

INTERVISTA A MASSIMO PICA CIAMARRA

a cura di Antonello Marotta

La sua architettura si basa, da una parte, su principi legati alla costruzione dell'ordine e, dall'altra, su elementi che mettono in movimento il sistema ordinatore. Quali sono stati i suoi riferimenti ed i suoi amori giovanili?

Nel panorama degli anni '50, Alvar Aalto era una personalità straordinaria, di enorme significato, esponente fondante dell'empirismo svedese e simbolo del superamento o dell'intersezione fra razionalismo e architettura organica. Sosteneva la mediazione, la ricerca del rapporto con il luogo, la terra con le sue condizioni e la sua materia. Contemporaneamente in quegli anni in cui si dissolvono i CIAM (Congressi Internazionali di Architettura Moderna) prendono forma le tesi del Team X, cioè del gruppo incaricato di organizzare il X CIAM a Dubrownic, di cui facevano parte fra gli altri Aldo Van Eyck, Alison e Peter Smithson, Giancarlo De Carlo, Candilis Josic e Woods, Bakema e Van den Broek (autori del Lijnbaan di Rotterdam, il primo percorso pedonale delle città contemporanee). Sciolti i CIAM, il Team X si trasforma in struttura evanescente, non formalizzata, con riunioni successive per confrontare tesi e realizzazioni. L'interesse per il ruolo della strada, la logica delle relazioni, è estremamente forte: il Golden Lane degli Smithson, poi Park Hill a Sheffield, si basano su percorsi urbani che entrano dentro gli edifici e si raccordano all'intorno: sconvolgono il modello dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier. I legami fra il disegno architettonico e il disegno urbanistico, la riscoperta della materia, il senso della strada, il senso delle relazioni, il rifiuto delle rigidità del funzionalismo, sono questi i temi di maggiore interesse in quel periodo.

Vorrei che mi parlasse del suo metodo compositivo: come nasce un progetto?

Prima questione: come ci si pone di fronte alla "domanda" di progetto, senza pensare che questa si esaurisca in problemi funzionali. E' fondamentale il rapporto con il contesto, l'interpretazione delle logiche di appartenenza: il fine di ogni progetto è introdurre qualità inedite nel sistema preesistente. Ogni intervento è solo un frammento, non va considerato come centro del problema. La questione centrale va indagata, intuita, individuata: il centro dell'attenzione non è l'edificio, non è lo specifico progetto, non è la materia, ma le relazioni immateriali fra quello che c'è e quello che ci sarà. Quindi la dialettica, il dialogo fra le parti nello spazio. Sono le relazioni immateriali che prevalgono, che hanno maggiore forza e importanza. Ma non per questo la condizione materica non ha importanza. E' però essenziale liberarsi dalla sindrome del progetto, dell'edificio, dell'architettura come disegno; cercare la soluzione nel gioco delle relazioni.

Una parte della critica crede che l'architetto debba avere un ruolo di forte individualità, una visione artistica capace di grandi trasformazioni. Pensare che il progetto sia un frammento di un sistema più ampio e complesso, non è una visione più di scuola italiana che europea?

Non so se italiana o europea, ma doverosa. La questione del progettare ha oggi caratteri diversi rispetto al passato. Ritenere l'architetto come centro esaustivo dell'intero processo, è proprio di una visione ottocentesca, forse ancora del Novecento, comunque di un secolo concluso. Oggi il problema è nelle collaborazioni, negli intrecci, nelle mescolanze disciplinari, nelle ibridazioni. Il progetto non è operazione di un singolo, ma di un sistema in cui le diverse parti si intrecciano, si corrodono, perdono improprie autonomie. Occorre certo una regia, la visione dell'insieme e delle singole parti, una concezione unitaria capace di gestire contraddizioni e diversità sin dall'inizio del processo.

Oggi occorre dare senso ai paesaggi; quindi, innanzitutto, architettura è impegno creativo sul territorio, non induce alla contemplazione dell'opera singola. La pretesa dell'autonomia dell'architettura ha avuto solo effetti ritardanti, ha contraddistinto un periodo di sbandamento disciplinare. L'eteronomia dell'architettura è ormai condizione acquisita, quindi interesse per le ibridazioni, le mescolanze, le interazioni disciplinari. L'architettura non può ridursi ad un gioco di segni - come diceva Le Corbusier "un gioco di volumi sotto la luce" - l'architettura gioca sui comportamenti, ha influenza notevole sui modi di essere, sui modi d'uso, sul buon umore e sul malumore, ha influenza sull'ambiente; quindi le invarianti del ragionamento stanno in un'altra scala. Riportare il tutto alla scala dell'oggetto edilizio è un peccato che deriva dalla cultura del '900, a sua volta nata dal Positivismo di Comte, dal predominio del razionalismo e del funzionalismo, dall'affermarsi dell'idea di separazione. La separazione delle discipline, delle culture, delle funzioni, in tutti i suoi aspetti, caratterizza il XX secolo, malgrado i tentativi negli ultimi decenni di pensare all'integrazione, alle ibridazioni.

Preferisco la lettura della città che dà Lewis Mumford, piuttosto che quella che propone Aldo Rossi. Quando si legge "La città nella storia" di Lewis Mumford, si ha al contempo una lettura urbanistica, sociologica, psicologica e topografica. Da una lettura a più livelli.

