

Ri-Vista
Ricerche per la progettazione del paesaggio
Anno 2 - numero 1 - gennaio - giugno 2004
Firenze University Press

IL PAESAGGIO DELL'ARCHITETTURA*

di Paolo Zermani**

ABSTRACT

Il saggio si articola come un'itinerario tra alcuni progetti italiani proposti come "occasioni di applicazione di un modo d'intendere l'architettura nel rapporto con il paesaggio smarrito, che cambia, ma potrebbe custodire ancora i valori di ciò che Heidegger definiva il "soggiorno": la riconoscibilità intesa come misura". Le architetture, come strumenti di conoscenza dello spazio, entrano nel paesaggio per diventarne speciali "misuratori".

Partendo dai luoghi del paesaggio padano, Noceto, con il Nuovo Municipio, con la minimale Cappella della Madonna, con il Padiglione privato, e Varano, con la Casa dal grande occhio spalancato sul bosco, alle terre ombre, con la Chiesa ed il Centro Parrocchiale di Perugia ed il Cimitero di Sansepolcro, si propone un percorso di ricerca di una identità dell'architettura italiana contemporanea nella dimensione paesaggistica.

PAROLE CHIAVE

Paolo Zermani, identità dell'architettura, cultura del progetto architettonico, Misura.

Nel film di Bernardo Bertolucci "Prima della rivoluzione" del 1962 Fabrizio e Gina visitano la Rocca di Fontanellato.

La mano di Fabrizio guida Gina nel buio del piccolo locale nel torrino a ovest sulla cinta muraria:

"La camera ottica! E' un gioco di specchi. E' magica, ma è vera. Però è magica".

Sul bianco schermo orizzontale, un lenzuolo illuminato da un raggio di sole, compare l'immagine di Fabrizio, nel frattempo uscito sulla piazza posta nella facciata anteriore, oltre il fossato.

"Che bello, lo ruberei questo trucco che mi fa parlare con te quando non ci sei. Dov'è che sei?"

Attraverso un complesso effetto prismatico il sofisticato meccanismo, realizzato nell'Ottocento, anticipando il principio della telecamera, consente di trasportare le immagini oltre gli ostacoli che impedirebbero l'osservazione diretta, per ribaltare la realtà a distanza.

Nel mistero della camera e delle sue rappresentazioni allegoriche può essere riassunta la sostanza architettonica che il ventesimo secolo ci ha trasmesso: la disperata necessità di un punto di vista da cui comprendere la vera distanza delle cose.

Possiamo forse costruire l'architettura raccogliendo le istanze di nuove microcosmi, camere sottratte al tempo che si possono abitare come interni con vista, da cui osservare le mutazioni della scala?

Mostrerò alcuni progetti, che riguardano volutamente esperienze italiane, occasioni di applicazione di un modo d'intendere l'architettura nel rapporto con il paesaggio smarrito, che cambia, ma potrebbe custodire ancora i valori di ciò che Heidegger definiva il "soggiorno": la riconoscibilità intesa come misura.

UNO

La vicenda architettonica del Vignola, applicata alla Pianura Padana, unisce ancora architettura e struttura del paesaggio.

A Piacenza i suoi progetti per la costruzione del Palazzo Farnese, nelle diverse versioni, pongono la struttura bonificata del territorio agrario tra la città e il Po come elemento centrale per concepire il carattere dell'edificio, chiuso verso la città e dotato di un cortile interno nel quale un teatro classico viene ottenuto scavando il corpo di fabbrica opposto all'ingresso.

La gradinata è divisa da un vomitorio che risulta in diretta continuità spaziale con la facciata posteriore, questa è forata da cinque logge rivolte verso il paesaggio.

Da lì parte il canale d'acqua che raggiunge il Po, dal Po si può raggiungere il mare.

Dalle logge si guarda la Lombardia e, nelle giornate chiare, si può scorgere Cremona.

Il monumento costituito dal Palazzo non è che un frammento costruito e strettamente relazionato al paesaggio. Le figure classiche, il semicerchio, il quadrato delle piante, il rettangolo della loggia, si organizzano per rappresentare questo rapporto fondamentale e per consentirne lo svolgimento.

Vignola, quale cardine spaziale di questo ragionamento, sceglie il teatro classico, quindi il semicerchio, un percorso non nuovo, ma tutt'altro che casuale o di maniera: come ci ricorda Tacito Piacenza aveva posseduto il più grande fra gli anfiteatri romani dell'antichità.

