

# 2

**Gli artefici, architetti ed artisti, che di questo volume sono i veri protagonisti, sono stati tutti riconosciuti protagonisti capaci di incidere nella vita di ampie comunità con il loro solo fare, più che con la loro riflessione teorica. Portatori sani di bellezza nel mondo reale.**

# 2

€ 10

ISBN 978-88-6242-191-1



9 788862 421911

alleli . TXT . 02

Nicola Flora | abitare



Nicola Flora

# abitare



••••• LetteraVentidue

Nicola Flora (Campiglia Marittima - Livorno, 1961), dottore di ricerca in Architettura degli interni, è professore associato di questa disciplina presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II.

Dopo la laurea ha avviato studi sull'architettura del nord Europa, in particolare sulle figure di Sverre Fehn e Sigurd Lewerentz, pubblicando monografie per i tipi Electa sull'intero corpo del lavoro dei due maestri del nord, volumi che hanno avuto importanti coedizioni straniere; più recentemente, sulla scuola norvegese, ha pubblicato il volume "Norwegian talks" per i tipi di Quodlibet. Dal 2006 sta sviluppando una ricerca sulle attrezzature sperimentali a configurazione variabile, le mobilarchitetture, pubblicando risultati di ricerche e prototipazioni condotte con diverse aziende di settore nei volumi "Macchine per abitare" con Clean e "Per un abitare mobile" con Quodlibet. Ha insegnato ad Ascoli Piceno dal 2006 al 2013, avviando ricerche sulla riattivazione delle architetture di contesto dei centri minori appenninici che hanno dato vita a diversi scritti, tra cui "I borghi dell'uomo" per Letteraventidue. Per lo stesso editore ha recentemente pubblicato il libro "Pompei. Modelli interpretativi dell'abitare: dalla domus urbana alla villa extraurbana".

È redattore della rivista internazionale di architettura AREA dal 1999.

Allestimento della mostra "Rione Sanità Shared Street Furniture" nel chiostro della chiesa Santa Maria della Sanità, Napoli, febbraio 2017.  
Foto di Domenico Rapuano

allej<sup>TXT</sup>—



*a Sara,  
arrivata come un dono,  
volata via come un soffio*

**Comitato scientifico**

Edoardo Dotto

Nicola Flora

Bruno Messina

Stefano Munarin

Giorgio Peghin

I volumi pubblicati in questa collana  
vengono sottoposti a procedura di peer-review

ISBN 978-88-6242-173-7

Prima edizione italiana febbraio 2017

© LetteraVentidue Edizioni

© Nicola Flora

Come si sa la riproduzione, anche parziale, è vietata.

L'editore si augura che avendo contenuto il costo del volume al minimo  
i lettori siano stimolati ad acquistare una copia del libro piuttosto che  
spendere una somma quasi analoga per fare delle fotocopie.

Anche perché il formato tascabile della collana è un invito a portare sempre  
con sé qualcosa da leggere, mentre ci si sposta durante la giornata.

Cosa piuttosto scomoda se si pensa a un plico di fotocopie.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo  
ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima  
ristampa.

Progetto grafico: Francesco Trovato

Impaginazione: Martina Distefano

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

Corso Umberto I, 106

96100 Siracusa, Italia

Web: [www.letteraventidue.com](http://www.letteraventidue.com)

Facebook: LetteraVentidue Edizioni

Twitter: @letteraventidue

Instagram: [letteraventidue\\_edizioni](https://www.instagram.com/letteraventidue_edizioni)

Nicola Flora

# abitare

# Indice

---

---



**9.**

Introduzione

**13.**

Sigurd Lewerentz

*L'architettura come prassi*

**21.**

Filippo Alison

*Il coro per le Clarisse nel convento di Santa Chiara a Napoli*

**29.**

Ezio Bruno De Felice

*Il museo archeologico provinciale di San Benedetto a Salerno*

**37.**

Filippo Alison

*e il piacere della costruzione*

**63.**

Studio Azzurro

*Un progetto multimediale nell'antico teatro romano a Napoli*

**83.**

Progettare oggetti per la vita reale

# Introduzione

---

---

Filippo Alison e Sigurd Lewerentz, Francesco Venezia e Studio Azzurro e infine Ezio De Felice sono figure che al lettore potrebbero apparire lontane tra loro, ma nella formazione del pensiero operante della scuola di architettura italiana, a ben vedere, si intrecciano lungo linee e percorsi che in questo piccolo volume si cercano di rendere espliciti. Il filo conduttore che ci si è prefissi di seguire nel radunare una serie di saggi – i primi brevi, i secondi più lunghi – spesso nati da ricerche diverse, è quello del perorare la causa del “fare” come percorso critico, un fare che negli ultimi decenni in Italia sembra aver perduto forza, imbrigliati come siamo nel timore del nuovo. Sempre meno le istituzioni riconoscono all’architettura, agli architetti e agli artisti in generale, la capacità di intervenire nel mondo reale per tracciare segni nel territorio capaci di orientare il quotidiano “essere nel mondo” di chi si affanna a studiare, a lavorare: in una parola, a vivere.

La scuola di architettura italiana sembra, troppo spesso, proporre ai propri studenti una visione del fare quasi fosse una chimera, qualcosa che sarebbe

bello raggiungere ma che in fondo si mostra essere un mito disciplinare, lontano dal mondo reale. Gli artefici, architetti ed artisti, che di questo volume sono i veri protagonisti, sono stati quasi tutti riconosciuti, in momenti diversi degli ultimi cinquanta anni, protagonisti capaci di incidere nella vita di ampie comunità con il loro solo fare, più che con la loro riflessione teorica. Portatori sani di bellezza nel mondo reale. Non a caso tra i maestri è presente lo scandinavo Lewerentz, assai poco citato nelle nostre scuole ma amatissimo dai progettisti-costruttori, forse proprio perché nella sua lunga ed intensa vita di architetto ha sempre evitato di usare la parola scritta, destinando ogni forza alla costruzione: meticolosa, rigorosa, chiara. A questo mondo di cose concrete e reali voglio volgere una volta di più lo sguardo, nella certezza che il contemporaneo chiede ancora, in maniera meno individuale e certo più condivisa e partecipata del passato – come si ribadisce nello scritto che chiude il volume – di avere il coraggio di “fare” per tracciare altre e inedite vie di senso, nella perenne e non eludibile domanda di dare forma, con la bellezza, al mondo che vogliamo vivere.



# Sigurd Lewerentz

*L'architettura  
come prassi*

Nel 2016 si sono commemorati i 50 anni dalla realizzazione del capolavoro di Sigurd Lewerentz, ossia la chiesa di San Pietro a Klippan, in Svezia. Il presente testo riassume i contenuti di una conferenza predisposta per l'evento internazionale cui diversi autori che hanno nel tempo studiato il maestro scandinavo sono stati chiamati a partecipare.

Sigurd Lewerentz è tra i pochi grandi architetti del '900 che non si sono mai lasciati tentare dall'elaborare un testo teorico che avesse la pretesa di spiegare le ragioni della propria opera. Tantomeno che avesse il fine di costruire un seguito di discepoli e adepti. Non ha scritto neanche brevi testi che potessero dare l'impressione, a noi suoi posteri, che avesse voluto lasciare tracce che spiegassero in qualche maniera il suo pensiero intorno al progetto. Egli ha riposto la sua fiducia sempre e solo nell'architettura realizzata: la costruzione è l'unico linguaggio a disposizione di chi volesse entrare in contatto con il suo modo di percepire il mondo e restituirne parte nell'architettura.

La sua assoluta dedizione alle regole del mestiere è da intendersi quale il prodotto di una costante aspirazione alla chiarezza, vero e proprio culto per la purezza priva di retorica del suo lessico costruttivo, attitudine che non ha mai tradita nel corso della sua pur lunga carriera. Tutta la sua opera mira alla più severa selezione dei mezzi espressivi per ottenere la migliore economia di comunicazione; impiega forme e materiali in funzione della meraviglia che

sempre deve generare l'esperienza spaziale di ciascun visitatore e che l'architettura intende offrire senza lesinare sforzi e rigore nel perseguire il suo fine. Sempre, nel suo pensare, disegnare e costruire architettura Lewerentz si avvale della qualità tattile dei materiali e delle suggestioni implicite nelle tecniche costruttive che di volta in volta usa per fare di ogni costruzione una metafora del mondo che intorno si manifesta intenso e vitale in forma di materie, luce, e spazio.

Tutte le opere del maestro svedese dimostrano come esse tendano in ultima analisi ad approntare un vocabolario costruttivo chiaro e sempre meno riducibile, essendo questo il presupposto che rende ogni costruzione capace di resistere al mutare dei gusti che il trascorrere del tempo comporta. Non avvalendosi di stilemi da replicare, ma piuttosto procedure costruttivo-progettuali rigorose e geometricamente controllate in relazione alle materie e ai luoghi dove l'opera si sarebbe dovuta inserire, le forme delle architetture di Lewerentz variano di opera in opera pur soggiacendo tutte a una concezione compositiva e a un pensiero progettuale sempre coerente alla sua radicale percezione del mondo e del rapporto uomo-mondo.

Lewerentz è sempre stato estraneo alla ricerca dell'effetto a tutti i costi. Stupire e affascinare non hanno fatto parte dei suoi interessi in architettura. In ogni caso dobbiamo considerare che il rigore costruttivo è qualcosa che accomuna da sempre la



migliore architettura dei paesi del Nord in quanto in quelle terre l'architettura è costretta a confrontarsi con una natura implacabile e che non fa sconti. La forma è sempre il risultato di una economia di gesti e materie, per gli architetti scandinavi. In tempi recenti un altro grande maestro del Nord, in questo caso della Norvegia quale è stato Sverre Fehn, ha portato ai livelli più alti questa strategia progettuale. Basti pensare al padiglione dei paesi scandinavi ai giardini della biennale di Venezia, o al museo di Hamar, per ritrovare una chiara filiazione dall'architettura del maestro svedese anche se in termini originali, cosa che lo ha condotto al riconoscimento internazionale ottenuto con il Pritzker Price nel 1998. In molte architetture del maestro norvegese sono rintracciabili una serie di dettagli riconducibili direttamente a Lewerentz, e questa stessa cosa potrebbe essere detta di diversi altri architetti.

La natura dei paesi nordici, modellata dalla rigidità del clima in lunghe ere geologiche, impone soluzioni costruttive rigorose: non consente distrazioni, eccessi, improvvisazioni. Questo atteggiamento diviene *habitus* mentale nei migliori architetti scandinavi, anche oggi, che si educano sin dagli inizi della loro formazione al rigore ed all'economia nell'assoluto rispetto della natura che per loro è il vivente per eccellenza. Le architetture di questi maestri, e tra loro di certo Lewerentz, pur mantenendo una profonda attenzione in termini di proporzioni, rapporti e senso della massa edilizia chiaramente

riconducibili alla cultura classicista in cui affonda le radici l'architettura modernista del nord Europa, non è mai mimetica o retorica, divenendo sempre una personale ed intensa esperienza che ogni singola opera determina tra spazio naturale e spazio artificiale. Ed in tale intenso rapporto è chiaro che queste architetture dichiarano sempre di essere un mezzo il cui unico fine è solo l'uomo.

Dunque ecco dove si radica la cifra stilistica di Sigurd Lewerentz: riduzione del linguaggio alla massima coerenza tettonica, e rigore espressivo a vantaggio dell'incontro dell'uomo, di ogni uomo, con la natura vivente che tutti circonda. D'altra parte questo aspetto è palese per chi indaghi l'opera di Lewerentz sin dal periodo classicista, cioè sin dagli anni della fruttuosa collaborazione con il grande amico Asplund con cui divide gran parte della formazione e delle prime opere. Se ad una lettura veloce questo sembra essere più visibile nelle opere dell'ultima fase come la chiesa di san Pietro a Klippan e in quella di san Marco a Bjorkhagen, in realtà è chiaro sin dalle primissime opere, e totalmente espresso nella Cappella della Resurrezione.

In estrema sintesi possiamo dire che il lavoro costante, preciso fino al parossismo, ha un fine ultimo profondamente etico: coinvolgere tutti i sensi del visitatore, renderlo parte attiva sensibile nel rapporto architettura e natura, esperienza in cui il maestro svedese conduce inesorabilmente chi visita le sue opere. E ciò non appaia una contraddizione

con quanto prima detto rispetto alla volontà di ridurre gli elementi figurativi e costruttivi. Anzi questa tensione è da leggersi proprio in relazione al desiderio ultimo di fare vibrare la persona perché diventi attiva e quindi partecipe del miracolo che sempre lo spazio dell'architettura determina quando stabilisce un rapporto reale con il vivente naturale. Se i diversi cimiteri da lui progettati e realizzati sono tra gli spazi più chiari per verificare la capacità dell'architettura del novecento di stabilire un rapporto mai mimetico ma intenso e poetico con la natura che diviene progetto, certo un'attenzione particolare dobbiamo riservarla, in chiusura di questo nostro scritto, al suo testamento spirituale: il chiosco dei fiori al cimitero di Malmo. Oramai novantenne riduce l'oggetto edilizio ad una scatola mono-materiale in calcestruzzo la cui unica concessione all'esterno è data dalla giunzione tra i casseri metallici. Un'ampia e generosa sporgenza dell'unica falda di cui è composto il tetto genera uno spazio esterno coperto di fronte alla grande vetrata-vetrina: qui le persone possono vedere le piante conservate all'interno protette dalla neve e dalle intemperie. Il grande vetro è privo di infisso. Solo un giunto di silicone nero lo assicura alla parete insieme a poche piastre in acciaio tutte visibili. Lui che aveva disegnato per anni infissi, con la sua fabbrica, per i più grandi architetti del modernismo svedese, alla fine della sua vita di architetto rinuncia anche a questa componente.

Nel chiosco di Malmo, all'interno, l'impianto elettrico diviene occasione per disegnare sulla parete interna un elemento che sembra capace di visualizzare il dinamismo dell'energia che lo attraversa. Nella sua ultima opera è giunto in tal modo a fare ciò che ha sempre perseguito: dare il massimo con il minimo uso di segnali linguistici e materici, per dare forza e ragione ad una aspirazione all'assoluto che aveva maturato educandosi nella cultura della classicità, attitudine che quelle poche ed enigmatiche fotografie in bianco e nero che ci sono giunte tra quelle che aveva scattato nel suo viaggio giovanile a Roma e Pompei, scarse e così poco inclini ad una visione romantica, avevano chiaramente mostrato.



Filippo

Alison

*Il coro per le Clarisse nel convento  
di Santa Chiara a Napoli*

Filippo Alison nel febbraio 2005, ossia dieci anni esatti prima di lasciarci nella notte tra il 21 e il 22 gennaio 2015, viene chiamato dalle suore Clarisse del convento di Santa Chiara a Napoli per realizzare quella che oggi possiamo affermare essere il suo testamento spirituale in forma costruita. L'appello di una piccola comunità di religiose a costituire e guidare un gruppo di progettazione (che comprendeva anche il sottoscritto, oltre ad Enzo Tenore e Paolo Giardiello) e coordinarlo al fine di trovare dopo diversi decenni di precarietà un assetto decoroso ed adeguato per una nuova chiesa da dedicarsi alle suore di clausura era dolce ma al contempo pressante. Si trattava di dare un aiuto (volontario, ovviamente) per risolvere definitivamente una questione che andava avanti sin dal secondo dopoguerra. Le pochissime suore rimaste in convento decisero di spostarsi nell'ala dei frati francescani (più numerosi) lasciando lo spazio pensato e costruito per loro sin dal XIV secolo e capace di assicurare una più agevole partecipazione al rito della Santa Messa, andando così ad occupare uno meno adatto alle specifiche esigenze della clausura cui il loro ordine era dedicato.

