

L'architettura, lo spazio pubblico: protagonisti.

Un grande gruppo produttivo fa dello spazio pubblico il luogo della propria rappresentazione: i personaggi, i ruoli, le vicende

Lo spazio pubblico è un sistema che organizza gli edifici, le strade e le piazze della città secondo sequenze orientate e significative di forme, e consuetamente è il luogo in cui la società esprime, attraverso l'architettura, un ideale civile collettivo. Ciò lascia tuttavia spazio ad episodi in cui è l'identità dei singoli a venire alla luce.

Non è infrequente nella città che una azienda scelga di rappresentare la propria immagine in uno spazio pubblico, che essa decida di fare di una piazza o degli edifici circostanti - e le due cose finiscono alla fine per coincidere - il luogo della propria rappresentazione. Per motivi del tutto evidenti, quando ciò accade l'azienda si trova di fronte alla ne-

canali del consueto management aziendale, ma venga affidata, non solo per l'ideazione, ma anche per la massima parte della gestione, ad un fiduciario culturale, un personaggio che in autonomia assume il compito di indirizzare, orientare, consigliare a volte perentoriamente, proporre nomi, fatti e questioni.

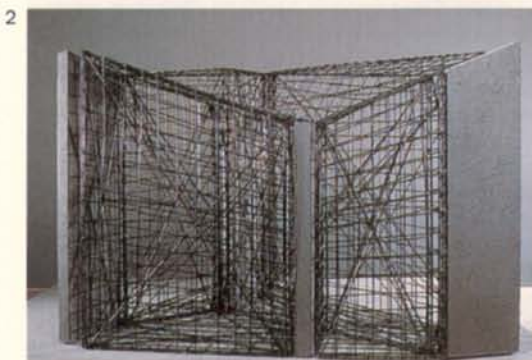
Il Gruppo Ferruzzi avverte un limite nelle competenze personali dello stesso suo vertice e nelle modalità proprie della gestione aziendale; avverte che in una vicenda, in cui è virtualmente in gioco il rapporto tra immagine pubblica di sé affidata all'architettura e identità civile dei luoghi, sono gli strumenti riflessivi e accorti della mediazione a mostrare una specifica incisività ben più di quelli irruenti della competizione e dell'affermazione. E il fiduciario viene investito di tale esigenza di mediazione, si fa lui stesso artefice di una costruzione capace di condurre a sistema la somma delle aspirazioni personali. Mette a partito relazioni, ispirazioni e preveggenze proprie e guida con equilibrio e moderazione, da un lato, le scelte e le convocazioni, misurandone senso e compatibilità, mentre, dall'altro, governa le azioni progettuali, le indirizza verso una rappresentazione comune, in rapporto con la città.

Il fiduciario culturale del Gruppo Ferruzzi nella vicenda ravennate e romana è Francesco Moschini, architetto e docente universitario di Storia dell'architettura, animatore dal 1975 della AAM di Roma, fucina di idee della scena architettonica recente nella capitale.

Dall'occasione dell'esposizione didattica del restauro di Palazzo Marino, in corso per la Montedison, nasce quasi casualmente tra il 1988 e il 1990 un incarico di consulenza, inizialmente del tutto informale, sui temi dell'arte, dell'architettura, dei rapporti di esse con l'immagine e l'identità urbana. La consulenza si svolge senza la vera struttura della prestazione professionale, ma si concretizza in una presenza costante e concreta al tavolo di decisioni che maturano in successione serrata fino ad organizzarsi in un quadro conseguente.

Così a Ravenna l'edificio della Ferruzzi Finanziaria diviene il centro di una serie di interventi volti a connotare come *luoghi* i suoi spazi interni: è un ideale di classicità a svolgersi secondo un percorso che coinvolge capillarmente, dall'esterno verso l'interno e dal basso verso i piani alti, l'architettura. Si fanno carico dell'opera Arduino Cantafora (il ciclo pittorico per il porticato), Mario Ceroli (all'ingresso e nell'atrio), Gianni Sadich (il bassorilievo per la guardiola), Franco Purini (i disegni a china per il piano terra), Gianfranco Pardi, Bruno Lisi (la tela per la saletta delle riunioni), Mauro Folci (al terzo piano del palazzo).

Intanto a Roma, al palazzo Montedison di viale Castrense - nel sito dove giace interrato



cessità di muoversi efficientemente sia sul piano dell'impegno intellettuale, sia su quello stringente delle strategie volte ad assicurare l'effettivo raggiungimento dello scopo.

