

## LE "VIE" DEGLI ACQUEDOTTI

FRANCESCO MOSCHINI

Franco Purini nell'ideare questa mostra, ha voluto certo ricostruire il proprio "Percorso del Principe" in una ritrovata ideale "nuova" Tribuna buontalentiana, luogo di eccellenza e Sancta Sanctorum del collezionismo contemporaneo, collocato com'è lo spazio espositivo in cui ha realizzato la sua mostra, in "aria", all'ultimo piano del complesso Cinecittàdue, così come, alla fine del Cinquecento, l'originario nucleo di quello che sarà il primo museo "moderno" del mondo prendeva forma in alto, all'ultimo piano del complesso vasariano, sopra la città, sopra il fiume. Il parallelo tra l'idea del corridoio vasariano e questa mostra dedicata agli acquedotti romani riletti, reinterpretati e trasfigurati da artisti, architetti, fotografi e poeti, con l'inquietudine che la loro riduzione a ruderi e grandi frantumi riesce a trasmettere, non può non prendere avvio dalle straordinarie scene di Roberto Rossellini, nello stesso corridoio per il film "Paisà", che restituivano i drammatici momenti che precedevano la liberazione di Firenze dall'occupazione nazista. Le immagini di quel corridoio rimasto come unico elemento che collegava le due sponde dell'Arno al punto di essere percorso dalle staffette partigiane, nonostante il senso di distruzione e di morte, sembravano emanare sentimenti di rassicurante continuità. Ma lo snodarsi dell'intero corridoio, dalla sontuosità del Salone dei Cinquecento sino all'arrivo a Boboli rinvia a sua volta ai tracciati degli acquedotti romani, che si snodano dai luoghi di partenza alle mete – mostre – nella stessa città di Roma, pur nella diversità funzionale, alveo e riparata via delle acque questi ultimi, percorso "protetto" per pochi il primo, figurativamente segnati da un eccesso di evidenza o, al contrario, da una perseguita volontà di diluizione se non di sottrazione con improvvisi "riaffioramenti". Tra gli eccessi della dismisura geografica e territoriale dell'arcaica Via della Seta e l'altalenante "dispersione" della ricerca antropologica, in nome di una più attuale perseguita purezza incontaminata delle "Vie dei Canti" che ci sottragga a ciò che ormai è divenuto "frattale, anomico, enorme", al disequilibrio e alla rottura, a quella infine inclusione – disgiuntiva – in cui sono costrette a coabitare solitudine e moltitudine, la via degli acquedotti può contribuire a farci ritrovare un ordine, una nuova figura e una nuova misura nella dispersione dei segni della campagna e di perdita di identità dell'intero paesaggio, pur con la terribilità delle proprie discontinuità, delle proprie interruzioni, con i "memento" rappresentati dai propri tumuli a terra a rammemorare i crolli, con i lacerti di tante, troppe solitudini ormai rese figure isolate, spettrali, inquietanti ed enigmatiche.

La mostra si apre idealmente con la "drammaturgia figurativa" di Gianni Dessì collocata in un proprio spazio di pertinenza in cui "centralità" e "dislocazione" si contrappongono quasi a segnare le due polarità su cui si è andato svolgendo il suo percorso artistico. La stessa figura, nella sua innaturale giacitura, sembra farsi arco e ponte sia nel suo lasciarsi attraversare che nel suo creare "distanze", proprio per il carattere "antigratzioso" della materia di cui si compone. All'arcaicizzante naturalismo dei giganti con il loro vitalistico fuori scala delle figure dell'Ammannati nella villa di Pratolino, Dessì sembra contrapporre quelle allusioni iconiche deformate, anche nel loro radicarsi a terra, delle "figure-architetture" del Sacro Bosco di Bomarzo, quasi a ridefinire un nuovo paesaggio ormai lontano da universalistiche pretese consolatorie. Anche Alessandro Anselmi ricorre al doppio registro figurativo, da una parte esasperando l'effervescenza degli intrecci degli archi rampanti delle "vie dell'acqua", memori del fitomorfismo di Virgilio Marchi, stemperato dalle allusioni agli azzardi tecnologici dalle lamine di Bernoulli, allo strutturalismo del moderno, di



