

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

**Permanenza e trasformazione in architettura.**

**Gibellina e Salemi: città usate**

Tesi di dottorato di Benedetta Rodeghiero

Departament de Projectes Arquitectònics. ETSAB

Universitat Politècnica de Catalunya. 2008

Director: Josep Muntañola Thornberg

Parte II. La catastrofe come architettura. Piani per Gibellina e Salemi



### 3. Tragedia o soluzione?

Nella prima parte della tesi abbiamo proposto il *palinsesto* come figura spazializzante<sup>1</sup> capace di sintetizzare la tensione tra divenire ed essere, trasformazione e resistenza, caratteristica della città. La molteplicità e complessità degli strati del palinsesto indica che non ce n'è uno più importante degli altri, non esiste *il* progetto fondamentale nel senso di fondante, mitico<sup>2</sup>, che stabilisce l'origine eroica dell'architettura in un luogo. La storia moderna, intesa come processo unitario e progressivo, ha cercato di costruire un sistema evenemenziale ed epistemologico ordinato per esorcizzare l'umano timore della morte. Tale ordine implica l'accettazione dell'esistenza di una origine, di una *arché*, definitiva e, per converso, di un finale in cui si chiarisca la "verità"<sup>3</sup>. L'architettura, nel senso di *architettonica*, quale è definita da Aristotele nella *Fisica*, partecipa di questa caratteristica di *arte di sistema*, capace cioè non tanto e non solo di organizzare razionalmente lo spazio, ma anche il sapere su cui tale costruzione si fonda<sup>4</sup>. Il progetto, come la cultura, si muove allora continuamente tra i due poli della *volontà di nuovo* e della *volontà di stato*<sup>5</sup>, senza mai riuscire a configurare una sintesi definitiva, in un processo di oscillazione costante che apre cammini, costruisce labirinti. L'architettura è costruzione labirintica per eccellenza perché, come ricorda Derrida<sup>6</sup>, delimita cammini, interni ed esterni. Motivo centrale del labirinto, come ha giustamente notato Santarcangeli<sup>7</sup>, è il viaggio, quindi un divenire, il viaggio catartico tra la vita e la morte, con la speranza che la prima prevalga sulla seconda. Ci sono diverse specie di labirinti, ma tutti hanno due caratteristiche in comune: intenzionalità e sistema, ovvero essere complessi ed avere uno scopo. Ed ecco, allora, che il labirinto è costituito dall'intrico da un lato e dal centro dall'altro: non vi è labirinto senza "sfera"<sup>8</sup> che organizza e dirige il percorso. Al centro sta il Minotauro, l'incontro con il mistero da sciogliere, il motivo di tutto il viaggio, il senso della figura. Il passaggio per il centro, che è anche luogo geografico, è ineludibile per giungere all'epilogo finale, che non è l'uscita dal labirinto in

1. Nel palinsesto la dimensione temporale è congelata al momento presente in cui si opera il sezionamento del reale, si tratta cioè di una visione sincronica.

2. La parola greca *mythos* significa "parola veritiera", su cui fare affidamento. Secondo G. Vattimo e P. A. Rovatti, *op.cit.*, : "Al venire in chiaro di questa consapevolezza contribuisce in modo determinante Nietzsche, con la sua analisi della soggettività metafisica in termini di dominio, e con l'annuncio che Dio è morto, e cioè che le strutture forti della metafisica – *archai*, *Gründe*, evidenze prime e destini ultimi – erano solo forme di rassicurazione del pensiero in epoche in cui la tecnica e l'organizzazione sociale non ci avevano ancora resi capaci, come accade ora, di vivere in un orizzonte più aperto, meno "magicamente" garantito. I concetti reggenti della metafisica – come l'idea di una totalità del mondo, di un senso unitario della storia, di un soggetto autocentrato capace eventualmente di appropriarsene – si rivelano come mezzi di disciplinamento e rassicurazione non più necessari nel quadro delle attuali capacità di disposizione della tecnica."

3. M. Tafuri confuta la visione di una storia come ordinato dipanarsi da un'origine mitica fino ad un finale rivelato e, quindi, assoluto e popone una costruzione a partire da inizi molteplici, fatta di inizi e frammenti da ricomporre in un quadro provvisorio. Vedi: M. Tafuri, "Il "progetto" storico", *op.cit.*, p.6. Sul progetto come fondazione assoluta vedi anche G. Vattimo, "Abitare viene prima di costruire", in *Casabella*, n. 485, novembre 1982, pp.48-49

4. Su questo concetto vedi: J. Derrida, *No escribo sin luz artificial*, Cuatro Ediciones, Valladolid, 1999, p.134.

5. G. Vattimo, *op.cit.*, p.48.

6. J. Derrida, *op.cit.*, p.134-135.

7. P. Santarcangeli, *op.cit.*, p.19.

8. Idem, p.129.

sé, ma la conquista del sapere. Colui che affronta ed esce dal labirinto non è più la stessa persona, il viaggio lo ha modificato perché la conoscenza ha sempre un fattore di irreversibilità.

Cosa succede, allora, quando il viaggio dell'architettura attraverso il tempo subisce una brusca frenata a causa di un evento catastrofico? Possiamo considerare la *catastrofe*, una volta avvenuta, *come una architettura*, quindi una *techné* di sistema, il motore di una diversa configurazione logica e spaziale? Per poter rispondere occorre prima interrogarsi sul significato di catastrofe.

Catastrofe è una parola doppia, di origine greca, formata da *katá* "giù" e *stréphein* "volgere", che significa *rivolgimento*, "nel teatro tragico, la soluzione (di solito improvvisa, inattesa e luttuosa) di una vicenda"<sup>9</sup>. La catastrofe sovverte un ordine, distrugge un luogo come spazio vissuto, ma anche come tempo localizzato, sradica l'essere, come il divenire, i cammini che giungono *a* e partono *da* quel luogo. Però il segno, positivo o negativo, di tale sconvolgimento è tutto da decidere.

Accettiamo per un momento la negatività, la forza dissolutrice della catastrofe, il suo significato di lutto, tragedia, dramma, trauma. Le parole tragedia, da *trágos* "caprone" e *oidé* "canto", dramma, dal verbo *drân* "fare, agire", e lutto, dal latino *luctum*, che deriva dal tema di *lugere* "piangere", hanno tutte a che fare con il movimento, mentre trauma, da *traûma* "ferita"<sup>10</sup>, indicherebbe il risultato, la traccia fisica e psichica di quel movimento. L'indagine sugli effetti psicofisici della catastrofe come trauma esula dalla disciplina architettonica, per cui ci limiteremo alle riflessioni che ci mantengono entro i limiti del nostro campo.

L'ambiguità della scrittura come *pharmakon* che Platone introduce nel mito del *Fedro*, è riscontrabile anche in architettura<sup>11</sup>. L'arte di edificare come modo di fissare i segni della civiltà, come iscrizione, è una medicina per la memoria o un veleno? Il sospetto

**9.** Voce catastrofe del *DIR*, *Dizionario italiano ragionato*, G. D'Anna, Firenze, 1988, pp.331-332.

**10.** Voci tragedia, dramma, lutto e trauma del *DIR*, *op.cit.*, pp. 1892, 577, 1050 e 1907. È curioso notare come la parola *traum* in tedesco indica sogno, sia nel senso positivo di bel sogno che in quello negativo di brutto sogno. Si deve a Freud la relazione tra sogno e patologia, vedi: S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino, 1973.

**11.** Nella *Poetica* Aristotele cerca di rovesciare la posizione platonica attribuendo al concetto di *mimesis* un ruolo creativo e catartico. Secondo Aristotele nella tragedia, la creazione artistica costruisce una fabula, una trama, a partire dall'imitazione di un'azione. Le parole costituiscono il *medium* per tradurre l'azione in rappresentazione. Quando si produce il riconoscimento da parte dello spettatore della corrispondenza tra racconto, personaggi, caratteri e movimento si dà l'emozione poetica, la catastrofe catartica. Josep Muntaniola ha analizzato in profondità la poetica aristotelica cercando di stabilire la relazione tra questa e il processo di creazione in architettura. L'architetto a differenza del poeta tragico non intreccia parole, ma disegni e costruisce analogamente un racconto, l'oggetto architettonico, che, rappresentando per imitazione la realtà, produce emozione poetica o catarsi. Vedi J. Muntaniola, *Poética y arquitectura*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.

**12.** I. Cerdà, *Teoría general de la Urbanización*, Barcelona, 1867, è il primo ad utilizzare la metafora biologica e medica per la città con la conseguente introduzione dell'idea di urbanistica come cura. Vedi anche: F. Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Le Seuil, Paris, 1965, pp.10-15.

**13.** Le Corbusier, *Vers une architecture...* op.cit., 1929; Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna, 1970.

**14.** L. Mumford, *La cultura...* op.cit., 1999.

**15.** R. Poggioli, op.cit., p.92: "Fra il sogno decadente, caro alla vecchiaia, d'una nuova infanzia, e il sogno futuristico di un'altra maturità o gioventù, d'un mondo più vergine e forte, non c'è in fondo gran differenza. Degenerazione ed immaturità aspirano egualmente a trascendersi in altre fioriture".

**16.** C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna, 2005, pp. 63-85.

**17.** F. Choay, "Sulla demolizione/conservazione", in A. Criconia (a cura di), *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Milano, 1998, pp.34-50. Sullo stesso tono le osservazioni di M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, V. Locatelli (a cura di), Franco Angeli, Milano, 1991, p.27: "la mutazione, la riscrittura, il ricambio è talmente essenziale per ogni organismo vivo (come è appunto la città) che senza permanenza non vi sarebbe trasmissione di cultura, senza mutazione non si darebbe storia."

della irriducibilità di tale dualità rimane.

La metafora medica è utilizzata con gran disinvoltura dall'architettura e dall'urbanistica moderne<sup>12</sup> il cui compito escatologico è considerato quello di curare la società malata, figlia del XIX secolo, dell'era industriale e dell'avvento della borghesia. La catastrofe in senso negativo di distruzione e morte è quella che Le Corbusier e Reyner Banham<sup>13</sup> prefigurano nel caso di non aderire alla rivoluzione macchinista. Anche Lewis Mumford<sup>14</sup> riconosce i segni di una imminente dissoluzione culturale e politica per le grandi capitali d'Occidente, mentre il discorso di Wright, seppur di segno opposto, tratteggia una figura di architetto come salvatore in un mondo dominato dalla macchina.

Come chiarisce Renato Poggioli<sup>15</sup>, lo spirito agonico della transizione, lo *Zeitgeist* quale concetto dinamico, non estraneo ad accenti apocalittici ed incendiari, costituisce il mito dell'era moderna in cui la storia è concepita come metamorfosi continua ed il presente ha valore solo per le sue potenzialità di futuro.

Colin Rowe<sup>16</sup> accosta lo spirito escatologico delle avanguardie all'atteggiamento proprio di chi si converte ad una fede religiosa: l'affidarsi all'energia della fede libera e purifica dal senso di imperfezione e dalla depressione precedenti, inondando la persona di un nuovo impulso vitale. Così l'architetto "redento" è animato da proselitismo e dall'affanno di "nuovo". Il movimento moderno, come una chiesa, espone ai suoi fedeli delle icone il cui scopo non è estetico bensì di mantenimento dell'afflato religioso e, per questo tramite, di effetto terapeutico. Certo la rinascita richiede talvolta misure drastiche come fare *tabula rasa* della cultura e della tradizione nonché, dove necessario, delle icone fisiche del passato. È questo il contenuto rivoluzionario e profetico al tempo stesso del *Plan Voisin* di Le Corbusier.

È pur vero che la demolizione fa parte della civiltà umana, è "una necessità storica", come dice Françoise Choay<sup>17</sup>. Tuttavia, ricorda l'autrice, esistono diversi modi di accostarsi ad essa che corrispondono, in fondo, ad opposte maniere di relazionarsi con la morte. Se da un lato, infatti, troviamo Leon Battista Alberti che condanna come criminale la

distruzione del costruito antico, all'opposto sta l'atteggiamento della demolizione rituale dei templi scintoisti per i quali la distruzione-ricostruzione ha un profondo valore catartico. Ancora una volta permanenza e trasformazione si configurano come i due lembi di una stessa linea di frontiera essendo necessariamente l'una condizione dell'altra.

Cambiamo registro, e proviamo ora ad immaginare la catastrofe non come trauma ineluttabile, bensì come soluzione di continuità, scioglimento dell'ordinato succedersi degli eventi. Essa introduce una opportunità di cambio, un principio di libertà nella necessità meccanicistica dei fatti. Cercheremo di specificare questa idea.

Nell'anno 1972 il matematico francese René Thom fa scalpore nel mondo scientifico con la pubblicazione del libro *Stabilité structurelle et morphogénèse*<sup>18</sup>. Thom sposa il concetto di catastrofe come cambio, discontinuità. Il contenuto polemico della sua teoria, denominata "delle catastrofi"<sup>19</sup>, risiede nel fatto di contestare la matematica che ha supportato per più di trecento anni, da Newton in poi, la concezione del cambio denunciandone la parzialità. La teoria delle catastrofi è pensata non per descrivere i tipi di modificazione lievi e gradualì, bensì quelli repentini ed imprevedibili e, soprattutto, discontinui (tra questi possiamo includere, a nostro avviso, il terremoto). Thom è convinto dell'importanza dell'aspetto qualitativo, formale e geometrico, della percezione di un fenomeno, al di sopra di quello quantitativo. L'importante per lui è caratterizzare un evento come forma, quindi in senso spaziale. Per questo ricorre alla topologia<sup>20</sup> che si occupa di tutte le forme non euclidee. Nella geometria euclidea le forme sono l'ombra imperfetta di una forma matematica ideale, perfetta ed eterna, ossia atemporale. La topologia si basa, invece, su un'ipotesi opposta: che i cambi formali sono reali e costanti nell'universo e che questo debba essere il vero oggetto d'interesse della scienza.

Ovviamente, essendo qualitativa e non quantitativa, la teoria delle catastrofi dà indicazioni circa la forma dei processi, ma non riguardo la loro posizione o dimensione. Obiettivo di Thom è quindi descrivere l'origine delle forme o *morfogenesi*<sup>21</sup>, e per farlo si basa sulla

**18.** R. Thom, *Estabilidad estructural y morfogénesis. Ensayo de una teoría general de los modelos*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1987. Sulla teoria delle catastrofi vedi anche R. Thom, *Parábolas y catástrofes. Entrevista sobre matemática, ciencia, filosofía*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000.

**19.** La definizione di "teoria delle catastrofi" si deve in realtà a E.C. Zeeman, "Catastrophe Theory", in *Scientific American*, aprile 1976. Thom definisce la propria non una teoria scientifica in senso classico, poiché non è stata confermata dall'esperienza, quanto piuttosto una *metodologia*, una specie di linguaggio per organizzare in un certo modo i dati empirici.

**20.** Nel capitolo 2, pp.67-68, ci siamo riferiti al concetto topologico di invariante per spiegare le trasformazioni del tipo.

**21.** "Basta considerar el punto de partida de la *Gestalt-Theorie* para darse cuenta de que precisamente discontinuidades de la morfología constituyen los elementos más evidentes y los más estables. (...) el objetivo primario de cualquier interpretación morfológica es la determinación de las discontinuidades de una morfología y de las partes estables de estas discontinuidades", vedi: R. Thom, *op.cit.*, 2000, p.97.

constatazione di certi elementi strutturali ricorrenti, rigorosamente qualitativi e facilmente identificabili. Lo studio della morfogenesi vincola pertanto permanenza, nel senso di stabilità, e trasformazione quali elementi inscindibili del reale e indispensabili per la sua comprensione.

Più di trent'anni dopo studiosi delle discipline più varie, dalla matematica alla fisica, alla chimica, fino alle scienze sociali passando per la biologia e l'economia<sup>22</sup>, ancora si dibattono nello studio di una teoria estremamente affascinante per il suo potenziale di applicazione. La stabilità qualitativa in biologia, ad esempio, indica che le forme trasmesse dalla specie sono quelle che consentono la sua riproduzione in un dato intorno. Nell'ambito delle neuroscienze, il concetto di stabilità qualitativa è considerato attributo necessario del pensiero. Senza di essa non si darebbero il riconoscimento e la memoria<sup>23</sup>.

Che applicazione può avere la teoria delle catastrofi in architettura? Premesso che, per il momento, non vi sono studi pubblicati su questo tema, va subito precisato che l'architettura, come l'economia e le scienze sociali, avendo a che fare con variabili umane ed ambientali in cui i dati disponibili (documentali o materiali) sono spesso ridotti e discutibili, non è una scienza esatta, bensì "inesatta". Si tratta, pertanto, di una disciplina qualitativo-descrittiva più che analitico-quantitativa, inadatta al metodo sperimentale classico che si basa sulla quantificazione e ripetibilità dei fenomeni<sup>24</sup>. Le scienze sociali, ad esempio, utilizzano modelli di analisi basati sulla teoria statistica, la quale presuppone che il comportamento di un determinato gruppo di persone, di caratteristiche omogenee, sia la media del loro comportamento in un periodo di tempo più o meno esteso. Ora, questo modello difficilmente può rendere ragione delle eccezioni e delle discontinuità del fenomeno osservato che richiedono un'analisi di tipo qualitativo più che quantitativo. Ed è qui che riteniamo possa essere utile la teoria delle catastrofi. Il punto di contatto tra architettura e teoria delle catastrofi è il suo essere una disciplina morfologica, ovvero che si interessa dello studio delle forme, anzi disegna e costruisce forme. Potremmo dire, quindi, che la questione della genesi e mutazione della forma in

**22.** Sulle applicazioni della teoria delle catastrofi vedi: A. Woodcock, M. Davis, *Teoría de las catástrofes*, Ediciones Catedra, Madrid, 1994, in particolare pp.133-174.

**23.** Questa idea vincolerebbe il concetto di memoria con l'*eidon* o immagine di cui parla Aristotele nel *De memoria et reminiscencia*, ???.

architettura è un problema di comprensione topologica delle catastrofi.

Cerchiamo allora di utilizzare la figura della catastrofe in cuspide proposta da Thom per riassumere i concetti enunciati sinora. Come abbiamo visto, il territorio e la cultura si intrecciano in un momento e luogo determinati generando una figura complessa e mobile che abbiamo denominato palinsesto ed è una metafora del reale. L'architettura, sottoforma di tipo architettonico, esprime la relazione dinamica tra un territorio in costante mutamento e l'evoluzione della cultura che lo abita.

Quando si produce una catastrofe, territoriale (terremoto, inondazione, etc.) o culturale (guerra, rivoluzione, etc.), il piano continuo che rappresenta il mutamento graduale (a) subisce un'alterazione improvvisa e sperimenta una crisi rappresentata dalla figura della cuspide. La variazione brusca delle condizioni al contorno e il conseguente sfasamento tra i due fattori, nel nostro caso territorio e cultura, esasperano la capacità di adattamento del tipo determinando due eventi opposti: la catastrofe nel senso di distruzione della forma o la catastrofe come soluzione che porta alla nascita di un nuovo tipo (a').

Parlando ora in senso metaforico, la catastrofe come criterio di lettura, che privilegia questa volta la dimensione temporale, è uno strumento di analisi del reale che si avvicina alla storia come "progetto di crisi" di cui parla Tafuri<sup>25</sup>. La catastrofe mette a nudo squarci di realtà prima invisibili, apre ferite nel corpo vivo della città ma non le cura, anzi le esaspera nella loro contraddittorietà; agisce quale principio architettonico configurando non uno, ma infiniti punti di vista, mettendo insieme, facendo reagire tra loro, potremmo dire, frammenti e tasselli di un *puzzle* la cui unità è persa per sempre. La catastrofe, come il tempo, è la misura del cambio, benché accelerato, ed è sui punti rottura che determina che dovrebbe, a nostro avviso, concentrarsi lo studio dei tipi architettonici.

Quanto succede dopo la figura della cuspide, ovvero la morte o la resurrezione del tipo, è questione che riguarda non la catastrofe in sé, ma la sua gestione, la gestione del

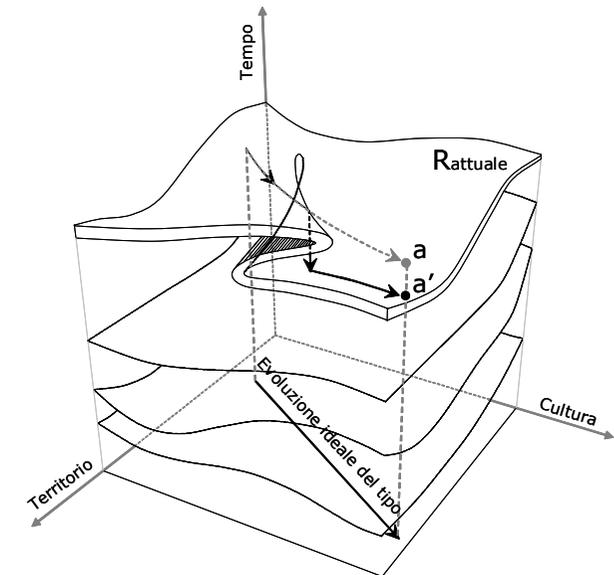


Grafico della catastrofe in cuspide:

a tipo a seguito di una evoluzione normale  
a' tipo dopo una catastrofe

3.F1. Influenza della catastrofe sull'evoluzione del tipo (B. Rodeghiero)

24. C. Ginzburg, *op.cit.*, 1986, pp.158-209, suggerisce per le discipline qualitative come la medicina o la giurisprudenza, una comune origine dall'arte venatoria e dall'arte divinatoria mesopotamica. La differenza tra le due sarebbe che la prima è rivolta al passato mentre la seconda al futuro, ma entrambe si basano sulla lettura di indizi e dettagli che per le scienze quantitative risulterebbero trascurabili. In questo senso il caso per caso è più importante della ripetibilità del fenomeno.

25. M. Tafuri, *op.cit.*, 1980, p.18. Con la differenza che una catastrofe è un fenomeno visibile, una discontinuità osservabile, mentre la crisi può essere latente, su questa osservazione vedi R. Thom, *op.cit.*, 2000, pp.122-123.

mutamento.

Il primo passo verso il superamento della scienza classica e dei suoi modelli ideali, permanenti e reversibili, si ha con l'avvento del metodo sperimentale<sup>26</sup>, introdotto da Galileo e sviluppato da Newton. A partire da questo momento l'incontro tra teoria e tecnica spinge l'uomo di scienza a non accontentarsi più, come gli empiristi classici, di osservare i fenomeni della natura, bensì a volerli manipolare. All'ambizione di comprendere il mondo si unisce quella di modificarlo e controllarlo. Lo scienziato diventa il solo depositario della verità scientifica che è considerata verità globale.

Comincia così la lotta per il controllo dei fenomeni naturali attraverso l'elaborazione di modelli matematici che, in realtà, ricorrono a semplificazioni delle condizioni al contorno (ad esempio supponendo la temperatura costante o l'assenza di attrito). Le leggi della termodinamica mostreranno invece con chiarezza che la natura di per sé sfugge alla volontà di dominio e tende all'instabilità ed alla irreversibilità.

Nel corso del XIX secolo, l'ebbrezza del progresso rafforza la volontà di potenza e la fiducia nell'applicazione di modelli capaci di controllare e determinare l'ordine futuro. Non sfuggono a questa dinamica neppure l'architettura e l'urbanistica che, non a caso, vede la luce in questo contesto.

L'evoluzione della termodinamica verso lo studio dei processi irreversibili determina, nel XX secolo, il prevalere del modello biologico su quello fisico. Questo implica considerare il mondo un sistema complesso che evolve e si rinnova continuamente e nel quale la complessità, il caos e l'irreversibilità non sono ostacoli, bensì fattori creativi<sup>27</sup>. La natura non può essere dominata mediante un modello teorico, bensì esplorata come un mondo aperto a cui apparteniamo anche noi ed alla cui costruzione possiamo partecipare. La teoria quantistica ci fa vedere l'universo non come una raccolta di oggetti fisici ma come una complicata ragnatela di relazioni tra le varie parti di un tutto unificato. La storia diventa allora un'articolazione di tempi plurali obbligandoci a rivedere il nostro

**26.** Sull'evoluzione del pensiero scientifico vedi: Y. Pigogine, I. Stengers, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

**27.** Sul ruolo della complessità, del caos e del caso nello studio dei fenomeni naturali, vedi: D. Ruelle, *Azar y caos*, Alianza Editorial, Madrid, 1993; Y. Prigogine, *El nacimiento del tiempo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998.

concetto di conoscenza. Per l'architettura questo significa trovare una diversa formulazione del progetto.

Tra questi due estremi di volontà di potenza e incontrollabilità del reale si muove la gestione del cambio. Confrontarsi con esso significa fare i conti anche con la tradizione e con quello che spesso si considera come il suo opposto: l'innovazione. Tradizione/innovazione, tradizione/modernità sono i due poli, non ci piace dire opposti, di una dicotomia in realtà falsa. In effetti, benchè solitamente si attribuisca il concetto di tradizione al passato, l'etimo della parola latina, *tradere*, composto di *trans-* e *dare*, significa letteralmente "dare oltre", ossia consegnare, trasmettere, tramandare, il che, secondo Gadamer, comporta anche una traduzione al nuovo contesto di riferimento e, quindi, una interpretazione<sup>28</sup>. Si tratta, insomma, di tutto quel pacchetto di beni, materiali e non, che si considera importante trasmettere a un'altra persona, nel concreto di padre in figlio. Il progetto è per antonomasia un modo per trascendere il presente, come fare il primo mette a confronto ancor oggi due posizioni opposte: la regola e il modello<sup>29</sup>.

Il paradigma classico considera la pianificazione come un sistema di previsione, in cui il ricorso a un modello esemplare e riproducibile garantirebbe il successo del progetto. È la posizione che Choay fa derivare dall'*Utopia* di Thomas More in cui si coniugano una lettura critica della realtà presente e la proposta di una modellizzazione spaziale, e conseguentemente sociale, per il futuro. La sana controsocietà di Utopia, in cui lo spazio è sempre uguale a sé stesso, incorruttibile, immobile, controllato e controllatore, si contrappone alla società reale, malata, caotica ed edonistica determinando una pericolosa polarizzazione tra bene e male, buoni e cattivi. La metafora medica cui accennavamo prima è chiarissima. La conseguenza non possono che essere soluzioni radicali che contemplano dalla *tabula rasa* teorizzata, come abbiamo visto, da Le Corbusier<sup>30</sup>, fino all'isolamento edenico di Wright. Persino l'urbanismo democratico di Christopher Alexander,

**28.** "Sin embargo la tradición no es simple acontecer que pudiera conocerse y dominarse por la experiencia, sino que es *lenguaje*". (...) "Precisamente lo que tiene que mantenerse es el sentido, pero como tiene que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. Toda traducción es por eso ya una interpretación que el traductor hace madurar en la palabra que se le ofrece", H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1991, pp.434 e 462.

**29.** Con questo titolo F. Choay pubblica la sua tesi di dottorato: *La regola e il modello. Sulla teoria dell'architettura e dell'urbanistica*, Officina Edizioni, Roma, 1986, in cui il confronto tra due testi cardine della storia dell'architettura, il *De Re Aedificatoria*, il Polifilo, Milano, 1989, di L. B. Alberti e l'*Utopia*, ???, di T. More, è occasione di riflessione su due modi contrapposti del fare architettonico.

**30.** Secondo Tafuri il *Plan Obus* di Algeri è la massima espressione, e al tempo stesso il punto di crisi, della visione utopica di Le Corbusier relativa al ruolo dell'architettura moderna: "Assorbire quella molteplicità, mediare l'improbabile con la certezza del piano, compensare organicità e disorganicità acuitizzandone la dialettica, dimostrare che il massimo livello di programmazione produttiva coincide con il massimo di "produttività" dello spirito": Nel delineare tali obiettivi con una lucidità che non ha paragoni nell'ambito della cultura progressista europea, Le Corbusier è cosciente del triplice fronte su cui l'architettura moderna deve combattere." Vedi. M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari, 1977, p.115.

31. "La utopía y la imagen de una ciudad son inseparables. (...) En algunas ocasiones la cristalización arquitectónica de una idea incluso puede adelantarse a su expresión literaria...", in C. Rowe, *op.cit.*, 1978, p.197.

32. R. Poggioli, *op.cit.*, p.16, sottolinea l'aspetto collettivo dell'ideologia: "Per ideologia s'intende la razionalizzazione di quelle forme, correnti o "residui" in formule logiche, la loro traduzione in teoria, la loro riduzione o programmi o manifesti, il loro irrigidirsi in posizioni o anche pose. Un'ideologia è infatti non solo la giustificazione logica o pseudologica d'uno stato d'anima, ma anche la cristallizzazione, da parte d'una condizione sentimentale tuttora fluida e in sospeso, in codice di comportamento prima ancora che in opera o in azione. Lo stato d'anima che un'ideologia viene direttamente a controllare e ad esprimere non è tanto individuale o collettivo, quanto di gruppo: altrimenti si avrebbe invece, rispettivamente, una filosofia o una religione. L'ideologia è dunque sempre fenomeno sociale..."

33. R. Sennet, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978.

34. F. Choay, *op.cit.*, 1986, p.352.

35. L'idea albertiana di *varietas* verrà accolta anche da F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Sapere 2000, vol. II, pp.26-27, "Una città è come una foresta (...) onde la distribuzione di una città è come quella di un parco. (...) È necessario che il piano ne sia disegnato con gusto, e con brio, affinché, vi si trovi insieme ordine e bizzarria, Euritmia, e varietà (...) La pianta della città (...) va distribuita in maniera che la magnificenza del totale sia suddivisa in una infinità di bellezze particolari, tutte sì differenti, che non si riscontrino giammai gli stessi oggetti, e che percorrendola da un capo all'altro si trovi in ciascun quartiere qualche cosa di nuovo, di singolare, di sorprendente. Deve regnarvi l'ordine, ma fra una specie di confusione [...] e da una moltitudine di parti regolari deve risultare nel tutto una certa idea di irregolarità e caos, che tanto conviene alle Città grandi."

36. Vedi: G. Maciocco, S. Tagliagambe, *La città possibile. Territorialità e comunicazione nel progetto urbano*, Edizioni Dedalo, Bari, 1997.

come già l'ideologia agraria di Jefferson, non sfugge alla trappola dell'utopia obbligando ad una scelta esclusiva: o *patterns*, o uso convenzionale degli strumenti di pianificazione. Ciò nonostante la storia dimostra come una certa dose di utopia sia necessaria, tanto per il suo potere evocativo e immaginifico<sup>31</sup> come per l'energia totalizzante che esprime e per la sua capacità di indicare una direzione, soprattutto nei momenti di crisi. Il riferimento a modelli ideali o ad un passato mitico distingue l'utopia dall'*ideologia*<sup>32</sup> che è invece prefigurazione di futuro, ma entrambe concorrono alla costruzione continua di un territorio e della sua cultura. Utopia ed ideologia hanno in comune il carattere di assoluto che è al tempo stesso la loro forza e la loro fragilità. Il momento in cui le posizioni si sclerotizzano e si riproducono uguali a se stesse è infatti il punto critico oltre il quale il ricorso al modello diventa pericoloso. Il prezzo dell'ordine diventa, allora, troppo elevato perché conduce all'omologazione dei luoghi e delle culture, quindi, citando Sennett<sup>33</sup>, alla caduta dell'uomo pubblico.

A differenza dell'utopia, la regola albertiana produce, a detta della Choay, spazi di una diversità potenzialmente infinita a seconda delle situazioni in cui si applica e delle esigenze espresse dalla committenza/utenza. L'Alberti designa tre categorie di regole fisse: i materiali, i bisogni umani e la bellezza, ovvero la realtà dei siti, la domanda degli utenti e la loro sensibilità estetica. In questo modo egli riconosce ed accetta l'imprevedibilità dei desideri umani e la molteplicità del sapere<sup>34</sup>. Per questa via la varietà<sup>35</sup>, la discontinuità, persino la rottura, sono considerate elementi positivi al punto che per l'Alberti la regola non acquista pieno senso se non è trasgredita. Ciò nonostante, l'eccesso di libertà produce talora anarchia, con risultati fortemente distruttivi.

A quale dei due paradigmi dobbiamo attenerci? E soprattutto, quale risulta maggiormente utile in una situazione, come quella che stiamo analizzando, di catastrofe?

Oggi, i paradigmi ecologico e termodinamico, aprono la strada ad una concezione del progetto<sup>36</sup> come configurazione momentanea ed aperta in cui la complessità del reale è

di volta in volta occasione e stimolo per soluzioni diverse. Il che significa che non esiste la ricetta definitiva, ma occorre valutare caso per caso il da farsi, articolando la regola e il modello in funzione del problema da risolvere. Se la catastrofe come trauma induce alla tentazione dell'utopia regressiva, la catastrofe come soluzione, mediante il rovesciamento della memoria in progetto, estrae il valore esemplare<sup>37</sup> dal ricordo traumatizzato e orienta in direzione del futuro.

Torniamo ora all'oggetto del nostro studio: il terremoto del Belice. La riflessione sin qui condotta non ci ha dotati di uno strumento infallibile di analisi, ma ci riconforta nell'idea che l'osservazione caso per caso può avere un valore paradigmatico. Per ora accoglieremo l'istanza del dubbio e ci avvarremo del senso comune per fare la cronaca del terremoto e dei primi interventi in stato d'emergenza per giungere poi, nel capitolo successivo, alla trattazione sistematica dei piani urbanistici per il Belice. Tra *cupio dissolvi* e *cupio novi*, tra morte e vita<sup>38</sup>, cercheremo di vedere come e perché utopia e ideologia si traducono in regola o modello nella ricostruzione del Belice.

L'analisi dei documenti nonché l'analisi diretta del sito ci consentiranno di verificare se e come la città e i suoi fatti costitutivi riescono a sopravvivere cambiando forma ma mantenendo stabile, nella sostanza, il loro significato, e quando, invece, le mutate esigenze del contesto reclamano l'invenzione di un nuovo tipo. Indagheremo, cioè, come la catastrofe può agire da impulso creatore di nuove forme architettoniche e nuovi modi di vita.

### *15 gennaio 1968: cronaca della notte più lunga*

Capodanno 1968. Nel Belice, il 6,6% dei proprietari possiede ben il 54,2% dell'intero territorio della valle, rendendo difficili le condizioni di lavoro e le possibilità di

**37.** Questo è quel che fa, a detta di Ricoeur, la giustizia, vedi: P. Ricoeur, *op.cit.*, 2000, p.126.

**38.** S. Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1999, introduce una visione dello sviluppo dell'uomo come frutto della lotta interiore tra due forze contrapposte: *Eros*, o la pulsione al piacere, quindi alla vita, e *Thanatos* o la pulsione alla morte.

miglioramento sociale dei suoi abitanti. Così, è da qualche anno, ormai, che molti emigrano in cerca di miglior fortuna: verso il nord d'Italia, Milano e Torino, o all'estero, Germania, Stati Uniti d'America, Australia.

In Italia sta per chiudersi la quarta legislatura della storia repubblicana, guidata da democristiani e socialisti. Si è introdotta la scuola media dell'obbligo e nazionalizzata l'energia elettrica. Le lotte operaie sono protagoniste dell'"autunno caldo", in cui i lavoratori protestano per l'aumento dei salari, per condizioni di vita più degne nelle aree urbane. Il *boom* economico è ormai agli sgoccioli.

In Europa i carriarmati sovietici reprimono nel sangue la cosiddetta *primavera di Praga*; intanto prendono il via le contestazioni studentesche che sfoceranno a Parigi nel *maggio francese*, contro il potere politico, accademico e culturale della borghesia dominante. Dal mondo giungono gli echi sempre più violenti della guerra del Vietnam, suscitando aspri movimenti di protesta e denuncia; la Cina comunista accentua la separazione dall'Unione Sovietica e un po' ovunque, nel Terzo Mondo, si inaspriscono le lotte per l'abolizione del colonialismo. Sono gli anni in cui in politica economica si inizia a discutere di programmazione (le teorie di Taylor e Keynes imperversano); l'uomo sta per andare sulla luna; e l'architettura discute i temi di partecipazione, di gestione popolare della città, di recupero dei centri storici, di analisi tipologiche.

Gibellina ha 5.482 abitanti, 1000 in meno del 1961 (al censimento del 1971 sono 4.865)<sup>39</sup>, tra braccianti, mezzadri, piccoli e medi proprietari terrieri. Gli uomini restano spesso a dormire fuori casa, nelle baracche improvvisate nei poderi, che sono lontani<sup>40</sup>, coltivati a cereali. Le donne si occupano della casa e dei figli. Gibellina ha "tre asili, di cui due pubblici e uno privato, una scuola elementare, una media e nove scuole popolari e sussidiarie"<sup>41</sup>, il livello di analfabetismo si attesta attorno al 17% della popolazione. Già dal 1965 il paese ha una moderna rete fognaria, ma le abitazioni, alcune prive di cucina, non hanno né acqua corrente né bagno (presente in sole 6 case)<sup>42</sup>; per il resto

39. Dati ISTAT, *Popolazione residente e presente dei Comuni ai censimenti dal 1861 al 1961*, Roma, 1967, p.324.

40. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, questo è l'esito della grande frammentazione fondiaria, causa prima, assieme al persistere del latifondo, della povertà della valle.

41. A. Cusumano, *op.cit.*, p.15.

Gibellina è sempre uguale: le case sono le stesse, la Chiesa Madre e i palazzi sono sempre al loro posto, la vita è scandita dal suono delle campane delle due chiese e la gente in paese continua a spostarsi a dorso di mulo, mentre da qualche tempo la corriera arriva fino al piazzale davanti alle Poste.

Nel censimento del 1971 Salemi risulta avere una popolazione di 13.040 abitanti, erano 15.097 nel 1961. La maggior parte dei salemitani è impiegata nell'agricoltura (uva, cereali, frutta, ortaggi, cotone, olive) e nella zootecnia, anche se non mancano un'attività artigianale e una piccolo-industriale<sup>43</sup>.

L'istruzione è gestita dai religiosi, e si limita al grado elementare (il tasso di analfabetismo nel 1871 è del 95%<sup>44</sup>); per i gradi medio e superiore, i giovani devono recarsi a Mazara e Palermo, ma le persone più istruite raramente tornano al paese. È per questo che la cultura popolare è scandita tra religiosità e credenze non estranee a componenti magiche. Non è infrequente, ad esempio, scongiurare le malattie con apposite orazioni o mediante il ricorso a guaritori.

«15 gennaio 1968. La mezzanotte è passata da poco. Fa freddo, un freddo pungente, però tutti dormono tranquilli, nel calduccio delle loro case. All'improvviso la terra trema durante alcuni interminabili minuti. Dopo il frastuono, 1150 persone non rispondono, sono rimaste là sotto, sotto le macerie. Una enorme nube di polvere copre ogni miseria.

È l'alba del 15 di gennaio, un'alba gelida di morte. La polvere si dilegua sotto i flebili raggi del sole d'inverno, aprendo squarci di una orribile verità: Gibellina non esiste più; a Salemi è crollato mezzo paese, però i cimiteri, amaro scherzo del destino, sono rimasti in piedi. Le anime dei morti guardano sconsolate tanta desolazione.

**22 gennaio, notte fonda.** Siamo tornati su, tra le macerie di casa mia, per vedere se si poteva recuperare qualcosa perchè eravamo scappati via così,

<sup>42</sup>. Dati desunti dal PRG del 1965, relazione tecnica dell'ing. Natale Salvo, Comune di Gibellina.

<sup>43</sup>. Non è stato possibile reperire maggiori dati circa i servizi e le condizioni di vita a Salemi fino al 1968.

<sup>44</sup>. S. Costanza, *op.cit.*, p.30; a Gibellina nella seconda metà dell'800 si registra la presenza di una biblioteca con 229 volumi, quasi tutti di carattere religioso; tuttavia essa rimane aperta solo 15 ore alla settimana e registra un numero di 30 lettori l'anno.

con quel che avevamo addosso. Là sotto c'era tutto il mio corredo! E se non lo ritrovavo, mica mi potevo sposare!

E ora? Che ne sarà di noi ora? Dove andremo? Ah, una cosa è certa, io da qui non mi muovo! ... Io, invece, parto. Ho deciso! Mio fratello sta a Milano e ci vado anch'io, tanto qui che cosa ci restiamo a fare?»

A Salemi la prima, lievissima, scossa è avvertita alle 12.30 di domenica 14 gennaio 1968. Ne seguono altre di intensità crescente: alle 14.30, alle 17.25. Alle 0.35 del 15 gennaio, la scossa definitiva<sup>45</sup>.

A Gibellina la prima scossa arriva alle 13.28 di domenica, intensità VI<sup>o</sup>-VII<sup>o</sup> grado della scala Mercalli; alle 14.15 la seconda replica; alle 16.48 la terza: i danni nei centri abitati iniziano ad essere visibili, e la popolazione si divide tra quanti decidono di passare la notte fuori e quanti preferiscono restare nelle loro case. Alle 2.33 del mattino una scossa del VII<sup>o</sup>-VIII<sup>o</sup> grado della scala Mercalli semina il panico. Tutti escono in strada cercando di mettersi in salvo. Alle 3.01 la scossa definitiva che rade al suolo Gibellina è di magnitudo 6, IX<sup>o</sup> grado della scala Mercalli. Le linee elettriche e telefoniche saltano, il paese piomba nel buio, le case si schiantano in un boato lungo 12 secondi per effetto di un movimento ondulatorio Est-Ovest.

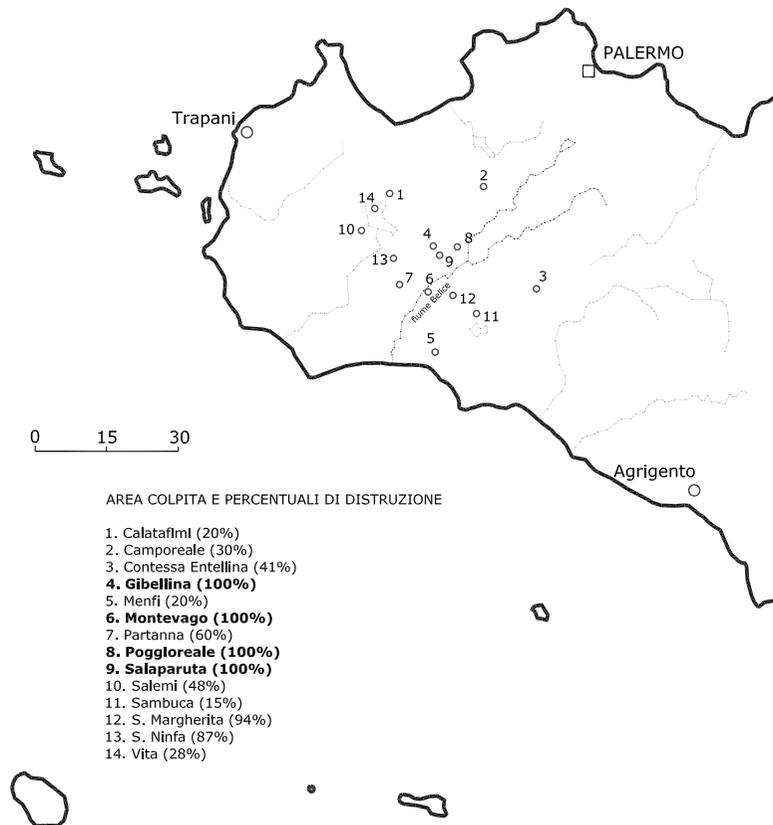
Molti paesi rimangono isolati, i soccorsi difficili, la ferrovia a scartamento ridotto è interrotta e per raggiungere Gibellina si devono percorrere 7 km a piedi, oppure scendere in elicottero.

Iniziano le scosse di assestamento. Il 16 gennaio, alle 16.42, VII<sup>o</sup> grado Mercalli. Si continua a scavare, a mani nude, con mezzi di emergenza, senza mascherine per proteggersi dalla polvere. Intanto arrivano anche mezzi e uomini da altre parti d'Italia, ci sono volontari persino dall'estero dotati di unità cinofile esperte nella ricerca di persone sepolte.

Il 25 gennaio, alle 10.52 del mattino, una scossa dell'VIII<sup>o</sup> grado della scala Mercalli,

<sup>45</sup> S. Riggio Scaduto, *op.cit.*, p.102-103. vedi anche la pagina web del Comune di Gibellina: <http://www.comunedigibellina.it>

durata 52 secondi, travolge le squadre di soccorso uccidendo un vigile del fuoco<sup>46</sup>; passa una manciata di minuti e alle 11.20, un'onda fa crollare le case fatiscenti di Salemi: il tetto della Chiesa Madre viene giù. Pochi giorni dopo, invece di puntellare i resti rimasti, il Comune fa abbattere con mezzi meccanici il frontespizio della Chiesa ed il muro laterale, risparmiati dal sisma.



3.F2. Mappa del terremoto (B. Rodeghiero)

**46.** "Duecento morti alla prima scossa. I sopravvissuti ebbero il tempo di fuggire prima della seconda scossa che, tre giorni dopo, seppelli i carabinieri mandati a sorvegliare le case. Nei loro stivali, dice la leggenda, si ritrovarono i gioielli che avevano rubato fra le macerie." In D. Fernandez, "Morte e resurrezione", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, p.6.

Il terremoto del Belice interessa un'area di 100 mila ettari circa, tra le provincie di Palermo, Agrigento e Trapani, con una popolazione di quasi 200.000 abitanti. Tuttavia i danni più gravi si registrano nella valle del Belice. I primi bilanci parlano chiaro: 4 paesi dei 14 della valle risultano completamente distrutti: Gibellina, Salaparuta, Poggioreale e Montevago; Santa Margherita Belice è distrutta al 94%; Santa Ninfa all'87%; Partanna al 60%; Salemi al 48% e Contessa Entellina al 41%. Di minor entità i danni a Camporeale, Menfi, Sambuca, Vita e Calatafimi. Gli effetti si sentono fino a Palermo dove ben 2000



3.F3. Distruzione (M. Jodice)



3.F4. Distruzione (M. Jodice)

case saranno dichiarate inagibili.

A Salemi le case crollate sono quasi 2000, 1500 con gravissimi danni e 600 lesionate. Le maggiori distruzioni interessano i quartieri del Carmine, della Misericordia, della Catena e del Rabato. In tutti i centri l'effetto distruttivo del sisma è stato potenziato dalle caratteristiche costruttive degli edifici, realizzati con materiali poveri e fragili (a Gibellina, come abbiamo visto, calcarenite e gesso), e dalla forte pendenza dei siti.



3.F5. Gibellina rasa al suolo (in A. Cusumano)



3.F6. Distruzione (M. Jodice)



3.F7. Distruzione (M. Jodice)

I morti accertati ufficialmente sono 352 di cui 185 nella sola Gibellina, 5 a Salemi; almeno 400 i feriti, di cui 190 a Gibellina, 16 a Salemi, innumerevoli gli invalidi. Dei 96 mila abitanti della valle, 47.761 persone dovranno essere trasferite; 70.000 le case da ricostruire per un costo previsto di più di 1 milione di lire l'una; a queste cifre vanno aggiunti i costi per infrastrutture ed opere di urbanizzazione primaria, servizi sociali,

etc. La superficie complessiva da espropriare è di 820 ettari di cui il 20% spetta a Gibellina. A Salemi si decreta il trasferimento di circa 7.000 abitanti, in un area di 273.000 metri quadri<sup>47</sup>.

Lo scrittore siciliano Leonardo Sciascia giunge sul luogo della tragedia pochi giorni dopo e ci tornerà ancora con lo scrittore Carlo Levi e con il pittore Renato Guttuso, che regalerà alla città un indimenticabile, straziante quadro. Molti anni dopo Sciascia, ripensando al secondo anniversario del terremoto, scrive: "io ricordo le macerie, il fango, l'oscurità, il battere della pioggia sulle tende, la febbre che era negli occhi dei sopravvissuti, una sera di vent'anni fa; ricordo la veglia che, sotto il segno dell'indignazione, abbiamo fatto tra le macerie due anni dopo lo sciagurato avvenimento: e mi resta indimenticabile il discorso di Carlo Levi, nella notte gelida, tra le luci vacillanti. E c'era anche Renato Guttuso, che in un paio di abbozzi e in un grande quadro lasciò precisa e drammatica l'immagine di quella veglia."<sup>48</sup>

È sull'onda di quello sgomento, di quella indignazione e di quella voglia di fare qualcosa che, a partire dal 1970, artisti, letterati, architetti, urbanisti, iniziano ad accorrere numerosi nel Belice.

### 1968-1978. Stato di emergenza

Con il disastro del Vajont nel 1963, l'alluvione di Firenze e la straordinaria acqua alta di Venezia nel 1966, il terremoto del Belice è una delle prima situazioni di emergenza che lo Stato si trova ad affrontare dalla fine della seconda guerra mondiale. Ai primi soccorsi partecipano le Prefetture, l'Amministrazione Aiuti Internazionali, il Servizio Civico, la Pontificia Opera di Assistenza e il nucleo di quella che sarà la Protezione Civile<sup>49</sup>.

Passano diversi giorni all'addiaccio, prima che quest'ultima riesca ad approntare tutte



3.F8. 15 gennaio 1968 (R. Guttuso)

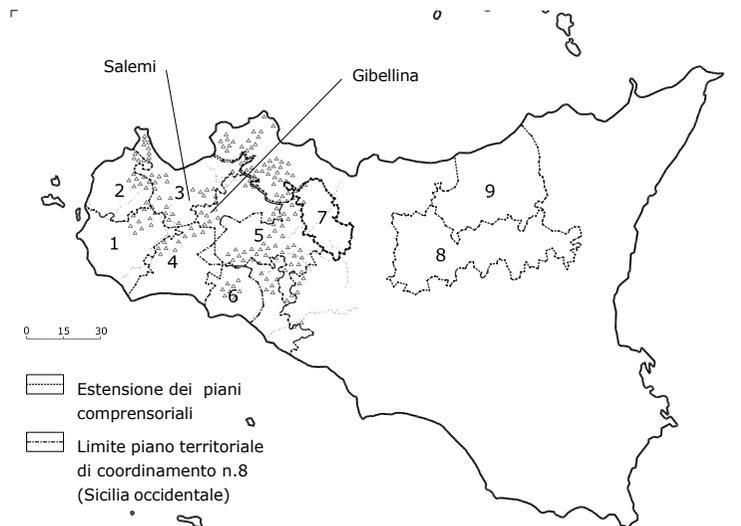
<sup>47</sup>. Per questi dati vedi: *L'ISES nella valle del Belice. La ricostruzione dopo il terremoto del gennaio 1968*, Quaderni di Edilizia sociale n.6, Roma, 1972, p.15; Giuseppe Cangemi, "Progetto Belice", in A. Renna, A. De Bonis, G. Cangemi, *op.cit.*, pp. 250-252 e 348-350.

<sup>48</sup>. L. Sciascia, "Rimemorazione", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, pp.5-8.

<sup>49</sup>. In realtà la Protezione Civile Italiana trova riconoscimento giuridico solo nel 1970 con la Legge n.996 dell'8 dicembre: "Norme sul soccorso e l'assistenza alle popolazioni colpite da calamità. All'inizio la Protezione Civile ha esclusivi compiti di assistenza e soccorso, mentre le funzioni operative sono assolve dal Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco. Dopo il terremoto del Friuli, il 6 maggio 1976, si ritiene di dover ampliare le competenze dell'organismo istituendo un apposito Commissario che operi in stretto contatto con le Regioni e gli Enti locali. Vedi: [www.protezionecivile.it](http://www.protezionecivile.it)

le tende necessarie ad ospitare i superstiti; e ci vogliono due anni prima che a tutti i senza tetto venga assegnata una baracca.

I primi provvedimenti vengono varati d'urgenza dalla Regione e dallo Stato italiano a poche settimane dal disastro. La più veloce a muoversi è la Regione siciliana che vara la legge regionale n.1 del 3 febbraio 1968, poi modificata con la l.r. n.28 del 30 luglio 1969. Le norme danno indicazioni relative alla progettazione territoriale<sup>50</sup> di competenza esclusiva della regione e istituiscono a tal fine i *piani comprensoriali*. Il territorio interessato dal sisma viene, dunque, suddiviso in nove comprensori, in base alla considerazione di differenze fisiche e spaziali; i piani vengono elaborati pensando al lungo termine e includono indicazioni relative alle infrastrutture, all'uso dei suoli, agli insediamenti abitativi e produttivi e alla salvaguardia delle zone di interesse storico e paesaggistico.



3.F9. Suddivisione della Sicilia in 9 comprensori (B. Rodeghiero)

**50.** La legge Urbanistica di riferimento è in questi anni ancora la n.1150 del 1942, varata dal regime fascista. La legge prevedeva tre livelli di progettazione: il *Piano Territoriale di Coordinamento* (attuato in Italia, solo in Sicilia); il *Piano Regolatore Comunale* (che può anche essere intercomunale) e infine il *Piano Particolareggiato* che è lo strumento esecutivo del PRG. L'idea che vi siano aree caratterizzate da una stessa vocazione economica e da caratteristiche territoriali simili che richiedono una programmazione omogenea e a grande scala, porta alla nascita del cosiddetto *Piano Comprensoriale*, il cui scopo è appunto realizzare un'unità economica e territoriale autosufficiente, superando gli antichi limiti amministrativi comunali. Vedi: A. Cagnardi, *Belice 1980. Luoghi, problemi e progetti dodici anni dopo il terremoto*, Marsilio, Venezia, 1981, p.26.

Con la legge n.241 del 18 marzo 1968 lo Stato stanziava i primi fondi per la ricostruzione (162.450 milioni di lire) e crea un *Ispettorato generale per le zone terremotate* con compiti operativi e decisionali per far fronte all'emergenza<sup>51</sup>. Nel mese di aprile l'Ispettorato conferisce all'ISES<sup>52</sup> (*Istituto per lo sviluppo dell'edilizia sociale*, dipendente dal Ministero dei Lavori Pubblici) l'incarico di promuovere e progettare la ricostruzione edilizia prevedendo il trasferimento totale di 4 dei 14 centri colpiti (Gibellina, Montevago, Poggioreale e Salaparuta) ed il trasferimento parziale degli altri. Le prime proposte dell'ISES giungono nel dicembre del 1968 a quasi un anno dal sisma.

Con la legge regionale n.20 del 18 luglio del 1968, si predispone l'elaborazione di un piano agricolo per l'intera Sicilia, a cura dell'Ente Sviluppo Agricolo (E.S.A.). La parte relativa al Belice viene rapidamente consegnata e sarà approvata entro la fine del 1974. Il piano agricolo, essendo un piano di settore, avrebbe dovuto adeguarsi alle direttive dei relativi piani comprensoriali. In realtà accade esattamente il contrario. Elemento di spicco del piano agricolo è la sua analisi della situazione territoriale nella valle del Belice, che evidenzia la priorità assoluta di un riassetto idrogeologico dell'area.

La legge regionale n.6 del 3 marzo 1972, prevede la redazione di piani particolareggiati per ogni comune dentro l'area definita dal comprensorio. I piani particolareggiati vengono dotati di notevole autonomia rispetto al piano comprensoriale a cui fanno riferimento, ne consegue la situazione paradossale per cui in molti casi i primi vengono approvati senza che lo sia il secondo.

Con la legge n.94 del 15 aprile 1973, lo Stato stanziava altri 348.650 milioni per completare i lavori iniziati nel Belice, fondi ulteriormente ampliati con la legge n.206 del 6 giugno 1975.

**51.** A. De Bonis sostiene che lo strapotere attribuito all'Ispettorato e la sua lontananza dal territorio, sono in gran parte responsabili degli abusi commessi dallo Stato nell'affrontare la ricostruzione del Belice. Vedi: A. De Bonis, "La vicenda allo specchio", in A. Renna, A. De Bonis, G. Cangemi, *op.cit.*, p.125.

**52.** L'ISES era nato dall'UNRRA Casa, un ente fondato nel secondo dopoguerra con l'incarico di sgomberare il territorio dalle macerie e dalle macchine belliche. In seguito fu trasformato in ente per la costruzione di case popolari, sotto il patrocinio di Adriano Olivetti. I dirigenti dell'ISES, sono esponenti di quel partito socialista che, a detta di De Bonis, ha l'abitudine di assegnare le cariche di potere alle persone del proprio *entourage*, anziché secondo un criterio di meritocrazia. Vedi: A. De Bonis, *op.cit.*, p.145. Per dovere di equità va detto che questa pratica per così dire clientelare di assegnazione degli incarichi è propria di molta parte della cultura italiana, indipendentemente dal suo orientamento politico, e sopravvive purtroppo tutt'oggi.

Nel frattempo la Regione mette a punto il *Piano Territoriale di Coordinamento per la Sicilia Occidentale* con il quale si intende armonizzare la pianificazione delle zone terremotate con quella del resto dell'area, introducendo una logica innovativa rispetto a quella adottata in precedenza, ad esempio nel caso del Vajont. L'elaborazione del piano di coordinamento viene affidata anch'essa all'ISES.

Come ben rilevato da Cagnardi, in questo complesso *puzzle* di competenze, finanziamenti e obiettivi, nessun ruolo è attribuito alle pubbliche amministrazioni comunali che vengono *de facto* escluse dal dibattito, essendo surclassate dalle iniziative di maggior scala.

Con la legge n.178 del 29 aprile 1976, a seguito dell'evidente inefficacia dei piani comprensoriali, lo Stato delibera di affidare agli Enti Locali la pianificazione delle zone terremotate, disponendo uno strumento che si rivelerà più efficace per rispondere alla nuova emergenza del terremoto del Friuli<sup>53</sup>, ma dando il via ad una nuova stagione che vedrà prevalere una logica campanilistica. Vengono a tal fine stanziati altri 310 miliardi di lire. È questa la prima volta in cui si fa un passo concreto in direzione di una effettiva partecipazione delle pubbliche amministrazioni, attraverso l'istituzione di un'apposita commissione che delibera in materia di assegnazione delle aree, ammissione delle domande di contributo, approvazione dei progetti<sup>54</sup>.