La piccola cappella, organizzata molto alla buona dagli anni '40 del '900 per permettere loro di seguire quotidianamente la Messa e la preghiera comunitaria, era poco adatta ad assolvere al suo scopo: un altare posto contro la parete che divideva due ampie sale rettangolari, prima usate come parlatorio e mensa dei frati, era reso appena visibile – dalla seconda e più interna sala delle suore – attraverso tre vani finestrati, occupati peraltro da fitte grate, che erano stati aperti per permettere la partecipazione al rito della Messa dalla clausura. L'altare così disposto risultava, paradossalmente, ben visibile dai fedeli e praticamente totalmente invisibile da chi, come le povere suore, aveva dedicato tutta la propria vita alla preghiera ed al rapporto quotidiano con l'Ostia consacrata, per il fedele presenza viva del Cristo.

Peraltro il coro esistente in legno di rovere, completamente ammalorato e tarlato, era costretto spazialmente dalla presenza di quattro alti pilastri in tufo campano – introdotti a sorreggere le travi lignee del solaio del dormitorio superiore per improvvisi cedimenti intervenuti nel '600 – risultando particolarmente disagiata e compressa.

Il lungo percorso che porterà nel dicembre 2007 all'inaugurazione della nuova chiesa del "Cristo Redentore e san Ludovico d'Angiò nel Real Monastero di Santa Chiara a Napoli" alla presenza dell'appena insediato cardinale Crescenzo Sepe, ha visto un continuo e incessante lavoro di ricerca e



di adattamento al prestigioso luogo dove andavano contemperate le esigenze di un comunità di clausura – le cui norme dopo il Vaticano II apparivano meno restrittive ma pur sempre inderogabili – con il necessario difficile confronto con un bene di tale livello storico-artistico, specie dopo la scoperta, per noi progettisti, dello stupendo affresco “Gesù Redentore tra santi e donatori” di Lello da Orvieto (datato 1340) che dominava la parte finale del coro, fino ad allora sostanzialmente invisibile a cittadini e turisti napoletani.

Lunghissime contrattazioni con la responsabile di zona della Soprintendenza per poter manipolare i tre vani esistenti che dividevano l’area dei fedeli da quella della clausura, al fine di farli divenire più ampi (quello centrale in particolare) e comunque aperti fino alla quota del pavimento, hanno consentito l’apertura del muro separatore e quindi un nuovo ed inedito coinvolgimento tra le due sale che originariamente non erano affatto comunicanti. Ma siccome tutti, e Alison più di ogni altro, erano convinti che l’architettura, il bene culturale in generale, debba essere tutelata sempre ma comunque restando al servizio delle persone (e non il contrario come oggi troppo spesso accade, ossia essere talmente sacralizzata da divenire – erroneamente – il “fine” piuttosto che il “mezzo” per la valorizzazione della vita delle persone «che restano il fine dell’architettura e dell’arte in generale» (come Alison amava ripetere), alla fine il buon senso prevalse e il

coinvolgimento dell'ala della clausura con lo spazio della celebrazione poté divenire realtà. Una seconda importantissima fase fu quella relativa alla decisione di andare contro quella che sembrava una linea non valicabile, ossia la rimozione dei quattro alti pilastri in tufo che occupavano il centro dell'area destinata al coro delle Clarisse.

Chi ha conosciuto personalmente Filippo Alison sa quanto gentile fosse nei modi, quanta leggera ironia e insospettabile dolcezza in un uomo della sua stazza fossero sempre lo stile con cui poneva le sue proposte, mai dogmatiche, sempre in forma di possibilità, per ogni cosa facesse o pensasse. Ma al tempo stesso quanto fosse determinato, capace di ritornare con costanza su idee e possibilità che altri liquidavano come impossibili (per comodità, per mancanza di coraggio, per voglia di evitarsi delle rogne, per incapacità di fare progetto, il *pro-ictum*, ossia quell'atto del lanciare verso il futuro qualcosa che non aveva ancora vita e farla crescere fino a divenire realtà, effettiva e concreta azione). Ricordo ancora la semplicità con cui un giorno propose alla madre superiora, senza che ne avessimo parlato prima, di rimuovere i quattro pilastri che bloccavano lo spazio per ridare ampiezza al futuro coro e permettere finalmente una piena visione dell'affresco trecentesco di fondo. Tutti pensammo a qualcosa di non realizzabile, qualcosa che avrebbe trovato gli oppositori ad oltranza averla vinta senza possibilità di confronto. Invece in meno di

un anno la Madre Superiora trovò quei benefattori che misero a disposizione il denaro necessario per realizzare l'opera; si fecero i saggi sulle travi lignee ammalorate, si puntellò il tutto, si rinforzaron le travi e, senza mai rendere inagibile le residenze del piano superiore, si rimossero i quattro pilastri: la vista che ne avemmo dell'affresco ripagò tutti di ogni sforzo, di ogni sacrificio. Non solo, ma da questa soluzione si ottenne in "dono" i quattro plinti in piperno che erano le basi, quasi totalmente interrate fino ad allora, dei quattro sostegni. Splendidi e preziosissimi blocchi di pietra grigia vesuviana che furono poi utilizzati per integrare i cordoli del presbiterio e dell'altare, oltre a permettere di realizzare quelli che sarebbero divenuti il supporto del tabernacolo e della preziosa statuetta lignea della Vergine che avrebbe presidiato, insieme al corpo Eucaristico, il nuovo presbiterio e l'altare. Si realizzò così una spazialità mai vista fino a quel momento, con un presbiterio centrato sotto l'arco ribassato del nuovo vano di connessione tra i due ambienti, spazio liturgico che diveniva luogo mediano tra la comunità di clausura e il popolo che avrebbero, d'ora innanzi, avuto pari accesso e partecipazione al rito della Messa. Fu poi immaginato un sistema di grate di chiusura del presbiterio verso la clausura senza traverso superiore che le connettesse, così da lasciare libera visione dell'affresco. Questo importante elemento spaziale è stato realizzato a partire da due grate recuperate dalla precedente

configurazione, matrice geometrica dell'intreccio finale realizzato nelle cancellate che marginano il presbiterio e che lo separano dal lato verso la clausura. Si ottenne così solo per la capacità visionaria di Alison (un vero maestro delle piccole cose), una chiesa sostanzialmente a pianta centrale, dall'inedita e originale spazialità. Ma non tutto ancora si era compiuto. L'ultimo atto doveva essere un altro, inatteso colpo da maestro di Filippo Alison: il nuovo coro. Un giorno, dopo diversi disegni condivisi, diverse soluzioni cercate con plastici e disegni, si presentò all'incontro con le suore con un modello in scala 1/10 per la nuova sistemazione. Non avevamo alternative: la soluzione era perfetta. Si realizzò così un oggetto raffinatissimo, dove le suore sarebbero risultate per il popolo dei fedeli sostegno visivo del grande affresco, unione tra cielo e terra. Un coro ligneo dove la magistrale soluzione del sedile che nell'aprirsi per consentire alle suore di stare comodamente in piedi tra panca e inginocchiatoio offriva loro la possibilità, nei lunghi tempi della preghiera quotidiana, di poggiarsi momentaneamente, anche per un attimo, ricevendo comodo e ergonomico sostegno. Questa parte della nuova sistemazione è un segno costruito dell'amore di Filippo Alison per le persone, e non intese «in generale, ma proprio per quelle donne», quelle dodici donne che avevano messo nelle sue mani il loro spazio, in qualche modo il fuoco della loro vita, e che alla fine avevano ricevuto in cambio tutta la passione e l'attenzione

per le persone cui Filippo Alison ha piegato sempre, in tutta la sua vita di docente e di architetto operante, l'amore per la forma. E Dio solo sa quanto oggi abbiamo bisogno di testimoniare questa via all'architettura.

# Ezio Bruno De Felice

*Il museo archeologico provinciale  
di San Benedetto a Salerno*

Nel 2014, facendo seguito ad un convegno organizzato dopo anni di silenzio intorno al lavoro del maestro napoletano, mi è stato chiesto di partecipare per fare una riflessione sugli interventi compiuti da Ezio de Felice nel complesso di San Benedetto a Salerno, non ho potuto fare a meno di mettere insieme due date che mi stavano rigirando in testa: il 2015, ossia il cinquantenario della morte di Le Corbusier, e il 2016, anno in cui abbiamo ricordato (insieme ai cinquanta anni dalla fondazione di Superstudio) i cento anni dalla nascita di Ezio Bruno De Felice. Per chi lo conosca il lavoro che De Felice ha fatto sul materiale edilizio dell'Italia post-bellica, pur se di carattere meno generale rispetto a quello del maestro ginevrino e certo meno visionario ma altrettanto dirompente rispetto all'avanguardia dei radicali fiorentini, non è di minor valore e, a mio giudizio, oggi assume una importanza rinnovata in quanto parla di una questione centrale per il futuro dell'architettura italiana: la relazione tra documento storico e diritto al palinsesto. La forza della conoscenza, l'amore per l'opera realizzata e la certezza del diritto di ogni epoca di sedimentare tracce sul

lascito del tempo passato, sono direzioni tracciate da questo maestro del “restauro attivo”, perifrasi con cui mi piace definire l’operatività di De Felice. Azioni decisamente invasive che vanno a manipolare anche fortemente il vivo corpo del manufatto realizzato ma che appaiono legittime poiché fondate sulla conoscenza documentata e dunque non arbitraria. Oggi, dopo anni di un certo contrasto ideologico e di relativa emarginazione subita all’interno della facoltà di architettura di Napoli, appare evidente finalmente, con chiarezza, tutta la sua dirompente forza ed originalità. De Felice aveva perfettamente compreso lo spettro che stava per calare sulla cultura architettonica, e non solo, in Italia: l’immobilismo, una sorta di atroce e perversamente reazionaria attitudine passatista, causata da una pur nobile intenzione di preservare nel tempo futuro le molte bellezze monumentali e ambientali presenti nel nostro paese, atteggiamento che paralizzando l’azione trasformatrice del contemporaneo faceva presagire un depotenziamento dell’azione immaginativa e generatrice di futuro che da sempre aveva reso forte e vitale l’architettura italiana la quale, anche in anni meno felici – come durante il regime fascista –, aveva sempre saputo sovrapporre all’esistente una inedita visione per la costruzione di un futuro che, come sappiamo, va costantemente inventato. Questa sua posizione, che tanta fama nazionale ed internazionale gli aveva restituito sin dalla realizzazione della prima importante sistemazione



della reggia di Capodimonte a Napoli trasformata in moderno museo delle arti, si ritorse contro di lui per le resistenze dell'accademia che, crocianamente, preparava la sponda al dominio museificatore del "regime delle sovrintendenze", con la conseguente perdita di capacità di interazione progettuale tra contemporaneità e preesistenze monumentali da parte di molta parte dell'architettura operante italiana. Ma l'opera che qui voglio ricordare, a pochi mesi dalla celebrazione del centenario della nascita di questo architetto napoletano così intenso – amico stimato di Albini, dei BBPR, di Scarpa – è una architettura la cui visione regala momenti di rara felicità, di una intensità che mi è capitata di sperimentare solo nei capolavori del moderno che certamente De Felice conosceva ed amava tanto da farne vibrare l'eco e l'insegnamento anche in un'opera così complessa nella sua apparente semplicità quale è la trasformazione del convento di San Benedetto in museo archeologico della Provincia di Salerno.

«L'opera di restauro va realizzata con spirito nuovo – scriveva in un appunto personale posto in calce alle tavole del progetto lo stesso De Felice –, espressione di una buona preparazione filologica e di una solida preparazione tecnica, la quale nel manifestarsi risulti chiaramente moderna e, se il caso lo richiede, anche aggressiva e polemica, rivelandosi nei modi più vari, con le più ardite soluzioni, con il rifiuto più reciso del mascheramento,

del mimetismo e del falso»<sup>1</sup>. È evidente che il nostro architetto, operando con coscienza e scrupolo, nel pieno intendimento della responsabilità sociale che il suo lavoro aveva, era consapevole che il suo progetto avrebbe suscitato forti opposizioni una volta realizzato, e quindi sentiva di dover chiarire anche a se stesso, nel privato del proprio studio, nel mentre elaborava il progetto, le ragioni di fondo della scelta di operare degli interventi spesso violenti, non edulcorati. Più avanti, sugli stessi appunti, scrive ancora che «il restaurare va visto non in senso storico-formale ma deve essere sottoposto ad un'analisi nella quale si riveli la funzione degli elementi statico-strutturali che sono parte integrante della forma stessa», e aggiunge che «l'impostazione teorica (del restauro realizzato, NdA) viene, sul piano tecnico, confermata dalla correttezza della realizzazione»<sup>2</sup>. Quando si arriva al museo dalle anguste stradine del centro storico di Salerno come prima cosa si vede un frammento di portico colonnato che immediatamente dichiara la complessa cifra strutturale e figurativa dell'intervento: una breve serie di due archi murari su esili colonne, resto di quello che era un tempo un portico interno al convento oggi non più visibile essendo attraversato dalla strada che ha

---

1. In COCCHIERI M., *Ezio Bruno De Felice, architetto*, Firenze, 2006, p. 5.

2. Il testo riportato di De Felice, come il precedente, è tratto da appunti di pugno dell'architetto manoscritti su fogli sparsi contenuti nei faldoni conservati nello studio dell'architetto, oggi fondazione Ezio De Felice, a palazzo Donn'Anna a Napoli, citato in: Cocchieri M., cit., p. 82.