E così attraverso il teatro scavato nel Palazzo architettura e struttura sostanziale del paesaggio si toccano, coincidono raggiungendo l'equilibrio più intrigante fra distanza e presenza.

A Noceto il nuovo Municipio, che ho costruito sul margine del torrente, si presenta attraverso le figure ideali della "strada", della "piazza", della "casa", riconoscibili nel grande elemento distributivo centrale costituito dai corridoi e dallo scalone, dalla sala consiliare e dalla sala civica poste nel punto di arrivo di quel percorso centrale, dagli uffici modularmente disposti sui due lati del percorso stesso. L'edificio è così, esso stesso, un "paese", la rappresentazione costruita simbolica della vita di comunità.

Planimetricamente disposto "di scorcio" rispetto alla strada principale, con l'ingresso principale rivolto verso il Centro Storico, l'edificio di progetto viene colto dalla strada principale attraverso la più felice condizione prospettica data dall'ingresso di testata e dalle "cassette" che degradano progressivamente. In un lotto di margine rispetto all'edificato, tra il Centro Storico e il paesaggio che precede la Via Emilia, lo scalone rappresenta la continuità spaziale della relazione ora parzialmente interclusa, tra la città antica e il paesaggio agrario o quel che resta di esso.

La salita centrale che conduce alla sala civica dell'ultimo piano annuncia, fin dal primo gradino, il fuoco prospettico costituito da una finestra centrale della sala.

Quando dalla scala si sale l'ultimo gradino di accesso al pianerottolo superiore, allora e solo allora, si inquadra il permanere, verso la Via Emilia, di un frammento di paesaggio agrario superstita costituito da una tenuta agricola porticata, prototipo dell'insediamento padano tradizionale e cardine di un ordine ripetuto e preciso.



Figura 1. Il nuovo Municipio di Noceto

La scala, corpo vuoto e animato nel corpo pieno e duro dell'edificio, come scavata al suo interno, porta dentro l'edificio l'ordine, forse ormai anacronistico, attraverso cui la città si è formata nel tempo, quasi a conservarne la matrice, nell'attesa di poterla trasmettere.

Dopo la frattura l'ordine delle cose, ogni ordine immaginabile, non può che appellarsi a una geografia, frammentata ed episodica, che sappia convivere con le interferenze stabilendo altri panorami.

Nell'intervallo tra città, pianura e collina ho inserito in questo luogo altre due piccole architetture.

A Noceto, a poche centinaia di metri dalla chiesa pievana di S.Martino, la Cappella della Madonna è costruita nell'ultima frangia di edificazione verso il monte.

Il luogo è complesso, quasi in campagna, ma stretto dalla condizione periferica: la strada, l'insediamento rurale restaurato e trasformato, un distributore di benzina, alcuni condomini.

La Cappella protegge un luogo raccolto e cruciforme, composto di quattro cubi vuoti, ognuno costituito da tre setti murari e sceglie di rivolgersi al suo interno.

Al centro degli assi della croce è posta la statua della Madonna realizzata da Paolo Borghi.

Dall'esterno la statua si intravede, nelle quattro diverse direzioni, attraverso lo spazio lasciato nell'intervallo tra i setti.

Dall'interno, dai frammenti di luce che la separazione fra i quattro blocchi consente, si leggono in sequenza la casa rurale, la strada, il paesaggio agrario preappenninico.

In sostanza l'interno è un fuoco che raccoglie le quattro direzioni e che misura quattro esterni.



Figura 2. La Cappella della Madonna a Noceto. Quattro blocchi disegnano lo spazio vuoto, cruciforme, nel cui centro è collocata la statua della Madonna, opera di Paolo Borghi.

Sul percorso della linea ferroviaria, che dalla pianura risale all'Appennino e raggiunge la Liguria, il Padiglione di Noceto, concepito per la pittura e l'osservazione, è ricavato in luogo di una piccola rimessa per attrezzi agricoli e rispetta, come da prescrizione, l'ingombro planimetrico e le cubature preesistenti.

La costruzione, appendice alla casa di abitazione esistente, può essere pensata come una macchina per guardare il paesaggio.

I due fronti a est e a ovest sono completamente chiusi, il fronte a nord, rivolto verso l'ingresso alla proprietà e la ferrovia, è completamente aperto, il fronte a sud, rivolto verso il paesaggio agrario e la collina, è diviso in due parti, l'una chiusa, l'altra aperta in forma di una grande finestra crociata.

