

Conservatori del moderno e moderni conservatori

scritto da Sandro Lazier | Novembre 18, 2009



1

Ho seguito con alterno interesse la vicenda della demolizione della scuola di Luigi Pellegrin a Pisa. Sono stato più volte sollecitato, insieme a Paolo G.L. Ferrara, a prendere posizione in favore della conservazione di quest'opera voluta da Bruno Zevi, allora presidente della giuria del concorso internazionale che doveva aggiudicarne la progettazione. Non nascondo che inizialmente ho nutrito qualche dubbio e perplessità. Domande:

- perché conservare un'opera d'architettura, oltretutto di forte ispirazione sociale, quindi contingente e ideologicamente funzionale, concepita per il momento e non per l'eternità, con il rischio di farne un monumento, pertanto l'esatto contrario di ciò che nelle intenzioni dell'autore avrebbe voluto diventare?

- l'arte moderna dalla seconda metà del '900 è essenzialmente un racconto sincro (qui e ora) di sensazioni ottenute con cose (materia che non raffigura null'altra forma che la propria). Non è riproduzione permanente di una realtà per quanto ideale, espressa in guisa di modello o di mito, come l'arte classica. È concepita per ora, non per sempre. È profondamente materialistica, materiale e materica, molto poco spirituale e allegorica. Se le idee, quindi, restano apparentemente immutabili, le cose invece invecchiano perché deperiscono e, se nate al solo scopo di servire materialmente una funzione, una volta deperite non servono più. E allora, perché conservarle?

- siamo sicuri che la durabilità sia requisito fondamentale di un'opera d'arte se ad essa non si accompagna un valore economico? Nell'arte pittorica classica - e per arte classica intendo quella figurativa prima della possibilità della sua riproducibilità meccanica - la tecnica era requisito fondamentale per la

determinazione della qualità di un'opera. Tecnica che si faceva carico della parte principale del valore soprattutto economico della stessa. La fedeltà di rappresentazione della realtà osservata, ottenuta con tecniche pittoriche che miravano ad eccellere, forniva uno strumento oggettivo di valutazione dell'opera molto prima della sua dote poetica. Occorre arrivare al '900, dove la tecnica della rappresentazione si emancipa dalla maestria dell'artista, per ottenere che le opere d'arte vengano giudicate principalmente per il loro portato intellettuale. Un'emancipazione che raggiunge e supera il suo limite semantico quando arriva ad escludere l'opera in sé dal giudizio, riservando lo stesso al solo contesto nel quale essa risiede o, addirittura, al solo concetto che la stessa opera suggerisce. Il valore non è più nella materia e nella forma che la costituiscono ma nel racconto che essa propone. La durabilità non è più un problema perché la materia che realizza l'opera può essere sostituita tranquillamente con altra di pari significato. Un'installazione artistica, infatti, è un racconto che può essere creato e ricreato a piacimento, sempre con materiali rinnovati. Una *performance* è un racconto che dura il tempo della sua messa in scena, per poi essere ricreato. Ma se il racconto è vecchio o non c'è più nulla da raccontare, visto che l'opera (le cose che costituiscono l'opera) non hanno in sé nessun valore, perché non buttarle?

Insomma, la scuola di Pellegrin, se non è più funzionale ai suoi scopi, a che serve? E se è opera d'arte tutt'ora attuale, venendo meno il contesto originario ed essendo il suo racconto esaurito, visto che il valore non risiede nell'opera in sé per i motivi succitati, perché non abbatterla?

Sono domande sufficientemente coerenti da difendermi dagli attacchi degli integralisti della conservazione a tutti i costi, sebbene non del tutto convincenti per la ragione seguente.

Privare un'opera d'arte, qualunque essa sia, della mano dell'autore vuol dire privarla della sua parte essenziale: la **scrittura**. Concepire un'opera o realizzarla sono momenti e realtà in tutto differenti. La differenza è la stessa che pensare una cosa e scriverla, renderla in segni. Realizzare un'opera comporta fisicità e quindi misura; comporta confronto con la materia e con le sue effettive possibilità comunicative; mette in atto interazione tra pensiero e cosa pensata. La forma di quest'interazione è la scrittura, che non può essere che personale e soggettiva; che una volta realizzata vive di vita propria, oltre le intenzioni dell'autore e della storia che voleva raccontare. In arte, di un testo vale la sua dote letteraria, la sua scrittura, anche quando il contenuto non ha più efficacia o interesse.