separato appunto il corpo del convento più a monte, sostenuta da una struttura retrostante con putrelle a vista che struttura anche il volume superiore, il cui solaio ha un intradosso in lamiera grecata a vista appena ingentilita da elementi lignei posti nelle nervature metalliche. Esili putrelle HE nere in vista, poste in asse alle tre colonne per sostenere il nuovo corpo, dichiaratamente reggono il resto del paramento ad archi su colonne che non sarebbe in grado di sostenersi per molto tempo senza l'aiuto delle nuove strutture. Questa soluzione genera una sorta di pronao coperto che, segnalando l'ingresso al museo, lascia al contempo intravedere dietro di sé, attraverso una serie di pannelli in ferro ed intonaco stuccato bianco di "albiniana" memoria, un piccolo *orto concluso* con resti di colonne e statue. Ma è appena si entra nello spazio interno che si palesa in pienezza al visitatore, in un solo momento, la complessità e la bellezza dello spazio che questo grande architetto ha generato interagendo con quelle poche vestigia rimaste. Una serie di archi su colonne di spolio, oramai prive di relazioni con gli altri muri portanti per l'assenza di muri trasversali di spina o travi o altri elementi strutturali di connessione, chiaramente bisognosa di aiuto strutturale per restare *in vita*, trova in un sistema di travi IPE in acciaio, ad esso ortogonali, il necessario collegamento ai due muri portanti delimitanti l'unica navata interna del museo. Questa soluzione genera un nuovo livello su cui si appoggia una leggera

passerella lignea (semplice ma raffinatissima nel dichiarato disegno ad incastro degli elementi tra loro) sul lato opposto a chi entri, sostenuta da un sistema strutturale di sostegni metallici secondario rispetto alle IPE sopra descritte che genera anche il sistema della ringhiera in ferro e vetro e allo stesso tempo la solleva, come galleggiasse leggera nello spazio della memoria. A sinistra, entrando, una scala in ferro e legno con un raffinatissimo ballatoio intermedio in calcestruzzo, finito con bocciardatura a grana grossa, conduce al livello superiore che prima avevamo notato appena entrati. Sulla destra, sempre rispetto all'accesso al museo, un sistema di travi IPE intrecciate genera una successione ritmica di cavalletti strutturali dalle multiple funzioni. Essi sono sostegno di una controfacciata in legno, inclinata verso l'interno del museo, che diviene al livello superiore una vetrata. Grazie alla distanza tra la vetrata e le aperture ad arco della muratura esterna si genera una loggia profonda per chi guardi il fronte del museo dalla strada ed un ballatoio coperto per chi percorra il piano superiore del museo esse inoltre. Gli stessi cavalletti in acciaio poi incatenano e sostengono il muro con archi e colonne centrale e infine sostengono anche una serie di bacheche espositive in ferro, legno e vetro che realizzano i principali, raffinati espositori del piano inferiore. Saliti dalla bella scala, prima di passare sulla passerella che avevamo già visto dal basso, siamo richiamati da un vano profondo, sulla sinistra, che riconosciamo

essere quello che sovrastava la loggia di ingresso. Qui vediamo sistemata (faremmo meglio a dire “avremmo visto sistemata”, avendo una nuova sistemazione allestitiva alterato l’originaria scelta defeliciana), sul fondo al di sopra di un sostegno di scarpiana memoria, la testa di Apollo – importante ritrovamento di un raffinato elemento scultoreo ellenistico – leggibile in tutta la sua bellezza anche grazie alla abbondante luce naturale che arriva dalle due ampie vetrate laterali. Queste generose aperture a tutta altezza peraltro avevano, nella soluzione di De Felice, il merito di rendere visibile il reperto più prestigioso del museo, la testa di Apollo appunto, già a chi in strada avesse avuto la curiosità di alzare lo sguardo, consegnando esplicitamente alla città un pezzo che in tal modo non sarebbe stato congelato nelle chiuse stanze di un museo-luogo-della-segregazione, ma che così veniva posto quale patrimonio vivo della Salerno del futuro, vere e proprie “memorie attive” nello spazio urbano e collettivo. Insomma una “macchina per esporre” che con felicità l’architetto napoletano, oramai nella pienezza della maturità espressiva, rendeva viva nello spazio interno e negli spazi di relazione tra esterno ed interno generando un raffinato rapporto tra persone, oggetti, spazio e città nel modo in cui solo la grande architettura sa fare. Una “architettura del palinsesto” di altissimo profilo, dunque, carica di visioni di futuro ancora capace di dare indicazioni operative al nostro presente.

Filippo

Alison

*e il piacere della costruzione*

Filippo Alison ha condiviso appieno, in oltre sessanta anni di attività, dinamiche e strategie culturali, di quella che i critici hanno definito la “terza generazione dei maestri” del Movimento Moderno. In Alison è sempre stata presente quella forza propulsiva, positiva, fattuale ma priva di ogni dogmatismo, che ha caratterizzato il pensare e l’agire di quell’ampio gruppo di architetti europei che vedono in Fehn, Utzon, Alison & Peter Smithson, Siza, Sottsass, Rossi, Gabetti ed Isola, Tàvora, De Carlo i più significativi e riconosciuti esponenti. Nel lungo arco temporale della loro produzione teorica e operativa, attraverso la modificazione costante degli interessi e degli approcci espressivi, l’originaria passione per i maestri della prima generazione del Moderno è stata sempre dichiarata apertamente. L’amore per le conquiste sociali dell’architettura del primo novecento è stato tale da spingere Alison, come molti dei maestri prima ricordati, ad indagare anche le zone d’ombra, le produzioni minori, quelle opere messe da parte dalla critica che sono state intese quali portatrici di nuove opportunità di riflessione e ricerca. La terza generazione dei

maestri del moderno – e Alison con loro – durante questo cammino ha rivolto il proprio sguardo ad alcuni grandi maestri colpevolmente dimenticati dalla storiografia più orientata e settaria della prima modernità. Asplund, Plecnik, Gaudi, Voisey, Macmurdo, venivano finalmente riconosciuti, grazie al loro rinnovato interesse e studio, essere portatori di una specificità figurativa e filosofica originale, quindi utile per chi avesse la volontà di spingersi in avanti senza tuttavia perdere il senso della continuità con il passato recente che per certa storiografia rigorosamente modernista doveva essere assoluto e senza ripensamenti<sup>1</sup>. Agli architetti come Filippo Alison dobbiamo molto della libertà intellettuale e della capacità del contemporaneo di porre domande fondative alla storia, recente o passata, senza aver timore di trovare risposte inattese e



1. Nel lavoro di ordinazione del materiale ritrovato nello studiolo di Filippo Alison un momento importante è stato, per gli autori di questa pubblicazione, imbattersi in un gruppo di taccuini pieni di appunti scritti di proprio pugno da Alison negli ultimi anni. Appunti da letture in corso misti a pensieri da sviluppare più compiutamente, riflessioni per conferenze o veloci annotazioni personali per fissare pensieri, riflessioni, al fine di tornarci sopra in altro momento per non interrompere il filo dei propri pensieri. In particolare, a proposito di quanto si stava dicendo, si segnala che molte parti di uno di questi taccuini indaga la parola “memoria” e le sue implicazioni, come per esempio quando Alison scrive che «M. [memoria, n.d.a.] come facoltà attiva non ritrova le cose come erano, ma le ricostruisce... I nostri ricordi, mossi da altri ricordi, a [loro] volta da [prendono avvio dai] ricordi di altri... M. iper-reale può spingersi fino al punto di convincersi di ricordare cose mai avvenute... La M. nel compito [assunto] di esibire il passato, preservando il presente dall'affollamento, preserva lo spessore del tempo». Sempre nello stesso taccuino, nella pagina successiva, Alison appunta: «Memoria attiva non archiviazione ma facoltà attiva e ricostruttiva [della] formazione del senso stesso del tempo».



magari controverse. Se si riflette si deve riconoscere che questo è proprio il cuore, la parte migliore e più originale della ricerca dell'architettura occidentale degli ultimi decenni. Secondo queste linee guida è possibile leggere anche i risultati di una lunga vita di ricerca e pratica nel mestiere di Filippo Alison, architetto e docente, costruttore e promotore culturale. Le linee di ricerca che ha battuto e aperto hanno proposto direzioni lungo le quali molti si sono orientati e sono cresciuti intellettualmente e professionalmente. La certezza, intimamente sentita da questo gruppo di ragazzi degli anni '50 del novecento, era che le nuove strade che si avviavano a battere sarebbero state interessanti. Oggi si può a buon diritto affermare che la loro intuizione si è rivelata esatta; si può affermare che grazie a quel lavoro l'eredità dei maestri della prima generazione del Movimento Moderno, sanamente demitizzata, è divenuta materiale fertile per le più giovani generazioni di architetti e ricercatori dell'architettura. Questi architetti, e Alison con loro, hanno compreso subito che nulla sarebbe stato più vile che avere timore di cercare e indagare nuove strade, smettendo di farsi delle domande; hanno avuto la capacità di fare attenzione alle cose più piccole e meno eclatanti mentre il mondo occidentale, definitivamente organizzato in chiave capitalistica, mostrava sempre più l'incapacità di ri-generare pensieri, materie, accogliere culture diverse e lontane e ibridarle tra loro e con la nostra lunga e venerabile storia.

Asplund, Machintosh, Plecnik, Voisey, Lewerentz, Elien Gray, e certo anche Wright e le Corbusier sono divenuti compagni di lavoro e fonti di nuove possibilità di ricerca per quei giovanissimi architetti. In particolare, poi, per Filippo Alison ogni scritto, ogni gesto progettuale e costruttivo è stato uno spunto per dialogare, comprendere, spiegare a sé, agli studenti e compagni di lavoro e ricerca, quanta bellezza ci fosse nelle pieghe anche meno note del lavoro di tanti autori. Quei maestri che, “sacralizzati”, ai più davano soggezione, per Alison sono stati uno stimolo al dialogo e al confronto, attraverso le costanti riletture di opere e scritti. Non è facile immaginare cosa potesse significare per un giovane architetto, mentre muoveva i primi passi della propria attività professionale e di ricerca, svegliarsi un giorno e vedere pubblicato su *Casabella* il Guggenheim Museum a New York, o il convento della Tourrette o il progetto dell’Ospedale a Venezia. Certo avrebbe potuto generare una acritica adulazione e quindi un senso di impotenza a fare e produrre. Invece questa generazione di architetti cresciuta durante la seconda guerra mondiale, ed Alison con loro, ha avuto istintivamente la certezza di dover ripensare le modalità di convivere con queste figure di riferimento. Ma più ancora ha intuito che avrebbe avuto molto da imparare da uomini e luoghi che per troppo tempo erano stati sentiti come nemici e inospitali. Hanno capito, da soli, che l’interazione stretta tra il fare, il cercare per

conoscere e capire come orientare il proprio fare, avrebbe trovato alimento sicuro in tradizioni locali anche distanti, anche in quelle più umili e lontane, e non solo nel “verbo” dei maestri ancora così “ingombrantemente” attivi e prolifici. Proprio questo sguardo a-retorico, direi diagonale e profanatore, li ha preservati dall’essere abbagliati da quel riflesso mitizzante e sacralizzante che la storia aveva già depositato su queste figure. Tornando più specificamente ad Alison chi scrive ha sempre pensato che già nella struttura del suo nome – e nel contrasto anche somatico con le genti dei luoghi nei quali era nato e cresciuto – avesse tracce antipatrici di un futuro che presto si sarebbe manifestato nelle forme di un viaggio a ritroso verso luoghi che, senza conoscere, istintivamente doveva sentire come propri, veri luoghi di origine. Discendendo da un viaggiatore anglosassone fermatosi nell’Ottocento nei bei lidi di Castellammare di Stabia, è stato dotato dalla natura di un corpo forte, chiaramente simile a quegli uomini del nord che gli avevano lasciato in dono la statura, il piglio, perfino il colore chiarissimo degli occhi. Alison cresce e si alimenta di culture e tradizioni secolari all’ombra dei resti di città greche e sannite (Ercolano e Pompei) davanti ad un mare carico di echi, di canti intorno alle gesta di eroi e viaggiatori mitologici. Chi ha avuto il piacere di parlare, conversare o più ancora lavorare con Alison, sa quanto forte sia l’interazione tra un corpo così imponente, uno sguardo sorridente e

curioso, e le sue mani eleganti e affusolate che accarezzano costantemente oggetti, materiali, matite, fogli. Tutto trattando con calma, delicatezza, e raffinata eleganza oltre che con una passione mai ostentata e assolutamente cristallina, nel costante bisogno di avvicinarsi alla forma senza disturbarla, con una leggerezza che pare impossibile abitare un corpo di quella imponenza. Nell'osservarlo lavorare si assiste al tentativo ostinato di spingere la forma stessa a rendersi palese, ad emergere dall'oblio, per comprenderla, fissarla e finalmente realizzarla nelle materie più disparate. In un'intervista, tra le ultime, fatte a Renato Guttuso, l'intervistatore chiedeva come facesse a cogliere l'ispirazione quando questa si presentava. Dopo un silenzio e uno sguardo che valevano tutto il tempo dedicato a vedere quella trasmissione, il vecchio pittore rispose: «semplicemente mi faccio trovare sempre di fronte ad una tela». Questo vale, tal quale, per Filippo Alison. Lui è sempre lì, pronto, con una matita, un foglio, un blocco di appunti, un materiale, uno spazio, per dare sostanza alla forma che sta indagando e che, se suscitata con intensità e fiducia come Alison sa fare, inevitabilmente si presenta: basta farsi trovare al lavoro, pronti a coglierla. Ancora giovanissimo, in una piccola Fiat 500, parte con un amico di viaggi e di vita alla volta del Nord, quel Nord Europa che per gli uomini del meridione d'Italia è patria separata, ma non dimenticata.

E per Alison a doppia ragione. Mentre cresce

nella pratica, ancora studente della giovane facoltà di architettura napoletana, lavora costantemente con i suoi professori Canino, Cocchia, e più ancora con Mango. Questi docenti che avevano i loro studi professionali nel Palazzo Gravina, storica sede della facoltà napoletana, sono stati i suoi primi diretti maestri nella scuola e nella pratica del mestiere. Tuttavia Alison sentiva istintivamente il limite del loro fare e pensare intorno all'architettura. Di certo questi docenti accorsati e austeri, peraltro di enormi capacità e di molte relazioni sociali ed istituzionali, percepivano l'irrequietezza del giovanissimo e talentuoso architetto. Forse pensavano anche che si sarebbe potuto accontentare di vivere del loro autorevole insegnamento. Il giovane Alison, invece era spinto dall'urgenza di conoscere di persona quel mondo anglosassone di cui sapeva essere intrisa la cultura dell'abitare europeo del Novecento e che per lui significava anche ritrovare una terra d'origine. L'incontro, come ora sappiamo, sarà felice. Il tesoro emozionale e culturale che Alison riporta da quel viaggio, primo di moltissimi altri, sarà quello spirito domestico cui il moderno dovrà essere sempre debitore al mondo anglosassone. Quello spirito del domestico che combatte il monumentale, che desacralizza maestri "divinizzati" dall'agiografica pubblicistica modernista re-immettendoli nell'uso intellettuale e fattuale di noi tutti operatori di architettura; quella assoluta attenzione per il ben fatto, per il disegno che indaga il rigore dell'assemblaggio

affinché il manufatto, anche il più minuto e semplice, palesi attraverso i sensi di chi lo userà la ragione di quella forma; la assoluta priorità del *confort* rispetto alla bella forma fatta solo per stupire.