Nel 1978 la legge urbanistica quadro scioglie i comprensori per mancata utilità. Tra le ragioni del fallimento c'è sicuramente il fatto che, nella pratica, non vi sono chiari criteri di suddivisione del Belice nei nove comprensori previsti, bensì ci si attiene alla demarcazione esistente in province e comuni. Ne conseguono non poche incongruenze come, ad esempio, la presenza, in due comuni limitrofi, appartenenti però a due comprensori distinti, di due diverse aree industriali, oppure il tracciato di strade che iniziano in un comprensorio per poi perdersi nel nulla una volta giunte al confine dello stesso. Così Gibellina Nuova viene inclusa nel Piano comprensoriale n.4 assieme a Menfi

<sup>53</sup>. Il 6 maggio del 1976.

<sup>54</sup>. Per capire in dettaglio il quadro normativo della partecipazione degli Enti Locali alla ricostruzione dal 1968 in poi, vedi G. Cangemi, *op.cit.*, pp.161-164.

e Santa Margherita Belice che distano da essa decine di chilometri, anziché con Salemi, lontana solo 3 km; e Salemi viene inclusa in quello di Marsala, n.1. Della razionalizzazione delle risorse dichiarata negli intenti rimane, quindi, ben poca cosa.

Altri provvedimenti di rilievo che riguardano il Belice sono: la legge n.112/1985 che equipara il Belice alle altre aree italiane colpite da terremoti; la legge n.1 del 15 gennaio 1986 che promuove uno studio per lo sviluppo economico del Belice, a cui fa seguito un *Piano per lo sviluppo economico del Belice*. Nel 1987 i comuni di Partanna, Salemi e Vita costituiscono il Consorzio per la creazione dell'Istituto superiore per le tecniche di conservazione dei beni culturali e dell'ambiente, volto alla formazione di tecnici specialisti in restauro. Infine, la legge 120/1987 concede al cittadino del Belice il diritto all'85% di contributo statale per ristrutturare le vecchie case. Questo provvedimento è di estrema importanza poiché supera la logica del finanziamento unico (del 100%) erogato per le nuove edificazioni, rendendo per la prima volta operativo il criterio della tutela degli edifici esistenti. Ciononostante persiste un problema di inconciliabilità tra le leggi antisismiche (d.m. 24 di gennaio 1986) e quelle di tutela.

Una volta descritto brevemente l'insieme dei riferimenti legislativi a disposizione di pianificatori e progettisti nei primi anni successivi al terremoto, entriamo ora nel vivo delle attuazioni.

Riassumendo, le linee guida che l'ISES è chiamato a tradurre in termini progettuali sono: il trasferimento totale o parziale della popolazione terremotata, l'elaborazione di un Piano territoriale ed economico che abbia come priorità la riforma agraria del Belice, la realizzazione di nuove e moderne infrastrutture e la ricostruzione urgente dei centri abitati con relativi servizi.

Si tratta di scelte di fondo complesse e non prive di elementi di tensione sociale che sarebbero di difficile comprensione senza un riferimento approfondito all'ideologia

**55.** La salubrità del sito è parametro fondamentale sin dall'antichità. Vitruvio, come già Platone e Aristotele, si basa a tal proposito su precetti indicati da Ippocrate nel V sec. a.c.: "Bisogna prima di tutto scegliere un luogo molto salubre, che sia cioè elevato, esente da nebbie e da gelate notturne, lontano da paludi, e si affacci verso regioni temperate da eccessi di caldo e di freddo...". Vitruvius, *op.cit.*, I, 4.1. Nel Rinascimento assumono importanza altri criteri, quali la difendibilità del sito ed il suo prestigio; infine, le ragioni scientifiche della geografia prevalgono a partire dall'illuminismo e dal movimento enciclopedico. Vedi: N. Grezel, "La notion de site. Mythe et ambiguïté", in *L'homme e le territoire*, *op.cit.*, pp.25-26.

**56.** J. Rykwert, *op.cit.*, pp.32-78.

**57.** Ovidio, *Fasti*, IV, 827-830, ??? J. Rikwert, *op.cit.*, pp.9-78, si sofferma sul tema del rito di fondazione nel mondo romano antico, in particolare quello di Romolo e Remo, associato alla nascita della città di Roma. Il racconto è riportato da Plutarco, *Vita di Romolo*, X, I.VI si legge: "Il fondatore attacca un vomere di bronzo all'aratro, aggioga un bue e una vacca, poi, guidandoli personalmente, traccia un solco profondo attorno alla linea di confine, seguito da uomini che hanno il compito di rovesciare all'interno le zolle sollevate dall'aratro, per impedire che alcuna si riversi al di fuori. Su questo tracciato dovrà sorgere il muro chiamato *pomoerium*, un nome contratto, che significa "dietro il muro" o "accanto al muro". Ove però intendono lasciare una porta, estraggono il vomere dal terreno e sollevano l'aratro, sí da creare un'interruzione del solco. Perciò i Romani ritengono sacra tutta la cinta delle mura, tranne le porte ...".

**58.** I nomi derivano generalmente dalle caratteristiche fisiche di un luogo, dalle sue qualità percettive, o dall'attività che in esso si svolge. Nominare è necessario alla comunicazione sociale e, quindi, all'uso collettivo di un luogo ed alla conseguente attribuzione di significato. La toponomastica è, in tal senso, oggetto di memoria collettiva, oltre che individuale, di una comunità che si riconosce e identifica nel nome di un luogo trasformandolo, per la via del ricordo, da oggetto in soggetto di una rappresentazione di cui quel luogo è il teatro. Sul valore della toponomastica nel processo di riconoscimento, vedi E. Turri, *op.cit.*, pp.143-145.

**59.** A questo proposito Kostof scrive: "The ritual tracing of bounds in the soil of what was to become Rome inscribed something that was more than a functional mechanism or matrix of economic forces. It drew the civic body and rendered that abstraction in physical form." In S. Kostof, *op.cit.*, 1992, p. 6. R. Assunto, *op.cit.*, 1983, p.17 sottolinea come l'atto di fondazione non sia un modo di attribuire una funzione ad uno spazio, bensì una "rappresentazione l'infinito", quindi tradurre il *cosmo divino* in *cosmo umano*, in quanto tale la *bellezza* è attributo della città.

**60.** Il secondo vero momento di partecipazione si avrà con una manifestazione spontanea organizzata dagli abitanti del Belice a Roma, davanti a Montecitorio (sede del parlamento italiano), il 31 di marzo del 1976, quando venne esposto uno striscione che denunciava lo scandalo

ispiratrice di quei provvedimenti e di quei piani. Nel prossimo capitolo ci occuperemo, quindi, di rileggere gli obiettivi, gli strumenti e i modi della ricostruzione inserendoli nel quadro storico, politico ed economico di riferimento: l'Italia tra gli anni '60 e '70.

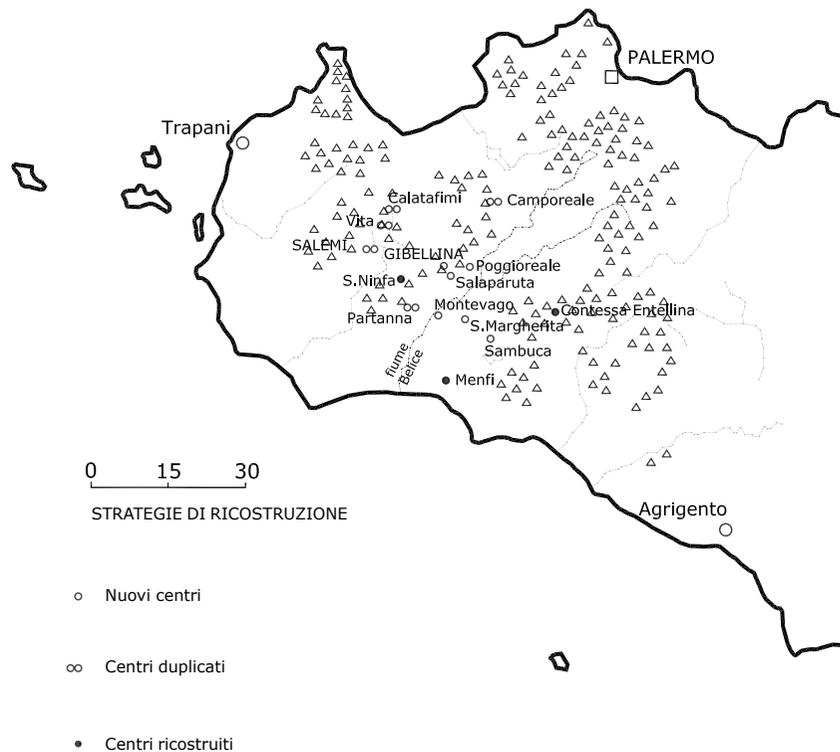
Intanto, accenniamo alla situazione di fatto che si viene configurando nei primi mesi del 1968.

La medicina d'urto prescritta per risuscitare i 4 comuni completamente distrutti che, lo ricordiamo, sono Gibellina, Salaparuta, Poggioreale e Montevago, è la nuova fondazione. Per questi inizia un periodo di lunghe, talora violente, discussioni relative alla scelta del sito della nuova localizzazione.

La fondazione di una nuova città è sin dall'antichità una questione assai delicata. Essa implica in primo luogo la scelta del sito adeguato che include una serie di motivi di carattere igienico<sup>55</sup> ma anche economico e sociale, in termini di traffico e servizi<sup>56</sup>. Il rito ancestrale della fondazione, come descritto da Ovidio nei *Fasti*, comincia con il tracciato del *sulcus primigenius* e del *pomoerium*<sup>57</sup>. La cerimonia del *designat moenia sulco* consacra il luogo così delimitato ad una divinità, quindi si designa un nome<sup>58</sup> e gli aruspici vaticinano il futuro. L'idea di città si traduce, in questo modo, in corpo fisico<sup>59</sup>. Anche il tempo, la storia della città, risulta scandito a partire da questo momento, assumendo quale riferimento la sua fondazione espressa dalla formula: *ab urbe condita*. Nonostante le nobili dichiarazioni d'intenti della prima ora che chiamavano il cittadino del Belice a decidere del proprio destino, la tanto preconizzata partecipazione cittadina viene irrimediabilmente inghiottita dagli ingranaggi del potere e della burocrazia, fino a raggiungere nelle assemblee del 1969 il momento di massima espressione<sup>60</sup>.

Otto mesi dopo il terremoto, la prima proposta dell'ISES prevede la costruzione di un'unica grande città in località Rampinzeri, accorpando i quattro comuni a trasferimento totale. La popolazione, fortemente legata alla propria identità urbana, rifiuta con decisione questa opzione.

A questo punto l'ISES si rimette al lavoro per elaborare il secondo piano che vedrà la luce solamente nel 1970 e richiederà la collaborazione di numerosi architetti. La soluzione finale prevede di riedificare Santa Ninfa nello stesso sito, Salaparuta e Poggioreale a breve distanza e Gibellina a quasi 20 chilometri dal paese distrutto<sup>61</sup>. Degli altri centri del Belice (Calatafimi, Camporeale, Partanna, Salemi, Sambuca, S. Margherita Belice, Vita) viene decisa la duplicazione a poca distanza l'uno dall'altro. Contessa Entellina e Menfi, come Santa Ninfa, sono riedificate praticamente *in situ*.



3.F10. Strategie di ricostruzione (B. Rodeghiero)

dei milioni spesi inutilmente. Altre forme di protesta civile furono il rifiuto di pagare l'energia elettrica, delle tasse o l'obiezione di coscienza al servizio militare obbligatorio. I contadini che avevano lottato per l'assegnazione della proprietà della terra, si trovano ora a farlo per una equa assegnazione delle indennità di esproprio.

**61.** Vedi delibera comunale del 31 agosto 1969.

Tuttavia, la ricostruzione di Gibellina ha inizio solo nel 1976 a causa delle resistenze dei proprietari terrieri espropriati. È poi l'occupazione simbolica delle terre da parte dei gibellinesi a porre fine a due anni di lotte popolari.

Il posto scelto per *lu Paisi Novu* di Salemi, invece, è un'area situata alle spalle del convento dei Cappuccini, tra la contrada San Leonardo e quella della Chianta, verso il limite settentrionale del territorio comunale.

La popolazione, intanto, si è lentamente trasferita dalle tende alle baracche, in attesa che siano pronte le nuove case. Si crea una situazione paradossale in cui coesistono, completandosi l'una con l'altra, tre diverse realtà e tre diverse dimensioni interiori: la memoria del paese vecchio, raso al suolo o semidistrutto; il sogno del paese nuovo, in via di costruzione, la realtà quotidiana della vita nelle baracche. A comprendere la complessità di questa articolazione dedicheremo il prossimo paragrafo.

### *1968-1981. La vita nelle baracche*

Tredici lunghi anni rimangono gli abitanti di Gibellina vecchia nelle baracche prima che si possa completare il trasferimento alla città nuova, 18 km più a valle.

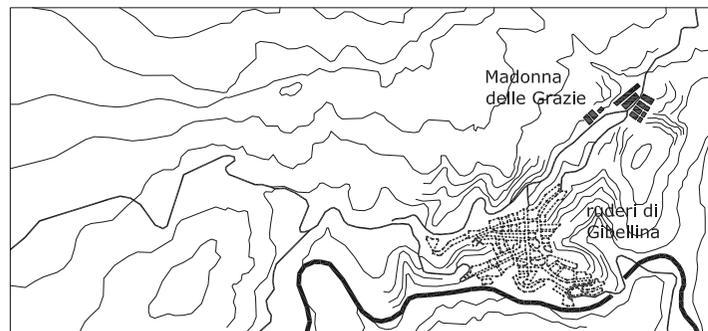
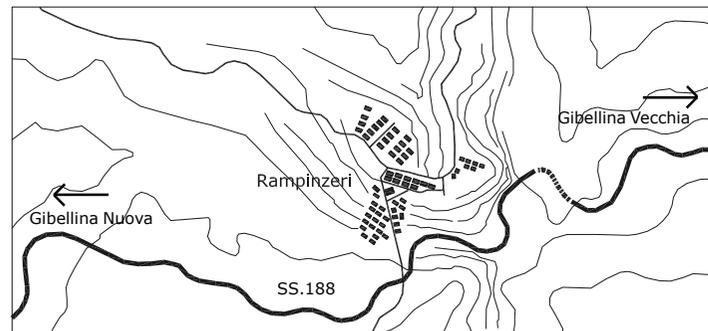
La popolazione viene divisa in due, una parte è alloggiata alla Madonna delle Grazie, un sito a 1 km dall'antico abitato, l'altra trova posto in località Rampinzeri, 7 km più a valle, lungo la strada statale 119, vicino a Santa Ninfa.

Anche Salemi erige le sue baraccopoli per ospitare le centinaia di senzatetto, nelle contrade San Leonardo, Gessi, Vignagrande e Cuba.

Esistono due tipologie di baracche: semicilindriche, in lamiera ondulata, oppure a forma di parallelepipedo con pareti di lamiera e tetti in faesite. Ogni baracca, di 20-35 mq per 4 persone e di 50-70 mq per nuclei oltre quattro componenti, è dotata di rudimentari impianti idrici, fognari ed elettrici. Le casette poggiano su piattaforme di cemento,

enormi terrazze, sovradimensionate per il timore del terremoto, o per semplici ragioni speculative, che disegnano reticoli viari ortogonali adagiati sui pendii collinari. Oltre alle case le baraccopoli più grandi, nel caso di Gibellina, Rampinzeri, sono dotate di negozi e botteghe, e della sede comunale provvisoria. Ancora una volta la ricchezza degli usi determina una complessa organizzazione gerarchica dello spazio urbano e una precisa distinzione tra pubblico e privato.

Il costo di ogni baracca si aggirerà alla fine sulle 40.000 lire/mq, più del doppio di quello previsto inizialmente (15.000 lire/mq), per un meccanismo di appalti e subappalti che



3.F11. Baraccopoli di Gibellina (B. Rodeghiero)



3.F12. Baracche a Rampinzeri (B. Rodeghiero)

62. A. Cusumano, *op.cit.*, p.7. Lo stesso autore scrive: "Tra la città distrutta e quella ricostruita ogni dialogo è stato negato, rimosso ogni elemento di continuità. Da qui, quella sorta di *trauma dell'insicurezza* che ha accompagnato la condizione di quanti, avendo passato gran parte della loro vita nel vecchio paese, non si sono ritrovati nel nuovo. Da qui, quella *crisi della presenza* riconducibile al permanente stato di inquietudine e di sospensione tra due universi contraddittori, tra due esistenze inconciliabili, tra due identità dimezzate.", p.18.

63. Fra tutte le voci citiamo quella di A. Bonito Oliva: "Il percorso tra la Gibellina terremotata, e quella ricostruita, a valle, corrisponde all'intervallo tra natura e cultura. La prima include dentro di sé il processo vitale e morale, la seconda dichiara il suo intento fondatore e rifondatore. In ogni caso la cultura presuppone sempre la natura, quel movimento destrutturante e distruttivo teorizzato da Nietzsche come fecondo ed affermativo di ogni gesto positivo. La catastrofe naturale, in data 15 gennaio 1968, non è semplice e puro terremoto portatore di distruzione e morte, ma evento rigenerante e fondamento di una rinascita civile e culturale, tutta poggiata su un progetto lucido voluto da Ludovico Corrao, e compreso e sostenuto dall'intero corpo sociale. Gibellina in questo ventennio è divenuta una attiva *fabbrica civica d'arte* che sviluppa committenza culturale per artisti e intellettuali di tutto il mondo. Questi artisti, artefici di molti linguaggi, utilizzano a loro volta il procedimento catastrofico della creazione che sviluppa nuove forme di conoscenza del mondo. Il *paesaggio con rovine* tra le due Gibelline diventa il teatro attivo di un conflitto tra due tipi di catastrofi. (...) una catastrofe, seppure portatrice di lutto e morte, può generare a sua volta l'avvento, positivamente catastrofico, di forme culturali capaci di sviluppare nuovi frutti, intrecciandosi con quelli di una natura mediterranea, che è sempre madre benigna.", in A. Bonito Oliva, "Paesaggio con rovine", *Orestyadi di Gibellina*, Ed. Fondazione Orestyadi di Gibellina, Alcamo, 1992. Per le interviste vedi Appendice II.

conta fino a 3-4 passaggi, generando ad ognuno enormi volumi di denaro nero.

Nel 1971 gli abitanti di Gibellina, che vivono stabilmente nelle baracche in attesa che siano ultimate le case, sono 4.865, mentre non abbiamo dati precisi relativi a Salemi. D'accordo con il principio di catastrofe che abbiamo annunciato all'inizio del presente capitolo, l'esperienza della vita nelle baracche ha, nonostante i paradossi, una doppia faccia: di trauma e soluzione allo stesso tempo.

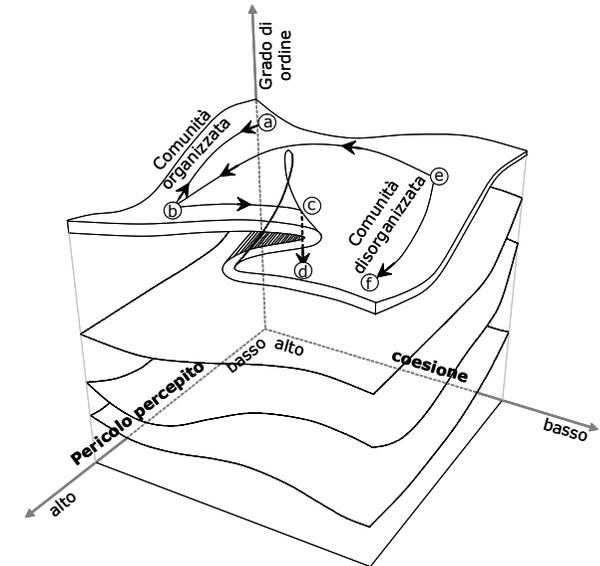
Diverse testimonianze fanno pensare che l'epoca delle baracche sia stata negativa. Giovanni Navarra, ex-sindaco di Gibellina, scrive: "Dal 15 Gennaio 1968 ad oggi molti abitanti della vecchia Gibellina non sono più con noi. Chi a quella data era giovane o non era nato, si trova oggi a gestire l'enorme cambiamento che ha investito in questo trentennio la vita sociale e civile. Trent'anni durante i quali la popolazione è stata la prima costretta a trasferirsi in Paesi e continenti lontani, "sequestrata" poi per lunghe stagioni in squallide baracche di lamiera e finalmente "approdata" nel nuovo centro urbano"<sup>62</sup>. Lo stesso Cusumano, nel cui libro è riportata questa affermazione di Navarra, parla dell'"inferno delle baraccopoli". Eppure, altri articoli, e le diverse interviste, da noi registrate o solamente annotate, nel corso del lavoro di campo realizzato a Gibellina e Salemi tra il novembre e il dicembre del 2003, testimoniano un'impressione totalmente opposta<sup>63</sup>. L'ideologia della catastrofe solamente come trauma rischia di far super-esistere quella realtà, obbligando coloro che non hanno vissuto la tragedia, e non possono fregiarsi del titolo di "sopravvissuti", a nutrire un profondo senso di colpa per non aver patito, generando, questo sì, una divisione all'interno della comunità.

La realtà della vita nelle baracche è estremamente complessa. Lontano dalla vita urbana precedente, ma anche dalla vista della nuova città in costruzione, essa ha un profondo effetto politico, ben diverso dall'intento partecipativo annunciato. La popolazione rimane estranea, di fatto, al processo di edificazione della nuova città, inoltre, in condizioni di povertà e disoccupazione, essa è più malleabile perché esasperata, e questo favorisce

la nascita di forme clientelari e assistenziali, spesso anche illegali. In tal senso il fatto di dislocare le persone in più baraccopoli ha lo scopo di esercitare una forma di controllo antieversione.

Cercando di analizzare i sentimenti delle popolazioni colpite, vediamo come la maggior parte degli abitanti non percepisce come totalmente negative le condizioni di vita in cui si trova suo malgrado. D'accordo con il punto di vista transazionale della psicologia ambientale, la qualità di vita non è un concetto assoluto, bensì il risultato della convergenza tra aspettative, capacità e necessità di un determinato gruppo sociale e le reali opportunità disponibili in un contesto dato<sup>64</sup>. Perciò non è possibile definire un livello *standard* fisso di qualità, ma occorre valutare caso per caso gli indicatori ambientali di benessere psicosociale.

Un elemento fondamentale da tener presente nelle situazioni di emergenza catastrofica è il fattore denominato *percezione del fattore di rischio*<sup>65</sup>. Il rischio viene inteso come costruzione sociale per cui varia in funzione delle persone, del contesto e del momento. Una cosa è, infatti, il rischio formale o oggettivo, rappresentato da una reale e misurabile minaccia alla sicurezza e al benessere individuale e collettivo, altra ben distinta è la percezione soggettiva del rischio. Lo studio dei casi di disastro tecnologico o naturale ha dimostrato che, dopo una prima fase di crisi nei momenti immediatamente successivi il prodursi dell'evento, si assiste ad un progressivo adattamento alla situazione di emergenza, tanto maggiore quanto più forte è la coesione sociale del gruppo-vittima. La stessa teoria delle catastrofi si presta a questa interpretazione<sup>66</sup>: in seguito ad un evento traumatico, quando il livello di pericolo sta per aumentare, possono darsi due situazioni opposte. Una comunità altamente organizzata (a-b) che in condizioni normali tende ad agire compattamente, per effetto di una perdita anche piccola di coesione può essere presa del panico (b-c-d); al contrario un gruppo disorganizzato, che tenderebbe a disperdersi (e-f), in caso di pericolo può, per effetto di un piccolo aumento di coesione, invertire la rotta del comportamento collettivo in direzione dell'ordine (e-b) mediante



3.F13. Schema della percezione del fattore di rischio (B. Rodeghiero)

64. "Entendemos la Calidad de Vida como el ajuste entre recursos disponibles y expectativas de la persona o la colectividad, por encima de un nivel de vida mínimo que garantice la supervivencia", in E. Moreno; E. Pol, *Nociones psicosociales para la intervención y la gestión ambiental*, Publicacions UB, Barcelona, 1999, p.18.

65. Idem, pp.71-78.

66. A. Woodcock; M. Davis, *op.cit.*, p.137.

l'identificazione con il gruppo e con i suoi obiettivi. Una comunità unita e dotata di un forte senso di identità tende a reagire compattamente alla crisi, facendo scattare meccanismi di mutuo soccorso e solidarietà che riducono lo stato di stress. Allo stesso modo, possiamo dire che le situazioni difficili portano ad assumere posizioni politiche più militanti caratterizzate dallo slogan "è giunta l'ora del cambiamento".

Questo è quanto accade nel Belice nell'epoca delle baracche. La coesione della comunità aumenta grazie all'annullamento delle gerarchie spaziali e sociali stratificate nel paese vecchio. In questo modo persone appartenenti a classi sociali molto diverse, separate le une dalle altre da sottili pareti di latta e costrette a condividere l'uso di servizi comuni, sviluppano un atteggiamento di appoggio reciproco prima sconosciuto.

La consapevolezza di essere accomunati da uno stesso tragico destino fa la sua parte, così come la condivisione di una memoria del passato e di un immaginario di futuro.

Molti degli abitanti, soprattutto anziani, coltivano un sentimento di profonda nostalgia per la città perduta, come testimoniano, ad esempio, le numerose visite alla cappellina rimasta in piedi al limitare di Gibellina Vecchia, dove ci si riunisce in occasione di quei riti importanti, matrimoni e funerali, che avevano come teatro la Chiesa Madre.

D'altra parte, il sogno di una città nuova e migliore alimenta, nel senso che arricchisce, l'immaginario collettivo, soprattutto dei più giovani. L'immaginario, è il prodotto dell'immaginazione di un singolo individuo o di una collettività ed indica il corredo di immagini visive e sensoriali condivise, sedimentate ed accettate, frutto di un processo accumulativo di associazione tra immagine e interpretazione che si dà tra diversi soggetti o nella mente di un singolo. Quando l'immaginario è rivolto al passato genera miti, mentre dal suo potenziale proiettivo prendono corpo le fantasie. Questo secondo aspetto dell'atto di immaginare può essere estremamente creativo in quanto implica la costruzione di un'immagine/significato che ancora non si è sperimentata<sup>67</sup>.

La divergenza che si produce spesso tra immaginario individuale e collettivo sta alla base del problema della comunicazione sociale e della produzione del consenso, fino a

67. J. P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948, p.239.

generare una reale distanza tra le parti in gioco<sup>68</sup>. Di questo parleremo meglio a partire dal prossimo capitolo analizzando i piani e progetti per Gibellina e Salemi.

Intanto, tra *Eros* e *Thanatos*, la gente nelle baracche continua a nascere, a vivere e a morire. Gli alloggi precari tendono ad assumere un aspetto stabile, attraverso un processo di personalizzazione<sup>69</sup> che usa oggetti o elementi (es. vasi di fiori, stendardi, decorazioni, etc.) che indichino la personalità, reale o desiderata, dell'abitante. In questo modo si definiscono i limiti tra pubblico e privato generando ristretti, però definiti, ambiti di intimità e di privato<sup>70</sup>.

Laddove la gestione della ricostruzione sembra per il momento spargere veleni, la vita che l'architettura delle baracche rende possibile attua come *pharmakon* nei primissimi anni dopo il terremoto.



3.F14. Baracche adattate (B. Rodeghiero)

**68.** L'immaginario è strettamente connesso alla questione della memoria, giacché senza un bagaglio di immagini previe la mente umana è incapace di generarne di nuove. Ricoeur ci avverte della pericolosità della memoria collettiva (e quindi dell'immaginario) per la sua elevata manipolabilità cui egli risponde introducendo un livello intermedio, tra il collettivo e l'individuale, quello dei "vicini", amici o persone che hanno condiviso in prima persona parte della nostra esperienza vitale. Vedi. P. Ricoeur, *op.cit.*, 2000, pp. 115-131 e 169-187.

**69.** Per personalizzazione si intende la trasformazione intenzionale di uno spazio per conferirgli una determinata immagine, sentita come propria, vedi: E. Pol "La apropiación del espacio", in L. Ifigüez, E. Pol (a cura di) *Cognición, representación y apropiación del espacio*, Publicacions Universitat de Barcelona, Monografies Psico/Socio/Ambientals n° 9, Barcelona, 1996, p.15.

**70.** Sulla distinzione tra pubblico e privato vedi anche S. Valera, "Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados", 1999 in <http://www.ub.es/escult/docus2/Tresal.doc>; E. Pol; S. Valera, "Symbolisme de l'espace public et identité sociale", in *Villes en Parallèle*, n.28-29, 1999, pp.13-33.

1. "Ciò che possiamo osservare nei luoghi dove la catastrofe ha rotto la stabilità di un sistema, portandolo al disastro non è soltanto il trionfo dell'evento, l'irrompere del discontinuo nel corso della storia, ma nei luoghi colpiti dal terremoto, più sottilmente, la catastrofe "insinua soprattutto l'idea che tutto può essere messo in discussione: e dunque produce l'alta pedagogia, più confacente ai nostri tempi, secondo cui la storia è fatta di infinite possibilità ed anche di occasioni irrimediabilmente perdute, e quella che si realizza e si afferma non è, per questo, né la più razionale, né la più necessaria"., in P. Nicolini, "Dopo il terremoto. Belice 1980, laboratorio di progettazione", *Quaderni di Lotus*, n.2, 1983, p.9. Il terremoto è anche il punto di unione e sutura di una vasta realtà territoriale accomunata da un evento fortemente trasformante, "il dopo è una grande risorsa, un grande momento sociale", A. Cagnardi, *op.cit.*, p.103; vedi anche R. Collovà nell'intervista riprodotta in Appendice II. Lo storico locale A. Cusumano, *op.cit.*, p.16, invece, pur riconoscendo il "potere epifanico" della catastrofe, attribuisce ai pianificatori della ricostruzione la responsabilità della distruzione dei valori e delle forme propri della società contadina, dando per scontato che si trattasse di un mondo migliore. Il modello proposto in alternativa è il P.R.G. del 1963, redatto dall'ing. Salvo per il Comune di Gibellina in cui a ben guardare si riproduce, seppur in altri modi, la stessa ideologia utopica e medica che si pretende criticare.

2. L'appello alla storia per spiegare una determinata realtà architettonica reca sempre con sé il rischio di assumere schemi prefissati di giudizio, mentre quel che davvero importa, soprattutto nel caso dell'architettura popolare, è la capacità di un fatto urbano di servire o meno al vivere quotidiano.

3. Per approfondire il tema vedi: M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1985; M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, ??, pp. 287-291, 322-326, 339-346, 350-353, 356-362 e 381; sul recupero dei centri storici e la relazione tra vecchio e nuovo, E. Vassallo, "Centri antichi 1861-1974, note sull'evoluzione del dibattito", in *Restauro*, n.19, 1975, pp.47-92.

4. Il cosiddetto "Piano Fanfani per l'incremento dell'occupazione operaia" prevede di utilizzare parte dei redditi da lavoro dipendente e dei profitti provenienti dall'industria per finanziare l'edilizia popolare. I quartieri popolari sono pensati come cinture periurbane collocate a modo di filtro tra i centri storici e la campagna. Di fatto la costruzione dei quartieri Ina-Casa non contribuirà allo smantellamento delle gerarchie sociali esistenti, basate su antichi meccanismi di distribuzione della ricchezza e gestione del mercato del lavoro, generando invece una progressiva ghettizzazione delle classi subalterne rispetto al ceto medio borghese. Vedi: M. Tafuri, F. Dal Co, *op.cit.*, p.288.

5. Quaroni e Ridolfi vengono incaricati di costruire il quartiere Tiburtino a Roma, che, a detta di Tafuri, *op.cit.*, 1985, p.23, diventa il "Manifesto" del neorealismo architettonico. Muratori realizza il Tuscolano e Giò Ponti il quartiere di via Harrar a Milano.

## 4. Ideologia urbana

Come abbiamo sostenuto nel capitolo anteriore, e d'accordo con diversi dei protagonisti del Belice<sup>1</sup>, la catastrofe può essere pensata come una forma particolare di trasformazione in cui un elemento catalizzatore specifico (il terremoto o altrove una guerra, un attentato terrorista, un'alluvione, etc.) accelera il processo di cambiamento di un luogo determinato in un momento particolare della sua storia, tanto nella sua configurazione fisico-territoriale e architettonica, come nella sua struttura socio-culturale. La catastrofe è anche occasione di trasformazione della città e di evoluzione della cultura urbana.

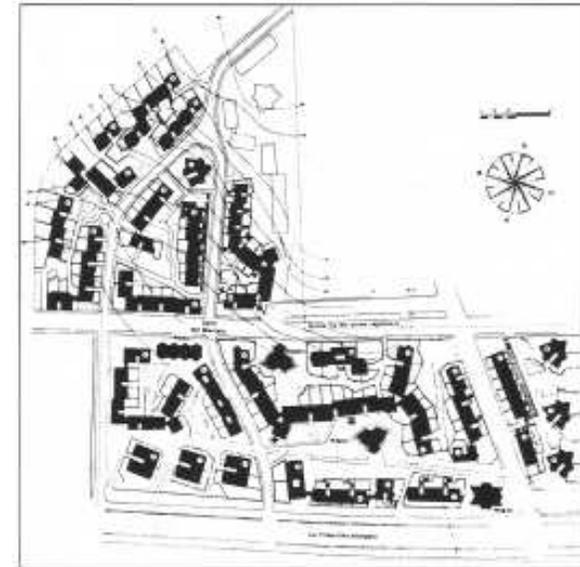
Attorno alle rovine dei paesi del Belice, ed al pianto della loro comunità, si sviluppa un clima di riflessione nuovo, qualunque ne siano gli esiti. Nel presente capitolo ci proponiamo di analizzare i piani realizzati o solamente proposti per riflettere sul mondo di saperi e di competenze messo in gioco in ciascuna occasione e sul substrato ideologico che li ha prodotti. L'intenzione non è quella di fare la critica sistematica dei risultati, che ci porterebbe inevitabilmente a distinguere tra buoni e cattivi<sup>2</sup>, ma di comprendere le ragioni di fondo di determinate scelte. Tale procedimento ci permetterà di inserire il fenomeno in questione in un ambito culturale e storico determinato: l'architettura e l'urbanistica italiane tra gli anni '50 e '70<sup>3</sup>.

Nel 1949, quando l'Italia è ancora un cumulo di macerie ed il problema dei senza tetto ha proporzioni tuttavia allarmanti, il governo democristiano presieduto da Fanfani vara la legge sull'*Ina-Casa*<sup>4</sup>, un provvedimento che introduce norme specifiche per risolvere la questione della casa, esacerbata tra l'altro dal fenomeno dell'emigrazione e dalla crescita di popolazione urbana occupata nell'industria. Nell'ambito dei progetti per l'*Ina-Casa* si assiste ad una fervida epoca di realizzazioni<sup>5</sup> cui si accompagna un altrettanto intenso dibattito sul modello di architettura da seguire e sul ruolo dell'architetto. Tutti sembrano d'accordo sulla necessità di un impegno civile per il riscatto delle classi

subalterne. Sul piano della politica urbana questo si traduce nella realizzazione di moderni complessi residenziali situati in aree periferiche per usufruire di terreni a basso costo. Inoltre l'edilizia, legata alle regole del mercato finanziario e speculativo, diventa il settore di assorbimento della disoccupazione nazionale.

Dal punto di vista formale, gli architetti si dividono in due gruppi: la cosiddetta "scuola romana" capeggiata da Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, con Mario Fiorentino e Carlo Aymonino e, fuori Roma, Franco Albini, Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci, e il gruppo degli "architetti milanesi" con Ernesto Nathan Rogers e i giovani Aldo Rossi e Vittorio Gregotti. La prima, a partire dagli studi tipologici di Ridolfi per l'Ina-Casa, propone un modello di architettura popolare, vernacolare, vicina ai modi di costruire e di vivere della civiltà contadina, riscattandone soprattutto la dimensione artigianale. Il neorealismo romano immagina una figura dell'architetto come tecnico-artigiano al servizio del cittadino, ma questa visione sarà tacciata di provincialismo, soprattutto da Zevi e Samonà. Certo è che in vista dell'incipiente "miracolo economico" italiano, la poetica ridolfiana finisce per produrre posizioni di nostalgico isolamento, incapaci di rispondere ad una realtà sempre più urbana dell'architettura italiana, non solo per necessità, ma anche per scelta: la maggior parte degli abitanti dei piccoli paesi aspira, infatti, forse sbagliandosi, ai modelli urbani delle grandi città e con questi occorre fare i conti. Neppure il dibattito sull'architettura organica, di cui Zevi è strenuo difensore, riesce a farsi strada in Italia, rimanendo confinato all'ambito letterario. Gli architetti milanesi, intanto, continuano il filone razionalista che aveva avuto il suo auge negli anni '30 con figure come Terragni. L'utopia meccanicista di Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe tarda in Italia a trovare i modi di una revisione consapevole.

Quaroni, dopo l'esperienza del Tiburtino, sembra distanziarsi da queste posizioni e, attraverso la sua attività con l'Inu (Istituto Nazionale di Urbanistica), percorre un cammino autonomo di confronto con la realtà italiana e la miseria sociale e culturale soprattutto del Mezzogiorno. La questione che preoccupa Quaroni non è solamente la revisione



4.F.1. Quartiere "Tiburtino", Roma (M. Tafuri, F. Dal Co)

delle modalità di intervento della progettazione urbana, bensì soprattutto quella dell'analisi della realtà in cui è chiamata ad operare. In questi anni è fondamentale l'incontro con il movimento Comunità di Adriano Olivetti. Egli, industriale illuminato di Ivrea, educato al mito americano del fordismo e della riorganizzazione societaria ed agli esempi europei di Le Corbusier e della Bauhaus, è convinto che l'impresa possa essere il luogo dell'elaborazione di una nuova cultura razionale e neumanistica capace di riformare la realtà fisica e sociale del paese. Da vero mecenate, Olivetti promuove, attraverso le pagine della rivista "Comunità", un dibattito intellettuale che, per la prima volta in Italia, introduce i temi della sociologia urbana americana, in particolare mumfordiana, e dei modelli anglosassoni, dal *new-deal* alla città-giardino fino al decentramento industriale. L'architetto è chiamato a collaborare con l'industria per avviare i cittadini verso un'era di benessere e sviluppo, applicando tra l'altro i processi di standardizzazione all'edilizia.

Nel 1959 il libro di Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire delle città*<sup>6</sup>, apre definitivamente la via all'utopia della *città-territorio* che poggia sulla fiducia incondizionata nell'industria e nell'urbanesimo. Il territorio si immagina formato da nuclei urbani superando in tal modo la dicotomia storica città-campagna<sup>7</sup>. L'idea di Samonà ispirerà l'introduzione nella legislazione urbanistica di quel concetto di "comprensorio" che darà vita ai piani comprensoriali, protagonisti della ricostruzione del Belice.

Il mito della città-territorio deve molto a Lewis Mumford<sup>8</sup>, che sposta la riflessione sulla città verso tematiche più di carattere sociale ed economico. In realtà, il vero nucleo del pensiero mumfordiano, è l'idea della città come organismo, contrapposta alla visione puramente meccanicista della città industriale, la quale implica anche una opzione socio-politica di cooperazione e comunismo. Il regionalismo è il modo per ritrovare una relazione con il territorio, in termini culturali oltre che fisici. Un modo, nell'idea di Mumford, per evidenziare le differenze e potenziarle<sup>9</sup>. I piani regionali devono inoltre contenere nella loro medesima struttura i mezzi per adeguamenti futuri. Rinnovamento,

6. G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari, 1959; l'altro libro cardine della cultura architettonica italiana è la *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960 di L. Benevolo. L'intenzione di Benevolo è quella di ricostruire il percorso della "tradizione del nuovo", ovvero del Movimento Moderno con l'intento di liberare gli architetti contemporanei dall'ombra schiacciante e ingombrante dei "maestri".

7. L. Quaroni, *La città fisica*, Bari, Laterza, 1981, p.138, scrive: "è questa la grande libertà offerta dalla città integrata, dalla città regione, che libera l'uomo dai vincoli di tradizione locale e familiare, troppo stretti, ed offre un'ampia scelta per le esperienze e per l'azione. La città regione è, in altre parole, un sistema aperto per la vita dell'uomo."

8. L. Mumford, *La cultura...op.cit.*, 1999.

9. "il regionalismo è servito a mettere in evidenza elementi organici di compenso: soprattutto, differenze determinate dalle particolarità geografiche, storiche e culturali. Nel suo riconoscimento della regione quale formazione fondamentale nella vita umana; nella sua accettazione delle diversità naturali, come pure delle associazioni naturali e delle somiglianze; nel suo riconoscimento della regione quale campo permanente di influenze culturali e quale centro di attività economiche, ed anche quale circostanza geografica implicita - in ciò risiede l'elemento vitale comune del movimento regionalista." Idem, pp.304-305.

flessibilità, adattamento sono, secondo Mumford, le qualità essenziali di ogni piano organico.

Il funzionamento della città-territorio poggia sulla realizzazione di grandi infrastrutture che assicurino assoluta libertà di spostamento. Compito dell'urbanista, attraverso lo strumento del piano territoriale, è allora quello di predisporre le infrastrutture capaci di connettere, in un'unica grande rete, i comuni di una certa area destinati a divenire i poli di una sola entità urbana policentrica.

Il primo risultato operativo del movimento Comunità è, nel 1960, la presentazione del *Codice dell'urbanistica* dell'Inu, un documento basato sul mito della programmazione come veicolo per la gestione dello sviluppo del paese e per un suo rinnovamento sociale. Da presidente dell'Inu e vicepresidente dell'Unrra-Casa, Olivetti è promotore di azioni per lo sviluppo del Mezzogiorno, attraverso l'utilizzazione dei finanziamenti dell'*European Recovery Program*. Fino ad allora il Sud era stato considerato unicamente come serbatoio di manodopera a basso costo, ma mai era stato oggetto di uno specifico piano di crescita industriale.

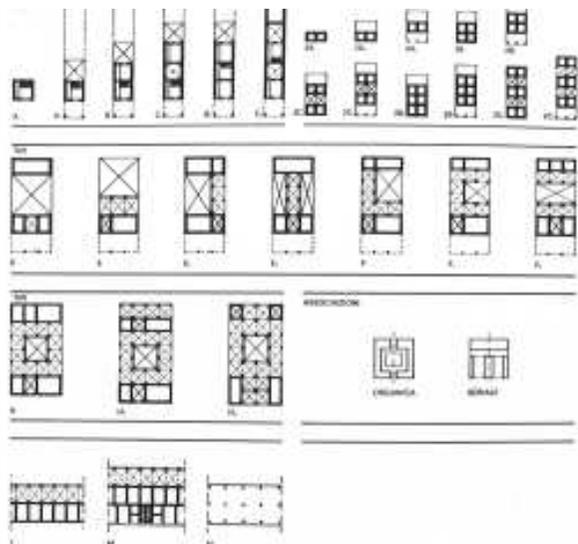
Ancora una volta utopia e realtà si scontrano. Il ceto medio-borghese, con l'avallo del potere economico-politico, vede nella speculazione fondiaria<sup>10</sup> delle grandi aree urbane, da occupare con la tipologia della "palazzina", l'occasione per grandi e facili guadagni. Il proletariato viene ammassato negli "intensivi" della prima periferia, mentre il sottoproletariato è relegato nelle "borgate" dove grandi blocchi di cemento sorgono nel mezzo di enormi baraccopoli abusive che, nel caso di Roma, costituiscono fino agli anni '70 lo spazio di vita di un quinto della popolazione. Qui povertà e disoccupazione generano quelle sacche di degrado sociale, microcriminalità e violenza magistralmente ritratte da Pierpaolo Pasolini. Intanto, le opere pubbliche che dovevano rilanciare l'economia meridionale vengono utilizzate solo come mezzo di contenimento della disoccupazione e banco di prova per trasformare la manodopera agricola in industriale da mandare nelle regioni sviluppate del nord<sup>11</sup>.



4.F2. Villaggio "La Martella", Matera (M. Tafuri, F. dal Co)

**10.** In quegli anni, un libro di Calvino denuncia gli esiti paradossali e disastrosi di queste politiche, I. Calvino, *La speculazione op.cit.*, 1973. Nel cinema: Francesco Rosi, *Le mani sulla città*, 1963 racconta la città di Napoli depredata.

**11.** Occasioni come lo studio sui "sassi" di Matera ed il progetto di Quaroni per il villaggio La Martella si dimostrano fallimentari per l'opposizione oltranzista del settore agrario ultraconservatore al modello di riforma sociale, fondiaria ed economica proposto.



4.F3. PRG di Bologna (M. Tafuri, F. dal Co)

**12.** Esempio emblematico del recupero dei centri storici è il piano per la città di Bologna, varato in forma definitiva nel 1972 grazie all'impegno di una giunta socialcomunista. L'esperienza bolognese insegna che senza un quadro legislativo di riferimento e adeguate strutture pubbliche di gestione le indicazioni del piano sono destinate a rimanere sulla carta.

**13.** Su questo dibattito vedi: G. Urbani, *Intorno al restauro*, Skira, Milano, 2000; G. Urbani, "Dal restauro alla manutenzione", in *Bollettino di Italia Nostra*, 187-188, maggio-giugno 1980, pp.19-21.

Parallelamente a queste esperienze, si sviluppa il dibattito sul recupero dei centri storici e il problema della relazione tra vecchio e nuovo. Si collocano in quest'ambito le esperienze di Albini, Samonà, Michelucci, Bpr, Gardella. Nel 1957 viene fondata l'associazione Italia Nostra che, pur con toni di acceso moralismo, contribuisce a frenare la politica diffusa dello sventramento indiscriminato dei centri antichi, nonché a difendere parchi ed aree verdi. Mentre la città storica è assediata dalla speculazione edilizia, nel ristretto ambito del tessuto urbano esistente si riflette sull'unità di quartiere, la corte chiusa e la cellula-tipo.

Si inseriscono qui le ricerche su Venezia e su Roma di Saverio Muratori per il quale l'analisi delle strutture urbane, a partire dagli elementi che resistono al mutamento, è nel fondo una ricerca di sicurezze per far fronte alla crisi di valori che ha colpito la disciplina architettonica. L'apporto fondamentale della riflessione sui centri storici consiste nella volontà di rigore dell'analisi e nel riconoscere all'edilizia unitarietà e organicità obbligando ad un confronto dialettico tra l'oggetto architettonico ed il complesso contesto urbano, economico, politico, sociale e culturale in cui si insedia<sup>12</sup>.

Dopo il fracasso del piano regolatore generale per la città di Assisi, elaborato nel 1958 da Astengo, si misura la difficoltà di tali strumenti nel rispondere alle necessità di salvaguardia dei centri storici come un tutto organico<sup>13</sup> e soprattutto nel provvedere al sostegno economico degli interventi. Fino a quel momento la questione della tutela era demandata al piano parziale, uno strumento attuativo che interessava soprattutto il privato. Il problema consisteva nella difficoltà di applicare una stessa norma ad un numero elevato di proprietà immobiliari e nell'incapacità dei comuni di subentrare ai privati nelle spese necessarie. Si delinea pertanto la prospettiva di creare uno strumento capace, sin dalla fase generale, di includere le linee direttrici di interventi di qualità, anticipando il problema di accordi particolari con le singole proprietà e soprattutto la questione degli oneri eccessivi a carico del singolo comune.

Le questioni legislative richiedono innanzitutto una solida base culturale che, consapevole

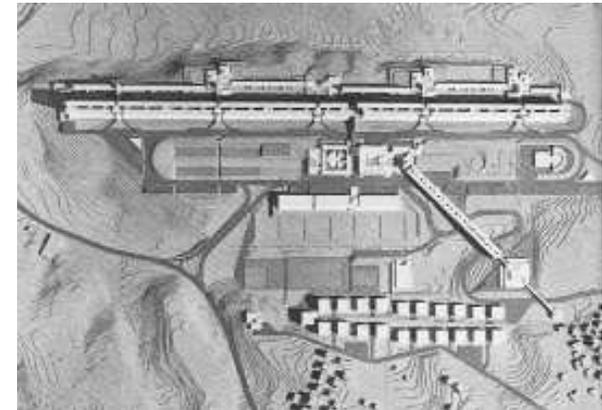
di un problema, voglia fortemente cercare una soluzione. Cultura significa conoscenza, consapevolezza del proprio intorno e delle sue peculiari caratteristiche. Evidentemente tanto più complessa è la situazione da fronteggiare, tanto maggiori dovranno essere le competenze ed i saperi messi in gioco.

La speculazione edilizia, il degrado dell'ambiente ed il progressivo dissesto idro-geologico, sono responsabili di una serie di disastri italiani<sup>14</sup> che denunciano l'urgenza di varare seri provvedimenti relativi alla tutela del patrimonio nazionale, non solamente storico, ma anche e soprattutto ambientale.

Il tema della ricostruzione è una questione che va ben al di là della tutela. Interessa scale maggiori, si trova a dover mediare con il sentimento di trauma vissuto dalla popolazione ed infine, come già riscontrato nei progetti di tutela dei centri storici, alla salvaguardia architettonico-urbana dovrebbe corrispondere, qui a maggior ragione, una salvaguardia sociale, la tutela della relazione culturale tra gli abitanti ed il loro intorno. Sull'onda di una ritrovata sensibilità sociale, negli anni '70 alcuni architetti italiani, tra cui un giovane Renzo Piano e soprattutto Giancarlo De Carlo<sup>15</sup>, reinterpretano in chiave nazionale l'ideologia partecipazionista che negli Stati Uniti ha la sua figura di riferimento in Christopher Alexander.

A livello di politica economica, a partire dai primi anni '70, si assiste ad un nuovo fenomeno: la grande industria si interessa al territorio ed alla città come ambito di intervento capitalistico, tant'è che si creano nuove strutture finanziarie<sup>16</sup> per realizzare colossali progetti di carattere industriale, commerciale o turistico.

Sulla scia di quelle suggestioni formali e con lo sfondo di queste grandi manovre, diversi architetti, tra cui Vittorio Gregotti, cercano di riqualificare, in senso manageriale, la figura dell'architetto inaugurando una serie di progetti a grande scala<sup>17</sup> e di estrema complessità quali l'Università della Calabria, il quartiere Zen a Palermo e il Corviale a Roma. Il progetto di Carlo Aymonino per il quartiere Gallaratese (1967-73), a detta di Tafuri e Dal Co, chiude un'epoca che si era aperta con il populismo del quartiere Tiburtino



4.F4. "Il Corviale", Roma (M. Tafuri, F. dal Co)

**14.** Abbiamo già ricordato il disastro del Vajont il 9 ottobre del 1963; l'alluvione a Firenze e la straordinaria acqua alta a Venezia nel novembre del 1966. Il 19 luglio dello stesso anno un'intera porzione della città di Agrigento crolla per effetto di migliaia di alloggi costruiti abusivamente. L'area socialista presso il Ministero del bilancio risponde con il cosiddetto Progetto 80 che prevede la riorganizzazione dei sistemi metropolitani in base alla logica delle "vocazioni territoriali" in voga in quel momento. Tuttavia, ai buoni propositi non corrisponde una reale politica di riassetto del territorio e di gestione delle risorse economiche. Occorre attendere fino al 1971 per il varo di una legge sulla casa che, per lo meno, metterà un freno alla speculazione fondiaria, mentre l'anno anteriore, lo ricordiamo, erano state istituite le regioni. Nel 1985, finalmente, la legge Galasso per la protezione degli ambienti naturali e dei beni paesistici getta le basi, anche in Italia, per il nuovo paradigma ecologico.

**15.** L'esempio più significativo di questa stagione è il villaggio Matteotti progettato da Giancarlo De Carlo a Terni (1970-75).

**16.** La Fiat fonda Fiat Engineering e Siteco, l'Eni Tecneco e Isvet, la Montedison Montedil, l'Iri Italstat.

**17.** Sin dagli anni '60, la rivista Casabella aveva pubblicato una serie di progetti a grande scala, quali il Piano Intercomunale milanese o il progetto di Kenzo Tange per la baia di Tokyo (1960), e altri grandi concorsi nazionali e internazionali.



4.F5. Quartiere "Gallaratese", Milano (M. Tafuri, F. dal Co)

**18.** La ferrovia Palermo-Mazara, la statale n.119 e l'autostrada A29. Il primo ad intuire le enormi potenzialità di questa scelta è il sindaco di Gibellina, Ludovico Corrao che si fa promotore della decisione di trasferimento a valle della città. Della sua figura e di altre importanti scelte politiche, urbane e culturali che incisero profondamente sul destino della città diremo nel prossimo paragrafo.

**19.** L'ISES, per conto dello Stato, è incaricato non solo delle opere di urbanizzazione primaria (strade urbane, rete fognaria e idrica, impianti elettrici), ma anche di quelle di urbanizzazione secondaria (scuole, centri civici, centri commerciali, impianti sportivi, cimiteri, mattatoi, chiese, etc.) e della progettazione e realizzazione dei nuovi alloggi mediante due meccanismi: il finanziamento totale e il contributo. Nel primo caso l'intervento è diretto, nel secondo l'ISES si occupa della localizzazione e urbanizzazione primaria dei lotti e di fornire le tipologie di riferimento per la realizzazione degli alloggi. La lungaggine dei tempi di consegna delle abitazioni a carico dello Stato, porta in un secondo momento alla decisione di concedere contributi ai privati perchè si occupino personalmente della costruzione degli edifici. Anche in questo caso, tuttavia, il processo è rallentato dai tempi biblici di assegnazione dei lotti.

a Roma e il sogno della disciplina architettonica di rifondare una grande narrazione basata su linguaggi plurali.

L'esperienza del Belice si muove tra i due estremi che siamo andati tratteggiando, entrambi assoluti e politicizzati. Da un lato, il verticismo demiurgico figlio dell'esperienza del movimento moderno e della fiducia nel progresso e nella tecnologia, che considera le classi subalterne incolte ed incapaci di comprendere lo spazio in cui vivono e l'architetto come unico garante della qualità architettonica. Dal lato opposto, l'ideologia socialcomunista che crede nell'architettura come risposta sociale ad una necessità collettiva, di case e servizi, e, nel nome della liberazione e del riscatto delle masse, adotta quale criterio di riferimento l'immaginario collettivo.

Questo è il clima, tutt'altro che unitario, in cui matura l'esperienza progettuale della ricostruzione del Belice che cercheremo ora di analizzare in dettaglio.

### *Il piano dell'ISES*

Gibellina Nuova sorge in località Salinella, a 250 m di altitudine, su terreni pari a circa 270.000 mq. L'area è al confine con i comuni di Salemi e Santa Ninfa, cui viene sottratta una porzione del territorio comunale per permettere alla nuova città di insediarsi non solo in prossimità delle grandi infrastrutture<sup>18</sup>, ma soprattutto nelle vicinanze delle terre da coltivare che, espropriate ai baroni, sono ora proprietà dei piccoli coltivatori diretti. Tale scelta determina il superamento dell'organizzazione spaziale e sociale piramidale che abbiamo analizzato nella Gibellina di origine feudale. Il terreno deputato alla costruzione viene spianato in gran parte con le ruspe lasciando intatta un'unica, lieve altura nella parte centrale dell'area.

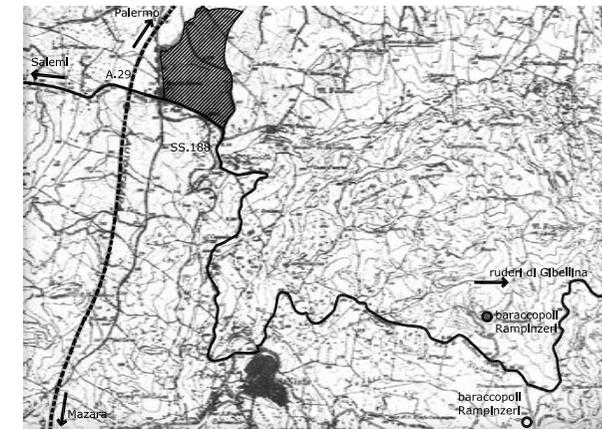
La forma urbana di Gibellina Nuova, proposta dai tecnici dell'ISES<sup>19</sup>, è ad ali di farfalla con un asse longitudinale centrale orientato est-ovest (ortogonale alla linea ferroviaria),

parte del quale, nel piano, è indicata come un grande vuoto. Qui è prevista la realizzazione di un centro civico. Le residenze sono disposte lungo le due ali e sono caratterizzate da file di case a schiera orientate secondo l'asse nord-sud e articolate in lunghezza in modo da affacciare tutte su degli spazi semi-pubblici<sup>20</sup>. I principali servizi alle residenze, ad esempio le scuole, vengono raggruppati, a Gibellina come negli altri paesi, in poli sul territorio verso i quali convergono i percorsi pedonali che, dove possibile, sono disegnati

1. Centro civico, commerciale e culturale
2. Chiesa Madre
3. Museo e scuole
4. Scuole
5. Scuole
6. Stazione ferroviaria



4.F7. Piano ISES per Gibellina Nuova (A. Renna)



- ⊗ Localizzazione Gibellina Nuova
  - Strada Statale SS.188
  - ..... Autostrada A.29 Palermo-Mazara
  - ▨ Aree espropriate per edificare Gibellina Nuova
- 4.F6. Localizzazione Gibellina Nuova (B. Rodeghiero)

<sup>20</sup>. "Gli spazi comuni lasciati tra le schiere di abitazioni unifamiliari sono stati attrezzati per la sosta e il gioco in modo da creare un'occasione di incontro tra gli abitanti che eviti "la vita sulla strada" tipica di certi agglomerati meridionali ma che eviti anche l'isolamento dei nuclei familiari tipico dei centri urbani", in *L'ISES...*, *op.cit.*, p.76.



4.F8. Piano ISES per Salemi Nuova (A. Renna)

21. V. Gregotti, G. Samonà, L. Quaroni, F. Berlanda, C. Melograni, G. Pirrone, F. Pellicciari, E. Montuori, L. Rubino ed altri per Gibellina; F. Coppola, M. Costa, D. Jervolino, S. Lenci, B. Majoli, F. Sartogo, I. Vaccaro, L. La Franca, C. Marinello, N. Sanfelice, G. Mannino e G. Perniciaro per Salemi.

22. La forma di Salemi Nuova ricorda quella del CEP di S. Giuliano a Mestre, progettato da Quaroni nel 1959, vedi M. Tafuri e F. dal Co, *op.cit.*, p.350. L'arrivo a Salemi Nuova è descritto in A. Cagnardi, *op.cit.*, pp.87-89.

