

IL PAESAGGIO URBANO TRA MEMORIA E OBLIO*

Carlo Socco

1. Progettare sull'antico

Attraverso il proprio paesaggio, la città si racconta; racconta innanzitutto se stessa, la propria architettura, i modi di dar forma allo spazio abitato e, dunque, anche i modi di abitare e di vivere nella città. La vita di una società è irraggiungibile al di fuori delle sue città: se non disponessimo di Pompei, una porzione non trascurabile del senso della civiltà romana ci sfuggirebbe.

La città è, perciò, anche un archivio storico e, se è vero che gli archivi storici sono il risultato di un processo più o meno avventuroso, è anche vero che la città ha alle spalle la più avventurosa delle storie e ne porta i segni. Per chi la sappia interpretare, l'architettura della città contiene una grande quantità d'informazioni sulla cultura che l'ha realizzata: sulla tecnica costruttiva e sullo sviluppo tecnico in generale; sul modo di organizzare e di usare lo spazio e, dunque, sulle funzioni della vita associata; sulla qualità estetica dell'architettura e, dunque, sullo sviluppo delle arti. Per questo, ogni cancellazione dell'architettura del passato ci appare come parte del più generale processo dell'oblio.

Anche da questo punto di vista, la città rivela la sua natura di testo narrativo: noi ricordiamo solo attraverso testi narrativi, depositati nella nostra memoria o all'esterno di essa in vari tipi di mnemoteche, che costituiscono la nostra "memoria artificiale": la città è senz'altro una di queste.

La ricerca storiografica sulla città consente d'interpretare il testo incorporato nel suo museo e consente di svolgere una più efficace azione di conservazione di questo patrimonio, contro i processi che tendono alla sua cancellazione.

In particolare, ciò che qui interessa considerare è la cancellazione, che inevitabilmente accompagna il progetto urbanistico, perché questo è sempre la sostituzione di un paesaggio esistente con uno nuovo: cosa cancellare e cosa mantenere di ciò che esiste e che è parte del nostro passato? La risposta a questa domanda non può venire solo dallo storico; essa emerge dalla dialettica tra passato e presente, tra memoria e progetto. La mnemoteca della città funziona un po' come la nostra memoria naturale, dove ciò che si conserva si modella sotto la spinta dell'intenzionalità, la quale, come si sa, guarda più al futuro che al passato.

Il progetto espande l'atlante delle città nuove, ma aumenta, al contempo, quello delle città che non si potranno più vedere. La ricerca storiografica ha anche il compito di conservare l'atlante delle città cancellate dal continuo trasformarsi o consumarsi della città. Ma quello della geografia storica è solo un lavoro di supplenza, un rimedio che sostituisce un pezzo di realtà con la sua icona da conservare in qualche archivio. Il problema, per l'urbanista, è di ricorrere il meno possibile a questo rimedio. Ogni trasfor-

* Il presente testo riporta il capitolo 4 di: Socco C. (2000) *Città, ambiente, paesaggio. Lineamenti di progettazione urbanistica*, Utet Libreria, Torino.

mazione dell'esistente ha il problema di come fare in modo che l'apporto culturale dell'atlante della città nuova sia sempre più consistente di quello, che si perde nell'atlante della città non più visibile.

Il testo della città è, per sua natura, metamorfico; ma la metamorfosi può virare verso la cancellazione e l'oblio o verso una trasformazione che, in modo attento, cerca di recuperare all'uso attuale il segno della storia.

La cultura contemporanea, che ha fatto della velocizzazione delle trasformazioni il mito dei miti, subisce il fascino dei luoghi depositari di memoria. Noi sentiamo che le città si abbelliscono in quelle trasformazioni che sanno conservare bene la loro antichità.

La trasformazione del segno storico va usata sempre con molta parsimonia. L'adattamento del luogo antico alle nuove esigenze funzionali dev'essere, soprattutto, un adattamento delle nuove funzioni al luogo antico; il progetto deve trovare quella soluzione che risponde al nuovo con il minimo di trasformazione del vecchio.

Ma, forse, questa *strategia conservativa* della memoria non è la migliore tra le possibili *strategie dell'oblio*, perché l'oblio non è tanto importante per il passato, quanto per il futuro: l'oblio, in fondo, serve per alleggerire il futuro, liberandolo dal peso di un passato indesiderato.