Questa è la preda, il premio, e su questo lavorerà con ostinata determinazione aprendo strade a molti che dopo di lui seguiranno la strategia di lavorare con un costante movimento, come di un pendolo, ora attratti dalla conoscenza speculativa e filosofica e subito dopo attratti irresistibilmente dalla prassi operativa. Come probabilmente si sarà inteso dalle argomentazioni fino a questo punto portate avanti, la cifra che si ritiene identifichi il lavoro di Alison è metodologica e filosofica più che figurativa e formale. Più precisamente questa si manifesta nell'attitudine a ritenere la soluzione appena trovata come momentanea, mai definitiva, nella certezza che continuando a indagare, a confrontare, a provare, qualche ragione più ponderata porterà a rivisitare quella soluzione che nel primo momento sembrava necessaria e rigorosa. Tutti coloro che hanno stretta conoscenza e frequentazione con Filippo Alison affermano di essere stati sempre rapiti dalla sorprendente capacità dell'architetto napoletano di spostare costantemente il punto di vista da cui parte per affrontare un problema, senza mai affezionarsi ad una soluzione, consapevole che la forma può essere così suadente da ingannarti e impiettrirti. Alison, come gli Smithson o Tàvora, ricorda sempre che bisogna educarsi a resistere alla pura sensualità della forma:

lo schizzo da farsi con la mano sinistra, di corbusiana memoria, in qualche modo voleva proteggere i progettisti proprio da questo pericolo. La cosa che, in ultima analisi, regala l'avvicinarsi al lavoro ed al pensiero di Filippo Alison è quel saper apprezzare la necessità in una posata di avere una piega, uno spessore specifico per incontrare la mano tanto da divenire una cosa sola con la persona e potenziare quel gesto di raccogliere e sollevare il cibo per cui è stata da sempre pensata, piuttosto che essere la rappresentazione del desiderio di possedere il cibo stesso. Attenzione che si manifesta anche nell'invito costante ai suoi allievi e agli architetti con cui ha lavorato a farsi bambini se si deve realizzare una stanza di bambini, o studenti se si deve pensare un'aula universitaria, o suore quando – come chi scrive ha avuto la buona ventura di verificare personalmente – si è dovuto pensare piccole attrezzature e spazi per i riti di una comunità di clausura. La cifra che identifica tutto il lavoro di Alison è, in ultima analisi, disegnare e ridisegnare fino allo sfinimento sedie pensate da altri ma che sotto le sue mani si sono trasformate diventando più comode e accoglienti: un po' più alte, un po' più larghe, un po' diversamente sagomate nell'andamento di una sezione come nei piedi, dall'appoggio a terra fino all'incontro con i traversi e poi al sostegno del busto di una persona, fino all'incontro e disegno di una figura nell'aria. Il tutto indagato su fogli dove spesso un lampione convive con una pianta di un edificio e

con l'appunto di un libro da leggere o ricordare, con una lezione da fare, un nome e numero di un ebanista o fabbro o ceramista. Recentemente Giorgio Agamben, nel bel volume di *Altissima povertà*<sup>2</sup>, ha scritto parole che da tempo chi scrive andava cercando per tentare di narrare il lavoro di progettista di Filippo Alison. Scrive Agamben che «il lascito più prezioso del francescanesimo con il quale sempre l'Occidente dovrà tornare a misurarsi come al suo compito indifferibile [è] come pensare una forma-di-vita, cioè una vita umana del tutto sottratta alla presa del diritto e un uso dei corpi e del mondo che non si sostanzia mai in un'appropriazione. Cioè ancora: pensare la vita come ciò di cui non si dà mai proprietà ma soltanto un uso comune»<sup>3</sup>. Disegnare una casa, ripete da sempre Alison, è preparare un luogo perché si possa generare il convivio che deve aspirare ad una dimensione “cenobitica” (nel senso di *koinos bios*, di “vita in comune”) e non pensare solo ad un oggetto che lo rappresenti. Pensare una forma-di-vita che consideri cose, pensieri, forme e materie non come soggetti ad appropriazione di qualcuno, ma piuttosto pensati e naturalmente da tutti sentiti come disponibili ad un uso comune. La vita stessa, da Alison sempre presentificata come ragione di incontro con l'altro, è il fine reale di

---

2. AGAMBEN Giorgio, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Vicenza, 2011.

3. Ivi, pp. 9-10.



questo antichissimo e in tal senso nobilissimo mestiere dell'architetto (letteralmente: *archè tekton*, costruttore di\secondo principi<sup>4</sup>), è l'unica "dea" cui si deve rendere ragione. La forma è una scoperta, un dono in qualche modo secondario, e che vale solo se narra i sensi della ragione per cui quello spazio, quella forma, quel materiale è stato pensato o messo in opera. Sì, questo è il retrogusto che Alison lascia ogni volta che qualcuno conversi con lui di architettura, in incontri che poi portano sempre a parlare di sé, del proprio rapporto col gli altri e con il mondo, dei propri figli, delle proprie aspirazioni, delle idee e dei progetti su cui si sta lavorando, degli approcci alla didattica per migliorare la qualità della comunicazione con i propri studenti. Sempre Agamben, a proposito del suo riflettere sul rapporto profondo di senso tra le parole *habitus* (modo di

47

---

4. Sembra interessante proporre, nell'economia delle riflessioni che si vanno facendo, una parte della definizione etimologica del termine "architettura" riportato dalla enciclopedia-web Wikipedia: «"Architettura" deriva da architetto, termine derivato nelle lingue occidentali dal latino *architectus*, ma di origine greca: ἀρχιτέκτων (pronuncia architéktōn), parola composta dai termini ἀρχή (árche) e τέκτων (técton) che significa "ingegnere", "capo costruttore", "primo artefice" o proprio "architetto". Il primo termine, ἀρχή, connesso con ἀρχεῖν (árchein), "principiare", "comandare", esprime in greco antico il significato di "impresa", "partenza", "origine", "fondazione" o "guida". Il secondo termine, τέκτων (técton), richiama diversi significati, tra i quali "inventare", "creare", "plasmare", "costruire": il fare tecnico ma anche l'arte, il fare manuale ma anche l'artigianato. L'unione dei due termini in ἀρχιτέκτων vuole indicare chi provveda a dar norma razionale alla costruzione di alcunché. Il riferimento all'edilizia o all'abitazione non è affatto esplicito; anzi, l'ἀρχιτέκτων originariamente si occupa di quanto è "costruibile" in generale. Questa interpretazione è sancita da Vitruvio, il quale definisce l'architettura come attività che *nascitur ex fabrica et ratiocinatione*, cioè dalla capacità fabbricativa congiunta alla consapevolezza teorica».

essere), “abito” (abbigliamento), ed “abitare”, scrive che «abitare insieme significa dunque per i monaci condividere non semplicemente un luogo ed una veste, ma innanzitutto un *habitus* e il monaco è, in questo senso, un uomo che vive sul modo dell’“abitare”, cioè seguendo una regola e una forma di vita»<sup>5</sup>. In questo senso non riteniamo improprio affermare che Alison ha perseguito una “via monacale” all’architettura, nello strettissimo, vitale rapporto tra il proprio modo di essere, i modi del rappresentare la propria persona e il proprio abitare e far abitare gli spazi da lui pensati, amati, realizzati. Ecco un’altra dote e qualità di questa terza generazione di maestri cui Alison appartiene: non avere sentito mai il bisogno di *dichiararsi* maestri, ma aver condotto una vita professionale e di ricerca con la finalità di costruire il proprio esser-nel-mondo e dunque il proprio *habitus* per abitare con i propri simili, poeticamente, questo mondo. Seguendo il solco della riflessione di Agamben, possiamo dire che per Alison l’*habitus* diviene l’abitare-con, abitare il mondo e le cose condividendo nell’uso la conoscenza intellettuale e la bellezza fisica delle cose, senza principi di autorità cui sottostare o peggio da imporre ad altri. Allora le interne spazialità che Filippo Alison ha realizzato con maestranze che sempre lo hanno sentito un compagno di lavoro – uno di



5. AGAMBEN Giorgio, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, op. cit., p. 27.

loro che sapeva cosa fare con legni, tessuti, ferro, vetro, ottone, rame, argilla, tufo, plastiche, smalti, resine – non hanno mai avuto come obiettivo la realizzazione di monumenti, ma luoghi intimi ed interiori pensati e costruiti sempre e solo per le persone che li avrebbero vissuti. Sicuramente anche chi ha seguito il lavoro di Alison attraverso l'azione di pubblicista e di docente, avrà costatato come la produzione architettonica sia quella parte della sua attività che più è stata celata, e molto spesso proprio da parte dell'autore stesso, proprio in ragione della cifra stilistica cui facevamo cenno. Anche per i napoletani l'unico edificio che si sa essere opera di Filippo Alison è quell'elegante architettura color salmone che appare, discreta e bellissima, percorrendo il lungomare di via Partenope nella curva che ancora concede la visione della retrostante Villa Comunale ma che nasconde quella nave-in-tufo ormeggiata che è il Castel dell'Ovo. Anche questa posizione, per quanto casuale, che prelude alla scoperta della bellezza di cui si fa ancella e serva, e che sottrae l'opera da un confronto diretto con il castello, in qualche modo è "alisoniana". L'edificio, così apparentemente semplice, mostra una leggera torsione dei balconi fortemente orizzontali che, come bloccati nell'attimo di voler uscire dal volume verso il mare, contrappuntano il sostanziale sviluppo verticale dell'edificio riportandolo ad una più tranquilla condizione di quinta della cortina di via Partenope. La sua ragione profonda appare essere quella di

accogliere le persone accompagnandole dalla strada, dove si sono riempite emozionalmente del fortissimo e diretto contatto col mare napoletano, più in alto per proiettarle di nuovo verso quello stesso mare che qui viene svelato in tutta la sua ampiezza. Questa dinamica interna è leggibile a chi passeggia sul lungomare grazie alla trasparenza del piano terra che accoglie ed invita ad entrare. Solo in quel momento si svela la ragione di quel prospetto laterale, dall'esterno così enigmatico: una cavità interna e profonda dove una scala circolare accompagna dolcemente il cammino delle persone che dall'aria aperta del lungomare arrivano ai singoli appartamenti (uno per piano), per ri-affacciarsi su quel mare, ma da altra quota. Flussi cui la costruzione offre semplici aiuti al proprio svolgersi, senza opporre ostacoli figurativi, formali o d'altra natura. I bei disegni a mano fatti ad inchiostro su una foto degli anni sessanta che anticipavano l'inserimento dell'edificio nel contesto, testimoniano l'attenzione di Alison al fatto che tutto fosse discreto senza cedere alle facili lusinghe della mimesi formale e figurativa. Un colore unico ricopre tutto; un colore "non tradizionale" per una città come Napoli, che richiama (certo un caso) i pesci dei mari del Nord; un colore che sembra così ovvio a vederlo oggi lì, capace di dare consistenza plastica ad una forma fluida, ad una composizione raffinatissima, ove il contrappunto delle linee orizzontali delle cimase metalliche verdi – così come verdi sono le persiane in legno

scorrevoli – frena la originaria snellezza verticale del piccolo edificio per appartamenti. Terminato all’inizio degli anni Settanta, questo piccola grande architettura moderna – una vera rarità per Napoli – è quasi coeva alla piccola casa di vacanza che Alison costruisce per sé a Nerano, un paese della costiera amalfitana dove negli ultimi anni ha fatto uno degli interventi più poetici e delicati di cui successivamente parleremo. Nel lavoro di ricerca e ordinamento condotto con infinita passione e cura<sup>6</sup>, sono state trovate diverse versioni di questo progetto, probabilmente dovute al fatto che si pensava a luoghi simili, ma diversi, dove insediare la casa. In un bellissimo volume curato da Adriano Cornoldi nel descrivere questa casa si ricordava che «l’architettura si rende organica al fine di assecondare e interpretare le forti sollecitazioni della natura circostante [riflettendo al contempo] gli interessi, le passioni del progettista che, evitando di costruire monumenti a sé stesso, realizza piuttosto bacheche dove riporre i propri personali ricordi, le tracce della propria storia»<sup>7</sup>. Le piante disegnate a penna dallo stesso Alison mostrano un rincorrersi di curve concave e convesse che dagli schizzi, e più ancora dalla

---

6. Se molte riflessioni si sono potute fare grazie ai taccuini, ai disegni, scritti e foto di lavori meno noti di Alison, questo è stato possibile grazie al lavoro di quasi due anni che l’architetto Bruna Sigillo ha condotto nei piccoli, affollati spazi dello studiolo alisoniano, lavoro appassionato cui va la gratitudine di chi scrive e certo di tutti coloro che hanno lavorato a questo volume.

7. FLORA Nicola, *Alison, Filippo*, in CORNOLDI Adriano, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Laterza, Venezia, 2001, p. 47.

sezione, si comprende essere state dettate dal desiderio che la piccola casa di pietra – immaginata della stessa materia che fa da fondo alla casa tra il verde a piombo sul mare – diventasse una cosa sola con le anse naturali della roccia, trasformandosi in una serie di piccole cavità dove appoggiare, in pochi metri quadrati, i pochi spazi per le attività – il riposare, il cucinare, il conversare, il mangiare in convivio – che coinvolgendosi costantemente le une con le altre, dovevano restare in costante contatto con il bel mare sorrentino. Nidi, dunque, più che stanze. Anfratti che si adagiano sulle quote che precipitano dai 30 metri s.l.m ai 19,50 delle ultime, e più basse, piccole terrazze esterne, come si legge in una versione di progetto di questa piccola casa di vacanza. Un continuo rincorrersi di spazi interni ed esterni recuperati con l'antica maestria dei contadini di quelle terre che della montagna scoscesa, ma fertilissima, hanno modificato nei millenni la morfologia terrazzandola, piantando agrumi e viti. Alla fine la casa si è stratificata del tanto lavoro che nei decenni Alison ha prodotto: oggetti, prototipi di sedie e tavoli, libri che rendono questa preziosa e così intima casa una estensione formale e fisica del suo abitatore\progettista. Possiamo affermare che questa casa, come ha scritto Cornoldi catalogando le case costruite per sé dagli architetti in due opposti tipi concettuali, è del tipo della «casa della vita, che senza condizionamenti o secondi fini rappresenta lo spessore umano, l'interiorità dell'autore e, attraverso

di essi, una cultura dell'abitare a livelli più alti»<sup>8</sup>. Ma “la casa della vita” nel caso sia la casa dell'architetto stesso è come se fosse domestica due volte, in quanto «nella casa dell'architetto questa dicotomia [casa dell'arte\casa della vita, n.d.a.] è ben più radicale, esemplare, che nelle altre dimore, perché il progettista è solo con sé stesso, la sua azione non è temperata dalla presenza del committente»<sup>9</sup>. Chiarissime per la comprensione di questa opera e del suo lavoro più in generale, sono le parole che lo stesso Alison ha scritto nell'introdurre il volume da lui curato nell'occasione della presentazione, al pubblico della Triennale di Milano, della ri-costruzione del Cabanon di Le Corbusier. Scrive Alison, riferendosi al piccolo capanno corbusiano, che «questa baracca senza fasto apparente, nasconde in realtà – a

53

---

8. CORNOLDI Adriano, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, op. cit., p. 16. Questa definizione di Cornoldi segue immediatamente la descrizione del primo (e meno idoneo tipo, secondo l'autore) di spazio domestico, “la casa dell'arte”, che, secondo l'autore, “magnifico oggetto astratto, è estranea ad attenzioni d'uso domestico da parte dell'autore (cui non ci si dovrebbe rivolgere per il progetto di un'abitazione)”.

9. Ibidem.

il primario valore architettonico»<sup>10</sup>. Ma è il periodo che segue ad essere illuminante rispetto alla lettura della casa di vacanze di Nerano, quando Alison scrive che «fra le altre considerazioni, poi il *Cabanon*, ideato, progettato e costruito dallo stesso architetto che lo occupava, racchiude le condizioni ideali della progettazione architettonica, quella sintesi ovvero della dialettica tra momento progettuale e fruizione, dove la delega generale conferita al professionista da quanti (e sono troppi, specie tra i facoltosi) pensano alla casa come altro da sé, o come feticcio da emulare, rappresenta la perfetta sintesi»<sup>11</sup>. Questo periodo sembra, oltre ad essere una lettura della casa corbusiana, una autodichiarazione poetica, una sorta di *outing* sul valore reale che deve avere una casa e più ancora una casa costruita dall'architetto per sé. A questo punto assume ancora più forza, relativamente al valore della casa dell'architetto come cartina al tornasole della poetica dell'autore, l'affermazione di Cornoldi quando scrive che «le abitazioni costruite per sé, fuori da limitazioni e così pure da correzioni portate dall'esterno, sono dunque laboratorio privilegiato per verificare simultaneamente l'arte e l'umanità dell'autore, le luci e le ombre nella figura di artista e di uomo»<sup>12</sup>.



10. ALISON Filippo, *Le Corbusier. L'interno del Cabanon*, Electa, Milano, 2006, p. 21.

11. *Ibidem*.