23. Il primo esempio europeo di standardizzazione è la *Maison-Domino* di

in modo da stabilire relazioni visuali con i vecchi centri. Altri servizi sono distribuiti, invece, in modo periferico, generando una proliferazione di spazi aperti non ben definiti. Per la progettazione degli edifici pubblici, destinati ad accogliere le funzioni considerate "di spicco", vengono convocati i migliori architetti presenti sul territorio nazionale<sup>21</sup>. L'intenzione dell'ISES è quella di creare delle emergenze, in senso fisico e simbolico, capaci di qualificare il tessuto urbano dal punto di vista funzionale e formale.

I salemitani colpiti dal provvedimento di trasferimento parziale, vengono allocati in contrada San Leonardo, su un'area di circa 243.000 mq situata alle pendici settentrionali dell'antico nucleo urbano, ad un'altitudine variabile da 376 m. a 274 m. Anche qui viene costruita una nuova quota di campagna, realizzata questa volta con l'ausilio di colossali terrapieni in cemento, sulla quale edificare poi il paese moderno. Il risultato è nuovamente l'annullamento delle caratteristiche orografiche del luogo. Il piano dell'ISES prevede per la nuova Salemi una diversa forma urbana rispetto a quella originaria, costituita da elementi a simmetria radiale che si intersecano fra loro, dando le spalle al paese vecchio<sup>22</sup>. Al loro centro si apre un grande vuoto in cui sono previste attrezzature pubbliche. La separazione tra percorso pedonale e carrabile è l'elemento cardine di distinzione tra privato e pubblico. Come a Gibellina, gli altri servizi sono distribuiti in modo periferico, ad esempio nella vasta zona di cerniera tra i due abitati dove si prevede di collocare una scuola elementare e media, un centro civico e sociale, un mercato e centro commerciale, una unità sanitaria locale. Il collegamento veicolare tra i due centri è garantito da imponenti viadotti. A valle del nuovo quartiere si prevede una seconda area di espansione destinata ad alloggi popolari, secondo la tipologia della palazzina, e a residenza con contributo; al limitare dell'area gli impianti sportivi.

A Gibellina come a Salemi le tipologie residenziali proposte nascono dalla riflessione disciplinare sulla standardizzazione<sup>23</sup>, che porta ad adottare misure di flessibilità e facilità in vista delle variazioni del nucleo familiare, concordando questo aspetto con la tradizione

siciliana. Nonostante le difficoltà incontrate in ambito urbanistico nell'applicare sistemi *standard* a causa delle complesse caratteristiche geomorfologiche dei siti, l'ISES cerca di utilizzare criteri modulari nella progettazione delle residenze, appoggiandosi ad una nascente industria locale della prefabbricazione.

Una volta tratteggiate a grandi linee le caratteristiche formali dei due piani, occorre entrare nel merito di una riflessione più profonda sul loro contenuto. Negli ormai quasi 40 anni trascorsi dalla tragedia del 1968 e dalla ricostruzione del Belice, si sono versati fiumi d'inchiostro per criticare la proposta dell'ISES. I principali difetti denunciati dalla letteratura sul tema sono: l'aver utilizzato modelli estranei alla cultura del luogo; il non aver tenuto conto del clima e delle caratteristiche orografiche dei siti, con la conseguenza di orientare malamente l'edificato esponendo le case ad un eccessivo soleggiamento o all'azione dei venti dominanti; l'uso di tipologie estranee alla vita contadina; la rottura della relazione casa-strada; la dispersione dei servizi e la conseguente sensazione di disorientamento; il cambio di scala dell'edificato e la conseguente riduzione della densità abitativa con gravi effetti sociali.

Per comprendere appieno le scelte operate dall'ISES, occorre innanzitutto rileggere accuratamente il documento presentato da questo e inserirlo nel clima culturale che abbiamo tentato di riassumere all'inizio del capitolo. In secondo luogo è utile ricostruire la filogenesi dei modelli dichiaratamente adottati e di altri impiegati in analoghe occasioni indagandone il funzionamento.

La lettura del testo dell'ISES conduce ad una prima riflessione relativa al concetto di "piano". La lingua italiana, non così la castigliana, designa con la parola "piano" due significati distinti. Il primo indica il disegno, la rappresentazione sincronica, cristallizzata, di un momento della vita della città, parte di un complesso processo di costruzione urbana. A questo si riferisce Aldo Rossi quando scrive: "Considero il "piano" un elemento primario, al pari di un tempio o di una fortezza. (...) Il piano è sempre un tempo della



4.F9. L. Quaroni, CEP S. Giuliano, Mestre (M. Tafuri, F. Dal Co)

Le Corbusier, del 1914, seguito dalle sperimentazioni di Gropius e Mies Van Der Rohe sulla *siedlung*, negli anni '20. Vedi: M. Tafuri, F. Dal Co, *op.cit.*, pp.113, 126 e 129-130.

24. A. Rossi, *L'architettura...op.cit.*, p.124.

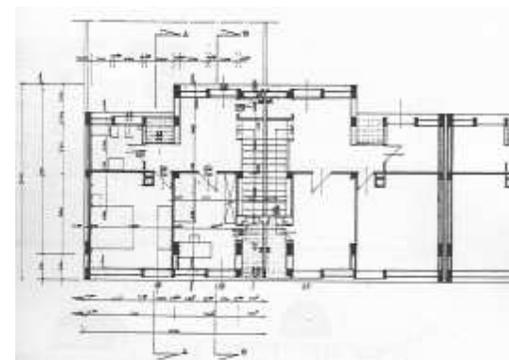
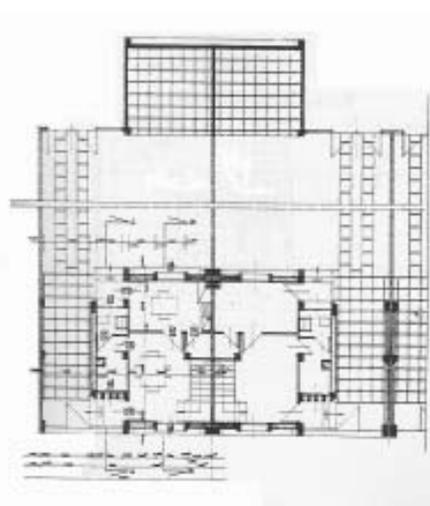
25. Vedi la voce "piano" de: Il grande dizionario Garzanti ... *op.cit.*, p.1401. La lingua castigliana, ad esempio, utilizza il termine "plano" per il primo concetto e "plan" per il secondo.

26. Il documento presentato dall'ISES ha carattere globale e comprende in primo luogo una serie di studi preliminari volti ad indagare non solo le caratteristiche fisiche del luogo, ma anche quelle economiche e sociali, e in seguito delle indicazioni programmatiche che delineano un modello socio-economico determinato prima che territoriale. Vedi: *L'ISES... op.cit.*, pp.31-76.

27. Nel documento si legge: "1) Una trasformazione delle strutture urbanistica ed economica può avvenire soltanto come risultato di scelte derivanti dalla realtà della dialettica socio-economica tendente a modificare i tradizionali rapporti ed equilibri. 2) Le condizioni di sottosviluppo che caratterizzano l'area si traducono nella riproduzione, nell'ambito della struttura sociale, di forme di potere attraverso le quali il sistema dei rapporti spaziali viene articolato in funzione del drenaggio delle risorse a favore del sistema economico di cui l'area stessa è parte subalterna. 3) Pertanto un piano urbanistico deve risolversi in una attuazione di strumenti coordinati che diano la possibilità alla popolazione di ampliare al massimo la gamma delle scelte stesse, relative all'impiego dello spazio inteso come risorsa per la costruzione di nuovi rapporti sociali". (...) È necessario "individuare gli strumenti attraverso i quali il rapporto reciproco tra individuo-famiglia-società (dalla residenza al territorio e viceversa) usufruisca di una molteplicità di canali di comunicazione, che impediscano la creazione di strozzature e passaggi obbligati sui quali possa tornare ad insediarsi una qualsiasi forma di potere capace di esigere un "pedaggio"", in *Idem*, pp.49-50 e 57.

città, alla stessa stregua di qualsiasi altro elemento primario."<sup>24</sup> Rossi sancisce così l'importanza strutturale del piano nella configurazione dell'urbe. Ma "piano" significa anche un "programma in cui si predispongono le modalità e gli sviluppi di un'azione o di un'attività"<sup>25</sup>. La dicitura "piano dell'ISES" raccoglie questo secondo significato riferendosi alle politiche generali di ricostruzione<sup>26</sup> dei comuni del Belice e lasciando, invece, sullo sfondo, come schema indicativo, la proposta per la pianta delle nuove città.

L'ISES è convinto che il superamento dei rapporti di potere passi per una variazione sostanziale della relazione tra l'individuo-famiglia, identificato nello spazio della residenza, e la società, rappresentata dagli spazi pubblici<sup>27</sup>. A livello di piano-disegno questo si esplica nel mettere ogni residenza in rapporto diretto con un percorso pubblico pedonale attrezzato che abbia altresì il ruolo di collegamento tra le diverse famiglie. Il vincolo con la strada pubblica, che l'ISES considera in tal modo paritario, mira, a livello di piano-programma, a smantellare gli equilibri gerarchici esistenti, non solo all'interno della



4.F10. ISES, tipologia A, piano terra e primo piano (Quaderni ISES)

società, ma anche della stessa famiglia. Le tipologie edilizie assorbono tale indicazione sviluppando in diversi modi il tema del cosiddetto "soggiorno pubblico" che trova forma nel portico, nella veranda, nel laboratorio artigiano, nello spazio aperto attrezzato, etc.<sup>28</sup> Il passaggio di scala all'intero tessuto urbano è garantito dalla presenza di nodi caratterizzati da attrezzature pubbliche. L'ISES ritiene in questo modo di essere riuscito ad eliminare la pratica secolare del vicinato che considera dannosa alla vita moderna<sup>29</sup>. Così facendo l'Istituto mostra di credere che basti separare spazio e simbolo per spazzare via una cultura millenaria, consolidata mediante un altrettanto lungo meccanismo di relazione d'uso con i rispettivi ambiti di vita. La città tradizionale viene sostanzialmente criticata per la fissità del rapporto forma-simbolo (ricordiamo, ad esempio, l'associazione piazza della Chiesa Madre-potere religioso), che garantisce la permanenza del meccanismo gerarchico di potere. Tuttavia l'ISES, nel tentativo di superare la rigidità dello spazio pubblico, ripropone esattamente lo stesso meccanismo di controllo, affidando al percorso pedonale il ruolo di spazio democratico e democratizzatore. L'ISES è convinto che questa indifferenza localizzativa della residenza rispetto alle attrezzature sia la chiave per il superamento della dicotomia città-campagna. In realtà, il senso di disorientamento generale che la popolazione prova al suo arrivo nei nuovi centri e che identifica con la sensazione del "tutto è uguale", radica proprio nella dissoluzione forzata dell'ordine sociale tradizionale con la conseguente perdita di ogni riferimento culturale. La gerarchia degli elementi urbani aveva, infatti, la funzione di orientare lo spazio e scandire il tempo del quotidiano proprio in virtù di quella relazione diretta spazio-significato simbolico, forma-gradino sociale di appartenenza che esprimeva con meridiana chiarezza<sup>30</sup>. Inoltre, nella pianta dell'ISES il principio considerato democratico del "tutto uguale" viene contraddetto dalla creazione di una spina centrale in cui dovrebbero addensarsi gli oggetti di qualità, che nella città tradizionale erano invece sparsi un po' ovunque nel tessuto urbano. Tale scelta reintroduce *de facto* una gerarchia sociale dello spazio urbano e la dicotomia città-campagna che si voleva superare si ripresenta



4.F11. ISES Tipologia A, Gibellina (B. Rodeghiero)

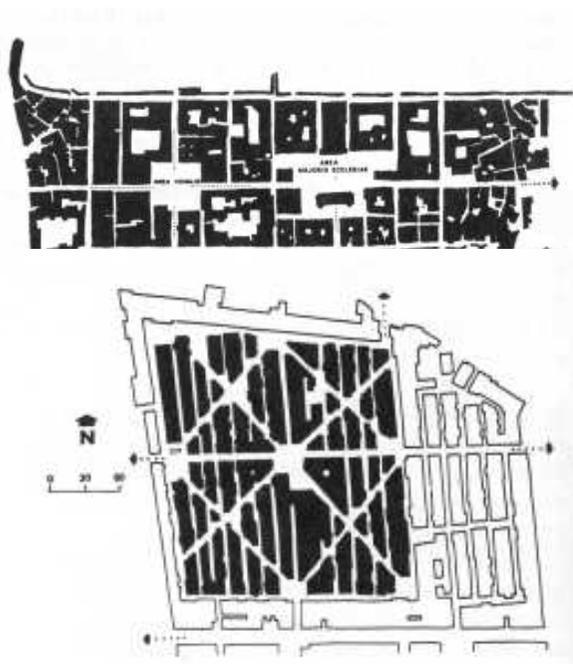


4.F11. ISES Tipologia A, Salemi (B. Rodeghiero)

**28.** Per studiare in dettaglio le diverse tipologie edilizie proposte dall'ISES, vedi le schede in Appendice I.

**29.** Il paradigma moderno sancisce il predominio dello spazio pubblico su quello privato, dell'apertura sulla chiusura.

**30.** Abbiamo visto, ad esempio, nel capitolo 2 l'importanza per la cultura siciliana di una chiara separazione tra spazi maschili e femminili.



4.F13. Pianta antica di Noto e S. Stefano di Camastra (S. Boscarino)

31. Stiamo qui parafrasando la distinzione tra "cultura popolare" e "cultura destinata al popolo" di cui parla C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1999, p.XIV.

32. F. Jameson, "Is Space Political?", in N. Leach (a cura di), *Rethinking Architecture*, Routledge, London, 1997, tratta esattamente questo punto sostenendo che la forma artistica non ha un contenuto politico, che viene invece proiettato su di essa attraverso un meccanismo allegorico. Una critica feroce alla relazione perversa che si genera talora tra politica ed estetica è sottesa agli scritti di W. Benjamin, *op. cit.*, pp.19-56. Riferendoci, invece, all'ambito della sociologia urbana, vedi: "Espacios, migraciones, alteridades", in *Astragalo*, Celeste Ed., Madrid, Septiembre 2001, in cui si riflette sull'impossibilità di indurre cambi sociali attraverso cambi fisici.

33 Sulla vicenda della ricostruzione di Noto, vedi anche: *Studi sulla ricostruzione del Val di Noto dopo il terremoto del 1693*, Gangemi, Roma, 1994; L. Triglia, *1693 Iliade funesta, La ricostruzione delle città del Val di Noto*, Arnoldo Lombardi Editore, Palermo, 1994, pp.33-36.

prepotentemente sotto forma di contrapposizione centro-periferia. L'architetto è chiamato ancora, come nella città preindustriale, a costruire spazi simbolici.

La nuova città pensata dai tecnici dell'ISES come paradigma di una moderna "architettura popolare", finisce per essere un altro prodotto di "architettura destinata al popolo"<sup>31</sup>, pensata, cioè, da una classe dominante. A questo punto, la differenza tra la proposta dell'Istituto e la pratica, tradizionale in Sicilia per le città insignite dello *jus populandi*, di imporre l'espansione a partire da un modello prestabilito diviene molto sottile. L'equivoco dell'utopia progressista dell'ISES consiste, a nostro avviso, nel credere che la flessibilità stia unicamente nello spazio fisico e che l'ideologia della modernità possa essere tradotta formalmente modificando questo. Possiamo davvero pensare che una determinata forma dello spazio, sia di per sé portatrice di un messaggio politico<sup>32</sup>?

In realtà ciò che garantisce la democraticità di un processo è il fatto di mantenere vivo e aperto il dialogo politico tra le parti in gioco, mentre l'eliminazione della lotta di classe finisce per essere un'utopia altrettanto totalizzatrice quanto la sua negazione.

Veniamo ora agli esempi antichi. Il primo caso con cui è opportuno stabilire una relazione è quello della ricostruzione della val di Noto<sup>33</sup> dopo il terremoto del 1693, benchè non sia questo l'unico episodio, in Sicilia, di rifondazione dopo un disastro. Annoveriamo, per esempio, S. Stefano di Camastra travolto da una frana nel 1682 e ricostruito più in alto, presso Mistretta e la città di Messina devastata da un sisma nel 1908.

Granmichele (ex Occhiolà), Avola e Noto vennero riedificate in altro sito senza ricorso a grandi strutture tecnico finanziarie e legislative. La pianta della città nuova fu disegnata in pochi giorni a partire dal modello di città a reticolo ortogonale, il cui referente antico, archetipico, è, com'è noto, la città ippodamica, poi ripresa dal *castrum* romano, per le città fondate in zone pianeggianti. La particolarità più significativa della pianta ippodamica è l'aver un centro, civile e religioso, fulcro dell'immagine della città. Ad esso si accede da una via principale. A partire da qui si vertebrava il reticolo dell'intera urbanizzazione, il

quale si estende anche all'organizzazione del suolo agricolo circostante. Come nota Pierluigi Nicolin, che studia il caso di Noto<sup>34</sup>, nel processo di rifondazione, il disegno della città è soprattutto un *tracciato*<sup>35</sup>, che serve da guida alla realizzazione della maglia viaria, dopo aver appositamente spianato i terreni, piantato i picchetti e tese le corde. Gli adattamenti e le variazioni alla forma dei lotti nascono da esigenze pratiche di cantiere. Con l'andare del tempo, alle baracche provvisorie collocate nei lotti si sostituiscono gli edifici in muratura. La vera differenza tra le ricostruzioni del passato e quelle del Belice, quindi, non sta nei modelli prescelti, bensì nella gestione del processo. La città provvisoria non sorge nello stesso sito della città futura, per cui non dà luogo a un normale procedimento di formalizzazione progressiva dell'abitare. La situazione tripartita (città vecchia, baraccopoli, città in costruzione) che abbiamo visualizzato nel capitolo anteriore è espressione del conflitto in atto tra le parti in gioco. I responsabili della ricostruzione ritengono che la modernizzazione del Belice sia possibile solamente rompendo con i modi di vita precedenti, ma, come abbiamo visto, far coindidere il rinnovamento con la sola trasformazione fisica dello spazio, porta ad imporre soluzioni univoche e rigide che contraddicono l'intenzione democratica e partecipativa di partenza. Forse l'ideale sarebbe stato proporre un sistema di regole, spaziali e sociali, flessibili agli adattamenti successivi, ma è anche vero che in momenti come quello di crisi, di urgenza e di assenza di casi analoghi recenti, le posizioni tendono a radicalizzarsi ed è difficile trovare il punto di equilibrio. Ciononostante è un dato di fatto l'aver optato allora per un processo decisionale foriero di conflitti: la frapposizione di un nutrito apparato di tecnici spersonalizza, infatti, la relazione tra gli abitanti, la pubblica amministrazione e i progettisti a detrimento di una auspicabile trasparenza delle scelte. Tornando all'esempio di Noto, così come al suo archetipo, la città di Mileto disegnata da Ippodamo, possiamo dire che l'aspetto più importante è che si tratta di proposte non solo di ordine urbano, bensì di convivenza sociale<sup>36</sup>. Anche qui i tre settori residenziali convergono verso quello pubblico centrale con il vuoto dell'agorá. Fra Angelo Italia, che



4.F14. Pianta di Mileto (J. Estevez)

<sup>34</sup> P. Nicolin, *op.cit.*, 1983, pp.13-16

<sup>35</sup> Il *sulcus primigenium* che sancisce, come abbiamo visto, p.136, la fondazione della città non è una traccia *hard*, bensì una indicazione fluida.

<sup>36</sup> Per approfondire questa idea vedi: J. Estevez, "La ciudad democrática. Hippódamos de Mileto, Mileto de Hippódamos: el nacimiento de un urbanismo democrático", in *ARQ*, n.37, 1997, pp.49-53.



4.F15. Città ideali: Scamozzi, Filarete, Palmanova, Avola e Granmichele  
(S.Boscarino e AE.J. Morris)

37. "Qui adunque sorge Noto in ampie e rette vie, maestosa negli edifizii e a poche seconda in Sicilia, distante 3 miglia dalla spiaggia marittima, 5 dall'antica Noto, uno dalle ripe del fiume Assinaro, in 38° e 40' di long. È la prima e la più ampia strada che stendesi da oriente ad occidente, mena dopo alcuni passi in una gran piazza, del di cui lato australe tiene il mezzo il tempio principale sacro a S.Nicola.. Corrisponde rimpetto la chiesa maggiore il palazzo del consiglio civile, da fabbricarsi magnifico, siccome osservasi dagli inizi, le costruzioni cioè, le scale, e le aule inferiori. Al lato sinistro dellanbmedesima piazza sollevasi l'insigne monastero di donne del S. Salvatore, di cui diremo; gli altri prospetti della piazza van superbi di nobili palazzi di cittadini. Percorrendo poi la medesima via volta presentasi la piazza del mercato, che stendesi ampiamente da austro ad aquilone, e le corrispondono quattro ampie vie meritevoli tutte di attenzione per gli splendidi palazzi dei signori che ne decorano i lati; nel centro della piazza è un magnifico fonte di marmo da Carrara adorno di statue. Indi giusta l'indole del suolo sollevasi il paese, ed accoglie un adeguato piano gli edifizii superiori, diviso quasi interamente da ampie vie e rette ad angoli anche retti, e decorato nel mezzo dalla chiesa del SS. Crocifisso.", in Vito Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*, A. Forni, Sala Bolognese, 1983.

38. M. Tafuri, F. Dal Co, *op.cit.*, pp.337 e 342.

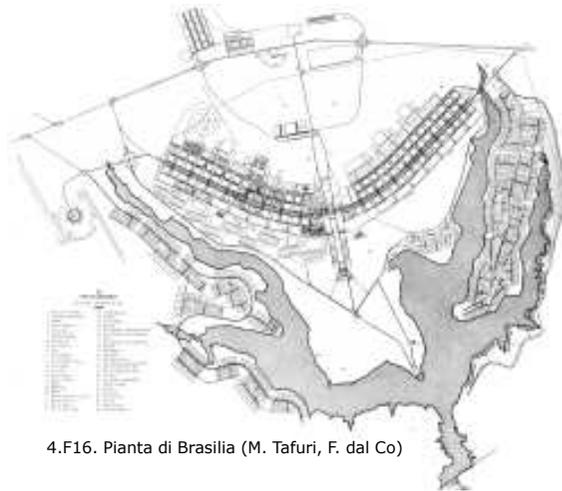
39. L'ISES..., *op.cit.*, p.26.

40. *L'idea della città giardino*, Calderini Bologna, di E. Howard è pubblicato in Italia nel 1962.

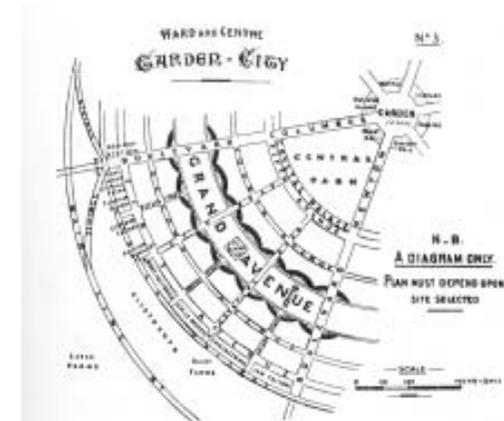
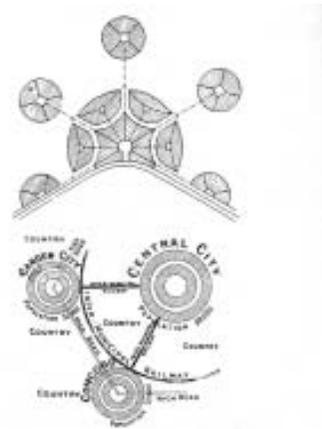
progetta Avola, si ispira a Scamozzi. Egli disegna anche la parte monumentale di Noto<sup>37</sup>, con un evidente riferimento alle città ideali da Palmanova a Sforzinda. La pianta, centrale, centripeta e chiusa, è divisa da quella popolare: la città del potere sta in alto, la città del popolo in basso. La prima, con gli edifici nobiliari e religiosi, si sviluppa lungo un asse est-ovest su cui si aprono tre piazze, l'altra, a scacchiera, si sviluppa secondo l'asse nord-sud. Ne consegue che al centro vi è un grande vuoto. Lo stesso succede a Granmichele e a Catania dove i governanti decidono che la dimensione dello spazio centrale della città, da destinarsi a pubblica piazza, dev'essere tale da poter assolvere alla funzione di ricovero della popolazione in caso di terremoto.

Tuttavia possiamo trovare un altro esempio, molto più vicino a noi, di nuova fondazione con un vuoto pubblico al centro: si tratta della pianta della città di Brasilia, costruita su disegno di Lucio Costa<sup>38</sup> nel 1957. La forma urbana, metafora di un aereo atterrato nel mezzo della giungla, ha al suo centro il *Gouvernement Axis*, in cui Oscar Niemeyer colloca la piazza dei Tre Poteri con il parlamento, la cattedrale e il palazzo presidenziale. Nelle ali vengono sistemati i blocchi residenziali di stile sovietico inframezzati da ampi spazi aperti.

Gli altri due modelli, dichiaratamente tenuti in conto dall'ISES<sup>39</sup>, sono le *new towns* inglesi e scandinave e la *città giardino*<sup>40</sup>. Il modello della *garden city* è immaginato per diradare la iperdensa città industriale, ma, trasferendo tale modello nel Belice, non si tiene conto che qui non c'è nessuna città industriale previa. Ecco allora il paradosso del



4.F16. Pianta di Brasilia (M. Tafuri, F. dal Co)



4.F17. Schemi della città giardino di Howard (M. Tafuri, F. dal Co)

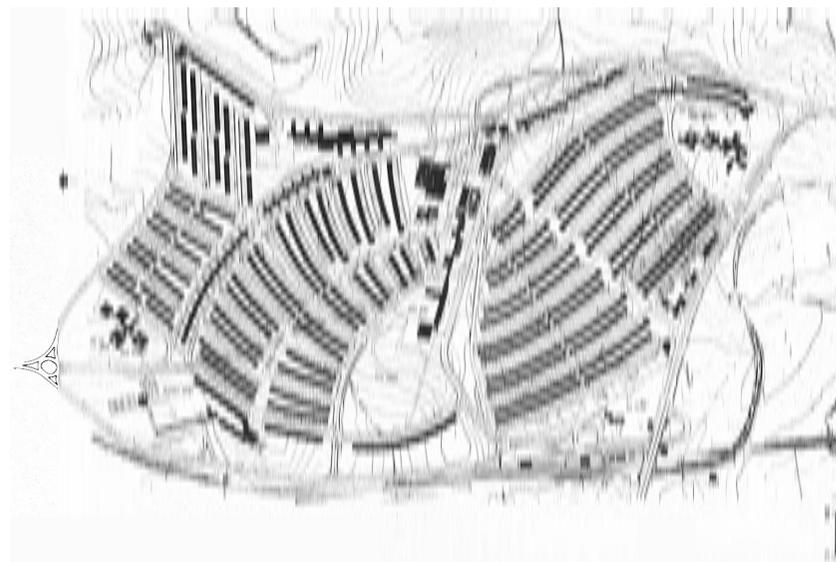
piano ISES: annunciare un programma sociale che viene poi contraddetto dal modello architettonico utilizzato.

D'accordo con questi antecedenti, quindi, nel piano dell'ISES, i vuoti sono i punti nodali dell'impianto urbano, quelli in cui devono sorgere le attrezzature pubbliche attorno alle quali si struttura l'intera città. Inoltre viene espressa l'intenzione di adeguare la forma urbana alle caratteristiche del territorio, ritenuto l'unico elemento stabile, indipendentemente dalle mode. In questo senso, gli schemi per Gibellina Nuova e per Salemi appaiono come una scelta di compromesso. Le forme sinuose, quasi organiche, vogliono simulare un accordo con il paesaggio che difatto non c'è dato che l'orografia del sito è, in entrambe i casi, spianata con le ruspe. Inoltre la rigidità dello schema adottato, in questo caso decisamente una traccia *hard*, denuncia il suo carattere utopico visto che la funzione segue la forma e non, come sarebbe auspicabile, la forma nasce dalla dialettica tra funzione e luogo.

La sensazione di vuoto è data anche dal sovradimensionamento delle sedi stradali (pedonali e non). È questo uno degli aspetti, come abbiamo detto, maggiormente

criticato<sup>41</sup>, assieme alla conseguente variazione di densità media dell'abitato: a Gibellina Nuova, ad esempio, si passa dai 3200ab/ha del paese vecchio agli attuali 350ab/ha con un evidente effetto dispersione. In effetti la bassa densità è contraria alle abitudini di vita delle città mediterranee.

Tuttavia, per capire le ragioni di tali scelte occorre nuovamente riferirsi alla relazione di progetto dell'ISES. Si comprende allora che ai pianificatori impegnati nel rilancio e sviluppo dell'economia della valle in un arco di tempo di 15 anni, interessa soprattutto rispondere alla domanda potenziale<sup>42</sup> di infrastrutture dei nuovi centri, immaginandoli in poco tempo crescere ed espandersi e prevedendo soprattutto strade e svincoli intasati dal traffico cittadino<sup>43</sup>. Inoltre anche qui, come a Noto, si adducono ragioni di prevenzione



41. Vedi: A. Cusumano, *op.cit.*, p.17.

42. Di questo stesso avviso è Franco Purini secondo cui i piani dell'ISES hanno avuto il pregio di "aver costituito, proprio a causa del superdimensionamento del tracciato, una sorta di riserva che ha trasformato il problema delle future espansioni in quello di una crescita interna.", in F. Purini, "Le piazze", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, p.18.

43. Lo stesso vale per le reti idriche, fognarie ed elettriche. L'esigenza di razionalizzazione delle opere di urbanizzazione primaria, porta alla decisione di livellare i terreni quando superino pendenze del 2-3%. Ecco che le strade prevedono moduli di 2,80-3,50 m per corsia veicolare; 2 m per corsia di sosta; 4 m per corsia di parcheggio e 0,75 per corsia pedonale. I percorsi pedonali arrivano così a misurare fino a 20 metri di larghezza, i marciapiedi hanno larghezza di 2 m per contenere tutte le canalizzazioni e i chiusini, con un evidente sovradimensionamento.

4.F18. Gibellina vecchia e nuova: scala e densità a confronto (B.Rodeghiero)

antisismica.

La difficoltà di adeguare le misure al luogo impone, a nostro avviso, una riflessione sul concetto di scala. D'accordo con Philippe Boudon<sup>44</sup> consideriamo la scala come la regola di passaggio da uno spazio ad un altro, cosicché un cambiamento di scala è un cambiamento di spazio fisico e mentale al tempo stesso, e pone una questione di pertinenza<sup>45</sup>.

Il concetto di scala ha un'importanza fondamentale soprattutto nella relazione tra spazio privato e spazio pubblico. Quest'ultimo va pensato come tridimensionale specialmente nel momento del disegno del nodo più difficile dello spazio urbano che è la relazione casa-strada. Risolvere tale rapporto significa, secondo Spiro Kostof, articolare la linea della strada con quella dell'edificato. Quando le due sono congruenti, o pertinenti detto con parole di Boudon, la struttura dello spazio pubblico è inequivocabile<sup>46</sup>.

L'unità di casa e strada è anche, come abbiamo visto nel capitolo 2, una questione culturale con implicazioni di natura sociale, ma pure costruttive. Fatto sta che la tradizione urbana di questa parte della Sicilia è il fronte continuo e non la casa isolata, propria, invece, della tradizione anglosassone.

Come abbiamo potuto analizzare finora, il piano dell'ISES non manca di contraddizioni, ma il fare architettura è sempre frutto di una tensione culturale. Pur con tutti i limiti imposti dalla realtà e dall'urgenza, l'ISES ha il pregio di riuscire ad applicare delle riflessioni generali ad un caso particolare, di capire che la tragedia è un'occasione per migliorare le condizioni di vita della gente del Belice e di mettere l'accento non tanto sull'aura artistica del progetto quanto sulla necessità di coniugare diverse necessità, tra cui anche quella della riproducibilità, opzione certamente opportuna in un contesto di scarsità di risorse e di tempo. Le incongruenze nelle scelte operate non fanno altro che ribadire come la costruzione della città sia sempre e comunque un processo di cambio in corso.

**44.** P. Boudon, *Sur l'espace architectural, essai d'épistémologie de l'architecture*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2003.

**45.** "Le changement de point de vue revient à inscrire cet espace dans un autre espace de référence et à réévaluer la pertinence de ses mesures suivant de nouvelles échelles", Idem, p.119.

**46.** S. Kostof, *op.cit.*, 1992, p.214.

47. Lo "scandalo Belice" salta sulle prime pagine dei giornali nei primi mesi del 1976. Per una feroce autocritica disciplinare, vedi: "Dossier Belice", in *Casabella*, n.420, dicembre 1976, pp.2-15. Qualche anno dopo, nell'articolo di A. De Bonis, *op.cit.*, pp.117-121, si leggono dati sconsolanti: nel 1979, 50.000 persone dormono ancora nelle baracche; sono stati espropriati 700.000 mq di superficie prevedendo una densità media di 50 abitanti/ha, mentre i piani per l'edilizia popolare (PEEP) varati in Italia ne prevedono 180/ha. Il costo reale per realizzare un lotto di circa 50 alloggi si aggira sui 35 milioni di lire, senza contare le spese di urbanizzazione. Il costo medio per abitante della ricostruzione è di 1.390.000 lire contro le 83.000 necessarie a Torino per edilizia popolare; 179.000 a Bologna e 200.000 a Roma. È evidente la colossale speculazione compiuta. Gli appalti sono finiti in mano della mafia locale e non si contano i casi di denuncia di politici per corruzione. I prezzi sono stati spesso gonfiati dal ricorso a costosissime quanto inutili opere: demolizioni indiscriminate, sbancamenti di intere colline, realizzazione di muri di contenimento ciclopici, strade, sopraelevate e incroci sovradimensionati e spesso rimasti a metà. Frequenti anche i casi conclamati di corruzione amministrativa per far sì che altri comuni, non terremotati, potessero usufruire delle agevolazioni.

48. G. Cangemi, *op.cit.*, p.170.

49. Il denominato "pacchetto di industrializzazione" del 1970, vedi: A. De Bonis, *op.cit.*, pp.126-130.

50. Un'autocritica giunge anche da parte del Comune, nella persona dell'architetto G. Pirrone. Egli definisce i piani del Belice "frutto di una urbanistica opulenta" criticando il sovradimensionamento delle infrastrutture, l'equivoco della bassa densità, e l'eccessiva zonizzazione delle funzioni. Vedi: G. Pirrone, Piano di verifica globale del nuovo centro urbano, relazione allegata alla delibera del Consiglio Comunale n.151 del 25/09/1982, Comune di Gibellina, 1982

51. In Inghilterra, negli anni '80, le teorie della generazione di forze centripete rispetto alla centralità della città di Londra, sono abbandonate a favore del recupero dei vecchi centri meno affollati.

52. È il concetto di fondo espresso da C. Sitte, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano, 1981, per il quale l'importante non è una morfologia particolare della città, ma l'unità e qualità dello spazio urbano.

53. M. Tafuri, *op.cit.*, 1977, p.125.

Un primo consuntivo dell'opera di ricostruzione pare possibile a un decennio dall'inizio: la situazione appare desolante<sup>47</sup>. L'ISES ha completato le infrastrutture (1976), ma realizzato il programma abitazionale solo all'11,72%<sup>48</sup>. L'ideologia delle grandi infrastrutture motrici di sviluppo, senza un adeguato piano socio-economico di rilancio dell'occupazione, è rimasta lettera morta<sup>49</sup>. Il territorio è stato ignorato: nulla si è fatto sul piano legislativo prima ed operativo poi per risolvere il grave problema dell'approvvigionamento idrico, del dissesto idrogeologico, del recupero e della costruzione di percorsi e tracciati rurali che inseriscano le nuove città in una vera rete di relazioni con il territorio circostante. Nel frattempo, le nuove città sorte in terreni completamente vergini, o le città satelliti edificate a poche centinaia di metri dagli antichi centri, stanno mostrando i loro punti deboli<sup>50</sup> in un momento in cui, gli stessi modelli anglosassoni cui si era attinto a piene mani, stanno vivendo una involuzione<sup>51</sup>. Le città nuove non hanno senso se non sono anche il luogo di nuova qualità di vita<sup>52</sup> e rimangono solo squallidi dormitori, lontani dai centri di produzione e di relazione.

Il fallimento dello *zoning* è ormai decretato, ma lo è anche l'utopia dello sviluppo, dell'economia pianificata, della programmazione a lungo termine, dell'architetto taumaturgo e dello Stato interventista. L'ideologia del piano, come dice Tafuri, "è travolta dalla *realtà del piano*, una volta che questo, superato il livello dell'utopia, sia divenuto meccanismo operante."<sup>53</sup> E quella realtà mostra una città spezzata perchè rotto è il suo equilibrio con il paesaggio e, quindi, tra il territorio e la società che lo abita. Saranno necessari altri strumenti, tanto di lettura come di scrittura, per cercare di dare risposta ai problemi del Belice, ma è ancora troppo presto.

Per il momento all'utopia materiale dello sviluppo si contrapporrà un'altra utopia, di stampo illuminista, che riconosce alla cultura quello stesso ruolo catalizzatore. Di questo parleremo nel prossimo paragrafo.



4.F19. Foto aeree dei centri nell'anno 1978 (A. Renna e M. Jodice)

### *Catarsi collettiva: teatro sulle rovine*

Nella primavera del 2004 il Comune di Gibellina decide di organizzare una mostra itinerante<sup>54</sup> sul patrimonio artistico di Gibellina Nuova portando prima a Barcellona, poi a Oporto e finalmente a Gemona del Friuli una selezione dei quadri esposti nel Museo civico della città e una serie di foto relative alle opere d'arte collocate *en plein air* in vari punti della città medesima. È evidente l'interesse per una valorizzazione di tipo scenografico del patrimonio, ormai storico, di Gibellina Nuova. L'immagine da cartolina è utilizzata per preparare uno spettacolo capace di rilanciare l'interesse turistico per Gibellina, ritratta come una "top model" usando le parole dell'antropologo Manuel Delgado<sup>55</sup>, di cui il cittadino è l'attonito ed inerme spettatore. La cultura è diventata oggi, a detta dell'autore, la nuova nozione feticcio delle politiche urbane; la sua mercificazione è compiuta. Arte e architettura vengono utilizzate anche a Gibellina come un marchio di fabbrica, in modo da inscrivere la città nella lista delle presenze globali. Lo si è fatto a Barcellona destinando uno spazio di rilievo alla torre Agbar di Jean Nouvel, o all'Auditorium di Herzog & De Meuron, edificio-superstar, del non a caso denominato "Forum delle culture", lo si fa da almeno vent'anni nelle grandi metropoli di tutto il mondo, ma è mancato finora un serio dibattito sulle ragioni di questa nuova politica urbana. Gli architetti si rifugiano nel proprio *status* di artista, evitando di affrontare la questione del loro ruolo all'interno del mercato del consumo. L'unico ad essersi apertamente occupato del tema è Rem Koolhaas<sup>56</sup>. L'ultima frontiera dell'umanità, dice l'architetto, è lo *shopping*, ossessione di cui è impossibile liberarsi. Allora perchè non servirsene, esasperandola? Nel suo negozio Prada a New York, Koolhaas inverte i termini della questione trasformando, non la cultura in consumo, ma il consumo in cultura, esponendolo. In questo modo le marche, Prada da un lato, OMA dall'altro, diventano marchio di identità, garanzia di identità.

Gibellina ha gioco facile nel ricorrere al marchio di "città d'arte"<sup>57</sup>. Sin dai primi anni '80,

54. Vedi il sito del comune di Gibellina: [www.comunedigibellina.it](http://www.comunedigibellina.it)

55. È l'immagine proposta per la Nuova Barcellona in M. Delgado, *Elogi del vianant. Del "model Barcelona" a la Barcelona real*, Edicions de 1984, Barcelona 2005, p. 61. Sull'individuo come spettatore della società ed una critica feroce del mondo dell'immagine, vedi: G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 1995 (ed. originale, 1967); ma ricordiamoci che solo un anno prima R. Venturi aveva pubblicato *Complexity ...*, *op.cit.*, e che nel 1988 esce di R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge. In entrambi Venturi raccoglie e feticizza le immagini del mondo del consumo per il loro potenziale di creatività.

56. Per approfondire il tema della cultura del consumo analizzata dall'ultimo Koolhaas, vedi: "Marcas, culturales. Koolhaas, Guggenheim, Prada: el Estilo Multinacional", in *Arquitectura Viva*, n. 83, marzo/aprile 2002, pp.25-70. Nella stessa rivista c'è tra l'altro un interessante conversazione tra Koolhaas, Obrist e Venturi-Scott Brown re-imparando da Las Vegas quindici anni dopo. Sulla ossessione degli architetti contemporanei per l'immagine che trasforma il mondo immaginario, virtuale, in reale, vedi: N. Leach, *La estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001; B. Tschumi, "Six Concepts in Contemporary Architecture", in Andreas Papadakis (ed.), *Theory and Experimentation*, Academy Editions, London, 1993.

57. È inquietante in tal senso rileggere le pagine memorabili di Benjamín secondo il quale momenti estremi come il fascismo riappaiono sempre quando la politica si estetizza e dalle preoccupazioni etiche ci si sposta verso quelle estetiche, vedi: W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, *op.cit.*, 1966, pp.19-56.

infatti, l'arte è divenuta, come vedremo fra breve, il mezzo e la ragione del riscatto non solo di uno spazio urbano amorfo, ma di una intera comunità ferita. Gibellina diventa improvvisamente teatro e protagonista di una straordinaria forza creatrice; una piccola città di provincia, in costruzione, piena di problemi e contraddizioni, salta agli onori della cronaca internazionale, è fotografata e pubblicata su giornali e riviste, esposta a Milano e persino a Parigi. "Volontà di vita – scrive la Di Stefano – è questa energia profonda il contributo di Gibellina all'utopia d'Europa."<sup>58</sup>

Ma da che cosa è mossa questa forza creatrice e di chi è l'utopia? Chi e come ha deciso questa attribuzione di valore? Chi ha selezionato quali opere sono degne di entrare a far parte del patrimonio storico della città?

Ripercorrendo le tappe della storia di Gibellina e Salemi e del loro territorio, abbiamo visto che il consolidamento del significato simbolico di uno spazio richiede tempo. Tuttavia non sempre la comunità è chiamata a partecipare al processo di costruzione di tale significato, e si trova, invece, a dover accettare un valore simbolico definito *a priori*<sup>59</sup> dai suoi rappresentanti politici o dai pianificatori e progettisti. In tal caso è possibile che il significato simbolico attribuito da questi ad uno spazio (o ad un evento) urbano non coincida con quello degli utenti. Fortunatamente, questo non impedisce che tale spazio sia oggetto di una ri-appropriazione *a posteriori*. A partire dalle proprie caratteristiche culturali, i soggetti che subiscono l'imposizione di significati da parte di altri, sono capaci di farli propri incorporandoli nella loro sfera simbolica. Se il processo riesce, le persone implicate possono stabilire interazioni dinamiche con il proprio intorno e, attraverso questo scambio di significati, consolidare un sentimento di appartenenza. Qualora non si dia tale processo di riappropriazione, l'identità sociale urbana del gruppo è messa in pericolo<sup>60</sup> con importanti effetti sul benessere sociale delle persone e sulla loro qualità di vita.

**58.** E. Di Stefano, "Frammenti di creazione", in *Labirinti*, Anno II, n.4, dic. 1989, p. 10. L'autrice racconta della mostra organizzata al Grand Palais di Parigi da Claude Mollard e intitolata "L'Europa dei creatori", un sondaggio per chiedere a 70 città di 22 paesi europei quali fossero le nuove utopie. Gibellina partecipa con un padiglione dove espone foto, plastici dei monumenti realizzati dagli artisti degli anni '80 e un filmato.

**59.** A proposito della attribuzione di valore simbolico a priori o a posteriori, vedi E. Moreno, E. Pol, *op.cit.*, 1999, pp.49-50; S. Valera, *op.cit.*, pp.99-100.

**60.** A proposito di questa contraddizione A. Rapoport, *Aspectos de la calidad del entorno, La Gaya Ciencia, Barcelona*, 1974, p.30, distingue tra simboli discorsivi o condivisi e simboli non discorsivi o idiosincrasi. Oggi è diventato molto più difficile per gli architetti disegnare l'universo associativo perchè i simboli non sono né fissi né condivisi, per cui preferiscono dedicarsi esclusivamente all'universo percettivo. Sull'importanza dell'identità sociale urbana per generare benessere e qualità di vita, vedi: E. Moreno, E. Pol, *op.cit.*, 1999, pp.29-36 e 52-55.

La politica è – a detta di Aldo Rossi – “il fatto primo della *polis*” e costituisce il problema delle scelte.” La città sceglie la propria immagine e lo fa sempre e solo attraverso le sue istituzioni politiche.”<sup>61</sup> Sembra lecito, allora, chiedersi quale *idea di città* abbiano immaginato le persone responsabili della ricostruzione di Gibellina e Salemi.

L’utopia racchiusa nel problema della ricostruzione, e ancor più in quello della nuova fondazione, richiede un *pensiero forte* e degli *eroi* che incarnino la figura del condottiero senza macchia e senza paura, l’unico capace di guidare verso la salvezza<sup>62</sup>.

Gibellina, negli anni del terremoto, il condottiero, il “principe” ce l’ha, si chiama Ludovico Corrao<sup>63</sup>. Sindaco di Gibellina, eletto nelle liste del Partito Comunista Italiano (Pci), Corrao scrive: “L’utopia della libertà e del possesso della terra, il sogno tessuto tra gli incubi di una realtà di sofferenza, e le pressioni dell’ideologia urbanistica, il mito e la ricerca del “genius loci” hanno animato l’avventura, stimolato la creatività, illuminato la memoria. Ecco perchè Gibellina nasce dal soffio creativo dell’arte, ecco perchè artisti di ogni parte insieme agli artisti – lavoratori e contadini – di Gibellina si sono incontrati nella comune solidale fatica di rifondazione della città: l’arte e la cultura erano necessariamente trauma e risultato”<sup>64</sup>. Queste parole suonano come un manifesto-programma e difatto Corrao, per quasi 20 anni, rappresenterà tutta la cultura architettonica e urbanistica del momento traducendo, il suo pensiero, la volontà di quanti desiderano ardentemente una ricostruzione del Belice che non sia solo rapida, ma anche bella<sup>65</sup>.

A 10 anni di distanza dal terremoto nei comuni del Belice mancano le scuole, i municipi e gli ambulatori comunali. Alla violenza del terremoto si è aggiunta quella dello Stato che non ha varato alcuna norma né stanziato alcun fondo pubblico per impedire la morte del ricco tessuto artigianale, microimprenditoriale e commerciale della valle del Belice. La città è, quindi, incapace di offrire le condizioni minime di vita. La conseguenza della distruzione del tessuto economico e sociale è, secondo Corrao, la “desertificazione

61. A. Rossi, *op.cit.*, 1995, p.227.

62. È quanto acutamente intuisce L. Sciascia, “Rimemorazione”, *op.cit.*, dove l’autore ricorda il personaggio del Duca di Camastra che sovrintese alla ricostruzione urbana della Val di Noto a seguito del terremoto del 1693. La figura dell’eroe viene a coincidere qui con quella antica e mitica del fondatore di città la cui memoria si suole perdere nella notte dei tempi. Su questa figura vedi, J. Rykwert, *op.cit.*, p.19.

63. Corrao da avvocato difese la giovanissima Franca Viola che, rapita e violentata, rifiutò il matrimonio riparatore offerto dal suo aguzzino, diventando il simbolo della riscossa delle donne siciliane contro i medievali ed inaccettabili abusi di un mondo maschilista. Da questo fatto reale, il regista Damiano Damiani prende spunto per il suo film “La moglie più bella”, 1970.

64. L. Corrao, *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, p.s.n.

65. Di Corrao, Sciascia scrive: “la sua sagace operosità è valsa a creare un senso che si potrebbe definire di promessa. Ha dato insomma il senso che la vita non è “altrove”, ma che può essere anche qui.” Ha cercato, pur con i limiti dell’operare umano, di fare in modo che la gente di Gibellina non si vedesse costretta ad emigrare, ma che potesse tornare ad essere orgogliosa della sua città e felice di viverci.”, L. Sciascia, *op.cit.*, 1988.

culturale”, poichè la cultura non prospera senza un adeguato substrato socio-economico. L’azione politica per contrastare questa tendenza passa attraverso alcuni punti fondamentali: in primo luogo il recupero della memoria del paese distrutto, e con essa dell’identità dei suoi abitanti, per eliminare la sensazione di essere venuti dal nulla; in secondo luogo l’individuazione ed edificazione nella città nuova dei luoghi deputati all’attività ed alla vita pubblica. Accanto a questo, è fondamentale rivolgere nuovamente l’attenzione al tema del paesaggio che più di tutti ha conformato la civiltà rurale del Belice; infine, l’arte è chiamata a colmare i vuoti lasciati da un piano che, volendo rispondere rapidamente all’emergenza abitazionale, ha finito per costruire una città-dormitorio. Arte e cultura divengono, allora, nell’idea di Corrao, il tramite per il superamento<sup>66</sup> dell’aspetto traumatico, luttuoso del terremoto. Ma vi è un altro elemento di grande importanza, come ricorda Damiano Damiani<sup>67</sup>: assieme a Ludovico Corrao la gente di Gibellina impara un bene preziosissimo, oggi assai raro in Italia, quello dell’impegno civile e della partecipazione decisionale. Ovviamente la scelta di Corrao non è immune dalle critiche che, come ricorda Nicola Cattedra, all’ideologia dell’arte motore di civiltà, contrappongono l’altrettanto ideologica dicotomia tra “utile” e “superfluo”<sup>68</sup>. Secondo i tanti detrattori, infatti, i bisogni materiali vengono prima di quelli culturali.

In un convegno di esperti, aperto alla cittadinanza, che Corrao organizza per l’undicesimo anniversario del terremoto (15 gennaio 1979), vengono delineate le strategie per uscire dallo straniamento generale. Negli anni successivi, il processo di catarsi si compie attraverso tre tappe fondamentali: gli artisti, il teatro e l’editoria.

La prima tappa, che potremmo chiamare della *presa di possesso*, coincide con i primi anni ’80. La gente, lo ricordiamo, da 13 anni vive nelle baracche tra i ruderi di Gibellina e la contrada Rampinzeri. Sotto minaccia delle ruspe, gli abitanti vengono obbligati a scendere a valle e a prendere possesso delle loro nuove case, assegnate secondo un

**66.** Questa idea è destinata a durare a lungo se in una lettera aperta redatta nei giorni tragici della prima Guerra del Golfo, Ludovico Corrao scrive: “La cultura è ritenuta marginale a tutta la società, a tutta l’umanità; la filosofia e la poesia, inutili; ma forse solo queste cose inutili possono fare l’unica cosa utile per l’uomo: la riaffermazione della vita, la speranza di ricostituire un mondo fatto di sentimenti e non di interessi.”, Ludovico Corrao, “Voi siete stati sempre qui...”, in *Labirinti*, Anno IV, n.3-4, 1991, p.6. Nel mese di giugno del 1991, in piena Guerra del Golfo, Gibellina promuove un incontro tra esponenti della cultura mediterranea dal titolo “Segni di guerra – Parole di pace”. Con questo gesto la città, risorta grazie all’incontro tra culture diverse, si propone quale esempio positivo di dialogo.

**67.** D. Damiani, “La Sicilia della speranza”, in N. Cattedra (a cura di), *Gibellina. Utopia e realtà*, Artemide ed., Roma, 1993, p.94.

**68.** N. Cattedra, *op.cit.*, pp.29-30; sullo stesso tema, vedi L. Corrao “L’arte non è superflua”, in G. La Monica, *Gibellina ideologia e utopia*, Ila Palma, R. Mazzone, Palermo, 1981, pp.44-49.

**69.** Spaesamento è per l'appunto il contrario di appaesamento e consiste nello straniamento che si prova per la perdita di qualunque riferimento, fisico e culturale. L'appaesamento richiede un processo complesso di appropriazione che E. Pol, *op.cit.*, 1996, p.3 definisce come: "Identidad y pertinencia, privacidad e intimidad, ser causa y a su vez dejarse llevar por sus referentes..., constituyen la clave de la creación y la asunción de un universo de significados que constituyen la cultura y el entorno del sujeto, fisicalizado a través del tiempo en un espacio 'vacío' que deviene un 'lugar' con sentido"; sullo stesso tema vedi anche: E. Moreno, E. Pol, *op.cit.*, 1999, pp.45-55.

**70.** D'accordo con S. Valera qualunque comunità ha bisogno, così come di *leader*, di spazi-simbolo che siano capaci di agglutinare tutti i valori e i significati che le sono propri. È il caso, per esempio, di spazi-simbolo di un intero movimento sociale, di un potere politico o di una determinata ideologia come la Bastiglia, la Piazza Rossa o la Piazza Tienanmen, il palazzo della Moneda. Vedi S. Valera, *op.cit.*, 1999, p.103.

**71.** Gli artisti lavoreranno gartis, e le opere saranno sponsorizzate da grandi imprese costruttrici (Italsider e Italcementi), o finanziate mediante la vendita di serie limitate di serigrafie o di riproduzioni in miniatura degli originali, meccanismo ormai consolidato nei moderni *bookshop*.

**72.** "Come dice Corrao, l'arte non è soltanto una sovrastruttura, come sosteneva Marx, ma può diventare una struttura, uno strumento per comprendere la realtà, un'arma per vivere.", D. Fernandez, *op.cit.*, p.5. Della stessa opinione è Franco Purini, che paragona l'esperienza gibellinese con l'Ivrea olivettiana. A Gibellina "l'arte non è più, come ancora è ad Ivrea, l'ornamento della città, ma tende ad identificarsi con essa. (...) A Gibellina non è l'arte che si fa evento domestico ma è l'abitare che si trasferisce in una dimensione superiore nella quale la sua finalità si risolve e si identifica nell'estetica.", F. Purini, *op.cit.*, 1988, p.19.

**73.** Citiamo a proposito qui il celebre titolo del libro di H. Lefebvre, *op.cit.*, p.65, in cui l'autore scrive: "La ciudad tiene una historia; es obra de una historia, es decir de personas y grupos muy determinados que realizan esta obra en condiciones históricas. (...) Si aceptamos el término "producción" en un sentido amplio (producción de obras y producción de relaciones sociales), hubo en efecto en la historia producción de ciudades, al igual que hubo producción de conocimientos, cultura, obras de arte y civilización, y como hubo naturalmente producción de bienes materiales y de objetos práctico-sensibles."

**74.** "Chi fa un viaggio per l'Italia, lungo l'Aurelia o la via Emilia o nelle Puglie o in Sicilia vede un immenso sfacelo: rovine e rovine. (...) quante famiglie sono senza casa? Quanto materiale occorre? Quanto tempo? Si pensa che ora viene l'inverno e avranno freddo. Non si può pensare ad altro. Che valore ha per questa gente la bellezza? (...) Perché rinunciare agli uomini? Perché agli dei? Perché alla bellezza, che spesso sostituisce la virtù nel fare da tramite? Nessun problema è risolto se non risponde

meccanismo di estrazione a sorte. Con un analogo atto di forza e senza attendere il collaudo definitivo, Corrao dichiara aperta la scuola. Si tratta di un gesto fortemente simbolico che accende definitivamente la vita nella città nuova. Passano le prime settimane e gli abitanti di Gibellina con i loro amministratori provano un generale senso di spaesamento<sup>69</sup>: nulla assomiglia al paese vecchio ed allo stile di vita a cui erano abituati e il nuovo fatica a diventare patrimonio della popolazione. Le dimensioni colossali del tracciato urbano ed il sovradimensionamento delle infrastrutture viarie, rendono difficile persino ritrovare la propria casa; mancano, insomma, dei riferimenti capaci di orientare gli abitanti all'interno dello spazio urbano<sup>70</sup>. Si lancia, così, un accorato appello ai migliori artisti (pittori, scultori) italiani e stranieri del momento<sup>71</sup> affinché realizzino per Gibellina nuove opere d'arte e, per questo tramite, ne ridisegnino la "struttura"<sup>72</sup> urbana. È un atto politico volutamente provocatorio per ribadire "il diritto alla città"<sup>73</sup> e ad esprimere la propria identità che non può essere negato a nessun essere umano. Costruire la città, e la sua identità, in poche parole non è solo edificare case e strade, ma, come abbiamo ribadito più volte, una sintesi complessa di idee, territorio e società. È la stessa preoccupazione che Ernesto Natan Rogers<sup>74</sup> annota sulle pagine del primo numero della rivista *Domus*, quando, all'indomani della seconda guerra mondiale, in Italia comincia la grande ricostruzione. Rogers si chiedeva allora se in un mondo intero da ricostruire vi fosse ancora spazio per la bellezza. La domanda e la risposta dell'architetto, sono di estrema attualità nel Belice così come in tutti quei luoghi dove si deve affrontare un dopo catastrofe. "La casa è un problema di limiti – dice Rogers – ma stabilire dove stanno quei limiti è una questione di cultura."

Pietro Consagra, assieme all'ingegner Musmeci, progetta e realizza la *Stella del Belice*, una enorme scultura a forma di stella a ricordo delle luminarie delle feste paesane che, collocata a cavallo della strada statale n.188, segna l'ingresso alla valle. La sua dimensione gigante è pensata per attrarre i viaggiatori che passano frettolosi per l'autostrada A29.

In collaborazione con gli architetti Zanmatti e Bianchi e l'ingegner Valenzi, Consagra progetta anche il *Meeting*<sup>75</sup>, un edificio di acciaio e vetro, situato ai piedi dell'unica altura di Gibellina, nel punto di convergenza delle due ali della schiera di case, alla fine della stecca del Centro Civico. Con la sua forma a nastro e lo spazio interno concepito per essere fluido, l'edificio simboleggia il punto di cerniera della città; il nome evoca la sua vocazione di punto di incontro, sala per manifestazioni culturali, bar, museo d'arte preistorica con il Laboratorio archeologico sulla Sicilia Elima. Qui doveva sorgere la nuova stazione delle corriere. Si tratta di una scultura-edificio che traspone in 3 dimensioni la personale utopia di Consagra della *città frontale*<sup>76</sup>. La volontà di Consagra è quella di rifondare lo spazio pubblico, ma la sua opera è concepita indipendentemente da esso.

