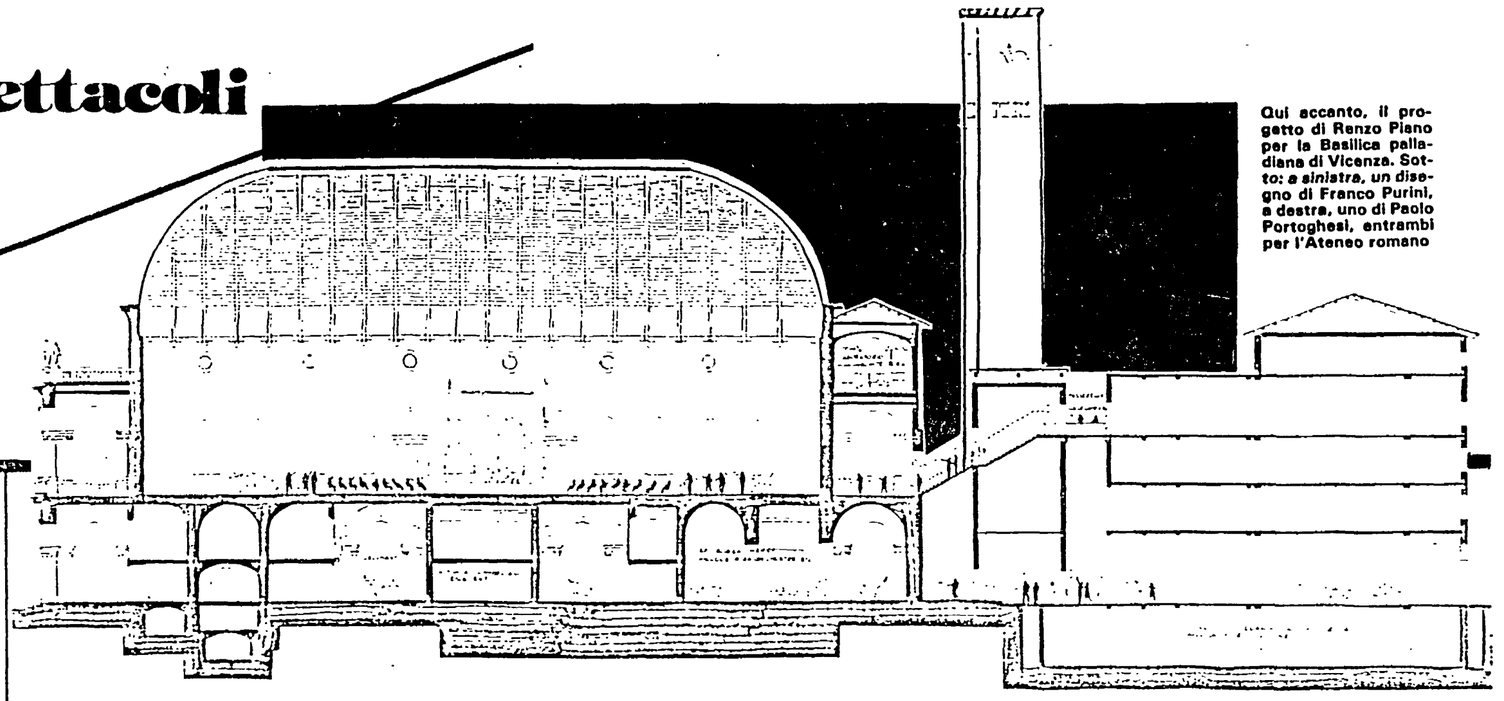
Spettacoli Cultura



Qui accanto, il progetto di Renzo Piano per la Basilica palladiana di Vicenza. Sotto: *a sinistra*, un disegno di Franco Purini, a destra, uno di Paolo Portoghesi, entrambi per l'Ateneo romano

L'architettura «riprogetta» se stessa. Renzo Piano studia un nuovo impiego, più dinamico e funzionale, della Basilica di Vicenza. Nove «grandi firme» ipotizzano un completamento dell'Università di Roma

Palladio nel Beaubourg

Dal nostro inviato

VICENZA — La Basilica si intravede di scorcio percorrendo il corso principale, da un'apertura improvvisa attraverso una strada che incrocia. Con quel tetto che assomiglia ad una nave rovesciata approdata chissà per quale misteriosa mareggiata tra un colonnato in doppio ordine, altissimo e regolare, che racchiude soltanto ombre scure, muove meraviglia e stupore. Luce e oscurità movimentano la figura e nell'incontro, segnato dalle finestre serliane (caratteristiche, di tre aperture ciascuna, ad arco quella centrale, architravate le altre due) si accresce l'imperscrutabilità di un contenuto, che racchiude in sé il «potere» della città.

