ma non dal pensiero d'architettura sotteso, estranea ad una concezione dell'architettura come un'unità distinta collocata nella città.

Una concezione di un'architettura urbana dolce fondata sul contesto, sul luogo e sull'uomo in cui naturalmente si insidiano e si insinuano voci, odori, suoni, atti umani, vita in cui la luce, la straordinaria luce palermitana agisca nei tagli stretti delle sue vie a restituire le materie dei suoi intonaci, delle sue polveri, delle sue pietre corrose, del tempo in cui l'architettura e la città sono intessute per loro stessa natura.

Il tempo componente determinante nell'architettura palermitana che del tempo è cosciente e dal tempo si sente erosa. Non è un caso se Carlo Scarpa abbia fatto a Palermo una delle sue più calibrate e migliori opere. Credo che Palermo sia impensabile senza il Palazzo Abatellis e se Alvaro Siza e Francesco Venezia abbiano così attecchito, pur senza costruire nulla, nella cultura architettonica della città, eletta in particolare dal primo, Alvaro Siza, come città dell'anima.

Città dell'anima, Palermo, al pari di Napoli una delle città del mondo antico, esistenti, permanenti tutt'ora in Occidente, è città dell'anima.

Sicuramente città della mia anima ma ritengo dell'anima di molti.

La vecchia sede in via Maqueda era come il simbolo della città e della concezione dell'architettura che Palermo aveva. Una sede labirintica, porosa, stratificatasi nel tempo, inscindibile dal tempo così come dalla città in cui il verde quasi tropicale dei suoi cortili a tratti interrompeva nell'esperienza al pari dei suoni e delle voci degli ambulanti a volte delle canzonette con la luce che in determinate ore si faceva radente e rivelava la natura nascosta delle materie e delle cose.

Sede di polveri, sede felicemente e sanamente sberciata fino al crollo come la città a cui apparteneva. Sede di correnti sapientemente governate con le pale che giravano in alto sui soffitti a controllare il torrido caldo estivo con sapienza araba.

Sede inclusiva che tutto assorbiva e nulla mai escludeva come la cultura della città. Sede che, forse, non finiva con parti inagibili di cui alcuni studenti avevano la chiave d'accesso segreta.

Ho amato molto la vecchia sede in via Maqueda e in essa sono stato riamato dagli straordinari studenti palermitani, unici al mondo per intelligenza e volontà di essere. Così come non ho mai amato, devo confessarlo, la nuova sede in cui, in realtà, non ho mai insegnato.

Chissà se è vero la tesi di Kahn, che condivido, che i caratteri di una stanza influiscano nel pensiero che in essi e a partire da essi si svolge; chissà come sarebbero state, in quegli spazi, le mie lezioni.

Delle due anime che costituivano e che mi sembrano costituire tutt'ora la Facoltà, a dieci anni ormai dal mio ritorno a Napoli, quella gregottiana poi sviluppatasi attraverso l'insegnamento di Pierluigi Nicolin e quella samoniana riferentesi ad un insegnamento di Samonà padre e poi a quello più recente, di Alberto Samonà che andò via per approdare a Napoli nella metà degli anni '70; la prevalente era quella gregottiana.

Se non altro perché Alberto Samonà portò con sé a Napoli un folto gruppo di studenti.

Ma devo dire che esse molto ben si integravano convergendo su alcuni fatti, la concezione urbana che avevano dell'architettura da un lato e la concezione, direi quasi, la fede che essi avevano dell'architettura come un atto critico; per lo meno nei confronti del contesto ed atto conoscitivo in sé.

La prima componente vedeva nella figura catalizzatrice e generosa di Pasquale Culotta, incrollabile la volontà di costruire una Scuola innanzitutto e di Bibi Leone poi, l'anima vera della Facoltà; per lo meno dal punto di vista della costruzione di un baricentro per l'organizzazione di iniziative e della gestione dei rapporti con l'esterno.

Mentre una seconda componente se ne distaccava, svolgendo nei confronti di questa un ruolo sottilmente critico e più intellettualizzato ed era quella legata a Nicolin e alla rivista Lotus, che trovava in Marcella Aprile, donna di grande intelligenza, Roberto Collovà, Teresa La Rocca, innanzitutto, le persone di punta che ebbero, tra l'altro, l'intelligenza di aprire la Facoltà e le loro scarsissime occasioni professionali ad un giovanissimo Francesco Venezia ed ad un Alvaro Siza

non ancora completamente affermato, intravedendone, credo, le affinità e le potenzialità evolutive nei confronti della Scuola di Palermo.

In questo contesto, unitario e aperto, in una città e una cultura sostanzialmente inclusiva fu facile l'inserimento al meglio di apporti estranei e personalità diverse a Francesco Cellini innanzitutto, poi a Giancarlo Carnevale, ad Angelo Torricelli, al sottoscritto e molti altri che, primo o dopo, vi sono transitati e che sempre si erano espressi in termini assolutamente elogiativi nei confronti della Facoltà.

A quest'anima si affiancava e ad essa si integrava l'anima samoniana che vedeva in Cesare Ajroldi, innanzitutto, ma poi anche una persona di grandi qualità benché non strutturata, come Francesco Taormina, il suo vessillo con un'interpretazione più teorica; ricordo che Taormina pretendeva addirittura di fare esami esclusivamente teorici relegando i disegni alle pareti.

E la ricerca specie in Ajroldi centrata sull'analisi e sulla città.

Devo dire che se ho dato un contributo valido alla Facoltà in quegli anni, specie dal punto di vista didattico, come il grande affetto degli studenti testimoniava, d'altro canto ho ricevuto molto da quella Facoltà nel senso che essa ha contribuito al mio sviluppo e alla mia maturazione. Non so se ho sbagliato ad andar via da Palermo ma ciò che mi dispiace che le Università attuali sono come ingessate e ciò che ha fatto la fortuna di Palermo, a mio avviso, una concezione della cultura della mobilità e scambio, non sembra essere più attuale nella generale stabilizzazione e burocratizzazione che sta uccidendo l'Università italiana.

La severità con cui si giudicavano gli studenti era assoluta fin quasi alla cattiveria a volte, devo dire la verità, tutto convergeva sul progetto e gli insegnamenti affini erano tutti finalizzati al progetto.

L'architettura degli interni, il disegno dell'oggetto d'uso e l'architettura del giardino e del paesaggio rientravano nella composizione nella cui cultura rientravano nel loro baricentro.

Non è un caso se una persona del calibro di Marcella Aprile abbia insegnato prima architettura degli interni e poi giardini e paesaggio.

E quando in aula accennavo ad Ictino e all'angolo del cortile di Santa Maria della Pace di Bramante avevo di fronte a me studenti che sapevano di cosa parlassi.

Altri tempi, altre Università.

Ho molta nostalgia della mia Facoltà di Architettura di Palermo, unica vera Facoltà di Architettura e basta in cui ho insegnato e dei miei corsi di 350 persone, in perfetto silenzio, che riconoscevano, credo, in me una passione comune ed una fede che mi hanno scritto e telefonato, si può dire, fino ad ieri.

Ma credo che nella stesura di quest'atto di affetto e di riconoscenza dovuti e spinto forse fino all'amarcord, ho finito per parlare solo per inciso e quasi non volendo di alcuni contenuti di Scuola della Facoltà omettendone altri.

Per dovere non solo di completezza quindi le riassumo e le integro dal mio punto di vista specifico naturalmente o come riflessi dal mio specchio, lasciando alla discussione successiva l'analisi dello sviluppo dei contenuti di Scuola negli ultimi dieci anni.

I caratteri specifici di Scuola a me sembrano essere stati o essere: una concezione urbana dell'architettura come parte integrante del contesto, del paesaggio e della città e da questi ineliminabile; una concezione radicata e fondata dell'architettura come atto conoscitivo in sé all'interno dell'istituzione di un rapporto corretto tra architettura e teoria.

