

Ri-Vista Ricerche per la progettazione del paesaggio

ISSN 1724-6768

Università degli Studi di Firenze

Dottorato di ricerca in Progettazione Paesistica

<http://www.unifi.it/drprogettazionepaesistica/>

Firenze University Press

anno 4 – numero 5 – gennaio - giugno 2006

numero monografico *Dalla quarta Biennale Europea del Paesaggio di Barcellona*

sezione: *Saggi* pagg. 14-25

ESTRAZIONI NEL PAESAGGIO.¹

Rosa Barba i Casanovas*

Traduzione di Enrica Dall'Ara**

Summary

“Scientific knowledge, aesthetic emotion, theory and technique, as arms to make possible our participation in the world. We put all this together, what we have and what presents with evidence the making of glances fixing our knowledge and setting up a tool of communication and culture. Eyes from near and far, on which we can find and remind, on landscapes that belong to who live and dream”. With these words Rosa Barba introduces the book *Paisatge de les pedreres de Menorca. Restauració i intervencions*, in which we find her article *Pedreres en el paisatge* that we are publishing now in Italian. For Rosa Barba talking about Minorca's quarries is the chance for a more general discussion on the relation between natural elements and processes and human activities in building the landscape and on the implication that the stratigraphy of this double action has on transformation and rehabilitation projects of these sites.

Key-words

Landscape architecture, Rosa Barba, Quarries, rehabilitation project of out of use quarries.

Abstract

“Conoscenza scientifica, emozione estetica, teoria e tecnica, quali braccia necessarie per rendere possibile il nostro intervento nel mondo. Abbiamo riunito tutto questo, quello che abbiamo e un materiale che presenta esplicitamente la formazione degli sguardi che fissano la nostra conoscenza e ne fanno un veicolo di comunicazione, di cultura. Sguardi da lontano e da vicino, su ciò che troviamo e possiamo ricordare, delle terre che sono di chi le abita e di chi le sogna”. Così Rosa Barba introduce il libro *Paisatge de les pedreres de Menorca. Restauració i intervencions* [Paesaggio delle cave di Minorca. Restauro e interventi.] di cui è parte il suo articolo *Pedreres en el paisatge*, che qui si presenta in edizione italiana. Parlare delle cave di Minorca è, per l'autrice, l'occasione per un ragionamento più generale sul rapporto fra elementi e processi naturali e attività umana nella costruzione del paesaggio e sulle implicazioni che la stratigrafia di questa doppia azione ha sul progetto di trasformazione e recupero di questi luoghi.

Parole chiave

Architettura del paesaggio, Rosa Barba, Cave, progetto di recupero di cave in disuso.

*Direttrice del Programma di Master di Architettura del Paesaggio e del Centro di Ricerca di Progetti di Paesaggio (CRPP), UPC, Barcellona, negli anni 1993-2000.

** Architetto, Dottore di ricerca in Progettazione Paesistica, Università di Firenze.

¹ Il presente articolo è un'edizione italiana dell'articolo di Rosa Barba i Casanovas *Pedreres en el paisatge*, pubblicato all'interno del libro *Paisatge de les pedreres de Menorca. Restauració i intervencions*, Edita Rosa Barba i Casanovas - Màster d'arquitectura del paisatge - UPC, Barcelona 1999, pagg. 33-49.

La traduzione del titolo dell'articolo, che utilizza la parola *estrazioni* per dire *cave*, vuole in qualche modo anticipare la suggestione che offre il testo di Rosa Barba: paesaggio di stratigrafie naturali e umane, da cui continuiamo ad attingere, *estrarre*, memoria, emozioni, idee, progetti di paesaggio [nota del traduttore].

Il paesaggio è costruito per strati di desiderio, volontà e azioni: e lotta per rimanere, contro l'usura e i cambiamenti che i tempi, le catastrofi e gli interventi introducono, anche negli sguardi che lo legittimano in immagini.²

Quasi tutta la nostra teoria dell'intervento, per fare la città, per pianificare il territorio, per costruire il paesaggio, nasce dal presupposto d'un dominio possibile sull'ambiente fisico.

E, come disse Leo Marx³, d'una moderna illusione di progresso indefinito e, potremmo aggiungere, di una concezione quasi maggioritaria della tecnica intesa come una ingegneria orientata a risolvere conflitti concettualizzati in maniera semplice e lineare, basandoci su una esperienza scientifica e normativa, sicuramente per rendere possibile la conoscenza.

Significa, questo, che supponiamo una natura stabile, equilibrata e benefattrice, che ci dona ciò di cui abbiamo bisogno, anche tutto quello che ci manca, quindi, per costruire l'ambiente? Ed è questa una natura che intendiamo come fonte illimitata di beni e di energia, che offre **il luogo**⁴ e assorbe l'azione umana? Come dobbiamo vedere in questo scenario le cave? In origine sono fonte della materia per costruire gli edifici, gli ingegni e gli artefatti maggiormente permanenti per urbanizzare la terra, sono anche fonte di spazi per vivere protetti, di grotte che riparino.... O non sono le cave romane gli antichi segni della necessità di costruire edifici, e anche, soprattutto, i porti, gli acquedotti e le strade, elementi per la vita della grande città che sarà Roma?