Schifano, Scialoja, Corpora, Rotella, Turcato, Accardi, Sanfilippo, Guttuso dipingono per Gibellina in un laboratorio appositamente aperto in città. Simeti, Mirko, Franchina, Marcheggiani, Isgrò, Pomodoro, Staccioli, Legnagli, Spagnuolo propongono sculture fatte di geometrie semplici, talora minimali che riempiono incroci e slarghi, diventando



4.F20. Consagra, la "Stella del Belice" (B. Rodeghiero)



4.F21. Consagra, il "Meeting" (B. Rodeghiero)

all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo. Una casa non è una casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia. Una casa non è una casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno e una cucina. Questa è la casa dell'uomo. E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa." E. N. Rogers "Programma: Domus, la casa dell'uomo", in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958, pp.115-118. L'articolo è l'editoriale del primo numero della nuova serie della rivista *Domus*, diretta da Rogers, n.205, Milano, gennaio 1946.

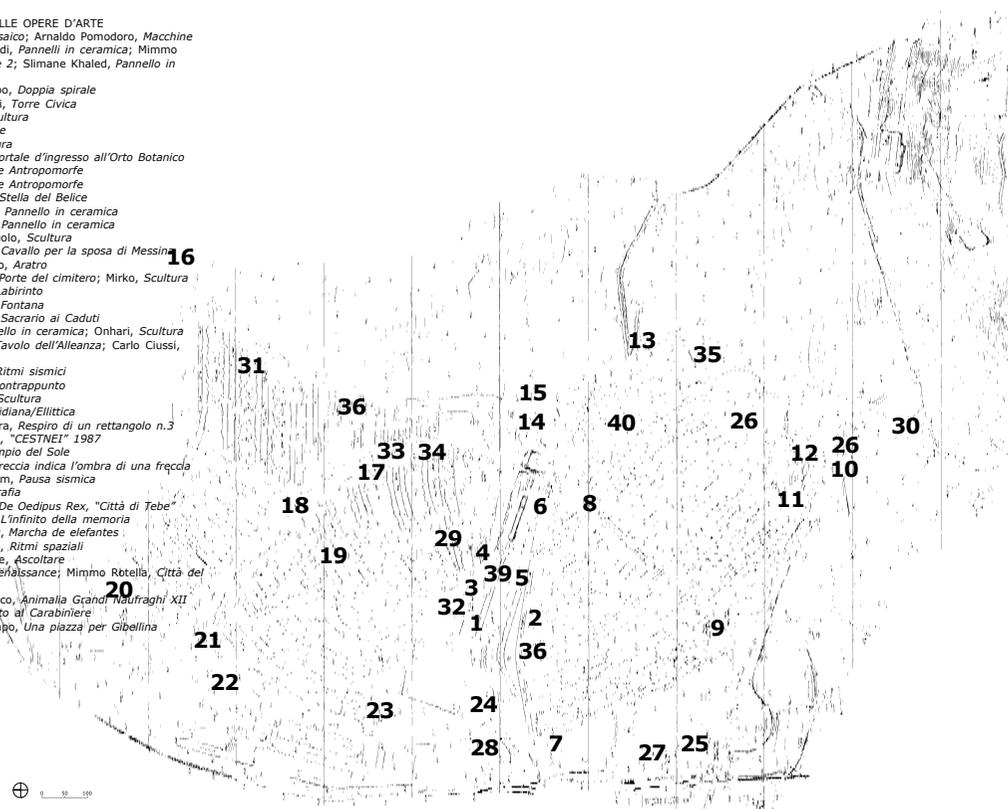
**75.** Secondo Nicolin, "in queste opere barocche e fastose si rispecchia un atteggiamento che abbiamo notato presso gli americani, gli emigrati che fanno ritorno dopo aver fatto fortuna oltre Atlantico. Collocate tra la Sicilia e la California, queste opere anticipano ed evadono bisogni reali o immaginari.", in P. Nicolin, *op.cit.*, p.27. Sul *Meeting* vedi, "Pietro Consagra", in G. La Monica, *op.cit.*, pp.53-55.

**76** La città frontale è una critica all'architettura contemporanea che propone - a detta di Consagra - oggetti privi di fantasia, da usufruire distrattamente, non contemplati come dovrebbe esserlo un'opera d'arte. L'architetto ha rinunciato al suo ruolo di creatore di forme. La città frontale obbliga lo spettatore a guardarla di fronte, all'aperto, come un bassorilievo, benchè a differenza di questo, qui la frontalità è una scelta plastica. Già nel 1973, Corrao aveva organizzato in una baracca una mostra sull'opera di Consagra. La frontalità è metafora di un atteggiamento, etico, prima che artistico: quello dell'affrontare di petto una situazione, il trauma della catastrofe, ma anche la chiarezza del discorso artistico. La scultura è espressione e mezzo del fare come risposta alla tragedia. Dal punto di vista estetico la frontalità si riassume nella predominanza del piano, ancorché frastagliato, che è a sua volta espressione di perdita del centro e delle conseguenti gerarchie spaziali: l'orizzontalità è democratica. Nel 1969 l'idea scultorea si traduce in paradigma urbano e architettonico e Consagra propone la sua personale utopia di città in cui gli edifici, come sculture giganti, si schierano nello spazio. Oltre al Meeting e alla Stella, Consagra progetta anche un Teatro Frontale, rimasto incompiuto, e due cancelli per il cimitero nuovo. Su questo tema vedi: P. Consagra, *La città frontale*, Ed. De Donato, Bari, 1969; G. Carandente (a cura di), *Pietro Consagra. La città frontale e interferenze 1968-1985*, Catalogo della mostra, Roma, Salone Renault-Italia, nov./dic. 1985, Valoprint s.r.l., Roma, 1985; A. Imponente; R. Siligato, *Pietro Consagra*, Catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 maggio-1 ottobre 1989, Mondadori ed. arte, Roma - De Luca ed d'arte, Milano, 1989; M. Calvesi "Consagra, l'utopia della città frontale", in G. la Monica, *op.cit.*, pp.39-42.

il vero riferimento spaziale<sup>77</sup> all'interno del tessuto urbano. Portali, targhe marmoree, grovigli di cavi o lamine d'acciaio si sostituiscono agli antichi riferimenti: il pozzo, la fontana, l'altare. Di questi c'è chi, con spirito archeologico, recupera frammenti: Nanda Vigo<sup>78</sup>, ad esempio, realizza l'insieme intitolato *Tracce antropomorfe* che ricolloca a Gibellina Nuova l'antica fonte della piazza del mercato, basamenti e pezzi di colonne, una pavimentazione e un'arcata di tipo normanno.

## LOCALIZZAZIONE DELLE OPERE D'ARTE

- 1.-Gino Severino, *Mosaico*; Arnaldo Pomodoro, *Macchine sceniche*; Carla Accardi, *Pannelli in ceramica*; Mimmo Rotella, *Città del Sole 2*; Slimane Khaled, *Pannello in ceramica*
- 2.-Paolo Schiavocampo, *Doppia spirale*
- 3.-Alessandro Mendini, *Torre Civica*
- 4.-Fausto Melotti, *Scultura*
- 5.-Salvatore, *Tensione*
- 6.-Turi Simeti, *Scultura*
- 7.-Pietro Consagra, *Portale d'ingresso all'Orto Botanico*
- 8.-Nanda Vigo, *Tracce Antropomorfe*
- 9.-Nanda Vigo, *Tracce Antropomorfe*
- 10.-Pietro Consagra, *Stella del Belice*
- 11.-Ignazio Moncada, *Pannello in ceramica*
- 12.-Elio Marchegiani, *Pannello in ceramica*
- 13.-Giuseppe Spagnuolo, *Scultura*
- 14.-Mimmo Paladino, *Cavallo per la sposa di Messina*
- 15.-Arnaldo Pomodoro, *Aratro*
- 16.-Pietro Consagra, *Porte del cimitero*; Mirko, *Scultura*
- 17.-Nino Franchina, *Labirinto*
- 18.-Andrea Cascella, *Fontana*
- 19.-Giuseppe Uncini, *Sacrario ai Caduti*
- 20.-Hsiao Chin, *Pannello in ceramica*; Onhari, *Scultura*
- 21.-Igino Legnaghi, *Tavolo dell'Alleanza*; Carlo Ciusi, *Frequenza di Onde*
- 22.-Igino Legnaghi, *Ritmi sismici*
- 23.-Fausto Melotti, *Contrappunto*
- 24.-Mauro Staccioli, *Scultura*
- 25.-Ettore Colla, *Meridiana/Ellittica*
- 26.-Salvatore Cuscherà, *Respiro di un rettangolo n.3*
- 27.-Adepto Miniucchi, *"CESTINEI" 1987*
- 28.-M. di Cesare, *Tempio del Sole*
- 29.-Emilio Isgrò, *La freccia indica l'ombra di una freccia*
- 30.-Bigerl & Bergstrom, *Pausa sismica*
- 31.-Nunzio, *Scenografia*
- 32.-Pietro Consagra, *De Oedipus Rex, "Città di Tebe"*
- 33.-Costas Varostos, *L'infinito della memoria*
- 34.-Darya von Berner, *Marcha de elefantes*
- 35.-Carmelo Cappello, *Ritmi spaziali*
- 36.-Giovanni Albanese, *Ascoltare*
- 37.-Daniel Spoerri, *Renéissance*; Mimmo Rotella, *Città del Sole 1*
- 38.-Giampaolo di Cocco, *Animalia Grandi Naufraghi XII*
- 39.-Uncini, *Monumento ai Carabinieri*
- 40.-Paolo Schiavocampo, *Una piazza per Gibellina*



<sup>77</sup>. Non è infrequente a Gibellina sentire frasi come: "abito vicino all'aratro di Pomodoro, o ci troviamo accanto al Monumento ai caduti". Per approfondire il significato delle singole opere nelle intenzioni degli autori, vedi: Giuseppe la Monica, *op.cit.*, pp.53-84.

<sup>78</sup>. Vedi "Nanda Vigo", in G. la Monica, *op.cit.*, pp.77-84.

Grazie a queste attività, inoltre, sorgono laboratori di scenotecnica, di lavorazione del ferro e della pietra, di ceramica, cuoio, tessitura e ricamo, spesso ad opera degli stessi abitanti. Curiosamente, infatti, al fervore degli invitati illustri si somma quello dei cittadini che, grazie alle concessioni dell'amministrazione pubblica, ottengono il permesso di "riadattare" gli spazi loro concessi: è così che molti dei garage dell'ISES iniziano a trasformarsi in laboratori artigiani o botteghe cercando di sopperire alle mancanze strutturali del piano.

Vorremmo, per concludere questo tema, sottolineare l'aspetto chiave della stagione degli artisti, così come si evince dal loro racconto del processo di creazione. La forza poetica delle opere d'arte risiede nella relazione di contrasto, a volte di incompatibilità



4.F23. Pietro Consagra: "Città frontale" (B. Rodeghiero)



4.F24. Arnaldo Pomodoro: "Aratro" (B. Rodeghiero)



4.F25. M. Rotella: "Città del Sole"; A. Mendini: "Torre Civica" (B. Rodeghiero)



4.F26. Nanda Vigo: "Tracce antropomorfe" (B. Rodeghiero)

manifesta, tra queste e l'intorno in cui sono immerse. È proprio nella violenza di quell'incontro-scontro che questi *objects à réaction poetique* trovano un senso e una motivazione, per cui le opere sono impensabili senza la città. È il concetto di *limes* e frontiera, di compresenza degli opposti di cui parlavamo a proposito del pensiero meridiano a prorompere sulla scena urbana di Gibellina. Questa relazione viene oggi negata, la nuova stagione artistica a Gibellina tende piuttosto a esaltare l'opera d'arte come fosse un oggetto su uno sfondo bianco, un pezzo da museo, anziché una parte della città. La città stessa viene negata, colpevole della sua "bruttezza" e proprio la sua qualità di "città generica"<sup>79</sup> ne fa l'espositore perfetto, minimalista, del prodotto Gibellina.

Il 3 giugno 1979 la *Fondazione Orestyadi*, nata per volontà di Ludovico Corrao, mette in scena, sulle rovine del paese vecchio, divenuto per una notte scenario a scala reale, l'*Oresteia* di Eschilo, tradotta in dialetto siciliano da Emilio Isgrò<sup>80</sup>. Da allora ogni anno in estate, il *teatro sulle rovine*<sup>81</sup> svolge una funzione delicata e complessa, quella di recuperare, attraverso la partecipazione emotiva all'opera teatrale, una identità<sup>82</sup> azzerata dall'evento traumatico ma anche, come suggerisce Stefano Troisi<sup>83</sup>, quella di offrire alle persone la possibilità di reinserire la violenza della catastrofe nella continuità della storia e del mito.

Partecipazione civile, s'è detto. I primi anni del teatro sulle rovine sono ricordati dai gibellinesi come i più belli, perché gli spettacoli vedono come protagonisti gli stessi abitanti. Nei mesi precedenti la città diventa un *atelier* a cielo aperto, tutti partecipano, tutti vogliono fare qualcosa, fosse anche montare una cucina improvvisata al limitare dei ruderi per sfamare attori e turisti. Per qualche anno si organizza pure una scuola di teatro per i giovani. I temi proposti dalla Fondazione scavano tra i miti del mediterraneo alla ricerca delle radici di una cultura millenaria che è sopravvissuta a cento e più catastrofi. Agamènnuni, Cuèfuri, Troiane<sup>84</sup>, Oresteia, Prometeo, Didone, Le furie di Orlando e molte altre riaffermano la natura meridiana di Gibellina cercando di riportarla "al

**79.** "La città generica è la città liberata dalla prigionia del centro, dalla camicia di forza della identità. (...) È la città senza storia" [la traduzione è nostra]. Vedi: R. Koolhaas, "Generic City", in OMA, *S,M, L, XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995, pp.1247-1264.

**80.** Per una rievocazione dell'evento vedi N. Cattedra, *op.cit.*, pp.22-24; vedi anche "L'Orestide per la valle del belice", in G. La Monica, *op.cit.*, pp.74-76.

**81.** L'iniziativa viene finanziata dal Teatro Massimo di Palermo che si occupa anche della necessaria pubblicizzazione.

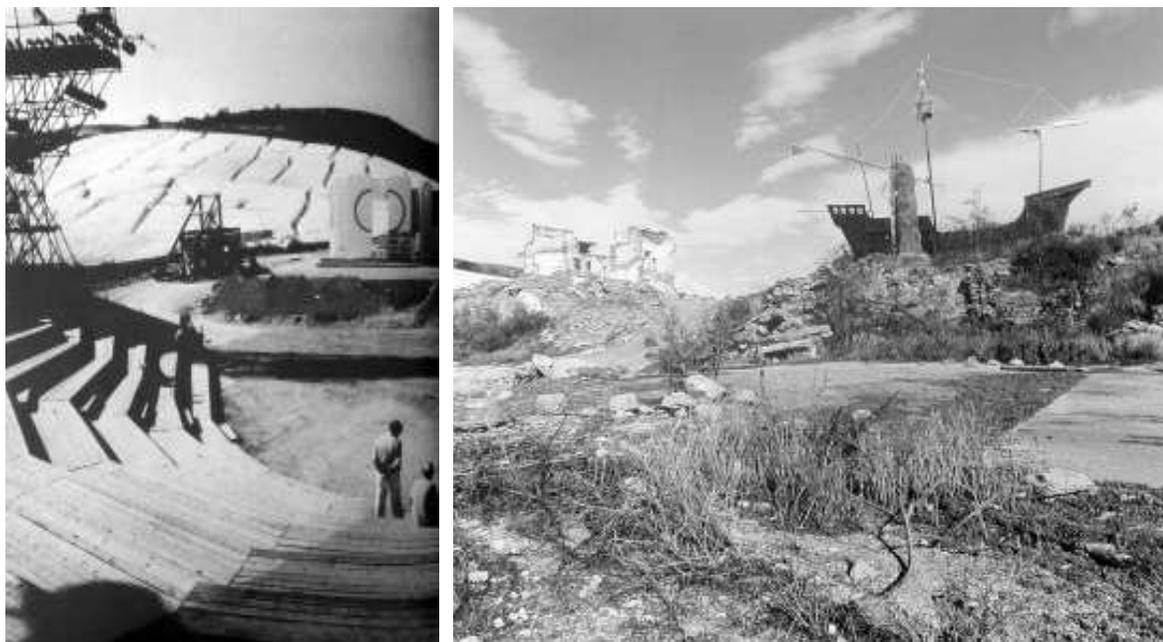
**82.** L'identità è al tempo stesso contemplazione ed erranza, vita e morte, ed anche memoria che è il vincolo tra le due. Così l'identità "urbana" non si riafferma solo nella creazione artistica, ma anche nella partecipazione attiva a tale creazione. Per questo tramite si produce la ri-appropriazione dello spazio.

**83.** S. Troisi, "Il teatro", in *Labirinti*, Anno I, n.2, luglio 1988.

**84.** Nelle troiane Thierry Salmon fa cantare in greco antico delle giovani donne siciliane; di esse dice che hanno una memoria genetica del modo di cantare antico per cui rapidamente imparano qualcosa come se fosse familiare. Le troiane non ricostruiscono una città ma devono rifarsi una vita fuori, in un altro paese, in seno ad un altro popolo. Dalla loro disperazione nasce la sapienza del vivere.

centro" di *quel* mondo: il suo<sup>85</sup>. La tensione catartica del mettere in scena il teatro negli spazi aperti e grandi vuole essere, in questo modo, un evento rituale di partecipazione collettiva.

Esiste, infine, un legame tra gli artisti e il teatro, giacchè molte delle opere d'arte sono state realizzate per gli spettacoli teatrali, quali scenografie o macchine sceniche, come ad esempio *l'Aratro* di Arnaldo Pomodoro. Finita la stagione, hanno trovato posto in città, disseminate tra le sue vie, trasformando Gibellina in un enorme spazio teatrale, metafora delle stesse tragedie rappresentate sui ruderi<sup>86</sup>.



4.F27. Scenografie per il teatro sulle rovine (*Labirinti*)

**85** Nella stessa ottica di recupero della tradizione mediterranea, Corrao pensa che la toponomastica della nuova Gibellina debba riferirsi alle proprie radici storiche e mitologiche siciliane. I nomi delle strade sono scolpiti su steli di travertino adagiate a terra, su quegli immensi marciapiedi.

**86** Corrao si batte per la realizzazione di un teatro comunale, prima in città, su progetto di Gregotti, Pirrone e i due Samonà, mai completato; poi proprio sui ruderi, su progetto di Francesco Venezia che, ancora una volta per mancanza di fondi, non verrà mai realizzato. Per il progetto Samonà, vedi: Agostino Renna., Antonio de Bonis, Giuseppe Cangemi, *op.cit.*, p.148 e 260. De Bonis è molto critico su questa proposta che, analogamente a quella di Quaroni per la Chiesa Madre, fa ricorso all'uso di forme simboliche che ricordano in parte l'ultimo Le Corbusier di Chandigarh. Del resto anche quella fu progettata come città ideale. Sul progetto di Venezia, vedi: *Francesco Venezia*, Electa, Milano, pp.94-99.

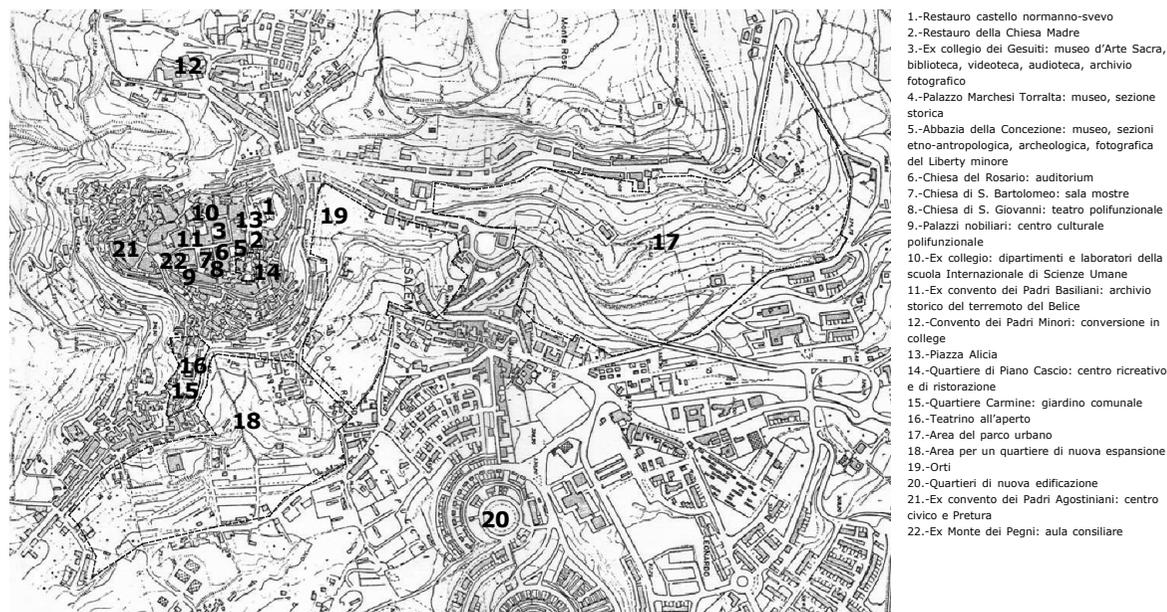
In quegli stessi anni la rivista *Labirinti* si fa tramite delle riflessioni intellettuali sul terremoto e la difficile opera di ricostruzione, spaziando tra le discipline: architettura, teatro, sociologia, linguistica, urbanistica, geologia, arte dei giardini. Sulle sue pagine pubblicano tutti i protagonisti dell'epoca della ricostruzione dando vita ad un dialogo vivace che vorrebbe evitare di rimanere confinato nelle aule dell'università.

E sarebbe a nostro avviso un errore relegare l'importanza di quella stagione alla sola emergenza del post-terremoto, la scelta dell'innovazione culturale risponde ad un programma più complesso e di largo respiro che raccoglie il fermento di quanti, tra gli anni '70 e '80, credono nella necessità e nella possibilità di un mutamento profondo in Sicilia e nel meridione in generale. La cultura è vista come il tramite di un riscatto collettivo rispetto all'immagine vincente e ricca del nord Italia, impegnato in quegli anni nell'industrializzazione selvaggia del territorio, e di tutta la politica colonialista perpetrata dall'unificazione nazionale in poi. In questo più che mai si esplica il potere motore della catastrofe, per cui alla violenza della natura si risponde con altrettanta forza creatrice secondo una dinamica percepita come normale in una Sicilia usata ai terremoti. E così il teatro promosso dalla Fondazione Orestidi è un teatro d'avanguardia, di sperimentazione che mescola i generi e le lingue (dialetto siciliano, italiano, greco antico, etc.), secondo un atteggiamento di intreccio e accumulazione, palinsestico, proprio della cultura siciliana. Sperimentale è l'arte degli artisti che rispondono all'appello di Corrao, un'arte cosmopolita trasportata in un luogo specifico. La debolezza del *locus* ferito, la sua dimensione minuscola, la mancanza assoluta di coerenza dei frammenti fisici e culturali sopravvissuti costituiscono la forza e la speranza di Gibellina e della sua gente.

E Salemi? Anche Salemi in quegli anni ha il suo "principe": è Giuseppe Cascio Favara. Lo spirito di rinascita incarnato dal pensiero del sindaco Cascio è riassunto dalle sue stesse parole: "Le infrastrutture e i servizi del nuovo insediamento edilizio senza grandezza fuor d'ogni logica; la radicata convinzione di un recupero consapevole del centro storico

per viverlo senza museificarlo sono state tra le nostre preoccupazioni maggiori; l'avvenire dei ruderi; il tormentoso desiderio di non perdere il patrimonio urbanistico, ambientale, artistico, monumentale, librario; l'impegno della comunità per non turbare gravemente il rapporto tra gli elementi che l'identità della città disegna; l'ansia di un sommesso, lento ma sicuro avanzare verso una rinascita che, dentro il suo tempo, continua ad attingere nella struttura della nostra Storia."<sup>87</sup>

Animato da queste intenzioni, nel 1978 il Comune di Salemi adotta un piano particolareggiato che prevede la conservazione integrale del centro urbano, una scelta decisamente in controcorrente rispetto alle demolizioni massicce ed ai trasferimenti totali adottati da altri comuni del Belice.<sup>88</sup> Si prevedono inoltre: la realizzazione di un grande parco urbano, per il quale viene indetto un concorso a inviti<sup>89</sup>, il mantenimento



4.F28. Salemi, Programma urbanistico per Salemi (B. Rodeghiero da Casabella)

- 1.-Restauro castello normanno-svevo
- 2.-Restauro della Chiesa Madre
- 3.-Ex collegio dei Gesuiti: museo d'Arte Sacra, biblioteca, videoteca, audioteca, archivio fotografico
- 4.-Palazzo Marchesi Torralta: museo, sezione storica
- 5.-Abbazia della Concezione: museo, sezioni etno-antropologica, archeologica, fotografica del Liberty minore
- 6.-Chiesa del Rosario: auditorium
- 7.-Chiesa di S. Bartolomeo: sala mostre
- 8.-Chiesa di S. Giovanni: teatro polifunzionale
- 9.-Palazzi nobiliari: centro culturale polifunzionale
- 10.-Ex collegio: dipartimenti e laboratori della scuola Internazionale di Scienze Umane
- 11.-Ex convento dei Padri Basiliiani: archivio storico del terremoto del Belice
- 12.-Convento dei Padri Minori: conversione in college
- 13.-Piazza Alicia
- 14.-Quartiere di Piano Cascio: centro ricreativo e di ristorazione
- 15.-Quartiere Carmine: giardino comunale
- 16.-Teatrino all'aperto
- 17.-Area del parco urbano
- 18.-Area per un quartiere di nuova espansione
- 19.-Orti
- 20.-Quartieri di nuova edificazione
- 21.-Ex convento dei Padri Agostiniani: centro civico e Pretura
- 22.-Ex Monte dei Pegni: aula consiliare

<sup>87</sup>. In D. C. Amato Ciliberto, "Lungo l'asse di una memoria dissimile. Viaggio in un'arte concettuale che all'improvviso ha preso possesso degli occhi, del cuore, della voglia di vivere...", in *Salemi-Gibellina*, 1991, p.92.

<sup>88</sup>. A questo proposito Francesco Venezia scrive: "[Essa] rappresenta, nella storia recentissima di Salemi, il tentativo appassionato e in parte riuscito di contrastare la generale tendenza al trasferimento della popolazione, alle demolizioni indiscriminate, all'introduzione di modelli urbanistici e architettonici estranei ai delicati equilibri consolidatisi tra natura, luoghi e insediamenti: quell'armamentario di leggi e di normative che, in cambio della rimozione - non certa - di un rischio futuro, impone l'onere - quotidiano e duraturo - di condizioni di vita assimilabili ad una sorta di esilio, che paradossalmente si consuma sulla stessa scena degli antichi paesaggi irrimediabilmente lontani e perduti. Così, mentre nei vicini centri di Santa Ninfa e Poggioreale le ruspe cancellano case monumenti topografia - le tracce stesse della città - (nel primo caso con la ricostruzione in sito, nel secondo con il trasferimento in un nuovo centro), a Salemi si riesce a contenere l'opera di demolizione nei limiti del necessario, a contrastare l'imposizione al centro storico di un piano di ristrutturazione urbanistica che non riflette e non rispetta neppure i caratteri e i vincoli orografici". F. Venezia, M. Jodice, *Salemi e il suo territorio*, Electa, Milano, 1992, p.177.

<sup>89</sup>. In questa sede non tratteremo in dettaglio la vicenda del concorso per il parco urbano di Salemi, perché ci limitiamo ai soli progetti effettivamente realizzati, rinviando ad un successivo approfondimento la riflessione sugli innumerevoli progetti rimasti sulla carta. A titolo informativo basti sapere che il concorso, per un area di 25 ettari da destinare a parco urbano, viene bandito nel settembre 1985 e giudicato nel maggio del 1986; vi partecipano Alvaro Siza, Oswald Mathias Ungers e la Gregotti Associati. Paolo Portoghesi e Aldo van Eyck, anch'essi invitati, non consegnano la loro proposta. Il progetto vincitore è quello della Gregotti Associati. Per un inquadramento generale della tematica si veda: P. A. Croset, "Salemi e il suo territorio" in *Casabella*, n. 536, giugno 1987, pp.24-27 e 30. Lo stesso articolo è pubblicato anche in *Salemi e il suo territorio*, op.cit., pp.184-195.

di un'ampia zona agricola sul pendio dell'acropoli, caratterizzata dalla mistione di elementi urbani e rurali, e la costruzione di un nuovo nucleo abitato per 1000 abitanti a fondovalle, sul luogo delle prime baraccopoli di Vigna Grande. L'idea è dunque quella di una città policentrica, che potrebbe richiamare la struttura delle origini della città elima di Alicia, secondo quanto risulta dagli scavi sul monte Polizo.

Confermando tale volontà politica di conservazione, la legge 120 del 19 marzo 1987 permetterà al cittadino del Belice di usufruire, come in tutte le zone terremotate, di un contributo statale pari all'85% del costo di ristrutturazione delle vecchie case (tale contributo è già del 100% per la costruzione di edifici nuovi). Lo stesso strumento consentirà al Comune di acquisire tramite esproprio le proprietà abbandonate dai privati e di recuperarle avvalendosi degli stessi contributi. Le destinazioni d'uso previste per questi alloggi dovranno essere in parte case popolari e in parte residenze per il turismo culturale nell'area, legato principalmente alle attività archeologiche<sup>90</sup>.

### *Belice 1980*

Nel 1980 i sindaci di quattro comuni terremotati del Belice (Ludovico Corrao per Gibellina, Vito Bellafiore per Santa Ninfa, Giuseppe Cascio per Salemi, e Pietro Leone per Vita) invitano un gruppo di docenti della facoltà di architettura di Palermo<sup>91</sup> a occuparsi dei problemi urbanistici ed architettonici dei loro paesi. Nasce così il workshop *Belice 1980*, svoltosi per due sole intensissime settimane, nel corso del mese di settembre dello stesso anno, presso le aule della scuola elementare di Gibellina Nuova, aperta da poco. I risultati verranno presentati alla Triennale di Milano, dal 15 dicembre 1981 al 14 febbraio 1982. Al dibattito organizzato in occasione della presentazione dei lavori parteciperanno, in qualità di esperti invitati, Lucius Burckhardt, Vittorio Gregotti, Agostino Renna, Bernard Huet e George Teysot.

<sup>90</sup>. Si tratta della già menzionata necropoli di Monte Polizo. Attualmente il Comune organizza ogni anno degli stage per studenti stranieri che partecipano agli scavi.

<sup>91</sup>. Si tratta degli architetti Marcella Aprile, Franco Castagnetti, Teresa La Rocca, Adriana Bisconti e Roberto Collovà, coordinati da Pierluigi Nicolin. I docenti promotori invitano a partecipare al workshop gli architetti: Bruno Minardi, Franco Purini, Umberto Riva, Alvaro Siza Vieira, Laura Thermes e Francesco Venezia. Per una panoramica più dettagliata dei progetti presentati e delle problematiche emerse vedi: Augusto Cagnardi, *op.cit.*, 1981; P.Nicolin, *op.cit.*, 1983. A detta di Nicolin, dei 4 comuni i più attivi ed intraprendenti furono proprio Gibellina e Salemi.

*Belice 1980* è il primo tentativo coordinato di dare risposta alle questioni urbane irrisolte generate non già dal terremoto, bensì dalle opere di ricostruzione messe in atto dal 1968 in poi. Per la prima volta si congrega il meglio della cultura progettuale, siciliana e non, che vede nel territorio e nelle tradizioni insediative e costruttive locali la sola possibilità per la rinascita del Belice<sup>92</sup>.

Le proposte emerse nel corso del laboratorio danno il via ad un'epoca feconda di progetti, in parte realizzati, in parte tutt'oggi sospesi, che hanno il merito di affrontare per la prima volta la questione del recupero delle zone terremotate in modo organico. Gli autori abbracciano la teoria, già di Agostino Renna, che sia possibile individuare una serie di elementi resistenti, tanto nel territorio come nell'architettura, e quindi nella cultura che lo ha abitato, e utilizzarli quale materiale di progetto vero e proprio<sup>93</sup>. Tuttavia, l'aspetto più importante ci sembra quello di centrare finalmente lo sguardo sul presente e sul reale<sup>94</sup>. Finita l'epoca delle grandi utopie, la realtà, con tutto il suo carico di complessità e contraddizioni, viene presa quale oggetto della riflessione progettuale, consci della non esistenza di una verità assoluta e, quindi, di un giudizio finale su quel che è stato fatto e quello che si sarebbe voluto o potuto fare.

La conseguenza, dal punto di vista metodologico, è l'abbandono del piano, che porta a dedurre il particolare da un astratto strumento generale<sup>95</sup>, a favore di letture critiche dei casi concreti per elaborare poi considerazioni progettuali più ampie che non hanno finalità realizzativa. In questo modo il progetto diventa uno strumento di conoscenza, raccogliendo l'eredità già di Muratori e Caniggia, ma anche di Rossi, Grassi e Gregotti. *La condizione postmoderna*<sup>96</sup> si è avverata nel Belice nelle vesti di un realismo che è il risultato di un lento consumarsi di miti e utopie iniziatisi sin dal secondo dopoguerra, nell'epoca delle ricostruzioni.

Un'ultima riflessione di Nicolin a favore dell'esperienza del *workshop* riguarda proprio questa modalità di produzione intellettuale, in cui, in un tempo brevissimo si produce un *brain storming* di altissimo potenziale. Rispetto alla ben più costosa pratica dei

**92.** Con parole di Nicolin l'intento è quello di "passare da una condizione surreale e patologica, giunta al suo culmine con la presenza delle opere di una ricostruzione "incompiuta", alla elaborazione di una lingua speciale capace di avvertire le corrispondenze che ci permettano di superare quella terribile sensazione del "mal di mare in terraferma". P. Nicolin, *op.cit.*, p.11.

**93.** La pubblicazione, nel 1981, dei risultati del workshop costituisce ancora oggi un documento importante per conoscere e capire il modo di fare architettura di questa parte della Sicilia, ma anche per fare il punto della situazione, evidenziando successi ed errori. Anteriormente solo la pubblicazione di A. Renna, A. De Bonis e G. Gangemi, *op.cit.*, 1979, aveva fatto lo sforzo di documentare l'esistente e di riflettere su di esso in maniera critica.

**94.** Nel frattempo si sono abbattuti sull'Italia altri due tragici eventi sismici: il terremoto del Friuli del 6 maggio 1976, e quello dell'Irpinia del 23 novembre 1980. La metodologia deduttiva ha dimostrato ormai la sua inefficacia e la disciplina architettonica sembra accogliere in modo consapevole la necessità di procedere per induzioni dai casi diretti. Vedi su questo: A. Samonà, "Il terremoto della forma, in architettura e urbanistica", in *Casabella*, n.470, giugno 1981, pp.10-15. Fedele alla sua convinzione che ricostruzione debba essere progresso e sviluppo, Samonà fa tuttavia autocritica sui modi, dal ricorso alla standardizzazione, alle pratiche partecipative, alla organizzazione del territorio, nel tentativo di una visione più olistica.

**95.** Nicolin a questo proposito denuncia il paradosso generato dall'urbanistica funzionalista dello zoning per cui "il parco archeologico di Selinunte diventa una superficie a righe con il richiamo in legenda, una chiesa barocca "servizio religioso", o il tempio di Segesta "attrezzatura turistica"! e le baracche diventano "residenza temporanea"!." P. Nicolin in A. Cagnardi, *op.cit.*, p.10.

**96.** J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Electa, Milano, 1981, con questo libro Lyotard spiega la fine delle grandi narrazioni proprie del pensiero classico e moderno. Vedi anche C. Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*, Academy Edition, London, 1991.

97. Tali temi sono: 1) i "tre insediamenti umani" ovvero l'"eterotopia" costituita da: rovine, baraccopoli e paese nuovo; 2) contraddizione tra città vecchia e città nuova, specie nei casi di raddoppio del centro urbano; 3) forma urbana e recupero del modello insediativo dell'isolato; 4) nuovo e più corretto rapporto spazi pubblici-privati; 5) le città di mare (Mazara e Castellammare), riflessione sul concetto di *limes terra-mare*; 6) recupero dell'infrastruttura urbana nei pressi di Calatafimi; 7) recupero e fruizione turistica delle aree archeologiche: Segesta, Selinunte e Cave di Cusa. Per una descrizione dettagliata vedi A. Cagnardi, *op.cit.*, p.12.

98. Per approfondimenti, Idem, pp.123-132.

99. Elaborato da Laura Thermes, Antonio Salvato e Filippo Renda con la collaborazione di Lucio Boldrin, Silvana Calò, Nadia Tarca, Mirella Corrao, Ettore Sessa, Paola Maggioni.

100. "Non più quindi un'unica spina di servizi con il municipio, la chiesa, il mercato ma una struttura discontinua e puntiforme: non più un'unica grande piazza, ma tante piazze, ciascuna diversa dalle altre; non più un unico grande parco ma un sistema continuo campagna, giardino pubblico, spazi verdi collettivi, giardini privati.", in A. Cagnardi, *op.cit.*, p.126. Vedi anche: L. Thermes, "La Nuova Gibellina, il "genius loci", il giardino di pietra, le "insulae", in G. La Monica, *op.cit.*, pp.88-95.

101. In contrasto con questo nuovo atteggiamento, citiamo brevemente un progetto per Gibellina che segue di pochi anni i fermenti del workshop. Nel 1982 Oswald Mathias Ungers è chiamato dall'amministrazione comunale a redigere un progetto per il centro della città, realizzato solo in piccola parte. Esso doveva occupare l'enorme area al limite orientale della città, dove comincia la spina dei servizi pubblici e rappresentativi, e fare da pendant con il municipio in costruzione ed il teatro di Consagra. Il programma includeva delle unità residenziali, un albergo, un giardino comunale (a forma di labirinto), una piazza per il municipio, un circolo dei lavoratori, una piscina, un piccolo lago (che sarebbe servito anche da riserva idrica di acqua non potabile), vari negozi e magazzini per attività "rumorose". L'intero progetto si basa su tre immagini urbane: il giardino, la piazza e la galleria. La strada principale, che termina sul teatro e la chiesa di Quaroni, si caratterizza nella sua parte finale per la presenza di una galleria urbana, l'unica realmente costruita, arricchita da filari di alberi che ne fanno un boulevard dove l'architetto immagina parate, processioni, giochi equestri, o uno spazio per sculture en *plein air*. Il progetto sposa appieno l'idea di una città con un centro di oggetti pregiati tra due ali di anonime residenze, ed è significativo non leggere nella relazione alcuna critica ad un piano che progetta le residenze separatamente dagli edifici pubblici, lasciati per un secondo momento. Vedi: Oswald Mathias Ungers, Proposta per lo sviluppo del centro urbano di Gibellina/Salinella (piano particolareggiato), relazione depositata presso il Comune di Gibellina, settembre 1982; "O.M. Ungers, S.M. Ungers con/with L.Kiss, D. Frederick, S. Braide", in *Lotus International*, n.36, 1982, pp.68-76.

concorsi, il *workshop* è privo della componente competitiva per cui consente di ottenere risultati plurali, frutto di intensi dialoghi e confronti-scontri di opinioni. Potremmo aggiungere anche che il fatto di trasferire la pratica progettuale *in loco* ha sicuramente un grande impatto emotivo sugli abitanti e, stringendo un vincolo reale tra amministrazione, progettisti, cittadini e luogo, contribuisce non poco alla successiva opera di comunicazione e creazione di consenso. A più di 20 anni di distanza, l'esperienza del *workshop*, assieme a quella del teatro sulle rovine, è ricordata dalla popolazione come la migliore stagione della ricostruzione.

Dal punto di vista operativo, il *workshop* individua una serie di temi "caldi"<sup>97</sup> sui quali gli architetti vengono chiamati, divisi in gruppi di lavoro, a riflettere e dare risposta. L'obiettivo generale è, riassumendo, una lettura critica del reale in cui il terremoto è visto come opportunità e gli elementi resistenti del territorio quali elementi aggregatori del nuovo. A Gibellina come a Salemi<sup>98</sup> si lavora sulla relazione tra architettura e spazio pubblico, accettando la frammentazione dello spazio urbano quale caratteristica ineliminabile della città contemporanea.

Il progetto per Gibellina<sup>99</sup> centra la discussione sul tema del "genius loci" quale motore di trasformazione urbana. Il criterio generale è quello di lavorare sulla scala minuta del tessuto urbano, abbandonando lo sviluppo in linea per occuparsi del ridisegno dei singoli isolati disseminati nell'edificato. In questo modo si cerca di compensare la bassa densità del piano dell'ISES, riportando gli spazi vuoti alla compattezza propria della città tradizionale. Si immagina a tal fine un sistema di *insulae*, che richiamano il tipo dell'isolato urbano tradizionale nell'agrocittà, chiuse in testata (le cosiddette porte delle case) da servizi pubblici e dotate di attrezzature collettive al loro interno. In questo modo si intende costruire il "centro storico di Gibellina nuova" come una composizione complessa di forme e usi diversi<sup>100</sup>. La regola viene a sostituire il modello<sup>101</sup>.

Edificio sintesi di tale attuazione sarà un monumento/portico/mercato, situato nel grande vuoto dell'ala orientale della città e suscettibile di implementazioni da parte degli stessi abitanti. La testata ovest del portico sarà costituita da un "giardino di pietra", rilettura contemporanea del giardino arabo, per l'introduzione di agrumi, e di quello all'italiana, per il riferimento alla figura umana<sup>102</sup>.

A Salemi<sup>103</sup> la riflessione si origina attorno all'idea di costruire una scuola materna in un'area semidistrutta retrostante la Chiesa Madre. Ben presto gli architetti si rendono



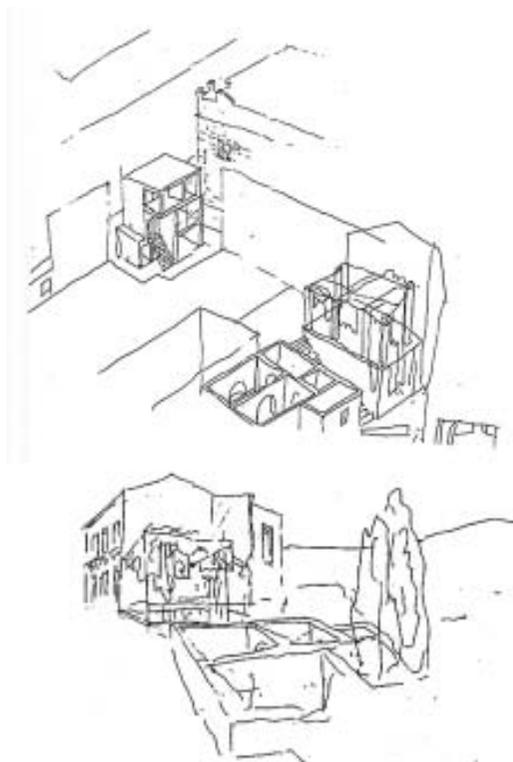
4.F29. Belice '80: progetto per Gibellina (P. Nicolini)

**102.** Il complesso, poi realizzato, è oggi conosciuto come il "sistema delle 5 piazze" di cui diremo nel prossimo capitolo.

**103.** Il gruppo di lavoro è formato da Alvaro Siza Vieira con Roberto Collovà, Eduardo Souto de Moura e Nuno Lopez. Collaboratori Anna Ali, Bianca Asaro, Salvatore Lentini, Isabelle Bertrand, Pierpaolo Mincio, Viviana



4.F30. Dettaglio centro storico (P. Nicolini)

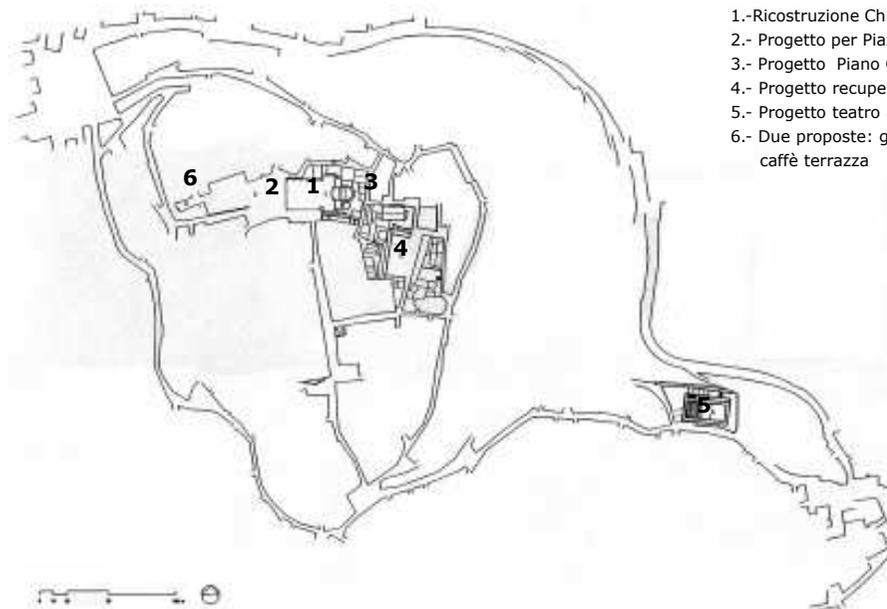


4.F32. Giardini nelle rovine, schizzi (A. Siza)

**104.** I dati relativi al Piano Cascio sono estratti dalla relazione tecnica depositata in Comune e dall'intervista realizzata all'arch. Roberto Collovà, in Appendice I.

**105.** Nella relazione di progetto si legge: "Le rovine, gli squarci prodotti dal terremoto, diventano i materiali dei progetti. I ruderi della chiesa vengono mantenuti come quinta di un recinto; un gruppo di edifici crollati viene ricostruito collocandovi una scuola materna; nel tessuto lacerato dagli effetti del sisma si trova l'opportunità di ricavare nuovi giardini - sospesi, incassati, murati -, affacciati sulla campagna circostante." In P. A. Croset, *op.cit.*, p.24.

conto che non è possibile intervenire indipendentemente dal tessuto urbano, un *continuum*, formato da spazi, volumi e percorsi tridimensionali intrecciati tra loro. È necessario, quindi, elaborare un progetto organico per quell'intera parte del centro storico di Salemi, proponendo soluzioni capaci di far dialogare questo con i nuovi insediamenti; nasce così il progetto per il quartiere cosiddetto del Piano Cascio<sup>104</sup>, cui si aggiungono una serie di proposte puntuali per i quartieri Carmine e Rabato. Il criterio generale adottato è quello del consolidamento delle rovine esistenti e del recupero puntuale di edifici in cui introdurre gli usi richiesti. A questo si aggiunge la ricostituzione di una serie di terrazzamenti ed un lavoro specifico di recupero delle pavimentazioni e dei collegamenti verticali, indispensabili per ristabilire la continuità del tessuto urbano propria della morfologia originaria<sup>105</sup>.



- 1.- Ricostruzione Chiesa Madre
- 2.- Progetto per Piazza Alicia
- 3.- Progetto Piano Cascio
- 4.- Progetto recupero centro storico
- 5.- Progetto teatro all'aperto
- 6.- Due proposte: giardino con fontana caffè terrazza

4.F31. Salemi, area del Piano Cascio (R. Collovà)

Due ci sembrano i contributi più interessanti di questa proposta: il primo la scelta di avvalersi di quello che c'è, operando un procedimento di lettura critica, palinsestica, dell'esistente per individuare nel contesto costruito, o diruto, gli elementi potenziali di rigenerazione del tessuto urbano; il secondo è l'idea che la progettazione non debba essere data una volta per tutte, bensì si nutra, come ogni cosa inserita nel tempo storico, di piccole continue opere di manutenzione ed aggiustamento. La progettazione dev'essere un'opera aperta<sup>106</sup>. Il risultato è un'architettura nuova non mimetica, nel senso di copia, dell'antico ma semmai mimetica nel senso aristotelico del termine<sup>107</sup>.

L'atteggiamento del gruppo di progettazione di Salemi ha anche un risvolto operativo estremamente importante: costituire un abaco di riferimenti costruttivi e normativi che limitino il libero arbitrio degli interventi di recupero privati onde evitare distruzioni inutili dovute alla mancanza di indicazioni chiare ed uniformi.

Il progetto propone, inoltre, delle soluzioni per il paese nuovo<sup>108</sup> che, come Gibellina, appare decisamente sovradimensionato e sprovvisto dei servizi necessari. Oltre all'idea, mai realizzata, di introdurre un nuovo tipo edilizio che coniughi il modello della casa rurale a patio con quello della casa operaia a blocco, la proposta si basa sulla convinzione che sia necessario mantenere una fascia verde di filtro tra i due centri, area che presenta, peraltro, una notevole varietà essendo un miscuglio di spazi aperti, orti, case rurali, muri, terrazzamenti e baracche, un luogo insomma in cui urbano e rurale si fondono.

Lo spirito dell'intervento testimonia di una ritrovata coscienza del territorio e della sua unicità non solo fisica, ma anche e soprattutto culturale. Il concorso a inviti per la realizzazione di un parco urbano, cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente, le indicazioni di piano per il mantenimento di un'ampia area agricola e la proposta del gruppo Collovà-Siza per la realizzazione di una serie di giardini dentro i perimetri delle case crollate, sono le tappe di una prassi operativa di cui si fa promotrice l'amministrazione pubblica salemitana, nella persona dell'ex sindaco Giuseppe Cascio Favara.

**106.** Su questo concetto vedi U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1980.

**107.** La *mimesis* è intesa da Platone e Aristotele, e da tutta l'estetica greca, come imitazione della natura, configurandosi come il paradigma della relazione tra artificiale e naturale. La *mimesis* di cui parla Aristotele è un'azione, non una riproduzione per cui si configura come atto creativo. A questo stesso concetto farà riferimento diversi secoli più tardi Quatremère de Quincy. Alla *mimesis* come creazione poetica J. Muntañola ha dedicato diversi studi, il più importante è *Poética y Arquitectura*, op.cit., 1981.

**108.** Nel 1989 Marcella Aprile propone un progetto per un centro civico nella porzione di tessuto urbano (di dimensioni doppie alla superficie occupata dal centro storico) che costituisce la cerniera tra Salemi vecchia e il nuovo quartiere costruito su progetto dell'ISES, in grave stato di degrado. Il programma prevede un poliambulatorio, una piazza pubblica, un giardino "naturalistico". I problemi di fondo da risolvere sono il ripristino dell'orografia azzerata dall'ISES e la generazione di un luogo fortemente identitario capace di entrare in relazione con il paese vecchio. Per questo il cuore del progetto è la piazza civica; attorno ad essa gli edifici sono in parte destinati a residenza, per evitare lo spopolamento notturno. I bordi sono per il resto concepiti secondo un sistema negozi-casa plurifamiliare. Infine si prevede la realizzazione di un bar-ristorante, una chiesa parrocchiale e il centro socio-culturale. L'intero sistema mira, anche attraverso l'uso dei vuoti, a mantenere un aspetto frammentario in cui la vegetazione costituisce l'unico elemento di continuità. Il progetto, rimasto sulla carta, è consultabile presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Salemi.

Pierre-Alain Croset racconta<sup>109</sup> come, al suo arrivo a Salemi, Cascio si dimostrasse particolarmente sensibile alla "cultura del suolo" propria della sua città, iniziando la visita della stessa non dal nucleo urbano, bensì dai colli settentrionali dove sorgono le case rurali di residenza estiva. Da questo punto si può apprezzare la conformazione dell'intero territorio salemitano, così come l'abbiamo descritta nel capitolo 2, ed in particolare la maniera di edificare e lavorare la terra, con le sue caratteristiche botaniche e forestali. A questa sensibilità di Cascio si devono delle scelte progettuali concrete. Uno dei temi centrali affrontati per Salemi durante il Laboratorio di progettazione *Belice 1980*, è infatti quello del *paesaggio* per il quale si propone una vera e propria *strategia di restauro*.

Tra le prime azioni fatte in tal senso, l'acquisto di 2500 cipressi<sup>110</sup> che vengono piantumati in zone strategiche per ricomporre un paesaggio violentato, non solo dal terremoto, ma anche da una diffusa pratica di edificazione abusiva che non tiene conto dei modi millenari di costruzione del territorio. Tra i gesti tradizionali di fondazione del territorio, che abbiamo visto a proposito della costruzione della Valle del Belice, vi è sicuramente anche questo: l'atto di piantare un albero. A tal punto che, come nota Croset, la presenza di un giradino non è la traccia di una residenza che non c'è più bensì precede la costruzione di una nuova abitazione.

Il *restauro del paesaggio* entra, dunque, a pieno titolo fra le pratiche di ricostruzione del territorio<sup>111</sup>, essendo il paesaggio, per la sua duplice natura di sedime spazio-temporale e estetico-materiale, espressione della felice sintesi fra resistenza e trasformazione.

Dal punto di vista metodologico, la necessità di esprimere un giudizio estetico, difficile, sulla materia paesistica da restaurare, porterebbe, secondo Natarelli, a promuovere una *cultura del paesaggio* come massima espressione della civiltà di un popolo<sup>112</sup>.

La catastrofe ha cambiato il punto di vista sul mondo agricolo visto ora come un potenziale straordinario, l'unico capace di agire quale tessuto connettivo nella rigenerazione di un territorio determinato. Questo contatto con il suolo è esattamente quello che più è

**109.** P. A. Croset, *op.cit.*, p.18.

**110.** Analogamente a Salemi, Gibellina pianta 3500 palme.

**111.** La riscoperta del paesaggio porta molti abitanti, inclusi alcuni ordini religiosi, a trasferirsi in campagna dove costruiscono delle villette con giardino. Le località preferite sono Bagnitelli, Filci, Ulmi, San Ciro e Pusillesi. Vedi S. Riggio Scaduto, *op.cit.*, p.105.

**112.** Sul restauro del paesaggio come metodologia operativa, vedi E. Natarelli, *op.cit.*, pp.46-48.

mancato in tutta la prima fase della progettazione a Gibellina, dove, la meccanica dell'urgenza, ha fatto dimenticare che, compito dell'architettura e dell'urbanistica, è proprio quello di costruire paesaggi urbani.

### *La città oggi*

«17 novembre 2003\_ Vedo l'ingegner Rizzo e per mezzogiorno ho appuntamento con l'assessore all'urbanistica: Antonino Lanfranca. Ne approfitto per passeggiare per la città, voglio farmi un'idea di che aria tira. Dal viale principale si vede Salemi, sulla collina. Le due città si tengono d'occhio l'una all'altra. All'orizzonte si stagliano due sagome gigantesche: la sfera di Quaroni e la Stella di Consagra. Il resto è straordinariamente piatto. Mi affretto a tornare al Comune, giunta alla piazza ho una sorpresa. La Torre Civica, come i campanili della città vecchia, scandisce il tempo della città nuova: alle 12.00 ed alle 5.00 del pomeriggio dalla sua sommità si diffondono, come il canto di un *muezzin* dal minareto, i suoni metallici composti, scopro, da Mosconi.»

L'arrivo a Gibellina comunica subito poche, distinte sensazioni: la sua relazione con il paesaggio, il prevalere della dimensione orizzontale, lo stagliarsi di enormi oggetti scultorei e un rarefatto silenzio, rotto solo dai rintocchi della Torre di Mendini. Gibellina Nuova ha oggi 4.568 abitanti. La guida turistica del Touring<sup>113</sup> riporta i principali monumenti della città: la Stella di Consagra all'ingresso dell'autostrada; le "tracce antropomorfe" di Nanda Vigo, il centro civico e culturale di Pirrone, Gregotti e Samonà; il Meeting di Consagra, le porte del cimitero dello stesso autore; il Museo di Venezia<sup>114</sup>. In città si trovano inoltre diverse sculture di pietra, cemento e metallo. Non si fa cenno,

**113** .*Sicilia, op.cit.*, pp.331-333. Per un catalogo delle opere architettoniche ed artistiche presenti a Gibellina Nuova vedi: M. Oddo, *Gibellina la Nuova. Attraverso la città di transizione*, Testo & Immagine, Roma, 2003.

**114**. A parte questo, Gibellina ha tre musei: il Museo civico d'arte contemporanea con opere di Guttuso, Pirandello, Sanfilippo, Schifano; il Museo Etno-antropologico della valle del Belice, presso la strada statale e il Museo delle trame mediterranee, presso il Baglio di Stefano.

invece, delle Piazze di Purini, né della casa del farmacista; dei due giardini segreti di Venezia; degli alloggi di Ungers in fondo a viale Belice; della chiesa di Quaroni, ridotta un rudere.

Non c'è altro, ma non è poco per una città che non ha ancora 40 anni di vita. Tuttavia, non sono i monumenti e le sculture, vera *overdose* di immagini, ciò che più colpisce del tessuto urbano di Gibellina, bensì la sua fissità.

La città ha un bordo preciso che delimita una forma urbana chiara, di farfalla. Si è molto speculato sul significato di quella forma però la realtà è che tale disegno nasce da una necessità ed una circostanza ben precise: la mancanza di terreno. La località Salinella su cui sorge è il risultato di un'ingegnosa opera di taglia e cuci di terreni espropriati ai comuni limitrofi.

Abbiamo già accennato al significato del *pomoerium* quale linea di confine della città<sup>115</sup>. Essa marca una striscia di terra in cui non era permesso edificare e che, attraverso la realizzazione di mura, definiva il dentro e il fuori della città, ma anche il punto di inclusione ed esclusione di una comunità<sup>116</sup>. Certo è che il *limes* della città, pur non essendo di facile modificazione nel corso della storia, non deve essere pensato come immutabile. In quasi tutte le città il tracciato delle mura è stato superato, per cui il limite reale della città è un altro, quello che definisce l'area d'influenza militare e commerciale dell'urbe ed è segnato dalla presenza di una porta. La divisione netta, chiara tra dentro e fuori le mura ha alimentato durante i secoli la dualità città-campagna prima, e centro-periferia poi.