Un rapporto in cui la teoria non precede concettualmente in sé la pratica del progetto ma la accompagna e ne è intessuta o in un certo senso ne consegue. *Penso perché ho le mani* diceva Anassagora e non viceversa.

Una concezione teorica quindi non fretta o astratta che ha, per un periodo, caratterizzato Milano e forse rovinato Napoli, oscillante tra una teoria astratta e pratica becera, ma intessuta nel progetto e dolce. Una concezione minimalista, in effetti, dell'architettura e del linguaggio; togliere tutto ciò che si può togliere. Diceva Pasquale Culotta "a volte troppa roba si dice agli studenti".

Ma anche di un qui minimalismo del contesto che è cosciente di incidere e modificare un contesto; è un minimalismo inclusivo che accetta e non esclude, aperto alle modificazioni e al tempo, alle erosioni e dicevo alle polveri e allo sporco.

Punti che in gran parte sono riassumibili nella formula gregottiana dell'internazionalismo critico. Un'architettura internazionale, non globale, come circolazione di linguaggi e di pensiero avanzati attraverso realtà distinte e un'architettura critica in quanto atto critico sulla città e sulla cultura di se stessa in quanto disciplina. Un'architettura, quindi, come un atto cosciente appartenente ad una disciplina specifica che attraverso quell'atto si contribuisca a costruire.

Una concezione, infine, che metteva l'accento sullo spazio in un momento in cui questa parola era pressoché bandita nelle Università italiane.

Cosa sia rimasto di quella Facoltà esattamente non so. Temo che in essa sia in atto lo stesso processo di snaturamento e burocratizzazione in corso nelle altre Facoltà italiane; con i loro equivoci, i loro personale pletorico, la moltiplicazione dei corsi d'insegnamento e dei corsi di laurea, la perdita del centro e del baricentro che è la specifica cultura dell'architettura come disciplina del processo, la concezione dell'Università come esame e i loro parametri di produttività nel senso di pezzi di carta o poco più, i nuovi laboratori come luoghi del copia e incolla. Scorrendo l'elenco dei docenti vi leggo praticamente solo nomi palermitani, una sorta di globalismo all'incontrario che rende e renderà tutte le Facoltà d'Italia uguali nella loro mortifera burocratizzazione e provincialità. Altro che Scuole, ma questa è un'altra Scuola. **(14570 battute)**

**Prof. Arch. Gaetano Cuccia,**

I precedenti interventi e in modo particolare la definizione di *scuola* che ha dato Di Domenico, mi hanno tanto coinvolto almeno quanto il titolo della nostra conversazione.

Ma ci sono in atto alcune situazioni che possono mettere in crisi quelle definizioni. Se si scorrono per esempio gli elenchi dei docenti delle varie facoltà d'Italia, si ritrovano quasi sempre nomi locali. Ciò può anche essere d'interesse, ma è pure vero che rischia di determinare un impoverimento, come giustamente è stato detto; ma questa è un'altra storia e non mi ci voglio soffermare.

Vorrei soffermarmi un attimo sul titolo, la cui parola chiave è la Modernità, mentre le altre due sono aggettivazioni entrambi interessanti: il primo per la solennità a cui allude e il secondo per il doveroso richiamo alla cautela. Però mi chiedo: noi dobbiamo proprio definirla la Modernità? E perché mai dovremmo poi tentare di definirla proprio in questi tempi di instabilità assoluta, di mutevolezza incessante, di liquidità del mondo come dice Zygmunt Bauman, dove tutto si scioglie prima di cominciare a prendere forma?

O dobbiamo prendere atto della definizione che ne dà Baudelaire, (si veda: C. Baudelaire, *Opere - Saggi sull'arte*, in «La modernità», Mondadori 1996, p. 1285) quando dice che essa coincide proprio con l'*indefinito*?

Mi sembra che sia, questa definizione della Modernità, un'operazione estremamente complessa anche perché appunto complesse e molteplici sono *le modernità*.

Non fosse altro perché le nostre azioni procedono quasi sempre in maniera non lineare. Da cosa deriva cosa poi si torna indietro, si attinge in un'altra direzione e si ritorna indietro.

Forse la Modernità ce la possono spiegare, ce la dovrebbero spiegare, *a posteriori* gli storici. Io devo dire che non vedo l'ora di leggere quel numero di "Parametro" - curato da Cherubino Gambardella - sulla questione dell'architettura nativa dove inverte il ruolo da assegnare ai progettisti e chiede a venti essi, di descrivere le origini dei propri progetti e dei propri modi di fare e agli storici, attraverso una parola chiave, segnare il futuro invertendo proprio le consuetudini.

Gli storici, di solito, ci consegnano la realtà su cui hanno elaborato le loro ipotesi di stratificazione, gli architetti, in qualche maniera, ci proiettano nel futuro.

Il tentativo che possiamo fare è forse quello di capire una sequenza che coincide anche con la storia della Facoltà di Architettura, dove sono state presenti, in tempi differenti tuttavia, tutte le persone che sono state citate.

Sarebbe proprio interessante capire chi è arrivato prima chi è venuto dopo, le interferenze reciproche fra queste persone e poi le ricadute che queste interferenze, avvenute in tempi successivi, hanno procurato.

Forse potremmo pure tentare un'operazione simile a quella che fa Purini; cioè quella di lavorare per generazioni, di fare una sorta di catalogo per ogni generazione, lui divide gli ottantenni.

Devo dire che sono d'accordo anche con chi ha criticato queste annotazioni, però è pure vero che ha dimenticato altre scuole, altri modi di pensare, altri modi di vedere l'architettura in questa sorta di elenco.

Ma ciò serve anche, al di là delle manchevolezze, delle lacune, delle schematicità che necessariamente ci sono in un'operazione di questo genere, quello che manca e forse a partire da questo incontro si potrebbe tentare, è di cercare tutte le connessioni fra queste generazioni. Perché in fondo la Modernità è un fatto molto complesso, duraturo, non si esaurisce in un attimo.

Sarebbe interessante lavorare su queste connessioni, sui tradimenti, sui passaggi, sulle negazioni, sull'*uccisione del padre* per così dire, anche perché qualche patricidio si intravede.

In tutto ciò è contenuta una mia perplessità di natura generale: se definire la Modernità per quello che avevamo detto è esplicitato in quella frase di Baudelaire, dove appunto la Modernità può significare estrarre l'eterno dall'effimero, su cui possiamo fare qualche appunto sul tema, certi di poter essere smentiti immediatamente.

Cercherò di svolgere il mio ragionamento in tre punti.

Si è scritto che per uno studente di Architettura la produzione attuale, di grande ricchezza e varietà, unitamente alla qualità e alla quantità di pubblicazioni di riviste specializzate, rappresenti un forte stimolo alla crescita individuale. Ciò forse è vero per chi ha cominciato a praticare da un tempo non breve l'esercizio del progetto, per chi ormai sappia distinguere una qualche verità contenuta dentro gli eccessi del pluralismo. Per chi possieda, scusate l'ossimoro, sicure incertezze, per chi ha provato a mettere in atto, sperimentandola, la dura fatica del comporre. Chi si accinge a farlo come uno studente può forse essere indotto in difficili disorientamenti.

Nel 1936 George Orwell pubblica un saggio che intitola *In difesa del romanzo* - scusatemi l'analogia ma credo che sia molto convincente - in cui affronta il rapporto fra la qualità letteraria dell'opera e la sua promozione culturale, fra la produzione e la critica.

In quel saggio si pone l'accento sulla vastità delle pubblicazioni e sui modi della loro diffusione sulle riviste specializzate in recensioni, dimostrando, in maniera chiara e precisa, la complicità che esisteva tra i critici, gli editori e gli scrittori e la facoltà, oggettivamente difficile è dare un chiaro giudizio. È facile, se ci pensiamo un momentino, riscontrare una forte similitudine con la situazione attuale della produzione architettonica, seppure tentare di attribuire al grado elevato di *informazione* un potere *formativo*.

