

4° Laboratorio Internazionale d'Architettura

*Il progetto dell'esistente e il restauro
del paesaggio.*

San Giovanni in Fiore: identità e oblio

a cura di

Laura Thermes

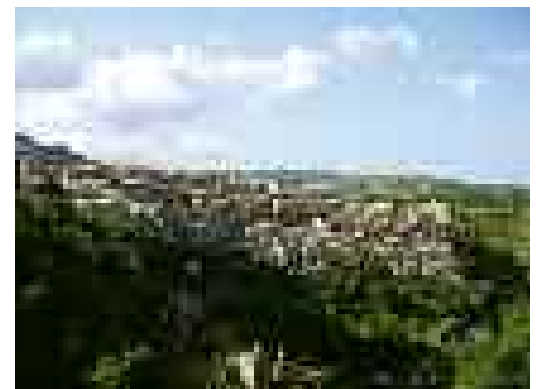
Gianfranco Neri

Francesco Cardullo

Ottavio Amaro

Marina Tornatora

Clara Stella Vicari Aversa



*Attività di Laboratorio nel Salone della Scuola Elementare
Vaccarizziello, San Giovanni in Fiore.*

Collana
Quaderni del Laboratorio Internazionale d'Architettura
Volume 4



© 2010 Iiriti Editore
Via del Torrione, 31
89125 Reggio Calabria
Tel. 0965.811278

www.iiritieditore.com

ISBN 978-88-6494-031-1

Presentazione	9	<i>Laura Thermes</i>	Il progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio. San Giovanni in Fiore: identità e oblio
Temi e luoghi	13	<i>Ottavio Amaro</i>	Un progetto per San Giovanni in Fiore: i temi del 4° Lid'A
	23	<i>Massimo Lo Curzio</i>	Centro urbano e patrimonio architettonico a San Giovanni in Fiore, note per l'intervento
Laboratori	35	<i>Clara Stella Vicari Aversa</i>	Come un raddomante. Proposte e idee per San Giovanni in Fiore
	38	<i>Franco Cardullo</i> <i>Marco Mannino</i> <i>Dottorato di Ricerca di R.C.</i>	Il centro storico
	52	<i>Jorge Cruz Pinto</i>	Il bordo sul fiume Neto
	64	<i>Maria Angelini</i>	L'accesso e la ferrovia
	74	<i>Jean Pierre Crousse</i>	Il quartiere Bacile
	84	<i>Maxime Ketoff</i>	Il quartiere Olivaro
Contributi	95	<i>Gianfranco Neri</i>	Memoria, oblio e altre forme del tempo
	99	<i>Ettore Rocca</i>	Paesaggio come corpo
	103	<i>Laura Thermes</i>	Leggere un paesaggio
Interventi	109	<i>Fulvio Abbate</i>	Usare l'allegato!!! - Appunti su "istruzioni per l'uso del paesaggio (e della memoria)"
	115	<i>Giuseppe Barbera</i>	Tutelare e valorizzare i paesaggi agrari tradizionali: l'esempio della Valle dei Templi di Agrigento
	127	<i>Jean Pierre Crousse</i>	Barclay & Crousse Architecture. Percorso concettuale dello studio
	131	<i>Jorge Cruz Pinto</i>	Un approccio all'elogio del vuoto
	137	<i>Pasquale Culotta</i>	Il restauro urbano e l'architettura del Contratto di Quartiere Calvario - Pizzillo a Palma di Montechiaro (AG)
	141	<i>Pietro Derossi</i>	Il progetto come racconto
	145	<i>Bjarke Ingels</i>	Pragmatic Utopias: the CPH Experiments
	149	<i>Attilio Nesi</i>	Il progetto dell'esistente premoderno. Strategie e azioni per il recupero dei centri storici minori della Calabria
	157	<i>Franco Purini</i>	La necessità dell'innovazione. Dal mondo globale al caso italiano
	171	<i>Luca Verdone</i>	Il paesaggio meridionale nel cinema italiano
177	<i>Giovanni Chiaramonte</i>	Dolce è la luce	

Come è possibile governare e progettare un paesaggio, contribuire alla sua crescita o, quanto meno, preservarlo dal suo deperimento? Nella risposta a questa domanda seguirò un percorso a ritroso.