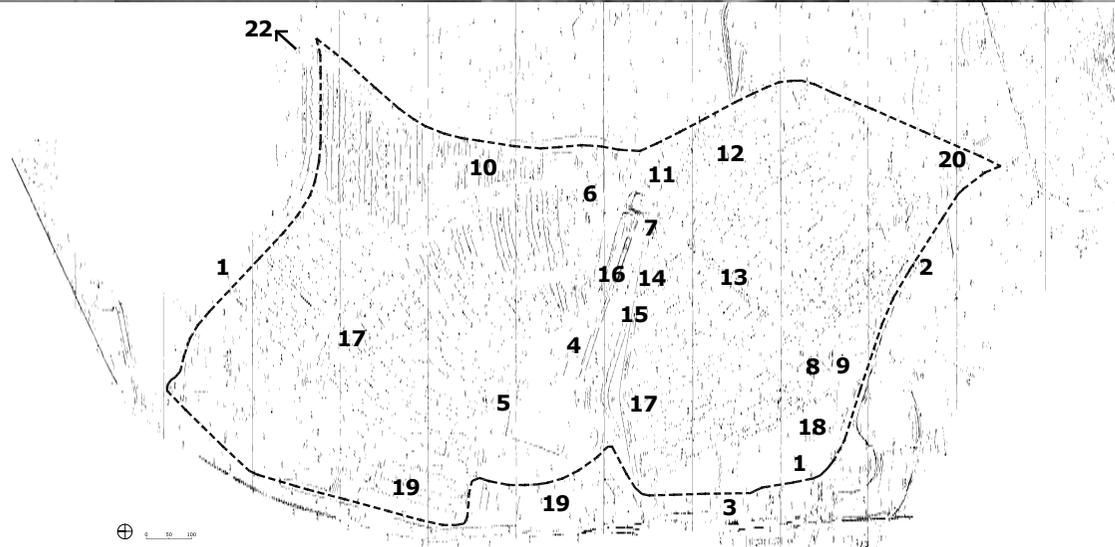
Il *limes* di Gibellina Nuova è congelato da 40 anni. La "muraglia" di Gibellina è la strada, un segno che ha assunto uno spessore simbolico rilevante. La stella del Belice di Consagra, che ricorda il *Gateway Arch* a St Louis-Missouri, del 1962-65, è il varco, la porta<sup>117</sup> aperta nelle "mura" di Gibellina.

All'interno di quel bordo Gibellina è non *una* città, ma un palinsesto di città: una città-teatro, una città-museo, una città-laboratorio, una città abitata. A Gibellina c'è tutto,

<sup>115</sup>. Capitolo 3, p.136.

<sup>116</sup>. Vedi J. Rykwert, *op.cit.*, p.160.

<sup>117</sup>. L'attraversamento della soglia d'ingresso alla città oggi ha perso molto della sua percezione visiva poiché i limiti fisici dell'urbe, le sue mura, sono caduti. Non lo sono però quelli intrinseci, relativi alle norme comportamentali e culturali, i diritti e i doveri vigenti in un luogo determinato e che, una volta entrati in esso, devono essere accettati e rispettati per permanervi. L'appartenenza è un privilegio, ed ha il suo prezzo.



1. Limite città
2. Stella di Consagra
3. Stazione ferroviaria
4. Centro civico
5. Opere d'arte
6. Chiesa di Quaroni
7. Meeting
8. "Tracce antropomorfe"
9. Chiesa di Gesù e Maria
10. Museo civico
11. Museo Case di Lorenzo
12. Viale degli Elimi
13. Le 5 Piazze
14. Casa del farmacista
15. Casa Pirrello
16. Alloggi O.M. Ungers
17. Giardino segreto I e II
18. Museo della civiltà contadina
19. Zona artigianale/industriale
20. Ristorante "Orestia"
21. Case di Stefano
22. Cimitero



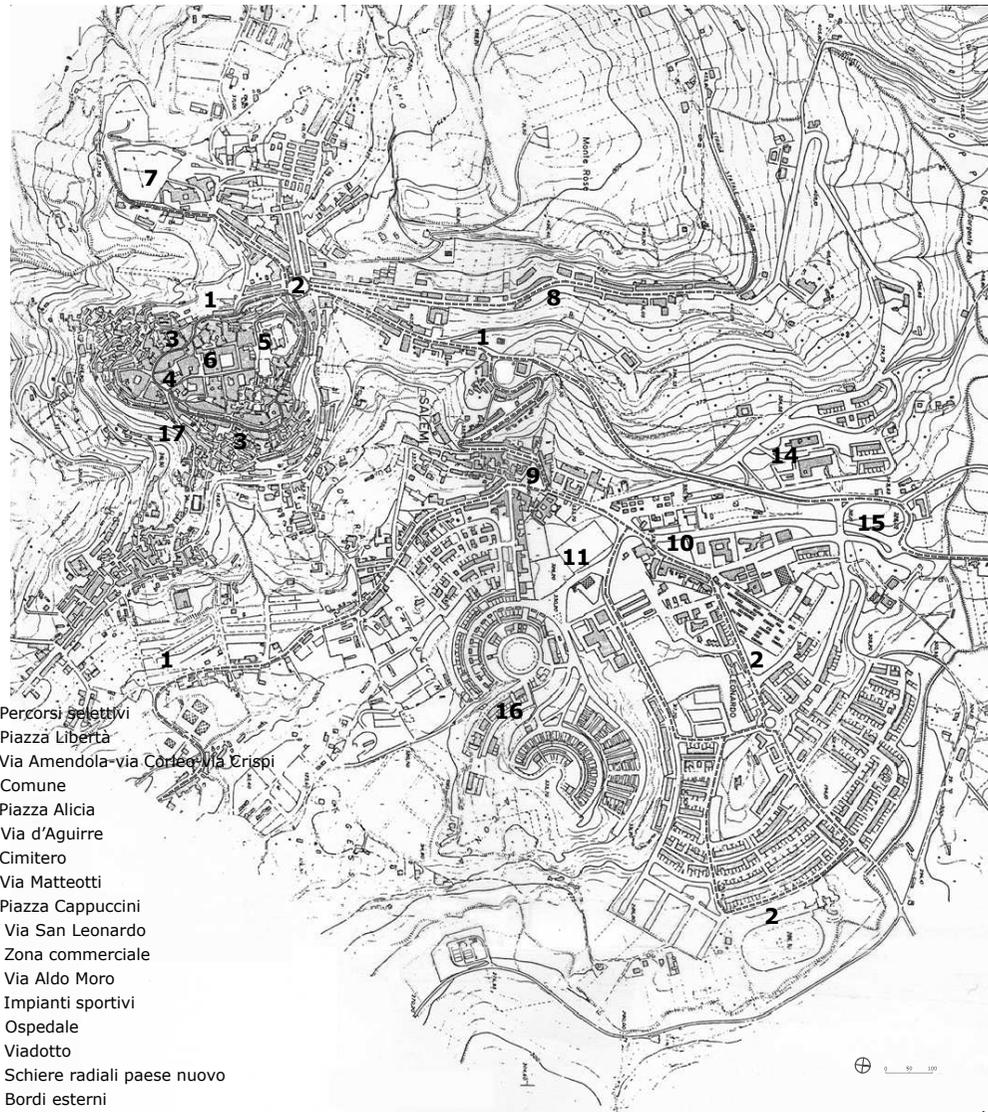
4.F33/4.F34. Gibellina oggi: emergenze (B. Rodeghiero)

persino troppo. Quello che manca è il coordinamento tra contorno, emergenze e tessuto. All'esterno, il bordo della città vincola le possibilità di espansione ed è la ragione della mancanza, tutt'oggi, di un piano regolatore. Il Comune è attualmente in trattative con Santa Ninfa per riunificare il territorio comunale che è ancora spezzato tra Salinella e il paese vecchio. Intanto i privati stanno riuscendo in quello che le lungaggini burocratiche non hanno potuto ottenere: attraverso una serie di accordi stanno acquistando gli appezzamenti di terreno attorno a Salinella per ristabilire quella unità di casa-lavoro, città-paesaggio della tradizione urbana del Belice.

Il nuovo bordo di Salemi è stato tracciato, invece, per incorporazione con la conseguenza che la città ha oggi un contorno multiplo. Il vero problema nel caso di Salemi non è la frontiera con l'esterno, bensì la divisione netta, benché invisibile, tra la città nuova e l'urbe antica. Si tratta di una frontiera marcata dalla differenza topografica, a monte e a valle, e temporale, Salemi vecchia e i quartieri nuovi, che è diventata ormai distanza sociale, motivo di conflitto. Molti degli attuali 11.484 abitanti, quelli che vivono nel nucleo originario o nelle numerose *villae* periurbane, non sono mai scesi a San Leonardo. Qui il mancato progetto di Marcella Aprile negli anni '80 e la mancata realizzazione della quasi totalità dei servizi previsti per la parte nuova hanno acuito la condizione di misero suburbio<sup>118</sup>.

Piccoli atti quotidiani, come la chiusura, in piazza Cappuccini del bar-benzinaio alle pendici del borgo antico nel punto di intersezione con la parte nuova, luogo di incontro conclamato, continuano nell'opera di progressiva marginazione dell'area. La sola parte che riesce a "reagire" è via San Leonardo, qui sopravvive qualche negozio impedendo alle poche case, seppur bisognose di interventi, di cadere in totale abbandono. Nell'area che doveva essere destinata al commercio, di fronte alle scuole, funziona un mercato che cerca di attrarre turisti esponendo prodotti locali. Il nuovo quartiere, invece, sia nella parte a monte, spiraliforme, che in quella a valle caratterizzata dalle stecche delle

**118.** La percezione del problema da parte delle pubbliche amministrazioni esiste se il più grosso concorso che si è fatto a Salemi dopo il 1968 ha riguardato, come abbiamo visto, la realizzazione di un parco urbano che fungesse da sutura tra le due città.



- 1. Percorsi selettivi
- 2. Piazza Libert 
- 3. Via Amendola-via Corleo-via Crispi
- 4. Comune
- 5. Piazza Alicia
- 6. Via d'Aguirre
- 7. Cimitero
- 8. Via Matteotti
- 9. Piazza Cappuccini
- 10. Via San Leonardo
- 11. Zona commerciale
- 12. Via Aldo Moro
- 13. Impianti sportivi
- 14. Ospedale
- 15. Viadotto
- 16. Schiere radiali paese nuovo
- 17. Bordi esterni



4.F35/4.F36. Salemi oggi: emergenze (B. Rodeghiero)

schiere lungo le due strade principali, è perennemente vuoto e manca persino dei servizi minimi, come ad esempio un'edicola o un bar-tabacchi. Solo vi si trovano un supermercato su via Aldo Moro e gli impianti sportivi, datati ma funzionanti. La sensazione generale di desolazione è aggravata, con il passare degli anni, dalla cronica mancanza di manutenzione.

La città vecchia non sta certo meglio. L'impressione che tutto va bene è garantita dall'uso selezionato dello spazio urbano: le uniche zone realmente occupate sono: piazza Libertà, punto di riunione maschile per la presenza dei due bar storici della città, il percorso via Amendola-via Corleo-piazza Dittatura-via Crispi su cui si concentrano ben 7 istituti di credito, il circuito turistico formato da via d'Aguirre e Piazza Alicia con la Chiesa Madre e il Castello normanno. Per il resto tutta l'area del piano Cascio si trova in stato di abbandono e rovina, includendo gli interventi del gruppo Collovà-Siza-Aprile degli anni '80. Progetti puntuali sono stati realizzati come ad esempio il restauro della chiesa di San Giovanni destinata ad esposizioni e conferenze. Il quartiere Rabato, ivi incluso il teatrino di Collovà-Venezia, è in rovina. Miglior fortuna hanno avuto la zona di piazza Riformati con il cimitero antico e il quartiere retrostante dove si concentrano diverse scuole. Lo stesso vale per il quartiere attorno a via Matteotti, sulla statale per Marsala, dove la possibilità di un agevole accesso carrabile favorisce sicuramente l'uso.

Nuovi incentivi sono stati concessi al sistema museale cittadino<sup>119</sup> ed alle numerose parrocchie per il restauro del loro patrimonio storico.

Infine, alcuni interventi di integrazione sovraterritoriale, come l'ospedale e la pretura, fanno di Salemi un polo di attrazione per i comuni limitrofi che, altrimenti, mantengono un forte distacco. Solo un recente piano intercomunale per lo smaltimento differenziato dei rifiuti sembra gettare le basi di una altrimenti difficile collaborazione. L'auspicato spirito della città-territorio si è visto contraddetto nella realtà dal campanilismo dei centri del Belice.

**119.** Museo d'arte sacra e museo civico cittadino, Museo dei cimeli del Risorgimento, Museo archeologico.

Questi brevi cenni ci mettono di fronte ad una dura realtà: il piano di sviluppo economico per la valle del Belice del 1986 non ha mai preso veramente corpo. Oggi, nel 2006, alla vigilia del quarantesimo anniversario del terremoto, Gibellina e Salemi sono due città che, al di là di ogni giudizio estetico e morale, sono vive e perfettamente caratterizzate dal punto di vista della forma urbana, ma stentano a trovare la via di un equilibrio, soprattutto economico e sociale, tra il territorio e la sua popolazione.<sup>120</sup>.

«**Primavera del 2006, Belice ultimo atto**\_ Una delegazione di sindaci del Belice protesta a Roma contro il mancato inserimento nella Legge Finanziaria dello Stato di un emendamento, che avrebbe consentito ai comuni terremotati di accendere mutui di 15 anni ed ottenere risorse per 120 milioni di euro. È l'ultima tappa di uno stillicidio di denaro pubblico lungo 40 anni.»

**120.** Obiettivi della Regione Sicilia per quest'anno sono la riforma agricola comunitaria e l'applicazione della Agenda 2000, anche se il Pil non soddisfa ancora i requisiti europei a causa dell'elevato livello di disoccupazione, soprattutto femminile e giovanile. La Sicilia ha ricevuto inoltre un finanziamento cospicuo per il POR (Progetto Operativo Regionale) finalizzato al miglioramento dei centri storici e alla protezione delle opere d'arte. I privati possono in questo modo usufruire di una detrazione statale del 41% per le spese di manutenzione e di una serie di incentivi per il restauro delle facciate e la realizzazione di piccoli ampliamenti.



Parte III. Progetto e cultura. Progetti per Gibellina Salemi



### *Il progetto tra sintesi e polisemia*

L'analisi completa dei progetti per Gibellina e Salemi esula dalle finalità del presente lavoro che ha inteso, quindi, operare una selezione tra quelli più emblematici di un certo fare architettonico. Il tema dell'uso dei manufatti e dello spazio urbano, inquietudine costante di questa ricerca, ci ha spinto a limitarci ai soli progetti realizzati, tralasciando quelli rimasti sulla carta ed i concorsi. Le linee guida dell'analisi sono state principalmente tre: capire quale visione di città, tra catastrofe e tragedia, è sottesa ad ogni progetto (osservando in particolare il tipo di spazio pubblico generato); come, tra resistenza e trasformazione, si è affrontato il problema della memoria (attraverso una determinata scelta formale che implica una specifica relazione con l'esistente, l'uso di materiali e tecniche costruttive determinati, etc.); ed infine come si è incorporata la cultura locale, ovvero in che modo l'architetto (o gli architetti) ha inteso la pratica progettuale, se in termini di sintesi o di polisemia, concetti che si andranno chiarendo in seguito.

Una delle prime questioni da risolvere è proprio quella di come parlare dei tanti progetti d'autore che hanno invaso le strade di Gibellina e Salemi, senza dimenticarsi della città che non è la somma di tali oggetti eterogenei, bensì un palinsesto di case, spazi pubblici e usi, alcuni storici, altri voluti dall'ISES che, lo abbiamo visto, non hanno ricevuto il sigillo di qualità architettonica e sembrano non rispondere alle esigenze dei loro abitanti. D'accordo con le riflessioni sviluppate attorno al progetto da Caniggia e Maffei, riteniamo che la distinzione, interpretata a volte come inconciliabilità, tra i due mondi dell'architettura d'autore e della cosiddetta "edilizia minore", risponda semplicemente alla realtà storica delle nostre città e debba perciò essere mantenuta. Il problema va spostato semmai su un'altra questione, quella dell'attenzione e della qualità, che non può essere accordata solo all'Architettura con la A maiuscola, tanto più al giorno d'oggi in cui il monopolio del giudizio su cosa sia Architettura sembra essere gestito

esclusivamente dalle patinate riviste del settore che decretano, di fatto, la gloria di pochi ignorando sistematicamente il lavoro di molti. In realtà l'edificazione, intesa come "il contesto generale del costruito"<sup>1</sup>, costituisce la maggior parte dello spazio urbano in cui viviamo, per cui ci sembra di poter affermare che l'architettura d'autore non è il problema più urgente da risolvere.

La distrazione da questa realtà ineludibile è stata operata ormai da tempo, da quando l'architetto ha perso la sua autonomia disciplinare e con essa il prestigio professionale di esperto in materia del costruire, per divenire un semplice agente del mercato del consumo. Come ha indicato chiaramente Charles Jencks<sup>2</sup>, l'architettura contemporanea è fuori scala rispetto alla città antica. Non solo in termini spaziali ma anche e soprattutto economici e semantici. Il monopolio del capitale investito in architettura è nelle mani di grosse imprese, banche o compagnie assicurative che acquistano i pochi ritagli di suolo urbano rimasto o rilevano la proprietà di interi edifici situati nei centri storici occupandosi della loro "riqualificazione". Nel primo caso, progettazione e costruzione vengono assegnate mediante un sistema di concorsi a invito, nel migliore dei casi, o semplicemente per appalto diretto al miglior offerente. L'obiettivo è comunque quello di realizzare un tipo di edilizia che soddisfi il gusto *standard* della classe media. Nel caso delle ristrutturazioni, è il grado di lusso delle finiture, e non la qualità globale del progetto, a decidere il *target* cui sono destinati gli alloggi contribuendo, in una straordinaria operazione farsa, a gonfiare i prezzi di mercato e a far lievitare il valore dei suoli. Il discorso ufficiale parla di riqualificazione dei centri storici come se l'imposizione di un cambio fisico fosse garanzia di evoluzione sociale. Nel frattempo, centinaia, migliaia di ettari di periferia vengono condannati all'indifferenza e all'oblio, etichettati con la sbrigativa formula del "questa non è architettura", con l'elevato costo sociale che tutti conosciamo.

Osservando la situazione nel suo complesso è evidente come nell'architettura contemporanea si sia definitivamente persa la relazione diretta tra forma e significato

1. G. Caniggia, G. Maffei, *Lettura...*, op.cit., 1979, p.18.

2. C. Jencks, op.cit., p.27.

che la condivisione di un universo di valori comune tra architetto/costruttore e cliente/utente garantiva nella piccola scala della città antica. Ora l'architetto è messo di fronte a un bivio: accettare le regole del gioco speculativo o porre un limite alla propria attuazione, riservandosi un ruolo di tecnico capace di risolvere questioni altrettanto tecniche. La maggior parte degli addetti ai lavori sopravvive oggi dedicandosi alle piccole ristrutturazioni private, rosicchiando spicchi di mercato. Comunque sia, gli interventi sulla città continuano a limitarsi a singole opere, di dimensione più o meno cospicua, cui si attribuisce il valore salvifico di riscattare interi quartieri e rilanciare persino l'economia di una parte di città, ma senza un disegno d'insieme, né, soprattutto, una specifica politica d'azione. D'altra parte, i micro interventi sull'edilizia privata, dipendenti comunque dalla capacità di spesa e dal gusto del committente, sono incapaci di stabilire la dialettica necessaria tra edificio e contesto rischiando di drammatizzare ancora di più la sensazione di straniamento.

Ciò che è entrato in crisi, quindi, non sembra essere tanto l'architettura come *episteme*, bensì come sistema di produzione e, di conseguenza, di comunicazione. La questione è talmente complessa da richiedere un'ampia riflessione da parte di tutti gli interessati, dal mondo del capitale a quello dell'accademia fino alle congregazioni professionali e all'universo normativo chiamati tutti a proporre un'alternativa più consona alla realtà odierna.

In questo contesto ci sembra utile rileggere Aldo Rossi, Saverio Muratori e Gianfranco Caniggia, per l'attenzione alla natura ed alla complessità dei fatti urbani nella loro intelligenza, includendo e, anzi, privilegiando la cosiddetta edilizia minore, o *edilizia di base*, con parole di Caniggia.

Quando, ne *Le sette lampade dell'architettura*, John Ruskin parla di monumento<sup>3</sup>, non si riferisce ai grandi edifici pubblici, bensì agli edifici privati, alle case. Le case sono i luoghi più intimamente legati alla vita delle persone sin dalla loro nascita e sono per

3. J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano, 2001.

questo depositarie del più elevato valore commemorativo. Il valore artistico, come ricorda Riegl<sup>4</sup>, è proprio di ogni documento storico che testimoni della cultura del suo tempo (cultura intesa come produzione umana), ancora più preziosa, pur nella sua apparente pochezza, quando sia l'unico documento rimasto a testimonianza di quel tempo. Essi hanno in tal senso valore artistico-storico, non solo artistico<sup>5</sup>. Se poi l'architettura, spesso adattata in maniera informale, non risponde ad alcuna volontà di costruire o di creazione artistica, compito dell'architetto è per lo meno fare in modo che gli abitanti siano coscienti della eventuale qualità estetica "casuale" del loro spazio di vita.

L'analisi e la coscienza critica delle regole genetiche della città sono necessarie per capire gli effetti nefasti insiti in un determinato modello, e forse la sola soluzione possibile è un cambio di quelle stesse regole di insediamento<sup>6</sup>. Per far ciò bisogna saper riconoscere dov'è e in che consiste il sapere architettonico di un edificio, di uno spazio urbano e come renderlo comunicabile, quindi trasmissibile.

Diversi aspetti concorrono a formare il sapere in architettura: uno epistemologico, legato alle conoscenze necessarie per progettare (storiche, matematico-fisiche, costruttive, etc.); uno etico-politico, relativo alla capacità dell'architetto di dialogare con committente e utente costruendo una relazione di fiducia e intesa. L'estetica, o contenuto poetico, di un'opera architettonica, è invece l'elemento capace di suscitare un'emozione nel destinatario del progetto o nel semplice passante, infine sono le strategie retoriche messe in atto dal progettista quelle che rendono possibile la comunicabilità dell'oggetto<sup>7</sup>. Ma ciò che ci interessa capire è come si mescolano i fattori sopradetti per dar vita a un oggetto architettonico.

Nel capitolo 1 abbiamo accennato alla relazione che Paul Ricoeur vede tra il progetto d'architettura e il racconto letterario, e, quindi, tra architetto e scrittore, destinatario e lettore. Tale analogia è utile a chiarire il processo di progetto che inizia, secondo il filosofo, con la *prefigurazione*<sup>8</sup> o sintesi dell'eterogeneo. La mente dell'architetto seleziona una serie di informazioni dal mondo reale e dalle sue diverse espressioni culturali e le

4. A. Riegl, *op.cit.*, p.28.

5. Idem, p.30.

6. A tal proposito è illuminante la posizione di Magnaghi: "l'ipertrofia metropolitana della città contemporanea non è una patologia, una malattia, una degenerazione cancerogena nel corpo sano della città moderna, un eccesso da contenere, ma la regola, immanente alla struttura e al carattere del corpo stesso. Ne consegue che la "cura" non può che situarsi nel campo del cambiamento delle regole genetiche dell'insediamento.", in A. Magnaghi, *op.cit.*, p.18.

7. Muntañola ha sviluppato questi aspetti in varie pubblicazioni, per una visione d'insieme vedi: J. Muntañola, *Topogenesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

8. D'accordo con l'interpretazione dell'architettura come testo, di matrice saussuriana, Paolo Torsello definisce pre-testo l'insieme degli elementi, fisici e culturali che concorrono alla sua concezione: "Il quadro problematico da cui nasce [il progetto] è un complesso di esigenze, di aspirazioni, di risorse culturali, di prefigurazioni, di stimoli... che concorrono a costituire una sorta di "pretesto" alla messa in forma di un'opera. Un "pretesto" che va inteso tanto nel significato di "appiglio", di "motivo occasionale", di "opportunità", quanto in quello di autentico pre-testo, ossia di condizione anticipatrice e produttrice di testo. Ciò che il progettista raggiunge nell'opera realizzata è infatti la costituzione di un "testo", vale a dire di un artificio della cultura, pregno tuttavia delle leggi e delle materie della natura. (...) Una volta costituitasi come "testo" l'opera rende inessenziale il pretesto." Vedi: P. Torsello, "Conservare e comprendere", in B. Pedretti, *op.cit.*, p.191.

**9.** Per approfondire la questione vedi: Rita Messori, "Memoria e inscripción: temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur", in *Arquitectura y dialógica*, Arquitectonics, Mind, Land & Society, n.13, Edicions UPC, Barcelona, 2006.

**10.** Prefigurazione e configurazione non sono la stessa cosa. Raramente un progetto in fase di realizzazione coincide esattamente con la sua rappresentazione sulla carta. Ciononostante non è infrequente la confusione tra le due, responsabile di attribuire al disegno facoltà predittive come se rappresentazione e realtà coincidessero.

**11.** "Il luogo architettonico, in quanto declinazione di spazialità e temporalità, di fisicità e vissuto, diviene narrazione; il racconto che esso dispiega è il sovrapporsi di innumerevoli storie e intrecci: la storia ufficiale della sua costituzione, quella delle modificazioni talvolta discrete, talvolta violente, che nel tempo ha subito, e poi le storie, i vissuti, di quanti lo hanno percorso, incontrato, abitato.", E. Calvi, *op.cit.*, pp.79-80.

**12.** Sul duplice processo di scrittura e lettura della città, vedi anche: M. Gandelsonas, "La ciudad como objeto de la arquitectura", in *X-urbanism. Architecture and the American City*, Princeton Arch. Press, New York, 1999, pp.59-72.

**13.** A. Colquhoun, *op.cit.*, p.217.

**14.** Farsi un'idea di qualcosa, un'immagine, significa conoscerla.

**15.** Umberto Eco ha scritto un saggio fondamentale sull'architettura come comunicazione: U. Eco, *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975, in particolare pp.323-394. L'autore ripercorre le tappe della relazione dell'uomo con l'architettura a partire dalla caverna quale prima forma di riparo. L'immagine della caverna rimane scolpita nella memoria dell'uomo che la associa all'idea di riparo: "El código arquitectónico genera un código icónico, y el "principio caverna" se convierte en objeto de comercio comunicativo", p.326.

sintetizza in un'immagine rappresentativa. Certamente è il corpo umano che sperimenta lo spazio, ma è il cervello che organizza le sensazioni traducendole in immagini. La duplicità e coesistenza di corpo e mente comporta l'ambiguità, cui ci siamo riferiti all'inizio del lavoro, tra spazio geometrico e spazio vissuto, tempo cosmico e tempo soggettivo, obbligandoci a considerare inseparabili le due dimensioni<sup>9</sup>. L'architetto, dunque, prefigura una rappresentazione della realtà, un'idea di architettura o di città, che prenderà corpo nella costruzione o *configurazione*<sup>10</sup> in cui il progetto diventa *intriga* delimitando lo spazio e articolando il tempo del racconto<sup>11</sup> architettonico.

La stessa dialettica soggettivo/oggettivo, interno/esterno si ripropone nella percezione del progetto che si mantiene in certa misura autonoma dal mondo reale finché l'oggetto architettonico rimane nella mente dell'architetto. Una volta costruito, esso entra nel mondo diventando al tempo stesso una cosa a se stante ed un oggetto intimamente legato ad altri oggetti. Da rappresentazione individuale passa ad essere spazio vissuto percepito da una pluralità di soggetti, senza i quali esso non è neppure immaginabile. Per questa ragione nella dimensione del mondo reale progetto e cultura vanno pensati assieme. *L'intertestualità* è la figura che, a detta di Paul Ricoeur, articola la relazione tra testo e contesto, oggetto e intorno costruito. Resta, a questo punto, la questione della lettura<sup>12</sup>, o *refigurazione*, indispensabile al compimento del progetto-racconto ed alla sua comprensione che solo si dà mediante il confronto con il lettore-utente. La possibilità della lettura è garantita dalla *intelligibilità* o capacità di comunicare dell'oggetto per mezzo del linguaggio architettonico impiegato. Quest'ultimo, secondo Alan Colquhoun<sup>13</sup>, non nasce dal nulla, bensì resiste nel tempo tramandato dalle forme architettoniche (*tipi*) consentendo, per questa via, la trasmissione di significato. Ogni nuovo progetto, di conseguenza, raccoglie significati e ne iscrive di nuovi, sedimentando il tipo. L'estetica dell'oggetto architettonico consiste in questo: nella *peripezia* che si produce nel momento del ri-conoscimento/rappresentazione<sup>14</sup> di un sapere architettonico antico e della produzione di uno nuovo. L'oggetto architettonico, come un'icona<sup>15</sup>, rappresenta un

intero mondo di valori (funzioni e significati) che il destinatario percepisce e legge attraverso la sua forma. In questo modo il manufatto si configura non solo come oggetto d'uso, ma anche come oggetto di scambio culturale<sup>16</sup>, socialmente accettato. L'esperienza estetica dell'oggetto è garantita dal riconoscimento di valori noti e, a sua volta, ne garantisce la trasmissione. L'innovazione, come abbiamo già fatto vedere a proposito del tipo nel capitolo 2, è possibile solo se si configura come processo evolutivo di qualcosa di familiare, di preesistente<sup>17</sup>. Ne consegue che il processo di progetto, per essere innovativo, richiede una conoscenza approfondita della genesi dei manufatti e della cultura con cui si confronta. La soluzione più adatta, quindi, sarà quella capace di risolvere non solamente l'oggetto architettonico in sé, ma anche la sua relazione con il contesto in cui si trova dal quale trae spunto, e che deve a sua volta arricchire. L'architettura ha, a nostro avviso, il dovere di manifestare il luogo e la cultura<sup>18</sup> che lo abita, non se stessa. La questione allora è: come il progetto è in grado di rivelare luogo e cultura?

La complessità della risposta è dovuta al fatto che non esiste un modo univoco di sintetizzare un contesto dato in forma di progetto. Volendo riassumere vi sono almeno due atteggiamenti, che abbiamo in parte analizzato a proposito dei piani per Gibellina e Salemi. Il primo è quello dell'architetto che si considera in grado di condurre da solo la prefigurazione e la configurazione dell'oggetto architettonico, considerando che la refigurazione successiva non rivesta particolare importanza. Si tratta di una posizione autoritaria e *monologica*, nel senso che non prevede il dialogo con altre persone. Come abbiamo visto, in molti casi, soprattutto in situazioni traumatiche, è necessaria la presenza di qualcuno che si faccia carico di decidere per gli altri, ma solo nel momento iniziale, quando lo scoraggiamento generale richiede una visione utopica di grande respiro. Poi il rischio diventa quello di imporre delle scelte, calandole dall'alto in modo indifferente al contesto, come se la città fosse un inerte telone di fondo su cui si inscrivono scenari che non le appartengono. La memoria e l'immaginario messi in gioco sono comunque

**16.** A. Colquhoun, *op.cit.*, p.26.

**17.** "la genialidad de un arquitecto o de un constructor no puede convertir una forma nueva (ni conseguir dar forma nueva a una función nueva) si no se apoya en procesos de codificación ya existentes. (...) la forma denota la función basándose solamente en un sistema de expectativas y de hábitos adquiridos, y por lo tanto, basándose en un código", in U. Eco, *op.cit.*, 1981, p.339.

**18.** Usiamo genericamente la parola al singolare dando per inteso che nella città contemporanea la cultura è in realtà il frutto dell'incrocio di una polifonia di voci/culture diverse.

filtrati da un'unica mente che ritiene, seppur in buona fede, di sapere quali elementi occorre selezionare e tramandare. Il destinatario del progetto finisce spesso col sentirsi escluso dalle decisioni se non addirittura *straniero* in casa propria<sup>19</sup>.

All'opposto si trova l'atteggiamento *dialogico*, che molte volte viene fatto coincidere con un processo di progetto partecipativo, benché crediamo vi siano numerosi fraintendimenti sul significato del termine partecipazione<sup>20</sup>. Alla base di questo *modus operandi* vi è la convinzione che non esista un solo punto di vista possibile, bensì la *polifonia* di voci espressione di una pluralità di individui, e che la realtà sia il risultato di una accumulazione palinsestica. La forma architettonica, quindi, dev'essere in grado di condensare una molteplicità di significati, alcuni espliciti, altri solo potenziali, essere cioè *polisemica*, se vuole stabilire una connessione di significato tra i diversi livelli storici e le diverse culture, che invocano tutte il diritto ad essere riconosciute e rappresentate.

Quando si ha a che fare con un contesto traumatizzato, le cose inevitabilmente si complicano. Più che altrove l'elemento della memoria quale garanzia della sopravvivenza di una cultura e della sua trasmissione diventa fondamentale nell'atto progettuale perché occorre definire nuove e specifiche regole per la sintesi di tracce e di significati spesso cancellati e illeggibili.

Quale tipo di progetto garantisce maggiormente di mantenere viva la memoria, la sintesi o la polisemia delle forme? È quel che cercheremo di capire analizzando i progetti per Gibellina e Salemi anche se intuiamo che, come già nel caso dei piani, non troveremo una risposta univoca. La questione è tornare a spostare l'accento, l'attenzione, dall'architetto come soggetto della creazione artistica, al luogo creato, modificato, accumulato, sulla necessità che abbiamo espresso che il progetto d'architettura disveli luogo e cultura. Ma questo richiede innanzitutto una riflessione più profonda sulla memoria e sui modi della sua trasmissione.

John Ruskin considerava l'architettura come il più grande contenitore della memoria

**19.** Su questa condizione di cittadino "residente" anziché "abitante" vedi A. Magnaghi, *op.cit.*, pp. 21-24.

**20.** Spesso si confonde partecipazione con assunzione passiva dell'immaginario collettivo, in realtà la partecipazione è un processo complesso di costruzione di un punto di vista consensuale che non coincide con quello di nessuna delle parti ma le contempla tutte. Gli esperimenti più rilevanti di partecipazione in architettura datano attorno agli anni '70, e tra essi spiccano le esperienze, talora tacciate di idealismo, di C. Alexander, *Une expérience...*, *op.cit.*, 1976. La difficoltà della proposta di Alexander risiede a nostro parere nel riferirsi a contesti culturalmente e dimensionalmente omogenei operando di fatto un'astrazione rispetto alla realtà urbana caratterizzata, invece, da una molteplicità di culture dissonanti e dalla necessità di articolare diverse scale di intervento. Attualmente in Italia e in Europa si moltiplicano le esperienze di progetto partecipativo, ma con diverse novità rispetto agli anni '70, vedi: H. Sanoff, *Programación y participación en el diseño arquitectónico*, Arquitectonics. Mind Land & Society, UPC Edicions, Barcelona, 2006, Y. Freedman, *Pro domo*, Actar, Barcelona, 2006.

sociale di un popolo arrivando a dire che senza l'architettura non possiamo ricordare<sup>21</sup> e credendola, di fatto, più affidabile di una prova documentaria. Ma cos'è la memoria? Prendendo in prestito le parole di Paul Ricoeur<sup>22</sup>, diremo che è il meccanismo che ci mette in relazione con il passato, facendo presente l'assente. Tra memoria e oblio, l'affezione-atto di ricordare ci accompagna, dalla nascita alla morte, dando la misura del nostro invecchiare. Una volta morti, la memoria individuale svanisce assieme al corpo, mentre il ricordo di noi, parole e atti, rimane scolpito nella memoria dei "prossimi" (gli esseri amati che hanno condiviso la nostra esperienza di vita) e, in qualche caso, nella memoria collettiva tramite la parola scritta, nostra o altrui, che si configura quale prova documentaria della nostra esistenza.

La domanda è: come l'architettura "fa ricordare"? o, in modo più pertinente: come – se è possibile – l'architettura "ricorda" essa stessa? Che è qualcosa di assai diverso. Nel primo caso, in effetti, stiamo parlando di come l'architettura veicola il ricordo, ovvero, come attua da agente esterno permettendo che qualcuno evochi qualcosa. Ciò è possibile perché l'architettura è, lo ripetiamo, lo spazio di vita di qualunque racconto di vita. Costruire e abitare conformano allo stesso modo l'atto architettonico. L'architettura evocativa si costituisce, allora, come immagine, rappresentazione presente di qualcosa di assente (come ad esempio una fotografia), che riproduce in chi la guarda la stessa affezione dell'evento passato, generando il suo *riconoscimento*. Il riconoscimento è un "piccolo miracolo"<sup>23</sup> che, secondo Ricoeur, provoca felicità (memoria felice), benchè – ammette – la memoria, soprattutto collettiva, può essere manipolata da parte di quanti detengono ed esercitano il potere. In questo caso, evidentemente, il riconoscimento può essere falso e dar luogo a sentimenti patologici. Possiamo dire, quindi, che l'architettura che "fa ricordare" attua, non tanto come contenitore, ma come ri-produttore di memoria sociale o collettiva, generando sentimenti.

Parliamo, ora, di memoria *della* architettura o, per meglio dire, *nella* architettura. Per dotare l'architettura di memoria dobbiamo inserirla nella freccia del tempo<sup>24</sup>; in questo

**21.** J. Ruskin, *op.cit.*, 2001, in particolare La Lampada della memoria, pp.209-230. A. Rossi, *op.cit.*, p.178, parla della città come del "locus della memoria collettiva".

**22.** Paul Ricoeur è autore, tra gli altri, di un saggio sulla fenomenologia della memoria: P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003. Per la definizione di memoria Ricoeur riprende la teoria sviluppata da Aristotele nel saggio Della memoria e della reminiscenza, che si riferisce, a sua volta, al Teeteto di Platone per quanto concerne l'*eikon* o immagine.

**23.** Idem, p.594.

**24.** Secondo Ricoeur, la temporalità dell'atto architettonico è il mezzo per ristabilire la dialettica tra memoria e progetto. Vedi: P. Ricoeur, "Architecture et narrativité", *op. cit.*, 1998.

modo, l'opera architettonica può essere vista come un corpo fisico che nasce e vive per morire un giorno o l'altro. Come ogni essere vivente, l'architettura è un cadavere in potenza. Se è così il suo corpo, inteso come consistenza materiale, reca inscritte le tracce<sup>25</sup> del passaggio del tempo, come un albero i suoi anelli di accrescimento, e il presente non è altro che uno strato in più della bio-archeologia dell'architettura, destinato, come tutti gli altri, a sparire, sostituito dalle impronte di altre generazioni. O no.

Avviciniamoci, allora, all'architettura come ad un testo, una fonte primaria di informazioni che può essere letta, una mappa genealogica che registra la sua intera esistenza. Quali sono gli elementi costitutivi del suo *patrimonio genetico*?

La prima evidenza è che un edificio nuovo si inserisce in un intorno complesso, intricato e sedimentato, di oggetti costruiti: la città<sup>26</sup>. L'opera nuova si situa, pertanto, rispetto ad una serie di elementi che la circondano e stabilisce con essi delle relazioni, di continuità, di opposizione, di innovazione. La tradizione non è altro che questo: la relazione agonica, intertestuale con parole di Ricoeur, che l'oggetto architettonico come testo stabilisce con il suo intorno o contesto. È una dialettica di confronto che, prefigurata nel processo di scrittura o progetto, giunge a compimento solo nel momento della sua lettura, ovvero sia nell'uso. La lettura è a sua volta un processo plurale e polemico, dato che può produrre reazioni di passività, incomprensione, indifferenza, persino molestia, prima di raggiungere l'accettazione.

Dicevamo, dunque, gli *elementi costitutivi* che, per quanto detto, dovranno coniugare costruire con abitare (scrittura e lettura). Il primo elemento "fondatore" dell'architettura è il luogo inteso come topografia, clima, terra, acqua e cielo, dove l'oggetto mette radici. Il secondo è la forma, che nasce e si configura come convergenza tra l'idea di abitare dell'architetto, le culture con cui storicamente si confronta e quelle che egli considera essere le necessità dell'abitante. È una sintesi nel presente che, una volta materializzata, instaura delle relazioni formali con il suo intorno, ossia con il suo passato. Il progetto, pertanto, fa vedere qualcosa di nuovo ed ha il potere non solo di reinterpretare

**25.** Ricoeur riconosce tre tipi di tracce: "la traccia scritta, che sul piano dell'operazione storiografica è diventata traccia documentaria; la traccia psichica, che possiamo chiamare impressione piuttosto che impronta, impressione nel senso di affezione, lasciata in noi da un evento rilevante o, come si dice, sorprendente; infine, la traccia cerebrale, corticale, di cui trattano le neuroscienze.", in P. Ricoeur, *op.cit.*, 2003, p.592.

**26.** Gli edifici che sorgono in aperta campagna hanno in ogni caso un contesto antropizzato di riferimento, a cui abbiamo dato il nome di paesaggio.

un contesto dato, bensì di trasformarlo.

Il *tipo*, inteso come struttura formale, principio ordinatore, ovvero la maniera di disporre le parti a formare lo scheletro di un corpo architettonico<sup>27</sup>, è la memoria dell'architettura. Memoria tipologica (che è la permanenza del tipo nella storia; ad esempio tutti gli edifici a pianta centrale e il loro conseguente significato) e topologica (relativa all'adattamento mutuo del tipo al luogo nel corso del tempo)<sup>28</sup>.

Però manca qualcosa. È quel che Paul Ricoeur chiama l'"abitare riflessivo", che è, secondo lui, il vero responsabile del fare memoria del costruito. Il lettore-spettatore dell'opera si trova dinnanzi ad essa però, allo stesso tempo, è immerso nel mondo cui l'oggetto appartiene. L'architettura modifica il contesto, ma anche il lettore può farlo, mediante l'uso. L'abitare va visto, allora, come replica al costruire<sup>29</sup>: attraverso l'uso opera e lettore entrano in contatto e generano uno spazio comune in cui può apparire l'emozione<sup>30</sup>, data dall'interferenza dei due universi. Così, la lettura attiva dell'urbano in tutta la sua complessità ci permette di stabilire un dialogo con l'opera e di identificare le tracce che ogni edificio reca iscritte. Per questo possiamo dire che la storia della città non è solo il racconto di una successione di configurazioni spaziali, ma di forme culturali sedimentate. Ma torniamo al nostro caso. Cosa resta degli elementi costitutivi dopo un trauma?

L'unico tra di essi che mantiene una traccia fisica, leggibile, quasi corticale, di un evento distruttivo è il luogo-topografia le cui modificazioni restano evidenti come le cicatrici sulla pelle. Che succede, invece, con il tipo e con l'uso?

Come abbiamo visto nel capitolo 2, il tipo è un nucleo di senso che si trasforma e mantiene nel tempo sempre e quando non si modifichi la legge strutturale che relaziona le sue parti tra loro. Il che significa che le variazioni dell'identità iniziale devono ampliarla e arricchirla senza trasfigurarne il senso. Questo, in presenza di un evento distruttivo non sempre si realizza, per cui il potere di memoria dei frammenti di un oggetto architettonico dipende dalla possibilità di riannodare una storia, quella delle relazioni tra le parti che lo compongono. Come un enigma, può essere risolto solo se si trova la

**27.** Vedi capitolo 2, pp.73-74.

**28.** Su questa idea vedi Stanford Anderson, "La memoria in architettura", in B. Pedretti, *op.cit.*, pp.50-69.

**29.** P.Ricoeur, *op.cit.*, 1998, p.51.

**30.** L'esperienza estetica, lo abbiamo detto, non è fatta solo di contemplazione, bensì di godimento.

chiave di lettura, ovvero la legge che struttura i suoi pezzi.

Il problema dell'abitare è ancora più complesso, dato che, una volta danneggiato il contesto del suo succedere, ciò che si finisce per perdere è il modo di usarlo e capirlo di una volta, luogo e cultura sono spazio e tempo assieme. L'architettura che sopravvive a una catastrofe, sperimenta un taglio repentino nel processo di sedimentazione proprio della storia. Se i caratteri generatori del testo architettonico perdono la loro accessibilità sociale, restano illeggibili, cosicché occorre rintracciarne una chiave interpretativa che attualizzi l'uso perduto nel contesto nuovo.

Coloro che intervengono sulla materia traumatizzata hanno la tentazione, quella che Paul Ricoeur chiama "memoria-ripetizione"<sup>31</sup>, di riprodurre ciò che già non esiste, alla ricerca di qualcosa che suoni familiare. Ed è qui che gli elementi costitutivi vengono in nostro aiuto, dandoci la pista di una autentica "memoria-ricostruzione", una riorganizzazione dell'antico in forme nuove i cui dettagli cambiano mentre la sostanza resiste. Abbiamo bisogno di una diversa "mise-en-intrigue"<sup>32</sup>, che, a partire dalla realtà presente, sintetizzi un nuovo testo architettonico, chiaro quanto inestricabile. *Topos*, *tipo* e *uso* continuano a incrociarsi e declinarsi al presente perché l'esercizio della memoria sia utile alla vita.

### *Il Cretto di Burri*

«**Domenica di fine novembre: Enza e Mimmo mi portano al Cretto\_** Per andare al *Cretto*, si percorrono molti chilometri da Gibellina nuova, arrampicandosi per le montagne. Il paesaggio, di una nudità quasi sepolcrale, prelude alla visione del *Cretto*: lo scheletro di una enorme balena giace sulle colline immerso in un silenzio irrealistico. È un'opera d'arte grandiosa, la maggiore opera di *landart* mai realizzata, dopo il profilo dei presidenti americani

31. P. Ricoeur, *op.cit.*, 1998, p.51.

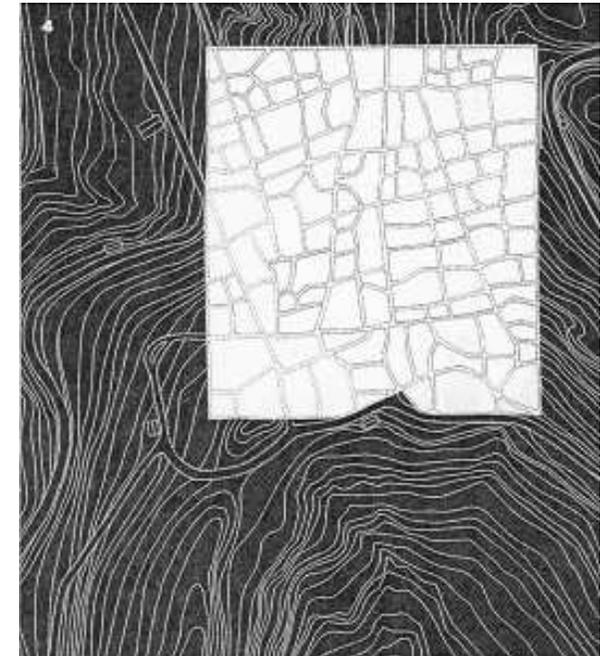
32. Secondo Ricoeur, costruzione dell'intriga, intellegibilità e intertestualità sono le tre componenti dell'atto configurativo o materializzazione del progetto, *Idem*, *Ibidem*.

scolpito su Mount Rushmore.

La prima volta che lo vidi era il Capodanno del 2000, anche allora d'inverno, l'inverno mite e fiorito della Sicilia. Ci arrivammo di notte, facendoci strada tra le ombre di sparuti ruderi, risparmiati dalle ruspe. I blocchi, numerosi, giganteschi, accovacciati come bestie immobili, riflettevano la luce fioca della luna. Alle nostre spalle un ulivo, unica presenza viva per chilometri, non batteva ciglio. Per un istante sembrò che il tempo si fosse fermato.

Questa volta è di giorno, sui prati inverditi dalle piogge spunta il finocchietto selvatico. Passata la curva del cimitero vecchio, dolcemente adagiato su un poggio rivolto a oriente, arriviamo ai ruderi: riconosco il vecchio ufficio postale, una chiesetta restaurata, qualche casa in cemento armato, con i ferri ancora attorcigliati, il teatro per le Orestidi estive. C'è vento. Fiori di un giallo tenue spuntano tra le crepe del cemento. La sublime astrazione del *Cretto* rinnova in me la medesima inquietante sensazione.»

Alberto Burri<sup>33</sup> vede per la prima volta le rovine di Gibellina nel 1981. Al sindaco Corrao propone di gettare su di esse una gigantesca colata di cemento bianco<sup>34</sup>, che copra tutto, come una lava fluida e fredda. All'asciugarsi la massa si creperà, scoprendo nervi e pelle: la memoria del tracciato viario di Gibellina. L'aspetto finale del *Cretto* ricorda quello dei *Cretti* del '73<sup>35</sup>, pezzi monocromi fatti di un composto di acqua, colla vinilica e zinco o caolino bianco. L'artista vuole riprodurre le screpolature della crosta terrestre seccata dal sole, l'effetto di un brusco cambiamento di stato (da fluido a solido). Il processo – dice Burri – sfugge rapidamente al controllo dell'artista e la materia si trasforma autonomamente, passando per stadi successivi di equilibrio precario. Nonostante ciò, tra *Cretto* e *Cretti* non vi è una relazione di similitudine, il primo non è una trasposizione



5.F1. Pianta del Cretto (A. Burri)

33. Sull'autore vedi: C. Christov-Bakargiev, *Burri*, Electa Milano, 1996.

34. Un "immacolato sudario", monumento funebre ai morti di Gibellina, scriverà D. Fernandez, *op.cit.*, p.11.

35. La serie *Cretti* venne esposta per la prima volta a Bologna nel 1973.

a scala maggiore del secondo.

122 blocchi di dimensione 300x400 metri circa, riproducono i corpi delle case. Alti poco meno di una persona, 1,60 metri circa, ondulati, seguono le pieghe del terreno. Tuttavia, al di là di questo apparente mimetismo, il Cretto è una creazione volutamente astratta, una scelta radicale senza altro fine che sancire l'indipendenza dell'opera d'arte. Né i blocchi né le vie corrispondono a case e strade reali, né il colore, volutamente monocromatico, richiama i colori del paese antico. Burri, di fatto, nega qualunque possibilità di stabilire una corrispondenza con l'oggetto originale. Ciononostante scrive: "Attraverso i percorsi, la gente potrà arrivare fin dove c'era la chiesa, la piazza, dove si



5.F2. Vista del Cretto (B. Rodeghiero)

celebravano le feste..."<sup>36</sup>

I blocchi, come enormi bare, conservano i corpi maciullati delle case; dentro il corredo funebre: tutti gli oggetti dei suoi abitanti.

García e Díaz<sup>37</sup> avanzano un'ipotesi azzardata. La lava bianca di Burri, riproporrebbe un processo di "ristrutturazione della materia" analogo a quello subito dalla stessa Gibellina. Per questo tramite, gli abitanti riuscirebbero a saldare il legame con la memoria del luogo che non c'è più. Si tratta di un'operazione di rimemorazione che avviene, in assenza dell'oggetto, attraverso un meccanismo di azione, un'attuazione. Il cemento che si sgretola ricondensa l'immagine delle case di Gibellina, riproducendo tutta la forza della "instabilità dissipatrice" del terremoto. Secondo gli autori, attraverso questo gesto, al tempo, inteso come magnitudine, che misura i livelli di entropia della materia, se ne sovrapporrebbe un'altro, retrospettivo, che esplora nel passato, vincolando in questo modo memoria e luogo. "Il *Cretto* non pretenderà di combattere l'oblio accumulando memoria, mediante una operazione nostalgica che sfidi il passo del tempo, che evochi e perpetui immagini irrecuperabili, ma si propone piuttosto di costruire *un'altra città* opposta alla nuova Gibellina, che condensi la sua identità e che permetta ai suoi abitanti una relazione non traumatica con il loro passato; che sia capace, manipolando il tempo, di dotare la memoria e il luogo di un'immagine astratta, non allusiva, e creare con essa un paesaggio artificiale di massima intensità in questo angolo desolato della Sicilia interiore."<sup>38</sup> E qui sta il punto. Il meccanismo di Burri fissa una volta per tutte una memoria istantanea ad un luogo altrettanto istantaneo mediante un tempo divenuto metafisico perchè privato della sua principale prerogativa: il movimento<sup>39</sup>.

Una volta seccato il cemento, infatti, e tolte le casseforme di plastica, il paesaggio di Gibellina rimane congelato per sempre all'istante esatto della tragedia. La vita che un giorno palpò per quelle strade rimane sepolta per sempre nei freddi sarcofagi bianchi. Ma vi è un altro problema: la scala. L'astrazione dell'immagine paesistica costruita da Burri entra in aperta contraddizione con la scala, 1:1, dell'opera che di fatto imita le

**36.** E. García; C. Díaz, "Alberto Burri, il *Cretto* di Gibellina, lava bianca", in *Quaderns*, n.223, Barcelona, 1999, p.56. [La traduzione dal catalano è nostra]

**37.** Idem, p.57.

**38.** Idem, p.58.

**39.** Pompei fu sepolta con la sua gente, solidificata, però, nell'ultimo istante di un'azione in corso.

40. Come ricorda E. Turri, *op. cit.*, p.156-157, "Il termine nostalgia (che deriva dalle parole greche Nostos e Algos, cioè "ritorno in patria" e "dolore, tristezza") (...) un sentimento simile ad una malattia, da intendere come sofferenza per la sottrazione di un ambiente, di un'atmosfera, di un paesaggio (...). Essa pertanto viene avvertita come perdita del palcoscenico in cui si sono fatte le recitazioni che hanno formato la personalità, un palcoscenico che è fatto sia di qualità naturali (l'ambiente, una certa aria, un certo clima, una certa forma del territorio ecc.) sia storico culturali (i segni che connotano il paesaggio e nei quali l'abitante riconosce la propria identità, risultato sia di vecchie eredità sia della generazione a cui appartiene)."

41. Nel settembre del 1989 la rivista *Labirinti*, pubblica un articolo di Milena Matteini che, con Rosa Balsamo, propone un progetto paesistico per il rimboscimento di parte dei ruderi di Gibellina, una scelta, come dice l'autrice, alternativa a quella di quanti ne hanno voluto fare un "luogo metafisico". L'idea è quella di "circondare il cretto di soli elementi naturali; di contrapporre alla creazione artistica che tende alla immortalità, la forza della natura che è divenire continuo". Del progetto è stato realizzato solo il primo lotto. Vedi: M. Matteini, "I ruderi di Gibellina: tra territorio e ambiente", in *Labirinti*, Anno II, n.2, settembre 1989; e M. Matteini, "Ruderi di Gibellina: giardino e paesaggio", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, pp. 42-45. Dello stesso avviso fu anche Gianni Pirrone che suggerì di creare nella vecchia Gibellina una città di alberi: "Di essa restano in fondo poche tracce ridotte a sentieri; lasciate che queste tracce siano ancora vissute dai vecchi come la trama della città perduta, ma che su di esse le nuove generazioni possano ritrovare e vivere, certamente in maniera diversa, ciò che noi via abbiamo costruito", vedi: G. La Monica, *op.cit.*, p.51.

42. A. Rossi, *op.cit.*, 1995, p.13.

43. La parola greca pathos ha la stessa radice di *poiéin*, che significa fare.

case distrutte dal terremoto e condanna così i gibellinesi ad una nostalgia<sup>40</sup> senza fine perchè non sono più in grado di stabilire meccanismi di scambio con la realtà. La memoria, per funzionare, deve potersi muovere avanti e indietro: proiettare il passato e ritornare al presente riattualizzando il ricordo, oppure il trauma resterà insuperato. Il tempo non deve essere "manipolato", e tanto meno la memoria.

Quando Scipione l'Africano conquistò Cartagine, la rase al suolo e fece dissodare il terreno dai buoi. Tale gesto aveva delle profonde implicazioni simboliche perchè, annullando il potere del *sulcus primigenius* e del *pomerium*, sanciva la fine della città, la sua non-esistenza, la dissoluzione del vincolo sacro tra la comunità ed il suo luogo. Seppellire quel che resta di una città sotto un sarcofago di cemento è in fondo una grande ipocrisia, un modo per far sparire, alla vista, delle scorie radioattive altamente pericolose. Forse, allora, sarebbe stato più coraggioso portar via tutti i detriti e coltivare i terreni<sup>41</sup>, facendo nostro lo spirito orientale che, avendo una concezione biologica e ciclica del tempo, non rinchiude i propri morti nelle tombe. Tuttavia è dovere di ogni popolo fare i conti con la propria cultura.

Il Cretto di Burri è un *monumento*, ma un monumento nel senso che Aldo Rossi detestava con determinazione: di permanenza statica. Come ricordava Rossi, dobbiamo porre particolare attenzione nello studio delle permanenze per capire la volontà collettiva che le ha create, però occorre "evitare che la storia della città si risolva unicamente nelle permanenze" che, a detta sua, possono "essere considerate alla stregua di elementi patologici"<sup>42</sup>. Il monumento non deve suscitare patologia, bensì affettività, ovvero *pathos*<sup>43</sup> che è al tempo stesso sentimento e azione.

Si sarebbe potuto fare in altro modo? C'era una soluzione che non consistesse nell'abbandonare le rovine alla consunzione del tempo?

A Gibellina Vecchia, al limitare del Cretto, resistono ancora dei frammenti del paese antico. Tra questi i resti del pavimento di Corso Umberto, la strada principale, vero centro della vita urbana pubblica. Si sarebbe potuto, ad esempio, recuperare la trama

urbana, la traccia dei pavimenti, e la gente, ripercorrendola, si ricorderebbe, come ora con i frammenti di Corso Umberto, dov'era il mulino, l'ufficio delle poste o la casa della nonna. Nel Vajont<sup>44</sup>, stanno facendo qualcosa di simile, si tratta del *Progetto Anguana Museo dell'uomo e della montagna* che ha scelto di rigenerare i percorsi di montagna che collegavano le case degli abitanti del comune. Di molte di queste, in mezzo al bosco, lungo il sentiero che portava al lago della diga, non è rimasto più nulla. Scavando sotto il muschio si ritrovano solo i pavimenti in pietra della cucina e su di essi la traccia del camino. Ma è quanto basta<sup>45</sup>: nella tradizione friulana la cucina con il camino è il centro della casa e della famiglia. Così, ora, oltrepassare la soglia della cucina è attraversare il *limes* tra la vita e la morte, tra il presente e il passato e in quel passo si ritrova l'unità cosmica dell'esistere. In quel *limes* sta tutta l'essenza del *luogo* aristotelico (la superficie interna del corpo che avvolge), e nel frammento di pavimento tutta la complessità del *Chora* platonico<sup>46</sup>, che riconosce l'impronta e la traccia (assenza di qualcosa che fu presente) quali componenti principali di qualunque spazio.