Figura 1. Pozzo di Robadones .

I tempi e la costruzione sono cambiati da quel momento. E se pensando alle cave di allora i segni ci sembrano l'eredità, migliorata dal tempo, delle civiltà passate, riguardo alle cave di oggi occorre scoprire, invece, perché ci chiediamo solamente cosa dobbiamo fare con questi segni **involontari** di un'azione sempre giustificata dallo sviluppo. Come affrontare i segni non premeditati, che però potremmo dire necessari, di questa azione sull'ambiente che sono le grandi escavazioni del Massiccio del Garraf per costruire l'autopista, per esempio? O le enormi cave di gesso del Penedès⁵

² ROSA BARBA I CASANOVAS, *ARGUMENTOS en el proyecto del paisaje*, "GEOMETRÍA", n. 20, Paisaje (I), Málaga (España) 1995, pag. 3-13.

³ LEO MARX, *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*, Lavoro, Roma 1987.

⁴ NORBERT SCHULZ, *Genius Loci*, Electa, Milano 1981.

⁵ In Catalogna, Spagna [nota del traduttore].

Dove e come collocarle? Cosa possiamo imparare dalle cave marine di Minorca che sono il filo conduttore di questo libro? Cave che sono presenti, ma di cui molti colpi sembrano cancellati nel paesaggio attuale. Le abbiamo dimenticate? Forse sono state fortunatamente dimenticate.

Le cave che ora vediamo, più vicine a noi, in Catalogna, sono interruzioni nel paesaggio. Spazi di parentesi in cui rimane in sospeso la continuità di un mondo fatto per strati, e potremmo dire per episodi di ciò che chiamiamo naturale e artificiale. Si mostrano - poiché in esse si interrompe la sequenza continua che costituisce il paesaggio - gli elementi e i processi, le volontà di cambiamento e le resistenze che il fatto di interferire violentemente in una condizione ambientale comporta.

Parlano di una tensione e di una crisi, ma diamogli un voto di fiducia. Le cave si riferiscono al fatto di estrarre un mondo nuovo da un territorio antico. Di costruire un mondo permanente, di pietra, con la pietra che ci offre la terra. Di penetrare nella terra per stabilire un contatto con la prima fonte di esistenza. La pietra, che costruisce le case e costruisce i muri, che intrappola la luce fra le vetrate nelle cattedrali gotiche, che rende possibile che nasca un sogno, sogno che la cava custodisce. E potremmo dire che, in alcuni casi, la cava ritorna negli spazi dimenticati, nel paesaggio, sotto la città, nelle grotte piranesiane che scopriamo illuminando sotto terra a Napoli... il sogno di questa prima cattedrale, dalla casa di Adamo al paradiso.

Per chi proviene dall'architettura, le cave contengono il desiderio e la promessa, la volontà e l'azione della costruzione degli spazi umani nelle architetture più antiche e permanenti. E sono spesso allo stesso tempo spazi che, quando rimangono, meravigliano per la loro grandezza, specialmente quando, già separati dalla propria utilità, li invade la natura. Direi che è proprio quando appaiono con queste forme **pure** che [le cave] nascono oltre il proprio uso e presentano l'opportunità di una esperienza spaziale che ci ricorda quante volte abbiamo voluto cercare la radice dell'arte nella natura.