Il giovane studente di Architettura, davanti alla produzione architettonica attuale, spesso finisce per rinunciare a capire; io non so se voi lo avete sperimentato ma è una sorta di castrazione che subisce lo studente ad operare una scelta; disorientato e timoroso, frustrato dall'incapacità di produrre, dopo molteplici tentativi a vuoto, forme capaci di stupire. Qualche volta, o guidato, o per faticosi percorsi personali, subisce un'inaspettata delusione e deve cominciare tutto daccapo, ogni volta. Queste possibilità dovrebbero spingere le riviste specializzate a selezionare, anche con partigianeria debbo dire, le opere pubblicate, a rendere conto della ragione per cui le pubblicano, della condivisione del come e perché le opere sono state pensate; oppure non pubblicarle, avere il coraggio di non pubblicarle.

Voi ricordate certamente la gestione di *Casabella* di Vittorio Gregotti. Vittorio Gregotti consapevolmente ha predicato l'ostracismo nei confronti di alcune architetture. Scelta forse non condivisibile, però lo ha fatto dichiarando un'intenzione precisa, una posizione teorica precisa, una critica precisa nei confronti di chi non pubblicava.

A questa situazione dell'informazione piuttosto complessa non si contrappone, nelle Scuole di Architettura, una chiarezza nei confronti della didattica.

Credo che la maggior parte dei presenti abbiamo partecipato alla Mostra dell'ICAR/14 di Parma dell'anno passato. L'abbiamo vista e abbiamo trovato non dico una Scuola per ogni Facoltà ma molte Scuole all'interno delle varie Facoltà. Non che questo sia un male: forse la Facoltà di Architettura è una Facoltà

Quando Kahn dice che ogni inizio è sentire in termini di religione, non credo che si riferisca ad un'idea di soprannaturale, semmai di sovraperonale ed è questo un termine su cui vorrei porre attenzione perché ha a che fare, con la questione della moda e della Modernità vera. Il sovraperonale è il prodotto di un'elaborazione lenta che ha l'obiettivo di "*rivelare un'arte senza rivelare l'artista*" come ha detto Oscar Wilde.

Questo credo bisognerebbe disporlo ad inizio di ogni corso a premessa dei ragionamenti da fare. Ricordiamo, per esempio, tutti la definizione di Scuola che dà Kahn ed ogni volta pensiamo a quella definizione come la ricerca dell'essenza della cosa, alla sua condivisibilità, alla sua immutabilità, alla sua stabilità.

In ciò è possibile, credo che sia possibile, riscontrare il senso della disciplina, nel fare esattamente quello che si deve fare e nient'altro. In ciò è possibile che consiste la disciplina interiore necessaria al progetto; fissare con esattezza il tema, cercarlo con pazienza, perseguirlo, sfrondando del

superfluo, dirlo attraverso ciò che è veramente necessario, rinunciando *religiosamente* a raccontarsi, a raccontare se stessi attraverso i propri progetti.

Una piccola nota io vorrei farla sul termine religione; religione è una parola che evoca inesorabilmente degli eccessi, fanatismi, esasperazioni, contrapposizioni, rifiuti e condanna a ripetere errori di cui troppo spesso ci siamo pentiti e chissà quante altre volte ci dobbiamo pentire.

Ma la parola religione etimologicamente ha un doppio significato; da un lato di “legare insieme” e dall’altro lato di “raccolgere in maniera ordinata”.

La prima radice etimologica, quella del “legare insieme”, costringe a pensare ad un corpo disciplinare capace di porsi come un insieme di regole senza le quali risulterebbe impossibile ogni infrangimento. La seconda, invece, quella di raccogliere in maniera ordinata, implica la necessità della riflessione teorica come imprescindibile premessa ad ogni elaborazione specifica. Qui le due cose ritornano, quello della teoria e quella del fare; nessuno a servizio dell’altra, insomma. Tuttavia se per religione intendiamo il profondo rispetto dell’ordine con cui noi diamo, attraverso il nostro lavoro, forma alle cose del mondo, allora le parole di Kahn assumono un senso comprensibile, capace di indicare un tragitto.

Anche Giovanni Paolo II, nella sua *Lettera agli artisti*, diceva che Dio, nel rilevare che quando aveva creato era cosa buona, vide che era anche cosa bella; e aggiungeva che la bellezza è in un certo senso l’espressione visibile del bene, come il bene è la condizione metafisica della bellezza stessa. Lo avevano capito i Greci - continua ancora Giovanni Paolo II - che, fondendo insieme i due concetti, coniarono una locuzione, che li abbraccia entrambi, e che si chiama *kalokagathía*, bellezza, bontà. Forma della verità cioè, allontanamento faticoso dalla menzogna e dall’atto arbitrario compiaciuto, rinuncia all’applauso, all’assecondamento e alla sorpresa.

Debbo dire che qualche colpa l’abbiamo pure noi e la dobbiamo condividere con la pubblicistica di prima. Abbiamo disatteso un poco il nostro dovere e siamo su questo costretti ad interrogarci. Per esempio, per troppo tempo, abbiamo predicato il nostro mestiere, gli architetti pochissimo debbo dire, i professori molto e molto a lungo, esercitando ostracismi e fingendo incondizionate adesioni.

Lo abbiamo fatto, forse, per ingenuità, cioè dichiarando e sollevando gli stendardi delle bandiere dell’appartenenza e praticando ostracismi senza spiegarli, senza nemmeno ammetterli. Eppure in occasioni come queste, che sono rare, barlumi di verità li abbiamo scoperti nei nostri nemici, il germe dell’errore in quanti abbiamo chiamato i nostri maestri. Abbiamo cominciato a ricrederci in fondo. Il nostro errore è consistito nell’aver evitato, quasi sempre, di discutere lealmente. E questo non è una cosa che fa una Scuola. Non so cosa accada nelle altre Facoltà però da noi, a Palermo, credo che si discuta poco, di chi si è, del perché si è in quel modo, probabilmente perché contrariamente a quello che si diceva poc’anzi, al centro delle Facoltà di Architettura si sta cominciando a perdere il progetto, forse i centri si vanno spostando, forse gli attacchi concentrici alla disciplina vengono praticati anche con una certa benevolenza. E forse anche questo ci impedisce di parlare.

La questione centrale, per il progetto di architettura, e per la Modernità ovviamente, non consiste nella invenzione di parole inaspettate, cioè le forme che non mi immaginavo che fosse mai possibile pensare, ma nel ritrovamento di relazioni nuove capaci di svelare cose da sempre pensate.

Mi piace citare questa introduzione che fa Borges nella sua raccolta giovanile di versi; una raccolta che si chiama *Fervore di Buenos Aires* (1923). Scrive Borges:

*Se le pagine di questo libro consentono qualche verso felice, / mi perdoni il lettore la scortesìa di averle usurpate io, previamente. / I nostri nulla differiscono di poco: / è banale e fortuita la circostanza che tu sia / il lettore di questi esercizi, ed io il loro estensore*

È quasi commovente l’allusione che qui si fa all’azione sovraperonale che ogni pratica artistica dovrebbe perseguire. Vorrei riconnettermi nuovamente a quel problema della sovrapproduzione ma questa volta, invece, lavorando sull’idea, esposta in maniera esemplare, in un libro, noiosissimo da leggere, di Hermann Hesse in cui si parla della cultura della terza pagina.

Sintetizzo. Tutti nel mondo attuale parlano di tutto, si intervistano economisti, politici, eccetera, per parlare, di problemi di medicina. Attori, ballerine, per parlare anche di Architettura, è accaduto. Ma

questo non lo dico perché non se ne deve parlare; ma perché questa *cultura della terza pagina* intesa in questo senso in cui tutti possono parlare di tutto sposta l'attenzione dal centro della questione ai margini.