2. *Ars oblivionalis*

Perché si sente il bisogno d'indagare sulle proprie origini? Chi non ha conosciuto i propri genitori pare ne sia alla perenne ricerca. Così è degli esuli, privati della loro terra, delle loro città e di tutto ciò che è depositario della loro cultura. La distruzione bellica delle città del nemico non è solo il segno più evidente della sua sconfitta (privare l'altro della propria casa), ma è anche, e soprattutto, il modo più efficace per cancellarne materialmente l'identità culturale.

La perdita della propria città lascia ai superstiti soltanto la tradizione orale; li ricaccia ai margini della preistoria. Ma, mentre sentiamo che la nostra città è parte fondamentale della nostra identità culturale, avvertiamo, al tempo stesso, qualcosa che, nella città contemporanea, tende a limitare, se non a negare, la nostra aspirazione ad una piena libertà, sia individuale sia sociale: in una città brutta e alienante finiamo inevitabilmente per sentirci stranieri se non prigionieri. La città ha il volto segnato dalle contraddizioni della società, prima tra tutte la stratificazione delle disuguaglianze e ogni ghetto ne è la denuncia. La città è anche retorica del potere (Altare della Patria), con tutto ciò che di mistificante consegue. Nei confronti di essa non si può rimanere neutrali.

La città c'impone delle scelte riguardo al nostro passato e particolarmente a quello più recente: vi è un passato che sentiamo come arricchimento culturale e parte fondante della nostra identità, e vi è un passato che avvertiamo come negazione di valori, la cui permanenza è di ostacolo al desiderio di progresso. Non possiamo progettare un futuro desiderabile, senza fare i conti con questa eredità. Nella scelta, che il progetto urbanistico fa tra ciò che va conservato e ciò che va cancellato, v'è appunto questa presa di posizione.

Qual è il criterio in base al quale decretiamo la conservazione o la cancellazione? Al di là dei vincoli pratici, che comunque sono sempre determinanti, se guardiamo alle ragioni fondamentali che c'inducono a desiderare di conservare degli edifici o delle parti di città, possiamo constatare che vi è sempre un motivo d'ordine estetico: il valore

culturale è d'immediata individuabilità là dove l'architettura ha saputo farsi espressione alta della cultura di un'epoca, sia nel caso conclamato dell'opera d'arte, sia nel caso in cui con dell'umile edilizia si è dato forma ad un paesaggio urbano che è, nel suo complesso, architettura. Mentre, dunque, nel caso dell'arte non vi sono dubbi sulla scelta di conservare, nel caso dell'usuale tessuto edilizio, privo di unitarietà architettonica, o anche di edifici speciali privi di valore artistico, le scelte si fanno più complesse.

È soprattutto sul tessuto edilizio di base che si apre, in tutta la sua estensione, il ventaglio delle possibili scelte; ma è anche il tessuto di base che è, in larga misura, l'elemento costitutivo del paesaggio urbano. Ed è su di esso che il progetto deve saper essere anche espressione di "un'arte dell'oblio" (Weinrich, 1997).

Se, per quanto concerne la memoria individuale, pare impossibile istituire un'*ars oblivionalis* (Eco, 1987), di questa non si può fare a meno nell'ambito della progettazione urbanistica. In realtà l'architettura ha individuato la sua *ars oblivionalis* sin dal primo accenno di monumento: il monumento è lo stratagemma retorico per "far ricordare"; in quanto tale, è anche uno stratagemma per selezionare ciò che *non* si vuole ricordare. L'architettura può scadere ad elementare produzione di manufatti edilizi e votarsi così all'insignificanza, oppure farsi monumento: difficile pensare ad una via di mezzo. Ma il monumento obbliga a scegliere tra ciò che è insignificanza e disvalore, e che merita l'oblio, e ciò che merita il ricordo: il monumento è un impegno etico pubblicamente dichiarato, e sarà il pubblico che, con il trascorrere del tempo, giudicherà se la nostra arte retorica è stata ben riposta.