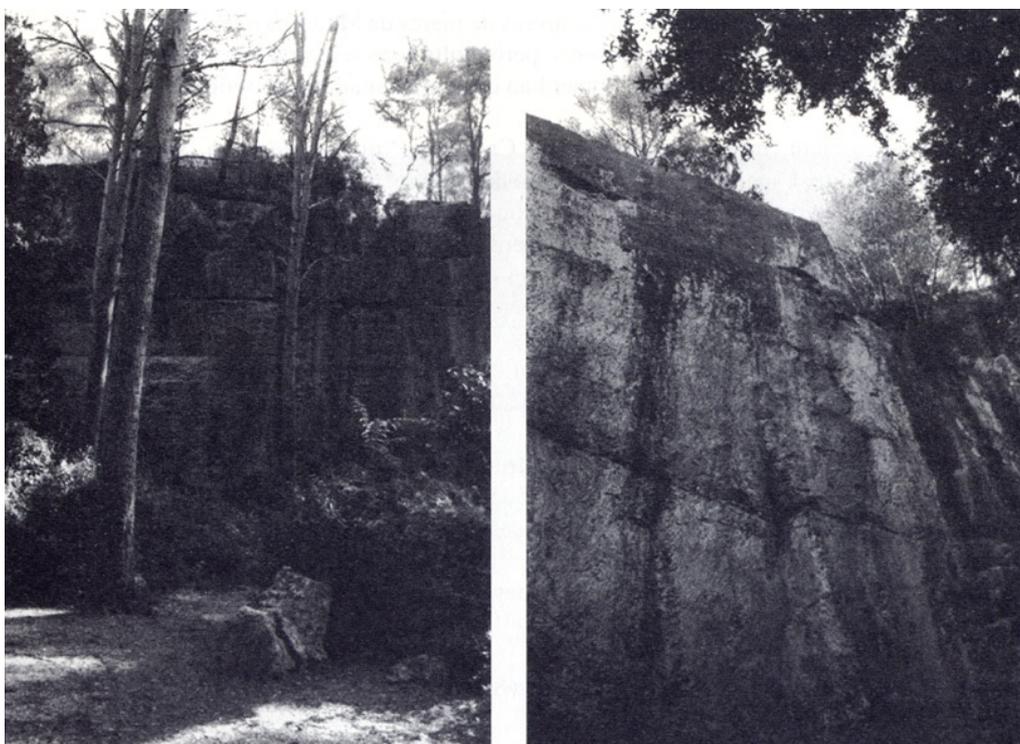


Figura 2. El Médol, cava romana a Tarragona.

Prima di parlare di Minorca, pensiamo alla Mèdol, la cava romana di Tarragona. E' o non è uno spazio architettonico? E' stato costruito per ospitare un'attività? E' stata modellata dalla mano dell'uomo, e poi abbandonata alle inclemenze del tempo. E' rimasta soggetta, come qualsiasi spazio naturale, alla trasformazione che ora denominiamo azione dei fattori ambientali. E questo ci ha donato un luogo in cui riconosciamo l'impronta umana a lato della forza della natura. Qui c'è per questo, credo, per il **disuso** evidente nelle forme spaziali delle cave, un territorio che consente di porsi la questione dell'origine della forma.

E a questo punto occorrerebbe parlare della storia delle arti e non dimenticare l'episodio del **pittoresco**, quando la natura smette di essere sfondo per apparire come uno spettacolo visivo. Quando come disse R. Krauss ⁶, si promosse la radice di ciò che possiamo considerare la traslazione ad un'estetica per il pubblico della singolarità proposta dal romanticismo.

Così - come quando Constable dipinge i suoi paesaggi e E. H. Gombrich⁷ dice, citandolo, che si cancellano le frontiere fra il disegno topografico e il disegno artistico nel dire: "la pittura è una scienza, e sarebbe da considerarsi come una ricerca delle leggi della natura. Perché allora non considerare la pittura di paesaggio come una branca della filosofia naturale, della quale i quadri non sono altro che esperimenti?" - potremmo affermare riguardo alle cave, perché in quelle si cancella il vincolo fra forma e funzione, che sono spazi privilegiati per studiare la natura dei mezzi d'intervento che relazionano gli strumenti e le forme delle costruzioni naturali e artificiali e il significato che questo può avere al momento di considerare i valori del paesaggio.

Come dice R. Krauss ⁸, "leggendo un testo sul pittoresco si cade immediatamente dentro questa divertente ironia con cui la Austen⁹ contempla la scoperta, da parte della sua giovane protagonista, di come la natura stessa sia costituita in relazione alla sua "attitudine ad esser plasmata in immagini". E' ovvio che la stessa nozione di paesaggio si forma ricorrendo al pittoresco, essendo quest'ultimo una rappresentazione del primo. Il paesaggio si converte in una re-duplicazione dell'immagine precedente. Le priorità si percepiscono perfettamente in un dialogo fra uno dei principali rappresentanti del movimento pittoresco, il Reverend William Gilpin e suo figlio, in una visita al Paese dei Laghi" [...]

"Che contrasto fra il bagliore e l'oscurità! Non ho parole per descriverlo. Non è necessario: devi solo guardare nel tuo taccuino per fartene un'idea. Ho provato un gran piacere nel constatare che le osservazioni di quel giorno confermavano completamente il tuo sistema di effetti, ovunque lo sguardo si dirigesse, guardando uno dei tuoi disegni."

Il commento è di speciale interesse, dato che si produce in seguito ad una prima visita, frustrante, proprio perché le condizioni atmosferiche non aiutavano a percepire la qualità "pittoresca"¹⁰ del luogo, e mette in luce il valore che l'interpretazione artistica possiede parallelamente all'osservazione scientifica.

Le cave...rimarcare un'altra volta che si situano in paesaggi che sono nel limite fra il naturale e il costruito, dove gli effetti della luce e il contrasto delle ombre sono dovuti a episodi speciali creati e provocati tanto dalle azioni umane quanto dalle condizioni naturali, e per i quali quasi sempre possiamo identificare questa tensione magica che ci fa parlare delle condizioni estetiche e dell'arte. La luce che si infila nelle cave di Robadones [Minorca] non ci ricorda le incisioni di Piranesi? Materiale, quindi, per lavorare sull'origine della forma, vicino a questa necessaria convenzione di convertire in geometria e in disegno un mondo per conoscerlo. Per fissare in immagini una ricerca sul valore e il significato del mondo che ci

⁶ ROSALIND E. KRAUSS, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid 1996.