Nel 2002 Carlos Martí Aris pubblica *Silenzi eloquenti*; un testo che per chiarezza strutturale e facile comprensibilità costituisce un punto di vista illuminante sullo stato dell'Architettura attuale.

Egli inizia la sua trattazione sulla necessità del silenzio, sintetizzando il suo pensiero con una citazione di Benjamin in cui si afferma che se i silenzi non parlassero nessuno potrebbe dire ciò che le parole tacciono che rappresenta un disperato appello contro l'urlo assordante della produzione architettonica attuale.

Poi a partire da alcune annotazioni acutissime su Borges e sul bisogno di dissolvere la voce nel sovraperonale, nel territorio dell'anonimato, dichiara la necessità per l'opera di Architettura, di parlare all'intelletto piuttosto che alla pancia. E prosegue il suo ragionamento dimostrando come la vera avanguardia, quando c'è e per essere tale, debba - segnata la strada - ritirarsi sulle sue posizioni e non continuare a prolungare lo stato di *eccitazione innovatrice* che rappresenta e che in qualche modo sta accadendo, dietro la rassicurante convinzione di mettere in scena lo *Zeitgeist*.

A determinare lo *Zeitgeist* (che forse può confondersi con la Modernità) è lo storico, naturalmente, basti pensare al punto di vista che ha rappresentato *La Storia dell'Architettura* di Bruno Zevi; oppure al critico e a quello che ha rappresentato per il Postmodern *L'Angelo della Storia* di Paolo Portoghesi.

Qui mostro la copertina di Casabella che ha cessato di essere una rivista di riflessione ed è diventata una "scatola di cioccolatini" e dentro la scatola di cioccolatini ci sono pezzi di vario tipo; non vi si riconosce una linea, tranne nel tentativo di qualche editoriale.

C'è quell'articolo molto interessante, quell'editoriale lungo ma avvincente di Ugo Rosa sulla contemporaneità e subito dopo tutti i progetti che vengono pubblicati in quel numero dicono esattamente il contrario.

Ora vorrei far scorrere alcuni progetti collocati in un tempo che credo che sia di dodici, quattordici anni e che io faccio scorrere. Se si esaminano questi progetti, che sono contenuti in un tempo molto breve, ci accorgiamo che sono opere molto diverse fra di loro, capaci di scrivere relazioni variate con il passato. Tutte, però, volte a divenire premesse per elaborazioni successive. Sfido chiunque a spiegarmi, vedendo quei dodici progetti, quale fosse lo spirito di quegli anni, lo *Zeitgeist* o, se volete, anche la Modernità. Non erano forse tutte opere della Modernità, dei modi di vedere e pensare l'Architettura, dei modi che avrebbero prodotto architetture successive completamente diverse fra di loro, a volte anche antitetiche. Credo che la stessa operazione, facendo un salto nel tempo forse eccessivo, la potremmo fare con queste immagini che invece sintetizzo in una sola diapositiva. In alto ci sono tre progetti uno di Hollein, uno di Coop Himmelb(L)au, uno di Gehry. In basso tre altri progetti, uno di Ungers, uno di Moneo, uno di Siza come è scritto che pure non sono comparabili fra di loro; forse sono comparabili per somiglianze non dal punto di vista dell'immagine, dal punto di vista, come si diceva poc'anzi, dei contenuti, dei modi di affrontare i problemi o dei modi di vedere l'Architettura stessa, forse sono assimilabili per fasce orizzontali eppure sono opere, anche queste, racchiuse in un tempo brevissimo.

Bene allora chi rappresenta la Modernità, lo *Zeitgeist* fra gli autori di queste opere. Proviamo un imbarazzo simile a quello di prima, un'incapacità a fornire un qualche ragionamento circostanziato e preciso sullo spirito dei nostri tempi perché, fra essi, ci sono artisti che traggono la loro energia dal contrasto e dal contatto con uno *Zeitgeist* che coltivano e aiutano a modellare ma del quale si rendono sudditi; e altri, invece, che interpretano la loro epoca e nello stesso tempo cercano di trascenderla, si dispongono leggermente fuori dal tempo, tentano di lavorare sul sovraperonale, definiscono un rapporto con la storia in termini di continuità meditata.

Forse sono questi atteggiamenti contrapposti o altri intermedi nella loro diversità o differenza che ci forniscono la chiave di lettura della cultura di un'epoca, lo *Zeitgeist* che mostra tutta la sua molteplicità, come la Modernità, anch'essa molteplice, e consente perciò di non confondere lo

spirito dell'epoca con la tendenza che ha saputo costruirsi intorno il consenso e autocelebrarsi come predominante.

Tutto ciò, tuttavia, non ci impedisce di pensare che occorre rivolgere il volto al passato per tentare di uscire dai limiti ristretti del nostro tempo e, se è il caso, schierarsi, cominciare a porre le differenze all'interno della Modernità, cominciare a porre le differenze all'interno delle tracce che hanno lasciato le persone che sono passate, sulle architetture che hanno prodotto.

Mi piace concludere con due citazioni.

La prima tratta da *Altre voci, altre stanze* di Aldo Rossi che scrive così:

*«... la coerenza si misura in tempi lunghi come solo in tempi lunghi si arriva al significato del silenzio; sempre di più amo le citazioni e i frammenti dal passato, anche i frammenti materiali, le ricostruzioni. Tutto ciò che assume un significato nuovo nel contesto. Mi sembra che le cose che riappaiono con la permanenza del mito e che quindi noi traduciamo sempre un disegno antico».*

La seconda tratta sempre dal capitolo sulla Modernità di Baudelaire nel *Saggio sull'arte*, dove si legge che *«... la Modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno, l'immutabile».*

Credo che sull'eterno e l'immutabile, che è già solidificato, che fa parte del corpo disciplinare, che deriva da teorie contrapposte o da confronti fra le teorie, si possa tentare di riflettere. Sul transitorio, il fuggitivo, il contingente, credo che nulla si possa fare, o dire. (18924 battute, erano 24300)

### **Intervento del Prof. Arch. Giovanni Di Domenico**

Ho apprezzato molto questo intervento del professor Cuccia sia perché ha messo l'accento sul quesito fondamentale, sul significato della Modernità che è Modernità solo e sempre, a mio avviso, con un punto interrogativo.

Il concetto di Modernità deve essere sempre seguito da un punto interrogativo; io credo che il moderno non è linguaggio. Un'opera apparentemente moderna dal punto di vista linguistico può essere assolutamente antica, nel senso di anteriore; assolutamente convenzionale, assolutamente fondata su *clichè* dati che non hanno fondo su nulla.

La Modernità indaga ed estrae l'eternità e la perennità dal contingente. Sono perfettamente d'accordo con quella straordinaria frase di Baudelaire; probabilmente non è tanto il linguaggio ad essere in sé antico o moderno ma è l'opera che è moderna perché attua questo lavoro di scavo poetico e creativo.

Io non credo che i parametri della Modernità li stabiliscano gli storici o i critici o le riviste; questi, ahimè, influiscano e deformano, determinano o nascondono.

I parametri della Modernità li stabilisce il poeta e la Modernità non è mai prudente, la Modernità si impone, la Modernità prorompe, è il *nonostante tutto* di Loos, piuttosto. E' un qualcosa che deve essere e si deve manifestare per cui è possibile, come in ..... che dice *io sono stato per un caso della vita e della storia, colui che ha avuto voce ma poco mancava perché non fossi io ad aver avuto voce ma eravate voi ad aver avuto voce al posto mio.*

Scusate per questo lungo inserto non voluto. (1563 battute)

### **Intervento della Prof. Arch. Teresa La Rocca**

Ho pensato di portare qui un'esperienza che nasce nella scuola; è una ricerca e naturalmente abbiamo fatto anche il libro a cui ho dato come titolo *Gli indistinti confini. Osservazioni e progetti per l'isola di Favignana*. Il titolo fa riferimento ad un rapporto secondo me, che poi è stato l'input, la suggestione che ha generato questa ricerca, di una situazione che ora descriverò meglio, il rapporto fra natura e costruito di questa isola, è un rapporto di continuità, non c'è soluzione. E tutte le case, per esempio, poggiano su banchi di arenaria e sono costruite con la stessa pietra. Vedremo poi che la cosa è molto più complessa. Voglio leggere questo pezzettino piccolino perché fissa i termini della questione.