Disegni e illustrazioni di  
Vincenzo D'Alba



avveniristiche strutture territoriali sospese tra astrazione e nuove scelte figurative autoriali subentrate al suo costante ricorso alla "piega" leibniziana. Dall'altra ritrovando una più intima dimensione in cui l'inquietudine saviniana sembra diluirsi in un corale vagheggiamento di un neorealistico mondo densificato che proprio attorno al rudere ritrova la propria dimensione popolare ed i propri valori perduti. Ma l'intimismo della riflessione è anche il versante scelto da Santiago Calatrava nei suoi "cahier des croquis", dove l'atmosfera tersa e rarefatta sembra allontanare, forse per eccesso di rispetto, qualsiasi forma di presenza invasiva o di contaminazione di quella sacralità restituita a quei segni della campagna, ricondotti ad una dimensione premoderna come solo un viaggiatore del "Grand Tour" avrebbe potuto riscoprirli. Una più stringente attualità sembra conferire Pietro Derossi alla propria idea di acquedotto, nel suo coinvolgente "montaggio" di impegno sociale e civile in cui la musicalità della poesia, da Petrarca a Garcia Lorca, sembra irrorare e lenire il dramma di chi, oggi, all'acqua ancora aspira. Una ritrovata "mostra" per l'acqua stemperata da qualsiasi monumentalità, anzi forzosamente ricondotta a terra, suggerisce Cherubino Gambardella, quasi a segnare una ritrovata funzionalità degli acquedotti in cui la loro enigmatica iconicità viene ripresa a suggerire parallele figure barbariche di introspezione dei "recinti", in una sorta di cogente e attuale controcanto al rovinismo settecentesco con cui le stesse rovine ci sono state tramandate soprattutto dalle incisioni piranesiane. L'assunzione volutamente retrò dell'immagine dell'acquedotto da parte del gruppo MaO, indirizza la voluta forzatura verso una scala territoriale incommensurabile, restituita nella metafora del cammino del Skywalk, immagine, questa, memore del situazionismo, in cui contrapporre l'impalpabilità, se non l'aleatorietà dell'azione, alla perentorietà e alla "firmitas" del manufatto. Alessandro Mendini, assume come prepotente immagine iconica, il tema dell'acquedotto facendolo campeggiare in un horror vacui su cui si staglia come vero e proprio "mobile infinito". Trasforma così l'archetipo e l'universalità degli acquedotti in una più domestica figurazione che riscopre il banale quotidiano attraverso il ricorso all'ordine ironico. Allo stesso modo Paolo Portoghesi, riproponendo un frammento di una sua fortunata realizzazione come le case di Tarquinia, sottolinea il senso di quella coazione a ripetere, tipica delle campate degli acquedotti, in una più urbana resa monumentale, scevra da ogni cedimento naturalistico, dove la memoria e la plasticità materica delle hofe viennesi si arricchiscono nel ritrovato palinsesto delle stratificazioni figurative degli elementi costitutivi dell'architettura stessa, dalle grandi arcate, al porticato alle logge, infine alle torri che ne scandiscono il ritmo e la sequenza. Gli stessi elementi costitutivi dell'architettura, campeggiano nei disegni di Franco Purini, come grandi frammenti di cui viene esasperata la ritrovata grandezza, sottesa ad un profondo senso dell'infinito. Il tutto si confronta, con la ritrovata "tensione verticale" e con l'errore programmato, in un "gigantismo d'insieme", dichiarato dalla ristrettezza di una visione parziale, che allude a ripetizioni di sistemi infiniti, estesi a saturare l'intero spazio. Si delinea così un processo che vede le forme-oggetto annegare nella successione estenuante degli elementi, le scale, le porte, le piccole aperture quadrate, annegate nel tratteggio sgranato delle strutture dell'acquedotto esasperato nel suo sistema trilitico svelato dall'effetto di una luce straniante, che conferisce peso e senso all'idea rappresentata in una dimensione in cui le categorie di spazio e di tempo vengono sospese nel momento della loro più chiara determinazione. Una vertigine del sublime innescata dal gigantismo e dall'esasperazione dimensionale di memoria boulléiana contrapposto al riduzionismo dell'intercapedine abitata sottostante, come poetico omaggio alle superfetazioni che per tanti anni le classi più disagiate hanno continuato a costruire a ridosso degli stessi acquedotti. Come "frammenti danzanti" sembrano presentarsi gli evanescenti disegni di Joseph Rykwert, nel loro oscillare tra memorie di viaggio e puntigliosi appunti in cui la passione archeologica si coniuga con la voglia di esattezza del dato ma anche con la suggestione e la familiarità delle cose ricordate e mandate a memoria. E come sommatoria di frammenti si presenta l'alchemica costruzione-trasmutazione di Clorindo Testa, con la sua "acquaticità" data dalla tecnica stessa che tende a diluire e a ricomporre l'immagine in pochi e unitari temi: l'ossessione della caducità, dell'incuria, infine, del tempo trascorso. Ma questa presenza spettrale non attraversa solo la campagna, ma si snoda tortuosamente tra altri fantasmi, rappresentati in filigrana dall'affacciarsi di mute e scheletriche presenze di memorie urbane, che occhieggiano e ritmano, senza interromperlo, quel preistorico relitto colto nel cangiamento della propria dissoluzione. Il ribaltamento del rapporto con l'acqua quasi lasciata come sfondo a segnare l'artificia-

