

La pubblicazione di questo lavoro sulla città di Roma mi offre l'opportunità di sviluppare alcune brevi considerazioni sul contenuto di alcuni dei termini e degli interrogativi impliciti all'insieme dei disegni presentati.

Prima di tutto il perché del titolo: «Dopo l'amnesia: - Restitutio et Renovatio urbis Romae».

Il riferimento al programma redatto da Leon Battista Alberti per Nicolò V su la città di Roma è sufficientemente esplicito, come è altrettanto esplicito il riferimento alla «Renovatio urbis» che appare nel 1513 nel rapporto del Bramante a Leone X e che di quello è la naturale integrazione.

In alternativa, naturalmente, al programma di Giulio II, che aveva preferito mettere da parte questi due progetti e concentrare la sua attenzione verso l'edificazione di un solo grande monumento: S. Pietro. E in alternativa ai programmi di renovatio urbis per la città di Vicenza, e ancor prima per Verona e Mantova, ove il Manierismo di allora, facendo prevalere la pratica sulla teoria, rimuove, con poca accortezza, l'esigenza fondamentale di una unitaria organicità negli insediamenti urbani.

Leon Battista Alberti al contrario e in alternativa al Vitruvio, per il quale l'architettura è solo l'oggetto costruito, fa discendere la volontà del fare architettura nella dimensione più vasta della città; anzi definisce l'architettura quale interpretazione concreta del più vasto significato della città. E per ciò fa coincidere la necessità di rinnovare la città con la necessità di rinnovare l'arte e l'architettura in particolare.

L'arte, infatti, e non solo per l'Alberti, è sempre stata un'attività tipicamente urbana: anzi la città è sempre stata considerata l'opera d'arte per antonomasia, fino all'attuale degrado della maggior parte dei tessuti comunitari contemporanei. L'arte, come fenomeno urbano, nasce dalla volontà di rappresentare in modo autentico la condizione storica in cui vive o, al contrario, come avviene oggi, di rappresentare in modo inautentico, distorto la condizione storica in cui vive.

E per l'artista l'arte nasce dalla volontà di rappresentare la condizione storica «immaginata» per poter meglio vivere nel presente.

E. Panofsky ha avuto il merito inconfondibile di ricondurre tutto il mondo delle immagini artistiche ad un mondo riconoscibile, con le sue leggi e la sua essenzialità. Un mondo in cui anche i concetti sono identificabili con le immagini e il pensiero, la ragione è tutt'uno con l'immaginazione. Ecco perché, oltre alla Renovatio urbis Romae, appare, in tralice, l'altro sopratitolo: «Imago urbis Romae» di Berniniana memoria.

L'«Imago urbis» è la testimonianza della straordinaria rappresentatività e, direi, della singolare specificità della città di Roma. Roma è un grande, immenso teatro, non certo un circo. Non c'è, in Lei, quasi alcuna distinzione tra spazio reale e spazio ideale; ogni cosa confluisce nel territorio dell'evento immaginativo.

Roma è un immenso contenitore di immagini. Per Lei mi viene, quasi spontaneamente, in mente il riferimento ad un contenitore con la qualità e la struttura delle scatole cinesi: la manifestazione concreta dell'autorità religiosa abbraccia e ingloba la manifestazione altrettanto concreta dell'autorità laica, che a sua volta abbraccia e ingloba la storicità dei monu-

menti antichi, fino alla naturalità mitologica delle acque, dei giardini, del territorio più vasto.

G. Carlo Argan scrisse nel 1978, quando era sindaco di Roma, in occasione della mostra su «Roma interrotta», che: «Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettarla (male)».

Certo la caduta di valore della città contemporanea, come organismo culturale, didattico e simbolico è dovuta al fatto che la città non è più un bene collettivo, ma è un oggetto di sfruttamento, di speculazione fondiaria da parte di una minoranza. E che in questa operazione di sfruttamento sono implicati molti settori della società civile, non solo quelli a carattere più propriamente economico, finanziario o politico, ma anche quelli a carattere culturale.

Dobbiamo riconoscere che la confusione teorica e pratica, sviluppata in questo scorcio di secolo, sul fare artistico e in particolare la confusione teorico e pratica che si è registrata sul rapporto architettura-urbanistica ha favorito la possibilità che l'operazione di distruzione della città contemporanea si realizzasse pienamente.