Dentro, nelle stanze medioevali, si esercitava l'amministrazione, si radunava il consiglio. Palladio, giovane architetto che aveva vinto un concorso, non costruì che un involucro, che conferì maestosità ed insieme eleganza, regolarità e solennità all'antico palazzo.

Nessuno protestò, ma fu un atto di forza che ci regalò un capolavoro dell'arte di tutti i tempi. I volumi medioevali sono scomparsi sotto i colpi di un'invenzione straordinaria, quasi un'idea folle: nascondere qualcosa ed insieme usarla e nobilitarla, darle vita, separarla, distinguerla ed insieme riconoscerla nella trama della città.

La Basilica si staglia contro una cortina di case, assiepate nella loro normalità di contorno alla piazza. Celebra la propria funzione «politica», ma al tempo stesso raccoglie sotto il suo porticato le botteghe artigiane, i negozi, la borsa merci. Ancora oggi, avvicinandosi, le oreficerie, il fiorista, tante altre tracce comuni di lavoro e di sosta sembrano sintetizzare il contrappunto alla prima sensazione di metafisica solennità. L'oscurità si anima, si popola, diventa familiare e rivela quanto sia complicato il cuore di una città, diviso tra compiti di governo e funzioni commerciali e di cultura.

Quasi cinquecento anni dopo Palladio (che aveva iniziato i lavori nel 1549), tocca, per incarico del Comune, ad un altro architetto italiano, Renzo Piano, rimettere mano alla Basilica. Rimettere mano ovviamente senza la libertà d'azione di Palladio. Questa volta la storia paralizza, dètta le sue durissime condizioni e al progettista d'oggi spetta un obiettivo gravoso e pericoloso: cambiare senza cambiare, modificare per rispettare gusti e abitudini d'oggi, senza tuttavia rompere equilibri e incantesimi, anche i più sottili, della fabbrica palladiana.

Non so se occorra avere modestia. Sarebbe irragionevole non mostrarla in questa circostanza.

Renzo Piano, diventato famoso con un gesto apparentemente e probabilmente violento, il Beaubourg, ha sempre sostenuto in realtà, con cura quasi maniacale, le ragioni della storia e dell'ambiente. Basterebbe ripensare al progetto per il porto vecchio di Genova, che nella difesa di ogni pietra, e soprattutto nella individuazione di nuove funzioni assolutamente pertinenti con quelle degradate da sostituire, mira alla difesa della cultura marinara della città. O alla ristrutturazione degli stabilimenti Schlumberger, a Parigi, archeologia industriale giustificata sul filo di una nuova produttività. Ma anche il Beaubourg, con i suoi tubi, i suoi vetri, i suoi snodi d'acciaio, con le sue arditezze ingegneristiche è il simbolo di un'alta tecnologia, che scopre però una vocazione artigianale alla sperimentazione pezzo per pezzo. Come fosse una statua o un monumento, che rifiutano la ripetibilità dell'*high tech*. Paradossalmente, nella sua unicità e nel rifiuto di mimetizzarsi e di confondersi diventa quanto di più onesto nei confronti della storia ci possa essere. E alla storia si riallaccia per capire la propria utilità.

Anche il Beaubourg nella ricchezza delle funzioni, temporanee e permanenti, nella possibilità e nella casualità degli scambi, tra gente che viene e che va, legge, mangia, riposa, parla, visita, ascolta, è una piazza, «agorà» di una tradizione ricostruita, che si era persa.

I progetti del Beaubourg (e tanti altri, raccolti in due volumi-catalogo della Electa, fino a quelli per il Museo della Menil Collection a Houston, che verrà inaugurato fra poche settimane) sono esposti nel grande salone della Basilica, altissimo e freddo. La mostra, dedicata all'attività di Renzo Piano (resterà aperta fino al 16 novembre), è una sorta di cantiere sperimentale concesso all'architetto per valutare le possibilità d'uso dell'edificio. Piano ce ne parla. Cominciamo da lontano, dal Beaubourg, come luogo di un accentramento culturale improponibile in Italia, ma del quale un aspetto va riproposto: la poliedricità.