lità dell'invenzione del nuovo acquedotto, rovesciato nelle forme di una struttura galleggiante sul Tevere, è il tema assunto da Ilaria Giannetti e Gianfranco Toso. La loro predilezione per una struttura pensata come reiterato e ritmato contrafforte degli argini, in cui la "macchina" che mette in azione la struttura perde la propria "meccanicità" per incistarsi come tutti gli elementi, dalle case, al teatrino, agli spazi espositivi, in occlusive torri di guardia, evidenzia il loro perseguito equilibrio tra fluire continuo del moto perpetuo e la ieraticità bloccata e raggelata dei punti di concentrazione architettonica.

A stemperare il passaggio dalla forte presenza degli interventi progettuali degli architetti alle più rarefatte "accensioni" artistiche, la presenza in video di alcuni poeti coinvolti, che sullo stesso tema degli acquedotti hanno composto o ripreso frammenti del loro universo poetico, assume un valore di sua-dente invito alla decantazione di troppo sedimentate immagini precostituite e alla restituzione di un quotidiano più vissuto pur nella diversità delle voci. Si rincorrono così l'icasticità di Antonella Anedda, le restituzioni puntuali delle cinque poesie di Claudio Damiani, il "gran teatro" di Marco Lodoli, il "paziente travaso del vedere" di Valerio Magrelli, sino al gusto per il paradosso di Aurelio Picca.

Alla rarefazione degli interpreti stessi delle immagini poetiche così come alle accensioni delle sonorità della musica di Giorgio Battistelli, si affiancano le rapprese e folgoranti "visioni" dei fotografi. Si passa così dal fantasmatico contrapporsi degli enigmatici zoomorfismi di Marco Anelli, esasperati dall'in-solita ripresa dal sotto in su, all'inusuale naturalismo, corrosivo della sua abituale metafisica del quotidiano, di Gabriele Basilico, memore della storicità degli sguardi sui ruderi della tradizione archeologica ottocentesca, alle vedute di Sandro Becchetti oscillanti tra un realismo cerebrale e un sentimento più populista dove l'irruzione dell'anomalia si fa teatro del consueto, all'evanescenza intrisa di sulfuree alchimie nella calibratura delle immagini, così come nel loro accostamento espositivo, delle trasmutazioni temporali, naturalistiche e archeologiche di Alessandro Natale, infine alla irruenta gestualità della cancellazione di qualsiasi residuo di memoria e di storia di Francesco Zizola.

Alla narrazione puntuale dei fotografi fa da contrappunto il tempo rallentato dell'installazione di Andrea Aquilanti che stratificando una evanescente memoria del segno sulla parete ad una decelerata sequenza filmica, appena fatta vibrare nel suo trascolorare, dall'affievolimento iniziale alla piena concentrazione finale, sembra suggerire il ritmo e lo scorrere del tempo, della memoria, della storia, appena perturbati dai refoli di vento che muovono impercettibilmente la vegetazione e dai repentini passaggi, per opposte direzioni, di treni in lontananza. Il tema dello scorrimento è lo stesso assunto da Paolo Canevari, nella crudezza del materiale impiegato, come i pneumatici per automobili sezionati, con la loro variabile geometria del battistrada, a prefigurare le arcate di un acquedotto scaraventato a terra del quale rimane solo la reiterazione della campata ricondotta in una cogente attualità. Il tutto alla ricerca di una iconografia paradossale e ossessiva che sembra guardare alla cronaca del quotidiano con i suoi orrori e le sue miserie ma pronta ad essere rigenerata con la propria equilibrata spettacolarità e protesa a togliere all'oggetto ansioso ogni "terribilità" evocativa. Si ricostruisce così un racconto non di sola testimonianza o cronaca, ma ricco di nuovi significati in cui la dimensione sociologica e politica, eliminata la crudezza della denuncia e della provocazione, si fa momento di riflessione più pacato e calibrato. Stefano Di Stasio raggela il suo racconto e lo trasferisce in un "altrove", proponendo un realismo visionario le cui fonti primarie vanno ricercate in una particolare atmosfera fatta di colori, segni ed emozioni. La sua iconografia nasce e si sviluppa a partire da una profonda coscienza del significato attuale dell'arte, dalla constatazione che la scelta che al "moderno" rimane è quella tra uno sterile e disperato silenzio oppure un gioco solitario dell'individuo artista, tutto svolto al di sopra e contro la storia. L'universo che Di Stasio vuole descrivere è un universo visto nella sua totalità di senso, non solo razionale, non solo visionario, ma allo stesso tempo reale e fantastico. Ma i suoi scenari metafisici sono tuttavia ben riconoscibili, sono i luoghi e gli oggetti di una Roma metropolitana idealmente trasposta su un basamento proteso sul mare, con poche tracce che la rendono riconoscibile, l'acquedotto, la gru della città che sale in periferia, colta nella sua dimensione vuota e spoglia, resa solitaria e isolata. Lo stesso straniamento è rintracciabile nel lavoro di Lino Frongia in cui tutto sembra proteso alla ricerca di uno "stridore" perseguito non in nome di una metafisica compresenza di oggetti o di figure, come la vertigine della fontana che fa precipitare l'acqua sul fondo cui si abbeverano improbabili animali, ma nel