L'inevitabilità di tale duplice impegno è stata presente al Gruppo Ferruzzi sin dal momento in cui, tra la fine degli anni ottanta e l'inizio dei novanta, maturò la decisione di intervenire sulle proprie sedi istituzionali: il Palazzo delle Arti e dello Sport e il Palazzo della Ferruzzi Finanziaria a Ravenna, l'edificio della Montedison a Roma, con l'intenzione di farne occasione di promozione delle arti. Promozione alla maniera classica del mecenate che coinvolge l'insieme dei luoghi del proprio lavoro in una operazione complessa di risignificazione delle forme, così da farne segno della propria presenza nella città.

Le difficoltà implicite nella stessa lungimiranza di tale decisione non devono essere sfuggite alla Ferruzzi. È significativo infatti che una operazione così complessa e ricca di implicazioni non venga seguita attraverso i

1. Arduino Cantafora, "Città come casa", 1990. Ciclo pittorico per il porticato della Ferruzzi Finanziaria.
2. Giuseppe Uncini, modello della scultura per il patio della sala Ferruzzi, 1990. Palazzo M. De André.

3



3. Palazzo delle Arti e dello Sport Mauro De André di Ravenna.

4. Particolare del "Giardino delle Effemeridi", ciclo di 54 mosaici di Elisa Montessori.

4



il grande rudere antico del circo Sessorio - Nicola Carrino, come scultore, e Carlo Maria Sadicich, come architetto, sono chiamati a progettare il raccordo tra i due corpi di fabbrica esistenti, così da attribuire insieme tono adeguato alle nuove funzioni. La sala delle conferenze del palazzo è invece il luogo di un unico grande ciclo pittorico affidato a Stefano di Stasio, Paola Gandolfi e Dario Passi: "rappresentazioni urbane - scrivono alla AAM - che raccontano di una città colta nella sua storicità, nella quale i brandelli della storia trovano una definitiva collocazione nella stupita fissità della memoria".

È tuttavia al Palazzo delle Arti e dello Sport "Mauro De André" di Ravenna che il sottile gioco condotto sugli interni, sul rapporto mediato e solo allusivo di questi con la città circostante l'edificio, acquista respiro fino a farsi presente sulla scena aperta dello spazio pubblico.

A Ravenna l'intenzione della Ferruzzi di proporre la propria identità espressa in forme di architettura nella città si fa esplicita e determinata. Moschini decide di perseguire tale obiettivo giocando su un duplice registro: il registro della presenza e quello della immanenza.

Immanente all'ideale civile della città è l'atteggiamento che guida Elisa Montessori e Alighiero Boetti nella rivisitazione e attualizzazione della tecnica del mosaico pavimentale e parietale, architettonicamente utilizzato a connotare l'aspetto pubblico dell'edificio. Tale immanenza è presente nelle parole stesse spese dalla AAM a presentazione dell'opera: "Palazzo De André si arricchisce di un litostrato (il mosaico pavimentale di Boetti), collocato immediatamente dopo la palazzina degli ingressi. Ed è come fare un passo indietro sia per la tecnica squisitamente paleocristiana, sia per il soggetto che anima il tappeto di pietra. Il litostrato si arroga una centralità singolare grazie alla sua posizione di avvio ai percorsi dell'intera area in cui sono dislocati i diversi elementi architettonici. Attraversato da linee multiple su cui un favoloso bestiario si incammina, sembra strutturarsi in maniera opposta a un labirinto. Tuttavia labirinto è, proprio per i dolci e svagati tracciati irradiati in direzioni opposte che sembrano condurre fuori dal campo visivo, ma verso il confine delle diverse specifiche funzioni. Il lavoro di Boetti è un labirinto più centrifugo che centripeto. Il mosaico ancora, esplicito riferimento alla città che ospita la fabbrica, illumina la facciata del palazzo dall'esterno: su tre file, ben cinquantaquattro finestre (il ciclo di 54 mosaici della Montessori "Giardino delle Effemeridi") occhieggiano una straordinaria festa di colori e di forme o di forme in dissoluzione realizzate col tessere un paesaggio che si affaccia dall'interno verso l'esterno (...). I paesaggi rappresentati,

5



mare o campi, traggono in inganno sulla dimensione interna dell'edificio, suggeriscono una sorta di giardino delle delizie al di là del muro forte e rosso di mattoni come quelli dei Romani antichi".

La descrizione da parte della AAM è del tutto esauriente nel chiarire il senso di una immanenza presente su più livelli evocativi.

Sul registro della presenza suona invece la scultura progettata in setti e fitti reticoli metallici da Giuseppe Uncini per l'atrio, ma soprattutto sul registro della presenza suona

forte il *Grande Ferro R*, la rossa e metallica scultura-teatro posta da Burri, quale inquietante segnale, a connotare il piano semilucido della Corsia Agonale del Palazzo.