L'interno è diviso da un solaio nelle parti corrispondenti al muro ed è a tutta altezza nella parte corrispondente alla finestra, ove è collocata la scala che collega i due livelli.

Un piccolo frammento di solaio è sospeso anche sull'estremità di questa parte che affaccia sulla finestra, per consentire la vista del paesaggio e la sua contemplazione dalla quota più alta.

Chi cammina nel paesaggio coglie l'edificio come un parallelepipedo diviso in due, per metà murato in mattoni a vista di diverse tonalità cromatiche, per metà aperto in una grande finestra che consente di osservare l'interno e, in trasparenza, addirittura la ferrovia e il piccolo casello posti poco lontano.

Chi sta all'interno vede, nelle campiture della grande croce in ferro, frammenti della prima collina e, in distanza, l'Appennino.

Dal treno il padiglione è una scatola magica, trasparente di giorno e accesa di sera, posizionata oltre la ferrovia e la via Emilia che segnano la "civilisation", verso l'orizzonte della montagna.



Figura 3. Ancora a Noceto, il Padiglione. Visto dal treno, appare come una scatola magica.

Poco distante, ma verso l'Appennino, nella Casa a Varano, è evidente il significato del discorso inerente la "scala".

La casa, costruita sul percorso dell'antica strada indicata ai pellegrini di Borgo, affiora dal suolo, luogo di antiche fornaci posto tra la strada, il torrente, il bosco, il castello: è appoggiata sul sedime delle fornaci a tre metri lineari dalla quota di superficie.

Una linea di crinale, rappresentata da un sentiero tracciato, collega i lembi estremi della proprietà e congiunge il castello del IX secolo posto sul vertice del bosco e la casa posta sul fondo della valle, in prossimità del torrente.

Il fulcro della casa è la biblioteca, a doppio volume e a tutta altezza, caratterizzata dal grande occhio centrale, su cui ruotano gli altri ambienti domestici.

La biblioteca ha pareti in mattoni a vista come l'esterno, a segnare il carattere di spazio non esclusivamente privato: un luogo di tutti perché luogo di libri, rivolto verso il paese.

Monaldo Leopardi, padre di Giacomo, quando istituì la biblioteca di palazzo Leopardi, si preoccupò che tutti gli abitanti di Recanati potessero accedervi.

Pochi la frequentarono, forse.

Ma servì a vedere l'Infinito.



Figura 4. Il grande occhio della Casa a Varano, spalancato sul bosco.

L'intero spazio interno è mediato e regolato, in tal modo, dal grande occhio che osserva, assorbe e riflette il paesaggio esterno e proietta il rapporto tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori la casa. Anche la luce naturale si accende e si spegne, per chi sta nella casa, attraverso l'occhio, che non ha oscuramento esterno e segnala alle stanze attigue, la camera da letto e il soggiorno, l'arrivo del giorno e della sera.

La biblioteca, che governa attraverso lo spazio del libro il rapporto tra una grandezza e un'altra, tra la struttura del pensiero e la struttura del paesaggio, è il luogo in cui la verità della casa e delle cose si raccoglie e si rivela.

Il mondo dei libri, come il teatro, è la rappresentazione più completa del rapporto fra grandezze.

Chi entra nel libro cambia la scala delle cose.

I libri avvolgono lo spazio, abitato unicamente a un grande camino contrapposto all'occhio finestrato, e da un quadro di donna che legge.

Lo studio privato, che occupa interamente lo spazio anteriore al piano sottotetto, vive in simbiosi con la biblioteca e l'occhio, li illumina e ne è illuminato, vi si affaccia, li avvolge.

DUE

Un frammento d'Umbria, un casale rosa, gli ulivi, la speculazione edilizia si contendono il fondale su cui deve nascere la chiesa francescana di Perugia .

La Chiesa e il Centro Parrocchiale si appoggiano al corpo della collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città di Perugia, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente "Acropoli".

Una linea retta segna il percorso sacro del Sagrato alla Chiesa Principale alla Chiesa Feriale alla Canonica: lungo questa linea gli spazi si dispongono come Stazioni.

Il percorso è duplicato all'esterno, attraverso la grande scala che lega la Piazza Bassa e la Piazza Alta, con una dimensione analoga al corpo della Chiesa.