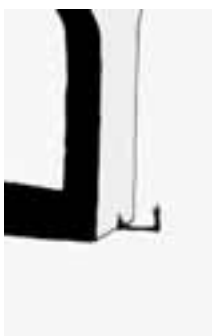
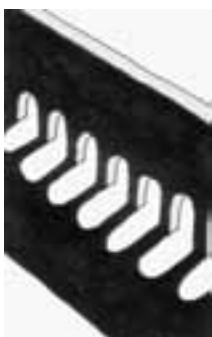
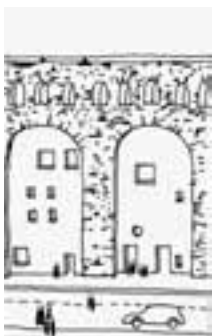


tentativo di porsi come elementi tesi a sollecitare le nostre peregrinazioni mentali, i nostri labirintici percorsi senza condurci mai in luoghi precisi e senza farci intravedere la possibilità di un approdo consolatorio. Frongia sembra ricercare un tempo della memoria profonda, ricco di rimandi al presente e parallelamente fondato sulla forza dell'intuizione, tempo che produce una inafferrabile atmosfera narrativa per dileguarsi a favore di effetti immaginifici, dai quali traspare sia l'orgoglio di una matrice accademica che la rivendicazione di una personale e matura liberazione da essa nell'esplicita dicotomia tematica e figurativa. Come fulminea apparizione-folgorazione si presenta il lavoro di Mimmo Paladino, nella vertigine dell'obliquo distendersi nel foglio, dell'acquedotto, rappresentato attraverso la fuga prospettica degli archi, sormontato da un'arcaica e ancestrale figura animale. L'eccesso di accelerazione visiva sembra quasi suggerire la volontà di sottrarsi di quegli stessi segni alla nostra percezione, per paura di turbare la sacralità del paesaggio, quasi a lasciar sopravvivere in noi soltanto l'idea dell'origine, attraverso il ricorso all'archetipo. Alla sottile geometria del supporto cartaceo si contrappone così la perentorietà e l'immediatezza gestuale del segno: non c'è più spazio per quei frammenti della storia e della memoria, più volte fatti naufragare dall'artista in una sorta di horror vacui, né per l'acquietarsi di quelle figure accovacciate come reliquie di tragedie trascorse. Ora c'è solo l'urgenza dell'affermare che a quei pochi segni, quasi un miraggio nella perdita di orizzonte, e al nostro riandare alle radici del mito, è affidata l'unica possibilità di ogni nostro ricominciamento. Ma al rapporto con la storia, con una dimensione "antica", infine con la tradizione, in maniera stringente e dialettica, rimanda anche il lavoro di Alfredo Pirri concepito come una sequenza di singoli "frame", intesi come diario intimo, e sequenza di temi e rimandi sempre simili a sé stessi nel loro darsi in una unitaria dimensione lirica e di accensioni acquatiche, luminose pur nell'abbassamento dei loro toni cromatici. Se, come spesso accade, nel lavoro di Alfredo Pirri la ricerca è quella dell'origine, dell'inizio, "dell'inizio della forma, della luce, dello spazio, della materia e del pensiero", in questo ciclo, l'autore tende a indicare come a sottrarre il nuovo dal peso dell'antico, si possa arrivare soltanto attraverso la strada della "dimenticanza", in questo aiutati dallo stesso elemento temporale, da solo in grado