La ricerca affronta il tema della trasformazione degli insediamenti nelle piccole isole in particolare. Con questi temi intendo riferirmi a quel particolare microcosmo in cui la rottura di un equilibrio pone in maniera drammatica il problema della sua sopravvivenza. Il turismo sostituendosi alle tradizionali attività economiche tende a trasformare uomini, cose, luoghi e merci funzionali al suo sviluppo. Un processo inarrestabile sollecitato dagli stessi abitanti dibattuti tra la perdita di un mondo e il miraggio di un nuovo benessere. Questo passaggio produce trasformazioni violente che nel migliore dei casi producono all'infinito solo la scena di ciò che nei fatti distruggono. La sfiducia nel nuovo, l'incapacità di costruire elementi di descrizioni di giudizi, nell'Architettura naturalmente, fanno apparire meno rischiosa la strada della conservazione. La conservazione proposta come sistema di salvaguardia spesso fraintende i caratteri di un luogo con generiche stereotipizzazioni che coinvolgono l'Architettura ma anche i costumi, le tradizioni, le attività economiche. Da queste posizioni discende la cultura dei vincoli che al più costituisce un alibi, un affrancamento da responsabilità culturali rimandando, nel tempo, la questione delle trasformazioni. Si tratta di riformulare il problema, capire e riformulare l'Architettura, riportare la ricerca in ambiti più generali che vanno dal chiarimento di un rapporto, in questo caso natura/artificio, al riconoscimento dei principi che sostanziano la legittimità delle trasformazioni. L'artificio è strumento della trasformazione di un ambiente ma contemporaneamente mezzo per insediarsi e non può prescindere dal controllo dell'instabile equilibrio tra l'adattamento ad un ambiente e la sua stessa capacità di modificarlo. La trasformazione in sé è dramma, evento tragico e distruttivo ma anche affermazione della vita, il suo significato più profondo è quello di assicurare la continuità. Diciamo che questo è per definire la posizione nei confronti di questa questione della trasformazione in generale ed in particolare poi di un microcosmo come questo. Il campo di osservazione è l'isola di Favignana che è la maggiore delle tre isole che formano l'arcipelago delle Egadi. La scelta di assumere Favignana come campo di ricerca nasce dalla suggestione derivata dal suo esemplare rapporto tra costruito/natura. L'intero paesaggio si compone, senza soluzione di continuità, di elementi naturali ed elementi artificiali, scavo ed edificazione, manufatti per la costruzione e struttura morfologica dell'isola stessa, tracciati urbani e giaciture naturali. Queste sono alcune foto, purtroppo in bianco e nero perché sono tratte dal libro e non sapevo dove era il materiale originario. È il paesaggio dell'isola, sia urbano che extraurbano. L'isola, in realtà, è un banco di arenaria ed una delle maggiori economie del passato è stata la cava, la cura della cava, oltre che alla pesca del tonno, oltre che al carcere; l'isola è stata sede del carcere per gli ergastolani. Queste sono state, fino ad un certo punto, le tre economie dell'isola; l'estrazione del tufo ha, come vedremo, generato e paesaggio, secondo me straordinario e che abbiamo indagato, e anche un modo di costruire l'abitato in generale. Queste sono alcune immagini; questi sono i residui delle cave che si trovano sparpagliati nell'isola. Queste qui sono delle cave lungo la costa e sono state gli elementi residui delle parti più dure che non potevano cavare. Queste sono altre cave fatte a pozzo, in profondità. Questa è l'isola, praticamente la morfologia dell'isola è costituita da questo grande monte molto alto e poi da un banco di arenaria. Le cave occupano la parte orientale lungo la costa e sfruttate per primo perché erano quelle che rendevano possibile il trasporto del prodotto molto più facilmente. In seguito tutta questa parte è stata completamente erosa, poi vedremo come. All'inizio di questa ricerca abbiamo cominciato ad adottare una serie di criteri di indagine che poi sono quelli classici; per esempio non esisteva una cartografia dell'isola e della città. Allora abbiamo cominciato a trovare le carte antiche e a ridisegnarle ma così come dire era il primo approccio alla questione. Questa è una piccola raccolta di carte a disposizione. E poi abbiamo cominciato a studiare; sono stati pochi gli interventi che, come dire, hanno cambiato profondamente la struttura della città e sono, questo in basso, il tracciamento di due strade perpendicolari che strutturano il centro urbano; invece quello in alto è una sorta di progetto urbano ante litteram, un progetto fatto dai Florio quando, diventati proprietari dell'isola, rafforzano l'industria e la pesca del tonno ed in realtà, attraverso questo piccolo intervento nella zona del porto, istituirono un vero centro civico. Qui è la sede dell'industria, lì ci sono tutti i capannoni per ospitare

le barche della tonnara quando vanno in riposo, qui c'è il municipio, una chiesa e poi questo è il villino Florio con l'introduzione di una tipologia assolutamente, come dire, fantasiosa rispetto a tutto la struttura urbana esistente.

Queste sono le carte che noi abbiamo costruito, questo è il centro urbano, basandoci da un lato sulla raccolta, attraverso lo studio al catasto urbano, dei frammenti delle unità edilizie abbiamo ricostruito la sua consistenza. Ma come dire questo è ancora all'inizio; alla fine abbiamo fatto questo disegno e poi ancora un altro che descrive come questo centro urbano si sia costruito intorno alle cave abbandonate e vedremo come. Questo, per esempio, è un disegno che mette a confronto la struttura stradale con le grandi voragini della .....

Questi sono i primi disegni e il primo studio di un isolato. In questo caso tutte le case praticamente, rispetto alla strada, sono nate su un luogo strettissimo che è il residuo della cava; perché c'è la strada poi questo banco di roccia piccolissimo e il grande buco.

Tutte le giaciture di questi edifici sono generate un po' dall'allineamento sulla strada ma anche molto spesso, come vedremo in seguito, da lievi e leggere rotazioni dovute, come dire, a tenersi sempre dentro il banco di pietra residuale su cui si fondano.

Scavo ed edificazione, come dicevo, si legano in un rapporto la cui complessità è diventato l'oggetto della nostra ricerca. Abbiamo capito che dovevamo cambiare un po' strada rispetto al primo disegno ma questo descrive perfettamente uno degli isolati più importanti della città che è quello dove c'è la Chiesa madre e la piazza. Praticamente c'è questa striscia sottile di case e poi un grande giardino nel mezzo che poi ha una serie di legami particolari con le case. Questa in particolare è lo studio di un pezzo, questa è una vista dall'alto. In realtà l'interesse si spostò sulle relazioni strada e cave e su come queste diventano un complesso sistema di connessione tra spazi aperti e chiusi dell'abitazione, tra il basso e l'alto, tra quelle ipogee e la superficie.

Allora abbiamo cominciato ad indagare questo; questa immagine rappresenta un altro dove le unità edilizie o le singole unità che poi sono costituite da camere passanti, in fondo sono una formula banale di abitazione con vetrate, volte, eccetera, eccetera. Ma la cosa che le rende molto interessanti è l'intreccio tra l'entrare, il salire, il distribuire.

Perché la distribuzione per esempio, molto spesso, avviene dall'esterno attraverso un elemento che potremmo assimilare alla loggia.