«Non confondiamo — dice Piano — il decentramento con l'impoverimento. Decentramento può significare piccolo, ma non singolo. Va sempre piuttosto accoppiato al concetto di poliedricità. Così mi sembra riduttivo parlare soltanto di centro culturale. Penso a Vicenza e al suo cuore, che è insieme politico, amministrativo, culturale, commerciale. Come è nella tradizione. Il termine inglese di *civic center* risponde di più. È la Basilica antica dove si discutono le cose della politica, della giustizia, del commerci, della cultura. Per questo è indispensabile che qui, per quanto poco e condizionato possa essere lo spazio, si possa fare danza, musica, teatro, si possano allestire mostre e tenere congressi».

Ci sarà bisogno allora di strutture di supporto. Per questo alcuni spazi verranno recuperati per i magazzini, per la biblioteca, per le sale di lettura (nella torre di piazza delle Erbe), senza naturalmente toccare le botteghe, che «devono rimanere perché rappresentano una delle anime del Palazzo».

«Si tratta — spiega Renzo Piano — di sistemare questi spazi. Ad esempio Comune e Basilica sono ora uniti da un brutto edificio degli anni Cinquanta. L'idea è di tagliare questo corpo aggiunto e creare una fessura che diventa una specie di momento di compressione tra le due fabbriche, che quasi quasi si toccano, ma sono così distinte. In quell'istmo vorremmo collocare i nuovi ingressi, alla Basilica e al Palazzo comunale, rifatto malamente negli anni Cinquanta. Qui costruiremo qualcosa, ma solo per garantire una migliore funzionalità. Di qua, nella parte antica, non aggiungeremo nulla. Si tratta soltanto di sistemare quello che c'è, di creare un itinerario intelligente. Bisogna entrare, trovare una reception, servizi, ascensori, sale di riunione, centri di documentazione, la biblioteca, alla fine la grande sala, la struttura medioevale per la quale il Palladio costruì una pelle.

«Non toccheremo i muri, che sono splendidi. Non toccheremo il tetto. L'idea è di lavorare sugli elementi impalpabili dello spazio, come ho provato con la mostra di Calder a Torino e a Houston: la luce, il suono, l'aria, il caldo, il freddo. Soltanto verrà sistemata una serpentina nel pavimento per il riscaldamento. Ma la sala è troppo alta: il caldo sale e scende il freddo... L'acustica è ottima. Le pareti sono lievemente divergenti e l'eco allora sfugge...

«Le modifiche che abbiamo pensato sono tutte legate ad elementi mobili, come ci ha insegnato il Palladio, che qui, prima che venisse realizzato il Teatro Olimpico, aveva organizzato tre spettacoli. Ad esempio grandi tessuti appesi. Elementi aggiunti mobili e leggeri che faranno parte di una fauna interna dello spazio, che può cambiare come cambia l'evento. La luce ancora. Ci sono problemi di direzione, di intensità, di colore, di calore... Con questa mostra abbiamo sperimentato qualcosa, fari che navigano nel vuoto appesi ad un filo che sembra il boma di una barca, per illuminare i disegni, ma anche lo spazio, che li circonda».

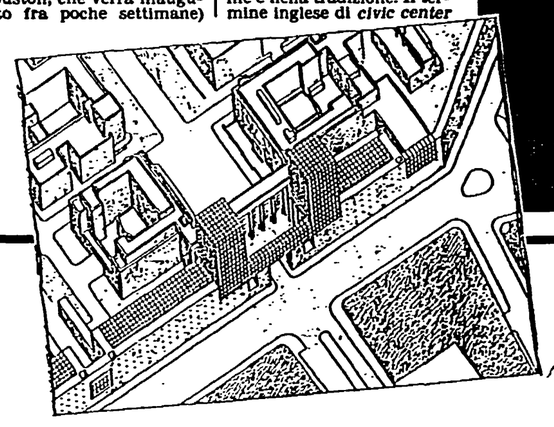
Gli interventi previsti finiranno con il costare intorno ai cinque miliardi. Renzo Piano ha calcolato anche quelli di gestione: 350 milioni all'anno, per «una struttura di pochissima gente che cammina da sé». Perché un architetto si occupa di gestione?