Ben sappiamo, ormai, che l'urbanistica non è arte, che l'urbanistica non è scienza, perché non dipende da leggi obiettive e costanti, non è, naturalmente, sociologia, economia, politica. Per lo più combina dati estetici, economici, sociologici, politici e tecnologici. Non li realizza, altrimenti sarebbe architettura, ma li combina in vista di alcune previsioni per il futuro. Quando questi dati, e non soltanto per i tempi lunghi, sono cambiati.

Un tempo, quando si costruiva, si costruiva per le esigenze del presente non per quelle future, con l'intenzione però che i valori per cui si costruiva fossero validi anche per il futuro. Si può obiettare che la città moderna è cambiata sotto la spinta di nuovi «valori» sociali. Si può obiettare, poi, che, mentre la città antica si configurava come un sistema atto alla comunicazione culturale ed educativa, la città contemporanea si configura come un sistema atto alle esigenze della cultura di massa. Si può obiettare, quindi, che esiste una contraddizione insanabile tra la storicità, la simbolicità della città antica e la realtà della cultura di massa.

Le ipotesi giustificazioniste possono essere le più diverse e variabili; il problema centrale è (e su ciò sono tutti d'accordo) se c'è o non c'è la volontà di conservare alla città il suo ruolo istituzionale. Quel ruolo, cioè di modello di aggregazione sociale vivificato da un sistema culturale che lo qualifichi. Tutti sono infatti d'accordo che anche la città attuale è una concentrazione di valori storici e culturali (dallo spazio visivo, ai molteplici rapporti associativi, ai monumenti, biblioteche, centri culturali ecc.) e che questi valori sono ancora la base essenziale per la formazione della cultura contemporanea.

Già da molto tempo poi si è riconosciuto che la crisi dell'arte è identificabile con l'attuale crisi della città. Perché la città è il risultato della confluenza di tutte quelle numerose tecniche artistiche che sono nate, appunto, per contribuire alla migliore formazione dell'ambiente urbano.

Ma il criterio discriminante instaurato dall'estetica idealista nella comoda prassi di distinguere i capolavori da tutto il resto, di distinguere le opere d'arte da tutta la produzione

dell'artigianato, di distinguere interi insediamenti urbani dai cosiddetti «centri storici», nel favorire di fatto il disambientamento dell'ambiente (con il disambientamento dei monumenti, la distruzione di molte opere, d'arte e non, la fuga di queste dalle loro sedi naturali ecc...) ha prodotto uno dei fenomeni più gravi dell'età moderna.

Perché, presupponendo il concetto discriminatorio tra qualità e quantità, tra parti della città in cui si realizza il valore di qualità e parti in cui si realizza il disvalore della quantità (prezzo), ha fatto emergere il criterio del tutto distorto di distinguere il «centro storico» dalla periferia, la città storica da quella non storica, o meglio antistorica. La qualità di una città non può essere ridotta semplicemente al «centro storico»; la città è una entità storica assolutamente unitaria ed è comprensiva anche delle malformazioni urbane dovute alla cultura e alla gestione capitalistica o collettivistica della società. La contrapposizione artificiosa della città storica al *periekon* antistorico è il riflesso, a sua volta, della contrapposizione di due culture antitetiche, in cui l'una manifesta chiaramente la volontà di distruggere l'altra. Infatti la crisi della produzione d'arte in generale e dell'architettura in particolare dipende dal fatto che la produzione d'arte da una funzione egemonica e centrale, da una funzione cioè immediata ed autonoma è passata ad una funzione «scientificamente» mediata, ove la produzione stessa entrando in una contraddizione insanabile con la cultura tecnologica e scientifica rischia continuamente di essere assorbita ed annientata. Soprattutto quando la sua voluta degradazione viene subdolamente presentata come adattamento alle esigenze della vita moderna.

Questa contrapposizione, poi, nutre in sé un'ulteriore contraddizione che è propria della produzione artistica attuale e che si specifica in un doppio filone culturale, specchio e controaltare della contrapposizione principale. Doppio filone culturale che rivendica, da una parte, all'architettura la sua autonomia e la sua intrinseca razionale significazione, mentre l'altra parte identifica l'architettura nell'oggettualità stessa del fare nella continuità indefinita delle operazioni sintagmatiche. L'uno, cioè riconduce l'urbanistica al concetto di architettura in opposizione allo strutturalismo indefinito dell'altro.