Allora l'*ars oblivionalis* sarebbe quella che sostituisce monumenti a semplici contenitori edilizi e che conserva i monumenti del passato attraverso un continuo processo di risemantizzazione e di riuso. Ma a volte anche con dei semplici contenitori non è detta l'ultima parola: in fondo, la cosiddetta "archeologia industriale" gioca proprio sul riuso e sulla risemantizzazione di contenitori, per farne monumenti. Anche uno stabilimento fordista come il Lingotto di Torino può diventare monumento, non per ricordare il fordismo, ma per cancellarne la traccia dolorosa, esaltando il mito della grande industria. Il monumento, nella sua non neutralità, può servire per nascondere pezzi di storia dietro i miti della contemporaneità e di chi su di essa ha più potere.

La parola monumento è compromessa dalla storia dei potenti, che hanno usato a piene mani la retorica architettonica per rappresentare la loro pretesa d'immortalità. Ma, per una città della *civitas*, ciò che innanzitutto va rappresentato è la normalità del quotidiano e dell'esistenza comune. Il problema della monumentalità si sposta, in primo luogo anche se non solo, proprio sul tessuto edilizio, sulle aree residenziali, nella loro integrazione tra abitazioni e servizi alla popolazione.

Proprio questo è stato il grande tema che ha segnato l'urbanistica sociale dell'inizio di questo secolo: per tutti basti citare i casi di Vienna, di Francoforte e di Amsterdam degli anni Venti, dove, con l'edilizia residenziale popolare, si è saputo costruire parti di città che sono appunto monumenti. D'altra parte, indipendentemente dall'esito, tutto il lavoro di Le Corbusier intorno all'*Unité d'habitation* che cos'è stato se non una appassionata ricerca, tesa a fare, della comune abitazione, il nuovo monumento della città moderna?

Il tema della monumentalità continua, ovviamente, a porsi nei riguardi delle architetture eccezionali, ma questo è, appunto, un problema di architettura di organismi edilizi più o meno complessi. Là dove la monumentalità si fa tema eminentemente urbanistico è proprio intorno al problema del tessuto edilizio di base. Il problema oggi è ancora quello di vedere se i cittadini, nel mentre si costruiscono le loro case, si assicurano la

possibilità di fare, tutti insieme, un monumento urbano.

3. Città della storia / città dell'immaginario

Se l'arte retorica del monumento può essere la tecnica per gestire la dialettica tra memoria e oblio, rimane pur sempre il problema di decidere su quale tipo di memoria confidare; perché tra ciò che la memoria storiografica fa narrare alla città e ciò che la città, come memoria collettiva, narra vi è un divario, vi è lo scarto tra l'apparente oggettività del documento e il riflesso, che ci restituisce lo specchio deformante del ricordo e che costituisce il nostro immaginario. Per capire come la città funziona in quanto testo narrativo, non dobbiamo perdere di vista la distinzione tra "memoria storica" e "memoria collettiva".

Generalmente, nelle discipline urbanistiche s'insegna che, per progettare le trasformazioni urbane, è buona norma conoscere a fondo la storia della città. Ma non vi è progetto che nasca al di fuori della città riflessa nello specchio del nostro immaginario; ciononostante, il rapporto tra progetto e immaginario è un tema disertato dalla riflessione disciplinare, pur nella crescente attenzione che la "nuova storia" (Le Goff, 1979) sta dedicando a temi quali il vissuto, l'immediato, la mentalità, l'immaginario, la memoria collettiva. Una prima rilevante differenza tra la città della storia e la città dell'immaginario è nella natura del tempo: il tempo della storia è quello della sequenza cronologica della periodizzazione; il tempo dell'immaginario è quello del "desiderio". La città, quella storica come quella recente, è lì sotto i nostri occhi, tutta contemporaneamente presente e sentiamo che, in qualche modo, essa ci chiama in causa: nei confronti di essa non possiamo non prendere passionalmente posizione.

Guardando una porzione di città recente e una antica, potremmo anche sentirci indotti a simpatizzare per questa e a ripudiare quella. È questo nostro avvicinamento/allontanamento che colloca le cose in una prospettiva che è anche temporale: sentiamo a noi più vicina l'architettura antica di quella appena finita e così questa viene fatta affondare nel tempo lontano del non desiderio, mentre quella viene attualizzata e proiettata in un futuro possibile e desiderabile. La proiezione temporale della memoria è in questo gioco delle prospettive del desiderio e ciò vale a livello sia individuale che collettivo.