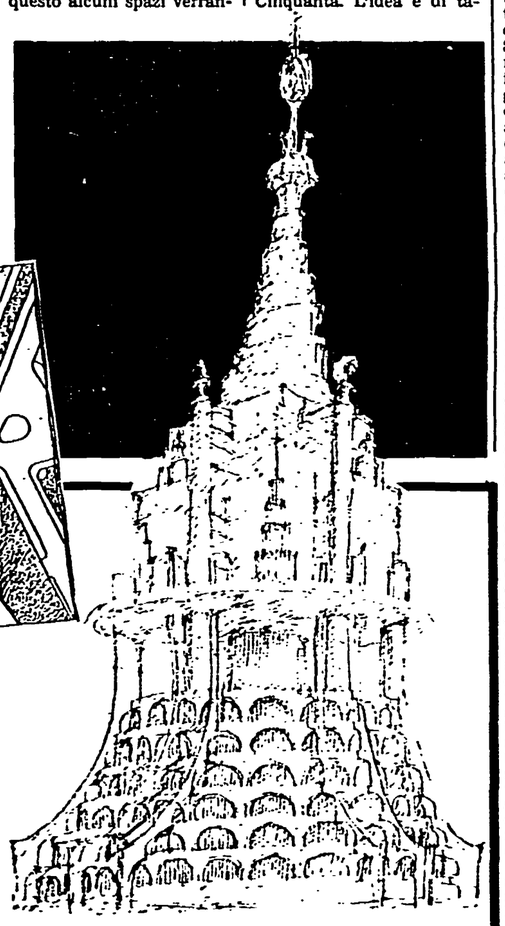
«È un aspetto importante di una professione che deve dare risposte precise a chi chiede un servizio, deve rimanere in tema e proporre cose realistiche. Spesso le ragioni per cui un progetto non si realizza stanno nel progetto stesso, quando esce dal seminato».

È un condizionamento?

«Se il tema della gestione lo subisci come un'imposizione diventa una menomazione alla tua libertà di progettista. Se nasce quasi fisiologicamente nel modo di lavorare e nei rapporti di lavoro che riesci a stabilire, diventa acquisizione culturale. Direi che la gestione è uno degli elementi che disciplinano il progetto. Se non ne tieni conto non sei più libero, sei piuttosto ingabbiato e sconfitto, perché non hai riferimenti, cadi nel gratuito. Forse esagero, ma è anche su questa strada che si arriva al formalismo. Intendo dire che si deve imparare felicemente a rispettare tutti i processi della vita reale, che sono i tempi, i costi, l'arte dell'ascolto del cliente e non la sopraffazione autocelebrativa, vissuti come momenti culturali. Insieme naturalmente con la propria specifica competenza. Diventano il modo per recuperare un mestiere antico».

Oreste Pivetta





Rifacciamo casa Piacentini

Amata, odiata, giudicata bella o bruttissima la città universitaria romana è certamente uno dei grandi «casi architettonici» di questo nostro Novecento. Ora che compie cinquant'anni (mezzo secolo fa la sede dell'ateneo romano si trasferiva dalla Sapienza verso l'allora periferia di San Lorenzo) si ritorna a parlare del progetto che impegnò un bel gruppo di architetti d'allora e che porta la firma e il segno di Marcello Piacentini. Se ne riparla stavolta non per esprimere giudizi estetici ma per cercare nuove idee architettoniche, per completare lo Studium Urbis. *L'università ha dedicato al tema un convegno e una mostra che raccoglie alcuni «progetti» firmati da architetti affermati.*

Le vicende architettoniche e urbanistiche dello Studium Urbis *sono note: sono la chiave di volta di una situazione culturale dell'architettura italiana negli anni Venti e Trenta ricca di spinte divergenti, le radicali e le moderate, i modernisti contro i tradizionalisti. Si costruisce un pezzo di città a cui partecipano tra gli altri Aschieri, Michelucci, Pagano, Ponti, Rapisarda, che posizionano i propri edifici lungo lo spazio basilicale formato dal «transetto» e dalle «navate». La testata, l'opera più importante, è di Marcello Piacentini. Dietro il rettorato un grande spazio a verde viene animato solo dagli edifici di Capponi e Michelucci. Le costruzioni avvenute negli anni seguenti, dalle superfetazioni alle sopraelevazioni fino ai «nuovi» edifici realizzati nell'ultimo decennio sono, diciamolo, in gran parte dei semplici e brutti «riempitivi».*