A mio parere l'architettura è la sola che possa dare senso e struttura alla città, che possa renderla significativa con l'essenza della sua vera natura disciplinare. Come la pittura è, per me, figurativa, così l'architettura è, per me, rappresentativa anche delle vergogne dell'attuale realtà socio-politica. Città ideale e città reale devono allora tornare a colloquiare; divenendo l'una il punto di riferimento rispetto al quale si misureranno i problemi dell'altra.

Il disegno della città ideale implica la volontà che nella città si realizzi di nuovo un valore di qualità (oltre che di quantità) e che, come un tempo, la qualità e la quantità tornino ad essere in equilibrio.

L'assurda distinzione tra centro-storico e periferia, tra città storica e città non storica non affronta affatto il problema del riequilibrio della città, anzi l'aggrava ulteriormente.

Per allontanare il pericolo che i centri storici delle città, per la loro rappresentatività, vengano ulteriormente minacciati di

distruzione, non è sufficiente far ricorso, come fa certa cultura di sinistra, a sistemi protezionistici o conservativi, ma bisogna imporre nuove «visioni» storiche per il rinnovo, il restauro di tutto intero il tessuto delle città contemporanee.

Per ciò è necessario allargare per valori di qualità, architettonici nella fattispecie, e non solo sintagmatici, il perimetro dei centri-storici fino a farlo combaciare con tutto intero il sistema insediativo della città.

La città, nel suo insieme, deve riconquistare la sua propria unità organica e perciò dovrà essere investita con la stessa intenzionalità e metodologia progettuale sia nella conservazione del tessuto antico che nella riqualificazione e rivitalizzazione del tessuto nuovo. Riqualificazione e rivitalizzazione che non potrà non avvenire, per qualità intrinseca, al di fuori o contro le stesse intenzionalità rappresentative e simboliche del passato.

Questo è il senso del presente lavoro sulla città di Roma, in cui è previsto, appunto, da una parte l'allargamento, per qualità e specificità figurative e rappresentative, del perimetro del centro-storico propriamente detto e dall'altra il parziale risanamento e potenziamento dell'asse nord-sud del Lungotevere, all'interno dell'attuale denominazione di centro-storico.

Questo studio, limitato ad una prima fase d'intervento, prevede, con un progetto architettonico unitario, il restauro, il risanamento, in una nuova visione spaziale e di rapporti associativi, di quella parte delle zone periferiche più prossime all'attuale perimetro di «centro-storico». Progetto unitario perché il restauro e il risanamento di queste zone, riteniamo, non si può realizzare per singoli interventi casuali e disorganici, ma deve caratterizzarsi per interventi di ampio respiro, che interpretino la vocazione di qualità storica di questa particolare determinazione urbana.

E Roma è ricca di memorie storiche, le quali interpretano il suo eterno presente: è una fonte molto ricca di possibili interpretazioni di continuità con la storia presente. Il presente è fare «presente» e nell'arte le opere del passato sono opere presenti. Perché dunque non doverne fare i conti? Per l'architettura il ritorno al passato è il ritorno ad un modello specifico (direi linguistico) che non è per questo una norma, ma un reale che risponde a tutte le domande della necessità di un reale presente. L'immagine Colosseo, ad esempio, ha perso la sua funzione primitiva per gli spettatori del circo, ma non ha perso il suo valore estetico, anzi, lo ha accentuato nei confronti della città. Sono venuti meno i contenuti della comunicazione, ma seguitano a valere i segni con cui questi contenuti sono stati comunicati. L'arte essendo linguaggio, dell'opera interessano soprattutto i meccanismi disciplinari; così la memoria visiva può operare liberamente e utilizzare le immagini le più diverse, anche quelle che la coscienza intellettuale può considerare intoccabili o quelle, al limite, di nessun valore. Visioni spaziali dilatabili nella struttura delle scatole cinesi, visioni piranesiane, circhi, scavi, giardini mitologici sono i luoghi visitati a Roma per una nuova visione della città di Roma.