Il tempo della storia ha l'andamento lineare della cronologia, quello della memoria ha l'andamento labirintico e ansimante del racconto avventuroso. Il tempo della storia è quello della conoscenza dei secoli e dei millenni; la memoria è il ricordo del vissuto e copre l'arco di una vita fino al racconto dei nostri padri.

Nella ricerca storiografica, ogni parte della città viene assegnata alla propria epoca e, di ogni epoca, viene indagato il modo di porsi nei confronti dell'eredità urbana delle epoche precedenti. Nell'immaginario tutta la città, anche quella storica, entra nella contemporaneità e finisce per condividere il destino che le assegnano le vicende della vita. Così, vi sono edifici antichi, che l'immaginario continuamente risignifica ed attualizza, ed edifici recenti, che piombano rapidamente in un tempo senza vita. Vi sono segni nuovi, che fanno di antico, e segni antichi, che fanno di poco. Vi sono segni antichi, la cui scomparsa coinciderebbe con la perdita di senso di una città, e segni recenti, che sono così intensamente vissuti da apparire storicamente acquisiti; alcuni di questi poi sono diventati simboli universali. I luoghi dell'intensificazione del vissuto sono anche quelli che si consolidano nella nostra memoria come luoghi di splendore o di orrore. La

loro improvvisa perdita sentiamo che, in qualche modo, segna un cambiamento della storia.

La geografia storica ha il problema d'individuare il confine tra la città storica e la città dell'attualità, quella che il tempo non ha ancora avuto modo di decantare. Questo fermarsi sul limite geografico dell'attualità, risponde solo ad una convenzione interna alla disciplina e poco corrisponde al modo in cui, normalmente, leggiamo e interpretiamo quel complesso intertesto che è la città del vissuto.

Le datazioni e le divisioni epocali sono necessarie per ordinare il flusso temporale degli eventi e delle trasformazioni geografiche; ma la città, come flusso di successivi stadi di trasformazione, compare solo nei libri e negli atlanti di storia: l'immagine che la città offre di quelle trasformazioni è tutta nell'immediatezza della contemporaneità ed è già tutta ricordo.

Pur non limitando la ricerca storica a quel confine convenzionale, che divide ciò che è storico da ciò che non lo è ancora, è inevitabile che la considerazione della storia ordini l'informazione della città esistente secondo il vettore oggettivante del "tempo cronometrico". Andando a ritroso nel tempo, la città sprofonda nell'archeologia e ogni rudere, che da questa emerga, acquista il fascino dell'archetipo. Fascino, che si attenua di mano in mano che si ripercorre il corso cronologico del tempo, fino a spegnersi nella città contemporanea. Vien così da pensare che la sequenza del flusso cronologico sia già una gerarchia del valore culturale delle varie parti dell'architettura urbana. Per cui, la più antica di esse è anche quella sulla quale le pur minime cancellazioni, che ogni restauro comporta, dovrebbero ancora essere minimizzate: essa dovrebbe entrare a far parte della città-museo. Ma questa proporzionalità diretta tra valore e cronologia è un'astrazione storiografica, che non coincide con il valore del tempo della memoria.

Il nostro immaginario, in quanto legato al funzionamento della memoria biologica, vive di una memoria a breve termine, che registra il flusso continuo degli aggiornamenti, e di una a lungo termine, nella quale si consolidano solo quei luoghi che, nell'immaginario collettivo, fanno ogni città diversa da tutte le altre (anche questo è uno dei possibili significati del *genius loci*).

Allora, forse, sono questi luoghi mitici della memoria che vanno salvati e, forse, è questo tipo di luogo-mito che il progetto deve saper creare e che rende accettabile il prezzo della cancellazione di una parte della città-memoria.

Come ogni altra memoria, anche il nostro immaginario è soggetto alle continue modificazioni, che derivano dai contrastanti processi dell'aggiornamento e dell'oblio: il flusso del vissuto arricchisce di nuovi significati il nostro atlante interiore; ma il trascorrere della vita porta con sé l'oblio, che, anche quando non è totale cancellazione, è comunque allontanamento e trasfigurazione. L'oblio fa della memoria un generatore volubile di miti: come confidare, dunque, su di essa per individuare i luoghi eminenti della conservazione, se poi li abbandona, lei per prima, all'oblio? La memoria storica si pone allora come garante della stabilità del giudizio di valore basato sulla cronologia; ma la cronologia è sterile, mentre i miti della memoria sono fecondi e alla fine, forse, saranno essi a decidere cosa salvare e cosa cancellare.