12. CORNOLDI Adriano, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, op. cit., p. 17.



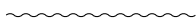
La casa di Nerano per Alison, dunque, ha consapevolmente il valore di un intimo e personale manifesto dell'abitare in relazione alla Natura ed al Mito, dichiarazione esplicita della strategia che persegue anche nell'indagare il lavoro dei suoi maestri d'elezione. Nei trenta anni che seguiranno una serie di interni, arredi e opere di diversa misura, hanno patito la disattenzione della pubblicistica di architettura a causa dell'assoluta dedizione di Alison all'esperienza *Maestri- Cassina* di cui altri trattano in questo stesso volume. Inoltre la didattica diviene, in quei lunghi anni, il centro dei suoi interessi, tutto ruotando – la ricerca e la prassi operativa – intorno a quella intensa esperienza che ha reso Alison uno dei docenti più amati, oltre che noti, dell'intera scuola napoletana. Ma il piccolo intervento di disegno di oggetti di arredo urbano disegnati per Salerno e per Ravello all'inizio del duemila ritengo vadano, pur se brevemente, segnalati per grazia e misura. In particolare i lampioni di Ravello, con quei piccoli piccioni bronzei che sembrano essersi trasformati per restare a fare compagnia per sempre a quegli oggetti; e le panche che si muovono ad onda, come a manifestare le tracce dell'azione del sedersi di tante persone che con il tempo (sembra dire la forma) sono state in grado di dar loro un garbo ed un ritmo. Bene, questi piccoli lavori sono portatori di tutta la poetica ricerca alisoniana stratificata in sessanta anni di lavori e ricerche. Non si intende dimenticare gli spazi per l'aula Magna, la

sala del Consiglio oltre alle Aule Polifunzionali per gli studenti dell'università salernitana a Fisciano, con quella felicissima eco asplundiana dell'Esposizione Universale di Stoccolma del 1930 espressa nell'utilizzo dei tessuti policromi posti a disegnare le coperture degli spazi interni; o i pur delicati e austeri allestimenti della Camera di Commercio sempre a Salerno. Ma non posso tacere del lavoro cui chi scrive è particolarmente legato per aver condiviso con Alison e altri colleghi un'esperienza umana e professionale indimenticabile. Tutto il tempo che si è dovuto lavorare per modificare gli spazi interni dell'ala dei frati francescani in S. Chiara a Napoli e renderli la nuova "Chiesa del Cristo Re" con relativo coro ligneo – quasi tre anni, tra il 2005 ed il 2008 – per le suore Clarisse del monastero napoletano, è stato un diretto esercizio di conoscenza delle strategie alisoniane per pensare e realizzare architetture. Ma più ancora questi tre anni hanno permesso di verificare da vicino il fascino che Alison sa generare nelle persone con cui entra in contatto, la incredibile pazienza nell'accogliere intoppi e intralci che sovrintendenze, maestranze e altri innumerevoli soggetti che intervengono in un cantiere hanno posto davanti nell'avanzare del lavoro. Tutto è stato affrontato da Alison senza ansia o fretta nella certezza che ogni cosa, prima o poi, avrebbe trovato il proprio posto. Perché tutto serve, ogni cosa può avere un senso inatteso, basta sapersi spostare dai propri pre-giudizi. Chiarificatore a riguardo

è quanto accaduto per la definizione del nuovo coro ligneo di cui un giorno, dopo tante discussioni, disegni ed ipotesi condotte in gruppo, Alison ha portato in cantiere un nuovo modello in scala 1/50. Questo modello, che era in continuità ma profondamente diverso da quanto discusso fino ad allora, ha mostrato a tutti che mentre per gli altri la soluzione condivisa era definita, lui ha continuato a cercare fino a trovare una soluzione più congruente e innovativa. Quelle sedute non possono essere giudicate solo con i consueti parametri del giudizio sulla forma, ma vanno soprattutto valutate per l'attenzione assoluta e prioritaria per la vita, fisica in primis, delle persone che le dovranno usare. La delicatezza di pensare che le suore, che per lunghe ore si dedicano alla preghiera personale e comunitaria, avrebbero potuto usarle, in fase di chiusura, come un piccolo appoggio nella preghiera in piedi, svela lo spirito vitale di questo architetto. Una piccola-grande lezione che, con leggerezza, chi collaborava al progetto ha ricevuto in prima persona. Ritornando invece ad uno sguardo più generale sulle strategie poetiche e operative di Alison, bisogna dichiarare che il lungo lavoro di preparazione condotto con altri per questo volume per un'ampia parte del tempo è stato finalizzato ad ordinare carte, foto, scritti, prototipi, ricordi, articoli, per conoscere ed andare a vedere opere intense e piccole, per entrare in contatto con una produzione che appariva di volta in volta assolutamente più complessa, articolata, variegata rispetto

a quanto si immaginava all'inizio. In questi anni ciò che più ha profondamente colpito tutti coloro che hanno partecipato a questo lavoro è che in tanti anni Filippo Alison non avesse mai sentito la necessità di catalogare e ordinare, ossia di generare un archivio a vantaggio di chi si sarebbe potuto in seguito interessare di quanto fatto e pensato. Disegni e progetti per opere più riuscite convivevano con una infinità di appunti per opere minori, ripensamenti da proporsi su lavori durante la fase di costruzione oltre che con appunti di numeri di telefono, materiali da verificare, luoghi da raggiungere o visitare. Disegni su fogli di ogni genere e tipologia, appunti per sedie, mobili e autori che si sarebbe potuto e dovuto a breve indagare; fogli e appunti di parti di edifici, interni che si sarebbero potuti realizzare, modificare, di cui non è ora più possibile ricostruire date, occasioni, committenza, oltre che la localizzazione della realizzazione o gli effettivi esiti finali. Il tutto convive in cartelle, rotoli, rilegatori con scritti, articoli, foto di cantiere o di prototipi. Come dire: il problema non è mai stato per Alison generare un museo di sé stesso da eternare. A tutt'oggi per lui è importante onorare appieno l'attimo che è l'"adesso", questo istante preciso in cui si sta pensando una cosa mentre una mostra è in atto, un corso in svolgimento, un edificio o un oggetto in costruzione, semplicemente perché sa che ti devi far trovare al lavoro quando la dea dell'ispirazione arriva. Nessuna attenzione per la "rappresentazione" organizzata verso l'esterno

del proprio essere architetto, pensatore, costruttore. Nessuna necessità di autocelebrazione. Solo una inesauribile voglia di capire e passare ad altri il tanto che ha appuntato, provvisoriamente compreso, realizzato. In attesa che tu, lì, davanti a lui, ti faccia cogliere e contagiare dalla sua curiosità e lo segua, lo affianchi in quel viaggio di conoscenza che sta per intraprendere e che, se solo vuoi, puoi condividere con lui. Profanare e de-sacralizzare per immettere nell'uso quotidiano forme e saperi, affinché beni e ricchezze culturali e materiali siano disponibili al maggior numero di persone possibile: questa è ai nostri occhi l'essenza profonda dell'attività di Filippo Alison architetto. Sempre Agamben scrive che «è nel contesto della vita monastica che il termine *habitus*, che significa in origine “modo di essere o di agire”, diventa sinonimo di virtù, tende sempre più designare il modo di vestire»<sup>13</sup>. Ritengo che Alison, come anche Sverre Fehn – un altro grande maestro profondamente conosciuto e amato da chi scrive – sia descritto in pieno da queste intense parole di Agamben. Vestirsi da architetto, essendo, e facendo di questo *habitus* la figura fisica e mentale con cui attraversare il mondo ed incontrare le cose e le persone: questo è uno degli insegnamenti di questo maestro della terza generazione del moderno per chi si avvicini alla sua opera e al suo pensiero.



13. AGAMBEN Giorgio, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, op. cit., p. 24.

Nei due anni di incontri, chiacchiere, visite finalizzate alla redazione di questo lavoro abbiamo avuto la sensazione di essere non in uno studiolo (atipico come solo un ex-garage con vista sullo splendido golfo napoletano sa essere) ma in una fucina arcaica e antichissima, un incunabolo dove quello che vedevamo non erano altro che una piccolissima parte dei frammenti e dei resti di processi che avevano coinvolto Filippo Alison al punto tale da divenire tutta la sua vita. Forse per questo non ha mai sentito il bisogno di realizzare il museo di sé stesso, o uno studio professionale come tutti immaginano. Semplicemente gli è bastato essere una cosa sola con un luogo dove tenere vicino a sé i resti di quelle produzioni perché «prima o poi mi potranno servire per qualcos'altro», come sempre chi lo ha frequentato gli ha sentito dire con un sorriso sornione.



# Studio Azzurro

*Un progetto multimediale  
nell'antico teatro romano  
a Napoli*



Il progetto in luoghi densi di tracce e di storia è da sempre il tema per eccellenza dell'architettura in un paese come l'Italia. Essendo tra i paesi occidentali uno dei più densamente e stabilmente abitato dagli uomini sin dalle età preistoriche, avendo un territorio stretto e compresso tra due mari, è inevitabile che le tracce dei tanti passaggi di popoli e culture (nel paesaggio, nelle campagne, nei centri abitati) abbiano da sempre posto il problema del confronto e del riadattamento di quanto era stato prodotto nel tempo per rimodellare tracce viarie, strutture urbane e/o edilizie più adatte alle nuove necessità che le diverse epoche hanno generato. Le questioni di addensamento urbano, di difesa, di riorganizzazione territoriale e produttiva di territori e beni edilizi sono stati sempre percepiti come opportunità dagli architetti e dai loro diversi committenti per riattivare risorse che certo non potevano essere perdute per abbandono o incuria.

Ma dal momento in cui si è incominciato a ritenere necessarie le opere di consapevole conservazione e tutela delle tracce del passato, e più ancora da quando la civiltà occidentale – di cui certo siamo

uno dei fuochi più densi – ha inteso anche le opere di architettura come degne di essere considerate veri e propri “testimoni” capaci di documentare quelle antiche culture al pari delle sculture, dei dipinti, dei libri, la prassi del progetto di architettura si è andata ponendo sempre più consapevolmente domande sulle modalità di interazione con questi “testi” – o meglio: palinsesti – fino alle scelte più radicali di dismetterli dall’uso quotidiano, musealizzarli per preservarne le tracce nel tentativo di eternarli. Nel caso dell’architettura, e più ancora dell’architettura a scala paesaggistica, è evidente che l’opera e il suo contesto sono stati progressivamente percepiti come un insieme indelebilmente connesso, un sistema ove ciascun elemento si abbeverava dei valori dell’altro per dispiegare il proprio senso più profondo, capace così di divenire un vero “testo” narrante.

Come separare il teatro di Taormina dal mare sul fondo della cavea? E il teatro di Segesta o di Pietrabbondante avrebbero la stessa capacità di parlare della visione del mondo delle comunità italiche ed ellenizzate che li realizzarono se spostati da quei luoghi che sono la ragione ed il radicamento di quelle scene, spazi naturali da cui quelle opere architettoniche vengono percepite – oggi come quando furono pensate e costruite – prima da lontano, quali punti e riferimenti nello spazio, e poi sempre più dense e comunicanti fino all’incontro tattile con il proprio corpo materico, momento e luogo dal quale quella natura circondante, da cui

pure sopraggiunge il visitatore, appare sotto nuova e inattesa prospettiva?

Per noi contemporanei quel rapporto appare indissolubile, il vero valore di fondo, cui certo non sottomettiamo del tutto il portato testuale e costruttivo del singolo manufatto, ma cui certo attribuiamo un valore assolutamente superiore rispetto a quanto non sia accaduto nei tempi passati. Chi scrive da qualche anno ha sempre più pensato e riflettuto sulla necessità di “profanare”, nell’accezione agambeniana<sup>1</sup>, i luoghi sacralizzati dalle culture moderne post-romantiche. È un atteggiamento che sempre più considero come una grande opportunità di rigenerazione dei sensi e dei valori di appartenenza, perché la sacralizzazione, nel meritorio intento di preservare e conservare, allontana dal fluire della vita le cose e – cosa ben più grave – ne raggela i sensi e valori più interessanti e spesso non totalmente espressi, che finiscono così per essere mistificati, caricandosi di aloni di sacralità ed alterità rispetto alla vita concreta di noi uomini. Ed in questa accezione, e con questa visuale, va positivamente accolta la spinta di un pensatore poliedrico quale Alessandro Baricco a considerare le condizioni delle nuove culture “barbare” quali una opportunità di reinserire nel flusso vitale le cose

---

1. «Un toccare profano, un toccare che disincanta e restituisce all’uso ciò che il sacro aveva separato e impietrito» scrive Giorgio Agamben nel saggio *Elogio della profanazione*, in AGAMBEN Giorgio, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005, p. 85.

prodotte nel tempo dall'uomo per spostarle – metaforicamente – dalla verticalità del sapere “profondo” a quella “orizzontale” e contemporanea della superficie della rete, spazio di relazioni ed espressioni più che di comunicazioni come efficacemente racconta Baricco<sup>2</sup>. Analogamente sembra pensarla anche uno psicoanalista come Massimo Recalcati quando, in un recente libro, dice che «il sapere (oggi, n.d.a.) si estende orizzontalmente e perde ogni verticalità»<sup>3</sup>. Profanare, svuotare il centro di senso<sup>4</sup>, equivale a questo spostamento di valori sul piano orizzontale, metafora che ci suggerisce una emersione dei significati, una apertura al mondo – e quindi potenzialmente ad un maggior numero di persone – di valori storicamente destinati a pochi colti e sapienti. Ecco una prospettiva entusiasmante della contemporaneità: perdita di profondità (per



2. Cfr. BARICCO Alessandro, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Einaudi, Torino, 2006.

3. RECALCATI Massimo, *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Einaudi, Torino, 2014, p. 143.

4. Sarà forse un caso ma nel suo recente e bellissimo libro sul valore dell'insegnamento Massimo Recalcati ha parlato del valore del “vuoto” come centrale per attivare il processo che lui definisce di “erotizzazione della conoscenza”, ossia un reale e proficuo incamminamento delle persone verso la conoscenza, dinamica che può solo attivarsi dal riconoscimento di un centro vuoto, incolmabile, che muove senza sosta questo virtuoso processo che deve programmaticamente mettere in conto la dimenticanza e la riscoperta: «la soggettivazione del sapere può avvenire solo attraverso una quota di oblio», in RECALCATI Massimo, *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, op. cit., p.46. E questo processo sembra essere così vicino alle dinamiche di incontro e dissepolitura delle tracce del tempo antico da rendere, ai miei occhi, le pagine di Recalcati quasi un manuale per l'uso contemporaneo dei beni archeologici.

gli eletti, per i sapienti), e contemporanea, parallela emersione alla superficie (per molti).