Rossi ha svolto una funzione preziosa in un particolare momento involutivo, ma non credo che sia quella la via nella quale continuare a ragionare. Il funzionalismo ha avuto una funzione storica fondamentale contro l'ecclettismo ottocentesco; oggi lo abbiamo acquisito, ma non possiamo esaurirci in quella visione, nonostante il suo ruolo di barricata contro fenomeni impropri. Nei momenti di evasione extradisciplinare che caratterizzavano gli anni '50, dove l'architettura sembrava perdere senso e andare a sfociare nella sociologia, la riflessione condotta da Rossi è stata senza dubbio importante, come dire, una scossa con

una funzione storica, che bisogna riconoscere. Una quindicina di anni fa, c'è stata una mostra a Parigi, al Beaubourg, "quand les barres étaient blanches", quando le barre erano bianche, cioè gli edifici, le stecche erano bianche. Quelli che oggi consideriamo elementi di periferie improprie, avevano l'obiettivo di assicurare a tutti una casa, rispondevano ad un valore etico, ad un valore sociale: sono significative in quel momento storico. Ma nessuno penserebbe oggi a ripercorrere lo sfacelo del '900 sulla separazione tra centro storico e periferia: distinguere queste due realtà, come elementi che hanno bisogno di approcci culturali diversi, è una pura follia. Il sottosegretario alla cultura, il quasi ministro Sgarbi, giorni fa in un articolo afferma che l'Architettura Moderna va bene nelle periferie. Il problema è capire che cosa è l'Architettura Moderna, come manifestare il senso della contemporaneità, e allo stesso tempo come non esprimere interruzioni del processo storico nella costruzione della città. Operazione difficile, l'architettura non è un'operazione semplice, è certamente uno strumento estremamente complesso, ma attraverso il quale ogni società ha sempre rappresentato i suoi valori. Per lo meno da 50 anni, sembra che la nostra società ritenga che l'architettura non serva a questo scopo: ha quindi abdicato all'interesse per l'architettura. Cosa che non avviene a Berlino, a Barcellona, non avviene a Parigi, né a Londra, non avviene nel mondo. In Italia ci si rifugia in una visione della conservazione che si è saldata con un'interpretazione ambientalista ingenua, che presuppone il ritorno al buon selvaggio. Da noi processi di conservazione e processi ambientalisti hanno determinato una condizione estremamente complessa: oggi non si può che essere fiduciosi che sarà superata.

Quando deve affrontare un progetto ha un approccio metodologico o istintivo?

Un intreccio. Credo molto nel ragionamento metodologico, credo che ragionare nel costruire un pensiero progettuale sia operazione sostanziale, ma contemporaneamente penso che il processo progettuale non è il progetto di un singolo. Una struttura metodologica, rigorosa, esplicitabile, riesce a coinvolgere una pluralità di soggetti che devono camminare per un unico fine, che hanno esigenza di essere guidati da una visione unitaria. C'è quindi anche un meccanismo istintivo che, nei casi fortunati, parte dall'inizio, e si costruisce alla fine con una proiezione. Esaurirsi in un ragionamento metodologico alla fine determina un processo perverso, così come accontentarsi dell'istinto. Il processo progettuale è ormai prodotto da gruppi estesi e motivati, quindi la metodologia è sostanziale, ma contemporaneamente occorrono visioni di scala superiore.

Ogni valore non pretende di escludere il valore contrario, nell'elogio del metodo è implicito il rispetto per l'intuizione. L'apologia della sistematicità non nega i piaceri della trasgressione. A conclusione della seconda delle "Lezioni Americane", quella sulla "rapidità", Calvino riprende una storia cinese: tra le molte virtù di Chuang-Tzu c'era l'abilità

nel disegno. Il re gli chiese il disegno di un granchio. Chuang-Tzu disse che aveva bisogno di cinque anni di tempo e d'una villa con dodici servitori. Dopo cinque anni il disegno non era ancora cominciato. "Ho bisogno di altri cinque anni" disse Chuang-Tzu. Il re glieli accordò. Allo scadere dei dieci anni, Chuang-Tzu prese il pennello e in un istante, con un solo gesto, disegnò un granchio, il più perfetto granchio che si fosse mai visto.

La storia dell'architettura è fatta di autori che hanno identità diverse; alcuni mostrano una sicurezza nella ragione ed altri un rapporto complesso con il progetto. Lei, nei confronti delle sue opere, che rapporto ha? Crede che il progetto rappresenti un sistema concluso e definito, oppure che sia un sistema aperto e, come tale, non completabile?

Tra le due alternative, senza dubbi la seconda. Rientra un po' nel ragionamento che facevamo prima, quando dicevo che il problema di un progetto è alla fine la necessità di recuperare l'esistente innovandolo, introducendo qualità inedite in un elemento che esiste, che quindi non può essere che qualcosa che si completa costantemente. Una volta ricordo di aver scritto, sui problemi del recupero e del restauro, un piccolo articolo che finiva con indicazioni su esperienze personali; un consiglio avevo definito "vademecum per i restauratori del futuro": suggerivo come comportarsi su un nostro progetto ricordandogli: "guarda questi errori, mettili a posto, trova qualche altra soluzione che vada meglio, cioè non pensare di rimettere in ordine esattamente quello che c'era e quindi completa, arricchisci, ci sono questi spunti, ci sono questi errori, non pensare a restauri filologici".