⁷ ERNEST H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Gustavo Gili, Barcelona 1982.

⁸ ROSALIND E. KRAUSS, Op. Cit.

⁹ Fa riferimento ad un paragrafo dell'opera *Northanger Abbey* di Jane Austen.

¹⁰ Nota: occorre aggiungere che nel contesto "americano di R. Krauss" pittoresco vuol dire "espressamente basato sui valori pittorici, plastici o visuali, scenici".

circonda. Reduplicazione dell'immagine per riconoscerla e farne un riferimento ad altre esperienze estetiche, la chiave di un mondo in cui le figure umane centrali nel quadro appariranno prima di spalle per poi scomparire e dar **luogo** alla natura, come nei quadri di Caspar D. Friedrich.



Figura 3. C. D. Friedrich, *Pierced rock in ultewald*, 1801.



Figura 4. W. Gilping, *Watercolor*, 1780.

Per chi pensa al paesaggio, la terra e la roccia primigenia rappresentano inoltre e allo stesso tempo: qualcosa di permanente, la condizione più stabile, perché permettono definire orizzonti e parlare di luoghi come di recinti; e la matrice del cambiamento, la condizione materiale più immediata e pratica, visto che consente di lavorare la terra ed aspettare il raccolto, abitare-ancorare edifici e definire gli spazi sociali che danno luogo alla cultura.

Mi fa molto piacere ricordare di Minorca la casa che nasce dentro la propria cava, cava che rimane come un orto, umido, al riparo dal vento, chiuso e protetto dagli sguardi estranei, per la nuova quota profonda e per la recinzione che crea la cava stessa.

Sembra che qui, in questi luoghi, il ciclo si chiuda, si sigilli la ferita che la cava rappresenta sulla terra.

Qui vediamo anche che un nuovo **ordine** s'istalla sopra il suolo, come quando siamo in grado di costruire una città, di coltivare un campo. Qual è l'**ordine** che stabiliscono le cave?

Quando Margalef ci disse che il trasporto orizzontale di energia che caratterizza l'azione umana lascia residui, ci parlava di questo, di paesaggi che oggi vorremmo dimenticare ma che riconosciamo come nostri per i segni di questo residuo?

Per questo adesso molti vogliono cancellarle?

Cosa vuol dire dimenticarci delle cave? Che cosa è successo? E ci sono molti tipi di cave.

Il vuoto delle cave ha un destino incerto. A Minorca molte, ricoperte di terra, scompaiono in un mondo di campi coltivati e **chiusi**, ed a Letizia¹¹ e ad altri rammarica rinunciare alla memoria di un'azione necessaria. Da altri abbiamo scoperto alcune delle più belle cave di Minorca, o le cave di tufo di Napoli, dalla mano degli amanti delle cave, come spazi fortunatamente dimenticati....se non sono stati riempiti di rifiuti. Ancora meravigliati per la qualità di ciò che ci offrono nello scoprirle ci imbattiamo – direi in ritardo – in una domanda insistente che ci parla di restaurarle. Perché? Che cosa vuol dire, che cosa possiamo dire?

E' così perché effettivamente cominciamo ad essere coscienti della **discontinuità** che costituiscono nel paesaggio, e perché il territorio e il paesaggio ora sono beni scarsi da amministrare e pertanto di valore per immaginare il futuro? O è perché è difficile per noi riconoscere che possono esserci paesaggi dimenticati? O semplicemente perché non abbiamo alternative agli spazi che il **paesaggio pittoresco** ci offre e stiamo parlando dal punto di vista delle qualità formali degli elementi, spazi e progetti nel territorio che sappiamo che dovrebbero avere un ruolo in futuro, confidando nella forma e nella qualità dei luoghi che proteggono la [nostra] cultura?

Possiamo stabilire così che il paesaggio è un bene scarso, pertanto di valore; e che la natura è il nostro primo materiale scientifico e referente artistico in molte azioni umane. Da più d'un secolo fa, siamo coscienti inoltre che ci obbliga-consente di agire opponendoci, in un dialogo di contrari che il movimento moderno vuole legittimare confrontando i significati che [la natura] ha nel mondo dell'ecologia e in quello delle arti, in un esercizio che contiene più risorse di quante ne consideriamo abitualmente.