di modificare la percezione delle opere. Sul doppio registro del fondo cui fa da controcanto e da cui si staglia, come un sudario, l'opera di Ascanio Renda enfatizza come un mandala un unico elemento iconografico che si ripete seguendo la sinuosità del pannello. La scelta decorativa si confronta con la prepotente zoomata, certo memore delle messe a fuoco di Gnoli, in cui l'eccesso di evidenza fa perdere di vista la totalità, la dimensione plastica si misura con la tessitura musiva in un serrato dialogo tra sinuosità del fondo e perentorietà dell'unico segno. Volutamente distaccandosi da qualsiasi rapporto dialettico con la storia e con la tradizione, il lavoro di Luigi Serafini si presenta come trasposizione, in una paradossale attualità, di un elemento arcaico, come l'acquedotto, cui far recuperare una domestica quotidianità. L'ironia e il paradosso, il surreale e l'attuale aggrediscono la puntigliosità descrittiva del reperto storico riducendolo a pura presenza teatrale, elemento scenografico che può essere frequentato, abitato e disarticolato da un universo minuto e grottesco di costruttori-distruttori. L'occhieggiare di piccole e cromaticamente accese presenze animate e puntiformi, restituiscono una divertita dimensione vitalistica e animistica all'immagine caricaturale di un frammento di storia cui è stata sottratta ogni dimensione temporale per sospenderlo nel limbo di un fiabesco mondo intriso per altro anche di cattiverie e di malvagità. L'unicità dell'elemento assunto da Marco Tirelli come memoria dell'acquedotto, sembra liberarsi e librarsi dal proprio fondo confermando quella scelta del proprio itinerario artistico come continuo scavo nella memoria, dove all'eccesso di evidenza formale si contrappone il massimo di ambiguità. Egli sembra togliere così all'assolutezza della propria iconografia qualsiasi riferimento al reale per connotarla invece come più intimistica riflessione sul tempo e sullo spazio. L'eccesso di evidenza dell'archetipo, così proiettato verso la ribalta visiva, con la sua durezza e con la sua inquietudine, permette di affondare lo sguardo verso altri traguardi, lasciando immaginare palinsesti spaziali stratificatisi e perduti nel tempo e fatti improvvisamente riaffiorare quasi per subitanea folgorazione sino a farci scoprire le più recondite stratificazioni del reale. Il lavoro di Tirelli nel suo proporsi come misurato e terso universo geometrico ha sempre avuto uno sguardo privilegiato nei confronti della vocazione architettonica delle proprie "figure". Ma piuttosto che al totalizzante coinvolgimento barocco con le sue ricadute da estetizzante fascinazione teatrale, il suo lavoro sembra più orientato verso l'ascetismo della pre-