Come non potrebbe risentire di questo cambiamento epocale il complesso processo che intendiamo rappresentare quando parliamo del progetto di allestimento e d'architettura in aree archeologiche? Come potremmo noi docenti, architetti operanti, amanti delle culture – di ogni cultura – e di tutte le loro produzioni fisiche e materiali che hanno creato il “mondo”, non solo fisico ma più ancora quello filosofico ed esistenziale, nel quale viviamo incontrando la corporeità del mondo fuori di noi, non percepire queste dinamiche come ineludibili per un progetto consapevole per la contemporaneità? Per chi scrive questo processo di desacralizzazione è inevitabile, e – ci piaccia o meno – dobbiamo imparare ad accettarlo per saperne usare le enormi potenzialità di generatori di nuovi sensi, di nuove culture, di nuove visioni del mondo. «Alla religione non si oppongono, perciò, l'incredulità e l'indifferenza rispetto al divino, ma la “negligenza”, cioè un atteggiamento libero e “distratto” – cioè sciolto dalla *religio* delle norme – di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato. Profanare significa: aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare. Il passaggio dal sacro al profano può, infatti, avvenire anche attraverso un uso (o, piuttosto, un riuso) del tutto incongruo del sacro. Si tratta del gioco»

scrive con parole che non chiedono commento sempre Agamben<sup>5</sup>. In questa dinamica, comunque, non va sottaciuto il rischio di rendere priva di responsabilità la conoscenza di quanto ci giunge dal passato, anche se lo stesso Agamben ricorda quanto nulla sia più serio del gioco per un bambino! Quindi “profanare giocando” esclude il consumo facile e privo di coinvolgimento, come noi, ancora imprigionati nelle categorie tardo romantiche, siamo portati a pensare. Tuttavia un altro pensatore autorevole come Marc Augè avverte del rischio connesso all’eccessiva spettacolarizzazione delle rovine intrinseca ad alcune dinamiche presenti nel loro uso nel nostro tempo che definisce della “surmodernità”; la quale – scrive Augè – «sarebbe l’effetto combinato di un’accelerazione della storia, di un restringimento

---

5. AGAMBEN Giorgio, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005, p. 85. Vogliamo qui riportare tutto intero il periodo per dare opportunità al lettore di intendere in pienezza questo passaggio cruciale del pensiero agambeniano sulla profanazione, anche per la diretta ricaduta sulle considerazioni che si svolgeranno nel presente scritto: «Il termine religio non deriva, secondo un’etimologia tanto insipida quanto inesatta, da religare (ciò che lega e unisce l’umano e il divino), ma da relegere, che indica l’atteggiamento di scrupolo e di attenzione cui devono improntarsi i rapporti con gli dei, l’inquietta esitazione (il “rileggere”) davanti alle forme – e alle formule – da osservare per rispettare la separazione fra il sacro ed il profano. Religio non è ciò che unisce uomini e dei, ma ciò che veglia a mantenerli distinti. Alla religione non si oppongono, perciò, l’incredulità e l’indifferenza rispetto al divino, ma la “negligenza”, cioè un atteggiamento libero e “distratto” – cioè sciolto dalla religio delle norme – di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato. Profanare significa: aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare. Il passaggio dal sacro al profano può, infatti, avvenire anche attraverso un uso (o, piuttosto, un riuso) del tutto incongruo del sacro. Si tratta del gioco».

dello spazio e di una individualizzazione dei destini»<sup>6</sup>; e più avanti aggiunge che «non esiste paesaggio senza sguardo, senza coscienza del paesaggio»<sup>7</sup>, riflessione che ci porta nel cuore del nostro presente lavoro: come possiamo gettare uno sguardo sul paesaggio che arriva da un lontanissimo passato e farlo parlare in maniera esauriente al contemporaneo? Per essere più espliciti: come possiamo immaginare che fare una passeggiata in un'area archeologia sia un'esperienza che parli a me, e costruisca uno sguardo nuovo e consapevole su un paesaggio che non può essere mai lo stesso che percepirono coloro che edificarono e vissero in quei teatri, anfiteatri e palestre che ancora oggi riempiono le nostre terre? Appare assolutamente vero quanto scrive Augè, ossia che «i valori espressi da un'opera antica (i valori cosmologici, ma anche l'estetica che li traduce, all'occorrenza con le sue manie, con le sue maniere) non sono più contemporanei: si sono deteriorati, non ci parlano più.

L'opera (del passato, n.d.a.) racconta il suo tempo, ma non lo racconta più in modo esauriente. Coloro che la contemplanò oggi, quale che sia la loro erudizione, non avranno mai lo sguardo di chi li vide per la prima volta. È questa mancanza, è questo vuoto, questo scarto tra la percezione scomparsa

---

6. AUGÈ Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p. 49.

7. Ivi, p. 37.

e la percezione attuale che l'opera originale esprime oggi, scarto chiaramente assente dalla copia che in qualche modo manca di una mancanza»<sup>8</sup>; e questo ci porta a considerare che se avvertiamo piacere dalle opere – incomplete – di tempi lontani è perché esse ci rendono chiara e visibile la distanza tra il passato e la percezione attuale che abbiamo di esse, inevitabilmente mancante, incompleta, mai interamente percepibile con esattezza da quel punto di vista sul mondo che avevano quei popoli e che – mi verrebbe da dire “fortunatamente” – non siamo in grado di riprodurre completamente, pena un assoluto e irrisolvibile immobilismo e mancanza di conoscenza, ricordando il monito di Recalcati. Questo ci dice anche Augè: e non è possibile non pensare ancora una volta ad Agamben e alla sua definizione di “contemporaneo”, che il grande filosofo contemporaneo definisce come «colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente e singolarmente a lui. Contemporaneo è colui che riceve in pieno il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo»<sup>9</sup>.

È quel fascio di tenebra che, se percepito, materializza il vuoto intorno a cui costruire

---

8. Ivi, pp. 25-26.

9. AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?* Nottetempo, Roma, 2008, p. 15. Voglio segnalare che nella lettura del libro citato di Paolo Rosa non è un caso che più volte venga citato questo scritto di Agamben, e, in un passo importante, proprio il passo da me qui ricordato.



un'inesauribile ricerca che attiva la conoscenza quello che dobbiamo pensare quando incontriamo questi rigurgiti di memoria che sono gli spazi archeologici.

Questa la potenza dei beni culturali più in generale, che sono opere vive anche se non più complete, opere che chiedono la nostra “ludica”, e quindi serissima, partecipazione perché possano comunicare al contemporaneo, nella consapevolezza che ognuna di queste azioni chiede una quota di progetto, di attiva partecipazione della contemporaneità, pena raggelare ciò che è vivo, sacralizzandolo, e impedire alle persone di percepirli come parte di un presente carico di futuro.

Ecco la grande scommessa del progetto contemporaneo in luoghi stratificati e particolarmente significanti come i contesti archeologici, beni che se non vogliamo si trasformino in vuoti simulacri di culture passate a noi incomprensibili, teatri della “danza delle cose morte” – come diceva dei musei il maestro norvegese Sverre Fehn – dobbiamo operare perché *si incontrino giocosamente con il nuovo* che chiede ed interroga, disvelandone valori inattesi mai immaginati da chi aveva pensato e realizzato quei luoghi, ma indispensabili a far sì che restino per noi pulsanti, narranti. Insomma dobbiamo positivamente assumere quella ottica che Alessandro Baricco definisce “il cuore del tempo nuovo”, ossia l’atteggiamento e le procedure dei nuovi “barbari”, per far parlare ad ampi strati dei

nostri contemporanei le opere d'arte e cultura che il patrimonio culturale rappresenta<sup>10</sup>.

Queste cose vado rimuginando da quando ho iniziato a lavorare per questo scritto: a quanto è cambiato il valore che i beni archeologici hanno nella vita delle persone, anche le più colte; alle diverse visioni del loro uso, restauro, apertura al pubblico e al turismo di massa, fino alla loro più brutale commercializzazione nel merchandising per gli eventi musicali, o le kermesse riservate a ristrette elite economico-commerciali che tanto hanno fatto parlare nell'ultimo anno per scelte del governo nazionale. Peraltro credo di poter affermare senza tema di smentita che parlare dell'uso contemporaneo degli anfiteatri italico-romani della nostra Campania ad uno della mia generazione non può non far venire in mente l'epico video dei Pink Floyd a Pompei dei primi anni '70, e quindi anche tutti i "musi storti" e gli "arricciamenti di naso" che

---

10. Nel bellissimo saggio *I barbari. Saggio della mutazione*, dove affronta metaforicamente il cambio culturale del registro della modernità, Alessandro Baricco scrive: «arrivano da tutte le parti i barbari. È un po' questo che ci confonde, perché non riusciamo a tenere in pugno l'unità della faccenda [...] vediamo i sacchetti, ma non riusciamo a vedere l'invasione. E quindi a comprenderla [...] vorrei studiare i mutanti con le branchie per vedere, riflessa in loro, l'acqua che sognano e che stanno cercando», in: BARICCO Alessandro, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, op. cit., p. 31; e più avanti, proseguendo nella sua analisi sulla nuova, inarrestabile visione del mondo che nel 2006 - quando scrive - presenta a noi lettori come già strutturata, arriva ad una prima conclusione che per Baricco ha un valore generale per comprendere le strategie della nuova "cultura barbara": "c'è una rivoluzione tecnologica che d'improvviso rompe i privilegi della casta che deteneva il primato dell'arte [...] i barbari usano una lingua nuova. Tendenzialmente più semplice. Chiamiamola: moderna [...] la spettacolarità diventa un valore. Il valore", lvi, pp. 39-41.

(a torto o ragione: dipende da una certa visione del mondo anche la valutazione del torto e della ragione) un evento radicato nell'immaginario di milioni di persone ha determinato<sup>11</sup>.

Nello stendere questo scritto, mentre ripercorrevi le considerazioni che ho qui riassunto per definire la prospettiva culturale che questo scritto propone, lentamente si sono affacciate alla mente due figure di progettisti che, in tempi recentissimi, si sono confrontati con gli spazi archeologici, ed in particolare con teatri ed anfiteatri nella nostra regione con strategie diversissime. Sono sicuro che se ne chiedessimo delucidazioni ai protagonisti probabilmente ci direbbero cose diverse da quanto magari racconterò dal mio punto di osservazione che oramai considero irreversibilmente “barbarizzato”, progetti che al di là di strategie formali e realizzative assolutamente diverse mi appaiono con grandi punti di contatto. Mi riferisco ad un architetto colto e sensibile come Francesco Venezia il quale all'interno dell'importante mostra *Pompei e l'Europa: 1748-1943* ha realizzato una imponente ed inattesa piramide-mausoleo al centro del grande anfiteatro nell'area archeologica; e a Studio Azzurro,

73

---

11. Non minore confusione e schieramenti su posizioni fideistico-estremiste ha generato l'uso negli ultimi decenni di spazi urbani stratificati per eventi artistico-musicali di massa: si pensi al concerto-evento sempre dei Pink Floyd a Venezia a piazza san Marco, o a quello più recente di Bruce Springsteen a piazza del Plebiscito a Napoli, o all'uso di via Caracciolo sempre a Napoli per le prove di una recente coppa America di vela!

il più importante gruppo italiano che lavora sulla multimedialità interattiva per comunicare e valorizzare luoghi e storie di popoli o di singole persone, che sta realizzando un progetto di allestimento narrativo-espositivo per l'area del teatro romano nell'agorà del centro antico di Napoli. Il primo lavoro, ampiamente documentato, visto e pubblicato, si caratterizza per essere un sorprendente *palinsesto*, dalla forte presenza fisica ed iconica, in un'area così pregnante come quello che forse è il più antico anfiteatro italico del sud Italia. L'opera è tra quelle recenti dell'architettura italiana quella che ha ricevuto maggiori consensi dalla critica e dal vasto pubblico che l'ha visitata.

Il secondo, ancora in elaborazione su incarico del comune di Napoli – e del quale ad ora non c'è certezza di realizzazione – più leggero, frammentario, meno iconico e dogmatico, secondo lo stile, contaminato e contaminante e per questo enormemente coinvolgente e comunicativo, del prestigioso studio milanese.

Entrambi progetti che, all'interno della preziosa ricerca radunata nel presente volume che tocca l'insieme delle conoscenze sull'ampio patrimonio degli anfiteatri e teatri campani, non potevano mancare anche al fine di contribuire ad alimentare le discussioni e le scelte di chi a questo patrimonio guarderà in termini di interesse collettivo ampio e diffuso, e non solo quale accademica riflessione su una collezione di spazi per il godimento intellettuale di un

piccolo drappello di colti e raffinati intellettuali, o peggio ancora come meri luoghi per lo sfruttamento merceologico fondato su enormi afflussi di turisti vocianti, distratti e voraci.

Entrambe le opere di cui parlerò sono esperienze che lasciano ben sperare che anche la moderna archeologia, innestata con il lavoro di artisti ed architetti sensibili, possa ritornare a fluire nella vita delle nostre comunità, ad accogliere interventi narrativi densi, non necessariamente neutrali, carichi di visioni di futuro: visioni “barbare”, se si vuole, ma non per questo prive di bellezza e utilità al fine della crescita dello spirito di una comunità consapevole cui, in ultima analisi, il bene culturale deve guardare pena la sua perdita di senso.

Voglio iniziare dal lavoro di Studio Azzurro perché mi piace immaginare che questo scritto possa fare la sua piccola parte per spianare la strada all'iter amministrativo di questo progetto di grande qualità, nella speranza di poter vedere vivere un progetto che renderebbe straordinaria l'esperienza di una parte misconosciuta ai più del centro della città che amo e nella quale insegno e lavoro. E per farlo voglio partire dalle parole di Paolo Rosa, co-fondatore di Studio Azzurro, che poco prima di lasciarci prematuramente scriveva che «la memoria collettiva oggi ha bisogno di stimoli e di contesti meno statici e meno monumentali, ha bisogno di ritrovare la dimensione di un'identità condivisa più fluida, più simile a quella, per esempio, del mito.

Il mito è una forma di condivisione dell'esperienza che dà identità, riferimento, regole a una comunità. Il mito è anche un archetipo che offre un contesto simbolico all'identità collettiva, necessario per progettare il futuro»<sup>12</sup>. Parole che gettano una luce preziosa sull'approccio al progetto dello studio milanese, specie se letto in continuità con quanto sempre Rosa aggiunge poco dopo, ossia che «utilizzando le installazioni interattive nei musei si possono generare luoghi su cui si sedimentano e si stratificano le tracce che una comunità lascia nel suo percorso evolutivo attraverso una ripetuta frequentazione del museo»<sup>13</sup>. Ma è nel passo successivo che troviamo quelle che appaiono quasi delle prefigurazioni del progetto napoletano; parlando del museo afferma che questi vanno intesi come «luoghi e oggetti di una ritualità identitaria, che sfruttano le potenzialità della tecnica per raccogliere ed elaborare i dati più significativi. Il museo, in quanto luogo vivente della memoria, si potrebbe così riconfigurare anche come un laboratorio antropologico, dove la comunità deposita, ritrova, rinnova e rielabora le tracce della propria storia, rilanciando l'esperienza della memoria in un progetto di identità collettiva. Mediante la tecnologia, il territorio registra così le propri stratificazioni temporali»<sup>14</sup>.

---

12. BALZOLA Alessandro, ROSA Paolo, *L'arte fuori di sé*, Feltrinelli, Milano, 2011, pp. 133-134.

13. Ivi, p. 134.

14. Ibidem.

Mettere in relazione il vuoto come centro della conoscenza, il buio sul contemporaneo che rende costruttivo il “gioco” per conoscere ed immaginare un uso profano delle materie arrivate dal lungo corso della storia; materie che Studio Azzurro ha sempre avuto la prospettiva di rendere ibride, molteplici, e al contempo intensamente fisiche e tangibili/tattili, rendendole concrete esperienze della conoscenza e quindi della crescita personale (ma anche collettiva e di comunità) che l’incontro con la materia, resa sensibile dalla memoria che conserva, inesaurobilmente propone<sup>15</sup>.