Quindi fermiamoci un momento su questo punto, dobbiamo considerare, come fa notare Nikolaus Pevsner¹², che l'idea di natura comprendeva, al momento della genesi del pittoresco e del movimento moderno- e fino a molto poco tempo fa, o per alcuni può essere ancora adesso - due concetti in apparenza opposti: da un lato si presenta come l'ordine eterno dell'universo, della stabilità da cui dipendono i principi d'armonia che hanno il proprio parallelo nell'architettura antica; e dall'altro è la natura non contaminata dall'uomo. Un concetto ci porta all'esperienza della visione come una comprovazione scientifica, l'altro ci accompagna per sperimentare l'aspetto eccezionale di ogni elemento, di ogni luogo o spazio nell'insieme. L'uno facilita la visione illuminista, l'altro l'esperienza romantica. L'uno accompagna quello che sarà la mano destra e l'altro la sinistra nei gesti di Flusser¹³; una parla di scienza e tecnica, l'altra dell'arte. Quanto è scelta e quanto è necessità ciò che costituisce la cava? Dove possiamo dire che cominciano le azioni umane e le azioni della natura a modellare questi spazi?

¹¹ Laetitia Sauleau tratta di questo nel libro *Pedreras de Menorca*, Ed. Lithica i sa Nostra.

¹² NIKOLAUS PEVSNER, *Genesis of the Picturesque*, Architectural Review XCVL, 1944.

¹³ WILÉM FLUSSER, *Los gestos, Fenomenología y comunicación*, Ed. Herder, Barcelona 1994.



Figura 5. Piranesi, *Vedute di Roma*, the colosseum interior.



Figura 6. El Médol, cava romana di Tarragona.

Non dovremmo interpretare le azioni umane come un fattore ulteriore di cambio dei processi che rileva la lettura ecologica? Siamo d'accordo su questo punto di vista, quando consideriamo che ci comportiamo come una specie quando vogliamo scappare dal determinismo che sembra imporci l'ambiente, opponendoci con un insistente trasporto orizzontale di energia al trasporto verticale che la gravità propizia. Generando però inquinamento, generando rifiuti, ma anche informazione e cultura, come dice Margalef.

Perché per tanto tempo l'Umanità ha cercato nella natura la chiave di un ordine, capace di trascendere i tempi e d'ispirare le azioni umane? Quasi ha avuto bisogno di ciò per tutto il tempo che le è stato necessario per dominare una rappresentazione plausibile e fedele del proprio ambiente [...].

Non è quindi opportuno considerare che l'arte guarda l'altro lato - occulto fino ad ora - dell'apparenza, quando comincia ad introdurre e ad includere un altro valore alle coordinate estetiche e all'esperienza artistica?

Quando alla fine del periodo pittoresco Ruskin¹⁴ può affermare: “La percezione della forma solida è completamente il risultato dell’esperienza. Non vediamo altro che colori piatti e grazie ad una serie di esperimenti scopriamo che una macchia di nero o di grigio indica la parte in ombra di una sostanza solida, o che un colore debole indica che l’oggetto in cui appare è lontano. Tutto questo potere tecnico della pittura dipende dal fatto che recuperiamo quella che potrebbe essere definita l’innocenza dell’occhio, cioè una sorta di percezione infantile di queste macchie piane di colore, semplicemente come tali, senza consapevolezza di ciò che significano, come le vedrebbe un ceco che recuperasse la vista all’improvviso”, l’impressionismo nell’arte non investiga e presenta un’idea di visione che mette in crisi il valore dell’apparenza e ci avvicina ad un altro “punto di vista” nella ricerca della forma o meglio dire nell’invenzione e riconoscimento della forma? Quanto interessa questo il paesaggio o, ancora meglio, l’intervento nel paesaggio?



Figura 7. Piranesi, *Vedute di Roma*, Villa Adriana, Tivoli.

Nel dibattito sulla convertibilità fra le forme della natura e le forme dell’arte, o meglio, del valore delle geometrie euclidee che hanno sostenuto per tanto tempo l’intervento, a tenore del discorso precedente, la radice della coscienza artistica quando nasce? E’ la natura un modello per l’arte o è l’arte che rivela la natura? Abbiamo bisogno, come si è detto tante volte durante il Rinascimento, che la natura si manifesti come un ideale di equilibrio, ancora? Il limite della nostra conoscenza, del nostro sguardo, non ci colloca in un altro punto di vista? O come ci dirà H. Arendt¹⁵ dalla Land Art o dai primi *earthworks*¹⁶ non si tratta forse solo, invece, di costruire un altro linguaggio, altri modi e strumenti per intervenire nel mondo?

¹⁴ ERNEST H. GOMBRICH, Op. cit.

¹⁵ HANNAH ARENDT, *La condición humana*, Ed. Paidós, 1° edición, 1993.

¹⁶ GILLES TIBERGHEN, *Land Art*, Ed. Carré, Paris 1993.

Consideriamo l'idea di permanenza, d'equilibrio e cambiamento, anche dalle scene che registra la memoria¹⁷. La terra, non smettiamo di considerarla il più permanente dei nostri scenari di vita? E la cava, “cambiando” la terra e mostrandoci le viscere di un mondo “naturalmente” risolto, non è per questo l'inizio di un cambiamento, di quello che abbiamo sovvertito, o del punto di vista che abbiamo superato, che consideravamo una garanzia e che ora potrebbe non essere niente altro che un sogno.