Alla retorica domanda: classico o classicista? la AAM risponde a se stessa "perentorio comunque", riassumendo lucidamente l'esito del faticoso convergere sull'oggetto di aspirazioni della committenza, intelligenze dell'artefice culturale, volontà dell'artista. La medesima sentenza può suonare come esauriente risposta ad altre domande, sollevate dalla re-

lazione intessuta dall'opera con la città: positiva o impositiva? vocativa o evocativa? relativa o correlativa? Perentoria comunque.

Nella distanza variabile, ora prossima ora incolmabile, tra presenza e immanenza, si muove con maestria l'opera che davanti a Palazzo De Andrè in modo più diretto accoglie motivi, ambiguità e suggestioni dell'operare con l'architettura sul piano pubblico della piazza: le fontane di Ettore Sordini. La ragione dell'opera va diretta al nucleo problematico proprio dell'intervento sullo spazio pub-

6



5. Alberto Burri, "Grande Ferro", 1990. Scultura progettata per il piazzale antistante Palazzo De Andrè (foto di Aurelio Amendola).

6. Un'altra vista del piazzale di Palazzo De Andrè con la scultura di Burri.

7.8. Ettore Sordini, "Scultura per le fontane di Palazzo De Andrè, 1990 (foto di Gberardo Gberardi).

blico: un elemento presente per pura necessità in una partitura complessa come una piazza (o un *campo*, è il caso di Ravenna) appare d'improvviso insopportabilmente sottotono rispetto al carattere architettonico dell'intorno. E il progettista è chiamato a costruire sull'elemento una struttura formale capace di ricondurlo alla significatività che compete a ogni parte di un sistema ordinato e orientato. È chiamato ad adeguare la parte al tono generale del sistema.

Sull'ampio piano erboso antistante il Pa-

lazzo De Andrè esiste una cabina elettrica con le prescritte vasche della riserva idrica antincendio da mantenere in perenne movimento, un insieme anonimo e dimesso eppure estremamente presente all'immagine complessiva del sito. Ferruzzi identifica nella trasformazione del piccolo manufatto un'occasione irrinunciabile per definire nello spazio pubblico davanti al palazzo i termini della nuova identità insediata sul luogo dagli interventi architettonici del Gruppo. Francesco Moschini ottiene che all'opera sia chiamato

Ettore Sordini, scultore formatosi da architetto presso la fabbrica del Duomo di Milano, che già ha progettato un portale monumentale per l'orto botanico di Gibellina. Sordini stesso giudica opportuno studiare tre diverse soluzioni. "Tre ipotetiche architetture - precisa la AAM - dal sistema trilitico della prima soluzione, a quello puntiforme della seconda, fino al sistema continuo della terza (...). La prima ipotesi proponeva un modello caratterizzato da una simmetria bilaterale. I due portali si contrapponevano indicando un'ideale convergenza in un punto all'infinito. Al centro di essi trovava posto una sfera (...). Richiamo invece a una architettura fortificata, la seconda soluzione, basata anch'essa sull'uso di una simmetria bilaterale e sulla moltiplicazione del trilito, ma tutta l'enfasi, che nel primo caso si contraeva sulla sfera per poi esplodere nelle trasparenze dell'architettura, veniva riposta nel modellarsi e nello scarnificarsi del coronamento di questo edificio non finito e nel suggerire un'ipotesi di chiusura dello spazio entro il quale racchiudere il non-edificio della cabina Enel (...). La soluzione scelta per la realizzazione accentua il carattere di continuità della seconda ipotesi dando, nello stesso tempo, al trilito il carattere di un sistema di portali che disegnano un perimetro permeabile. Non si tratta più, come nelle soluzioni precedenti, di architetture evocate nell'essenzialità dei loro elementi costruttivi, ma di un vero e proprio muro, di un recinto che emerge marmoreo dall'acqua".

Motivo principale delle fontane di Ettore Sordini è dunque costruire sul piano della piazza per *opera di adeguamento*, attività quanto mai sottile e circospetta nel suo continuo necessitare di confronto e conforto; l'ambiguità è tutta compresa in quel *costruire su* che sempre caratterizza l'opera di chi costruisce sul piano nato in precedenza da uno stato di necessità; la suggestione sta nell'accompagnare un frammento essenziale del luogo nel suo passaggio da mera presenza a significativo elemento di identità civile. Si tratta di motivi, ambiguità e suggestioni univocamente volte all'attribuzione di significato civile allo spazio pubblico, tese all'espressione di identità collettiva per mezzo della riduzione a sistema di volontà formali individualmente espresse.

Le fontane realizzate da Sordini completano, per ora, il luogo cui Ferruzzi affida l'espressione civile della propria presenza. La traccia lasciata dall'azienda è forte: fuori da ogni cinismo sponsorizzativo, oltre la semplice promozione delle opere, sembra ripercorrere il percorso classico di un mecenatismo illuminato che mira a connotare, prima gli spazi privati della propria esistenza, per uscire poi "a far parlare la gente" sui fronti delle piazze.