Per stabilire regole, far crescere o distruggere, in breve progettare, nel bene e nel male, un paesaggio (e questo sarà il primo passo all'indietro), è necessario prima *ritrovarvisi*, ritrovarsi in un *determinato* paesaggio. Ritrovarsi sembra un'indicazione puramente geografica e, come tale, subito comprensibile. Ma lo è davvero? Per questo, vorrei fare un ulteriore passo indietro, e mettere tra parentesi la *determinatezza* del paesaggio in cui ci si ritrova, su cui immediatamente corre la nostra attenzione, per chiedermi che cosa significa propriamente *ritrovarsi in un paesaggio* e quali sono le condizioni per ritrovarsi in un paesaggio come che esso sia. Solo a quel punto, credo, potremo avere un punto di partenza riflessivo per capire il significato del ritrovarsi in un determinato paesaggio e, infine, per pensare una progettazione felice di un determinato paesaggio.

Ancora, per capire meglio questo "ritrovarsi in un paesaggio", userò la nozione di corpo, nel senso del *corpo proprio*, e del "ritrovarsi nel corpo proprio". Accosterò il "ritrovarsi nel paesaggio" e il "ritrovarsi nel corpo proprio". Insomma: ritrovarsi nel paesaggio – come nel corpo proprio. Scanderò il mio percorso in quattro tappe.

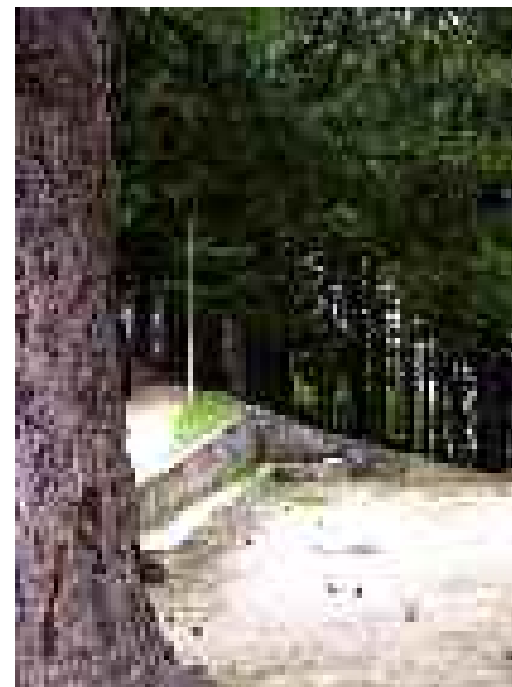
1. Estraneità

"Si sa così poco della pittura dell'antichità; non sarà però troppo arduo supporre che essa vedesse l'uomo come i pittori più tardi hanno visto il paesaggio. Nei dipinti vascolari [...] le figure umane, nude, sono intere, sono come alberi che portano frutti e ghirlande, come cespugli in fiore e come primavera in cui cantano gli uccelli. Un tempo ciò che era bello, l'oggetto dello sguardo, era il corpo, che veniva coltivato come una campagna, che richiedeva premurosa fatica come il raccolto, che si possedeva come un buon terreno; era l'immagine attraverso cui, in ritmica successione, trascorrevano tutti i significati, dèi e animali, e tutti i sensi della vita. L'uomo, benché esistesse da

secoli, era ancora a se stesso troppo nuovo, troppo incantato di sé per rivolgere il suo sguardo oltre se stesso o per distoglierlo da sé"¹. Così scriveva Rainer Maria Rilke nel 1902 in un testo dal titolo *Del paesaggio*, apparso poi postumo. Il corpo umano era, per la pittura greca, come un paesaggio, non era noto ma sconosciuto; era da scoprire e da coltivare con quella partecipazione e al tempo stesso estraneità con cui si coltiva un campo.