In sezione il corpo della Chiesa, alto tredici metri lineari, raggiunge la stessa quota altimetrica del Centro Parrocchiale, alto sei metri e cinquanta.

La quota superiore degli edifici è così identica e amplifica la presenza della scala, piazza anch'essa, che congiunge il Sagrato inferiore con quello superiore.

La Chiesa principale ha la sua entrata sul Sagrato inferiore, verso strada, la Chiesa feriale ha l'entrata sul Sagrato superiore, verso il Centro Parrocchiale.

Entrambe le Chiese sono accessibili anche dalle direzioni opposte.

Il corpo complessivo della Chiesa è attraversato da una linea di luce che nella Chiesa Principale segna il taglio verticale della facciata e continua in copertura, accompagnando il fedele fino all'altare.

Analogamente avviene nella Chiesa feriale, in opposta direzione.

La linea di luce, come la croce che essa forma in facciata intersecandosi con una putrella in ferro, è leggibile dalle colline e segna il confine tra spazio interno e cielo.

Il blocco petroso Chiesa Principale-Sagrestia-Chiesa Feriale, come una continuazione della natura del suolo, si sviluppa sul fronte strada, chiudendolo, per cinquanta metri lineari, costituendo una sorta di grande muro, di suolo rialzato che protegge lo spazio doppio, vuoto, della grande scalinata - piazza rivolta a monte, verso la collina, dal traffico veicolare.

Se pure la grande croce di facciata rimane impressa su chi si affaccia all'incrocio, giungendo da Perugia, l'organismo architettonico organizza poi uno spazio protetto per la comunità che si svolge al proprio interno.

Il mattone che appare in piena vista come materiale esterno ed interno, consacra l'appartenenza alla natura del suolo e alla storia, all'identità di Perugia e dei suoi Santi

Lungo il percorso liturgico, indicato all'esterno dal grande taglio verticale della facciata, segnato dal prolungarsi della linea di luce lungo tutto lo sviluppo dell'aula fino all'altare, lo spazio è scandito dalle colonne, scostate di pochi centimetri dal paramento murario, fino a giungere alla zona presbiteriale, quest'ultima sovralzata di tre gradini.

Tra lo spazio dell'assemblea e lo spazio presbiteriale sono collocati, a sinistra, il coro, a destra il fonte battesimale: per accedere al fonte si scendono tre gradini rispetto al piano dell'aula. Il battistero è costituito da una vasca cubica di pietra.

Nella zona presbiteriale al centro è l'altare di pietra; un blocco parallelepipedo. A sinistra è l'ambone.

Dietro l'altare un setto murario, costruito nello stesso materiale delle pareti perimetrali, di forma quadrata, chiude la prospettiva della linea di luce che rimane così sospesa alle spalle del celebrante.

Continuando il percorso, dall'interno, si giunge alla Chiesa Feriale, concepita in forma di "cripta". Ad essa si accede anche, in forma autonoma, attraverso le scale poste sul fronte del corpo chiesa rivolto alla Piazza Alta.

Anche la Chiesa feriale è illuminata da una linea di luce dall'alto.

La Casa Parrocchiale e i locali di Ministero Pastorale sono posti a circoscrivere lo spazio della Piazza Alta, distribuita su due piani dotati di un portico anteriore a tutta altezza.

TRE

Il principio della misura è palese in Piero più che in ogni altro protagonista della pittura italiana.

Un mondo preciso e classificato delle figure si antepone a quei fondali descritti, quasi sempre idealmente rappresentanti la piana dell'alta Val Tiberina, e li popola attraverso selezionate fisionomie rimandabili a un mondo preciso.

Non è difficile riconoscere un ovale, un cono, un cilindro, un cubo, un parallelepipedo, una sfera nei capi, nei corpi, nei colli, nei copricapi, ma anche nei vestiti e nelle capigliature, o addirittura nelle pieghe degli abiti.

Due sono gli elementi che appaiono: il fondale e la geometria delle figure.

Ma anche la composizione geometrica, che governa il rapporto tra fondale e figure. Nella "Resurrezione di Cristo" il sepolcro è la base di un triangolo equilatero al cui vertice superiore è il capo del Cristo risorto con l'aureola e la bandiera crociata.

Non è diverso il caso della Madonna della Misericordia che, in un impianto di cui il proprio capo rappresenta il vertice più alto, trattiene e protegge gli

altri personaggi. Il Gesù in croce, nello spesso polittico, è ugualmente al vertice di una figura triangolare.