Anche perché ci sono figure particolari come Terragni: sono state trovate delle foto della "Casa del Fascio" a Como, dove, ad opera conclusa, il maestro apportava modifiche.

Ma è sempre così se si riesce a costruire in un rapporto diretto nel processo di edificazione. Purtroppo, nel nostro contesto, abbiamo difficoltà significative in questo senso: abbiamo un meccanismo di norme, condizioni, elementi che cercano di impedire, che considerano il processo progettuale come un sistema interrotto, che si ferma con la consegna di alcuni disegni, e che non contiene un processo di partecipazione. Oggi, in senso generale, noi abbiamo la necessità culturale, operativa e pratica, di sanare le fratture, perché se vogliamo sempre riferirci a periodi, nel XX secolo si sono accentuate le fratture. C'è la frattura tra committente e progettista: oggi un committente formale, spesso totalmente disinteressato,

sostituisce un committente reale, ed ha un problema di separazione burocratica con chi progetta, e diventano soggetti quasi conflittuali, mentre la storia insegna che la costruzione è un processo in cui i diversi soggetti interagiscono per arrivare ad un obiettivo. I nostri meccanismi di leggi più recenti hanno accentuato, invece, la conflittualità tra gli operatori e quindi ognuno difende una propria regola e ciò impedisce il completamento di un progetto. Noi abbiamo oggi dei processi folli di determinazione, per cui, quando si approva un progetto si vede se è perfettamente conforme a quello che era stato approvato prima, cioè è una macchina che impedisce di ragionare e riflettere. E questo è molto negativo, noi dobbiamo eliminare la frattura fra la ricerca e l'innovazione, che si produce oggi nei laboratori di ricerca dei produttori di componenti; per esempio l'edilizia utilizza sempre più componenti. Questa frattura determina l'impossibilità di utilizzare dei particolari prodotti nel progetto perché altrimenti rompi le regole della concorrenza. E allora non puoi far riferimento all'innovazione tecnologica, il che significa che il livello delle tecnologie che noi possiamo utilizzare realmente nel cantiere si abbassa, cioè non si aiuta l'innovazione, non si aiuta la collaborazione; per garantire la qualità, bisogna rintracciare delle forme di risaldatura. Il problema di rimettere insieme, del rimescolare le cose è una condizione sostanziale. Nel nostro paese è particolarmente accentuata la frattura fra l'architettura e l'urbanistica, fra infrastrutture e paesaggio, cioè tutti gli elementi vengono considerati in condizioni separate. In Italia, da 60 anni che abbiamo una legge urbanistica, non c'è un piano che ha prodotto un'architettura significativa. Il processo è saldare queste cose: questo credo che sia l'imperativo. Quindi, se dobbiamo operare in una direzione è nel ricucire le separazioni che sono diventate normative, le separazioni di ogni tipo, che caratterizzano, che permeano, come un fenomeno patologico, la condizione contemporanea.

Il problema della tecnica: da una parte si assiste ad un' architettura che fa della tecnica un fine, dall'altra sembra leggere, nelle ultime ricerche, una tendenza a relegare ad altri le competenze specifiche tecniche. Per lei che cosa è la tecnica e quali segreti l'architetto contemporaneo non deve perdere?

La questione base: non è pensabile la separazione tra teoria e tecnica; non credo che si possa progettare senza conoscere le tecniche. Conoscere le tecniche significa comprendere fino in fondo le regole di appartenenza di un'operazione progettuale e di una trasformazione. I diversi contesti hanno condizioni che sono profondamente diversi e quindi alcune tecniche, alcune tecnologie, alcuni modi di operare sono appropriati in alcuni contesti e sono totalmente negativi in altri. Allora avere un meccanismo di refusione di tecniche e di tecnologie indipendenti dal contesto è un'operazione molto pericolosa. Noi assistiamo a questo fenomeno, tramite le riviste di architettura che pongono a confronto situazioni diverse, e dimentichiamo che esistono capacità tecnologiche diverse, budget diversi, ruoli del progettista diversi. Un architetto francese e un architetto italiano non sono due architetti: sono due professioni diverse; crediamo che siano le stesse, che abbiamo le stesse

possibilità di incidere all'interno di un processo. Non è affatto vero: sono mondi diversi, si chiamano architetti ambedue, ma dietro questa connotazione, uno appartiene ad una casta privilegiata - come i notai in Italia - l'altro è un personaggio utile al processo fin quando non viene allontanato perché è più fastidioso che altro. Confrontare queste situazioni senza avere modificato il gioco delle regole è impensabile: se progetto nella situazione italiana mi si mette a disposizione un budget, nel migliore dei casi, di mille euro per metro quadrato di costruzione. Per lo stesso progetto in un contesto londinese, tedesco o francese, il budget è il doppio, o tre volte tanto. Ma se per un chilometro di metropolitana o di fognatura nei diversi contesti il budget è analogo, il che significa che nel nostro paese si assegna al costruire in edilizia un'importanza estremamente più modesta di quella che si assegna in altri paesi. Non è differenza di ricchezza. La collettività mette a disposizione della costruzione di un metro quadrato della biblioteca nazionale una cifra profondamente diversa nei due contesti, mentre il costo di una metropolitana, di una fognatura è analogo. Allora è un problema di cultura, con la necessità di rappresentarla. In Francia, non solo con i grandi progetti di Mitterand, ma dovunque è diffusa la necessità - anche in un piccolo paese - di rappresentarsi, di trasmettere significati, di esprimere valori. Da noi il problema prevalente è ancora quello di dar risposta ad una funzione, magari senza far tanto vedere che si fa con mediante un'opera nuova.