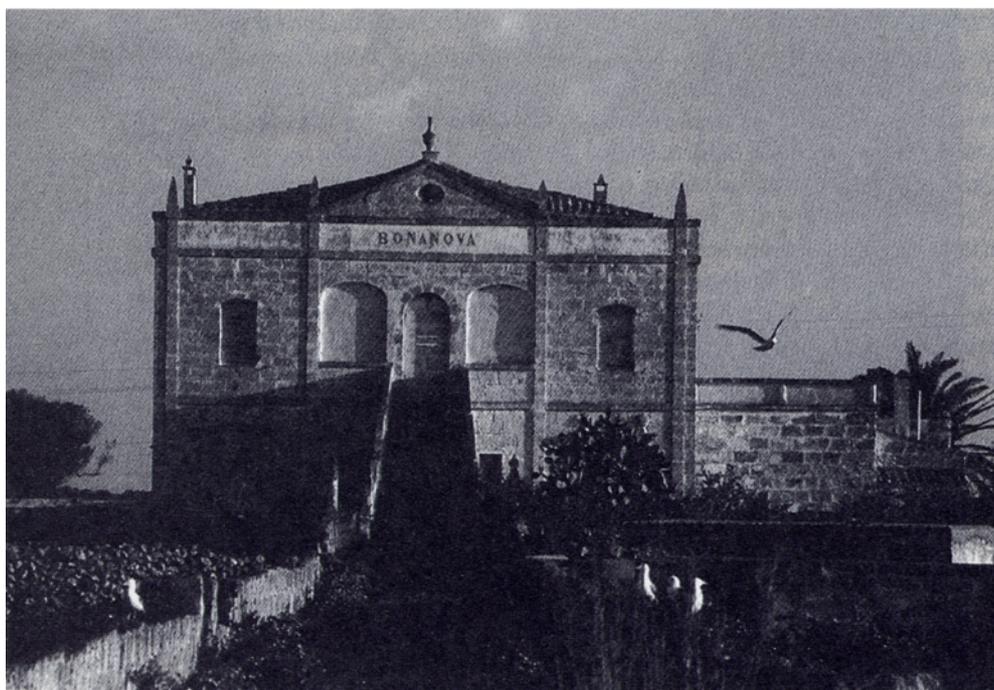


Figura 8. La Bonanova.

Probabilmente conoscete il detto su Michelangelo, che **vedeva**, nei blocchi di marmo che estraeva dalla cava, la scultura che contenevano, il che gli permetteva di dire che di fatto egli non si dedicava a nient'altro che a togliere ciò che c'era in più; lo stesso Michelangelo che diceva non comprendere il valore dei quadri che dipingevano nelle Fiandre alcuni pittori che si definivano paesaggisti, perché non facevano altro che riflettere scene della vita quotidiana. Sfondo e figura nella rappresentazione dell'ambiente¹⁸. Esercizio sulla modificazione dell'immagine che comporta cambiare il punto di vista dalla terra al globo, dal globo al satellite¹⁹. Valori del paesaggio e degli edifici, degli artefatti che abbiamo imparato a rispettare e a stimare mediante l'arte: pittura, scultura, architettura...ci hanno lasciato - mostrandoci immagini, personali e collettive - altre visioni della realtà che sono in definitiva la cultura. Valori che vogliamo continuare, paesaggi che vogliamo recuperare costruendo e ricostruendo l'ambiente.

Un fantasma percorre la città del XIX secolo, e questa cerca in un paesaggio bello ed equilibrato un desiderio di forma prodotto dall'arte del pittoresco. Però un vento soffia le parole che esprimono le forme della città nel nostro tempo, nella seconda metà del XX secolo, e disordina la tavola, e come direbbe Foucault, “non è la vicinanza fra le cose ma il luogo in cui esistevano ciò che abbiamo perso o ciò che ha smesso d'esistere” e per questo allora abbiamo cominciato a non fidarci più della **cassetta degli attrezzi** dei modi di ripensare e costruire questo mondo, per recuperare la necessaria coscienza di saperci capaci

¹⁷ TADAHIKO HIGUCHI, *The Visual and Spatial Structure of Landscape*, The MIT Press, Cambridge/London 1988.

¹⁸ CLAUDIO GUILLÉN, *Múltiples Moradas*, Ed. Tusquets, 1° edició, Barcelona 1988.

¹⁹ HANNAH ARENDT, Op.cit.

di rimanere sulla terra. Qualcosa che dal Vertice di Rio de Janeiro, ed anche da prima, in qualche modo mettiamo in dubbio. E senza esaurire l'inquietudine di un millenarismo che può sembrare non necessario, riconosciamo che la nostra arte, da quel momento della fine degli anni '60, riflette il desiderio di recuperare un mondo fino allora invisibile e un altro mondo strumentale, che vada oltre l'antica visione fra arte e scienza, alla quale opporre la più recente esperienza di una cultura che si costituisce a cavallo fra ciò che è scientifico e ciò che è sensibile. Non ci sono risposte oggettive perché non ci sono domande oggettive, dirà Arendt²⁰.