Successivamente, il presupposto per cui potesse nascere nel Rinascimento una pittura di paesaggio e, ancora più tardi, la riflessione moderna sul paesaggio era, continua Rilke, che il paesaggio ci divenisse estraneo, sconosciuto, *come lo era il corpo umano* per i greci. Scrive Rilke, nell'introduzione a *Worpswede*: "Chi [...] dovesse scrivere la storia del paesaggio, si troverebbe fin dall'inizio sprovvisto, in balia dell'estraneo, dell'ignoto, dell'incomprensibile. [...] Solo questo dobbiamo riconoscere: il paesaggio ci è estraneo, si è spaventosamente soli tra gli alberi che fioriscono e tra i ruscelli che scorrono. Da soli, in compagnia di un cadavere, non saremmo così abbandonati come da soli tra gli alberi. Per quanto misteriosa può infatti essere la morte, ancor più misteriosa è la vita quando non partecipa alla nostra vita"². Dunque, Rilke può mettere in rapporto la nozione antica di corpo e quella moderna di paesaggio sotto il segno della estraneità, dello sconosciuto, del misterioso.

Non solo, ma il secondo presupposto perché potesse nascere nella modernità la nozione di paesaggio era che, ancor prima di essere percepito come *estraneo*, il paesaggio fosse *percepito*, dunque proprio come un *corpo* e non come un oggetto intelligibile. Se la natura, nell'antichità e nel medioevo, era per l'intelletto, ordinata da leggi eterne e conoscibili dall'intelletto, il paesaggio nella modernità è per i sensi. È dunque un corpo percepito da altri corpi, quelli umani; è qualcosa che va toccato, visto, ascoltato, sentito. La natura diventa paesaggio, individuato e limitato, e tuttavia il paesaggio mantiene con la natura, intesa come totalità, come orizzonte della nostra esperienza, un rapporto fondamentale. Proprio perché il paesaggio mantiene un rappor-



to con qualcosa di più grande, non immediatamente percepibile, non più comprensibile con l'intelletto e diverso dalla natura di cui parla la ragione scientifica, ma d'altro canto accessibile solo *nel* paesaggio e con i sensi, proprio per questo il paesaggio non è solo un corpo noto, bensì anche un corpo estraneo. Se il paesaggio fosse solo ciò che vedo, sento, tocco, non ci sarebbe ragione di estraneità. Invece, il paesaggio mantiene un rapporto con la totalità della natura, una totalità non più dicibile o rappresentabile intellettualmente come la natura antica, ma che resta quello sfondo su cui il paesaggio si staglia e che al paesaggio comunica quell'estraneità di cui scrive Rilke.

Ed è proprio quest'estraneità del paesaggio, per il suo rapporto alla totalità della natura, ciò che spesso la pittura di paesaggio ha colto. Parlando dei paesaggi dipinti da Cézanne, Merleau-Ponty ha scritto che in essi "gli oggetti [sono] raggelati, esitanti come all'origine della terra. È un mondo senza familiarità, in cui non si sta bene, che vieta ogni effusione umana"³. La pittura di Cézanne "mette in sospenso" il mondo noto, umano, e in un paesaggio "rivela la base di natura disumana su cui l'uomo si colloca"⁴. "Per quel pittore – è ancora Merleau-Ponty a parlare – una sola emozione è possibile: il sentimento d'estraneità"⁵. E quest'estraneità ha due correlati, mostra Merleau-Ponty: da un lato una "percezione primordiale" in cui non ci sono distinzioni tra il vedere e il toccare, ma in cui tutto l'apparato percettivo è impegnato simultaneamente; dall'altro il "Tutto indivisibile" a partire dal quale il paesaggio si staglia⁶.