Oggi si parla tanto di decostruzione, ma il fascino della costruzione, del montaggio di parti complesse ed eterogenee, per lei che valore ha?

Non credo che costruzione e decostruzione siano elementi contrapposti. Il problema è quello di costruire, capire come i segni della costruzione ordinano lo spazio, o disordinano lo spazio, come questi elementi si collocano nello spazio. La cultura del frammento, che è la cultura dei frattali, la cultura del disordine, non cerca l'estetica della simmetria, né cerca gli equilibri, tende di fatto ad esprimere la contemporaneità in un sistema di segni che hanno possibilità di regole di aggregazione, che sono diverse, che non hanno le necessità di ricorrere a ordini precostituiti. Quindi non credo che costruzione e decostruzione siano parole in contrapposizione: il problema è sempre quello di costruire.

La letteratura architettonica da anni parla di identità del luogo; ma per lei che cos'è il *genius loci* e come influenza il suo fare architettura?

La questione sta nella logica della appartenenza, e quindi la logica dei regionalismi, che non è una questione solo di visione, di immagine, di appartenenza ai contesti culturali, amministrativi, sociali, ambientali, morfologici. Contemporaneamente c'è necessità di innovazione, che è il vero insegnamento della nostra storia, così ricca di diversità. La storia, la tradizione sono la sedimentazione di innovazioni, quindi il processo di innovazione è la comprensione delle esigenze di appartenenza. In questa dialettica di elementi gioca

l'operazione del progetto. Un progetto che si limita ad appartenere rischia di essere mimetico, un progetto che innova soltanto rischia di presentarsi come un'astronave. Il problema è riuscire ad immettere elementi di arricchimento nel sistema, cioè immettersi in un processo anche con discontinuità. Nel mondo della materia, non nel mondo biologico, vi sono momenti critici che segnano le trasformazioni. La materia passa dallo stato gassoso allo stato liquido, allo stato solido: inversamente, vi sono momenti critici, la materia si trasforma e poi ha momenti di stabilità: quindi, quando si parla di appartenenza e di innovazione, non si tratta di un processo continuo. Possono esistere, ma non sono un gesto dell'architetto. L'architetto è un personaggio che lavora all'interno di una collettività, e riesce ad esprimere valori di quella collettività; se una collettività ha l'esigenza di segnare una trasformazione, passa quindi per un momento critico, altrimenti i processi sono continui, in cui le logiche dell'innovazione e dell'appartenenza hanno scale di valori diverse.

L'intervento urbano nei tessuti consolidati: quali valori della città del passato l'architetto dovrebbe conservare e quali reinterpretare?

In questo momento storico, dobbiamo esprimere una forte discontinuità rispetto al secolo passato ed agli ultimi 50 anni. Dobbiamo capire che la contemporaneità richiede delle situazioni diverse, contro la cultura della separazione. Abbiamo la necessità di una discontinuità rispetto ad un passato, non per rinnegarlo, perché certamente ha avuto dei momenti positivi, ma perché ha prodotto delle patologie disperanti. Oggi abbiamo un mondo costruito relativamente di recente, negli ultimi decenni, che non ha considerato dei fattori importantissimi, per cui le nostre città nella loro disgregazione hanno perso tutte le regole di appartenenza, le regole di contesto; i singoli elementi della città sono diventati cellule impazzite, quasi come un tessuto neoplastico, in cui le cellule perdendo le informazioni che le tenevano insieme, portano a malattie disperanti. Quindi il problema è nel ricucire le situazioni, ridare dei segni di discontinuità rispetto ad una visione che, purtroppo, ha dominato anche in termini delle dimensioni, perché la dimensione negli interventi dell'ultimo secolo è straordinaria. Rispetto a questi elementi noi dobbiamo capire che possiamo riuscire a pensare ad un mondo diverso. E credo, come diceva....., all'inizio degli anni 30, ad un certo punto, l'economia non sarebbe diventata più il valore dominante, e che altri tipi di fattori: i rapporti umani, la creatività, potevano diventare gli elementi significativi. La nostra società dovrebbe cominciare a rappresentarsi come società matura, che comprende come alcuni valori, alcune questioni che hanno avuto una prevalenza, forse non hanno più il diritto di essere prevalenti, e che ci sono altri fattori che devono essere espressi, e questi frammenti, questi piccoli contributi, che sono in trasformazione nello spazio, dovrebbero spingere in una direzione diversa.

Che cosa pensa della tipologia? Crede ancora valida l'ipotesi funzionalista?