Come per il tempo, anche per lo spazio vi è una sostanziale differenza tra storia e immaginario; innanzitutto perché, mentre nella storia e nella geografia il tempo e lo spazio sono entità che la convenzione scientifica e tecnica ha distinto, nella memoria sono tutt'uno. Lo spazio della storia è quello geometrico della geografia: esso ha la forma delle mappe geografiche e dei disegni in scala. Lo spazio dell'immaginario è un complesso rispecchiamento psicologico dello spazio scenico del vissuto: esso assomi-

glia ai luoghi del racconto e della favola. La geografia, come stadio scientifico dell'uso dei simboli per dominare il mondo, non ha difficoltà a rappresentare lo spazio di sterminate megalopoli e le sue mappe-simbolo sono anche la garanzia della dominabilità del loro spazio come un tutto. La geografia sancisce che lo spazio di Megalopoli esiste solo in quanto spazio simbolico, nel senso che gli oggetti di cui essa è fatta sono dominati dal loro simbolo, essi esistono solo in quanto hanno un nome e solo il possesso del codice simbolico consente il dominio e l'uso di Megalopoli. Ma il suo spazio è qualcosa d'indominabile e d'intollerabile perché è al di fuori della portata del fenomenologico e della sua estetica.

La città della memoria collettiva e del suo immaginario è qualcosa che va indagato al di là di quanto la ricerca storiografica dice sulla città, perché è proprio nel lavoro della memoria collettiva che la città si trasforma in paesaggio e questo in valenza estetica.

4. Innovazione e immaginazione

La città è una macchina del cambiamento: cambiano le funzioni, la loro distribuzione spaziale e i ritmi di vita; cambia il modo d'impossessarsi dello spazio e del tempo tramite i simboli; muta l'immaginario paesaggistico e questo mutamento chiede di essere rappresentato nella forma della città con le forme dell'architettura: la città è, per sua natura, luogo del mutamento e teatro della sua rappresentazione.

La città è, al tempo stesso, conservazione di memoria e invenzione del nuovo; la sua economia e la sua sopravvivenza sono assicurate dal regolare ripetersi della quotidianità, che fa della città qualcosa d'immobile, ma esse dipendono anche, e soprattutto, dalla rottura del suo immobilismo con ciò che si prospetta come liberazione e come conquista.

È difficile dire se nell'innovazione il tecnoeconomico preceda il linguaggio o viceversa; perché i processi sono così intrecciati da essere indistinguibili. Vi è, tuttavia, la tendenza ad enfatizzare il ruolo trainante che, nell'innovazione, eserciterebbe il tecnoeconomico; ma basta osservare l'architettura *high tech*, per rendersi conto di quanto sia ambiguo il ruolo della tecnica e quello della mera ricerca di forme sensazionali, tese solamente ad una nuova retorica del tecnologico. D'altra parte, sappiamo che, pur avvenendo cambiamenti nelle funzioni della città, il grosso di esse è dotato di una stabilità di lungo periodo, ciò che però cambia è la loro manifestazione estetica, che l'architettura talvolta anticipa, innovando l'immagine del loro spazio scenico.

Nel teatro della città non v'è innovazione senza immaginazione e sarà forse per questo che la cosiddetta "città diffusa" e quella dell'abuso edilizio, al di là di ogni altra considerazione, non richiedendo immaginazione urbanistica, sono incapaci di produrre innovazione, confermandosi come un processo d'immobilismo conservativo.

Se, gettando uno sguardo sui tempi lunghissimi, osserviamo i tratti fondamentali del processo innovativo, possiamo constatare che fino alla nostra epoca, caratterizzata da una continua espansione della memoria artificiale, l'innovazione era compito dell'individuo di genio, mentre la conservazione della tradizione era compito della memoria collettiva (come testimoniano la scrittura di Leonardo e la condanna di Galileo). Con l'espansione della memoria artificiale, la memoria collettiva, tramandata dagli individui a ciò preposti, è stata spodestata della sua funzione di detentrica della conoscenza.