2. Familiarità

Oggi, e siamo al secondo momento del percorso che propongo, è proprio questa estraneità di cui parlano Rilke e Merleau-Ponty a risultarci estranea, tanto per il nostro corpo quanto per il paesaggio. Proprio l'espressione "ritrovarsi nel paesaggio", oggetto della nostra riflessione, sembra andare in senso contrario a questa estraneità. "Mi ritrovo nel paesaggio (per es.) di S. Giovanni in Fiore", vuol dire che in questo paesaggio mi oriento bene, lo conosco bene, mi

ci raccapezzo. Il ritrovarsi va inteso anche a livello psicologico: qui mi ci ritrovo nel senso che ci sto bene, che vi sono a mio agio, che corrisponde al mio essere, che è un luogo per me familiare. Familiarità, dunque; e la familiarità sembra diventare anche la condizione per una buona progettazione del paesaggio. A ciò sembra far riferimento il richiamo alla località, al fatto che solo chi conosce e abita un paesaggio è nelle condizioni migliori per disegnarlo o ridisegnarlo. E a ciò sembra far riferimento anche la Convenzione Europea del Paesaggio, quando definisce il paesaggio come parte di territorio percepita da una popolazione (art. 1), e quando il paesaggio è detto essere fondamento dell'identità della popolazione in esso insediata (art. 5). In tal modo, proseguendo il parallelismo tra paesaggio e corpo, il paesaggio diventa una sorta di *corpo di una popolazione*; come il nostro corpo è fondamento della nostra identità, così il paesaggio è fondamento della nostra identità come comunità.

Tramite il richiamo alla familiarità, l'imperativo è quello di stare a proprio agio nel paesaggio così come, per il singolo, l'imperativo è di stare a proprio agio nel proprio corpo. Dallo sport all'alimentazione sana, numerosi sono i fattori che ci devono aiutare a stare a casa propria nel proprio corpo. Anche l'estetica, in tutte le sue accezioni, non solo filosofiche, sembra spingere in direzione del parallelismo corpo/paesaggio. Si tratta di modellare un paesaggio attraente e desiderabile così come bisogna modellare il proprio corpo in modo da renderlo attraente e desiderabile. Ciò ha conseguenze affinché anche altri decidano di abitare in quel paesaggio in modo permanente, diventando parte di una comunità, o temporaneo, nella forma del turismo. Il turismo invita a trovarsi bene, a proprio agio in un paesaggio, ad assumerlo come proprio corpo collettivo, ancor meglio se, grazie a quel paesaggio e alle infrastrutture di quel paesaggio, si possa aumentare, proprio in quel paesaggio, lo stare bene nel corpo proprio. L'estetica sembra diventare il miglior alleato del ritrovarsi familiarmente in un paesaggio, e del ritrovarsi familiarmente nel proprio corpo. Un

inno alla familiarità, tanto per il paesaggio, quanto per il corpo proprio. Dunque, familiarità di contro all'estraneità di cui parlava Rilke.

3. Ritorno dell'estraneità

Vengo alla terza tappa, che può essere denominata il ritorno dell'estraneità. Riguardo al proprio corpo l'estraneità si ritrova, con spavento, per esempio nell'esperienza dolorosa del proprio invecchiamento o della malattia. Lì il mio corpo non sembra più essere mio, sembra andare per conto suo, indifferente ai miei sforzi di modellarlo, ridisegnarlo, progettarlo. Ma il nostro corpo ci diventa estraneo anche nell'esperienza della morte di qualcuno che ci è caro, perché ci ricorda l'estraneità ultima del nostro corpo, la nostra morte. In tutti questi casi il mio corpo mi diventa un corpo estraneo.