Io credo che il ragionamento tipologico sia un ragionamento strumentale. Nel momento in cui un ragionamento diventa la chiave interpretativa, a cosa conduce? Porta ad accentuare la sindrome dell'oggetto edilizio, perché cerca di tracciare la prevalenza delle regole interne, mentre credo che oggi progettare sia il contenere le regole interne; avere la comprensione di queste considerazioni, e ridare la prevalenza alle regole di dimensione, quindi alle regole di relazione. Pensare alla tipologia come un elemento risolvete mi sembra improprio.

Progettare significa trasformare uno stato definito in uno che è dotato di nuovi significati. In un progetto urbano è possibile trasformare e, al tempo stesso, rispettare un'identità così complessa e definita nella sua sostanza?

Penso che il progetto sia tutto lì. La questione del progettare è l'equilibrio tra l'appartenenza e l'innovazione, l'identità e la trasformazione: la questione gioca tra queste contraddizioni. In tutta la storia dell'architettura queste due componenti sono compresenti, con un sottile gioco di equilibri. C'è un editoriale, che io ogni tanto ricordo, di una ventina d'anni fa, pubblicato su "Spazio e società", di Giancarlo De Carlo che racconta del tempio di Apollo a Bassai, e prende un edificio che è il simbolo della tipologia, il tempio greco e dimostra come questo edificio, in quella collocazione, risponda alle condizioni di contesto specifiche, si leghi ad un percorso abituale degli abitanti, per cui ha un orientamento che non è perfetto; cioè individua tutte le imperfezioni che lo rendono elemento parte del contesto, pur avendo questo carattere. Allora il problema sta proprio negli elementi di trasgressione che, a ben vedere, sono sempre un'invariante nella storia. Gli elementi più significativi, anche della storia dell'architettura del passato, sono i modi in cui Michelangelo organizza gli elementi della scala della Laurenziana, oppure Palladio nell'ultima soluzione d'angolo del Palazzo Valmarana. Cioè sono quegli elementi con i quali, con una splendida spregiudicatezza, chi dà una soluzione riesce ad interpretare una condizione di contesto e a liberarsi dal canone, dalle regole, senza soccombere nel meccanismo. Ora indipendentemente da queste personalità dalle enormi capacità, che appartengono alla nostra storia, il gioco è sempre quello di muoversi fra regola e non regola, tra appartenenza e innovazione. Credo d'altra parte che il problema del costruire non è il problema dell'architetto, a noi interessa il costruire come espressione di una collettività che sceglie dei poteri che riescono a far determinare o produrre delle trasformazioni che abbiano un senso. Il dar senso è un'operazione in cui l'architetto diventa uno strumento. Io non credo che noi dobbiamo avere un grandissimo interesse per l'opera singola, della singola personalità insomma. L'architettura non è come una pittura o una scultura: l'architettura è il prodotto di una collettività, non è il prodotto dell'architetto. E questo mi sembra sostanziale.

Alcuni critici propongono l'idea che la città antica sia un'opera d'arte. Nel passato, architetti come Leon Battista Alberti avevano la forza e la capacità di realizzare opere che davano nuova forza a luoghi con caratteristiche specifiche. Crede che la cultura architettonica internazionale degli ultimi anni, e mi riferisco agli interventi di Berlino, Parigi, Barcellona, sia riuscita in questo intento?

Gli esempi che ci sono in questi paesi, in queste realtà succitate, sono senz'altro delle più vivaci in questo periodo. Dimostrano che questo è possibile, con delle condizioni diverse, nel senso che Barcellona è un processo profondamente diverso da quello di Berlino. Barcellona senz'altro ha fatto un ragionamento che lega in maniera molto intelligente un processo qualitativo di tipo urbanistico e di tipo architettonico. Berlino ha lavorato più per situazioni singole che per sistemi, forse perché aveva anche la necessità di riscattare alcune condizioni del suo passato, e di cancellare degli elementi della sua storia. Quindi in questo senso credo che sia più interessante l'esperienza di Barcellona, ma il pianeta è pieno di opere che hanno significato, dovunque. L'Italia in questo momento è una sacca.

Lei è uno degli architetti che fa dei concorsi uno strumento di ricerca e di proposizione. Il concorso è il luogo delle aspirazioni utopiche o una previsione concreta di trasformazione?

Io credo che senz'altro il concorso contiene questo momento di maggiore libertà espressiva, ma penso che il compito di chi progetta, è sempre quello di dare una grandissima concretezza, cioè di vedere delle utopie possibili. Prima, facendo il parallelo con altre forme di espressione, dicevo che l'architetto non è uno scrittore, non è un pittore, non è uno scultore, non produce per sè, ma fa parte di un sistema; in questo senso credo che possiamo sempre avere l'indirizzo di una trasformazione possibile. Credo che l'utopia sia innanzi tutto la forza di crederci, e certamente ci si può addentrare all'interno dell'utopia, ma non mi interessano quelle utopie non realizzabili, perché magari mancano alcune condizioni del contesto che si vogliono sollecitare, o perché siano pura astrazione. La forza di un progetto utopico non è nel considerare condizioni che non hanno la possibilità di essere realizzate, perché ci manca la tecnica, o perché i rapporti sociali, politici, in un certo momento, non lo consentono. Il problema è proprio quello di dimostrare che alcune cose sono possibili e che ci sono altri tipi di ostacoli che non le rendono attuabili. Il concorso normalmente è un momento di relativa libertà, perché se un concorso è ben impostato, nel modo in cui la committenza e quindi la società ha espresso una necessità, è un modo in cui si perdono i condizionamenti più banali che possono nascere, in un rapporto più diretto tra committente e architetto, e si acquista una maggiore forza, una maggiore indipendenza. Diversamente, se si pretende di avere una totale indipendenza, si fanno delle operazioni che sono astratte e che non hanno incidenza e diventano soddisfazioni intellettualistiche.