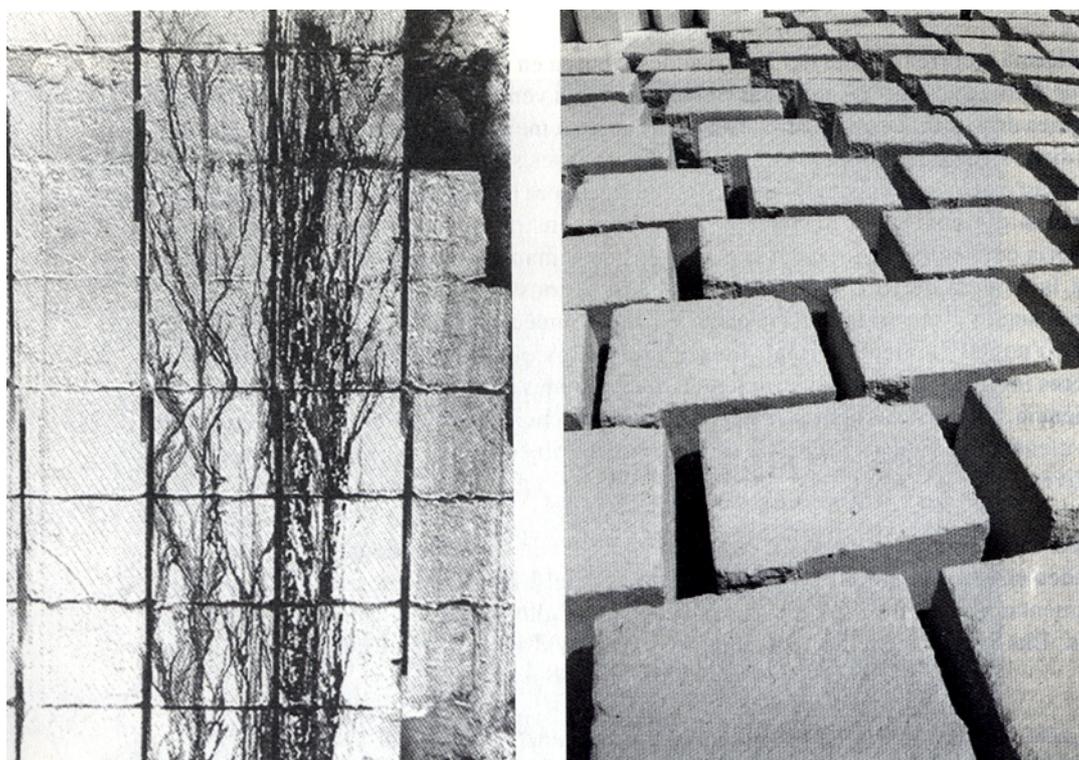


Figura 9. Qual è l'ordine che stabiliscono le cave?

Le cave ci aiutano in questo, specialmente le cave abbandonate di Minorca, dimenticate nella confezione delle mappe, cancellate dall'orizzonte della terra. A capire e sperimentare la debole frontiera che separa ciò che è umano da ciò che è naturale, nella materialità e nelle forme. Ci mostrano che arte e scienza, strumenti di intervento e cultura, fanno sì che il paesaggio segua una storia che continua, che rivela del passato le questioni materiali che sceglieva il costruttore. Questo interessa i materiali e le geometrie che ci mostrano le tecniche, gli strumenti che rendono possibili le forme. Ha a che fare con i fattori geografici e ambientali che ci ricordano il tempo che pure costruisce il paesaggio e ha a che fare con una attitudine collettiva, di fare o lasciar fare, in cui ci sentiamo coinvolti. I luoghi che conosciamo, che ricordiamo, che visitiamo, nascono dall'appropriazione che il "passo umano" imprime, fa, sopra e di fronte ad una geografia. Sono indizi che registra il tempo, e gli sguardi, e le azioni che il tempo comporta, come abbiamo considerato nel campo dell'architettura, soprattutto quando si tratta di rifare territori, quando si tratta di recuperare, di ricostruire il passato.

Così quindi, a proposito del recupero delle cave, la prima cosa da dire è, forse, quale paesaggio si tratta di recuperare? Dal momento che ci sono molti paesaggi e molti tipi di cave, fra il naturale e l'artificiale. Se il paesaggio è allora luogo naturale e il risultato di una

²⁰ HANNAH ARENDT, Op.cit.

sequenza di azioni più o meno premeditate di dominio e sfruttamento della natura, nelle cave, e concretamente in alcune di esse, riconosciamo un valore “paesaggistico”, specialmente quando con il passare del tempo, azioni umane e fattori ambientali si mescolano. Riscontriamo, per la forte presenza dell’elemento naturale, per il manifesto **disuso** di questi spazi, qualcosa di mimetico con la natura nel suo processo di trasformazione, soggette come sono a fatti di carattere imprevedibile. Le cave ci permettono, quindi, di lavorare al limite, nei confini incerti, ogni volta più astratto, fra spazio naturale e paesaggio, e identificare questo confine come qualcosa di variabile, esterno all’architettura e dominato dal mondo vegetale e minerale, contro lo spazio urbano che identificheremmo come qualcosa di stabile, conosciuto e abitato da architetture.