Allo stesso modo, l'estraneità in un paesaggio appare all'improvviso nei grandi sconvolgimenti naturali, nella consumazione di un paesaggio per scellerati interventi edilizi, disboscamenti, roghi e quant'altro, o nelle prefigurazioni di terrorizzanti scenari futuri, dovuti alle conseguenze del riscaldamento globale. In quel paesaggio, umiliato, sconvolto o che promette sconvolgimenti, non siamo più a nostro agio, ci diventa estraneo, diventa anch'esso un grande corpo estraneo, che c'inquieta e turba i nostri sonni. La sua desiderabilità turistica o come insediamento permanente scende anche all'improvviso. In quel corpo di paesaggio non vogliamo più stare, come non vorremmo volentieri più stare nel nostro corpo invecchiato o malato.

La via d'uscita sembra essere un riappropriarsi del corpo proprio malato o invecchiato, con la cura, con la medicina, se proprio dev'essere anche con quella estetica (la cui motivazione è in moltissimi casi quella di volersi sentire a proprio agio con il proprio corpo).

Per il paesaggio la riappropriazione avviene con la progettazione, la demolizione, la ricostruzione o la costruzione, che possano far dimenticare il cataclisma, la speculazione, il deperimento, e prevenire, nei limiti del possibile, nuovi scenari luttuosi. Una sorta di medicina del paesaggio, potremmo dire. In tal modo c'è la possibilità (o

l'illusione) di ritornare a una familiarità perduta, con il corpo proprio e con il proprio paesaggio.

4. Ritrovarsi nell'estraneità

In molti casi questa via al sentirsi a proprio agio, alla familiarità, o a un recupero dell'agio e della familiarità, è giusta e corretta. Dobbiamo curarci se malati. Dobbiamo riprogettare un paesaggio se è stato compromesso da eventi naturali o antropici, visto che solo la progettazione pensata può tentare di riparare i danni prodotti.

Ma questo recupero dell'agio e della familiarità stride però (e giungo così al quarto e conclusivo punto) con quanto suggerito da Rilke, vale a dire che il presupposto per la percezione e raffigurazione antiche del corpo era l'estraneità, la non familiarità. Non solo, ma la tesi di Rilke è che proprio la *bellezza* del corpo greco ha a proprio fondamento l'estraneità. Parallelamente, stride anche con il presupposto per il concetto moderno e la raffigurazione moderna del paesaggio, che erano, di nuovo, l'estraneità, la non familiarità. Abbiamo visto come del concetto moderno di paesaggio è costitutivo il rapportarsi a una totalità non dicibile, non rappresentabile direttamente, quella totalità che nel mondo premoderno era la natura, ma che continua a mostrarsi come lo sfondo estraneo su cui si staglia il paesaggio.

Il punto è che rimuovere quel rimando alla totalità della natura, e con essa il rimando all'estraneità, comporta la pretesa di una totale manipolabilità del paesaggio, una sua completa tecnicizzazione e, infine, l'impossibilità di dare una qualche dignità teorica alla parola paesaggio. È un parricidio, o matricidio, una "tragedia dello spirito", secondo le parole di uno dei padri della riflessione filosofica sul paesaggio del XX secolo, Georg Simmel⁷.

Allora, la familiarità di cui abbiamo parlato prima, il ritrovarsi a proprio agio nel corpo e nel paesaggio che abbiamo tratteggiato rischia proprio di dimenticare, di rimuovere l'estraneità. Quest'ultima può apparire sotto molteplici forme e andare dalla colpevole irresponsabilità di una società, a tragici fenomeni naturali, fino alla peculiare estraneità della bellezza, ma tutte, infi-