Abbiamo bisogno di trasformazioni reali, e credo che il concorso serve per dare delle ipotesi di concreta trasformazione.

Come è possibile nella realtà italiana accelerare i processi di realizzazione di un intervento urbano?

Credo che il vero problema della progettazione nelle varie scale è quello del piano. Il piano non è un progetto, ha il compito di essere uno strumento ordinatore di una pluralità di interventi, di mettere in moto le intelligenze dei soggetti che analizzeranno le specificità degli interventi dei singoli monumenti. Il piano non deve essere un vincolo, sarebbe anacronistico, come faceva Piacentini con l'Università di Roma, che dopo trent'anni devi continuare a costruire un pezzo in stile: questo non ha senso. Un piano ha necessità di norme che siano interpretabili dal contesto puntuale, temporale, economico, produttivo, che in quel momento opera. I progetti, invece, sono delle operazioni concrete, e le realizzazioni dovrebbero essere estremamente veloci; i piani dovrebbero assumere permanenze lunghe nel tempo e quindi principi paesaggistici, ambientali, grandi infrastrutture. Il progetto è un'operazione immediata, istantanea, per cui in tre anni la trasformazione deve essere realizzata. Io sono tra i progettisti del Palazzo di Giustizia di Napoli, e il concorso lo abbiamo fatto nel '71; nel '91, dopo trent'anni, non è ancora completato; la collettività si è scordata di chi lo ha giudicato. Se il meccanismo di realizzazione degli interventi ha tempi lunghi, tutto viene dilatato; il concorso che ha invece un risultato immediato fa sì che la gente ci creda, che si acquisisca un meccanismo di fiducia: c'è un'attenzione per quello che si fa. Chi giudica non può mescolare le carte, perché viene immediatamente giudicato dagli altri, poi ci sono i sindaci, i politici che sono presenti: bisogna stare molto attenti su quello che si realizza.

L'area di Bagnoli, ex insediamento industriale della metà dell'Ottocento, è una sfida straordinaria per Napoli. Quest'area che potenziali di sviluppo contiene, e come sarà possibile, politicamente, evitare uno sfruttamento del suolo per fini utilitaristici?

L'area di Bagnoli sotto questo profilo è qualcosa che dimostra un fallimento rispetto a quello che abbiamo detto fino a questo momento. Cioè c'è un'operazione in cui ci sono delle grandi volontà politiche, ma non c'è un segno morfologico spaziale che si è espresso. Si è pensato al recupero della spiaggia, al parco, ma non c'è un'indicazione di trasformazione significativa, di interpretazione di un paesaggio urbano. Io non ho visto dentro a quello che finora si è prodotto per Bagnoli, forse perché non ho una piena coscienza di queste cose, che ci sia una visione e un'utopia. Non c'è stato un confronto di opinioni, che ha prodotto qualcosa al di là delle grandi direttive politiche del recupero, degli aspetti ecologico-ambientali, del verde, della spiaggia, e così via. E' una scommessa perché Bagnoli è una risorsa immensa. E' un processo di trasformazione lentissimo, perché ormai saranno 15 anni che è iniziata l'azione di smobilitazione. Quello che è successo a Emscher Park, nella

Ruhr: c'è stata la volontà di un paese, in pochi anni, di determinare, che un'area fortemente inquinata potesse trasformarsi in termini ecologici e ambientali; quindi Emscher Park ha fatto un IBA, un grande confronto internazionale, ha messo in moto un processo, e, in pochi anni, ha determinato una trasformazione significativa. Dall'88, quando a Bagnoli si è chiusa definitivamente la fabbrica, e l'abbandono dell'area ormai è una realtà lontana, stiamo ancora bonificando, e non ci sono reali segnali di una trasformazione che esprima una cultura della contemporaneità.

Mi chiedo perché Napoli arrivi sempre in ritardo su queste tematiche, non c'è informazione. E un fatto strutturale o solamente politico?