Il territorio dell’esperienza immaginata (e speriamo in futuro realizzata) per questa incredibile architettura stratificata napoletana è sempre un territorio di scambio, di partecipazione, di multi-visione e multi-percezione: l’incontro parte da una antica parete che si trasforma da solida e fissa superficie architettonica in un mobile schermo tessile. La videoproiezione propone al visitatore l’immagine di una leggera tenda in tessuto naturale che genera un passaggio, una soglia: «è l’inizio di un viaggio nelle

---

15. Dal bell’incontro avuto con Leonardo Sangiorgi, co-fondatore di studio Azzurro, nel novembre del 2015 al termine della sua conferenza al dipartimento di architettura di Napoli Federico II, ho appreso del lavoro che qui presentiamo. Al momento non c’è certezza del futuro di questo progetto, ma vogliamo sperare che a breve questo lavoro divenga reale restituendo vita e futuro ad una parte misconosciuta e assolutamente non valorizzata dello straordinario centro antico di Napoli. Per il momento ringrazio Leonardo Sangiorgi che oltre ad essere un riconosciuto artista e professionista si è rivelato essere persona semplice e intensa, disponibile come solo i grandi sanno essere.

stratificazioni del tempo e nel rigore geometrico dello spazio fisico del Teatro Romano. La superficie tessile, presto diventa la pagina iniziale di un libro, una sorta di indice filmico, per guidare il visitatore nel sito e ai suoi contenuti multimediali; e non solo. Abbinato alla soglia c'è sempre un guardiano ed anche in questo caso, per questa particolare soglia immateriale il guardiano, anzi diversi guardiani si manifestano in accordo con le trasformazioni delle immagini»<sup>16</sup>.

L'installazione proposta da Studio Azzurro si caratterizza per una ricca presenza di immagini evocative che partendo sempre dai graffiti, in via di trasformazione, tramite la proiezione su un muro del teatro, «presentano e trattano temi legati a tutto ciò che riguarda e ha riguardato le manifestazioni spettacolari che si sono svolte in quel particolare luogo. L'impressione è quella che il muro, oggetto centrale dell'allestimento dell'installazione, abbia la capacità di ricordare gli avvenimenti di cui è stato testimone e possa restituire tale memoria, attraverso una messa in scena di ombre videoproiettate sui muri, di affreschi che prendono vita mettendo in mostra, brevi momenti e veloci storie di chi lavorava e viveva per realizzare gli spettacoli e dei protagonisti degli eventi del teatro e di chi in seguito l'ha utilizzato per altri fini. Ballerine, musicisti, attori,



16. Dalla relazione di progetto gentilmente ottenuta da Leonardo Sangiorgi nel gennaio 2016.



atleti, gladiatori, poeti, sacerdoti e celebranti si alternano e prendono vita sul muro, sotto varie forme visive»<sup>17</sup>. Seguendo strategie del museo di narrazione sperimentate in altre circostanze, la componente allestitiva del suono ha un ruolo fondamentale nell'installazione proposta, tanto che «anticipando la comparsa delle immagini, sembra provenire dalla profondità delle fondamenta del teatro, uscendo dalla grata che copre il buco nel pavimento e dà subito dopo vita alle immagini di flussi d'acqua che risalgono sui muri in un percorso inverso a quello tradizionale della fontana. Il flusso dell'acqua videoproiettato, porta con sé ed espande negli spazi sui muri limitrofi, immagini, notizie e suoni che in una sorta di contrappunto con l'installazione precedente ci parla di tutto ciò che ruotava attorno al mondo del teatro ma non è direttamente teatro. Le tipologie degli spettatori, i venditori ambulanti, inservienti e operai, cavatori di pietra, semplici e occasionali passanti e per finire archeologi diventano i protagonisti delle storie suggestive che emergono dal flusso dell'acqua»<sup>18</sup>.

Ad obiettivi chiari e semplicemente elencati (narrazione delle stratificazioni e degli accadimenti: la costruzione del teatro romano – su qualcosa di probabilmente esistente – ; le messe in scena; gli ultimi spettacoli nel Cinquecento d.c.; la scomunica

---

17. BALZOLA Alessandro, ROSA Paolo, *L'arte fuori di sé*, op. cit., p. 134.

18. *Ibidem*.

e l'abbandono; i crolli e le trasformazioni; i diversi usi come le sepolture, le cisterne, la camiceria, il rifugio, fino alla crescita urbana esterna e poi l'oblio; il giardino del Settecento fino alla scoperta delle tracce alla fine dell'Ottocento e prime operazioni di scavo, con i ritrovamenti, le ipotesi (egli scavi futuri) Studio Azzurro immediatamente fa succedere le strategie e le suggestioni che il progetto perseguirà nella sua fase di realizzazione, e con l'ausilio di disegni a mano libera, come nel loro stile, di rara delicatezza e fotomontaggi semplici ma efficaci, rendendo chiare e comunicative le atmosfere che si realizzeranno. Ma immediatamente si mette in chiaro l'anima del progetto, facendo comprendere al visitatore che «non si tratta solo di un teatro romano ma di un multi-luogo, dove l'alternanza di erosione e sedimentazione e la sua continua trasformazione fa pensare a un'opera ritmica e musicale che, senza soluzione di continuità, arriva sino a noi e va oltre. Il progetto prende forma come una vera e propria messa in scena, con i suoi tre atti che anche se sequenziali nel percorso non lo sono necessariamente nella narrazione. Il luogo e il suo contesto diventano quindi scena totale ed il pubblico è libero di sentirsi parte di essa. Particolare attenzione, nello sviluppo dell'idea progettuale, dovrà essere data al progetto tecnico ed impiantistico che non potrà essere in alcun modo invasivo»<sup>19</sup>.

---

19. Ibidem.

Il progetto come spesso accade nel lavoro di Studio Azzurro rispetta una successione di chiara marca teatrale, e certo la sua realizzazione renderebbe un servizio dalle conseguenze incredibili in termini di comprensione e fruibilità di un bene, quale la cavea dell'antico teatro romano del centro antico di Napoli, ad oggi praticamente sconosciuto. Ma più in generale di riconoscimento della nostra stessa origine culturale ed esistenziale: credo che Margherita Sarfatti coglieva in pieno il senso di questa speciale antica città quando nel 1924 scriveva che nell'incontro con i resti delle civiltà italiane e in generale romane «ci si tuffa nella vertigine dei millenni, dove l'illusione del tempo è caduta, e l'umanità si disvela in fieri attraverso forme linearmente simili e sostanzialmente uguali alle odierne, ubbidienti, in sostanza, a uguali bisogni e ad analoghi impulsi spirituali»<sup>20</sup>.

81

---

20. SARFATTI Margherita, Pompei risorta, in *Dedalo*, a. IV. Fasc. IX, aprile 1924, p. 663, citato in GALLO Luigi, *Desrealites d'autrefois et un cratere plein de mystere par dessus*. Architetti francesi a Pompei, in OSANNA Marco, CARACCIOLIO Maria Teresa, GALLO Luigi (a cura di), *Pompei e l'Europa, 1748-1948*, Mondadori-Electa, Milano, 2015, p. 351.

Progettare  
oggetti per la  
vita reale

La cultura del progetto di architettura e delle attrezzature per il vivere quotidiano ha subito, nel nostro occidente, un sorprendente sviluppo dalla fine del Rinascimento in avanti grazie all'affermarsi progressivo di un nuovo ceto sociale: la borghesia. Oggi un altro balzo la sta vivendo grazie alla stessa classe sociale, ma questa volta a causa del suo disfacimento, o meglio – per dirla con le parole di Yona Friedman – in conseguenza della sua “diluizione”<sup>1</sup>. Un ottimismo crescente in maniera esponenziale dal Duecento fino alla seconda metà del Novecento aveva portato i più a ritenere che la affermazione economica e sociale di un così ampio strato sociale di artigiani e commercianti che, dopo millenni, si affacciavano al vertice della scala sociale – all’inizio affiancando la classe aristocratica e sacerdotale, ma dalla fine del Settecento sostanzialmente sostituendola anche grazie al grande progresso tecnologico e industriale – corrispondesse necessariamente ad un



1. Cfr. FRIEDMAN Yona, ORAZI Manuel, *Yona Friedmann: the dilution of architecture*, Nader Seraj, Zurigo, 2015.

salto di qualità etico nel rapporto interpersonale tra le persone, a partire dal privato del focolare domestico fino alla scala dei rapporti tra intere comunità e finanche tra le stesse nazioni. Questo senso di “superiore alterità” con cui si è sempre considerata la classe borghese – nella mistica apologetica della critica storica e sociale sempre descritta come lavoratrice, libera da soggezioni economiche e di culto, dedita al lavoro e ai commerci, disponibile senza pregiudizi di sorta allo scambio economico e culturale – ha fatto ritenere che fosse l’incarnazione di quella forza sociale capace di determinare un lineare progresso e conseguente positiva liberazione dal sopruso e dalla sottomissione ai poteri tradizionali. Un processo intrinsecamente destinato a produrre, secondo quella visione in positivo, anche città e oggetti migliori, manifestazioni sociali di un corpo sociale generatore di bellezza. In questa progressione il “bello” ed il “buono” tendevano sempre più a sovrapporsi con il “razionale”. Ben conosciamo, peraltro, la retorica positivista che ancora permea ampia parte dei nostri ragionamenti, in conseguenza della quale anche di fronte alle maggiori contraddizioni e alle storture economiche del sistema sociale in cui siamo cresciuti e viviamo – in particolar modo relativamente all’abuso delle risorse non rinnovabili – continuiamo a sentirci ripetere che comunque vadano le cose quello in cui viviamo noi occidentali resta “il migliore dei sistemi possibili”. Affermazione che ci ha tradizionalmente indotto a ritenere come

inferiore molto di quanto prodotto da sistemi sociali e culturali lontani dalle nostre dinamiche; nei casi migliori arrivando a ritenerli “interessanti ma primitivi”. È evidente che ogni manifestazione legata a questa acesi ha comportato modifiche sostanziali alla forma dell’abitare, delle città stesse e anche moltissimo agli oggetti che sempre più divenivano fisica manifestazione di questa progressiva affermazione culturale e politica. Ma le dinamiche intervenute nei paesi occidentali dopo la seconda guerra mondiale hanno portato alle estreme conseguenze queste dinamiche, portando il processo alle sue estreme conseguenze. Ho ancora ben presente, negli occhi e nelle orecchie, lo stupore – e più volte il disappunto – del nonno paterno quando mio padre, come molti della sua generazione, preso negli anni Sessanta e Settanta del Novecento da quella sorta di euforia collettiva assolutamente senza riserve, si disfaveva, senza darsi pena alcuna, di ogni oggetto che in qualche modo potesse avere rapporti con un passato povero, riempiendo al contempo la nostra casa di oggetti nuovissimi e coloratissimi in plastica, vetro, acciaio. Mobili e oggetti luccicanti e multicolori, belli in quanto nuovi, venuti a sostituire, ad esempio, quella vecchia madia cigolante della nonna, quei coperchi cui mio nonno (ramaio da generazioni) aveva sovrapposto un manico in latta ricavata da una confezione di caffè al posto del manico di plastica perduto. O una vecchia scatola di biscotti in latta in cui – sempre mio nonno – conservava ogni

tipo di carta colorata o di nastri recuperati da regali ricevuti “*perché prima o poi potranno sempre servire*”! Non che mio padre fosse dimentico delle tradizioni della sua terra, del senso della sua storia, del piacere di fare le cose con le proprie mani; ma quel mondo di oggetti nuovi e luccicanti, prodotti dalle fabbriche in cui anche lui lavorava, erano ai suoi occhi un evidente segno di un progresso di cui non ha mai dubitato fosse destinato a finire. Andandosene prematuramente ci ha lasciato un vuoto incolmabile nel cuore e nel corpo, parallelamente ad una casa zeppa di ogni tipo di utensili, elettrodomestici, suppellettili e gadget che senza tema di smentita potrebbero riempire un museo di cultura materiale capace di parlarci dell’Italia (ma in generale di tutto quelle terre che chiamiamo “occidente”) dal Millenovecentocinquanta ai primi anni del Duemila. E sono certo che ogni italiano vissuto nella seconda metà del Novecento potrebbe raccontare una storia simile, perché questa è la nostra storia, una storia raccontata attraverso gli oggetti con cui siamo cresciuti; una storia che ha formato anche il nostro senso critico verso processi che oggi sappiamo dover necessariamente virare verso una maggiore sostenibilità, prima filosofica ed esistenziale – direi – e poi certo anche produttiva ed economica. Crescendo ho capito che tutto quell’accumulare oggetti non era solo la manifestazione di una sindrome compulsiva di un uomo trasformato dalla società italiana del secondo dopoguerra da cittadino di una



provincia povera in benestante consumatore urbanizzato. No: mio padre, fortunatamente, è rimasto fino alla fine dei suoi giorni una persona con i piedi per terra, consapevole anche della sua storia familiare e sociale. Solamente che per lui – come per la maggior parte degli italiani suoi contemporanei – quel mondo di oggetti nuovi e sfavillanti che le nostre società divenute opulente producevano sempre in nuove fogge, era capace di rendere evidente, e materialmente chiara, la liberazione finale dalle fatiche millenarie del fare la pasta, del fare il pane, e più in generale del fare fatica fisica per ogni gesto quotidiano, come oggettivamente era sempre stato per gli uomini prima di loro. E più ancora riteneva che finalmente tutti – per la prima volta nella storia – avevano con questo nuovo stato raggiunto finalmente la possibilità di accedere al sapere, al conoscere e viaggiare, visto quale sacrosanto diritto; ma parallelamente pensava fosse anche un diritto avere oggetti non indispensabili e che in fondo avevano il solo senso di gratificare la persona e concedere il soddisfacimento di quel senso ludico troppo spesso frustrato nella loro infanzia che era stata, sostanzialmente, un’infanzia negata. Finalmente poi poteva vedere in famiglia, nella comodità della propria casa, storie narrate in quella magica scatola luminosa che era la televisione senza dipendere dal dover andare nei circoli (della Democrazia Cristiana, o della parrocchia del paese, nel suo caso di uomo del sud) che in un paesino del mezzogiorno negli anni

'50 erano gli unici luoghi dove c'era una – la sola – televisione per l'intera comunità. Per lui (per la sua generazione) quelle infinite protesi del corpo che il nuovo e improvviso benessere avevano portate con sé erano la definitiva e finale liberazione dall'asservimento dell'Uomo ai capricci della Natura, dei suoi umori, in qualche modo anche all'arroganza dei potenti di sempre che, soli, avevano goduto della bellezza e dell'intrattenimento mentre a tutti era riservata solo fatica e povertà. Dopo tanta fatica, generazioni e generazioni di persone che si erano impegnate ad inventare strumenti per semplificare, normare, produrre oggetti capaci di rendere migliore la vita quotidiana di tutti non voleva che il richiamo dell'etica naturale (limite delle risorse, aumento popolazione mondiale, diseguaglianze crescenti nella società, abuso delle risorse, distruzione dell'habitat per inquinamento industriale ed abuso dell'energia cui i più avvertiti da subito richiamavano le nazioni finalmente democratiche uscite dal disastro di due tragiche guerre mondiali) inficiasse questa lineare, costante, positiva, e per lui inevitabile crescita dell'uomo verso la liberazione dall'affanno, dalla fatica, dal privilegio di pochi. La Natura, come sempre aveva fatto, avrebbe saputo assorbire – mi diceva sempre – le scorie prodotte in questi processi industriali, e avrebbe di certo saputo rigenerare senza sosta ogni scoria o scarto in risorsa. E nel caso non ce l'avesse fatta da sola, la “modernità” avrebbe avuto intrinsecamente la

forza di trovare i rimedi, le “tecnologie” che avrebbero messo tutto di nuovo in ordine: noi Uomini saremmo di certo stati in grado di trovare soluzioni, di caso in caso, che avrebbero rimesso a posto le cose. Questo è il punto, la questione di fondo dove le cose, per me, si sono rotte rispetto a quel positivismo senza dubbi e quindi senza necessità di cercare alternative. È qui, è in questo punto che la mia generazione (quella nata negli anni Sessanta, la prima, grande generazione che cresceva in Italia senza bisogno di andare in una qualsiasi America per sopravvivere, restando per lo più in una Italia certo carica di disparità tra nord e sud ma pur sempre finalmente prospera) ha posto domande su quella “loro storia” che incominciavamo a sentire, istintivamente, come taroccata, come falsa, almeno non interamente credibile: un racconto mitico, per lo più, e non certo una realtà senza contraddizioni, e che comunque a noi non convinceva come era invece accaduto a loro. E ovviamente anche nel progetto, e proprio a partire dal mondo degli oggetti che abitano con noi il quotidiano<sup>2</sup>. Abbiamo semplicemente avuto bisogno di uscire da questa traiettoria lineare e apparentemente senza alternative; abbiamo dovuto fare uno scarto esperienziale (meglio: più e diversi spostamenti, non uno solo) da questa