Questi sono una serie di studi del modo di entrare e mettere in relazione il muro della cava, le parti, che in realtà non sono veramente dei vani e hanno un altro tipo di qualità, e poi la distribuzione della casa la quale può avere delle stanze in un altro livello, collegate non internamente ma dall'esterno. Per esempio questa è un qualità relativa agli intrecci, sono improbabili legami fantastici di cui ne abbiamo studiato diversi. Legami tra unità che coincidono con alcuni spigoli derivati da rotazioni per adattarsi alla giacitura della cava.

Ed è questo il paesaggio che abbiamo cercato di indagare.

Questo è un isolato tra il centro urbano e l'extra urbano, è un isolato con una grandissima cava. Questa, per esempio, è una di quelle strade che descrivevo prima che è una strada di uscita fuori città ed è, diciamo, tra due cave. Adesso qui ci hanno fatto un'arena un po' rovinando tutto, ma questo era molto bello perché era un grandissimo giardino che metteva in relazione questo residuo della cava molto duro da tagliare.

Qui c'è la descrizione del grande buco ma anche con gli elementi che ne definiscono la sua qualità, queste specie di isole di arenaria che poi vedremo meglio e questa è la maniera di insediarsi su queste giaciture. E questi sono ancora alcuni elementi; questa è una scala che per isolare una casa in alto che diventa un'unità edilizia fa questo tipo di lavoro e questo è uno spigolo tra due parti.

Poi dopo questa indagine sull'urbano, abbiamo studiato anche il modo di insediarsi di queste piccole case che ci sono nell'isola, disperse che sono un po' destinate alla produzione agricola altre cominciavano ad essere le prime case di villeggiatura dei trapanesi che sono a poche miglia di distanza. E nel fare questo abbiamo scoperto che non sono mai caratterizzate da una semplice relazione tra una casa ed un terreno di pertinenza, ma si tratta, piuttosto, della costruzione di un luogo in cui abitare a partire dalla comprensione dell'azione del sottrarre e dell'aggiungere.

Questa è la più piccola delle case che noi abbiamo studiato ed è costituita da piccoli spazi. Questa è la strada e questo è il residuo della roccia perché qui sprofonda come si vede dall'assonometria. Ma ha una serie di piccoli elementi che la fa assomigliare all'architettura antica pur essendo una piccola casa di campagna perché ha la segnalazione dell'ingresso poi alcuni elementi; questo per esempio è il camino di un piccolo vano, questa, invece, è la piccola scala che porta poi sul tetto.

Questa è un'altra situazione abbastanza interessante, perché tutte queste case si insediano lungo una strada; questa è ad un incrocio e l'unica lingua di terra è questa striscia che voi vedete poi il resto diventa giardino della casa e c'è sempre questa connessione tra interno/esterno, alto e basso.

In questa c'è una cosa abbastanza interessante che mi è piaciuta moltissimo. Questa era una striscia sottilissima di terra da qui dovevano uscire fuori e disimpegnare la stanza di sopra; a quel punto che cosa fanno e come se avessero dato un pugno a questo muro che definiva la strada esterna che saliva sopra, dividendo la dimensione per passare e salire con l'unica linea curva che io ho trovato in tutta l'isola. Mi incuriosiva questo improvviso ondeggiare di un parapetto della scala che era derivata da questa, secondo me, ingegnosissima trovata.

Questa è un altro tipo di casa, sempre con lo stesso criterio di addossarsi lungo la strada; dalla parte della strada la casa si presenta come un muro, come un recinto quasi completamente cieco mentre si apre, sempre verso l'interno sempre con quegli elementi di relazioni, vasche, per raccogliere l'acqua, recinti vari. Questa descrive la complessità e queste sono tutte le piante, le sezioni, eccetera.

Questa è una cosa molto interessante; all'inizio c'era un piccolo residuo di roccia, questa piccola lingua che la collegava a quest'altra parte che poi era più estesa. La casa all'inizio si era insediata su questo con un leggero passaggio per potere entrare e uscire poi, in seguito, è stata colmata questa parte e quindi la casa si è ingrandita e in fondo ha perso un po' di quella suggestione ma che comunque trovo sempre interessante.

Questa è un'altra abbastanza interessante; sempre lo stesso criterio questo è un piccolo ponte, una piccola striscia, la casa è abbastanza piccola e c'è sempre questa sorta di sproporzione tra l'entità della casa e invece il grande giardino ad essa appartenente.

Questa ancora è una casa costruita in prossimità di una cava, tra quelle sfruttate per prime sul mare. E qui si vede, dal disegno soprattutto, che questa casa sta su questo banco di roccia che è stato svuotato completamente, qui il mare adesso entra, ma rimane come una diga per proteggere da questa porzione di mare la parte interna. Poi la casa è abbastanza piccola in più ha questo buco che è sempre una piccola cava che fa da giardino; un piccolo giardino protetto con alberi da frutta e così.

Questo invece è un insediamento agricolo sempre attestato lungo la strada e quello che è interessante è vedere come queste case sono posizionate sul recinto della cave. Quello che è interessante è il modo di addossarsi; dall'esterno tu non immagini minimamente ciò che avviene all'interno se non per queste rotazioni che altrimenti sono inspiegabili se non fossero legate a problemi di giaciture della roccia.

Ma lo studio, a questo punto, ha cominciato ad indagare anche su quello che ha originato questo paesaggio. Per esempio questo è un disegno che in qualche modo spiega uno dei modi del cavare la roccia e come venivano organizzate le cave. Questo è una specie di *parpaglio* così si chiama e misura tutti i tagli che saranno fatti per produrre una tipologia di conci che sono tutti quelli usati per costruire le case che ho appena descritto. E servono per fare dalle mura alle volte, dai tompagni ad un sistema di copertura che è interessante e che ora vedremo anche che coibenta la terrazza. Ovvero l'ultimo livello è coibentato dall'insieme solaio piano e vani con volte e così via.

Questa è una foto tipica: un accatastamento di questi conci appoggiato su una parete di roccia che è appena incisa ma la cui, diciamo, estrazione non è mai avvenuta come se si fosse fermata. Questo è anche riferimento che abbiamo voluto dare.

Questo poi è lo studio dei tipi di costruzioni fatto non teoricamente da un libro ma parlando direttamente con i maestri d'arte. Voi direte ma a che cosa vi è servito questo libro, forse a niente

nella realtà però è stato un modo di entrare dentro ad una questione, di capire perché per tanto tempo queste costruzioni si sono mantenute tali e quali.

Perché è come se avessero messo a punto un repertorio, una serie di elementi che venivano usati, sempre quelli, però ogni casa è un unicum perché, come dire, questo dipendeva dalla capacità di mettere insieme, di relazionare questi elementi di base. Questo mi sembrava interessante studiare.

Questo, per esempio, è il tipico soffitto d'attico che è fatto in questo modo con una camera d'aria e queste case sono sempre molto fresche. Questa è un tipo di volta ricorrente nella costruzione.

Questa immagine fa vedere i tipi di spazio e le coperture relative che sono nel posto, rettangolari o quadrate; per esempio questa è la volta che veniva fatta per la costruzione della scala che poi di seguito è stata indagata abbastanza meglio; tutta la costruzione degli elementi decorativi semplici danno poi un aspetto di una certa aulicità di questa edilizia, che possiamo chiamare, spontanea.

Questo invece è un altro lavoro, prima di passare al progetto, che abbiamo cominciato a fare, abbiamo messo a punto anche un disegno per descrivere una cosa che non si poteva più descrivere con le piante, sezione e abbiamo dovuto, come dire, sfilare quei disegni e far leggere il legame che c'era fra tutte le parti. Un tentativo era quello di descrivere questo paesaggio è come se fosse, tutta questa parte dell'isola, *un'industria abbandonata*, una cosa del genere che però ha fatto un paesaggio.