Se possiamo dire che il paesaggio accumula architetture, che fa della costruzione un registro, occorre considerare la dimenticanza come una condizione di continuità, o piuttosto come una risorsa ad un altro assestamento del tempo? Sappiamo che le cave e le architetture costruite insieme ci spiegano la profonda implicazione fra il naturale e l’artificiale o aggiunto, fra ciò che è progettato con intelligenza, sentimento ed esperienza pratica, con la scienza, l’arte e la tecnica, tutte queste allo stesso tempo, in un insieme necessario. Quindi consideriamo quello che si propone quando alcune delle impronte che abbiamo lasciato (che si sono convertite nelle cave, perché erano spazi che nascevano per essere dimenticati dalla mano che le costruiva) adesso si vogliono “restaurare”. Quando torniamo su questi spazi in disuso ci meravigliamo a volte, a Minorca, e rabbriviamo, come quando siamo nel Garraf.

E quindi dovremmo pensare: dobbiamo cancellare le cave che sono piaghe sul territorio, cicatrici difficili da rimarginare, che ci insegnano, nell’ironica comprensione dei residui di Margalef, l’imprudente, a volte, azione sulla terra?

E anche: dobbiamo restaurare questi spazi che vivono nell’oblio, che sono esistiti, perché non sono stati scoperti, che sono in pericolo, alcuni, ora che arriviamo dappertutto, che diciamo che gli spazi dimenticati si convertano in spazi abbandonati che si riempiono di rifiuti?

Quale atteggiamento occorre avere di fronte a questi episodi che nella storia rimarranno fra parentesi, dimenticati dallo sguardo, dalla gestione, e che per questo motivo sono stati possibili?

Quante cave si sono convertite in discariche di rifiuti! Oggi sembrano offrire ancora questa opportunità per una gestione del territorio che comporta di trovare il modo di far scomparire i rifiuti. Forse bisognerebbe tornare a pensare che non tutte le cave sono uguali, come non lo sono i territori. Che la roccia e il luogo, naturale e costruito, il sole, l’acqua e il clima, ci parlano di diverse opportunità in una gestione del paesaggio che possiamo considerare dovrebbe essere più sostenibile, come si dice oggi, forse più proficua per il futuro e per questo pensata in modo più integrato e più complesso.

Perciò, come penso, ogni azione di trasformazione, ogni progetto e intervento risponde (potremmo dire: bene o male) ad una realtà anteriore che **si aggira** malgrado tutto al suo interno, nonostante che presumibilmente si comporti con autonomia propria e sembri avere una capacità di reazione limitata, la considerazione di questa complessità di cambiamento nella complicità fra ciò che è naturale e ciò che è artificiale ci obbliga nelle cave a parlare anche di futuro.

Lavorando sul colore nel paesaggio, anni fa ci siamo imbattuti nelle cave, qui a casa nostra, ossessionati dall’idea della banalità di un restauro che si basa molte volte su nulla di più che **pitturare di verde** un paesaggio che spesso verde non è o non vuole esserlo.

Studiando questo e guardando Minorca e le sue magnifiche cave abbandonate, a raso terra, vorrei concludere che le cave sono la domanda, formulata mille volte, su come considerare la nostra impronta. E che per questo motivo, immersi in ciò che ora è già la nostra città territorio, quella delle periferie interne ed esterne, dei tessuti discontinui, delle più o meno dimenticate cave, dobbiamo riconsiderare la nostra posizione, in cui la tecnica già non lavora con ragionamenti semplici e con processi lineari; e che basandoci su questo, se “possiamo dire che, ogni paesaggio porta impressa l’impronta delle realtà che l’hanno preceduto, e lascia per il futuro segni delle culture che l’hanno attraversato, e che qualche volta se ne sono

appropriate...²¹, le cave, da adesso, dovranno far parte della **cassetta degli attrezzi** su cui dobbiamo contare per finire di costruire i nostri territori.



Figura 10. Dettaglio della cava di Cúrnia Nou [Minorca, Spagna].



Figura 11. Sa Cetària [Minorca, Spagna].

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

Figure 1-11: tratte dall'edizione originaria del presente articolo: ROSA BARBA I CASANOVAS, *Pedreres en el paisatge*, in *Paisatge de les pedreres de Menorca. Restauració i intervencions*, Edita Rosa Barba i Casanovas - Màster d'arquitectura del paisatge - UPC, Barcelona 1999, pagg. 33-49, per gentile concessione degli Editori.

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

²¹ ROSA BARBA, Op. cit.