---

2. Un libro chiave e esplicito in questa critica al nuovo senza “se e senza ma” è HENNESSEY James, PAPANEK Victor, *Nomadic Furniture. D-I-Y projects that are lightweight and light on the environment*, Schieffen, Atglen, 2008. Il volume è la ripubblicazione del rivoluzionario testo che uscì in prima edizione nel 1972.

visione per poter capire dove le cose per noi non funzionavano più. E allora abbiamo riscoperto sempre di più nei nostri coetanei la voglia di recuperare una manualità, un senso critico nei confronti dei prodotti che il “mercato” ci continuava a propinare in maniera assurdamente forsennata, e più ancora a dubitare della visione della crescita lineare e di annullamento dell’individuale nel collettivo come senso unico della Storia da cui non si sarebbe potuto più derogare. Insomma: spostarsi dal loro tracciato ha aperto molte strade che i più (coloro che vedevano solo la linea retta del progresso) hanno sentito come “contestazione”, ed invece era semplicemente “ricerca e sperimentazione” oltre che “crescita” nel senso migliore dei termini, ossia comprensione delle necessità nuove e libertà di guardare altrove per capire se quelle evidenti – per noi figli – lacerazioni potevano trovare nuovi rimedi, nella certezza che ci fossero una infinità di *altre possibilità* per dare risposta alle nuove necessità che comunità oramai trasformate – in primis nell’immaginario che ne animava desideri e bisogni – ponevano. E quando si insedia il germe della possibilità di spostarsi altrove e cercare qualcosa che ti corrisponda di più e meglio, non c’è possibilità che questo venga dimenticato. È ovvio che qualcuno cerchi di renderlo reale, di dare forma ai nuovi desideri: per la nostra generazione la musica e il cinema sono stati gli strumenti principali dell’indagine nel nuovo immaginario, e oggi siamo consapevoli nella ricaduta costante sul

nostro vivere quotidiano. In questo la scuola pubblica nei paesi occidentali, pur nei suoi costanti e immensi travagli – che sono lunghi dall’essere terminati – ha avuto e continua ad avere uno spazio centrale per la crescita delle libertà esistenziali, sociali e quindi anche economiche delle giovanissime generazioni<sup>3</sup>. Inclusa l’Università pubblica che continua ad essere uno spazio di libertà e di crescita sociale ineguagliabile. Così, lentamente ma progressivamente, abbiamo visto crescere aree del dissenso critico e culturale nel cuore dell’Europa ed America del nord anche nel mondo dell’architettura e del design, e proprio a partire dalle giovanissime generazioni che sempre di più muovendosi contro i “padri e maestri” che avevano generato e proseguito senza dubbi apparenti quella lunga e positiva storia che veniva da lontano con la definitiva affermazione del mondo capitalistico-borghese, avevano finito per imbalsamare il futuro senza concedere ai più giovani la possibilità di reinventarlo. Superstudio, Yona Friedmann<sup>4</sup>, ma Colin Ward<sup>5</sup> sul versante urbano, e poi Victor Papanek per il design (parallelamente a De Carlo) hanno incrinato la poetica del novo e lucicante, e attivato il processo dell’abbattimento



3. RECALCATI Massimo, *L’ora di lezione*, Einaudi, Torino, 2014.

4. Cfr. FRIEDMAN Yona, *L’architettura della sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

5. In particolare penso a BORELLA Giacomo, *Colin Ward: Architettura del dissenso. Forme e pratiche alternative dello spazio urbano*, Eleuthera, Napoli, 2016.

della super-autorialità, valorizzando il progetto condotto consapevolmente dal basso non nel senso di meno valore, ma condiviso all'altezza cui tutti possano sentire di comprendere, capire, partecipare. Così la generazione dei nostri padri nei confronti dei figli più indisciplinati si è rivolta immediatamente con brutale furia iconoclasta, manovrandolo e spostandolo verso i binari morti delle droghe e della violenza le aspirazioni a nuove bellezze (e pochi come Pasolini, in un libro come *Scritti Corsari* lo ha chiarito e mostrato a tutti) nel tentativo di riportare tutto sui binari della "giusta, inevitabile e lineare continuità con la storia del passato". Ma questo colpo di coda, che ha avuto nelle discipline dell'architettura degli anni Ottanta e Novanta del Novecento il triste momento del revival storicista in chiave postmoderna parallelamente all'affacciarsi di dure e chiuse scuole indottrinanti (in Italia in particolare incarnato dalla cosiddetta Tendenza), ha avuto il benefico effetto di svelare definitivamente il lato crudele di questa visione politico-economica del mondo, generando per contrasto una moltiplicazione delle ricerche verso altre possibilità di produzione e di visione della relazione uomo-natura, uomo-spazio, uomo-oggetti. In questo senso la seconda metà del Novecento e questo primo scorcio del XXI secolo sono stati anni esaltanti, ricchi di sperimentazioni anche nel mondo dell'architettura e del design, strada che noi vogliamo continuare a percorrere, rendendola compatibile con la nostra

storia personale e sociale, senza renderla velleitaria, ma senza neanche rinunciare a immaginare strade nuove ma che percepiamo cariche di un futuro che ci sembra di scorgere compatibile con la società e le dinamiche anche locali con cui ci confrontiamo quotidianamente. Ecco quindi che il progettista (architetto, designer o *digital-maker* che sia) non può che essere consapevole attore in un processo di questo tipo sempre più connesso con il proprio intorno percepito come uno spazio tra le cose, connesso con il resto del mondo. Certo oggi, più di prima, l'allargamento della base degli architetti e dei designer attivi, l'opportunità di arrivare in breve dal pensiero fino all'autoproduzione di beni e oggetti (auto-prodotti, autodistribuiti) e alla loro visualizzazione sulle reti web, ha cambiato definitivamente lo scenario e le opportunità. Sempre meno i grandi "maestri del pensiero" possono monopolizzare l'attenzione dei media e degli addetti, peraltro anche essi in perenne modificazione e allargamento. Molte persone oggi vedono i loro figli, gli amici dei loro figli, capaci di produrre, pensare, immaginare e realizzare oggetti da sé senza spostarsi dai propri territori; si rendono conto sempre più rapidamente che figure di "architetti-prometeici", per dirla con Carlo Ratti<sup>6</sup>, che facciano calare dall'alto la loro mirabolante (e quasi sempre surrettizia e lontana)

---

6. RATTI Carlo, *Architettura open source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi. Torino, 2014.

proposta di città e di oggetti d'uso, di architetture, sono per lo più mestieranti interessati – nella maggior parte dei casi – a tutelare il proprio potere economico e a riproduzione il consenso intorno alla propria persona\azienda, invece che essere filantropi dediti al bene comune come spesso dichiarano senza qualche imprudenza. Per questo grande ruolo ha la scuola pubblica, e non poco ambisce a fare su questa linea la neo nata scuola di design federiciana, che tanta e gloriosa storia ha, e nessun senso di subalternità, ma che formalmente si presenta nel campo dell'offerta formativa solo con l'apertura del master DBE del 2015. Qui la precarietà, l'uso dello scarto, sono patrimonio e parte del dna di una delle capitali del Mediterraneo da millenni. Qui sapremo rendere questo atteggiamento di costruzione dal basso nuova prospettiva che già mostra di sapersi connettere con realtà giovani e dinamiche del territorio<sup>7</sup>. Architetti, artisti, designers, imprenditori e artigiani digitali evoluti saranno sempre coloro che dovranno intervenire per dare forma col progetto a questo magma complesso di nuove richieste di attrezzature dinamiche e mobili per il contemporaneo,



7. In particolare appena aperti il "Master di Design for built environment" al Dipartimento di Architettura di Napoli, Federico II, nel 2015, abbiamo avuto la buona sorte di avviare una collaborazione con una dinamica azienda Campana, La ReLegno SRL di Cervinara (Av), che sta realizzando i prototipi 1\1 di dieci oggetti progettati dagli studenti del primo corso Interior Design da me tenuto, oggetti a nodo semplice, senza giunzioni, per la comunità vivace e dinamica della Sanità a Napoli con cui stiamo condividendo una serie di azioni di sperimentazione su progetti partecipati sin dal 2013.



è indubitabile che lavorare per il mondo reale, come diceva Papanek, avendo davanti facce di perone reali, con storie e desideri reali, e non una persona-media con un desiderio-medio cui dare una risposta-media, dia nuove prospettive al design per lo spazio costruito. La prospettiva della progettazione open-source che persegue un architetto come Carlo Ratti va ben oltre, arrivando praticamente ad annullare il senso tradizionale dell'autorialità di un progetto di architettura e di design. Ma questo sappiamo bene essere stata la prospettiva di Friedman<sup>8</sup>, e poi di Superstudio e certo di Papanek sin dagli anni Sessanta, oggi finalmente entrata nel sentore comune al punto di arrivare a dare la direzione della Biennale di Venezia ad un autore come Aravena re-  
sosi famoso per un processo di progettazione partecipata e condivisa per popolazioni assai povere in Cile. E viste le aberrazioni degli ultimi decenni mi pare addirittura in ritardo l'attenzione del mondo ufficiale dell'architettura a queste posizioni, prima politico-sociali che non formali o produttive. Alla scala di noi ricercatori, studenti e normali cittadini diminuisce progressivamente il senso di sudditanza psicologica nei confronti dei maestri di pensieri e forme cui attenersi per essere considerati dentro il

---

8. Nella vasta e estrema bibliografia di Friedman voglio segnalare in particolare un recente volume il cui titolo è illuminante sulle prospettive reali dei suoi interessi espressi in oltre 50 anni di studi e ricerche: FRIEDMAN Yona, *Architecture with the people, by the people, for the people*, Actar, Barcellona, 2014.

sistema riconosciuto del contemporaneo<sup>9</sup>. Oggi non serve usare le riviste consolidate per avere informazioni aggiornate, anzi spesso arrivano ben ultime a registrare le dinamiche contemporanee, dichiarando per lo più rapporti e relazioni con le quali determinano (speriamo ancora per poco) le gerarchie del mondo del progetto che è ancora rigido, difficilmente accessibile, e certo molto più interessante di quel poco che riescono a mostrarci. In questa dinamica la proliferazione di macchinari controllati dai sistemi operativi digitali, spesso di costi oramai accessibili a molti, la prospettiva della partecipazione e del coinvolgimento con la base dei cittadini e dei fruitori alla fase del pensiero e anche alla realizzazione di parti di sistemi di attrezzature non è più una chimera. Sempre più scuole di architettura, istituti d'arte e mestieri, semplici maker digitali o ragazzi liceali, realizzano e diffondono oggetti e sistemi di grande interesse prendendo parte a dinamiche un tempo relegate a specialisti e ad aziende fortemente strutturate. Anche le aziende più indipendenti si spostano da un settore ad altri limitrofi, magari dal generare imballaggi per il cibo a sistemi di facile assemblaggio per l'arredo e il vivere quotidiano, come



9. A partire da queste considerazioni ho avviato sin dal 2006 un'azione di ricerca di quella che ho definito "mobilarchitettura", che ha prodotto come risultati prototipi e ricerche pubblicate sui volumi: FLORA Nicola, *Progettare, sperimentare, costruire. Quaderno di ricerche e sperimentazioni sull'interno architettonico*, Clean, Napoli, 2007; FLORA Nicola 2008, *Macchine per abitare*, Clean, Napoli, 2008; FLORA Nicola, *Per un abitare mobile*, Quodlibet, Macerata, 2011.

accade per una vivace azienda con la quale in questi mesi stiamo conducendo sperimentazioni con gli studenti del corso di *Interior Design* del primo anno del master del DBE dell'Università Federico II di Napoli. A me pare che quella strada che i maestri della scuola napoletana del design e dell'arredo come Alison, Dalisi, Mango, Bossi, aprirono, con anarchica curiosità e inesauribile dinamismo, abbia trovato nella nuova scuola di design napoletana una prospettiva concreta di sviluppo e di attualizzazione anche per la sua intrinseca interdisciplinarietà. Se un tempo Alison doveva lavorare con sapienti artigiani, e poi alla fine andare in Brianza per realizzare prodotti che potessero presentarsi al mercato, oggi con le prospettive alle quali ho sopra velocemente accennato queste cose possono accadere assai facilmente e agilmente sul nostro stesso territorio. Anzi stanno già accadendo. Realtà sociali molto dinamiche hanno dimostrato proprio a Napoli, e nei suoi luoghi più difficili, che il bene culturale può generare ricchezza e non essere una palla al piede per la pubblica amministrazione, basta volerlo e saperne avere una visione non dogmatica e certo innovativa<sup>10</sup>. Altre realtà si stanno rendendo visibili cercando consapevoli



10. Penso in particolare all'incredibile azione di ribaltamento del rapporto bene culturale-comunità locale che nel rione Sanità della terza circoscrizione di Napoli sta avvenendo da dieci anni, in particolare nell'uso delle Catacombe di San Gennaro. Qui una persona speciale quale Antonio Loffredo, con la Onlus "L'altra Napoli" di Ernesto Albanese, hanno avviato sin dal 2006 un processo di partecipazione reale, facendo del bene culturale un reale fattore di crescita in primis economica, e quindi sociale e culturale, arrivando ad oggi

contiguità con il mondo della ricerca e della sperimentazione, siano esse aziende già consolidate<sup>11</sup> che giovani e di nuovo arrivo al segmento delle attrezzature per l'abitare e il tempo libero. Insomma questo è solo il primo capitolo di una nuova e sicuramente felice stagione di ricerca e sperimentazione da scriversi a molte mani, in una nuova e inedita relazione tra università pubblica, imprenditori innovativi, maker indipendenti e digitali e comunità locali. Con forza e con felicità.



a costruire tre cooperative sociali che occupano stabilmente trentacinque ragazzi del rione. La Fondazione di Comunità San Gennaro, da un anno, è poi divenuto quell'ulteriore strumento legale e finanziario che sta facendo fare ulteriori incredibili passi a qualcosa che oramai è un vero e proprio modello di riferimento per la progettazione partecipata dal basso a livello internazionale.

11. Penso in particolare alla Flou con cui il DiARC ha organizzato e svolto un workshop di sperimentazioni su sistemi innovativi d'arredo.



Finito di stampare  
nel mese di febbraio 2017