Qualcosa di simile lo vediamo a Delfi, dove la strada, elemento di percezione continua, ma al tempo stesso variabile, costruisce la scena urbana, disegnando un paesaggio dalle forti connotazioni emotive.

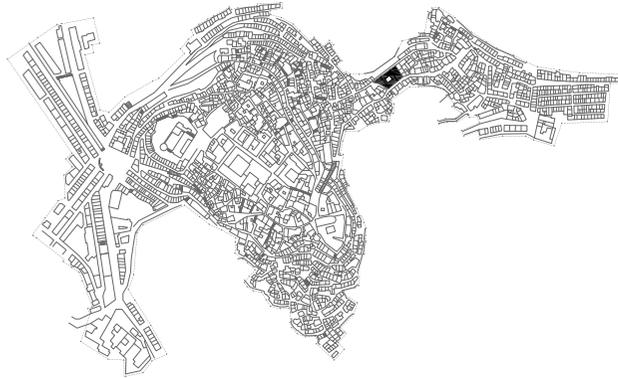
L'opera d'arte non diventa *monumentum*, memento e memoria, se non è capace di stabilire una *liturgia*, ovvero una cerimonia, un culto pubblico in cui parole e gesti si ripetono abitualmente. Ma non basta. Quella liturgia non può essere imposta dall'alto, bensì deve sorgere naturalmente dalla pratica quotidiana di un luogo e dalla rimembranza di un avvenimento. Per questo il vero monumento a Gibellina vecchia non è il Cretto di Burri bensì il frammento del pavimento di Corso Umberto, un monumento implicito, ma non per questo meno eloquente, un mero indizio riconoscibile solo da quanti ne hanno fatto esperienza diretta e concreta, corporea, e per questa via lo identificano e, facendolo, ne sono identificati.

I monumenti ai caduti, al di là di ogni retorica, si fanno per i sopravvissuti, per dar un

**44.** Il Vajont è una località della montagna del nord d'Italia, tristemente famosa per essere vittima di una catastrofe, provocata dall'uomo. A causa della costruzione di una diga in un terreno inadatto, nella notte del 9 ottobre del 1963 una enorme massa di roccia si staccò dalla montagna Toc, sopra la diga, cadendo dentro al lago artificiale delimitato da questa. Tre milioni di metri cubi di fango, acqua e detriti si rovesciarono di colpo sulla valle vicina, cancellandola dalla faccia della terra. I morti furono 2000. Per approfondire la questione del Vajont, vedi: E. Semenza, *La storia del Vajont. Raccontata dal geologo che ha scoperto la frana*, Tecomproject, Editore multimediale, Ferrara, 2001; S. Canestrini, *Vajont: genocidio di poveri*, Cierre Edizioni, Verona, 2003; M. Paolini, Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano, 2003; L. Vastano, *1963-2003. Quarant'anni di tragedie e scandali. Vajont l'onda lunga*, Sinbad Press, Milano, 2003; T. Merlin, *La rabbia e la speranza. La montagna, l'emigrazione, il Vajont*, Cierre edizioni, Verona, 2004.

**45.** Françoise Choay chiama questa una "operazione metonimica", ovvero che utilizza la parte per il tutto. Vedi: F. Choay, *L'allegoria...*, op.cit., 1995, p.19.

**46.** Sul concetto di luogo in Aristotele e Platone, vedi: J. Muntañola, *La arquitectura como lugar*, op.cit., 1996, in particolare pp.23-26.



5.F3. Salemi, localizzazione teatrino (B. Rodeghiero)



47. "Los ojos de Francesco Venezia consumen rápidamente hojas, ramas y tallos. Buscan las raíces de las cosas. Por eso sus construcciones no pesan, sino que emergen de la tierra: de las rocas y del polvo, de los metales y de los aglomerados. Materia transferida y transfigurada, complemento de vacíos subterráneos". Sono parole di Alvaro Siza, in S. Radic, "Siempre hay un gran arco al fondo de mis ojos... Francesco Venezia o la Habitación del Abandono", in *CA, ciudad/arquitectura*, Revista oficial del colegio de arquitectos de Chile, n.75, 1994, p.78.

48. Idem, ibidem. [La traduzione è nostra]

49. A. Siza Vieira, *Esquissos de viagem*, Documentos de Arquitectura, Simão Guimarães, Filhos, 1988, pp.26-29.

senso alla morte. Per questo sono soprattutto atti politici. Non sappiamo qual'è il senso della morte dell'individuo, nè possiamo revocare la tragedia del suo succedere. Però, come ci ricorda Paul Ricoeur, ciò che più conta alla fine non è la morte, ma la vita.

### *Il teatrino sulla collina*

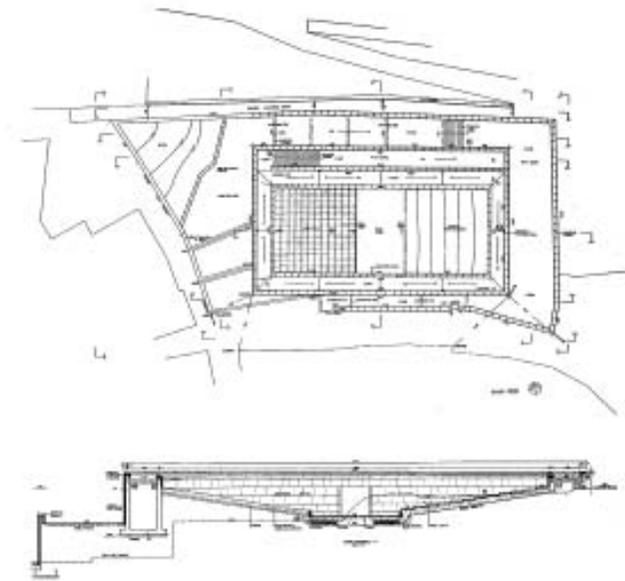
In un articolo pubblicato nel 1994 in *CA*, rivista ufficiale del collegio degli architetti del Chile, Smiljan Radic sottolinea come la caratteristica comune alle opere di Francesco Venezia sia la loro tettonicità, per cui sembrano essere nate direttamente dalle viscere della terra<sup>47</sup>. Si tratta secondo Radic di un meccanismo non nuovo che trova, tra gli esempi più celebri, il Tempio Malatestiano a Rimini, di Leon Battista Alberti, in cui il "divorar-divorandosi" dell'architettura si descrive nella trasparenza inconclusa delle due chiese".<sup>48</sup> L'atto di sorgere sulle rovine di un monumento precedente è qualcosa di comune alla storia dell'architettura, la maggior parte delle chiese cristiane è costruita sulle fondamenta di un tempio greco, e molti dei palazzi rinascimentali su quelle di edifici medievali. Si tratta di una sedimentazione, un palinsesto architettonico che rende trasparente la successione della storia.

Il paese di Salemi ha la forma urbana ad acropoli, tipica di molti centri medievali italiani. Alvaro Siza partecipa ai progetti di ricostruzione del paese e, quando arriva a Salemi, fa una serie di schizzi<sup>49</sup>. Il paese è disegnato come un paesaggio eroso, e le forme delle case, sfilacciate, accentuano la sensazione di rovina generale.

Il teatrino di Salemi è esso stesso una rovina. Come l'araba Fenice, ri-sorge dalle ceneri del Convento del Carmine, nell'omonimo quartiere, situato sulle pendici del borgo antico. In realtà, il quartiere era già fortemente degradato prima del terremoto, per cui la catastrofe non fa che accelerare un processo di decadenza già in atto. Non solo. Il

terremoto mette in evidenza cose mai viste prima: è una frattura nella continuità della storia che mette a nudo o rende trasparente la complessità della sua sedimentazione. Il progetto (1983-1986), attribuito correntemente al solo Francesco Venezia, è in realtà opera congiunta di questi con Roberto Collovà e Marcella Aprile<sup>50</sup>. A proposito del teatrino, Collovà scrive: "Quando ci è stato proposto di fare un progetto per la conservazione di quel rudere [il convento del Carmine], ci erano state poste anche molte domande sul destino del quartiere. (...) Ci convincemmo che il quartiere del Carmine andava risanato come area, come parte di città e che l'unica strada per far questo stava nell'operare una sorta di conversione tipologica, un passaggio di scala e di uso."<sup>51</sup> Si concepisce così la creazione di un "parco urbano" dove il teatrino è solo uno degli elementi del giardino. Il sito funziona come una grande cava a cielo aperto di materiali da riutilizzare: arenaria, travertino, ciottoli e tufina. Le murature delle case crollate servono per costruire dei terrapieni di contenimento per la nuova struttura del teatro che, approfittando della particolare orografia in pendenza, è costruito come una serie di terrazamenti. L'architettura conforma il suolo ed è da esso conformata. "Ormai era molto chiaro – scrive Collovà – che, qualunque costruzione si volesse fare, il problema centrale del progetto stava nel rapporto con il suolo e con i tracciati longitudinali e trasversali di vecchi e nuovi percorsi."<sup>52</sup> I ruderi, infine, del convento del Carmine, vengono letteralmente messi in scena: una colonna, un capitello, una base, superstiti dell'antico chiostro, riaffiorano, quasi fosse per caso, da una colata di ciottoli<sup>53</sup>.

La vera innovazione del progetto è proprio qui: laddove c'era un uso di esclusivo abitare, si introduce una nuova funzione, più sottile, apparentemente incompatibile, ma in realtà intrinseca a quello stesso abitare. È la vita del quartiere ad essere messa in scena in questo teatrino, offrendo un manufatto semplice e schietto alla volontà di rappresentazione e di gioco dei suoi abitanti. In continuità con il suolo urbano, quasi fosse nato assieme all'orografia stessa del Carmine, in continuità con l'immagine antica del quartiere, attraverso l'uso degli stessi materiali, persino il recupero di pezzi originali



5.F4. Schizzi, pianta e sezione teatrino (F. Venezia, R. Collovà, T. La Rocca)

**50.** Collaboratori Oreste Marrone ed Anna Ali. Venezia partecipa solamente alla prima fase, essendo il progetto esecutivo e la realizzazione gestiti da Collovà e Aprile. Sul progetto vedi anche: X.Güell (a cura di), *Francesco Venezia*, Gustavo Gili, Barcelona. 1988, pp.54-57; F. Venezia, *L'architettura...*, *op.cit.*, 1998, pp.100-103.

**51.** R. Collovà, "Teatrino all'aperto nel quartiere del Carmine", in P. A. Croset, *op.cit.*, p.28.

**52.** Idem, *Ibidem*.

**53.** Altri materiali impiegati sono arenaria di Caltanissetta e travertino di Alcamo.

incastonati nel nuovo, il teatrino si offre al viandante come un oggetto "naturale", a portata di mano. Chiunque può deviare dal suo cammino, entrare in questo spazio e



5.F5. Accesso al teatrino (B. Rodeghiero)



5.F8. Abitare riflessivo (B. Rodeghiero)



5.F6/F7. Il teatro guarda il paesaggio o la città? (B. Rodeghiero)

sedersi sulla gradinata a contemplare il paesaggio. Oppure invadere la scena e improvvisare un gioco, un dialogo o una rappresentazione qualsiasi e, attraverso questo atto catartico, riconciliarsi con la memoria violentata dal terremoto. Mai come in questo progetto l'architettura è rappresentazione di una rappresentazione, scenario, reale o supposto, di una vita che dovrebbe aver luogo lì. O no.

Nel novembre del 2003 (l'ultima data del nostro sopralluogo) il teatro è ormai una rovina, costruita di rovine e circondata da rovine<sup>54</sup>. Non è la vita, ma la morte ad essere messa in scena. Lo scenario è fisso, le stesse reliquie, solo un po' consumate dal tempo; il telone di fondo è il paesaggio infinito della vallata, ma a ben vedere non è il solo. Come un'immagine allo specchio, il piano inclinato e fisso della scena evoca il suo contrario, la gradinata con gli spettatori seduti. È questo, come ben intuito da Radic<sup>55</sup>, un altro scenario, vorremmo dire l'anti-scenario, che ha come telone di fondo un altro paesaggio, quello della città. Qual è quello vero? Qual è lo scenario reale e quale la vera tragedia in esso rappresentata? Il paesaggio apparentemente immobile, perchè distante, ma sempre capace di rinnovarsi, o la città suppostamente sempre in movimento, ed invece paralizzata da quarant'anni nell'istante stesso della tragedia? In questo luogo il tempo si è fermato, l'architettura è puro spazio, la vita un istante: l'immagine fotografica di un esistere in potenza che non si è mai tradotto in atto.

### *Il Palazzo per prendere il fresco*

I resti del palazzo della famiglia di Lorenzo, che faceva bella mostra di sé a Gibellina vecchia, vengono smontati e rimontati per anastilosi<sup>56</sup> da Francesco Venezia<sup>57</sup> nella città nuova dando vita ad un edificio che ingloba il primo. Il risultato è un parallelepipedo introverso, di forma allungata e color giallastro, che si erge solo rispetto al tessuto minuto delle case. La costruzione è formata da un cortile, di 30 m x 10 m, recintato su

**54.** Una delle ragioni di questo stato delle cose è sicuramente il fatto che la pubblica amministrazione non ha mai portato a termine la riqualificazione del quartiere, che avrebbe sostenuto, attraverso l'uso e la conseguente riappropriazione dello spazio urbano, la accettazione delle architetture innovatrici. Della triade topos, tipo ed uso è mancato il terzo elemento costitutivo. In poche parole, bisognava che quello fosse un luogo di esperienza, non solo di contemplazione estetica.

**55.** Idem, p.79.

**56.** La anastilosi è una tecnica di ricostruzione che consiste nel ricollocare degli elementi lapidei al loro posto dopo averli ordinati e numerati. Le pietre utilizzate per il Museo di Venezia sono, in parte quelle recuperate dal Palazzo, di Lorenzo, in parte blocchi squadrati di arenaria provenienti da una cava di Caltanissetta e disposti a filari alternati con lavorazione liscia o alla gradina. Infine, pietre sbazzate rinvenute in sito sono state impiegate per i muri del recinto, alternate a filari di mattoni e cordoli di cemento armato.

**57.** Sul progetto vedi: X. Güell, *op.cit.*, pp.42-53; A. Gonzalez Raventòs, "Conversación sobre arquitectura - un día de Abril", in C. Vasquez Zaldivar (a cura di), *Francesco Venezia - Due case, tre edifici pubblici*, Hunter Douglas, Santiago del Chile, 1994, pp.112; L. Beaudouin, "Le Musée de Gibellina", in *AMC*, n.13, ottobre 1986, pp.72-76; P. Di Caterina, "Il Museo di Gibellina", in *L'Industria delle Costruzioni*, n.174, aprile 1986, pp.44-51; L. Ortelli, "Architettura di muri. Il Museo di Gibellina di Francesco Venezia", in *Lotus International*, n.42, 1984, pp.121-128; F. Venezia, "Il trasporto di un frammento", in *Lotus International*, n.33, 1981, pp.74-78; F. Venezia, "Transfer and Transformation. The Architecture of Spoiles: a Compositional Technique", in *Daidalos*, n.16, 1985, pp.93-104; F. Venezia, *L'architettura*, *op.cit.*, 1998, pp.52-66, F. Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli, 1990, pp.45e 50-52.

1. Museo Palazzo di Lorenzo
2. Giardino segreto I
3. Giardino segreto II

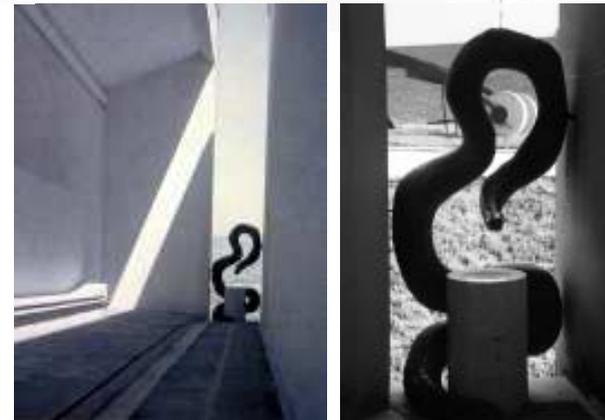
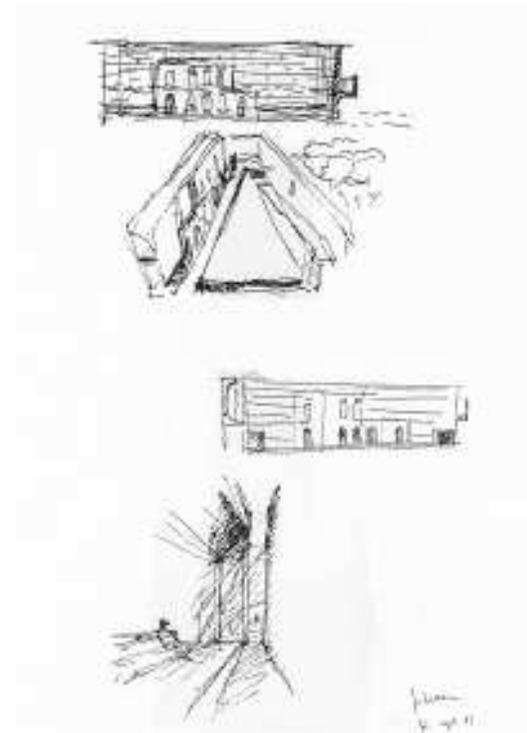
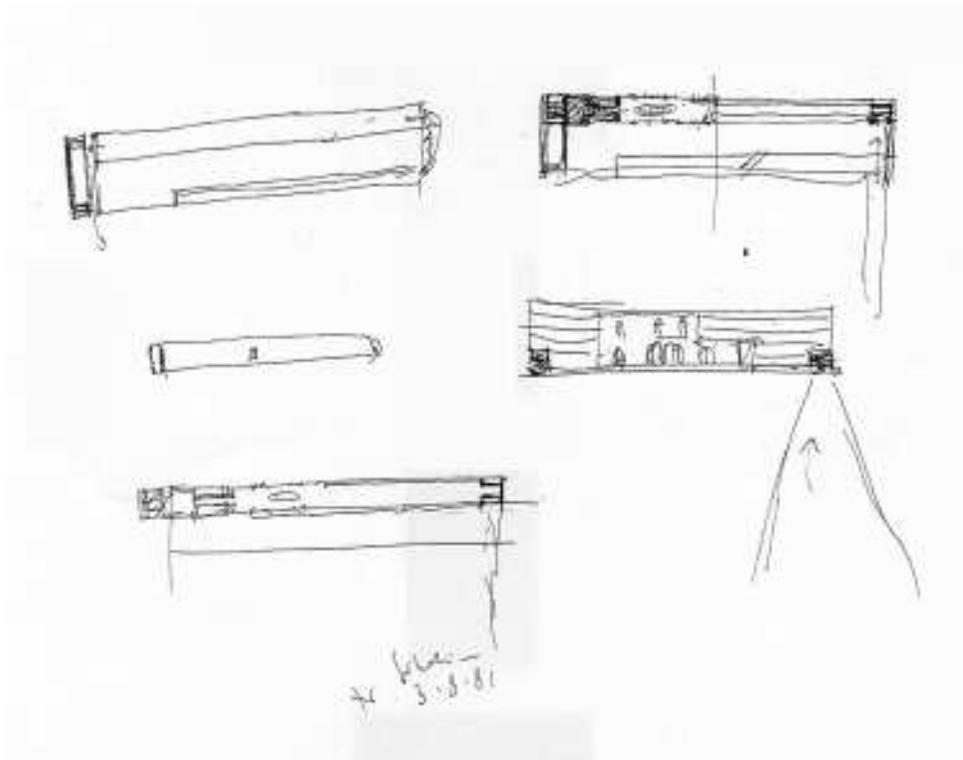


5.F9. Gibellina N., localizzazione Museo e giardini segreti (B. Rodeghiero)

tre lati da alti muri e chiuso sul quarto da un edificio a due piani. Il frammento del palazzo guarda al patio, mentre, sul lato opposto, si apre una serie regolare di finestre che configurano una loggia pensata per esporre sculture. Al piano inferiore è raccolta una collezione di arte grafica. Davanti all'edificio si trova il recinto rettangolare di un giardino, incassato nella pendenza naturale del terreno. L'accesso al cortile avviene attraverso un passaggio scavato che aderisce al giardino, obbligando il visitatore a scendere per poi risalire nuovamente allo scoperto. Il percorso ascensionale continua con una rampa addossata al muro di cinta che permette di guardare i resti del palazzo. Strette fessure, che fungono anche da giunti di dilatazione del cemento, consentono di sbirciare la città. Una volta in quota, il passaggio attraversa il lato corto del recinto e si affaccia ad un balcone semicircolare di cemento per poi entrare nella loggia seguendo un movimento a spirale rispetto all'ingresso.

Da qui la vista si perde nella campagna al limitare occidentale della città, dove, tra una cascina e un campo di grano, spicca l'enorme aratro in pietra di Arnaldo Pomodoro, sullo sfondo le Case di Stefano. Al termine della loggia si entra in uno spazio di rarefatta purezza che Francesco Venezia chiama "il riposo": si tratta di una fessura tra due alte pareti a vela in cui l'architetto colloca un sedile di marmo bianco per sostare a prendere il fresco nelle torride giornate dell'estate siciliana. La luce del sole penetra come una lama tagliente dal tetto disegnando un'ombra netta e violenta. Dal lato verso la campagna la visuale è schermata da un ostacolo volutamente frapposto tra l'occhio e l'orizzonte. È una fonte per l'acqua piovana, fatta di un cilindro di travertino nel quale si abbevera un serpente di metallo nero. Sul pavimento, di pietra lavica dell'Etna, un canale di scolo, anch'esso di travertino bianco, materializza il taglio di luce. Sul lato opposto alla fonte, una breve rampa conduce alle terrazze del giardino, che doveva essere di aranci, riaccompagnando lentamente il visitatore nello stesso punto da cui è entrato.

L'attribuzione di un uso museale al progetto, concepito tra il 1981 e il 1987, è un mero pretesto per un oggetto enigmatico, difficile da raccontare, il cui unico scopo è quello di



5.F11. Il Museo esterno e interno (B.Rodeghiero)

5.F12. Dettagli del riposo (M. Jodice e B.Rodeghiero)



5.F13. Materiali di progetto: interno (B. Rodeghiero)

5.F14. Materiali di progetto: esterno (B. Rodeghiero, G. Chiaramonte)

58. Francesco Venezia in N. Cattedra, *op.cit.*, p.43.

59. F. Venezia, "Leopardi e Le Corbusier", in *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne Presses Polytechniques et universitaires romandes cop., 1999, pp.42-44. In questa breve nota l'autore indaga il tema dell'orizzonte a partire da "l'infinito" di Giacomo Leopardi e confrontandolo poi con gli schizzi giovanili di Le Corbusier in Grecia.

60. "Dalle cave di Selinunte repentinamente abbandonate insieme ai suoi cantieri – oggi i ruderi in cui finito e non finito si riassimilano – ai massi di travertino appena cavati, un continuo trasferimento di materia e materiali dalla terra agli edifici e da questi alla terra e un conseguente alterno trasmutare delle cose da un ordine naturale a un ordine artificiale configurano pianori e colline. Un paesaggio classico", F. Venezia, "Un cantiere totale", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, p.63.

61. Il frammento non poggia direttamente a terra, bensì su una trave di cemento che funge al tempo stesso da sedile e proietta un'ombra profonda distinguendo chiaramente vecchio e nuovo. A proposito dell'uso della geometria in architettura, Venezia scrive: "Nella vita seguiamo due diversi impulsi. L'uno è l'impulso all'abbandono, ad abbandonarci al naturale cambiamento delle cose. L'altro è un impulso al controllo, a controllare la natura attraverso geometria e misura. In architettura bisogna concepire una battaglia tra questi due impulsi. C'è una specie di opposizione fra geometria e scorrere della vita", vedi: F. Venezia, *Scritti brevi...op.cit.*, 1990, p.83.

essere una "macchina ottica per godere il paesaggio"<sup>58</sup> nella frescura di un luogo riparato dal sole e dagli sguardi indiscreti. Fine della storia.

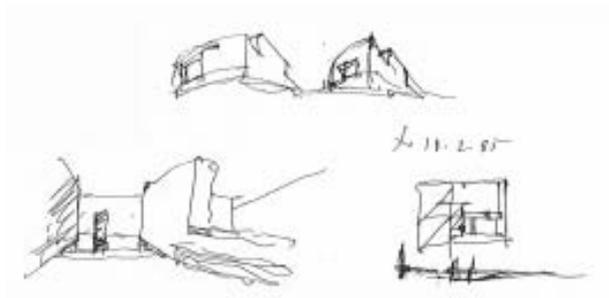
Come già nel teatrino di Salemi, troviamo due temi ricorrenti nell'architettura di Francesco Venezia: il radicarsi della costruzione nel terreno e il giocare con l'orizzonte che, come afferma l'autore, unisce architettura e paesaggio "nella relatività dello sguardato"<sup>59</sup>. La questione del rudere ha a che fare con questa stessa visione tettonica dell'architettura secondo cui la materia del costruire è qualcosa di mobile che viene estratto dalla terra e ad essa ritorna in un processo continuo di costruzione e distruzione<sup>60</sup>. L'ascesa dall'ingresso al giardino si configura come una *promenade* architettonica che, attraversando fisicamente e metaforicamente i tempi plurali della storia, riuniti qui con precisione archeologica, misurati dalla scrupolosa e astratta geometria del disegno<sup>61</sup>, prepara il silenzio necessario alla contemplazione finale nell'ombra del riposo. Il serpente, con il lento dipanarsi delle sue spire e la minaccia recondita di un attacco subito, è esso stesso metafora dei meandri dell'esistenza e dell'interiorità umana. Così, l'edificio

costruisce le tappe di un viaggio interiore del ricordo in cui il frammento del Palazzo di Lorenzo, che l'alto recinto protegge dalla violenza della città e del vivere comune, viene riconosciuto dai suoi abitanti. In effetti il Museo suscita grande rispetto nella popolazione che, nonostante ciò, non se ne prende cura abbandonandolo alla consunzione del tempo. Perché? Avanziamo un'ipotesi: il significato simbolico di un'opera d'arte dipende, come abbiamo sostenuto diverse volte, da un complesso di fattori come il contesto, l'uso e le associazioni di idee che ne determinano il riconoscimento. Decontestualizzare l'opera significa desemantizzarla, per cui una nuova collocazione in un contesto diverso implica necessariamente la costruzione di un nuovo uso, di nuove associazioni di idee, infine, di un nuovo significato.

Il progetto di Venezia nega la città, esclude il presente, che pure fa parte della storia e facendolo impedisce la riattualizzazione del ricordo. Il progetto rifiuta la geografia, la rimodella a suo piacimento, scavando e muovendo terra<sup>62</sup>; anche la relazione con il paesaggio è sempre controllata dalla sapiente distribuzione delle aperture e dei pertugi. Il frammento del Palazzo di Lorenzo, dunque, richiama sí alla memoria il suo ambito primitivo, ma, divenuto puro paramento murario, in una topografia artificiale e con un tempo proprio, risulta estetizzato ovvero privato del suo valore d'uso. In poche parole non risponde più ad alcuna necessità concreta, cosa che del resto non sembra prioritaria per l'architetto se egli dichiara: "Per quanto riguarda il rapporto tra edifici, usi, etc. io ho esaminato nell'occasione che mi veniva offerta l'opportunità di fare, di mettere in cantiere un'idea di architettura che avevo maturato indipendentemente da Gibellina, indipendentemente dal Belice, indipendentemente da tutto. Perché nel nostro lavoro quello, secondo me, interessante [è che] noi formuliamo delle idee, dei piani, delle cose e poi siamo in vigile e paziente attesa che si configuri l'occasione per dargli corpo. Tutto il resto è meno importante. Voglio dire il progetto non si fa perché si deve fare un centro sociale. Nel caso del museo, quello non è nato nemmeno come un museo. È vero, si chiama museo perché (...) dovevamo dargli un nome"<sup>63</sup>. Il Museo del Palazzo di Lorenzo

<sup>62</sup>. Questo effetto è particolarmente evidente sul fronte posteriore dove si vede l'edificio emergere da una specie di fossato a lato della strada.

<sup>63</sup>. Intervista con Francesco Venezia, Appendice I.



5.F15. Giardino segreto I: schizzi (F. Venezia)



5.F16. Giardino segreto I: esterno, ingresso, interno (B. Rodeghiero)

è un reperto da guardare da lontano, nell'atmosfera rarefatta di una teca di vetro, è un autoritratto dell'autore venduto come Museo per una pura operazione di marketing. D'altra parte quest'uso non è mai entrato veramente in funzione per cui il carattere di introversione, e la relazione discreta con il paesaggio che potevano riconnetterlo alla sensibilità propria dei siciliani, finiscono per condannarlo all'esclusione e all'abbandono. E quando in architettura viene meno l'uso, come ricorda Riegl, si perde anche il "culto di antichità"<sup>64</sup>, ovvero il rispetto per il passato. Il sentimento che l'opera è in grado di suscitare si rivela, quindi, fondamentale per la sua accettazione<sup>65</sup>.

A sostegno di quanto detto, possiamo analizzare brevemente un altro progetto realizzato per Gibellina da Francesco Venezia tra il 1985 e il 1988. L'architetto ne parla come di un piccolo gioiello, ma i più lo conoscono come il "giardino segreto I"<sup>66</sup>. Quasi facendo eco al progetto del Museo, Venezia lavora anche qui sull'introversione e sul rapporto mediato con il paesaggio e con l'orizzonte. Un alto muro in pietra e cemento che si incurva, avvolgendosi su se stesso, conforma la parte terminale di una delle anonime schiere della città nuova. Su di esso si aprono delle finestre per sbirciare dentro dalla strada. All'interno lo spazio è pensato come un giardino di pietra, in cui la vegetazione appena fa da comparsa. Ancora una volta sono i frammenti della città diruta<sup>67</sup> i veri protagonisti

64. A. Riegl, *op.cit.*, p.64.

65. Curiosamente i lettori della rivista *Modo*, nel 1989, votano il Museo di Gibellina come la miglior opera d'architettura dell'anno, a riprova di come i pareri specializzati siano a volte molto distanti da quelli degli utenti reali di un edificio. Vedi: G. Lauda, "Tra misura e mistero", in *Modo*, n.111, 1989.

66. Sul progetto vedi: Xavier Güell, *op.cit.*, pp.62-65. Qualche anno più tardi verrà realizzato il "Giardino segreto II".

di un ambiente rarefatto, silenzioso, vuoto.

Venezia rieccheggia l'atmosfera del giardino arabo, delle infinite, impalpabili soglie che si generano nel passaggio dalla luce all'ombra, nell'uso dell'acqua, ma con qualche differenza. Il giardino arabo, come abbiamo avuto modo di far notare, disegna un insieme complesso di elementi in cui gli edifici si dispongono sapientemente in relazione con la orografia del luogo e il verde funge da collante, da tessuto connettivo tra le parti. Ciò significa che il giardino è sempre collocato in dialettica con la casa. Nei giardini segreti di Venezia, invece, non vi è relazione alcuna con l'abitare, convertendosi, di fatto, in macchine inutili in cui l'essere umano solo può essere spettatore, mai attore. Chissà sia per questo che i gibellinesi guardano con diffidenza al giardino segreto in cui nessuno osa entrare.

### *Le Cinque Piazze.*

Come abbiamo ormai capito, il piano dell'ISES è uno strumento di organizzazione funzionale che, ricorrendo alla standardizzazione, vuole dare una risposta immediata, almeno nelle intenzioni, alla domanda eccezionale di alloggi. L'abbellimento dello spazio urbano è affidato ai monumenti, edifici eccezionali per caratteristiche estetiche e significato simbolico, che sono però concepiti separatamente dalla città e rinviati ad una ulteriore fase di edificazione.

Nell'epoca di rinnovato fervore urbanistico che segue il *workshop Belice 80*, l'amministrazione comunale affida a Franco Purini e Laura Thermes l'incarico di riempire l'immenso vuoto lasciato dal piano nell'ala nord dell'edificato, con l'indicazione di "spina verde". Le dimensioni del sito<sup>68</sup> inducono gli architetti a riflettere sul tema della vastità del paesaggio siciliano<sup>69</sup> ed a proporre una serie di 5 piazze, concepite come una *enfilade* di spazi recintati da alti portici a due livelli. Quello superiore è un percorso aereo situato

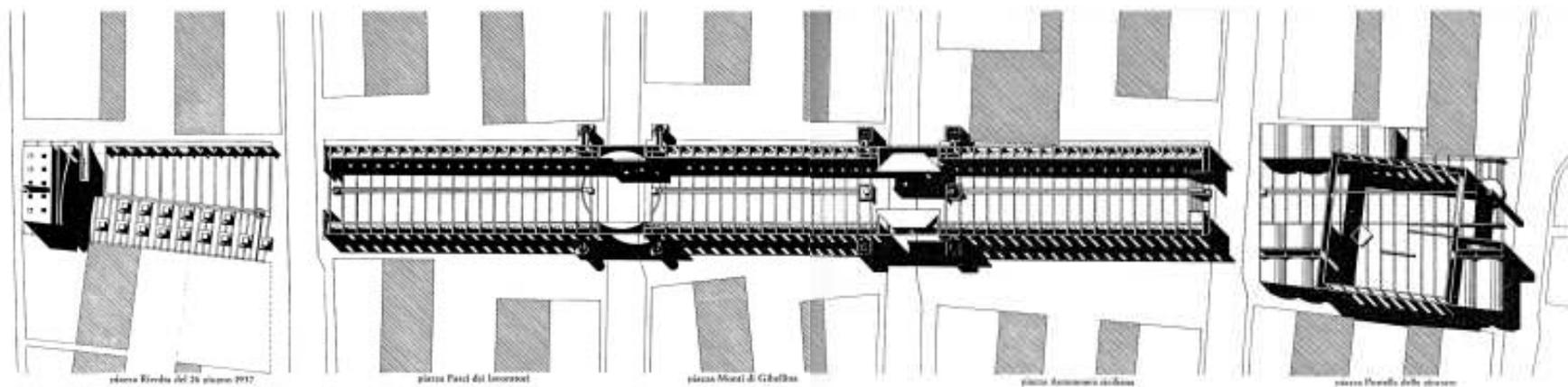


5.F17. Gibellina Nuova, localizzazione delle 5 Piazze (B. Rodeghiero)

**67.** Si tratta di cinque archi procedenti dalle rovine di Gibellina montati con blocchi di arenaria di Caltanissetta alternati a conglomerato di diverso colore e lavorazione superficiale. La pavimentazione è di pietra lavica dell'Etna e, lungo il perimetro esterno, di ciottoli.

**68.** Tutto l'insieme misura più di 150 m di longitudine per 24, 60 m di larghezza.

**69.** "Nessuna regione italiana suggerisce l'idea di vastità quanto la Sicilia, specialmente la Sicilia interna. (...) A fronte di questa vastità l'architettura non ha che una scelta. Deve ritrarsi, ridursi a un punto denso, pesante per tutta la tensione che lo spazio circostante irradia. Occorre ritagliare piccoli quadrati di un cielo troppo violento il giorno, troppo nero e trafitto di occhi la notte come se la materia del cielo stesso si ritirasse sul mare, scoprendo una vastità ancora più inafferrabile. Occorre ancora difendersi a un vento veloce e scabroso carico delle scaglie del deserto africano, del sale marino, della polvere dei graniti e dei tufi e dei pungenti piccoli grumi terrosi che le dita ventose grattano dagli altipiani." F. Purini, *Tre case*, Iceberg coop - Tipografia San Prospero, Reggio Calabria, 1982. Sul concetto di vastità l'autore insiste anche in F. Purini, "Le piazze", *op.cit.*, p.19. Sul progetto del sistema delle piazze vedi: P. Nicolini, "A porticoed Street. Franco Purini and Laura Thermes in Gibellina", in *Lotus International*, n.69, 1991, pp.90-102.



5.F18. Planimetria delle Piazze (F. Purini)



5.F19. Giardino di Pietra e vista

dietro l'estradosso di un sistema a volta in cemento armato faccia a vista su pilastri in tufo. Il lato verso il camminamento è rivestito con frammenti di ceramica smaltata che ricordano la tecnica gaudiniana del *trencadis*. Una serie di finestre aperte su ambo i lati permettono di guardare due distinte scene urbane: la piazza e l'edificio. Dal lato delle case, il recinto si presenta come una cortina di setti murari con due ordini di aperture. Nei punti di ingresso alla piazza, che avvengono lateralmente in corrispondenza delle strade di accesso carrabile, il portico si trasforma in esedra, disegnando ampie porte. Il sistema è chiuso a ovest da un grande elemento con tre ordini di finestre e una facciata doppia che si apre come le pagine di un libro; oltre ad essa troviamo il frammento di arco normanno, rimontato qui da Nanda Vigo, e il giardino di pietra cui abbiamo accennato nel capitolo anteriore. La geometria della pavimentazione, in liste di granitello grigio, e la collocazione di fontane misurano e scandiscono il complesso, attraversato, alla maniera araba, da un sottile rivolo d'acqua che nasce nell'oasi artificiale e si dipana lungo tutto il sistema delle piazze.

Su questo progetto Purini scrive di aver voluto realizzare una strada porticata, fortemente riconoscibile, che offra spazi di sosta e socializzazione risolvendo il problema della mancanza a Gibellina di un luogo collettivo. La plasticità dell'insieme richiamerebbe il tempio di Agrigento e la trasparenza del recinto quello di Segesta.

Purtroppo il complesso puriniano versa oggi in uno stato di crescente abbandono. Perennemente vuoto, viene attraversato in fretta, quasi con timore. Scritte e graffiti si sono impossessati delle pareti dei due portici e il camminamento in quota è stato chiuso per evitare l'accesso dei vandali. Il tutto appare sotto una luce spettrale. Perché? Cerchiamo di analizzare le ragioni architettoniche di una realtà che corrisponde assai poco alle intenzioni di progetto.

La vastità del paesaggio siciliano cui allude l'architetto è prerogativa dello spazio apertonaturale, della campagna, e mai dello spazio urbano, soprattutto di quello dell'agrocentro. Qui, come abbiamo visto nel capitolo 2, la piazza è un oggetto piccolo,



5.F20. Dettaglio trencadis (B. Rodeghiero)

di dimensioni umane, i cui confini sono chiaramente delimitati dalla presenza di una serie di edifici di primaria importanza per la vita pubblica della comunità: la piazza principale è quella del municipio e della Chiesa Madre. La sola altra piazza di dimensioni rilevanti cui si riconosce una certa importanza è la piazza del mercato. In tutti gli altri casi si tratta piuttosto di slarghi, spesso dettati dalla necessità di fare una pausa nei percorsi a piedi di sali-scendi che collegano le varie parti del paese. Quindi c'è un primo problema di scala che, nelle 5 piazze, è troppo grande per essere accettata come urbana. Ma non basta. La tipologia della piazza con i portici, e le frequenti allusioni di Purini all'architettura classica, farebbero pensare che l'architetto si sia ispirato alla tipologia del foro romano, o dell'agorà. L'agorà è il luogo dei pubblici incontri, vi si discute di politica e si risolvono gli affari, per far ciò su di essa, come poi nel foro romano, si affacciano sempre edifici pubblici e non, come qui, anonime case<sup>70</sup>. La cultura romana aggiungerà qualcosa al modello greco: la monumentalità. Il foro è il luogo delle celebrazioni dell'imperatore, lo spazio per eccellenza di esibizione dei suoi trionfi, e di monumentalità non ne manca certo nel progetto di Gibellina.

Il riferimento alla larga strada porticata<sup>71</sup> non trova esempio nei paesini della Sicilia, cosa di per sé non negativa. In realtà in questo sito i portici sono necessari, come dice l'autore, a generare ombra<sup>72</sup>, finalità superflua nelle strade maestre dell'agrocittà la cui larghezza ridotta e il suo serpeggiare tra i corpi delle case, generalmente di pochi piani, bastano a garantire un passeggiare al fresco. Proviamo allora a prendere in considerazione i modelli di "strata ranni" dei centri siciliani: tutti si caratterizzano per un fatto fondamentale, che già abbiamo evidenziato, sulla strada si trovano tutte le attività, commerciali, politiche e di rappresentanza della città, quali il bar, il barbiere, il sarto, i circoli e le sedi di partito. La gente in Sicilia non si ferma a socializzare senza una ragione, sempre si incontra per una attività sia essa anche semplicemente prendere il caffè al bar. L'unica attività che prevede di sostare, brevemente, in luogo pubblico è la passeggiata domenicale, un rito che ha delle regole ben precise tra cui c'è l'atto di

**70.** "The forum of the Romans in its time was religious and political center, school and market, and a court of law – all in one", in S. Kostof, *op.cit.*, 1992, p.144.

**71.** Le colonnate dei portici antichi misurano un universo d'ordine contrapposto al disordine della strada. Sono tutti facilmente accessibili e servono, oltre che da riparo, anche ad attività sociali e commerciali. "Street design has worked out a variety of conventions to negotiate this transitional zone", in Idem, p.216.

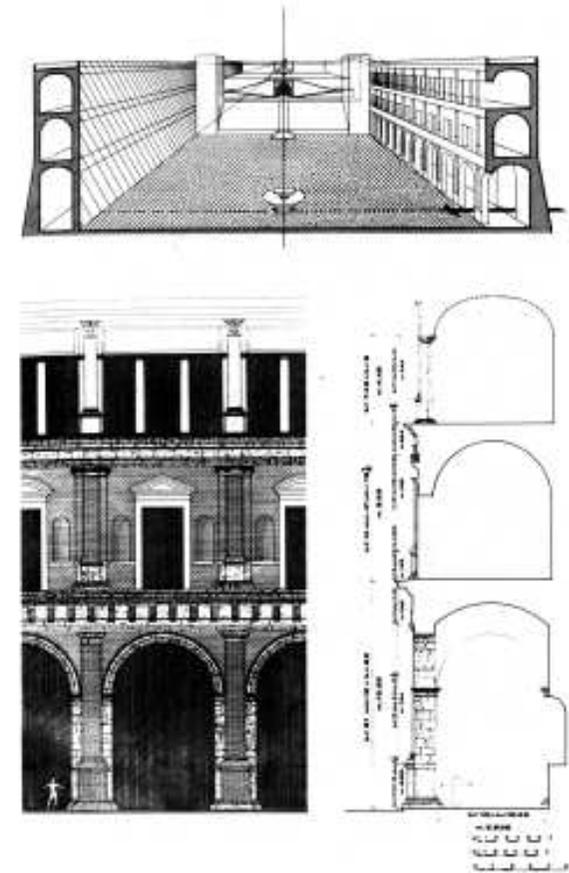
**72.** Il disegno e il dimensionamento dei portici puriniani li rende, in realtà, inefficaci nel garantire l'ombreggiamento necessario a questa latitudine in piena estate, ma anche a proteggere dal vento e dalla pioggia.

guardare ed essere guardati. I portici di Purini potrebbero allora essere pensati come balconi da cui osservare le gente che passeggia, ma quest'uso potenziale è negato dall'eccessiva dimensione dello spazio architettonico. Nelle 5 piazze non vi sono usi pubblici. L'unico, *una tantum*, è il cinema all'aperto che da qualche anno non si fa più qui. È questo l'unico momento in cui la piazza si riempie di gente.

Purini ci dice allora: la mia piazza è come un tempio greco, e cita Agrigento e Segesta. I templi di Agrigento e Segesta giacciono soli, possenti come giganti, nel mezzo di un paesaggio immenso, di una bellezza straziante, celebrando così il felice incontro tra architettura e natura. I fedeli non affollano mai il perimetro interno del tempio, il loro movimento è circolare non di attraversamento.

L'esempio più eclatante di piazza porticata di grandi dimensioni che troviamo nella storia dell'architettura italiana è il Belvedere vaticano del Bramante<sup>73</sup>. Questo viene concepito come una villa rustica in cui il Belvedere funge da spazio multifunzionale di collegamento al palazzo papale. Il caso di Gibellina si differenzia in questo, non essendovi alcun edificio importante da connettere al sistema di spazi aperti.

Secondo il modello antico, il Belvedere è composto da due corridoi a loggiato, inizialmente a due piani, in seguito a tre, che attraversano la valletta antistante il palazzo, superandone il dislivello; ci sono poi giardini di aranci, pini e allori, fontane e gradinate, un teatro all'aperto e un museo per esporre statue antiche: insomma un luogo di delizie pensato per l'*otium* del papa e del suo seguito. A differenza del vuoto gibellinese, nel Belvedere Bramante deve risolvere un problema di differenza altimetrica importante; inoltre si trova ad affrontare, per la prima volta, la questione della grande scala (uno spazio di circa 300x100 m), un'analogia questa con le 5 piazze. La questione con cui Bramante si scontra è l'insufficienza del criterio di ripetizione modulare di un partito architettonico per risolvere la diversa scala degli elementi in gioco. La sua scelta di fondo è quella di evitare di spezzettare lo spazio dissimulando la grande dimensione e, al contrario, esaltarla. Per questo lo spazio viene pensato come quello di un circo o di un ippodromo<sup>74</sup>,



5.F21. Belvedere bramantesco (A. Bruschi)

<sup>73</sup> Sul progetto del Belvedere vedi: A. Bruschi, *Bramante*, Laterza, Bari, 1993, in particolare pp.127-165.

<sup>74</sup> L'associazione villa-ippodromo, come ricorda Bruschi, era stata fatta da Plinio nelle sue descrizioni di villae, vedi Idem, p.142.

accentuando chiaramente una dimensione, la profondità, rispetto all'altra. L'elemento principale è dunque il vuoto in esso contenuto. Le differenze di livello suggeriscono a Bramante di organizzare lo spazio centrale come una serie di terrazze deputate a differenti usi: la parte inferiore, di accesso, è pensata come un antico foro romano, la zona intermedia ospita le gradinate per gli spettatori e quella superiore è costituita da un giardino culminante in un emiciclo. La visione viene articolata in modo prospettico e in accordo con il dislivello: a tre piani, con i tre ordini dorico, ionico e corinzio, la parte inferiore; a uno solo quella superiore. La focalizzazione dello sguardo a partire da un punto di vista preferenziale, che Bramante fa coincidere con l'appartamento papale, consente di mantenere una percezione unitaria dell'insieme. Lo sguardo dall'alto verso il basso trova riscontro nel movimento visivo organizzato, al contrario, dal basso verso l'alto. Il punto di frattura ed accelerazione delle gradinate centrali, ha il suo referente antico nel santuario della Fortuna a Palestrina, e la sua esaltazione serve a Bramante per dominare la grande scala dell'insieme. Nel luogo di massima difficoltà si concentra la maggior complessità spaziale. A differenza degli spazi quattrocenteschi, l'immagine non è tenuta insieme dal trattamento uniforme dei lati, bensì dall'articolazione e dalla compenetrazione di spazi differenziati: il vuoto è l'elemento di integrazione.

Purini nelle cinque piazze fa esattamente il contrario, cerca di riassorbire la dimensione nella ripetizione modulare dei fianchi. Questa accentua sì la dimensione longitudinale, ma se il giardino di cemento può sembrare fungere da punto focale di inizio, lo sguardo non trova punto d'arrivo bensì si perde all'orizzonte. L'uniformità di quota del terreno è resa ancor più monotona dall'uniformità dei livelli del porticato. Le strade di attraversamento, che dovrebbero servire a spezzare ed articolare le parti, introducono solo una impercettibile cesura che fa l'effetto di uno scivolamento di immagine, un'occasione di fuga. Il vuoto centrale rimane tale, nessun elemento al suo interno aiuta ad agglutinare lo sguardo che si perde in un gioco ossessivo di specchi. Né si realizza l'unità della piazza di Vigevano, in cui, la ridotta dimensione, il controllo degli



5.F22. Piazza di Vigevano (M.Gallarati)

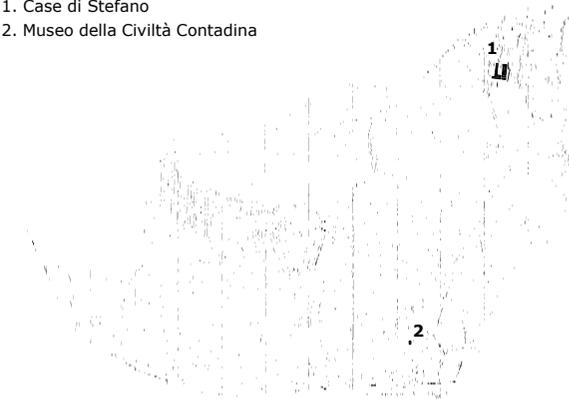
accessi, mai ampi e diretti, e l'essere il loggiato agganciato ai corpi di fabbrica retrostanti, trasferiscono il centro della composizione sull'articolazione in spessore del perimetro.

### *Il Museo della Civiltà Contadina e le Case di Stefano*

Si è parlato finora di case, strade persone e città, ma non ci siamo soffermati sul paesaggio, l'immagine estetica del territorio modellato dall'uomo.

La traccia corticale lasciata dal terremoto sul territorio, definito come *matrice*, substrato, struttura di fondo su cui tutte le manifestazioni umane trovano posto, è indelebile, non tanto per gli effetti diretti del sisma, quanto per la diversa relazione d'uso che gli abitanti hanno stabilito con esso. L'accelerazione dell'urbanesimo è la prima e più evidente conseguenza, ma ancora più profonda è la modifica introdotta dalle nuove tecniche agrarie di assetto del territorio, che potremmo denominare "architettura agraria". La pratica della monocoltivazione, senza rotazione dei campi, l'introduzione dei moderni mezzi meccanici, l'uso di nuovi sistemi idraulici e persino l'insediamento di industrie agropecuarie hanno cambiato l'aspetto del paesaggio rendendolo apparentemente più ordinato, ma esteticamente ed intrinsecamente più povero perché si è alterato l'equilibrio tra quelli che abbiamo definito i suoi elementi costitutivi: topologia, edificato e vegetazione. Quest'ultima, abbandonata a se stessa, è spesso tornata al suo stato di natura selvaggia; intanto, lo scheletro della civiltà anteriore al 1968 sopravvive sotto forma di ruderi ed ex-baraccopoli, tuttora in gran parte rimaste al loro posto, presenze paesaggistiche "memoriali" ingombranti e illeggibili. Ma la maggiore catastrofe territoriale del Belice, benché spesso taciuta, è di causa antropica e colpisce direttamente la topografia. Si tratta dello spostamento dell'asse viario che attraversava prima la valle da nord a sud, a favore del nuovo asse di percorrenza, ferroviario e soprattutto

1. Case di Stefano
2. Museo della Civiltà Contadina



5.F23. Gib.N., localizzazione Case di Stefano e Museo C.C. (B. Rodeghiero)



5.F24. Museo della Civiltà Contadina (B. Rodeghiero)

**75.** Vi partecipano diversi studiosi ed esperti di urbanistica e progettazione paesistica, tra cui P. Nicolini, G. Teyssot, L. Burckhardt e B. Lassius.

**76.** Vedi: P. Burzotta, "Quale disegno per un giardino a Gibellina?", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, pp.49-51.

**77.** Vedi: N. Buttitta, "Per un Museo della civiltà contadina", in G. La Monica, *op.cit.*, pp.99-103.

autostradale che collega Palermo a Selinunte. Tale atto, benchè significhi modernizzare e facilitare l'esistenza dei nuovi nuclei urbani, comporta la morte dei piccoli centri della valle, il cui tessuto produttivo viene soffocato dalla difficile accessibilità, incompatibile con l'attuale modello di vita.

Come architetti non siamo in grado di analizzare in profondità le modifiche che riguardano il territorio dal punto di vista della topografia e della vegetazione, mentre l'edificato è di nostra competenza. Abbiamo visto come, nella storia della civiltà contadina del Belice, i tipi della casa rurale e del giardino mediterraneo più di tutti sintetizzano questi tre elementi dando luogo ad una composizione capace di adattarsi nel tempo. Se il paesaggio è l'esito visibile e percepibile di tale complessa e indissociabile mistione, dovremmo chiederci se i tipi sopra menzionati resistono al terremoto e come ricombinano i loro elementi costitutivi. Vediamone due esempi.

L'amministrazione pubblica gibellinese, come la salemitana, è conscia del problema del territorio quale substrato necessario alla vita della comunità. Nel corso degli anni ottanta si fa promotrice di tre congressi internazionali sui parchi, il cui tema centrale è "Un giardino per la nuova città"<sup>75</sup>. Corrao ha in mente un giardino<sup>76</sup> capace di raccogliere e ordinare tutte le piante coltivate e/o spontanee della valle del Belice secondo il criterio, allora nuovissimo, di Roberto Burle Marx, per cui lo spazio dove collocare le specie vegetali e gli elementi formali non è dato a priori, bensì stabilisce relazioni con il visitatore che lo sperimenta e comprende percorrendolo.

In un primo momento si pensa al baglio delle Case di Stefano, di cui tratteremo tra breve, come localizzazione del giardino-museo ma il progetto richiede tempo, e Corrao vuole dare subito alla città un segno tangibile in direzione del recupero della cultura del paesaggio. Nasce così il Museo Etnoantropologico della Civiltà Contadina<sup>77</sup>, un progetto che è molto più di un *hortus*, poiché ha il valore di *monumentum* della storia del territorio del Belice, la storia minore degli spazi e degli oggetti di uso quotidiano di una storia

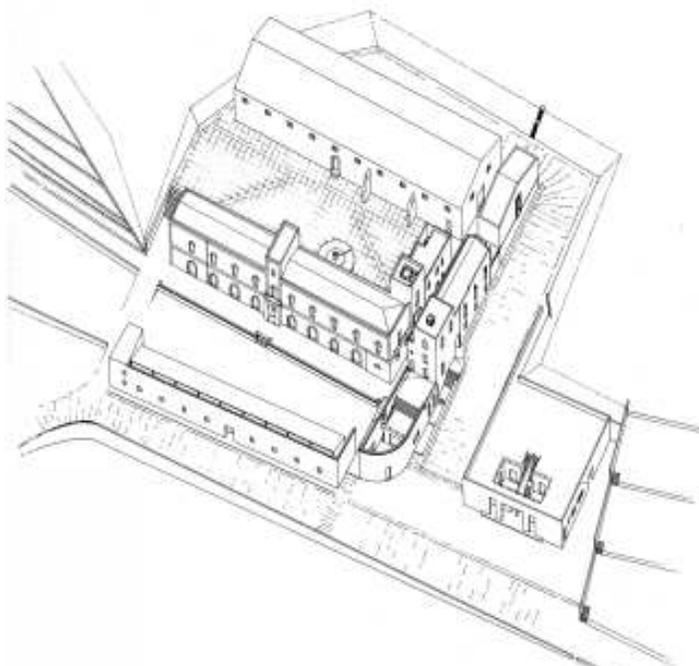
minore. La popolazione partecipa alla raccolta dei materiali che saranno esposti realizzando l'utopia di una struttura culturale nata dal basso e non espressione di una *élite*.

Gli oggetti sono organizzati non per categorie, come nei musei tradizionali, bensì a partire dal ciclo di lavoro cui appartengono e questo richiede la preparazione di un "contenitore" speciale. Il restauro di una piccola masia al limitare nord-orientale della città nuova, è il pretesto perfetto. In essa vengono ricostruite le stanze tipiche della casa rurale del Belice: stalla/rimessa degli attrezzi e cucina con forno al piano terra; scala in muratura interna e, al piano superiore, l'alcova del matrimonio e la stanza da ricamo con un bellissimo telaio a mano. Ogni stanza viene corredata e vivificata dagli oggetti d'uso che le sono propri, completi di schede esplicative che non dicono solo a cosa serve, ma ne ricostruiscono anche la storia economica e sociale. La schedatura, quindi, presuppone un lavoro paziente di indagine e interrogazione fatto sul territorio, interagendo con i soggetti protagonisti di quello stesso mondo.

La masseria è immersa in un giardino, potremmo dire un orto botanico della cui coltivazione si occupano addetti del comune. Qui vengono coltivate tutte le specie proprie del giardino mediterraneo, dagli agrumi agli olivi, al mirto, al rosmarino, e molte altre erbe ed essenze arboree. Attualmente è in atto un programma del comune che prevede di incaricare un gruppo di pensionati gibellinesi della apertura e custodia del museo, come già di quello civico cittadino.

Il minuscolo Museo della Civiltà Contadina, dimostra come non sia possibile imporre a grande scala interventi connessi all'uso del suolo e destinati invariabilmente a rimanere sulla carta<sup>78</sup>. Si tratta, invece, di intervenire a piccola scala mediante micro interventi di recupero e manutenzione di porzioni degradate del paesaggio, siano esse orti per uso personale, giardini di pubblico godimento o coltivazioni produttive, secondo una logica di piccoli aggiustamenti di la storia dell'agrocittà ha mostrato la straordinaria capacità di resistenza.

**78.** Nel 1988 la rivista *Labirinti* pubblica un riassunto delle strategie di un progetto approvato dall'Assessorato all'Ambiente e al Territorio della Regione siciliana, per il riassetto territoriale della valle del Belice e mai realizzato. I punti chiave del progetto erano: 1) restauro del territorio, includendo opere di rimboscimento della spina montuosa, recupero del sistema viario, di quello idraulico e degli esempi superstiti di tecniche di coltivazione tradizionali, recupero di alcuni manufatti storici (mulini, forni, etc.), e ruderi, delle ex-baraccopoli ed aree archeologiche; 2) attrezzature per il territorio, di tipo sportivo, ricettivo, teatrale, etc.; 3) promozione del territorio, mediante attività che favoriscano la conoscenza del territorio, ma anche il recupero delle attività artigianali tradizionali. L'individuazione e caratterizzazione dei tipi insediativi rurali doveva servire a costruire un corpus normativo che indirizzasse i criteri della progettazione territoriale e ne condizionasse gli esiti secondo un criterio di dialettica tra mimesis contrapposizione e sempre d'accordo con le vocazioni territoriali specifiche. Vedi N. Stabile, "Un parco territoriale", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, pp.21-23.