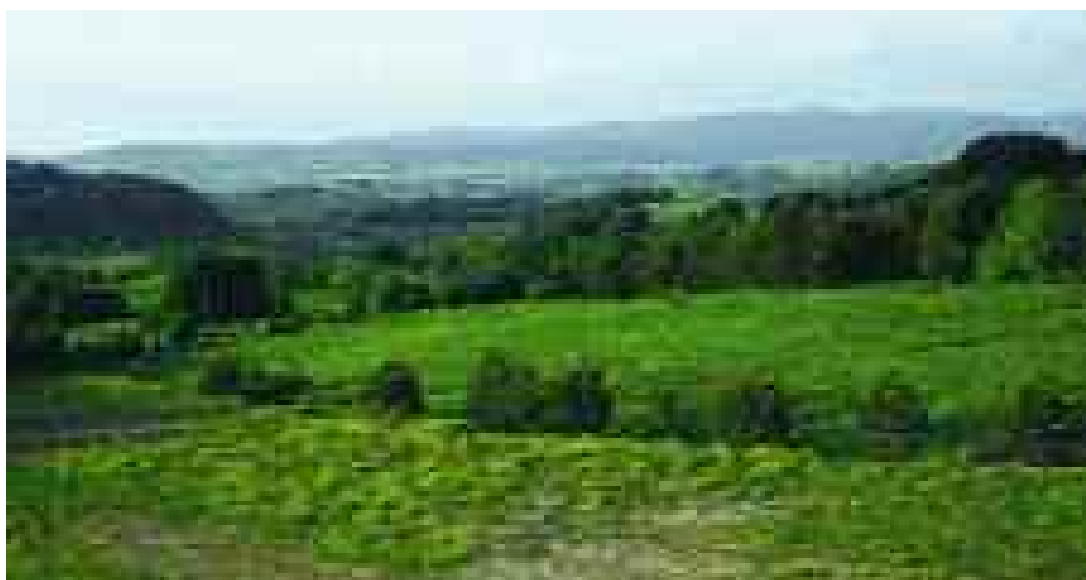
ne, rimandano a un'estraneità ancor più fondamentale e originaria. La rimozione dell'estraneità conduce così a quell'agio e a quella familiarità forzata che c'è nell'estetizzazione contemporanea del corpo e del paesaggio. Per strano che possa sembrare, l'estetizzazione, la presunta familiarità e onnipresenza del bello che esperiamo (sotto cui rientrerà tanto la musealizzazione di un ridente paesaggio toscano, quanto la seducente riverniciatura di obbrobri edilizi delle coste del mezzogiorno), invece di essere il trionfo, la realizzazione della riflessione estetica, segna la morte dell'estetica e, con essa, della bellezza, come fenomeno inquietante, estraneo, se vogliamo, inumano.

Proprio Ritter ha indicato per il paesaggio questa interdipendenza tra *estetizzazione e assimilazione familiare del paesaggio*, da un lato, e *perdita dell'estetico*, dall'altro. "[...] una volta che la società si è appropriata dei paesaggi dischiusi dall'arte figurativa e dalla poesia, da un lato il mondo della vita si ampli[a] sino ad ammettere un rapporto con la natura disinteressato e volto al piacere, mentre, dall'altro, i paesaggi, divenuti familiari ed usuali, s[on]o costretti ad abbandonare la sfera della rappresentazione estetica. [...] la loro costante disponibilità, originariamente mediata sul piano estetico, non è più in grado di portare alla luce quanto nella natura stessa è rimasto taciuto e inosservato [*das Ungesagte und Ungesehene der Natur*, il non-detto e il non-visto della natura (E.R.)]. Nel paesaggio osservato durante un viaggio e nel paesaggio turistico sopravvive l'eco della loro originaria funzione estetica. Il linguaggio con cui si esalta il paesaggio turistico deriva la sua forza pubblicitaria dalla potenza euforica dell'uscire in un paesaggio 'romantico' e 'pittresco', del contemplarlo con un godimento disinteressato e del sentirvisi felici come a casa propria. [...] Sopravvivendo in questa forma, i paesaggi istituzionalizzati perdono necessariamente qualsiasi funzione estetica, proprio perché portano, ancora riconoscibili, i segni della loro origine estetica. Diventano per questo motivo ciò contro cui il paesaggio estetico si deve imporre, negando la raggiunta familiarità con la natura"⁸.