Non lo so. So che la nostra è una realtà molto difficile. Secondo me, è mancata di fatto una volontà che fosse capace di trasformarsi in strumento. C'è un inferno tappezzato di buone intenzioni. Molti anni fa mi ricordo, nel '90-'91, si stava cercando di raccogliere l'interpretazione di una serie di architetti, individuati in un concorso ristretto, un concorso di idee, per una grande consultazione internazionale, in cui si impegnavano una ventina di architetti, significativi della cultura di quel momento, per un confronto fra l'interpretazione morfologiche possibili in quel contesto. La città lo ha spento, lo ha annullato, lo ha cancellato, perché sembrava un'operazione corporativa: non era uno strumento, era un modo per far confrontare, per mettere idee. Se la istanza morfologica fosse stata una delle preoccupazioni che interveniva dentro la istanza economica, dentro alle infinite questioni che il problema pone, si sarebbe determinata questa mescolanza di interessi, di ibridazioni di cui parlavo prima, che avrebbe dato sicuramente dei risultati. Invece questa possibilità si è esclusa e quindi è mancata una visione spaziale, e sono rimasti altri elementi, come le lentezze, le difficoltà, di una realtà che nel nostro contesto, poi non è così disastrosa, perché nell'ultimo decennio ha dimostrato una sua omogeneità, senza però avere la capacità di determinare un processo che sembri credibile. 15 anni fa eravamo dei bambini, ma certamente il tempo passa. Di quella fiducia di cui parlavo prima sono rimasti processi lenti e grandi aspirazioni. Ma nel nostro paese c'è il fatto che i grandi dibattiti urbanistici appassionano: siamo tutti pronti a discutere di grandi progetti, poi, contemporaneamente, siamo estremamente interessati all'ultimo modello di telefonino, di automobili, di tecnologie di un qualsiasi prodotto industriale. I piani urbanistici sono una cosa talmente lontana che possiamo discuterne tutti, quindi possiamo fare la politica al bar tranquillamente. Delle trasformazioni di ordine architettonico, cioè quelle che hanno senso e che rappresentano una trasformazione effettiva nel nostro contesto invece non se ne parla mai, non hanno dei reali processi di partecipazione.

Mi può parlare del progetto “Museo Vivo di Città della Scienza”, a Bagnoli, dove recupera una ex fabbrica di prodotti chimici, una straordinaria proposta di archeologia industriale. Come è nata l’idea?

C’è da dire innanzi tutto che qui parliamo di un’iniziativa eccezionale: l’operazione “Città della Scienza”, nella quale il committente ha un ruolo effettivo; è un committente reale che coincide col committente formale: è una Fondazione che realizza la Città della Scienza. L’intenzione è immettere nella realtà italiana un polo significativo confrontabile - e per certi aspetti superiore - con le esperienze, le iniziative internazionali nel settore, quindi fortemente ambizioso. Questa realtà si costruisce nel tempo, con una serie di sperimentazioni di “Futuro remoto”, con le varie mostre, e ad un certo punto ha l’occasione di acquisire questo territorio fantastico, questo enclave dell’area di Bagnoli, prima che partano il Piano regolatore, la variante, le trasformazioni. Questo è un punto sul quale si lavora con un enorme interesse, perché è un enclave, una sacca, un’area, nella quale si aspetta di capire cosa avvenga al contorno, perché quando parte l’iniziativa, questo aspetto non si conosce ancora. L’area si presenta ampia 30 ettari, con 300 metri di costa, ed alcuni edifici che negano completamente il rapporto con il mare, perché normalmente chi lavora non deve guardare fuori, perché, se guardi fuori, perdi tempo, e allora è completamente tutto chiuso. Quest’area industriale, è tagliata da via Coroglio, una strada larga 10 metri, delineata da un muro a destra ed uno a sinistra, metà dell’area resta a monte. Quando si pone il problema, la questione è di trasformare quest’area in una unità, e capire come questa frattura possa essere superata. L’interrogativo è: possiamo riuscire a far sì che l’elemento di separazione, la strada, possa diventare elemento di unione, e trasformarsi in una corte? I Borboni, in un’epoca in cui si viveva con minori vincoli di tipo ambientale, conservativo e di recupero, si trovarono con un problema analogo, di maggiori dimensioni, e di più rilevante significato, che era il cercare di ristabilire il rapporto tra il mare ed il Vesuvio, di risolvere questa relazione, e esprimere questo segno nella loro residenza di Portici. Si trovarono con una serie di edifici che esistevano e che erano tagliati dalla cosiddetta strada del Miglio d’Oro. L’architetto, privo di tanti vincoli, di sovrintendenze, di normative urbanistiche, ha inventato un edificio meraviglioso, che è la reggia, che viene attraversata dalla strada, che permette di entrare dentro la corte. Nell’intervento a Bagnoli, abbiamo cercato di dire: vediamo se riusciamo a trasformare questi 250 metri di strada in una corte, ridisegnando uno spazio? Sono stati demoliti i muri, è stata dilatata la strada, e chiusa sui due estremi. Da una parte sono state piantate le viti maritate all’olmo, quindi con il terreno superiamo la strada con delle fasce di verde alte 5 metri, che diventano dei grandi muri di verde, secondo la tradizione del casertano, e dell’aversano; dall’altra parte è stata realizzata la passerella del mare: una grande struttura in acciaio e alluminio, per superare i 12 metri, alta 30 e lunga 140 metri. Segni esilissimi, perché è una struttura realizzata da fili e cavi, che ha sostituito quella dei carrelli, che servivano a portare il concime e il materiale dal molo