L'arte concettuale, a parer mio, dimentica questo aspetto principale e importante, particolarmente rivalutato e rigenerato dall'ultima filosofia del linguaggio.

Rinunciando per proposito ideologico al segno del suo autore essa si priva di un elemento essenziale, la scrittura appunto, la quale fissa l'opera al soggetto, al luogo ed al momento.

Della scuola di Pellegrin, quindi, cosa salvare? Ovviamente la scrittura, prima ancora della funzione, che se resta la stessa meglio ma non è così determinante, e prima ancora della memoria che, nei panni di un restauro rigoroso, avrebbe soltanto l'aspetto di un rudere moderno capace di rinnegare la vocazione originaria del progetto.

Personalmente, per concludere, sono convinto che quest'opera possa essere recuperata e riadattata, con l'utilizzo delle migliori tecnologie e con l'aggiunta delle funzioni che mancano, salvando la scrittura di Pellegrin sommandovi ciò che serve e togliendovi ciò che eccede, in modo sinceramente nuovo, senza la presunzione di dover interpretare l'autore sostituendosi ad stesso, ma lasciando a chi, tuttora vivente, ha vissuto gli stessi anni e le stesse tensioni la libertà di leggere e tradurre in linguaggio attuale un'architettura di sicuro e rinnovato valore. Mario Galvagni, coetaneo di Pellegrin e a lui affine per scrittura e avversione al castigo formale del razionalismo imperante del dopoguerra, potrebbe essere invitato a leggere e proporre un rinnovamento dell'opera in un contesto territoriale, funzionale e tecnologico in tutto e per tutto nuovamente attuali.

Ricordo, per inciso, che la scrittura architettonica è scrittura di spazio. Una bella architettura non è un magnifico edificio; è un magnifico spazio. E questo bisogna ricordare e possibilmente ricreare.

2

Mario Galvagni, tra l'altro, è autore di numerosi progetti di ricerca ambientale sulla Grande Milano, tema tirato in ballo recentemente da Claudio Abbado. Con una sorta di ricatto ecologico a buon mercato il maestro ha, infatti, dichiarato di tornare alla Scala solo dietro compenso di 90 mila alberi da piantare in città.

Una *boutade* alla quale ci ha abituati la semplificazione mediatica. Ma non ci si aspettava che qualcuno la prendesse sul serio. Da grossolana provocazione vagamente ecologista è incredibilmente diventata proposta progettuale seria, con una star dell'architettura alla regia. Con tutto quel che sta succedendo a Milano, con tanto di bolla immobiliare che fa crepe da tutte le parti, grandi progetti che rischiano il tracollo e la casa che va in malora, gli intellettuali che contano, giustamente come ai tempi della peggiore aristocrazia, si occupano del giardino.

Il progetto è di Renzo Piano: alberelli sparsi in tutta la città, ma principalmente un boschetto in piazza Duomo. Faggi, solo faggi, perché i platani in città, ahimè,

soffrono.

Lascio ai lettori le considerazioni critiche sulla profondità intellettuale e culturale della soluzione proposta che, personalmente, ho difficoltà a cogliere. Ritengo però che una comunicazione autenticamente e seriamente ecologista non possa evitare un confronto approfondito con la storia di una città e la sua *“ecologia della forma”* per dirla con Galvagni. Il quale aggiunge: *“...la Grande Milano ha la necessità di una rete di Percorsi Alberati. Non di alberi. Il verde è qui invece proposto come massa quantitativa da contemplare come presenza della Natura. La natura è contro l'uomo e l'uomo è contro la natura. La lotta dell'uomo è stata quella, nella storia, di antropizzare la natura per vivere in armonia con essa. Il paesaggio è la natura antropizzata. E' questa la corretta comunicazione e atteggiamento iniziale che devono essere rivolti e proposti agli Abitanti della Grande Milano per coinvolgerli nella costruzione di un vero progetto ambientale dell'albero. Vale a dire di una rete di percorsi alberati in interazione specifica con gli edifici e le architetture che vengono così riscoperte lungo questi percorsi che sono percettivi di un'estetica urbana e interconnessi con i parchi urbani.”*

(cfr *Bosco in piazza duomo di Milano -Riflessioni sulla responsabilità di comunicare,* qui su antithesi nello spazio dedicato a Mario Galvagni).