Allora questo è un tentativo di costruire una carta per localizzare delle cose. Poi ci sono i disegni delle cave. Per esempio questa descrive una tipologia ricorrente della cava che è quella a cielo aperto e poi in profondità; questo sono le immagini relative e sono sul mare.

Ecco per esempio qui ho scritto *la descrizione dei metodi di estrazione è indispensabile essa diventa descrizione esatta delle forme che sono rimaste impresse nel paesaggio. L'opera di sottrazione disegna le pareti e definisce la perpendicolarità, lo scavo produce una continua costruzione del paesaggio in una forma che è già altro.*

Questa è, come dire, una ricerca sulla maniera di descrivere una cosa che non ha niente di arbitrario ma che in qualche modo restituisce invece la qualità di questo paesaggio.

Siccome il tema era quello della trasformazione perché il tentativo di questo studio era di capire come fare a costruire, innovare, far sì che queste case raggiungessero uno standard di generi, di comfort contemporaneo senza distruggere, diciamo, quell'ambiente descritto.

Per fare questo abbiamo scelto una parte di città, un po' marginale rispetto al centro che è la parte sul mare, marginale anche per una questione. Hanno dovuto fare, giustamente, una strada per rendere circolare l'entrata e l'uscita dal piccolo porto per gli imbarchi. La costruzione di questa strada ha prodotto, rispetto a questa parte di costruito, una sorta di ..... , perché prima c'era un legame molto diretto tra questa parte e questa in basso che era una delle cave sul mare che poi sono quelle che hanno lasciato i residui sulla costa. Queste sono foto di avvistamento di questa parte della città. Anche qui, se voi vedete, tutte queste case sono orientate in maniera diversa; tutto questo dipende dal rapporto stretto con il suolo. Perché se no è incomprendibile, uno dice perché mai.

Noi abbiamo studiato ogni singola abitazione anche per scegliere dove fare l'esperimento didattico non è un vero progetto. Allora ci siamo occupati della ridefinizione di questo, diciamo, ..... che si è venuto a creare tra strada e costa, del recupero di questa parte che è un grande recinto, chiamiamolo così, che era il posto della servitù e dei servizi del villino Florio che è adiacente, pensate un po' una cosa enorme, e di fare un progetto di sistemazione urbana all'interno.

Questi sono i disegni con i quali abbiamo tentato di studiare esattamente la conformazione e il perché delle rotazioni. Questa è la parte di città prima del tracciamento della strada per far capire il rapporto che aveva con lo scavo. Questa è una vista di quello che chiamo .....

Non dò un giudizio sulla strada, era una necessità, forse si poteva fare in un altro modo, ma non importa l'abbiamo assunta come elemento di progetto tentando di rimettere in relazione un po' tutto il resto. Ecco questo è il progetto urbano finale; abbiamo in qualche modo ridisegnato i lotti anche se alcuni rimangono com'erano, cercando di dare una configurazione a questo terreno mantenendone i rapporti, diciamo, l'orografia che c'è, modellandola in qualche modo, tentando di istituire qualche leggero legame con questa parte di roccia che è a livello, le relazioni con la strada

interna che erano state interrotte e provare a fare dei progetti. Per esempio di riqualificazione ovvero cosa significa lavorare su una casa piccolissima la quale non è una casa a sé, sta dentro questa unità più grande, ed è fatta in modo tale che ha un piccolo accesso dalla strada indipendente, serve un piano superiore, poi si scende ed aveva in origine una parte che non era coperta; poi nel tempo ha occupato tutto il lotto di loro proprietà.

Il progetto tenta di fare delle piccole demolizioni di alcune parti in alto restituendo una sorta di spazio aperto che è tipico anche se non è grande, anche se è stretto perché i muri sono bassi, il rapporto è direttamente verso il mare, mettendo i bagni, cercando di relazionare le parti con delle camere di una certa misura. Cioè riadattando a quella che c'è, un modo di abitare più o meno contemporaneo. Questi sono i disegni per spiegare le operazioni fatte.

Poi progetti di restauro, li abbiamo chiamato un po' ironicamente così perché non è un restauro di una certa consistenza. Abbiamo tentato, anche molto arbitrariamente devo dire, di ricostruire quello che secondo noi dovevano essere un certo tipo di rapporti prima che, diciamo, occupassero tutto il lotto a tappeto. Allora abbiamo ridato una maniera sempre di relazionarsi con un esterno direttamente perché questo è il lato urbano e questo è il lato più rivolto verso il mare. Le case sono due, una giù ed una su e sempre c'è questo rapporto con un esterno, una volta un terrazzo una volta altro.

Questo invece è più interessante, secondo me, anche in questo, come dire, non abbiamo operato un vero e proprio restauro, assolutamente è una libera interpretazione di quello che poteva essere e che viene fuori un po' dalla potenzialità di quello che c'era. Lo sviluppo di una potenzialità che c'è.

Allora queste sono due case e ad entrambe abbiamo dato i tre tipi di spazio esterno dell'isola, il giardino, il cortiletto e la terrazza, e sono compenstrate fra di loro.

La prima si svolge tra su e giù in questo modo, ha due parti esterne che vengono separate poi dall'intreccio di quella che è superiore. Una è solo in alto, mentre questa è tra il piano terra ed il primo piano; questa infine è al terzo piano. Però poi ciascuna funziona autonomamente.

Qui c'è, diciamo, l'uso di una serie di elementi tipici locali, questa specie di arco sempre un po' rampante con sopra una scala eccetera. Questo è un esercizio quasi di stile in qualche modo.

Questa invece l'avevamo chiamato demolizione e ricostruzione perché viene fuori dal ridisegno dei lotti che c'erano su quel bordo che servono per mettere in relazione la parte marginale sul mare con la parte interna.

Questa a me pare abbastanza interessante perché si basa sul principio di un piccolo spazio, diciamo triangolare, che è collettivo e che ha un accesso dal lato urbano e disimpegna le quattro abitazioni che sono quelle che poi si costruiscono intorno e sono alcune al piano terra, alcune in alto.

Questa è un tentativo di rispondere ad un'attività che è stata indotta dal turismo, quello di affittare delle piccole case per coloro che vengono a villeggiare. Molto spesso poi vanno ad abitare nel paese non scelgono la località in una pensione lontana.

Quindi era la maniera di fare delle piccole case che, in qualche modo, tenessero insieme alcuni elementi della collettività che c'erano nella tradizione del costruire locale ma anche una forma di case piccole, case un po' più grandi. Il tentativo di sperimentare questo.

Questo, io trovo, che è un tentativo abbastanza interessante perché in questo caso è proprio la costruzione di camere d'affitto che godono di alcuni servizi comuni; l'idea è quella di costruire lungo il recinto un elemento di distribuzione per queste camere le quali hanno un bagno centrale ed un unico disimpegno e possono essere separate oppure affittate da una stessa famiglia. Poi hanno spazi comuni e un patio, uno spazio più protetto, e poi un giardino; inoltre hanno un elemento che porta la terrazza perché diventa un punto di avvistamento delle isole lontane.

Infine questo che sempre provocatoriamente lo abbiamo chiamato restauro che è in realtà un vero riuso degli spazi esistenti; qui c'era veramente bisogno di un restauro perché l'architettura qui è più pretenziosa delle case su cui ci siamo soffermati prima. Hanno un tipo di costruzione migliore anche se ridotta male e questo che si vede è il passaggio sotterraneo che collegava questo recinto di camere e spazi per la servitù con il villino Florio che è lì vicino attraverso una serie di passaggi.