cettistica di S. Ignazio di Loyola, in quel suo costringersi con le sue poche ed eterne “icone”, continuamente riprese in una sorta di coazione a ripetere, a meditare sull'impercettibilità delle variazioni in atto, come risultato di un faticoso ed estenuante lavoro interiore unito ad un parallelo affinamento sul piano della sorprendente tecnica esecutiva dell'opera. C'è quindi un dato ineludibile nel processo creativo di Tirelli che è quello della “spiritualità” come esercizio costante. Della cultura barocca poi lo stesso Tirelli sembra essere interessato non tanto agli aspetti formali e illusionistici, quanto piuttosto a quella dualità, a quella “coincidenza degli opposti” che sono il più alto lascito di quel momento storico. Dallo smisuratamente grande all'estremamente piccolo, dalla pesantezza alla leggerezza, dal concavo al convesso, dal longitudinale all'orizzontale, dall'eccesso di realismo all'esaltazione della finzione, che rappresentano alcune costanti della cultura seicentesca, si passa così, nel lavoro di Marco Tirelli alla continua dialettica tra le polarità opposte di “corpo e mente”, infine di “ragione e sentimento”.

Gli acquedotti romani rappresentano ancora oggi il grido della costruzione, la potenza del fare umano, l'eredità di un pensiero. Essi si ergono contro ogni forma di pregiudizio, dividono campagne, tessuti urbani, stabilendo un ordine del magnifico, un continuum irraggiungibile, un orizzonte umano. Con essi la natura diventa innaturale, giunge al sublime, al grado più alto della poesia, quando è memoria e mistero insieme. Tutto ciò che li circonda diventa frammento di un mondo perduto di un'architettura in cui la forma assume le funzioni di un'intera cosmogonia. Si può, in essi, riconoscere lo spirito di sovversione verso i luoghi condotto talvolta con antagonismo, talvolta con l'assimilazione. Un eterno ritorno pietrificato in un'archeologia dell'acqua segnata dalla volontà di circoscrivere un mondo, di conquistarlo, di renderlo all'occhio umano e al tempo stesso di consegnarlo all'infinito. Una struttura barocca che nel suo più alto grado d'illusione incatena la storia in una profezia delle ideologie, dei pensieri, infine delle ripetizioni. Oggetti o forse, inesorabilmente archeologie naturali che tracciano segni grandiosi e inducono a pensare come nuovi progetti possano nascere dalle rovine. Questo sono in definitiva, parafrasando F.W. Nietzsche, gli acquedotti: un'architettura talmente profonda da stare in superficie, un'architettura talmente compiuta da odiare l'immagine e la similitudine. Non c'è segno più evidente in cui un'opera è perseguita con la naturalezza dell'artificio umano. Eppure oggi la cronaca è costretta a descriverli come i resti di una civiltà, come un insieme di frammenti che interrompono paesaggi, quando un tempo invece incarnavano essi stessi l'orizzonte. Ma essi racchiudono ancora una volta, al loro interno, un contrasto insanabile: la resistenza ad ogni novità con l'omologazione del monumentale. La loro sagoma ibrida, coerente, trasparente, traforata, pesante, inorganica, rappresenta la struttura portante, l'osteologia di una forma e più di ogni cosa la leggerezza del fare e non la leggerezza della struttura tanto oggi perseguita con l'ideologia delle metafore. A proposito di questa confusione si possono leggere le parole di Costantino Dardi. Egli descriveva i caratteri dell'acquedotto attraverso la praticità del costruttore, vedendo in essi la staticità come vera poetica della costruzione, la funzione come norma condotta con la eredità della tradizione, infine la forma come realizzazione di una idea. “[...] I suoi dieci archi di mattoni che portano il peso dei secoli e l'acqua che vi scorre sopra aprono un altro tema centrale in architettura: quello dei pesi della materia architettonica, e delle leggi secondo le quali questa si dispone nello spazio, seguendo la norma di gravità. Ecco allora configurarsi l'immagine di un'architettura dell'aria e dell'acqua [...] Un'architettura fondata sui pesi, sulle stratificazioni, sulle piattaforme, sui movimenti di terra, sulla cottura delle argille, sulla disposizione dei massi [...] Fondazioni, sostruzioni, stratificazioni, silenzioso curvarsi degli archi sotto la spinta delle forze, ampio e solenne dispiegarsi dei massi e delle murature in un vasto succedersi dei piani orizzontali, compatte figurazioni chiuse e ferme alla sfida degli elementi [...] un mondo di forme aeree che sfidano le leggi del grave, che costruiscono una immagine affidata alla trasparenza, alla modulazione, alla vibrazione, all'aria, ai venti, alla discontinuità, al filtro, allo schermo, alla griglia, alla struttura, alla musicalità atmosferica, che interrogano il cielo e disegnano, viste da terra, il suo profilo”. (Costantino Dardi, “L'acquedotto di Spoleto” in *Semplice lineare complesso: l'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa / A.A.M. Architettura Arte Moderna, 1987). Tanto basta per circoscrivere un'opera tanto storicizzata quanto irripetibile. La loro identità infatti si è costituita in un continuo *work in progress* che avviene secondo una scrittura continuamente sovrapposta alla topografia dell'esistente, con intricati intrecci e spesso anche con inaspettata complicità. Il risultato di questo continuo ed incessante stratificarsi e ripetersi, la relazione con una forma ori-