Alla Madonna del Parto di Monterchi mancano i margini, ed è difficile capire se oltre la tenda schiusa dai due angeli Piero avesse impaginato altre cose, perché l'immagine è stata asportata dalla piccola chiesa di Momentana, crollata a causa del terremoto e ricollocata come frammento.

Ma in questo caso Piero non aveva bisogno di dipingere il paesaggio, perché il paesaggio già c'era, quello vero.

Sansepolcro, a metà del cammino tra Santiago di Compostela e Gerusalemme, luogo natale di Pietro della Francesca, è circondato dalle colline di confine tra Toscana e Umbria che il pittore ha trasferito nel proprio spazio pittorico.

Piero osserva spesso il paesaggio dall'interno dell'architettura, per lui il fondale è importante come lo è il punto di vista. L'applicazione prospettica straordinaria delle sue immagini impone la relazione tra occhio, architettura e paesaggio con un'evidenza didascalica.

Il paesaggio di Sansepolcro costituisce un luogo riconosciuto fin dalla descrizione offerta da Plinio:

"Bellissimo è l'aspetto della regione: puoi immaginarla come un immenso anfiteatro: quale solo la natura riesce a creare. Una larga ed estesa piana è cinta da monti che alla loro sommità sono coronati da boschi folti e antichi, con ricca ed assortita cacciagione. Di lì le foreste di cedri discendono lungo il declivio, e accolgono fra di esse pingui colli, facili alla coltura (non vi si trovano, infatti, sassi neanche a cercarli), non inferiori per fertilità ai campi di più bassa pianura, e capaci di produrre un'altrettanta ottima messe, maturandola solo un po' in ritardo. Al di sotto si estendono, da ogni parte, vigne, con lo stesso andamento regolare, per lungo e per largo; e dove esse cessano, quasi a creare in basso un confine naturale, nascono gli arbusti. E poi prati e campi, che solo grossi buoi e robusti aratri riescono a spezzare ed i prati sono floridi e gemmei, pieni di trifogli e di altre erbe tenere e molli, sempre freschissime, nutrite da corsi d'acqua perenni. Né, se pur l'acqua è moltissima, vi sono paludi, perché essendo il terreno inclinato, la dove non può venire assorbita, essa si riversa nel Tevere (...). Soprattutto ti piacerà vedere questa regione dall'alto di un monte (...) e non ti parrà di avere, davanti a te, dei campi e dei colli, ma un modello dipinto e con estremo artificio; e dovunque cadranno i tuoi occhi, resteranno incantati dalla sua varietà, dal suo sorprendente profilo".

L'importanza dei dislivelli, del vedere dal basso e del vedere dall'alto il paesaggio è chiara a Plinio al punto che lo porta ad anticipare di secoli, osservandola come già dipinta nella realtà, l'osservazione pierfrancescana.

In questo anfiteatro avviene, per Piero, la comunione tra umano e divino del Battesimo di Cristo ove, come è noto, l'altezza di S. Giovanni è analoga all'altezza del Cristo.

Nella Resurrezione un basamento sorregge la composizione e il paesaggio.

Così avviene nel Polittico della Misericordia.



Figura 5. Modello in legno della Chiesa francescana di Perugia.

La piana è oggi occupata dall'antica città dalla industrializzazione recente, come l'alveo di un fiume colmo di oggetti disparati, li confluiti.

La collina, da lontano, è quasi intatta, più verde che marrone, perché rimboscata nel nostro secolo, rispetto alla raffigurazione del San Girolamo, del Battesimo di Cristo e della Resurrezione pierfrancescani, ritratti, se pure idealizzati, di diverse antiche stagioni del ciclo culturale.

La conca, l'anfiteatro, esistono ancora. la scena è ingombra, ma non compromessa per sempre.

In questo fondale si misurano Cielo e Terra, dall'azzurro al marrone, suggerendo i possibili materiali per l'architettura di un luogo tra vita e morte. Attraverso la pittura il tema della sepoltura e l'evidenza simbolica della croce che ne riassume la sostanza sembrano toccarsi.

Poco lontano, ad Arezzo, il "Mistero della vera croce" costituisce una manipolazione del simbolo della croce in senso monumentale.