Oggi, la memoria artificiale, che ha assunto una sua indipendenza e un suo anonimato, è un meccanismo che, per sua natura, esige continua e sempre più rapida innovazione: la memoria artificiale è un'arena nella quale si entra solo se si ha qualcosa di nuovo da dire, e l'individuo è lì che arranca cercando, sempre più faticosamente, di stare al passo (da cui la patetica sorte dei tecnici destinati ad invecchiamenti sempre più precoci). Con ciò continua ad esser vero che l'innovazione porta sempre il nome di qualcuno, che però è quanto di più lontano dalla figura tragica del genio solitario e sempre più ingranaggio di un'organizzazione di ricerca.

Chi osservi la pubblicistica dell'architettura e della progettazione urbanistica, non può non notare come l'impressione, che se ne trae, è ancora quella di un settore dove la singola personalità sembra svolgere il ruolo che la società tradizionale assegnava agli uomini di genio. Il progresso sembra una questione di artisti. Certamente questa è un'impressione derivante da una deformazione ottica, prodotta da una letteratura che, sui temi dell'innovazione, è tradizionalista. Pur non misconoscendo il ruolo delle singole personalità di genio, il progresso, sia di tecniche che di forme, è, anche in questo campo, ormai prevalentemente un problema di sistema complessivo, ma certo questa pubblicistica non aiuta a prenderne coscienza.

Il problema è però cruciale per la ricerca scientifica e per l'attività di formazione dei quadri tecnici. Se è vero che architettura e urbanistica hanno bisogno d'innovazione per migliorare la qualità dei progetti, allora ci si deve porre il problema di come produrre e propagare efficacemente innovazione: la soluzione di questo problema non può più fare affidamento solo sulle singole personalità di spicco, perché, in larga misura, è ormai questione di memoria artificiale, che oggi è elettronica e di rete. È ozioso ripeterlo, ma il progresso scientifico e tecnico è una questione che va affrontata attraverso un lavoro collettivo coordinato e votato all'anonimato; un lavoro che sia messo al servizio della rete la quale è la vera detentrica dell'innovazione. Le innovazioni, che stanno relegate in un ambito locale senza entrare in rete, paiono votate a perdersi.

Se vi è una qualche speranza di produrre, pur in tempi non brevi, quel cambiamento di qualità del paesaggio abitato, sarà solo grazie ad una capillare diffusione di una nuova cultura del progetto architettonico e urbanistico. A fronte di questa constatazione, emerge tutta l'inadeguatezza di un'attività didattica limitata alla sola formazione iniziale, che porta a lauree e diplomi. In realtà ciò di cui, oltre a questo, c'è bisogno è di un meccanismo di formazione permanente dei quadri tecnici effettivamente operanti. La connessione ad un sito, che sia motore dell'innovazione, è, se non garanzia, perlomeno possibilità che ciò avvenga.

Il problema però non è solo relativo alle tecniche costruttive e alla tecnologia dei materiali, ma è anche inestricabilmente connesso con il problema del linguaggio architettonico, necessario per dar vita ad un paesaggio urbano che sia dotato di valenza estetica; e qui le cose si fanno di gran lunga meno facili, perché ciò impone alla disciplina urbanistica di fare i conti con il paesaggio della memoria e dell'immaginario, che è poi quella sola forma di paesaggio da cui nasce l'estetico: l'urbanistica non può essere priva di una teoria del paesaggio estetico.

Tema, questo, che l'urbanistica lascia spesso in ombra, quasi che un problema di paesaggio si ponga solo al di là dei confini della città, in un territorio agricolo, o naturale, o comunque poco costruito; mentre, invece, il paesaggio nasce in qualsiasi luogo in cui ci si venga a trovare, perché esso non è altro che il senso che noi attribuiamo, nel flusso del vissuto, allo spazio scenico che ci ospita.

Riferimenti

- Eco U. (1987) *Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un'ars oblivionalis*, "Kos", 3, pp. 40-53.
- Le Goff J. (1979) *La nouvelle histoire*, RETZ-CEPL, Paris.
- Weinrch H. (1997) *Lethe*, Beck, München.