ginaria del naturale, intarsiata in un bassorilievo di maestria, con incessanti alterazioni, possiede il fascino di ciò che è vero e necessario, il bello della bellezza che nasce solo da esigenze umane risolte con immediatezza, fondate tanto sulla sopravvivenza quanto sul progresso. Questi contesti offrono alla cultura contemporanea la possibilità di una autentica e radicale visionarietà; superano le invarianti storiche della morfologia urbana; rivendicano nuovi strumenti d'indagine per l'individuazione di un quadro di riferimento che ne renda possibile la decodificazione e contribuisca a costituire una nuova sensibilità. Una sensibilità in effetti ravvisabile nelle sequenze filmiche di Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, nei deliri letterari di Ballard e negli obiettivi di Luigi Ghirri, Mimmo Jodice e Gabriele Basilico. In queste letture si vedono i pezzi di un nuovo e antico paesaggio in attesa di forma ma al tempo stesso compiuto. Per Pasolini, forse, il ritrovamento dell'acquedotti e il loro abbandono appare generato più da una distrazione o esaurimento culturale che dal trascorrere ineluttabile del tempo. Egli sembra riconoscere in essi una passata industrializzazione, sembra scorgervi le sorti del capitalismo, ma, contemporaneamente, egli può ancora vedere in controluce l'ingenuità delle forme, il loro dialetto e la loro dialettica, trasformando il grande segno di una progredita civiltà passata nell'ambientazione di una scena, apparentemente opposta, quindi di un mondo paleoindustriale sulla soglia dell'estinzione. "Un solo rudere, sogno di un arco, / di una volta romana o romanica, / in un prato dove schiumeggia un sole / il cui calore è calmo come un mare, / e, del mare, ha il sapore di sale, / il mistero splendente: lì ridotto, / sulla schiuma del mare della luce, / il rudere è solo: liturgia / e uso, ora profondamente estinti, / vivono nel suo stile – e nel sole – / per chi ne comprende presenza e poesia" (Pier Paolo Pasolini, "Le poesie di Mamma Roma", in *Mamma Roma*, Rizzoli 1962). Tuttavia non è stato sempre così. Vi è stata un'assimilazione ancora più tragica al mondo in rovina: Piranesi e Rembrandt colgono le avvisaglie di un nuovo sguardo riconoscibile nel disgregarsi del vecchio e inducono a pensare come un inedito paesaggio e una nuova qualità estetica possano nascere dalla riappropriazione accorta di ciò che è già stato, ricercando nella fluidità la metafora della continuità dell'esistenza nel tempo e rinvenendo nella sua rappresentazione la vera essenza dell'architettura. Una essenza fondata sulla struttura, sul riconoscimento di una *firmitas* coincidente con una visionarietà, una operazione quasi cubista condotta non sul piano ma nello spazio dove la caduta e la scomposizione diventano i momenti principali della lettura sostituendosi irrimediabilmente alla costruzione. L'onere nel cimentarsi con queste realtà è quello di creare la simbiosi tra i segni del passato e quelli del futuro in una prospettiva dell'assurdo, in cui le nuove forme coincidono con i resti dell'antico. Una nuova identità, mutevole, che si ibrida a contatto con ciò che è differente, rigenerandosi ma conservando in traccia il dna del nostro passato nella quale affiorano casualmente i frammenti dei tempi inconsapevolmente e irreversibilmente perduti. Episodi singolari capaci di una assoluta forza evocativa sono racchiusi in tracce in formazioni frammentate che hanno perso il loro rapporto con l'intero e con la nozione di tipo. Ormai autoreferenziali segnali di passaggio da una cultura analogica ad un'altra in cui, la sospensione del concetto temporale diviene uno stimolo progettuale. Riguardando oggi ai resti di acquedotti nella campagna romana si può leggere la forma del luogo come neutrale compilazione di eventi, il paesaggio ci pone davanti alla responsabilità di dare un senso alle cose, all'architettura, indagando intorno ad una preesistenza sospesa tra incompletezza e distruzione, cantiere e rovina, alla ricerca di un indizio, di un segno da ritrovare e magari da decifrare. Ancora una volta le incisioni piranesiane, intese come multiformi attività intorno al tema comune dell'interpretazione e la trasposizione dell'antichità, suggeriscono in questo senso un *modus operandi*: partendo dalla disgregazione dell'ordine classico, nella maniera simile ad altre avanguardie settecentesche, come quelle tedesche dello *Sturm und Drang*, rifiutano l'ordine, rifugiandosi nel sublime che per eccellenza contiene e fa convivere la dimensione gigantesca, il fuori scala di ogni sentimento umano, la nostalgia per un mondo perduto con la gioia di contemplarne i resti. In questo modo dall'ampliata visione del passato emerge con forza la consapevolezza dell'unicità del presente nella necessità di individuare nuove forme espressive, tra le preoccupazioni dello studioso attento e le tensioni del visionario, adeguate alla condizione contemporanea, tracciando così una strada che conduce verso un nuovo modo del comporre attraverso la liberazione della forma e la consacrazione di una spazialità impalpabile nella quale i corpi gravitano attraverso la rilettura di un oggetto architettonico come elemento misuratore che per una forma di persistenza della memoria ha attraversato in maniera dialogica l'iconografia architettonica. Ecco