L'estetizzazione turistica e artistica (e, all'interno di questa, nell'ultimo cinquantennio, l'estetizzazione cinematografica) del paesaggio porta dunque alla perdita della funzione estetica che aveva costituito il concetto di paesaggio al suo nascere. Il noto estetizzato scaccia l'ignoto estetico. Ciò nonostante – è interessante notarlo – Ritter sostiene che anche il paesaggio estetizzato (e pertanto digerito, familiare) continua a portare in sé un'eco, un rimando a quanto è stato perso. Spesso lo percepiamo perfino nei luoghi più rovinati o saccheggianti dall'abusivismo, o in quelli più sfruttati turisticamente. In questa eco sembra annidarsi la possibilità di risvegliare l'estraneità estetica del paesaggio.

Anche nel caso del corpo proprio molta filosofia del Novecento, per esempio il già ricordato Merleau-Ponty, ha mostrato che l'esperienza dell'estraneità del corpo proprio non è da relegare alla anormalità della malattia. Al contrario, nella anormalità della malattia siamo sconvolti da qualcosa che invece ci costituisce come esseri umani. Questo qualcosa è la nostra ombra, un corpo preriflessivo, opaco e anonimo, al tempo stesso materiale e invisibile, un corpo che mai porterà un nome proprio, un corpo che talvolta, all'improvviso, non riconosciamo (come quando ci sorprendiamo a vedere noi stessi in uno specchio e per un istante non ci riconosciamo o quando tocchiamo con spavento la nostra mano che si addormentata e che ci sembra solo un pezzo di carne, non nostro). Dunque un corpo, che, come tale, sarà sempre estraneo, quanto più lo abbiamo sempre sotto mano, quanto più ci è, anche irritantemente, familiare. Scrive Merleau-Ponty, "la malattia cessa allora di essere un fatto assurdo e un destino per diventare una possibilità generale dell'esistenza umana"⁹, anzi, quella possibilità dove la corporeità si manifesta come tale. Vale a dire, ogni ritrovarsi nel proprio non deve rimuovere quello sfondo di estraneità che costituisce proprio ciò che ci dovrebbe essere massimamente familiare, il nostro corpo.

Allo stesso modo ritrovarsi, anche a proprio agio, anche familiarmente, in un paesaggio è



possibile solo su uno sfondo di estraneità, di inumanità. Per percepire un paesaggio e, ulteriormente, per progettarlo è necessario guardarlo come se ci fosse estraneo, come se gli fossimo estranei; coglierlo nell'istante in cui passa dall'estraneo al noto; guardarlo come se fosse stato appena sconvolto in modo non umano, prima di quella acquietante familiarità della quotidianità. Questa esperienza di estraneità, tanto per il nostro corpo quanto per il corpo del nostro paesaggio, non va superata, ma deve essere possibilmente sempre presente, come ciò che ci permette di vedere e di sentire di più, come ciò che ci permette, infine, di *ritrovarci propriamente*, nel paesaggio e nel nostro corpo. Un ritrovarsi che vada mano nella mano con l'estraneità.

L'esercizio di un'estraneità non subito inconsapevolmente, ma quotidianamente percepita e pensata, proprio di ciò che ci è più familiare, può aiutarci a progettare, sentire, vedere, ascoltare diversamente e, credo, *meglio*, il nostro paesaggio, come se fosse il nostro corpo.

Note

- 1 Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, tr. it. di A. Iadicicco, Milano, Gallone, 1998, p. 5. Sull'estraneità del paesaggio si veda anche Gianni Carchia, *Per una filosofia del paesaggio*, in Paolo D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 207-218.
- 2 Ivi, p. 18.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 35, tr. modificata.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Ivi, p. 36.
- 6 Cfr. ivi, p. 34.
- 7 Georg Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, ed. it. a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando, 2006, p. 56.
- 8 Joachim Ritter, *Paesaggio*, in Id., *Soggettività*, tr. it. a cura di T. Griffero, Genova, Marietti, 1997, pp. 132-133.
- 9 Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit., p. 39.

Foto Clara Stella Vicari Aversa.