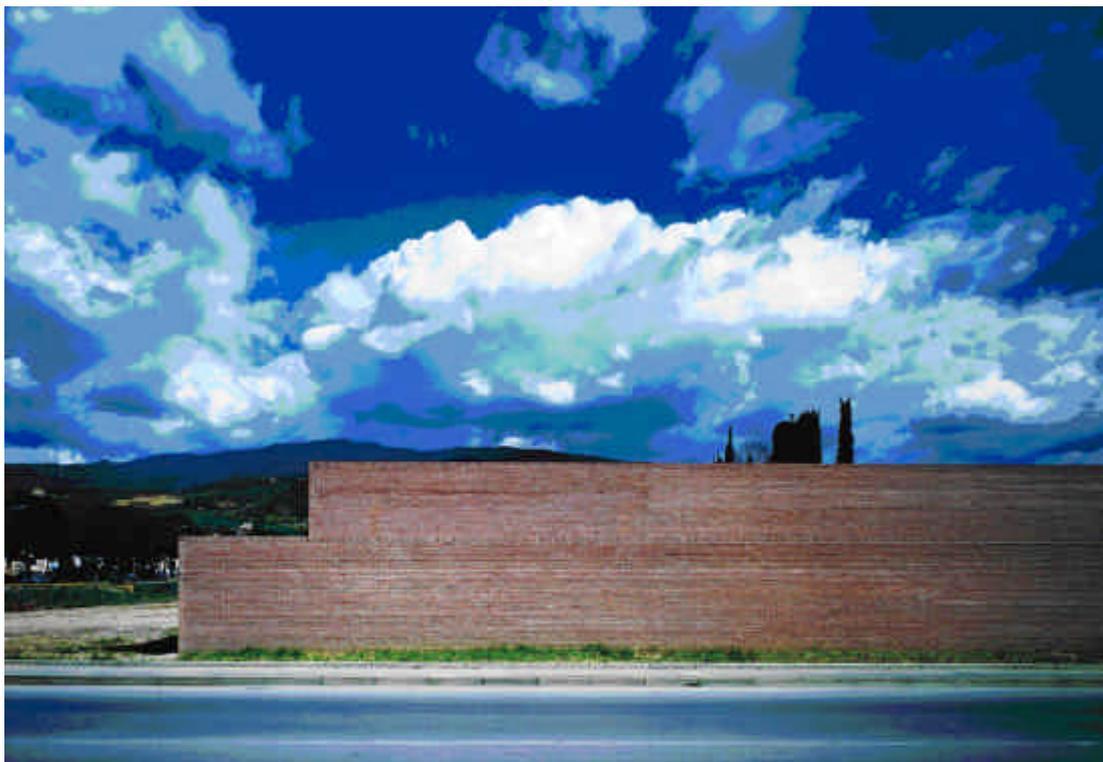
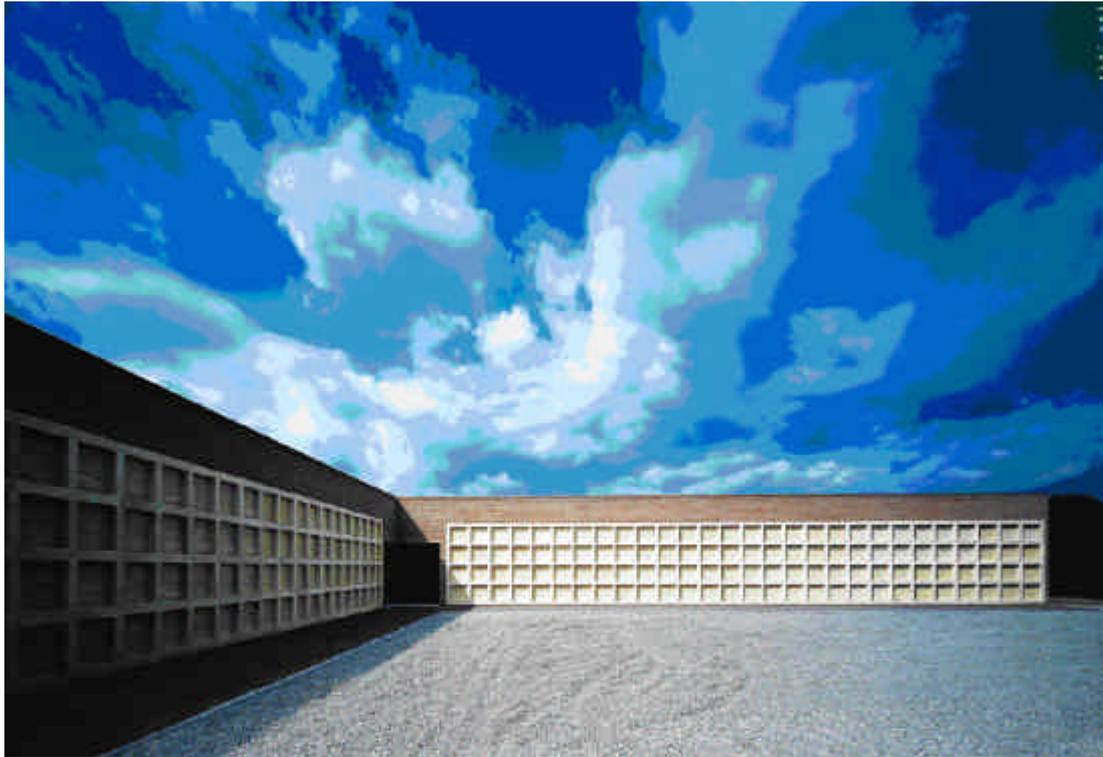