allora che l'acquedotto diventa archetipo di riferimento per una comprensione dello spazio. Nel medioevo appare degenerarsi o rigenerarsi nell'esuberanza delle cattedrali dove gli archi rampanti ne riproducono la trasparenza anche se attraverso un profilo più frastagliato, in cui l'esoscheletro architettonico perde la rozza eleganza che aveva caratterizzato la compattezza della romanità. Nell'umanesimo dell'Alberti esso diventa frammento all'interno dell'opera: dal Tempio Malatestiano a Rimini al Sant'Andrea a Mantova. Egli ne estrapola la profondità, la massa e la luce. Una lezione che la modernità del novecento cercherà di recepire. Con il portico dell'Ospedale degli Innocenti di Brunelleschi è la dimensione ritmica a venire riscattata. La grandiosità dell'opera romana viene rapportata alle condizioni armoniche della nuova epoca. Lo spirito del canone si ritrova più chiaramente che in altri nelle residenze suburbane di Andrea Palladio. La citazione dell'arco diventa un ordine architettonico prestabilito per estendere la dimensione della villa sul territorio alla conquista di una porzione di paesaggio ridotto ad una campagna veneta. Ancora nel rinascimento l'architetto Giorgio Vasari ne riprende la strategica dimensione paesaggistica trasformandola in urbana. Il "corridoio" sembra costituire una delle forme più suggestive dell'eredità romana. Con quest'opera egli riconduce la bidimensionalità dell'acquedotto ad una forma spaziale compiuta e abitabile. Un ideale flusso architettonico, una promenade a scala urbana che servirà da riferimento a tutto il secolo successivo fino a giungere alla contemporaneità. Nel seicento infatti il percorso vasariano si trasformerà nel verbo di una nuova ideologia. L'illusione dell'*enfilade* barocca appare l'eredità più coerente del monumentalismo dell'archetipo. Ma la spazialità che Vasari aveva instaurato nel '500 qui viene dilatata trasformandosi in quella che Leonardo Benevolo chiama: "La cattura dell'infinito". Questa eredità del costruito si estenderà quindi addirittura alla cultura dei giardini e alla progettazione del verde. Nel '700 si può ritrovare ancora questa ricerca di una architettura di scena nell'opera di Luigi Vanvitelli, la Reggia di Caserta. L'effetto della profondità è ormai interiorizzato, la ritmicità delle campate, dei saloni, sono ormai elementi spaziali autonomi che hanno definitivamente preso il posto della memoria. Nel novecento il riferimento sembra diventare letterario tanto da assumere forme del tutto imprevedibili. Dalla retorica marmorea del Palazzo della Concordia, dove l'ombra della storia si fa veramente metafora e beffa dell'architettura, seppure in una monumentalità quasi sobria, in una misura d'uomo certo inconsapevole; al complesso residenziale del Sestriere di Gabetti e Isola in cui la grande scala accostata ad una costruita topografia riproduce la memoria di una architettura distesa nel paesaggio a consacrarne i limiti e la mutevolezza; non possono inoltre dimenticarsi le suggestioni che ne trae Louis Kahn per il Piano Regolatore di Filadelfia. Una nuova romanità sembra rivivere oltre i confini di Roma e della storia. Come, il Gallaratese di Aldo Rossi. I setti del portico possono da soli descrivere la violenza, l'eleganza, il rigore, la delicatezza e la forza degli acquedotti del passato. Questa volta tutto si tramuta o si impone come un silenzio, non vi è più il grido nella campagna romana o nei territori di conquista, tutt'altro! finalmente si è giunti al dogma della costruzione, alla citazione come forma ancora inedita della storia. Infine, tornando a Roma si ritrova una tra le opere contemporanee più emblematiche: parlando del Corviale bisogna fare riferimento a quella pagina memorabile di "Domus" in cui Manfredo Tafuri presentava questa architettura come una grande "diga" che diventava fattore d'ordine rispetto all'espansione disordinata a macchia d'olio della città di Roma, facendosi elemento che rammenta il solcare del paesaggio romano da parte degli acquedotti, quindi un'operazione di assoluta attualità ragionando in termini di continuità storica. Ma per "alleggerire" in chiusura questo saggio, poiché non rimanga soltanto la violenta perentorietà della struggente immagine di Corviale con la sua brusca interruzione in sezione, mi piace segnalare come i frammenti di questo mosaico che sono andati componendo nelle sue eterogenee sfaccettature si sia potuto "costruire" sollo attraverso il supporto di tanti miei "aiuti" da Antonio Labalestra, a Ilaria Giannetti, a Francesco Maggiore, a Luca Porqueddu, a Gianfranco Toso, e abbia finalmente trovato una sua salutare deflagrazione tematica problematica e visionaria nel controcanto disegnato "De aquis urbis Romae o la regina delle acque", come possibile apertura per nuovi scenari a venire, nato attraverso scambi di vedute durante l'elaborazione del testo, con uno dei miei migliori allievi nonché di Franco Purini, come Vincenzo D'Alba, cui si deve il parallelo svolgimento per immagini. Egli ne ha ricavato una visione reale e immaginaria. Se da un lato in essa si riconoscono i riferimenti costruttivi e architettonici, dall'altro si esplicitano le suggestioni simboliche e ironiche, che derivanti da una visione critica, sembrano fondare una estatica iconografia.