Dalla storia recente alla cronaca, ed ecco il seminario promosso e i nuovi progetti che val la pena di vedere da vicino. Il progetto di Franco Purini si pone davanti all'opera piacentiniana giudicandola «determinante per gli sviluppi dell'architettura italiana negli ultimi cinquant'anni». Ne rileva però alcuni limiti di base e che si sono andati consolidando nel corso degli anni. Il problema dei bordi *(per meglio far «attecchire la cittadella alla città») ad esempio, o quello della «verticalità mancante» che impedisce oggi di leggere con maggiore chiarezza lo spazio basilicale.*

La proposta di Dardi si articola su tre punti: la restituzione della pianta basilicale con la propria autonomia; un recinto con grande concentrazione dei servizi sul margine; lo sfondamento interno-esterno e, figurativamente, lo studio del rapporto tra il muro serrato e la «valenza area» della copertura. Dardi pensa quindi di cingere con un muro il primo nucleo formando così cinque grandi corti, ricordo di chiostri medievali e insieme del campus universitari anglosassoni.

L'idea di Lambertucci parte da una riflessione sulla natura delle strutture fisiche attuali della città universitaria ma anche dall'assetto dell'università romana nel suo insieme. Il nuovo ruolo funzionale dell'università piacentiniana dovrebbe essere quello della rappresentatività, del governo, compresi tutti i servizi culturali, scientifici e sociali a disposizione di una simile istituzione.

Anche Lambertucci pensa al mantenimento dell'impianto originario, ad una nuova struttura periferica che demolisce gli orrendi «nuovi» edifici su via de Lollis e sostituisce con maggior forza quelli prospicienti viale dell'Università. Nella parte dietro il rettorato nuovo ingresso, in sostituzione del nuovo, brutto, edificio vetrato e a gradoni, e riproposizione affettiva dei due grattacieli di Mies Van de Rohe per Berlino. Per Aymonino è un «ottimo segno» dopo anni di silenzio, anche perché si verifica in concomitanza del concorso-appalto di Tor Vergata. Bisogna però «programmare altre università» concorrenziali tra loro, non solo alla ex Pantanella e al Castro Laurenziano, già «presi» dall'università come ha ricordato Ruberti, ma anche alla ristrutturazione di Ingegneria a San Pietro in Vincoli e alle scuole li vicino. Come del resto l'area del Gasometro che potrebbe ospitare le facoltà scientifiche anche per la vicinanza della progettata «Città delle Scienze» al Mattatoio.

Altri contributi progettuali sono stati portati dal giapponese Isozaki, dal francese Chemetov e da Canella e Polesello.

Per la Città universitaria Portoghesi infine propone un edificio posto dietro il rettorato che è visibile da lontano. Partendo dalla necessità di creare parcheggi e servizi all'interno dell'università (la prima fascia periferica è letteralmente intasata di macchine) e viene concepita una torre sul modello di quella di Babele con due rampe parallele; una che scende e una che sale, concentriche, «un modello — come afferma Portoghesi — leonardesco che risponde perfettamente al modello di uso di un parcheggio senza tradire la sua destinazione funzionale».

La parte superiore, per recuperare l'area sottratta alla cittadella viene riproposta una piazza in quota, luogo di belvedere e di piacere. Riferimenti ancora a Castel S. Angelo e nel coronamento c'è un ricordo esplicito di S. Ivo quale luogo e simbolo della Sapienza, da cui cinquant'anni fa l'università si trasferì.

Giancarlo Priori

È morto a Parigi il militante cecoslovacco vittima dei processi staliniani e autore della «Confessione»

Artur London il comunista che «confessò»

Nostro servizio

PARIGI — Nella sua casa parigina, dove viveva dagli inizi degli anni Sessanta, è morto ieri, all'età di 71 anni, dopo una lunga malattia, Artur London: e vogliamo scrivere, con l'emozione che accompagna questa notizia, «il comunista Artur London», anziché «l'autore della *Confessione*», come appare nei dispacci di agenzia perché London era più noto al vasto pubblico come autore di un libro e di un film diventati celebri che come combattente di una causa alla quale è rimasto fedele fino all'ultimo istante della sua vita tormentata.