Questo è semplicemente un adattamento degli spazi esistenti a diversi usi, tra cui un *vela club*, una scuola di vela, un museo e poi quella che avevamo chiamato la *casa del navigante* che è questo sistema di piccole camere con servizi che di solito nei porti si trova per chi arriva con le barche a terra, di solito sempre stravolto ed ha bisogno di una giornata di riposo, di stabilità. Ho incontrato nei porti in Corsica frequentemente questa tipologia; quindi c'è un tentativo di introdurli qui. E questo è tutto e spero di essere stata chiara. (24480 battute)

### **Intervento Arch. Giuseppe Leone,**

Volevo fare un discorso sulla traccia che avevo scritto. Faccio prima vedere in sequenza le diapositive senza commento e poi leggo brevemente queste quattro pagine che sono, spero, calibrate, rispetto a quelli che sono gli interessi dello studio attuale del rapporto fra professione e la scuola e l'influenza nel mondo della professione dei docenti, dei giovani docenti specialmente.

Allora ho scritto, sintetizzando, un titolo: *Fare i conti con l'esperienza del mestiere e della scuola.*

Devo dire una cosa prima per l'amicizia, la stima, l'intensità, la fatica strenua, la modestia e l'orgoglio, la caparbità, l'ostinazione contro mode e tendenze, per il senso di profondo rispetto ed attenzione verso il nuovo, il contemporaneo nelle proprie ed altrui esperienze: saluto Pasquale Culotta.

Desidero dedicare questa breve, brevissima comunicazione a Pasquale, professore architetto e mio socio, suo socio dello studio e per i passati 53 anni di frequentazione nel lavoro e nella vita; oggi in esilio perenne senza ritorno.

Vi farò vedere, senza commento e in rapida sequenza, alcune immagini delle nostre realizzazioni nelle occasioni del progetto, costruzioni fra privato e pubblico incarico, che di fatto sono ancora lì, sia nel bene e nel non bene, tra passato e presente.

Come tutti noi ben sappiamo, oggi sono sempre più numerose le immagini (finite) evase che vengono inviate prevalentemente via etere per raccontare l'architettura attraverso un *pennellato design*. L'architettura la si può trovare per via internet nei molteplici siti anche privati o attraverso spot televisivi e pubblicitari che rispondono unicamente alle vaghe soluzioni generiche, al potere.

Noi vecchi siamo in qualche modo impotenti e ci rivolgiamo anche ai giovani docenti della scuola, fiduciosi e studiosi per indicare tecniche e possibilità di una guida più certa verso il mestiere; sarà vana gloria in aula??

Un modo di ragionare delle cose dell'architettura umanamente condivise ben sapendo che il mondo, il suolo percorso dalle cose, il più delle volte va per strade diverse; altre strade, quelle più consumistiche, delle dilaganti e becere tecnologie già desuete anche nel divenire, prodotte dalle industrie edilizie eppure sempre pronte a fornire prodotto di un montaggio, di un assemblaggio con un sistema architettonico con materiali che, essendo finiti in sé, influiscono sul precetto dell'architettura che di fatto si accontenta di ideazioni geometriche di base che utilizzano come immagini divulgative della cosa principalmente i pacchetti tecnologici.

Qual è l'insegnamento che portiamo nelle aule? Qual è l'esperienza del laboratorio di progettazione? Cosa lueggiamo nel trasmettere i risultati della disciplina agli studenti?

Credo che la strada da percorrere nell'insegnamento non sia questa. Da quanto detto ritengo che non si possa crescere nella scuola portando acriticamente l'esperienza del progetto dell'occasione professionale. Sicuramente non si riuscirebbe a superare la dilagante cocaina, estasiante dei nostri benevoli critici, e poi ci vorrebbe molto tempo per ritornare in un tempo umanamente accettabile.

Non è certamente usando l'ecstasy del computer che si trova l'inimmaginabile, sia ben chiaro il computer è un tecnigrafo elettronico, oggi invece è usato come se fosse lo strumento delle idee trovate dentro tanto da lanciare le stesse immagini nelle nostre, straordinarie architetture.

Cose che hanno ben altra emblematica natura, meno commerciale più artistica, poetica, nella logica delle cose realizzabili.

Il computer può descrivere come strumento storico attraverso i pacchetti software preconfezionati sia i fenomeni spaziali che le tecniche, le tecnologie d'uso che hanno semplicemente la realizzazione di una immagine di verità.

Comunicazione di immagini chiuse che non vogliono scomparire per dare spinta alle possibilità di diverse immagini innovative che la mente dello studente, invece, vorrebbe conquistare e dimostrare tenendo conto della cultura del progetto così come ci ha insegnato la storia evolucionistica.

Questa problematica, ritengo, sia all'origine della passiva accettazione del prodotto spaziale dato e concluso che provoca un accorciamento dell'esperienza evolutiva nella scuola.

Ritengo che si potrebbe imparare di più guardando alla televisione, più banalmente, e senza evidenti sofferenze e/o paure. Un' interessante partita di tennis che può far ragionare intorno alle variazioni delle geometrie che una semplice pallina gialla lanciata determina nelle diverse e più complesse trame e direzioni pensate, pre - progettate e realizzate dal giocatore.

Vorrei dire, comunque, che non sono mai stato d'accordo sulla metafora del bicchiere d'acqua; quando il mio amico e collega Pasquale Culotta mi diceva di pensare positivamente al bicchiere mezzo pieno, in quel momento, dentro di me, mi agitavo perché il bicchiere tutto pieno, e non solo di soldi, era il mio massimo impegno e desiderio. Sicuramente nel nostro essere artigiani nel mestiere c'è anche la non trascurabile occasione del progetto che è anche occasione da cogliere seppure con fatica inevitabile ma anche con la passione che di fatto costituisce il vero accesso personale, da amanti, in un mestiere che per riuscire deve costituire senza soffrire troppo i fondamentali della pratica progettuale.

Si deve parlare di questo, discutere per rinnovarci, stimolarci e non solo eroticamente in un'orgia del passato, e non in contesti di ricerca a volte dissoluti per portare a descrivere, rappresentare cose sboccate e tali da non poter essere dentro la tradizione dell'architettura, nei bisogni umani della sua cultura millenaria, senza rinunciare, per questo, alla rinnovata, rinnovabile sensibilità di un gradito buon gusto, fra virgolett, che possa essere foriero di un' apprezzabile tendenza estetica.

Ho finito, ma vorrei citare uno scritto dell'allora giovane architetto Pino Scaglione nel seminario della città di Tagliacozzo nel giugno – luglio del 1989 di cui si vede qua, la copertina dell'inserto dedicata a noi. Lui ha detto *“la storia è maestra senza enfasi così pure la tradizione e i materiali di questa; la scoperta di un mondo pacato e al contempo disinibito di fare il mestiere porta all'attenzione e a cose minute e a segni impercettibili ma pure presenti a simboli, mitologie, a luoghi mitici e ad ambienti poveri, a testi ed eventi letterari e ai loro autori, o cromie o tarsie, neologismi laici; agli uomini e alle cose sempre al centro dell'attenzione al progetto sofferto fino al cantiere, alle alchimie della materia, alla scorza, all'involucro e al suo prezioso contenuto senza mai nessuna finzione, falsità e mistificazione con lucide invenzioni artistiche e pratiche intuizioni teoriche. Piccole tracce di un grande lavoro civile anche dentro la scuola, segni coraggiosi di una battaglia per la modernità.*

Inutile forse sottolineare che ci sentiamo molto vicini a questo universo.

Prof. Pasquale Belfiore

Allora grazie ai tre relatori, noi ora proseguiremo nel pomeriggio nei locali del Dipartimento come sempre. Ora siete invitati ad una colazione di lavoro.

Questo convegno, è scritto anche nella locandina, è dedicato alla memoria di Pasquale Culotta.

Ringrazio, ed è doveroso, Doe Morelli, Carlo De Luca, Marco Di Lillo e Vanni Cardone, la segreteria che ha collaborato e coadiuvato nell'organizzazione e la dottoranda Rometta che, per conto di Iolanda Lima, ha portato qui un contributo che troverà accoglimento negli atti.

Andiamo sopra, vi ringrazio e riprendiamo i lavori nel pomeriggio. **(7507 battute)**