5.F25. Assonometria Case di Stefano (M. Aprile, R. Collovà, T. La Rocca)

**79.** Come abbiamo visto a proposito del tipo della casa rurale, un baglio era in origine una fattoria fortificata per difendersi dagli attacchi della pirateria, successivamente è diventato un centro di controllo dei feudi. Sul tipo del baglio, M. Aprile, R. Collovà e T. La Rocca scrivono: "Il baglio è una sorta di palinsesto di questa cultura [siciliana]. Contiene forme architettoniche, spazi, decorazioni, "luoghi memorabili"...concentrati in un ambito relativamente piccolo, ma capace di offrirne una sintesi esauriente e di grande qualità", vedi: "Il baglio delle Case di Stefano", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, p.38.

**80.** Sul progetto vedi anche: K. Frampton, "Ricostruzione delle Case di Stefano, Gibellina", in *Domus*, n.718, lug/ago 1990, pp.33-43.

**81.** Attualmente è sede della Fondazione Orestyadi ([www.fondazioneorestyadi.com](http://www.fondazioneorestyadi.com)) e del Museo delle trame mediterranee, collezione d'arte e reperti archeologici ritrovati in Sicilia e provenienti dal Nord Africa e dall'Oriente.

**82.** In tal senso si era espresso il sindaco Corrao nel 1979, vedi G. La Monica, *op.cit.*, pp.47-48.

Il secondo esempio che ci interessa citare è il restauro del *baglio*<sup>79</sup> delle Case di Stefano<sup>80</sup>, opera di Marcella Aprile con Roberto Collovà e Teresa La Rocca (1982-1991), il complesso, situato a un chilometro circa da Gibellina nuova, e proprietà dell'omonima famiglia, è l'unica preesistenza che il Comune di Gibellina trova sui terreni espropriati per l'edificazione della nuova città. In linea con quanto detto, gli architetti ritengono che il sisma abbia accelerato un processo di decadenza inevitabile nel momento in cui la masseria perde le sue terre e le attività che vi aveva presieduto. Il prima catastrofe messa in atto è quindi un cambio d'uso a Centro Culturale<sup>81</sup>, per una ragione in primo luogo politica: destinare il palazzo a Museo etno-antropologico, sede di laboratori artigianali e di corsi di formazione professionale, significa rovesciarne l'antico significato di fortezza del potere baronale, simbolo dello sfruttamento feudale<sup>82</sup>.

Al momento dell'incarico il baglio è in stato di rovina. Dopo un complesso lavoro di ricostruzione documentaria sullo stato originario del manufatto, la sua tipologia e le relazioni che questo stabiliva con l'intorno, il gruppo di architetti propone un progetto per la ricostruzione di una masseria a doppia corte su un terreno caratterizzato da una forte pendenza. L'unico edificio supersite è il magazzino del grano, situato a monte, mentre a valle si trovavano i magazzini e una torretta di ingresso. Tra i due si situava la casa padronale, a dividere le due corti che assolvevano funzioni distinte, quella a valle privata, l'altra adibita a uso agricolo (come testimoniano il pozzo e la tettoia o *pinnata*). Vi si accedeva in modo indipendente con i carri attraverso un corpo di fabbrica trasversale munito anch'esso di torretta. Infine, una serie di edifici disposti trasversalmente servivano per alloggiare locali agricoli e le residenze del personale. In posizione separata, ma contigua, vi era poi il giardino ornamentale.

Il progetto mantiene il criterio insediativo originale di complesso microurbano, ricostituendo, mediante un nuovo edificio, l'antico recinto fatto di una serie di edifici accostati e organizzati gerarchicamente. I vari corpi di fabbrica sono adattati alle nuove destinazioni d'uso, servendosi dei basamenti quale elemento tipologico capace di



5.F26. Baglio di Stefano: accesso nuovo corpo di fabbrica, cortile a valle e cortile a monte (B. Rodeghiero)

sintetizzare vecchio e nuovo in un'unica immagine architettonica. La maggior innovazione funzionale è una strada di accesso lastricata, orientata a nord-ovest, che funge da elemento unificatore degli antichi corpi di fabbrica. La rifunzionalizzazione del pozzo; il recupero della pavimentazione in ciottoli con liste di travertino e il ridisegno del sistema di scolo delle acque; la ricomposizione delle cornici in pietra delle aperture sono atti di cura del dettaglio che facilitano la memoria del passato attraverso i suoi elementi costruttivi e d'uso.

Nella stessa linea va il restauro del giardino ornamentale con il viale delle palme, unico frammento originale del giardino, ed una porzione di territorio superstite attorno al baglio, in cui vengono ricostruiti i terrazzamenti coltivati a ulivo e agrumi. Il progetto ripropone anche l'antico giardino di delizie<sup>83</sup> che comprendeva un'ampia area a valle, luogo di raccolta delle acque sorgive e piovane. Quest'ultima parte del progetto si è potuta realizzare solo in piccola parte. Nell'intenzione del gruppo Aprile, Collovà, La Rocca, il recupero del paesaggio non vuole essere una riproposizione di forme e tecniche che non ci sono più, bensì la volontà di trovare, nel presente, la misura necessaria

**83** "Profumi di gelsomino... di basilico... di rosmarino... di rosa rampicante... di glicine... di zagara... di malva... di menta si mescolano al fruscio maestoso della palma o del gelso. Bordure di asparago o di pitosforo contornano un fico o un melagrano. Un sedile di pietra guarda un ciuffo rigoglioso di papiro in una vasca d'acqua. Un fico d'india, invadente, protende le sue pale spinose dal muro di cinta. Una yucca mostra tra le rigide foglie grappoli di fiori candidi. Una magnolia schiera le radici robuste ontro il resto del mondo ... In tutto questo è racchiusa la sapienza millenaria di un'intera civiltà che va riscoperta e reinterpretata, soprattutto perchè troppo spesso alla Sicilia viene sovrapposta una immagine di violenza e di barbarie che sembra precluderle non solo qualunque possibilità di riscatto, ma anche cancellarne la storia. La ricostruzione del Belice fu condotta all'insegna della punizione, della privazione di tutto ciò che fosse legato a qualche godimento estetico e sensuale. La gente del Belice ta, lentamente, riconquistando il suo diritto alla bellezza." M. Aprile, "Il baglio e il giardino delle delizie", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, p.40.



5.F27. Mimmo Paladino: "La sposa di Messina" (B. Rodeghiero)

**84.** Si tratta dell'opera di Mimmo Paladino per la scenografia de "La sposa di Messina", di Friedrich Schiller, Orestidi 1990. I materiali originalmente impiegati sono: sale marino, ghiaia, sassi, e i cavalli neri sono ottenuti con legno bruciato sino a diventar carbone (quelli attuali sono di cemento bianco per la colata e vetroresina per i cavalli). Il sale è immagine di aridità, dove viene sparso non cresce più nulla, ma allo stesso tempo evocano la presenza di un mare che non c'è più, come evaporato.

**85.** Collaboratori O. Marrone, V. Trapani, E. Tocco, G. Ruggeri, F. Tramonte, G. Malventano e M. Ciaccio.

**86.** Per un cenno storico architettonico sulla Matrice ed i principali monumenti di Salemi, vedi S. Riggio Scaduto, *op.cit.*, pp.125-197. Il progetto di Collovà-Siza è stato pubblicato su diverse riviste nazionali e internazionali, vedi: F. Burkardht, "Ricostruzione della Chiesa Madre e ridisegno di piazza Alicia e delle strade adiacenti, Salemi, Trapani", in *Domus*, n.813, mar. 1999, pp.34-42; A. Siza Vieira, Roberto Collovà, "Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98", in *Lotus International*, p.106, 2000, pp.104-109; J. M. Hernández León, "Bartleby y la ruina. Sobre la recuperación del centro de Salemi", in *Arquitectura Viva*, n.73, mayo/jun. 2000, pp.74-77; "Stadterneuerung in Salemi, Italien/Urban Renewal in Salemi, Italy", in *Detail*, n.4, 2000, pp.648-651; "Reconstruction de l'église de Salemi en Sicile", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.278, dec. 1991, p.117; A. Siza Vieira, R. Collovà, "The Rebuilding of the Cathedral and Piazza Alicia. Salemi, Sicily, Italy 1982-", in *A+U*, n.347, 1999, pp.92-121, soprattutto per le foto; K. Frampton, *Alvaro Siza obra completa*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp.238-239; "Iglesia en Salemi, Sicilia", in *Alvaro Siza profesión poetica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.166.

dell'espressione paesistica di un contesto che, non più prettamente agricolo, deve comunque fare i conti con il suo territorio, senza dimenticare di inserirsi nelle nuove forme del suo uso e della sua gestione, che non può prescindere la vocazione turistico-culturale. Vorremmo infine sottolineare l'intenzione più sottile del progetto, troppo spesso taciuta o dimenticata, che è la maniera di relazionarsi con l'intorno. Il baglio delle case Di Stefano si propone come una sorta di centro storico per Gibellina, il nucleo antico che la città non ha ancora, un microcosmo di architettura e paesaggio che, attraverso i materiali, le tipologie e la maniera in cui il complesso misura il territorio circostante, restituisca il vincolo reciso con la memoria della comunità. Si tratta in realtà di riproporre la relazione storica tra l'agrocittà e la casa rurale, benchè invertendone i termini secondo un processo di catastrofe architettonica.

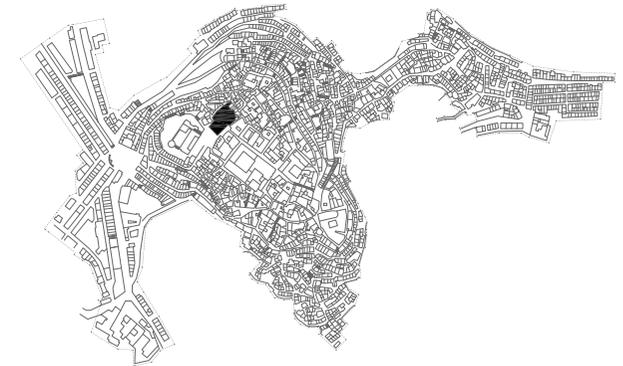
«**Vibrazioni.** Una volta entrati nel secondo cortile, dalla porta a valle, si è catturati, sulla sinistra, da uno spettacolo particolarissimo. Le sagome nere di 30 cavalli<sup>84</sup> scivolano da una duna bianca, di sale, alta circa 15 metri, travolti dal movimento della sabbia. In bilico, alcuni rovesciati, altri inghiottiti non riescono a scampare alla tragedia che li inchioda nell'istante stesso in cui accade. Solo la proiezione della loro ombra, li restituisce al fluire del tempo.»

### *La Chiesa Madre e la pietra Campanella*

Alvaro Siza con Roberto Collovà<sup>85</sup>, in collaborazione con l'Ufficio Tecnico della Curia di Mazara del Vallo, nella figura dell'architetto Vicio De Pasquale, realizzano il progetto di restauro della Chiesa Madre<sup>86</sup> di Salemi, la sistemazione di piazza Alicia, dove si trova il monumento, occupandosi anche delle relazioni tra questo e gli edifici retrostanti,

interessati dagli interventi del Piano Cascio.

Il primo grosso problema da risolvere è di ordine concettuale. La Chiesa Madre, sopravvissuta al terremoto, seppur con danni ingenti, subisce in seguito una serie di demolizioni indiscriminate. Quando Siza e Collovà ricevono l'incarico del restauro, l'edificio è allo stato di rudere per cui la prima questione da affrontare è il suo consolidamento. Ciò interessa non solo le strutture, abside e cappelle laterali, ma anche i materiali e gli apparati decorativi che richiedono di definire con chiarezza la consistenza dell'oggetto da consolidare. È la prima volta che ci si trova ad affrontare una simile situazione a Salemi, per cui manca qualunque riferimento a modi, tecniche e procedure. D'altra parte, in quegli anni già si iniziano a vedere i risultati di alcuni frettolosi interventi di privati che, grazie ai contributi dello Stato, restaurano "in stile" le proprie case. L'esigenza, quindi, di creare un vero e proprio codice deontologico dei modi e criteri delle opere di consolidamento, si concretizza nella redazione di un manualetto di indicazioni operative come riferimento per i grandi interventi, come il restauro della chiesa, ma soprattutto



5.F28. Salemi, localizzazione Chiesa Madre (B. Rodeghiero)



5.F29. Chiesa Madre prima e dopo il crollo (M. Jodice)



5.F30. Nuova Chiesa Madre (B. Rodeghiero)



5.F31. Relazione chiesa-piazza-castello (B. Rodeghiero)

per le varie manutenzioni private.

Tornando alla Matrice, la scelta di progetto è di non ricostruire le parti demolite, ma di consolidare i ruderi, recuperando l'antica spazialità della chiesa suggerita dalla ricollocazione delle basi delle colonne e di alcuni fusti. La catastrofe architettonica qui è il rapporto di forma e uso completamente nuovo tra la piazza e la chiesa: la prima invade il recinto sacro, mentre la presenza di elementi di spoglio nella seconda, lungo le direttrici dei due colonnati, amplifica le geometrie della chiesa oltre il suo limite interno, mantenendo l'ambiguità della frontiera tra dentro e fuori generata dal terremoto.

L'uso di materiali e lavorazioni diverse, con particolare attenzione alle giunzioni, consente



5.F32. Materiali e pavimentazioni (B. Rodeghiero)

poi di distinguere chiaramente l'intervento di restauro dalle parti originali, per evitare in tutti i modi di falsificarlo. Si tratta insomma di prendere spunto dal luogo e dagli elementi di volta in volta disponibili, per creare una nuova architettura che si richiami alla precedente senza però riprodurla meccanicamente.

Un criterio simile verrà utilizzato anche nel recupero delle pavimentazioni, scale e terrazzamenti dell'area del Piano Cascio, per il quale si predispone un apposito abaco di soluzioni costruttive. Qui il gruppo di progetto opera con estremo rigore, riportando alla luce e talora ricostituendo con un'operazione quasi chirurgica le trame delle pavimentazioni e i percorsi di collegamento verticale; ridisegnando snodi e punti di contatto tra materiali diversi, ma sempre secondo un criterio di non mistificazione.

Tuttavia, anche qui qualcosa è andato storto. La gente di Salemi, o almeno, una parte

della sua popolazione non è contenta. Oggetto del contendere sono due questioni considerate fondamentali: il resaturo della Chiesa Madre, inclusa la Piazza Alicia, e i materiali impiegati.

L'immaginario collettivo, quello stesso che 30 anni prima invocava la demolizione di quel che era sopravvissuto al terremoto, chiede oggi a gran voce la ricostruzione della chiesa "dove era e come era".

Il "dove era, come era" è un *leit motiv* a cui la cultura del restauro, almeno in Italia, è abituata ormai da anni. Nel corso della storia del restauro, dal secolo XIX in poi, sono stati realizzati tali e tanti interventi secondo questo criterio da costituire un "patrimonio" certo di riferimenti, una fonte di dati e riscontri sufficienti per poter riflettere sugli esiti di tale pratica<sup>87</sup>. La formula del "dov'era, com'era" propone un restauro inteso come restituzione di uno *status quo*, della forma, dell'immagine, delle tecniche con una finalità chiaramente consolatoria che sembra rispondere più ad una necessità emotiva che culturale e pratica. È l'ostinazione di chi non accetta la morte come parte ineludibile della vita<sup>88</sup> o semplicemente la conclusione di una tappa della storia che prelude all'inizio di altre, non necessariamente peggiori. Nel momento in cui si perde, magari per colpa dell'incuria, una testimonianza materiale del passato, il suo salvataggio *in extremis* è in un certo senso espressione di falsa coscienza che tergiversa i termini del dibattito autentico: quello relativo alla prevenzione dei disastri e della manutenzione del patrimonio.

Volendo rimanere sul piano estetico e filosofico della questione, basta ricordare quanto affermava Walter Benjamin a proposito della caduta dell'aura nel processo di riproducibilità dell'opera d'arte. Ciò che viene meno è *l'hic et nunc* dell'opera, "la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. (...) *L'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità, [ambito che] si sottrae alla riproducibilità tecnica."<sup>89</sup> L'opera d'arte stabilisce un vincolo unico, originario, con la tradizione attraverso la sua integrazione nel contesto. E benché la tradizione sia soggetta a costante rinnovamento, dice Benjamin,

**87.** Citiamo per tutti un caso recente: la ricostruzione del Teatro della Fenice a Venezia (data di fine lavori dicembre 2003) per restituirla al suo antico splendore dopo l'incendio, doloso, che la distrusse completamente il 29 gennaio del 1997. Vedi: L. Ciacci (a cura di), *La Fenice ricostruita, 1996-2003: un cantiere in città*, Marsilio, Venezia, 2005.

**88.** Come ricorda P. Ricoeur, *op.cit.*, 2003, p.115, "La memoria ferita è sempre costretta a confrontarsi con delle perdite. Ciò che essa non sa fare, è il lavoro che l'esame della realtà le impone: l'abbandono degli investimenti attraverso i quali la libido non smette di essere collegata con l'oggetto perduto, finché la perdita non è stata definitivamente interiorizzata." L'autore, ripercorrendo gli studi di Freud, fa un'approfondita analisi del lutto, dei modi della sua rielaborazione e delle patologie che si generano in caso di mancato superamento che Ricoeur denomina "abusi della memoria", vedi in particolare pp.99-131.

**89.** W. Benjamin, *op.cit.*, p.22; vedi anche: pp.23-25.

il valore d'uso originario si mantiene attraverso l'espressione di un culto. Nel momento in cui l'opera d'arte diviene riproducibile, essa esce dall'ambito del rituale per entrare nel mondo della prassi in cui il valore espositivo è più importante di quello culturale. L'effetto, quindi, di atteggiamenti come il "dov'era, com'era" è la museificazione della città, in cui l'arte, come la cultura, non sono altro che merci di scambio.

Il secondo motivo del contendere riguarda, come abbiamo detto, i materiali. L'atto di accusa che viene mosso agli architetti è quello di aver utilizzato per le pavimentazioni il travertino romano, invece della locale pietra Campanella. I salemitani hanno sviluppato una sorta di ossessione<sup>90</sup> per tale materiale, persino i pani di San Giuseppe imitano i ghirigori barocchi realizzati con questa pietra.

Ora, la scelta di impiegare il travertino è stata dettata, giustamente, dalle sue caratteristiche meccaniche e fisiche che lo rendono resistente alle intemperie, caratteristica di cui è, invece, totalmente sprovvista la pietra Campanella. Quindi una ragione costruttiva, oltre a quella culturale di voler distinguere le opere nuove dalle originali.

Ma la patologia raggiunge a nostro avviso il paradosso quando si assiste, e non si tratta di casi isolati, alla spoliazione<sup>91</sup> di elementi decorativi realizzati con questo materiale, dalle case in rovina di Salemi. Tali pezzi, doccioni, mascheroni, cornici e quant'altro, vengono accuratamente montati o incollati sui cordoli di cemento delle strutture a telaio delle case nuove. Una volta realizzato l'intonaco di finitura, il gioco è fatto: l'impressione ad un'occhio non esperto, ma forse anche esperto, è quella di essere in presenza di una autentica casa storica salemitana.

Ricapitoliamo. Interi quartieri, decine, forse centinaia di case, giacciono in rovina, dimenticate da tutti. Ma non basta. Gli abitanti vetano agli stranieri (ultimamente soprattutto francesi) l'acquisto ed il restauro di queste bellissime case che, a causa del loro stato di conservazione pessimo, hanno un prezzo sul mercato davvero irrisorio.



5.F33. Usi e soprusi della pietra Campanella (B. Rodeghiero)

**90.** "L'ossessione sta alla memoria collettiva come l'allucinazione sta alla memoria privata, una modalità patologica dell'incrostazione del passato nel cuore del presente, che si accompagna con l'innocente memoria-abitudine che, essa stessa, abita il presente, ma per "agirlo", dice Bergson, non già per ossessionarlo, vale a dire per tormentarlo." P. Ricoeur, *op.cit.*, 2003, p.80.

**91.** Già nel 1989 l'architetto M. Aprile scrive che i siciliani "tendono ad autoappropriarsi del proprio patrimonio culturale - a torto considerato marginale o addirittura inesistente - a favore di un qualunque modello comportamentale e abitativo esogeno", in M. Aprile, "Salemi: recupero del nuovo quartiere", in *Labirinti*, Anno I, n.4, gennaio 1989, p.49.

Però c'è una "nuova tradizione" in città: ingentilire le anonime costruzioni in cemento che affacciano sui percorsi raggiungibili in automobile, i soli ad essere veramente usati, con i trofei di quel mondo che non c'è più ma che piace ancora esibire.

Che cosa sta succedendo? Per capirlo occorre riflettere, ancora una volta, sulla questione della memoria.

Gli abitanti subiscono un trauma che, nella sua fase iniziale, è vissuto come lutto. L'istinto alla sopravvivenza conduce rapidamente verso una seconda tappa di rimozione dell'accaduto. Passa il tempo e un evento percepito come traumatico, la ricostruzione degli spazi simbolici della città, come la Chiesa Madre, riporta a galla il rimosso. A questo punto entra in gioco l'immaginario collettivo che non è, come abbiamo detto, proiezione di futuro, ma recupero del patrimonio di immagini certe e accettate dalla comunità. L'unica tipologia di chiesa che i salemitani conoscono è quella barocca, così come l'unico materiale che suona familiare è la pietra Campanella, per questo vogliono riproporli. Non vi sono in città esempi paradigmatici di architettura contemporanea capaci di modificare quell'immaginario. Ne consegue che i modi del passato prorompono nel presente sotto forma di ossessione che, per sua natura, è una emozione selettiva che riduce la percezione del reale, tanto presente come passato: la persona ossessiva solo ricorda alcune cose. Secondo Paul Ricoeur il problema della memoria manipolata ha a che vedere con la fragilità dell'identità e va di pari passo con l'oblio ovvero con una serie di lacune nel racconto del passato. La nostra mente ricorre qui alle stesse strategie di configurazione del racconto di cui si serve per manipolare la memoria. Il non voler sapere diventa oblio colpevole e responsabile: si tratta di oblio passivo. Ne consegue che, se l'elaborazione del lutto non è compiuta, non si dà la necessaria separazione tra passato e presente per cui non c'è spazio per il futuro.

Evidentemente è troppo chiedere all'architettura di sanare un dolore che appartiene ormai più alla patologia che al sentimento. Ciononostante, possiamo avanzare qualche

ipotesi sugli eventuali errori degli amministratori e dei professionisti, senza esprimere un giudizio che non è cosa facile, né compito di questa ricerca.

La prima e più evidente causa dell'inadeguatezza di taluni risultati è, lo dice lo stesso Collovà, non aver portato a termine l'opera di rivitalizzazione del quartiere che avrebbe supportato, con l'uso e la conseguente riappropriazione dello spazio, l'accettazione delle architetture innovative. Lo stesso vale per il quartiere del Carmine dove l'unica opera del teatrino si è rivelata insufficiente a riscattare un intero quartiere che casca letteralmente a pezzi. Ovviamente questa mancanza non è dovuta ai soli architetti, ma in primo luogo all'amministrazione pubblica i cui cambi, spesso animati da una volontà di fare *tabula rasa* delle opere dell'antecedente governo, hanno sostanzialmente paralizzato e incancrenito il processo. Forse però esiste anche una causa intrinseca al progetto. Nei progetti per Salemi del gruppo Collovà, Aprile, Venezia e Siza, è mancato, probabilmente, l'atto di fondazione che, nelle società tradizionali, è sacro<sup>92</sup>. Gli abitanti non sentono quegli oggetti come propri, né li accolgono come un dono degli architetti alla comunità, ma per lo più come un affronto. L'architettura, come abbiamo già detto, è un gesto capace di coniugare azione e passione e per questo è un atto poetico nel senso greco di *poietico* ossia connesso con il *poiein*, fare, e il *pathos*, sentire. Esiste una relazione passionale con il luogo, tanto a livello individuale come collettivo, e non sempre si dà a livello cosciente.

Il *pathos*, come nota Paul Ricoeur<sup>93</sup>, si tramuta in patologia in presenza di un eccessivo attaccamento sia al passato che al futuro, in entrambe i casi è impedita una relazione di equilibrio con il presente. Continuando la metafora medica, il sentimento di perdita a Salemi ha superato lo stadio contagioso acuto ed è entrato da tempo in quello endemico e cronico, ben più subdolo e pericoloso del primo. La catastrofe è sentita solo come trauma.

Il passato, allora, si ripresenta non come forma di memoria, ma come super-memoria, giungendo al paradosso di ricordare cose che non sono mai esistite, com'è il caso, ad

<sup>92</sup>. Il costruttore o il fondatore, attraverso un rito, solitamente un sacrificio, riproduce la cosmogonia del luogo, reitera il gesto della creazione originaria.

<sup>93</sup>. Vedi P. Ricoeur, *La memoria...*, op.cit., 2003.

esempio, della pietra Campanella, che non veniva abitualmente impiegata per realizzare pavimentazioni. A questo si aggiunge la paura di dimenticare, di perdere i propri riferimenti, anche se va detto che l'oblio non è solo colpa dei figli ma anche dei padri che non sempre sanno trasmettere correttamente un determinato messaggio.

Ora il passato assume valore di presente se e soltanto se è utile alla vita ed alle attività attuali<sup>94</sup>; e il presente non genera memoria patologica se è compatibile con il passato. Questo è quello che Ricoeur chiama "memoria felice", il riconoscimento attuale del ricordo passato. Chi si preoccupa, ad esempio, che nella Matrice venga regolarmente celebrata la messa, o che nel teatrino si programmino cicli di rappresentazioni?

In che modo gli architetti hanno cercato di riattualizzare l'universo di riferimenti simbolici dei loro utenti? Il contesto storico e sociale con tutto il suo carico di valori e di aspettative ideologiche, limitano inevitabilmente la libertà creativa dell'architetto che non può non tenerne conto se desidera che la sua opera sia capita ed accettata. D'accordo con Lévi-Strauss<sup>95</sup>, il simbolo non è un'entità astratta, ma una relazione, il cui significato è comprensibile solo quando sia situata in un complesso sistema di collegamenti. Quando Le Corbusier per la prima volta colloca un giardino sul tetto di Ville Savoye o Carlo Scarpa, nel restauro della Fondazione Querini Stampalia, fa entrare il pubblico da una finestra trasformata in porta, stanno facendo un'operazione di inversione poetica. Le forme architettoniche cercano di stabilire un vincolo tra l'universo simbolico passato e il contesto presente di riferimenti culturali per far capire che si tratta solamente di un modo diverso di fare la cosa di sempre. Ri-fondare uno spazio architettonico è manifestare in forme nuove la relazione culturale di resistenza e trasformazione di cui è portatore l'oggetto architettonico, il che richiede uno sforzo di conoscenza e di comunicazione.

<sup>94</sup>. Su questo concetto vedi: A. Riegl, *op.cit.*, p. 38.

<sup>95</sup>. C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

### *La città degli abitanti*

La città degli abitanti è, come suggerisce Marcella Aprile<sup>96</sup>, la città reale del quotidiano, risultato della "stratificazione istantanea di diverse idee di città": la città del piano, la città delle opere d'arte, la città delle architetture d'autore e quella dei cittadini. Tutte queste immagini convivono alcune visibili, altre ancora in potenza. Ogni strato ha un linguaggio proprio e, pur coesistendo con tutti gli altri, ha mantenuto nel corso del tempo una sostanziale indipendenza rispetto al suo intorno.

Protagonista della città degli abitanti è la casa che, come sostiene l'antropologa Amalia Signorelli<sup>97</sup>, sintetizza in una forma determinata il sapere empirico del gruppo cui appartiene e i modi della sua relazione con il contesto in cui vive. Per queste ragioni si tratta di un oggetto di studio complesso, "polifunzionale e polisemico"<sup>98</sup>.

Come abbiamo visto, il modello di casa plurifamiliare standardizzata proposto dall'ISES volendo semplificare il processo costruttivo e modernizzare le condizioni di vita dei suoi occupanti, introduce alcune novità che si scontrano con le abitudini locali generando uno stato di *choc* nella popolazione. Le ragioni del conflitto, al di là dell'impiego di materiali e tecniche costruttive inusitati (mattoni e cemento armato anziché pietra e malta), vanno ricercate, a nostro avviso, nei modi della costruzione del *topos* e del *tipo*: la nuova configurazione spaziale è fatta indipendentemente dal contesto e dalla costruzione di forme culturali altrettanto nuove. Vediamo in dettaglio il perché.

D'accordo con le caratteristiche orografiche dei nuovi siti, il dimensionamento degli abitati è fatto a partire da un modulo a maglia ortogonale, a bassa densità, proprio delle residenze dei braccianti situate in località pianeggianti. Per gli abitanti di Gibellina e Salemi, come per tutti coloro che risiedevano in collina, il primo grande trauma è il passaggio alla pianura ed alla vastità che comporta. Questa scelta dolorosamente necessaria, seppur presa di comune accordo con la maggioranza degli abitanti, ha prodotto la rottura definitiva della convergenza, quasi magica, tra tipo e luogo, per la semplice

<sup>96</sup> M. Aprile, "Immagini di città", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, pp.37-39; M. Aprile, *Le soluzioni di continuità*, Flaccovio, Palermo, 1993, p.72.

<sup>97</sup> Amalia Signorelli, *Antropologia urbana*, Anthropos, Barcelona, 1999, p. 90 (ed. originale, 1996). Sul tema in generale della casa in Italia tra gli anni '50 e '70, vedi pp.89-118.

<sup>98</sup> Idem, *Ibidem*.

ragione che *non è più* lo stesso luogo. Il radicamento nel nuovo contesto è possibile solo attraverso la costruzione di una diversa relazione d'uso con il territorio e con le sue diverse forme, fisiche e culturali. E qui è dove il tipo dell'ISES risulta carente.

Gli edifici imitano, sul lato pedonale della strada, il modello a blocco accostato a due livelli proprio della città antica, ma lo contraddicono nella segregazione degli spazi semipubblici sul lato carrabile mediante muretti e limiti di proprietà che introducono una nozione di *privacy* estranea alla cultura locale. A Gibellina e Salemi vecchie il tipo della casa rurale contava, come abbiamo visto, su tutta una serie di spazi legati alla produzione (al lavoro nei campi per gli uomini e a quello domestico per le donne). Le nuove residenze, invece, sono pensate come case di città dove le persone vanno a dormire e ad ozare, si tratta in altre parole di un modello diverso, quello della *casa come genere di consumo*. Il contrasto tra i due è, ovviamente, insanabile a meno di operare una serie di modifiche sostanziali, fatte quasi esclusivamente per merito dell'iniziativa privata degli stessi abitanti che hanno impercettibilmente adattato le loro case alle cambianti necessità del quotidiano.

La pubblica amministrazione, pur cosciente dei problemi della nuova tipologia, è paralizzata dalle lentezze burocratiche per cui, a partire dalla seconda metà degli anni '80, opta per assegnare, ancora una volta mediante estrazione a sorte, una serie di lotti direttamente alla popolazione che si incarichi di costruire la propria casa avvalendosi dei contributi statali. Salemi e Gibellina si popolano allora di edifici, la cosiddetta "seconda generazione"<sup>99</sup> che, in mancanza di altri esempi locali di architettura contemporanea, si rifanno alla tipologia della "villetta suburbana", la più diffusa, in quegli anni, in Italia. Nonostante ciò si assiste ad alcune importanti catastrofi del tipo rispetto alle indicazioni dell'ISES. La distribuzione interna si riorienta indipendentemente dal percorso pedonale, in special modo le cucine, considerate il centro della casa, si dislocano su ambo i lati della schiera determinando la facciata principale e lo spazio di pertinenza della residenza. Le scale esterne così come le terrazze, affacciate sui tetti per guardare il paesaggio,

**99.** Su questa periodizzazione sono d'accordo M. Aprile, "Quattro generazioni di case a Gibellina", in *Labirinti*, Anno II, n.2, sett. 1989, pp.52-53; M. Aprile, *op.cit.*, 1993; F. Purini, *Le Piazze...*, *op.cit.*, 1988, pp.17-20.



5.F34. Salemi e Gibellina, case della seconda generazione (B. Rodeghiero)

tendono a riprodurre la relazione con la natura tipica dei vecchi centri, ed altri usi altrettanto antichi quali tendere i panni o appendere i pomodori a seccare al sole e conservare i meloni. I tetti servono anche da luogo di ritrovo femminile spostando in quota quanto si faceva nei cortili, per esempio chiacchierare affacciate al balcone, attività resa impraticabile dall'eccessiva larghezza delle strade<sup>100</sup>. Riappare, inoltre, uno degli elementi tipici della casa meridionale: la predisposizione per ampliamenti successive<sup>101</sup>. Per quanto riguarda, invece, la superficie del lotto e l'uso degli annessi i giardini si trasformano spesso in orti, mentre i garage, e talora l'intero piano terra, si piegano alle necessità della vita di comunità e del lavoro nei campi, non previste dal piano. Molti sono così convertiti in riparo per trattori e materiali da costruzione, altri in negozi e ristoranti.

Nei primi anni '90 la "terza generazione" di case è caratterizzata da una maggior articolazione formale e dall'uso di materiali pregiati. Aumentano le dimensioni dei vani accorpando spesso parcelle limitrofe. La linea del fronte strada non viene spesso rispettata

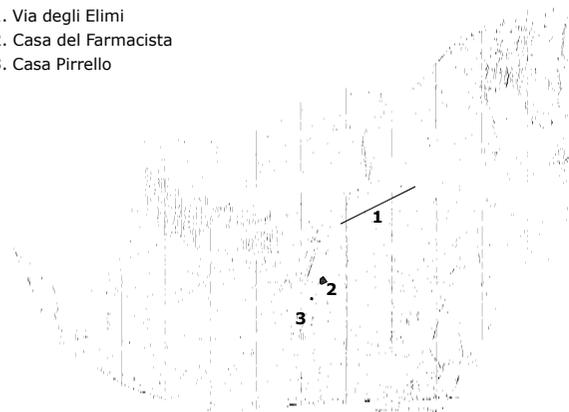
**100.** Quasi tutte le modifiche relative alle case sono promosse dalle donne che, lo ricordiamo, sono in Sicilia le titolari della proprietà della casa, mentre ai figli maschi spetta in eredità il bene più prezioso: la terra. La donna che, come abbiamo visto, passa la maggior parte del suo tempo in casa o negli spazi ad essa limitrofi, è il garante dell'unità familiare e della continuità della comunità; protagonista dei difficili e lenti cambi sociali mediante la lotta contro i soprusi di una società maschilista, la scolarizzazione ei figli, e la partecipazione alle attività artistiche e culturali, tradizionali e non, del paese.

**101.** Non è infrequente qui vedere i ferri delle armature dei pilastri o intere strutture a telaio in c.a. lasciati in attesa che venga costruito un secondo o un terzo piano.



5.F35. Gibellina, case di terza generazione (B. Rodeghiero)

1. Via degli Elimi
2. Casa del Farmacista
3. Casa Pirrello



5.F36. Gibellina, localizzazione case (B. Rodeghiero)

**102.** Gli architetti Purini e Thermes sono chiamati a progettare tre case per Gibellina, di cui vengono realizzate soltanto due: la "casa del farmacista" (1980) e la "casa Pirrello" (1990). Gli architetti ritengono di fare "progetti siciliani" poiché concepiscono la casa come un oggetto introverso e avulso dal suo contesto in risposta alla schiacciante vastità del territorio. La prima, considerata dalla critica un edificio postmoderno, "rende omaggio al

dando luogo a piccoli spazi semiprivati antistanti la casa, specialmente quando al piano terra si trova un negozio.

Sull'onda delle riflessioni maturate in seno al workshop "Belice'80", a Gibellina si costruiscono inoltre una serie di case d'autore<sup>102</sup> con la finalità di introdurre varietà e qualità estetica nelle ripetitive schiere dell'ISES. In questo modo le costruzioni, fortemente individualizzanti, servono da *objects à réaction poetique*, quasi fossero dei catalizzatori di simboli architettonici e urbani.

A livello di riassetto del tessuto urbano, l'idea di edificare alcune testate edilizie per contrastare la dispersione delle ali residenziali non verrà mai realizzata, ma si decide di potenziare via degli Elimi, situata in perpendicolare al sistema delle Piazze, per farne il corrispettivo di Corso Umberto nel paese vecchio. Gli edifici, a fronte continuo sulla strada, sono tutti realizzati con il paramento murario in pietra di Caltanissetta, di color giallo, e grande cura dei dettagli decorativi. Si tratta di una scelta continuista che cerca di intercettare la memoria degli abitanti attraverso la percezione visiva dell'insieme. L'apertura di alcune botteghe sul fronte stradale non è, invece, sufficiente a riprodurre



5.F37. Abitare riflessivo (B. Rodeghiero)

i modi d'uso dell'antica "srata ranni" non può invece essere riprodotta perchè la fruizione dello spazio urbano è oggi esclusivamente carrabile.

L'ultimo e più recente frutto dell'"abitare riflessivo" nei nuovi centri è una catastrofe in termini d'uso, più che di spazio: l'introduzione dell'hotel diffuso, sotto forma di *Bed and breakfast*, che rilegge un modello, ancora una volta nordico, in chiave siciliana<sup>103</sup>.

L'osservazione di queste generazioni di case e di persone ci induce alla seguente considerazione: un luogo non esiste fino a quando non è utilizzato e trasformato in spazio di vita attraverso una costruzione che si fa giorno per giorno<sup>104</sup>. Questa è la ragione della sua complessità. Ne consegue che gli abitanti hanno un ruolo molto attivo nel gioco di assimilazione/invenzione del significato dello spazio urbano, per mezzo delle azioni che si sviluppano al suo interno. Attraverso questo processo gli usi cercano e trovano uno spazio per accadere, e gli spazi, a loro volta, mostrano la loro capacità di assorbire un uso e trasformarsi in architettura. La storia configura una forma che l'uso può trasformare, ma l'importante è trovare e mantenere la relazione tra cambio di uso/forma e cambio culturale.

frammento come luogo di un'impossibilità". F. Purini, L. Thermes, *Dittico siciliano*, Libria, Melfi, 1999, p.12. L'introversione è ottenuta mediante un collage di pezzi: la colonna, il pilastro, l'edicola, la scala, etc. che si compongono come altrettanti morfemi in un discorso che, pur richiamando elementi della tradizione mediterranea dell'abitare (quali il portico, il giardino murato, il tetto a terrazza), appare sradicato rispetto al contesto in cui si trova. Il linguaggio è, a detta dell'autore, volutamente vuoto, anonimo. La casa Pirrello, costruita dieci anni dopo, appare ome un cubo solido bianco, reso ermetico dalla quasi assenza di aperture. In realtà, a ben guardare, l'edificio è una composizione di lamine che scavano vuoti nella compattezza del volume. L'illuminazione interna è ottenuta mediante una profonda fenditura che taglia il cubo in due. Al quadrato di base si affianca una torre circolare che contiene la scala e l'ascensore. Il tetto, con un cornicione esageratamente sporgente, sostenuto da enormi puntoni in cemento, proietta un'ombra netta e profonda sulla facciata urbana dell'edificio. A metà di questo, una bucatura è attraversata da un elemento plastico, che trafigge il cornicione come un dardo. Così, all'interno dell'informe spazio urbano gibellinese, il simbolismo ricercato delle due case aggiunge un enigma innecessario. Vedi: F. Purini, *Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano, 2000, pp.156-159 e 188-193.

**103.** È un'innovazione che dobbiamo ancora alle donne le quali, superando il carattere privato della famiglia siciliana, accettano di aprire la propria casa agli estranei.

**104.** A questo proposito vedi: L.Lerup, *After the City*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, dove l'autore riflette sul significato simbolico dello spazio.

Lo spazio urbano di Gibellina e Salemi è un palinsesto in continua evoluzione, ridisegnato giorno dopo giorno soprattutto dai suoi stessi abitanti, senza che i diversi frammenti seguano un modello prestabilito. Come nota Marcella Aprile a proposito di Gibellina, la città "è disordine; non possiede né forma né figura; disorienta; respinge; fa pensare a occasioni mancate; lascia intravedere uno sperpero di risorse; è brutta. Nonostante ciò esiste e continua a trasformarsi."<sup>105</sup> La città spontanea, per la quale non vogliamo usare il termine "illegale" in contrapposizione alla città normata dal piano, ma piuttosto parlare di "abusivismo di necessità", usando le parole di Salvatore Boscarino<sup>106</sup>, ripropone la questione dell'architettura colta come antitesi dell'architettura popolare. Ma in fondo si tratta di una falsa antinomia. Nella realtà coesistono sempre le due forme, benché talora stridenti<sup>107</sup>. Come abbiamo visto chiaramente a proposito del carnevale, la cultura delle classi dominanti e quella delle classi subalterne si retroalimentano l'una con l'altra, semmai varrebbe la pena, parafrasando ancora una volta Ginzburg<sup>108</sup>, interrogarsi sul perché, analogamente a quanto accade per la storia, solo i palazzi dei re finiscano sui libri di architettura e non le opere della città minore. Gibellina e Salemi incarnano il dinamismo e il disordine creatore propri della stessa condizione urbana<sup>109</sup> che è, per sua natura, un colossale non finito. Per questo sono paradigmatiche e moderne, mancando di qualunque regola generale e totalizzante. Gibellina e Salemi sono una catastrofe costante, un susseguirsi di cambi di forma e di uso espliciti e un palinsesto potenziale di forme ed usi impliciti tutti da realizzare.

Comprendere questa complessità dell'urbano aiuta a mantenere il vincolo tra progetto e cultura accettandone la natura evolutiva. Come architetti non siamo in grado di prevedere quale progetto funzionerà, di fatto nessuno lo può sapere, ma dovremmo ricordare che il progetto è previsione di una mutazione. Giorno per giorno si scoprirà che alcune soluzioni erano corrette e che altre hanno la possibilità di esserlo. La genesi degli oggetti architettonici, scatenata da un evento culturale non controllato che attua da catalizzatore, continua nel tempo perché le forme, come suggeriscono Colin Rowe e

<sup>105</sup> M. Aprile, *op.cit.*, 1993, p. 72.

<sup>106</sup> S. Boscarino, *op.cit.*, 1992, p.29.

<sup>107</sup> Secondo S. Kostof, *op.cit.*, 1991, p.64, le irregolarità del paesaggio urbano sono un valore positivo perché favoriscono la coesione sociale: "The belief that sustains modern nostalgia for the irregularities of "townscape" is this: that "organic" patterns once ensured social cohesion, and encouraged a spirit of community which we have washed away down the boulevards and expressways of the traffic engineer's town."

<sup>108</sup> C. Ginzburg, *op.cit.*, 1999, p.XI.

<sup>109</sup> Il sociologo M. Delgado, *op.cit.*, p.19, in questo senso scrive: "L'urbano [è] tutto ciò che si agita nel seno della città, ciò che si muove e non può fermarsi, perché è puro dinamismo, un ordine mai ordinato del tutto, interminabile, un ordito di situazioni e di strutture provvisorie, un sistema tremolante."

Fred Koetter, hanno una riserva di polisemia che permette loro di resistere assumendo nuovi contenuti e nuovi usi. Il processo di palinsesto, nello spazio, e di catastrofe, nel tempo, sono quindi due strumenti potenti di refigurazione e di "riconquista del tempo"<sup>110</sup>.

### *La città dei morti*

Nella tradizione mediterranea il luogo della sepoltura è il vincolo che più di tutti unisce le persone alla terra, per questo si considera sacro. A volte si tratta di un segno minimo, una stele, o persino un cumulo di sassi, che, come l'atto di piantare un albero in occasione della nascita di un figlio, marca l'appartenenza a un territorio specifico e istituisce il ricordo, individuale e collettivo. Il paesaggio viene in questo modo allestito per la rappresentazione umana della morte.

"Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. *Questa è architettura.*"<sup>111</sup> Con queste memorabili parole Adolf Loos identifica l'essenza dell'*ars aedificandi* con la celebrazione del momento finale, l'unico, assieme al monumento, che sia a suo giudizio degno di essere considerato arte.

La forma di tale celebrazione si è evoluta nel tempo fino alla tipologia, a noi più vicina, del cimitero che non è altro che la città dei morti<sup>112</sup>. Le sue mura e le sue porte misurano il limite tra i due mondi, opposti ma vicini, della vita e della morte; il contrasto, fisico e metaforico, tra interno ed esterno allude alla fragile prossimità di presenza e assenza.

Gibellina, città doppia, ha due cimiteri: quello vecchio, sulle montagne, e quello nuovo, a poche centinaia di metri dalla città. Arrivare al cimitero nuovo a piedi non è né facile né comodo. Esso si trova in aperta campagna, in una depressione a nord-ovest della città, sulla strada che viene dal Museo Civico. Due pesanti porte di ferro, opera dell'artista

**110.** "Collage city et la reconquête du temps". Così si intitola un capitolo del libro di C. Rowe e F. Koetter, *op. cit.*, p.159-198, in cui si mostra il potenziale refigurativo del collage.

**111.** A. Loos, *op.cit.*, p.255.

**112.** È significativo che la parola cimitero derivi, tramite il latino, dal greco *koimētērion* che significa "luogo dove si dorme".

Pietro Consagra, introducono al camposanto<sup>113</sup>. All'interno, le tombe sono assai diverse le une dalle altre: in basso, le semplici croci della gente povera; più su, leggermente sollevate, le cappelle con cupole e cuspidi di marmo dei ricchi. Una volta entrati è difficile orientarsi perchè, se non fosse per le diverse tipologie di tomba, questo luogo è uno spazio indifferente.

Però il cimitero vecchio è un'altra cosa e tutti vorrebbero, una volta giunto il momento, riposare lì. Il cimitero antico sta su una collina a ovest di Gibellina Vecchia, qui le tombe hanno forma di casa. Le case, con tanto di finestrella, sono disposte una accanto all'altra, come quelle del paese antico, seguendo l'andamento del pendio, e da qui guardano verso est, verso la Gibellina che non esiste più.

A Salemi, il cimitero è ancora quello originario e si trova comodamente adagiato su un poggio a oriente della città da dove gode di un doppio panorama: la valle a perdita d'occhio da un lato e l'intrico delle case del paese dall'altro.

Questa *città dei morti*, attraverso il rito millenario del *guardare*, connette, via paesaggio, il presente con il passato, la vita e la morte e proietta tutto verso l'orizzonte di un futuro che si spera migliore, a condizione che mantenga ferme le radici nell'ora e nel prima. È per questo che in Sicilia anche i morti hanno casa: è qualcosa di molto importante per la loro dignità e perchè possano continuare a guardare lontano, verso l'orizzonte.

Ogni anno, il primo di novembre, la popolazione di Gibellina Nuova parte in gita a Gibellina Vecchia. Vanno a salutare i loro morti, a pulire le tombe, a lasciare fiori freschi. Poi si fa una passeggiatina per il paese vecchio, si respira l'aria frizzante e suave dell'autunno siciliano e, trovato un praticello al sole, arriva l'ora del pic-nic.

È un *rito*<sup>114</sup>, né più né meno che un rito. Un rito collettivo che serve a mantenere vivo il *mito* della città d'origine, la trasmissione dei suoi valori e di quell'idea di città, compiendo così, anno dopo anno, il circolo ermeneutico della vita di questa comunità. È il "piccolo miracolo" del riconoscimento, giacchè, come suggerisce George Teyssot, qualunque sia la forma della sepoltura, l'importante non è il *come*, bensì il *dove*<sup>115</sup>. La straziante

**113.** I cancelli sono formati da due ante cesellate una diversa dall'altra a sottolineare – dice l'artista – il "meraviglioso significato di essere unici e irripetibili in tutta l'immensità degli individui dell'esistenza passata e futura.", Pietro Consagra, in Giuseppe La Monica, *op.cit.*, p.54.

**114.** A proposito del rito Aldo Rossi scrive: "Io credo che l'importanza del rito e la sua natura collettiva, il suo carattere essenziale di elemento conservatore del mito, costituiscano una chiave per la comprensione del valore dei monumenti e per noi del valore della fondazione della città e della trasmissione delle idee nella realtà urbana.", in A. Rossi, *op.cit.*, 1995, p.16. Sullo stesso tema Rykwert: "Un rito è "rettamente" inteso fino a quando è praticato, ed è praticato finché se ne avverte la necessità.", J. Rykwert, *op.cit.*, p.100.

**115.** G. Teyssot, "Frammenti di un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto", in *Lotus International*, n.38, 1983, pp.5-17.

nostalgia dei gibellinesi per il cimitero vecchio è dovuta al fatto che la sua esistenza rimemora l'assenza del suo opposto positivo, la città dei vivi, che per un gioco crudele del destino ha invertito il ruolo con la sua gemella. Qui la gente cerca la spiegazione di sé stessa. Per questo il cimitero vecchio, assieme ai frammenti di Corso Umberto, sono l'unico vero *monumentum* a Gibellina, la città dei morti che parla con la comunità dei vivi, un dialogo continuo in cui i nuovi nati prendono il posto di chi non c'è più. E rimarrà il solo monumento possibile finché la città nuova non sarà stata capace di riannodare la trama della sua genealogia<sup>116</sup> bruscamente alterata dal terremoto, ma proseguita con la ri-nascita posteriore al 1968.

È il gennaio del 2006 e i morti continuano a guardare lontano...

**116.** Il riconoscimento della propria genealogia, che si riassume nel riconoscimento di un figlio e nel prendere coscienza da parte di questo di chi sono i propri progenitori, è passo necessario alla formazione di una identità non traumatizzata.



5.F38. Cimiteri di Gibellina e di Salemi (B. Rodeghiero)



Epilogo in forma di interruzione



## Epilogo in forma di interruzione

Non si può confondere la città con il discorso che la descrive<sup>1</sup>, eppure c'è qualcosa di misterioso che lega le due. Di questa aporia siamo perfettamente consci, ora che siamo giunti all'epilogo momentaneo del nostro viaggio alla scoperta di Gibellina e Salemi. Raccontarle è servito a fissare nella memoria del viaggiatore – ché tale è per noi un ricercatore – immagini, riferimenti, quasi che la scrittura fosse in grado di rendere visibile ciò che non lo è. Essa ricostruisce il ricordo, lo ordina secondo un preciso reticolo in cui ciascuno colloca i nomi, gli oggetti, le persone e le gesta che non vuole smarrire. Ma la città<sup>2</sup> di per sé non racconta il suo passato, né confessa il suo futuro. Semplicemente reca il tempo inscritto nei suoi muri e nelle sue strade, nelle relazioni invisibili tra gli spazi, le persone e gli avvenimenti che giorno dopo giorno si consumano dentro e fuori dei suoi confini. Dove comincia la città e dove finisce? Quando nasce e quando muore la città? Dove e quando ha inizio il viaggio? Non si è trovata risposta a queste domande perché la condizione del viaggiatore è quella di essere eternamente sospeso tra un "c'era una volta..." e un "vissero felici e contenti...", che, in fin dei conti, è il "c'era una volta..." di una nuova storia. Ci si mette in viaggio per scoprire qualcosa del passato, proprio o altrui, ma, giorno dopo giorno, ad ogni nuova meta raggiunta, il passato che si pensava di trovare cambia perché appaiono cose impreviste ed altre ne affiorano alla memoria che si credevano dimenticate.

È così che il viaggio, quello vero, non può mai dirsi concluso, forse solamente interrotto. L'interruzione è la sosta per il riposo, per il cambio dei cavalli e il disegno di un nuovo itinerario. Sulla soglia di un'altra partenza, nel limite incerto tra due tappe successive di un unico cammino, la ricerca si arresta un istante, giusto il tempo per alcune annotazioni.

L'unica cosa che sappiamo non sull'origine, ma sull'inizio della città è che essa è nata da un libero patto di convivenza tra esseri umani, tuttavia non priva di conflitti se, come

**1.** È la distanza tra "le parole e le cose" che si salda momentaneamente nello spazio della rappresentazione in cui le due possono comunicare. Vedi M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 2004, pp.144-155.

**2.** Come già abbiamo esordito nel prologo, ci riferiamo a Gibellina e a Salemi con il termine città in quanto sono soggetti urbani, indipendentemente dalla loro dimensione.

abbiamo ricordato, la fondazione mitica dell'Urbe cominciò con un fratricidio. Secondo Tafuri "la costruzione dello spazio fisico è certo il luogo di una "battaglia"<sup>3</sup>, perché vi si incontrano e scontrano voci diverse, visioni distinte, talora inconciliabili. Ma questo non è di per sé negativo. La condizione dello strutturarsi dello spazio urbano, come della società che lo abita, è appunto la sua natura di "magma autorganizzato"<sup>4</sup>. La città si fa e si disfa costantemente senza che mai sia dato vederne il risultato definitivo, quindi essa non è disordine, ma ordine *in fieri*, evoluzione creatrice di forme nuove, invenzione di usi diversi.

Resistenza, e quindi durata, implica invenzione ovvero catastrofe. Gibellina e Salemi sono sopravvissute ad innumerevoli *choc* urbani, che Neil Leach denominerebbe tentativi di an-estetizzazione<sup>5</sup>, perché hanno saputo adattarsi alle novità, in modo assolutamente sperimentale, ridefinendo con parole e forme nuove i gesti e gli usi di sempre<sup>6</sup>. Questa è la ragione per cui le città sono artefatti longevi. I loro abitanti continuano a rinnovare il proprio spazio di vita combinando azioni spontanee ad interventi metodici e specializzati, ma sempre secondo lo stesso gioco di assimilazione ed innovazione. Quando Le Corbusier disegna il biscione del "Plan Obus" per Algeri di fatto sintetizza nel processo di refigurazione, o progetto, due necessità ataviche, abitare e muoversi, in forme nuove, invertendo il punto di vista canonico, secondo un meccanismo di catastrofe architettonica. Ma è soprattutto a livello di refigurazione, che ha inizio quando l'oggetto architettonico costruito assume vita propria, che gli architetti siamo chiamati a dare risposta negando o lasciando aperta la possibilità di coniugare resistenza e catastrofe.

Gibellina e Salemi sopravvivono perché accettano le regole della cultura contemporanea, o semplicemente si arrendono ad esse. In questo modo nella città degli abitanti una via in cui non c'è una casa uguale all'altra, dove i colori sono dissonanti, i fronti stradali discontinui né vi è riparo dal sole e dal vento, può appartenere, essere familiare, più di qualunque consolante simmetria, edificante purezza.

Stando così le cose, la questione non è chiedersi se gli architetti abbiano ancora un

3. Manfredo Tafuri, *op.cit.*, 1980, p.11. L'immagine della città quale coacervo di lingue e culture è rappresentata dalla mitica torre di Babele.

4. Manuel Delgado, *op.cit.*, p.161.

5. "Estetizzare un oggetto è spogliarlo dei suoi connotati sgradevoli", Neil Leach, *op.cit.*, p.34. [la traduzione è nostra]. L'idea è ripresa dall'analisi di Benjamin dell'individuo blasé, di cui aveva parlato Simmel a proposito della metropoli. Per Benjamin, la sovrastimolazione sensoriale che induce la città mediante continue esperienze di choc, anestetizza la mente dell'individuo. Questi, come un camaleonte, si adatta alle continue novità per puro istinto di sopravvivenza. Vedi W.Benjamin, *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971.

6. Sulle orme della teoria delle catastrofi, potremmo dire che per effetto di un cambio repentino (grafico della catastrofe in cuspide) l'intorno cambia, ma l'individuo resta lo stesso, trovando la misura del compromesso con la realtà in cui vive.

ruolo nella costruzione della città, ma piuttosto come debbano esplicitarlo.

In ogni epoca qualcuno ha immaginato di fare della città uno spazio ideale, ma, mentre si dedicava a definire fin nei minimi dettagli il suo modello, la città già non era quella di prima, e l'idea di futuro non realizzata diveniva un inutile, ingombrante passato.

Se la città è un soggetto vivo, essa è imprevedibile e mai finita. La città è un lavoro corale, di consenso e sul luogo, che noi abbiamo voluto indicare quale riconoscimento del tipo territoriale specifico. In questa definizione, ancora tutta da investigare, abbiamo inteso riassumere non solo il carattere geografico e architettonico dello spazio urbano, ma anche le modalità del suo esistere, ovvero i patti sociali che lo hanno reso possibile, i diversi modi del suo essere usato, della sua rappresentazione non solo fisica, ma anche culturale. La storia di Gibellina e Salemi conferma che la trasformazione territoriale di un luogo non è mai separabile dalla sua evoluzione sociale, così come la forma urbana e architettonica sono il risultato della relazione dialogica, talora agonica, con il contesto storico e culturale cui appartengono.

Se la città non è un'entità monolitica, ma un soggetto plurale, il progetto di architettura dev'essere in grado di adeguarsi a tale molteplicità, alternando sintesi e polisemia, ovvero sforzandosi di trovare il punto medio tra il controllo totale e la totale libertà d'azione. Ed è qui che la disciplina architettonica si trova ad affrontare una difficoltà che, come abbiamo cercato di chiarire nell'introduzione del capitolo anteriore, è di ordine statutario, inerente cioè alla definizione del ruolo dell'architetto, della sua relazione con il committente da un lato e l'utente dall'altro, e alla definizione del suo *modus operandi* all'interno dell'attuale sistema economico. E siamo consci che si tratta di obiettivi che l'architetto non può raggiungere da solo.

La vicenda del Belice ha mostrato chiaramente come un vuoto legislativo abbia contribuito a generare un problema di legalità (prezzi gonfiati da innumerevoli perizie di variante, ed altri meccanismi perversi che hanno generato ruberie tacitamente accettate). D'altra parte, la sopravvalutazione del proprio ruolo da parte di molti architetti e amministratori,

mossi quasi da spirito messianico, ha prodotto decine e decine di artefatti incapaci di risolvere le necessità della popolazione e talora vissuti come un affronto. Così non sempre cercare di essere "giusti" ha un effetto terapeutico sulla città intesa come collettività.

La prima ragione di certi esiti risiede nella convinzione che architettura e urbanistica poggino su fondamenta scientifiche, salvo farsi stupire da reazioni inattese. Le cause dell'inefficacia di taluni progetti, trattandosi, non dimentichiamolo, di una situazione di catastrofe, devono essere più profonde e risiedere proprio nella natura del tacito patto, deontologico, che si stringe tra l'architetto e il suo destinatario, essendo in questo caso non un singolo individuo, ma una intera comunità.