Con London in effetti scompare un rappresentante di quella generazione di comunisti che fu testimone e protagonista di tutte le eroiche e drammatiche vicende del movimento comunista internazionale, dalla guerra di Spagna alla Resistenza in Francia, dalla deportazione in un campo di sterminio nazista al ritorno nella patria cecoslovacca, dalle repressioni staliniane alla tortura, alla «confessione» di tradimento nel famoso processo che portò altri alla forca, dalle speranze per la «primavera di Praga» all'atroce delusione dell'intervento dei carri armati del Patto di Varsavia nel 1968.

Mi aveva ricevuto, all'epoca del film di Costa Gavras tratto dal suo libro *La confessione*, e prima che quel film venisse diffuso in Italia: viveva in un appartamento modesto, lui che era stato accusato dai suoi compagni di ricevere soldi dalla Cia, con la moglie Lisa Ricol, militante comunista francese, la cui sorella aveva sposato Raymond Guyot, allora membro dell'Ufficio politico del Pcf e responsabile delle relazioni internazionali.

Mi aveva detto la sua speranza che gli italiani, e soprattutto i comunisti italiani, potessero capire fino in fondo il senso del suo messaggio, della differenza che esiste tra «cadere nelle mani del nemico e non parlare, anche sotto la tortura, e cadere nelle mani dei propri compagni che vogliono farti apparire come un nemico e ti costringono a chiederti giorno e notte dove hai sbagliato».

La vera tortura era stata quella, più della tortura fisica. Così lucidamente raccontata ne *La confessione*, non per giustificare un comportamento che molti, più tardi, condannarono, ma per smontare quel meccanismo che stritola l'essere umano e lo riduce all'ombra di sé.

Nato nel 1915 a Ostrava da una famiglia ebraica, diventato comunista fin dagli anni della giovinezza, Artur London ha poco più di vent'anni quando è nelle brigate internazionali in Spagna, dopo due brevi soggiorni a Mosca e a Parigi. Nel 1939, con la vittoria di Franco, entra in Francia assieme a migliaia di esuli repubblicani e un anno dopo si trova travolto nella tormenta dell'occupazione tedesca. Combatte accanto ai suoi compagni francesi — i vecchi lo ricordano ancora, qui, col nome di battaglia di Gérard — è catturato dai nazisti, imprigionato e infine deportato a Mathausen come resistente e come ebreo.

Alla fine della guerra, gravemente malato, è curato in una clinica svizzera (sarà uno dei capi d'accusa dei suoi persecutori, secondo i quali il soggiorno elvetico fu pagato dai servizi segreti americani) e può rientrare in Cecoslovacchia soltanto nel 1948. I comunisti hanno preso il potere e Artur London, ormai un «veterano» nonostante i suoi 33 anni, diventa viceministro degli Esteri.

Artur London. In alto, Yves Montand in un'inquadratura del film «La confessione»

Occupa tale carica fino al 1951. Un giorno, come lui stesso ha raccontato, è letteralmente rapito da un gruppo di sconosciuti che si riveleranno agenti della polizia politica. Il processo, l'anno successivo, vede alla sbarra 14 accusati di tradimento, spionaggio a favore del nemico di classe e del socialismo, sabotaggio, corruzione e molte altre cose ancora. Undici saranno condannati all'impiccagione, tra cui Slanski, tre «se la caveranno», se così si può dire, con una condanna all'ergastolo. Ma tutti hanno «confessato», tutti si sono proclamati colpevoli di tradimento nella spietata logica della macchina che spezza ogni resistenza.

Viene il 1956, e con quell'anno per tanti aspetti tragico viene il XX Congresso del Pcus, arriva la denuncia dei crimini di Stalin e infine la riabilitazione per i tre dirigenti comunisti cecoslovacchi scampati alla forca. London è libero ma è ormai un estraneo nel suo paese dove è una vittima dei processi staliniani ma è anche uno «che l'ha scampata».

Verso il 1960, grazie alla parentela con Guyot e alle sue molte amicizie francesi, si stabilisce a Parigi dove il suo dramma è tutt'altro che concluso. Nel 1968, nei giorni pieni di speranza della «primavera di Praga», il governo Dubcek gli attribuisce l'Ordine della Repubblica cecoslovacca. Poi arrivano i carri armati del Patto di Varsavia. Due anni dopo Artur London, che nel frattempo ha pubblicato *La confessione*, è privato della cittadinanza cecoslovacca alla quale non aveva mai voluto rinunciare. Come non volle mai rinunciare, battendosi in favore delle libertà e dei diritti dell'uomo, al suo titolo di militante per la causa del socialismo.

Augusto Pancaldi