Figure 6 e 7. Il nuovo Cimitero di Sansepolcro.

La croce si manifesta in una successione di variazioni dimensionali e di significato che ne guidano l'idea di costruzione come definitivo riconoscimento.
Gli occhi dei personaggi volgono al rispetto e alla ineluttabilità dell'opera, del simbolo, resosi materico e misurabile.

Il fronte a monte dell'antico cimitero di Sansepolcro è architettonicamente apprezzabile e media il rapporto con la strada superiore e il piede della collina, mentre il fronte a valle, molto recente, non è che un retro, di qualità architettonica scadente, anch'esso affacciato su una strada.

La collocazione del cimitero tra la città e la collina pone l'opera in un potenziale ruolo di mediazione tra il centro storico e il paesaggio.

Il nuovo cimitero si sviluppa su un tracciato rettangolare inglobando completamente, sul fronte sud, parzialmente sul fronte nord, il cimitero esistente costruito, attraverso vari accrescimenti, dal 1800 ad oggi.

Il corpo perimetrale, costituito da una gradonatura in mattoni, si adatta agli andamenti altimetrici che variano, dal lato est al lato ovest, di circa 10 metri lineari, ma riporta il livello di sommità della muratura a un'unica quota.

Il cimitero appare così dall'esterno, sviluppandosi sul fronte più lungo per 150 metri lineari, una sorta di basamento delle colline. Chi sta all'esterno vede il basamento sorreggere il paesaggio, chi sta all'interno vede il paesaggio e il cielo.

Sul lato sinistro del cimitero esistente, all'interno della nuova cinta perimetrale, viene mantenuto l'Infernaccio, torrente dei morti.

L'interno è diviso in campi da una maglia quadrata costruita: nei corpi in elevazione sono collocati i loculi, che occupano anche una vasta parte della cinta perimetrale, su quattro livelli. Nei campi sono collocate le sepolture a inumazione.

Le coperture dei corpi costruiti sono raggiungibili e percorribili: si costruisce così un grande camminamento in quota dal quale osservare la città e il paesaggio.

A questa quota è posto l'ossario, costituito da un grande corpo a croce, traslato rispetto agli andamenti ortogonali delle corti e dei campi e rispetto all'impianto perimetrale, direzionato con l'asse maggiore verso la Porta Fiorentina, da lassù visibile, antico accesso alla città storica.

L'ossario è un luogo d'aria, sospeso fra cielo e terra: i materiali da costruzione, un volume privo di ermetiche chiusure, uno spazio filtrante senza serramenti né pareti, danno conto di questa condizione aerea.

La grande croce, passeggiata sospesa al cui interno sono depositate le ceneri, si affaccia in sommità al basamento perimetrale, verso la città, introducendo un percorso urbano preciso che indica il nuovo ingresso principale. Rispetto alla cinta muraria la croce, vuota ad eccezione delle cellette per gli ossari e disposta più in alto, quasi si smaterializza.

* Testo fornito dall'autore in occasione del seminario del Dottorato in Progettazione Paesistica *"Il paesaggio dell'architettura"* del 24 ottobre 2002, promosso da Maristella Storti ed Anna Lambertini.

** Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

Testo acquisito dalla redazione nel giugno 2003.

Copyright dell'autore. Ne è consentito l'uso purché sia correttamente citata la fonte.