nella fabbrica. Quindi attraversata la strada, si vede questa passerella pedonale, sottile, di alluminio, con i grandi cavi che la sostengono, come una ragnatela. Allora questo spazio si chiude prospetticamente da una parte, e dall'altra si dilata, i muri cadono, si apre verso il mare, si pavimenta tutto in pietra, si solleva lievemente, si cambia l'illuminazione, si cambia l'arredo, vengono realizzati giochi d'acqua e da questa trasformazione diventa una corte. La corte è per principio un elemento di unione, scompaiono i marciapiedi e quindi lo spazio si dilata, qualche cosa diventa trasparente e si comincia a vedere il mare; diventa una trasformazione occulta, perchè è una trasformazione delle relazioni, e si ha il senso dell'unione. Le macchine si muovono su una pavimentazione di carattere diverso, con la prevalenza del pedone e l'interruzione del traffico delle macchine: è il cortile che unisce le due parti. Il problema ora è affrontare queste singole parti, innanzi tutto con un'operazione di demolizione, nel senso che abbiamo eliminato una serie di edifici esistenti, determinando una piazza interna, e quindi determinando un luogo interno, ragionando sulla topologia, sui punti di aggregazione all'interno, nel gioco degli esterni, con la nuova piazza caratterizzata da una ciminiera. Le ciminiere a Bagnoli sono state demolite, fortunatamente adesso è finita questa operazione quasi talebana di distruzione dei monumenti di Buddha, adesso qualcuna è rimasta, e mentre si demolivano le ciminiere noi abbiamo pensato che quella che era singola nel nostro progetto dovesse crescere. E quindi la abbiamo innalzata di una quindicina di metri in acciaio e vetro, trasformandola in un gigantesco periscopio. Questa ciminiera è dotata di luci in alto e ha telecamere che guardano dai raggi, alla base dei monitor fanno vedere quello che le telecamere mostrano. Poiché siamo nel mondo virtuale, potremo vedere piazza Navona, New York, la Cina, perché il periscopio vede il mondo da questa escrescenza della ciminiera: è un'apertura sul mondo. Al di sotto della ciminiera un altro gioco virtuale ci farà affacciare in una fontana, in un piccolo specchio d'acqua e si vedranno gli antipodi, cioè il buco del mondo. E' un gioco, un effetto ottico, che dovrebbe dare la sensazione del vuoto. E quindi la piazza con le aperture sul mondo. Da qui si entra in questo complesso, che, a parte che deve ristabilire il rapporto col mare, si straccia sul mare, nel senso che ha delle fratture: un grande muro, dove abbiamo aperto delle finestre, abbiamo sollevato un punto, e costruito una colonna alta quindici metri, e quindi aperto l'ingresso alla prospettiva verso Nisida, un pezzo non costruito che è diventato un giardino con le capriate libere nello spazio, per cui sembra una condizione di punto stracciato, uno spazio interno esterno molto interessante, dove abbiamo piantato un ulivo, e c'è la sensazione di intreccio col mare: tutto serve a dire che l'edificio c'è e non c'è, si straccia per rapportarsi con la condizione del luogo. Abbiamo recuperato queste capriate dell'Ottocento di legno molto belle, dove mancavano, sono state realizzate in acciaio, di nuovo disegno, e un tetto che viene ricostruito nella sua unità; sotto questa unità conservata diamo un senso di alterazione, quindi il pavimento anziché essere piano ha rampe, elementi mobili: il pavimento è una scultura che si muove. Quindi, la scultura è la parte bassa, dove

posizioniamo alcuni ingombri che spezzano la prospettiva, lasciando sempre l'interezza del piano di sopra e costruendo sotto delle montagne di mattoni, il planetario, ed una grande scultura di cristalli saldati che diventa una specie di cristallo di quarzo abitato, addossato da questo lunghissimo piano inclinato. In verità oggi con l'allestimento si vede un po' meno. Per questo piano inclinato, è stato adottato il principio del nastro di Moebius, c'è la continuità, per cui, senza accorgermi, mi trovo sotto, guardo da sopra, mi affaccio, do un'interezza allo spazio.

E questa è la parte che si inaugura in questi giorni; c'è una mostra sull'impacchettamento che, purtroppo, sarà ospitata in questi spazi; ma queste operazioni ci vogliono. Nell'insieme c'è un grande muro d'acqua, che saltella sui mattoni, lungo trenta metri, una parete lievemente inclinata: un incontro sonoro che determina separazioni. Nel terminale sono presenti delle lunghe vasche con piante acquatiche nelle quali finiscono le rapide dei cristalli obliqui, che determinano continuità tra interno ed esterno. Rapportare all'esterno è l'elemento sostanziale, non chiudere l'edificio in se stesso. E questa è la parte che si sta ultimando in questi giorni e che sarà inaugurata tra una quindicina di giorni. L'esperienza è molto interessante soprattutto per la forte interazione con la committenza, nella partecipazione del soggetto che deve utilizzare e deve gestire il Museo. Questa è un'esperienza importante, con una relativa rapidità di esecuzione, nel senso che il progetto sta in cantiere dal '97/98' e adesso si inaugura un pezzo significativo, un altro finirà a fine anno venturo, inizio del 2003. Ma certamente nell'esperienza internazionale, dieci anni per realizzare il progetto, che i miei più famosi colleghi europei avrebbero realizzato in tre anni, sono tanti. E questa è la storia dell'architettura italiana, perché, come si notava nell'occasione di un confronto internazionale, mentre un architetto svizzero a quarant'anni ha già realizzato diversi progetti, ha già fatto i suoi errori, quindi poi comincia a operare con un reale positivo bagaglio di esperienze, un architetto italiano si trova alla mia età, sulla soglia della terza età, ad aver fatto solo errori, perché un progetto ci mette quindici anni per essere realizzato, quindi l'accumulo di esperienze consentito nella nostra società per la formazione è bassissimo.