«**Un breve aneddoto.** Nell'inverno del 2005, in occasione delle opere per la realizzazione della nuova linea del metrò, a Barcellona, lo scavo di un tunnel provoca il crollo di un blocco di edifici, fortunatamente senza vittime. I danni recati alle case vicine obbligano l'amministrazione comunale alla loro demolizione. A molti degli abitanti non viene dato neppure il tempo di recuperare le proprie cose. Pochi giorni dopo, tra le decine di strazianti testimonianze che fanno il giro delle televisioni, fa scalpore la storia di un signore che ha perso una collezione di francobolli, apparentemente inutile, per lui preziosissima. Il valore di tale perdita è incalcolabile, al punto che il sentimento di dolore e di rabbia solo potrà essere pacificato, non già dalle offerte di ricompense in denaro avanzate dalla pubblica amministrazione, bensì dal dono che un anonimo collezionista farà del suo proprio tesoro di francobolli.»

Ovviamente si tratta di un caso estremo, ma lo stato d'animo degli abitanti di Gibellina e Salemi, dopo la catastrofe, è analogo a questo. Il sentimento di perdita irreparabile

accresce le aspettative della persona colpita che, come abbiamo visto, non solo si aspetta la restituzione dell'oggetto (la casa, la città), ma anche del processo ovvero dello stile di vita scomparso. In generale, colui che inarica un altro di ricostruirgli la casa, la città, attua secondo lo stesso criterio di trasferimento di potere o rappresentanza che si dà in politica. Quest'atto sottointende l'appartenenza ad uno stesso mondo di valori in cui ognuna delle due parti si riconosce. Il cittadino che si affida al suo rappresentante si aspetta di essere tenuto in conto, ovvero di potersi identificare nelle decisioni adottate. In un caso traumatico, il desiderio di riconoscimento si tramuta in volontà di risarcimento, se non materiale, per lo meno morale.

Il filosofo Paul Ricoeur, nel suo ultimo studio, pubblicato postumo in castigliano nel 2005<sup>7</sup>, viene nuovamente in nostro aiuto per chiarire questa dinamica. La riflessione di Ricoeur parte dalla constatazione di una lacuna nella trattazione della tematica filosofica del riconoscimento.

L'etimo della parola francese allude ad una molteplicità di significati che possono essere sintetizzati nelle tre seguenti proposizioni: riconoscere qualcuno o qualcosa nel senso di identificarlo; riconoscere se stesso; e riconoscersi l'un l'altro. È questo terzo aspetto della teoria del riconoscimento che ci interessa più da vicino e che l'autore analizza sotto la forma del dono.

La pratica ancestrale del dono, ossia dell'offerta di qualcosa a qualcuno senza aspettarsi nulla in cambio, stabilisce un vincolo tra donante e donatore basato sul riconoscimento mutuo simbolico. Il valore del dono risiede, appunto, nel suo essere senza prezzo, inestimabile. Quando questo viene fatto mediante un gesto generoso e gratuito, il destinatario del dono lo riconosce nel duplice senso di identificarlo come proprio e di provare un sentimento di gratitudine verso il donante, sentimento che lo obbliga tacitamente a rispondere al gesto ricevuto. Il "il dono in contraccambio", come lo definisce Ricoeur, non è tuttavia una restituzione diretta né immediata, il binomio dare-ricevere e ricevere-restituire è infatti, secondo l'autore, asimmetrico. In sintesi il dono è una

7. P.Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Editorial Trotta, Madrid, 2005.

proposta che genera una risposta e, per questa via, fa che entrambe le parti si sentano mutuamente riconosciute.

Ciononostante esistono anche i doni negativi o sbagliati: se il regalo è mediocre o improprio può infatti generare un tipo opposto di obbligazione che viene percepita come fastidio o collera da parte del ricevente e suscitare l'accusa di ingratitudine da parte del donante. Ne consegue che il carattere del primo gesto implica il tenore della risposta. Inoltre, un aspetto non trascurabile dello scambio di doni presso gli antichi è il carattere cerimoniale e festivo del gesto, che lo distinguerebbe dallo scambio mercantile.

Cerchiamo ora di trasferire queste riflessioni all'ambito del nostro studio in cui, come abbiamo visto, l'entità della perdita percepita è per gli abitanti del Belice incalcolabile. Ne consegue che il gesto che essi attendono dai loro rappresentanti dovrà essere altrettanto inestimabile, ovvero assumere le caratteristiche di un dono alla comunità. Potremmo allora suggerire che quando il progetto d'architettura non viene percepito in termini di dono, o meglio, quando si tratta di un dono improprio, privo, cioè, di elementi che permettano il processo di identificazione-riconoscimento, vorremmo dire persino risarcimento, la risposta è inevitabilmente un rifiuto. Quando invece il progetto "offerto"<sup>8</sup> è carico di elementi simbolici che si riallacciano all'universo di valori del destinatario, essendo inoltre portatore di un valore aggiunto inatteso, la risposta non potrà che essere positiva e, possiamo immaginarlo, andrà nella direzione del riconoscimento mutuo e della restituzione del dono compromettendo, cioè, i riceventi alla cura dell'oggetto ricevuto ed alla sua trasmissione ai posteri come ogni altro bene di famiglia. È quanto è accaduto, ad esempio, con il piccolo e modesto Museo della civiltà contadina. Ovviamente, per quanto detto, il progetto-dono, richiede un tipo di cerimoniale specifico, ossia una particolare cura nell'essere presentato e spiegato.

Nei capitoli 4 e 5 abbiamo ampiamente analizzato gli aspetti positivi e negativi dei

**8.** Si tratta ovviamente di una offerta la cui gratuità è solamente simbolica, trattandosi di una prestazione professionale che esige un giusto pagamento.

principali progetti realizzati nel Belice, e non ha senso insistere qui sulla collera di entrambe le parti, abitanti e architetti, le cui aspettative sono state deluse.

Abbiamo parlato più volte del reale come di un palinsesto complesso e mobile di fattori e ci sembra utile qui ricordare, con Santarcangeli, che il maggior insegnamento del labirinto è il diritto all'errore, a cercare la via d'uscita guidati dal solo criterio della ragionevolezza<sup>9</sup>.

Il primo passo, quindi, cui crediamo di aver contribuito, è la coscienza storica dei fatti. La loro conoscenza, del resto, da parte di tutti i protagonisti della vicenda del Belice è il presupposto necessario e previo a qualunque ulteriore proposta di attuazione.

Riteniamo che non sia compito di questa ricerca dare una ricetta per risolvere necessità e contraddizioni di Gibellina e Salemi; quello che abbiamo cercato di far vedere è proprio che tale pozione magica non esiste, ed è bene che sia così. Vorremmo tuttavia riportare alcune considerazioni a partire dalle esperienze che stanno maturando in Italia attorno ai temi del progetto e della gestione della città.

Innanzitutto è opportuno ricordare che quando in Sicilia – ma questo varrebbe anche altrove –, nel corso della storia, vi è stata una relazione coevolutiva tra cultura e luogo, la sensazione di straniamento delle persone rispetto allo spazio urbano in cui vivono non si è verificata. D'altra parte abbiamo ribadito più volte la necessità di ristabilire tale vincolo con il territorio mediante una serie di atti ad elevato potere simbolico che permettano il riconoscimento mutuo e il rafforzamento dell'identità. Il pellegrinaggio annuale al cimitero e ai ruderi di Gibellina vecchia ne è un esempio. Questo sarebbe, dunque, il primo passo da compiere: restituire importanza ai gesti di presa di possesso e risignificazione dello spazio urbano, atti che Alberto Magnaghi definisce efficacemente di "riterritorializzazione"<sup>10</sup>. Essi, secondo l'autore, presuppongono una conoscenza profonda dell'identità territoriale così come si è andata stratificando nel corso dei secoli. Si tratterebbe, a nostro avviso, di identificare quel tipo territoriale cui accennavamo che

9. "solo chi può sbagliare – ossia solo chi non ha altra guida che la sua ispirazione, il dettato intimo del proprio spirito – può dirsi veramente e completamente libero", in: P. Santarcangeli, *op.cit.*, p.248.

10. A. Magnaghi, *op.cit.*, pp.61-63.

è l'articolazione sintattica di resistenza e catastrofe la quale dà luogo a una forma, o a delle forme, culturali e spaziali specifiche, ad esempio il giardino mediterraneo che ha dimostrato una straordinaria capacità di reinvenzione nel tempo.

Muovendosi costantemente tra questi due poli, il tipo territoriale, che esprime l'identità di un luogo, è un'entità che si modifica nel tempo, favorendo l'attaccamento e la cura del territorio da parte dei suoi abitanti, sempre e quando l'evoluzione dello spazio urbano vada di pari passo a quella della cultura che vi risiede. Analogamente, possiamo immaginare che le relazioni interpersonali, inclusa quella tra architetto e committente, siano il frutto di una costruzione continua. Da questo punto di vista la dialettica tra sintesi e polisemia, tra proposta univoca e partecipazione altro non è che un modo per rifondare il rapporto committente-architetto-utente, presupposto a maggior ragione necessario nel caso di intervento in zona disastrosa. L'atteggiamento polisemico dovrebbe favorire, a nostro avviso, un trasferimento del centro dell'attenzione dall'architetto all'oggetto architettonico e al suo intorno. Il workshop Belice '80 è stato in tal senso il momento culminante di tale volontà. Il tipo che, come abbiamo sostenuto, è portatore di variazione, può adattarsi alle modificazioni socio-culturali del contesto in cui è inserito, così da non perdere il codice che ne rende possibile la lettura<sup>11</sup>, come dimostrano le Case di Stefano, versione attuale della casa rurale, o le molteplici reinvenzioni della casa di città.

La corrente di pensiero che fa attualmente capo a studiosi e professionisti quali Paba, De Matteis, Magnaghi, Maciocco, Tagliagambe, Governa, De Eccher, e altri<sup>12</sup>, suggerisce che l'unica via possibile per una gestione sostenibile delle città sia quella di generare e favorire processi di globalizzazione dal basso, fondati su una maggiore strutturazione delle comunità locali e sull'integrazione di soggetti deboli ai processi decisionali con il vantaggio di ottenere poi un maggior livello di implicazione del cittadino alla gestione e cura del territorio. Uno degli aspetti positivi di tale approccio è senz'altro quello di

**11.** Non solamente si modifica il codice di scrittura dell'oggetto architettonico (associazione forma-significato), ma anche quello della sua lettura. L'architettura, infatti, partecipa e contribuisce alle modificazioni della storia ma non le determina in modo univoco.

**12.** Sulla prefigurazione di questo tipo di "città possibile" e di "società possibile", vedi: G. Dematteis, *I futuri della città. Tesi a confronto*, Franco Angeli, Milano, 1999; G. Maciocco, S. Tagliagambe, *op.cit.*, pp.61-201; Di Biase, Carolina (a cura di), *Nuova complessità e progetto per la città esistente*, Atti del Seminario dell'Indirizzo di tutela e recupero del patrimonio storico e architettonico della Facoltà di architettura di Milano, (6-7 maggio 1986), Franco Angeli, Milano, 1989; De Eccher, Andrea; Marchigiani, Elena; Marin, Alessandra (a cura di), *Riqualificare la città con gli abitanti. Metodi, esperienze, progetti*, Centro Stampa, Monfalcone, 2005.

rimettere in discussione la scala e la qualità degli interventi urbani ed architettonici, e di conseguenza economici, sul territorio<sup>13</sup>.

Lo strumento concettuale messo a punto per rispondere a questo nuovo paradigma progettuale è il disegno di scenari<sup>14</sup>. Lo scenario è la configurazione che un luogo specifico assume momentaneamente in relazione agli attori, agli agenti, alle energie, alle necessità, alle utopie messe in gioco di volta in volta. La sua efficacia si basa appunto sulla capacità di registrare i conflitti e le contraddizioni di un ambito urbano reale, senza cercare di pacificarli, ma anzi esaltando la ricchezza di tale complessità. Il progetto si fa in questo modo attento non solo agli elementi, spaziali, territoriali e culturali leggibili, ma anche e soprattutto a quelli potenziali e impliciti, avvicinandosi al meccanismo di catastrofe architettonica che abbiamo descritto e che crediamo fosse sotteso ai progetti del gruppo Collovà per la zona del piano Cascio.

Lo scenario si presterebbe altresì all'elaborazione di visioni dello spazio urbano in grado di sostituire il carico simbolico che storicamente era affidato alle rappresentazioni della città ideale facilitando una maggior comprensione da parte dei destinatari del progetto. Infine, lo scenario strategico è un progetto di carattere multidisciplinare più vicino alla realtà in cui è chiamato ad agire.

Lo strumento operativo proposto da Magnaghi è lo "statuto dei luoghi", un patto tra cittadini e istituzioni sotto forma di costituzione locale che raccolga tutti i beni (materiali e immateriali) riconosciuti socialmente come patrimonio da difendere. Tale processo di autoriconoscimento porterebbe alla formulazione di regole condivise per la trasformazione e la valorizzazione di tali beni. Questo, probabilmente, avrebbe dato esiti più felici nel caso di Salemi.

Siamo coscienti che si tratta di un modello di gestione possibile solo in società altamente democratiche. Ciononostante, negli ultimi dieci, quindici anni le esperienze progettuali basate sul disegno di scenari si sono moltiplicate non solo in Italia, in Europa e negli Stati Uniti, ma anche in diversi paesi del cosiddetto terzo mondo. Resta, a nostro avviso,

13. A. Magnaghi, *op.cit.*, p.77.

14. Come sottolinea Magnaghi, "il concetto di sviluppo locale autosostenibile richiede una radicale trasformazione di paradigma analitico, il passaggio da descrizioni funzionali dello spazio a descrizioni identitarie dei luoghi, dei milieu, degli ambienti insediativi, dei sistemi ambientali; sul piano progettuale, il passaggio da piani di settore a piani multisettoriali integrati, a valenza strategica e interattiva; sul piano della valutazione, dalla Valutazione di Impatto Ambientale (VIA) a modelli polivalenti che facciano riferimento a concetti integrati e multisettoriali di sostenibilità." Vedi: Al. Magnaghi, *Idem*; B. Secchi, "Città moderna, città contemporanea e loro futuri", in G. Dematteis, *op.cit.*, pp.41-70.

da chiarire il modo di conciliare la gestione dall'alto (*top-down*) dell'economia imperante a livello mondiale con la rivoluzione dal basso (*bottom-up*) delle società locali, che dovrebbe andare nella direzione di un'articolazione fra le diverse scale<sup>15</sup>. Intanto, sembra ormai evidente a tutti che la sopravvivenza materiale del mondo come lo conosciamo dipende ogni giorno di più dalla nostra capacità di preservare la specificità di ogni luogo, il che è possibile solamente a partire da una vera e propria politica di riqualificazione urbana.

Facendo nuovamente uno *zoom* sui protagonisti della nostra vicenda tenderemo allora di rispondere, seppur brevemente, alla domanda "che cosa si portrebbe fare?".

La prima questione è, lo abbiamo già detto, superare, nella misura del possibile in Sicilia, la fase di inerzia luttuosa dovuta non già al trauma del terremoto ma a quello dell'offesa arrecata dalla ricostruzione. Troppe volte la risposta è stata una critica inoperante del già fatto e la promessa di meravigliosi cambiamenti sempre affidati al futuro, al prossimo piano, ad un altro progetto, che è un modo patologico (vogliamo pensare non endemico, dissentendo dalla visione del Gattopardo) per lasciare le cose così come stanno. È necessario quindi ripristinare, da parte della pubblica amministrazione, una serie di atti di presa di coscienza del proprio spazio di vita e delle sue caratteristiche uniche ed irripetibili, pregi e difetti. Qualcosa di simile a quanto si era fatto con il teatro sulle rovine. Solo allora sarà possibile verificare i modi e i tempi di una nuova fase progettuale che non va vista come il segno del fallimento della precedente, ma come la naturale prosecuzione del fare urbano, mai concluso. Questa nuova tappa potrebbe assumere le forme del disegno di scenari, non senza pattuire questa volta uno statuto dei luoghi tra i diversi protagonisti, per fornire una lettura critica dell'esistente in cui i punti deboli, gli errori, le contraddizioni, le ferite aperte, possano essere assunti quale punto di partenza per riallacciare quelle che ci sembrano essere i maggiori apporti della cultura siciliana: dal punto di vista strettamente formale, il riferimento arcaico e

**15.** A questo proposito è interessante l'articolo di F. Choay che, rileggendo l'Alberti, riflette sull'importanza del fattore scala in quello che definisce "il dispositivo antropologico e antropogenetico" dell'architettura. La complementarietà delle diverse scale del costruito (dalla casa al territorio) sarebbe la condizione della sua riappropriazione e trasmissione. Vedi: F. Choay, "Les leçons d'Alberti", in *Mémoire et projet*, Annexe 9, mars 1997, pp.69-83, [www.archi.fr/DAPA/tex/memPro/sommaire.htm](http://www.archi.fr/DAPA/tex/memPro/sommaire.htm). Vedi anche I. Elias De Castro, "El problema de la escala", in *Quaderns*, n.233, 2002, pp.16-23.

**16.** Oltre alla coltivazione di viti e olivi per la produzione di vini ed olii con certificazione di qualità (doc., dop.), diversi comuni della zona si stanno attivando per la produzione ed esportazione di frutta pregiata (melone, mandorle, etc.). Anche il settore artigianale potrebbe contribuire allo sviluppo locale, ricollegandosi alla tradizione di manifattura ceramica, il comune di Gibellina si sta specializzando ad esempio nella vendita di materiali ceramici per la decorazione edilizia, incorporando la specificità dell'influsso arabo rifiorito grazie alla recente immigrazione tunisina e marocchina. Altri settori da potenziare sono l'alimentare, l'alberghiero, il tessile, ma anche quello culturale, come già si era cercato di fare con la Fondazione Orestyadi. Teatro, congressi, filologia araba, archeologia, storia dell'arte, etnografia, etc. sono ambiti disciplinari che, se ben strutturati, potrebbero dare molto di sé.

**17.** Un concetto di partecipazione simile a quello cui abbiamo accennato a proposito del disegno di scenari dovrebbe essere applicato anche al mondo del lavoro incentivando la cultura della autovalutazione (*Participatory evaluation*), che stimola il senso responsabilità del lavoratore in modo direttamente proporzionale alla percezione che il suo contributo è importante. Su questo tipo di approccio vedi: M. A. Díez, "The Evaluation of Regional Innovation and Cluster Policies: Toward a Participatory Approach", in *European Planning Studies*, vol.9, n.7, 2001.

**18.** La Carte del rischio del Patrimonio Culturale sono state elaborate dall'Istituto Centrale del Restauro (finanziamento sostenuto dalla legge 84/1990), per offrire strumenti di supporto all'attività scientifica e amministrativa per la conservazione del patrimonio a rischio. Vedi [www.icr.beniculturali.it/rischio.00.htm](http://www.icr.beniculturali.it/rischio.00.htm).

costante alla natura e una disposizione genetica dell'architettura siciliana ad essere modificata e portata all'estremo; dal punto di vista morale il navigare sull'orlo dell'abisso, sul crinale tra due mondi necessariamente inconciliabili quali sono la vita e la morte. Solo allora si potrebbe iniziare a discutere su come riattivare l'agricoltura e l'artigianato del Belice, soprattutto quelli legati ai prodotti mediterranei di pregio ed alle tecniche di lavorazione locali<sup>16</sup>, ma liberandola una volta per tutte dalla logica della sovvenzione indiscriminata. Occorrerebbe, per esempio, vincolare la concessione di aiuti alla realizzazione di pratiche realmente virtuose da parte delle imprese, valutando fattori quali la qualità del prodotto ma anche il tipo di manodopera impiegato ed il suo livello di formazione, le infrastrutture esistenti, i settori di appoggio, l'organizzazione, etc. La politica industriale, nel mondo globale, non può esimersi dal paradigma della formazione continua basata sulla constatazione che il fattore determinante del vantaggio competitivo di un'impresa risiede nel suo *know how*, ovvero nelle persone che la compongono<sup>17</sup>. Tornando all'ambito che ci compete, quello dell'architettura, potremmo suggerire idee su come ripensare il sistema viario locale, su come promuovere l'introduzione di sistemi di risparmio energetico per le case, o su come adattare meglio le tipologie esistenti al clima.

Potremmo parlare di come introdurre un nuovo concetto di conservazione dei centri storici (come già avevano tentato di fare Collovà e Aprile), basato sulla cultura della manutenzione e non dell'emergenza, che andrebbe di pari passo con l'elaborazione di politiche per la prevenzione dei disastri e l'elaborazione di "carte del rischio"<sup>18</sup> del patrimonio architettonico, paesaggistico e idrogeologico. Potremmo discutere della riprogettazione degli spazi pubblici introducendo usi mancanti quali il mercato, il cinema, negozi e attività, magari proponendo un sistema di mix funzionale che coniughi, ad esempio, l'attività museale con il mercato, o il cinema in piazza con la ceramica artigianale per stimolare l'uso delle architetture esistenti quali le 5 Piazze a Gibellina o il teatrino di Salemi. O infine pensare come ottimizzare gli spazi verdi, promuovendo un sistema di

affitto di orti a rotazione; immaginare una nuova destinazione d'uso della Fondazione Orestyadi a università estiva per attirare studiosi a Gibellina e sottrarre questo magnifico spazio all'isolamento ed alla decadenza. Ed ancora studiare come estendere e organizzare la pratica spontanea dell'hotel diffuso. Tuttavia, l'analisi di tali temi supera le possibilità di un'unica tesi di dottorato, e vorremo immaginare queste note come un appunto per future ricerche.

Il progetto di architettura si è trovato molte volte di fronte al dilemma di come cambiare la società ed ha risposto modificandone la forma esterna, senza tuttavia introdurre mutamenti sostanziali delle sue istituzioni, compito che del resto non può essere esclusivo dell'architetto. Nell'ormai lontano 1938 Luis Mumford scriveva che "un progetto di città deve essere considerato quale problema sociale prima di essere tradotto in termini tecnici ed architettonici"<sup>19</sup>, alludendo alla pericolosità del rovesciamento della tecnica da mezzo a scopo<sup>20</sup>, che l'apocalisse bellica del XX secolo ha reso manifesta.

Se la città è il regno incontrastato del pubblico, nel senso che diceva Hannah Arendt<sup>21</sup>, occorre prestare massima attenzione soprattutto agli spazi di associazione e cooperazione tra individui, perché una città non è solamente un agglomerato di edifici.

Il cambiamento, necessario alla vita, richiede all'architettura di confrontarsi con la sintassi di forme e figure costitutive di un luogo specifico, nella consapevolezza della inseparabilità di essere e divenire, resistenza e catastrofe. Il confronto con la realtà dei fatti architettonici, contrapposta alla immaginazione della stessa, implica l'aderenza al contesto casuale che li ha prodotti, con tutta la feconda ricchezza dei suoi significati. Il lavoro sulla forma, non può essere mero pretesto per obliterare l'architettura in quanto oggetto reale<sup>22</sup> inserito in un intorno altrettanto reale dal quale esso trae ogni ragion d'essere, così come "la pianificazione autentica – citando ancora una volta le parole attualissime di Mumford – è un tentativo, non di rimuovere arbitrariamente la realtà ma di chiarirla, e di afferrare energicamente gli elementi necessari ad armonizzare i dati di fatto, geografici

19. L. Mumford, *op.cit.*, p.LXVII.

20. Vedi E. Severino, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.

21. H. Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.

22. Se eliminiamo il mondo vero sparisce anche quello apparente, può allora il progetto – dice Vattimo – superare la contrapposizione parmenidea tra essere e divenire? "Il progettare come fondazione assoluta non c'è mai stato, come non c'è mai stata l'opposizione assoluta tra essere e divenire (...) oggi le archai non sono più disponibili, né nella forma delle certezze metafisiche, né nella forma del consenso sociale compatto." Non basta la possibilità del fatto, è necessario il fatto in sé. Il progetto, quindi, non deve creare qualcosa dal nulla ma rappresentare la realtà che esiste, aggiungendo significato invece di sottrarlo. Vedi G. Vattimo, "Abitare viene prima di costruire", *op.cit.*, 1982, p.48-49.

ed economici, con gli scopi dell'uomo."<sup>23</sup>

La considerazione più importante a cui siamo giunti è che l'essere umano è indispensabile alla comprensione dei luoghi. Il fare architettura deve situarsi nell'intersezione tra intenzioni, modi ed effetti della costruzione di spazio e cultura, consci della natura mobile e palinsestica del territorio. Viste in questo modo, le piazze non sono solo dei vuoti in mezzo al continuo dell'edificato, ma il luogo della convivenza di contesti culturali diversi, le case non sono solo un riparo per il maltempo, ma la complessa tessitura di un modo di vivere e relazionarsi, e le città non sono un'accozzaglia di pezzi indifferenti l'uno all'altro, ma trame significanti in cui l'energia degli abitanti è condizione essenziale alla loro sopravvivenza. Lo spazio urbano può e deve suscitare emozione, fisica e mentale, e per farlo il progetto architettonico sta di fronte ad una sfida sempre carica di senso: riconoscere le condizioni urbane – e quindi sociali e culturali – talora opposte, passate, presenti e future, preservandole tutte.

Non entrare nel gioco è sempre possibile e la città non morirà per questo, la sua energia vitale produrrà forme sempre nuove e sorprendenti, fino a quando la prossima catastrofe, con il suo carico di morte, riproporrà urgentemente la domanda: "e adesso che fare?"

«A volte, assorta sul sedile di un treno, o camminando nel mezzo di una via cittadina, mi sorprende a seguire con lo sguardo qualcuno che passa accanto a me. L'aroma dell'istante in cui mi sfiora, disegna la traccia di un nuovo racconto, una storia intima e segreta, il germe di un ricordo, la promessa di un futuro diverso. Vorrei agganciare i suoi passi, dedicargli una canzone, intrufolarmi nel suo destino, svelare i segreti della sua esistenza. Ma questo è tutto un altro viaggio...»

**23.** L. Mumford, *op.cit.*, p.379. È questo, del resto, il principale messaggio di Leon Battista Alberti per il quale il fine dell'architettura è quello di coniugare le aspettative dei cittadini con le intenzioni delle istituzioni.

...Salemi



Gibellina...





## Bibliografia generale

### **Testi disciplinari**

- Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1989, pp.I-580, (tr. di Giovanni Orlandi).
- Alexander, Christopher, *Une expérience d'urbanisme démocratique*, Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. I-172.
- Aldegheri, Claudio; Sabini, Maurizio (a cura di), *Immagini del Post-moderno. Il dibattito sulla società post-industriale e l'architettura*, Ed. Cluva, Venezia, 1983, pp.I-345.
- Argan, Carlo Giulio, *Progetto e destino*, Mondadori, Milano, 1965, pp.I-373.
- Argan, Giulio Carlo, "Tipologia", voce della *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale (Venezia-Roma), Sansoni, Firenze, 1966, vol. XIV, colonne 1-15.
- Assunto, Rosario, "Introduzione alla critica del paesaggio", in *De Homine* n.5-6, Roma, 1962, pp.252-278.
- Assunto, Rosario, *La città di Anfione e di Prometeo*, Jaca Book, Milano, 1983, pp.I-241.
- Aymonino, Carlo, *Il significato delle città*, Laterza, Bari, 1976, pp.I-313.
- Banham, Reeyner, *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna, 1970, pp.I-355; (ed. originale, *Theory and Design in the First Machine Age*, 1970).
- Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960, I-474.
- Benevolo, Leonardo, *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Laterza, Bari, 1968, pp.I-213.
- Benevolo, Leonardo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Laterza, Bari, 1998, pp.I-239.
- Bohigas, Oriol, *Reconstrucció de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona, 1985, pp.I-302.
- Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2003, pp.I-157, (ed. originale, 1971).
- Bruschi, Arnaldo, *Bramante*, Laterza, Bari, 1998, pp.I-317, (ed. originale, 1973).
- Calvi, Evelina, *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Torino, 1991, pp. I-118.
- Canella, Guido, "Relazioni fra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico", in *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della scuola primaria*, Leonardo da Vinci, Bari, 1965, pp.66-81.
- Caniggia, Gianfranco; Maffei, Gian Luigi, *La lettura dell'edilizia di base*, Marsilio, Venezia, 1979, pp.I-273.
- Caniggia, Gianfranco; Maffei, Gian Luigi, *Il progetto nell'edilizia di base*, Marsilio, Venezia, 1984, pp.I-395.
- Cerdà, Ildefons, *Teoría general de la Urbanización*, Barcelona, 1867, (tr. ita. Teoria generale dell'urbanizzazione, Milano, Jaca book, 1995, pp.I-241).
- Chaslin, François, *Deux conversations avec Rem Koolhaas, et caetera*, Sens & Tonka cop., Paris, 2001, pp.I-209.
- Chiaruzzi, Gaetano, *Il Postmoderno: il pensiero nella società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, pp.I-199.
- Choay, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Le Seuil, Paris, 1965, pp. I-448.
- Choay, Françoise, *La regola e il modello. Sulla teoria dell'architettura e dell'urbanistica*, Officina Edizioni, Roma, 1986, pp.I-88; (ed. originale, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Le Seuil, Paris, 1980).
- Choay, Françoise, *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma, 1995, pp.I-254, (ed. originale, *L'allegorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992).

- Chueca Goitia, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid, 1994, pp.I-241, (ed. originale, 1968).
- Ciacci, Leonardo (a cura di), *La Fenice ricostruita, 1996-2003: un cantiere in città*, Marsilio, Venezia, I-250.
- Colquhoun, Alan, *Architettura moderna e storia*, Laterza, Bari, 1989, pp.I-234.
- Corboz, André, "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, n.516, settembre 1985, pp.22-27.
- Criconia, Alessandra (a cura di), *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Milano, 1998, pp.I-110.
- Cullen, Gordon, *Il paesaggio urbano. Morfologia e progettazione*, Ed. Calderini, Bologna, 1976, pp.I-317, (ed. originale, *Townscape*, The Architectural Press, London, 1961).
- Dal Co, Francesco; Mazzariol, Giuseppe (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, 1989, pp.I-319.
- De Carli, Emilio; Satà, Elena, *Antologia degli scritti di Saverio Muratori*, Alinea Editrice, Firenze, 1991, pp.I-156.
- De Eccher, Andrea; Marchigiani, Elena; Marin, Alessandra (a cura di), *Riqualificare la città con gli abitanti. Metodi, esperienze, progetti*, Centro Stampa, Monfalcone, 2005, pp.I-206.
- De Solà Morales, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp.I-185.
- Dematteis, Giuseppe, *I futuri della città. Tesi a confronto*, Franco Angeli, Milano, 1999, I-pp.192.
- Dezzi Bardeschi, Marco, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, Franco Angeli, Milano, 1991, pp.I-444.
- Di Biase, Carolina (a cura di), *Nuova complessità e progetto per la città esistente*, Atti del Seminario dell'Indirizzo di tutela e recupero del patrimonio storico e architettonico della Facoltà di architettura di Milano, (6-7 maggio 1986), Franco Angeli, Milano, 1989.
- Elias De Castro, Ines, "El problema de la escala", in *Quaderns*, n.233, 2002, pp.16-23.
- Eisenman, Peter, "City of Artificial Excavation", in *Architectural Design*, 53, n.1-2, gennaio 1983, pp.91-93.
- Eisenman, Peter, *La fine del classico e altri scritti*, Cluva, Venezia, 1987, pp.I-214.
- Eisenman History Italy*, numero monografico della rivista Area, n.74, mag/giu 2004.
- Estevez, Jorge, "La ciudad democrática. Hippódamos de Mileto, Mileto de Hippódamos: el nacimiento de un urbanismo democrático", in *ARQ*, n.37, 1997, pp.49-53.
- Fariello, Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, pp. I-374; (ed. originale: *Architettura dei giardini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967).
- Forma y memoria*, DPA n.18, Edicions UPC, Barcelona, 2002, pp.I-89.
- Gandelsonas, Mario, "La ciudad como objeto de la arquitectura", in *X-urbanism. Architecture and the American City*, Princeton Arch. Press, New York, 1999, pp.59-72.
- Gallarati, Mario, *Architettura a scala urbana*, Alinea, Firenze, 1994, pp.I-212.
- Giedion, Sigfried, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1954, pp.I-754, (ed. originale, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1941).
- Giedion, Sigfried, *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla Costanza e il Mutamento*, Feltrinelli, Milano, 1969, pp.I-578, (ed. originale, *The Eternal Present-The Beginnings of Art y The Beginnings of Architecture*, Pantheon books, New York, 1964).
- Giedion, Sigfried, *La arquitectura, fenómeno de transición. (Las tres edades del espacio en arquitectura)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, (ed. originale, *Architecture and the Phenomena of Transition. The Three Space Conception in Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971).
- Giovannoni, Gustavo, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Città Studi Edizioni, Roma, 1995, pp.I-305, (ed. originale,

- 1931).
- Giovannoni, Gustavo, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Città Studi, Torino, 1995, pp.I-305.
- Giovannoni, Gustavo, *Dal capitelletto alla città*, Jaca Book, Milano, 1997, pp.I-237.
- Governa, Francesca; Saccomani, Silvia (a cura di), *Periferie tra riqualificazione e sviluppo locale. Un confronto sulle metodologie e sulle pratiche di intervento in Italia e in Europa*, Alinea Editrice, Firenze, 2002, pp.I-122.
- Gregotti, Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1972, pp.I-184, (ed. originale, 1966).
- Gregotti, Vittorio, "Un compito del disegno urbano", in *Casabella*, n° 584, novembre 1991, pp.2-3.
- Hillier, Bill; Hanson, Juliette, *Space is the Machine*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp.I-447.
- Howard, Ebenezer, *L'idea della città giardino* Calderini Bologna, 1962, pp.I-309.
- Jencks, Charles, *The language of post-modern architecture*, Academy Editions, London, 1991, pp.I-204, (ed. originale, 1977).
- Kaufmann, Paul, *L'expérience emotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1967.
- Kipnis Jeffrey, *Perfect Acts of Architecture*, MoMA, New York, Wexner Center, Columbus, 2001, pp. I-179.
- Koolhaas,OMA Rem; Mau, Bruce, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York, 1995, pp.I-1344.
- Koolhaas,OMA Rem et al., *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 2001, pp.I-800.
- Kostof, Spiro, *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Thames and Hudson, London, 1991, pp.I-352.
- Kostof, Spiro, *The City Assembled. The Elements of urban Form Through History*, Thames and Hudson, London, 1992, pp.I-320.
- "L'homme et le territoire", numero monografico di *L'architecture d'Aujourd'hui*, n.164, ottobre/novembre 1972.
- Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 1992, pp.I-245, (ed. originale, *Vers une architecture*, Paris, 1923).
- Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Bari, 1975 pp.I-206, (ed. originale: *Manière de penser l'urbanisme*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1946).
- Leach, Neal, *La an-estetica de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp.I-162, (ed. originale, *The Anaesthetics of Architecture*, MIT Press, Cambridge Massachussets, 1999).
- Leach, Neil (a cura di), *Rethinking Architecture*, Routledge, London, 1997, pp.I-409.
- Lerup, Lars, *After the city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, pp.I-200.
- Loos, Adolf, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1992, pp.I-373, (ed. originale, 1962).
- Lynch, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp.I-227; (ed. originale, *The Image of the City*, The Massachussets Institute of Technology Press, Cambridge Massachussets, 1960).
- Lynch, Kevin, *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etaslibri, Torino, 1996, pp.I-507, (ed. originale, *A Theory of Good City Form*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1981).
- Maciocco, Giovanni; Tagliagambe, Silvano, *La città possibile. Territorialità e comunicazione nel progetto urbano*, Edizioni Dedalo, Bari, 1997, pp.I-320.
- Magnaghi, Alberto, *Il progetto locale*, Bollati Boringheri, Torino, 2000, pp.I-256.
- "Marcas, culturales. Koolhaas, Guggenheim, Prada: el Estilo Multinacional", in *Arquitectura Viva*, n. 83, marzo/aprile, 2002, pp.25-70
- Martí Arís, Carlos, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano, 1990 pp.I-177.
- Martín Ramos, Angel (a cura di), *Lo urbano. En 20 autores contemporáneos*, Edicions UPC, Barcelona, 2004, pp. I-229.

- Milizia, Francesco, *Principi di architettura civile*, Sapere 2000, 5v., (ristampa anastatica dell'ed. Bassano, 1785).
- Moneo, Rafael, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1999, Vol.1, pp.II-223.
- Morris, AE., J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pp.I-477.
- Mumford, Lewis, *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999, pp.I-522, (ed. originale, *The Culture of Cities*, Harcourt & Company, San Diego, New York, London, 1938).
- Muntañola Thornberg, Josep, *Topogenesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979, pp.I-211.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Topogenesis Dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979, pp.I-159.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Topogenesis Tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980, pp.I-204.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Poética e Arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp.I-124.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Retórica e Arquitectura*, Hermann Blume Central de Distribuciones, Madrid, 1990, pp.I-95.
- Muntañola Thornberg, Josep, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)", in *3ZU* n.3, 1994.
- Muntañola Thornberg, Josep, *La arquitectura como lugar*, Edicions UPC, Barcelona, 1996, pp. I-223.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Topogenesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, pp.I-176.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Arquitectura, modernidad y conocimiento*, Architectonics, Mind, Land & Society, n.2, Edicions UPC, 2002, Barcelona, pp.I-103.
- Muntañola Thornberg, Josep, *Las formas del tiempo I. Arquitectura, educación y sociedad*, @becedario, Badajoz, 2007, pp.I-128.
- Muntañola Thornberg, Josep, (a cura di), *Mente territorio y sociedad*, Architectonics, Mind, Land & Society, n.15, Edicions UPC, 2008, Barcelona, pp.I-142.
- Muratori, Saverio, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 1960, pp.I-112.
- Natarelli, Emilio, *La costruzione del paesaggio. Teorie, storia, progetti*, Gangemi Editore, Roma, 1997, pp.I-287.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa Editrice, Milano, 1979, pp.I-215, (ed. originale, 1977).
- Pedretti, Bruno (a cura di), *Il progetto del passato*, Mondadori, Milano, 1997, pp.I-248.
- Piccinato, Luigi, *La progettazione Urbanistica*, Marsilio, Venezia, 1988, pp.I-246.
- Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962, pp.I-276.
- Portoghesi, Paolo, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano, 1982, pp.I-155.
- Quaroni, Ludovico, *La città fisica*, Laterza, Bari, 1981, pp.I-239.
- Quaroni, Ludovico, *La torre di Babele*, Marsilio, Padova, 1967, pp.I-255.
- Quatremère De Quincy, Antoine Chrysostôme, *Dizionario Storico di Architettura. Le voci teoriche*, Farinati, Valeria; Teyssot, George (a cura di), Marsilio, Venezia, 1985, pp.I-291, (ed. originale, 1788).
- Rapoport, Amos *Aspectos de la calidad del entorno*, La Gaya Ciencia S.A., Barcelona, 1974, pp.I-127.
- Rapoport, Amos, *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales*

- con el diseño de la forma urbana, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp.I-381, (ed. originale, *Human Aspects of Urban Form. Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, Oxford, Pergamon Press Ltd., 1977).
- Rapoport, Amos, *Cultura, arquitectura y diseño*, Arquitectonics. Mind, Land & Society, n.5, Edicions UPC, Barcelona, 2003, pp.I-112.
- Riegl, Alois, *Scritti sulla tutela e il restauro*, in La Monica, Giuseppe (a cura di), ILA Palma, Palermo, 1982, pp.I-173; (ed. originale: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung. Einleitung, zum Denkmalschutzgesetz*, Braunmüller, Wien, 1903).
- Rogers, Ernesto N., "Programma: Domus, la casa dell'uomo", in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958, I-pp.320.
- Rogers, Ernesto N., "Esperienza di un corso universitario", in *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della scuola primaria*, Leonardo da Vinci, Bari, 1965, pp.I-176.
- Rossi, Aldo, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino, 1995, pp.I- 235, (ed. originale, 1966).
- Rossi, Aldo, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972* (a cura di Rosalo Bonicalzi), CittàStudi Edizioni, 1975, pp.I-531.
- Rowe, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp.I-218, (ed. originale: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 1976).
- Rowe, Colin; Koetter, Fred, *Collage city*, in Folio Éditions, Gollion, 2002, pp.I-253, (ed. originale, *Collage City*, MIT Press, Cambridge Massachussets, 1978).
- Rowe, Colin, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna, 2005, pp.I-232, (ed. Originale: *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*, Academy Editions, London, 1994).
- Ruskin, John, *Le pietre di Venezia*, Mondadori, Milano, 1982, pp.I-297, (ed. originale: *The Stones of Venice*, Bellew & Higon Publishers Limited, 1981).
- Ruskin, John, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano, 2001, pp.I-260, (ed. originale, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849).
- Samonà, Giuseppe, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari, 1990, pp.I-293, (ed. originale, 1959).
- Samonà, Alberto, "Il terremoto della forma, in architettura e urbanistica", in *Casabella*, n.470, giugno 1981, pp.10-15.
- Scandurra, Enzo; Macchi, Silvia; Lieto, Laura, "Il contributo delle scienze cognitive alla progettazione", in *La città, la mente, il piano. Sistemi intelligenti e pianificazione urbana*, Franco Angeli, Milano, 1994, pp.177-192.
- Sereni, Emilio, *Storia del Paesaggio agrario Italiano*, Laterza, Bari, 1972, pp.I-500, (ed. originale, 1961).
- Sitte, Camillo, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano, 2002, pp.I-235, (ed. originale: *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, 1980).
- Tafuri, Manfredo, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari, 1977, pp.I-177, (ed. originale, 1973).
- Tafuri, Manfredo, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980, pp.I-386.
- Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1992, pp.I-426, (ed. originale, 1979).
- Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pp. I-393, (ed. originale: *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968).

- Tentori, Francesco; De Simone, Rosario, *Le Corbusier*, Laterza, Bari, 1987, pp.I-252.
- Teyssot, George, "Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto", in *Lotus International*, n.38, 1983, pp.5-17.
- Tschumi, Bernard, "Six Concepts in Contemporary Architecture", in Papadakis, Andreas (ed.), *Theory and Experimentation*, Academy Editions, London, 1993, pp.13-19.
- Turri, Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, pp.I-237.
- Urbani, Giovanni, *Intorno al restauro*, Bruno Zanardi (a cura di), Milano, Skira, 2000, I-174.
- Urbani, Giovanni, "Dal restauro alla manutenzione", in *Bollettino di Italia Nostra*, 187-188, maggio-giugno 1980, pp.19-21.
- Vassallo, Eugenio, "Centri antichi 1861-1974, note sull'evoluzione del dibattito", in *Restauro*, n.19, 1975, pp.I-96.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999, (ed. originale: *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966).
- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven, *Apprendendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pp.I-228, (ed. originale, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1988).
- Vitruvius, Pollio, *Architettura*, commento di Silvio Ferri, Bur, Milano, 2002, pp.I-427.
- Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1993, pp.I-213, (ed. originale, 1948).
- Zevi, Bruno, *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*, Newton Compton, Roma, 1995, pp.I-98.

### **Testi non disciplinari**

- Abbott, Edwin, *Flatlandia: racconto fantastico a più dimensioni*, Adelphi, Milano, 1966, pp.I-166, (ed. originale, *Flatland, a Romance of Many Dimensions*, Seeley & Co., 1884).
- Aicher, Otl, *Analógico y digital*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, , 200, pp. I-339, (ed. originale, *Analog und digital*, Ernst & Shon, Berlin, 1991).
- Arendt, Hannah *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958
- Aristoteles, *Poetica*, (tr. e introd. Guido Paduano), Laterza, Roma, 2001, pp.I-94.
- Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975, pp.I-288, (ed. originale, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957).
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979, (ed. originale, 1965).
- Barberis, Serena; Jackson, Michelle; Pignone, Romolo; Righetti, Tristana, "Dietro la maschera del carnevale", in *La città*, febbraio 1996
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p.45 (ed. originale, 1955).
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp.I-217 (tr. ita. *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Solmi, Renato (a cura di), Einaudi, Torino, 2003, pp.I-344).
- Borges, Jorge Luis, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1985, pp.I-156, (ed. originale, *Ficciones*, Sur, Buenos Aires,

- 1944).
- Borja, Jordi, *La ciudad conquistada*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. pp.I-381.
- Cacciari, Massimo, "Nihilismo e progetto", in *Casabella*, n.483, 1983, pp.50-51.
- Calvino, Italo, *La speculazione edilizia*, Einaudi, Torino, 1973, I-138.
- Calvino, Italo, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Einaudi, Torino, 1990, pp.I-140, (ed. originale, 1963).
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 2002, pp.I-168, (ed. originale, 1972).
- Camporesi, Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano, 1992, pp.I-171.
- Casey, Edward, *The Fate of Place, a Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, pp.I-488.
- Castells, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, México, 1979, pp.I-518 (ed. originale, 1972).
- Cattaneo, Carlo, *La città come principio*, Brusatin, Manlio (a cura di), Marsilio, Padova, 1974, pp.I-157 (ed. originale, *La Città considerata come principio ideale della istoria italiana*, Roma, 1858).
- Chastel, André, *Storia dell'arte italiana*, Laterza, Bari, 1987, pp.I-795, (ed. originale, *L'art italien*, Flammarion, Paris, 1982).
- Davis, Mike, *La città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles*, Manifestolibri, Roma, 2003, pp.I-206, (ed. originale, *City of Quartz. Excavating the future in Los Angeles*, Vintage Books, New York, 1992).
- Davis, Mike, *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*, Virus folletos, Barcelona, 2001, pp.I-72, (ed. originale: *Beyond Blade Runner. Urban Control: The Ecology of Fear*, 1998).
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 1999, pp.I-176, (ed. originale, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967).
- Delgado, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp.I-220.
- Delgado, Manuel, *Elogi del vianant. Del "model Barcelona" a la Barcelona real*, Edicions de 1984, Barcelona, 2005, pp. I-165.
- Derrida, Jaques, "Escribir es un modo de habitar", in *Arquitectura Viva*, n.1, junio 1988, pp.12-13.
- Derrida, Jaques, *No escribo sin luz artificial*, Cuatro Ediciones, Valladolid, 1999, pp.I-191
- Díez, María Angeles, "The Evaluation of Regional Innovation and Cluster Policies: Toward a Participatory Approach", in *European Planning Studies*, vol.9, n.7, 2001.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981, pp.I-512, (ed. originale, *La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano, 1968).
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1980, I-309.
- Emmer, Michele, *Mathland. Dal mondo piatto alle ipersuperfici*, Testo & Immagine, Torino, 2003, pp.I-95.
- "Espacios, migraciones, alteridades", in *Astragalo*, Celeste Ed., Madrid, Septiembre 2001, pp.I-175.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Editions Gallimard, Paris, 1969, pp.I-257.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, BUR, Milano, 2004, pp.I-438, (ed. originale, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966).
- Freud Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino, 1973, pp.I-589, (ed. originale, 1900).
- Freud Sigmund, *Totem e Tabú e altri scritti, 1912-1914*, Boringhieri, Torino, 1975, pp.XVI-627.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1999, pp.I-259, (ed. originale, 1930).
- Friedman, Yona, *Pro domo*, Actar, Barcelona, 2006, pp.I-318.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1991, vol II., pp.I-691, (ed. originale, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr,Tübingen, 1975).
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1998, pp.I-519, (ed. originale,

- Palimpseste la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982).
- Ginzburg, Carlo, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, pp.I-251.
- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1999, pp. I-196, (ed. originale, 1976).
- Goethe, J. Wolfgang, *Viaggio in Italia*, Sansoni, Firenze, 1940, pp.II-243.
- Hawking, Stephen, *Brevissima història del temps*, Columna, Barcelona, 2005, pp.I-195.
- Heidegger, Martin, "Costruire, abitare, pensare", in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pp.I-194, (ed. originale: *Vorträge un Aufsätze*, Pfullingen, 1954)
- Lefebvre, Henri, *El derecho a la ciudad*, Ediciones Península, Barcelona, 1978, pp.I-170, (ed. originale, 1968).
- Lefebvre, Henri, *De lo rural a lo urbano*, Península, Barcelona, 1971, pp.I-268, (ed. originale, 1970).
- Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris, 1964, vol., pp.II-285.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 2006 pp.I-520, (ed. originale, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955).
- Lévi-Strauss, Claude, *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp.I-510 (ed. originale, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964).
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1992, pp.I-428, (ed. originale: *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958).
- Lytard, Jean-François, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2001, pp.I-123, (ed. originale 1979).
- Messori, Rita, "Memoria e inscripción: temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur", in *Arquitectura y dialogía*, Architectonics, Mind, Land & Society, n.13, Edicions UPC, Barcelona, 2006, pp.I-80.
- More, Thomas, *Utopia*, Fiore, Tommaso ( a cura di), Laterza, Roma, 1982, pp.I-134.
- Moreno, Emilia; Pol, Enric, *Nociones psicosociales para la intervención y la gestión ambiental*, Publicacions UB, Barcelona, 1999, pp.I-98.
- Ovidius Naso, *I Fasti*, Bernini, Ferruccio (a cura di), Zanichelli, Bologna, 1961, pp.I-350.
- Pasolini, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2005, pp.I-244, (ed. originale, 1955).
- Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1976, pp.I-137, (ed. originale, 1957).
- Pasolini, Pier Paolo, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 1976, pp.I-331, (ed. originale, 1959).
- Piaget, Jean, *Adaptation vitale et psychologie de l'intelligence. Sélection organique et phénocopie*, Hermann, Paris, 1974, pp.I-109.
- Piaget, Jean, *Lo strutturalismo*, Mondadori, Milano, 1968, pp.I-176.
- Piaget, Jean, *Epistemologia genetica*, Laterza, Bari, 1993, pp.I-123, (ed. originale, 1970).
- Platone, *Fedro*, Reale, Giovanni (a cura di), Mondadori, Milano, 1998, pp.I-322.
- Plutarchus, *Vite degli uomini illustri*, Pompei, Girolamo (a cura di), Sonzogno, Milano, pp.I-399.
- Pol, Enric; Valera, Sergi, "Symbolisme de l'espace public et identité sociale", in *Villes en Parallèle*, n. 28-29, pp.13-33.
- Pol, Enric, "La apropiación del espacio", in L. Iñiguez, Enric Pol (a cura di) *Cognición, representación y apropiación del espacio*, Barcelona, Publicacions UB, Monografies Psico/Socio/Ambientals nº 9, 1996, pp.I-49.
- Pol, Enric; Remesar, Antoni, *Repensar el río. Taller de Participación Ciudadana. «Usos sociales del río Besós»*, CD-Rom, Publicacions UB, Barcelona, 1999.

- Pol, Enric, "The Theoretical Background of the City-Identity-Sustainability Network", in *Environment and Behaviour*, Vol. 34 No 1, January 2002, p. 8-25; 150-160.
- Poincaré, Henri, "Analysis Situs", in *Journal de l'Ecole Polytechnique*, 1895.
- Prigogine, Ylia; Stengers, Isabelle, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp.I-359, (ed. originale, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Editions Gallimard, Paris, 1979).
- Prigogine, Ylia, *El nacimiento del tiempo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998, pp.I-98, (ed. originale, 1993).
- Ricoeur, Paul, "Architecture et narrativité", in *Urbanisme*, n. 303, nov./dic., pp. 44-51, (tr. cast., "Arquitectura y narratividad", in *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, n.4, Edicions UPC, Barcelona, 2003, pp.9-29).
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Jaca Book, Milano, 2001, pp.I-427, (ed. originale, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris, 1975).
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto. Volume 1*, Jaca Book, Milano, 1986, pp.I-340, (ed. originale, *Temps et récit. Tome 1*, Editions du Seuil, Paris, 1983).
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto. Volume 2*, Jaca Book, Milano, 1987, pp.I-258, (ed. originale, *Temps et récit. Tome 2*, Editions du Seuil, Paris, 1984).
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto. Volume 3*, Jaca Book, Milano, 1988, pp.I-448, (ed. originale, *Temps et récit. Tome 3*, Editions du Seuil, Paris, 1985).
- Ricoeur, Paul, "Architecture et narrativité", in *Urbanisme*, n. 303, nov./dic., 1998, pp.44-51, (tr.cast., "Arquitectura y narratividad", in *Arquitectonics. Mind, Land, Society*, n.4, Edicions UPC, Barcelona, 2003, pp.9-29), (tr.italiana: "Architettura e narratività", in *Identità e differenze*, Catalogo della Triennale di Milano, 1996).
- Ricoeur, Paul, "Resguardar las huellas", in *Humboldt 127*, Inter Naciones, 1999, p.6-10.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, pp.I-741, (ed. originale, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris, 2000).
- Ricoeur, Paul, *Caminos del reconocimiento*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, pp.I-276, (ed. originale, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Éditions Stock, 2004).
- Rykwert, Joseph, *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*. Einaudi, Torino, 1981, pp.I-263, (ed. originale, *The Idea of a Town*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1976).
- Ruelle, David, *Azar y Caos*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp.I-202, (ed. originale, *Hasard et Chaos*, Éditions Odile Jacob, 1991).
- Sanoff, Henri, *Programación y participación en el diseño arquitectónico*, *Arquitectonics. Mind Land & Society*, n.12, Edicions UPC, Barcelona, 2006, pp.I-112.
- Severino, Emanuele, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, pp.I-125.
- Santarcangeli, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano, 1984, pp.I-272.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948, pp.I-246.
- Sennet, Richard, *Vida urbana e identidad personal. Los usos del desorden*, Alianza, Madrid, 1975, (ed. originale, *The Uses of Disorder, Personal Identity and City Life*, Penguin books, Harmondsworth, 1973).
- Sennet, Richard, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978, pp.I-433, (ed. originale, *The fall of public man*, 1943)
- Severino, Emanuele, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, pp.I-125.
- Signorelli, Amalia, *Antropología urbana*, Anthropos, Barcelona, 1999, pp.I-252, (ed. originale, *Antropologia urbana*, Guerini Studio, Milano, 1996).

- Thom, René, *Estabilidad estructural y morfogénesis. Ensayo de una teoría general de los modelos*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1987, (ed. originale, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Inter Édition, Paris, 1977).
- Thom, René, *Parábolas y catástrofes. Entrevista sobre matemática, ciencia, filosofía*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985, pp.I-197, (ed. originale, Giulio Giorello e Simona Morini (a cura di), *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, Il Saggiatore, Milano, 1980).
- Todorov, Tzvetan, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli, 1996, pp.I-68.
- Uzzel, David; Pol, Enric; Badenas, David, "Place Identification, Social Cohesion, and Environmental Sustainability", in *Environment and Behaviour*, Vol. 34 N.1, January 2002, p. 26-53.
- Valéry, Paul, *Eupalinos, o l'architecte*, Quaderns Crema, Barcelona, 1982, pp.I-141, (ed. originale, *Eupalinos, ou de l'architecte*, Éditions Gallimard, Paris, 1923).
- Vattimo, Gianni, "Abitare viene prima di costruire", in *Casabella*, n.485, 1982, pp.48-49.
- Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp.I-262, (ed. originale, 1983).
- Vattimo, Gianni et al, *Entorno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp.I-169.
- Woodcock, Alexander; Davis, Monte, *Teoría de las catástrofes*, Ediciones Catedra, Madrid, 1994, pp.I-183, (ed. originale: *Catastrophe Theory*, E. P. Dutton, 1978).
- Zeeman, E.Christopher, "Catastrophe Theory", in *Scientific American*, aprile 1976, pp.I-83.

## Bibliografia specifica

### **Testi disciplinari**

- Amico, Vito, *Dizionario topografico della Sicilia, tradotto e annotato da Gioacchino Di Marzo, Sala Bolognese, A. Forni, 1983, 2vol I-636 + I-673-*, (riprod. da originale Pietro Morvillo ed.palermo, 1855 e 1856).
- Aprile, Marcella, "Vent'anni dopo, note a margine di un racconto di viaggio", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, pp.10-11.
- Aprile, Marcella, "Salemi: recupero del nuovo quartiere", in *Labirinti*, Anno I, n.4, gennaio 1989, pp.49-53.
- Aprile, Marcella, "Quattro generazioni di case a Gibellina", in *Labirinti*, Anno II, n.2, settembre 1989, pp.52-53.
- Aprile, Marcella, "Immagini di città", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, pp.37-40.
- Aprile, Marcella, "Il baglio e il giardino delle delizie", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, pp.38-40.
- Aprile, Marcella, *Le soluzioni di continuità*, Flaccovio Editore, Palermo, 1993, pp.I-101.
- Aprile, Marcella; Collovà, Roberto; La Rocca, Teresa, "Il baglio delle Case Di Stefano. 1982-1991", estratto dalla relazione di progetto, in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, pp.26-37.
- Baviera, Francesco S., *Memorie storiche sulla città di Salemi connesse con rapidi tratti di storia siciliana*, Studio ed. Insubria, Milano, 1978, pp.I-262, (ristampa dell'ed. Spampinato, Palermo, 1846).
- Burkardth, François, "Ricostruzione della Chiesa Madre e ridisegno di piazza Alicia e delle strade adiacenti, Salemi, Trapani", in *Domus*, n.813, mar. 1999, pp.34-42.
- Boscarino, Salvatore, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1760*, Officina Ed., Roma, 1986, pp.I-270.
- Boscarino, Salvatore; Prescia, Renata (a cura di), *Il restauro di necessità*, Franco Angeli, Milano, 1992, pp.I-189.
- Beaudouin, L., "Le Musée de Gibellina", in *AMC*, n.13, ottobre 1986, pp.72-76 e 77.

- Burzotta, Piero, "Quale disegno per un giardino a Gibellina?", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, pp.49-53.
- Cagnardi, Augusto, *Belice 1980. Luoghi, problemi e progetti dodici anni dopo il terremoto*, Marsilio, Venezia, 1981, pp.I-168.
- Carandente, Giovanni (a cura di), *Pietro Consagra. La città frontale e interferenze 1968-1985*, Catalogo della mostra, Roma, Salone Renault, nov./dic. 1985, Valoprint s.r.l., Roma, 1985, pp.I-30.
- Cattedra, Nicola (a cura di), *Gibellina. Utopia e realtà*, Artemide ed., Roma, 1993, pp.I-108.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, *Burri: opere 1944-1995*, Electa, Milano, 1996, pp.I-358.
- Ciorra, Pippo, *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Electa, Milano, 1989, pp.I-191.
- Cluverio, Francesco, *Sicilia Antiqua*, Palermo, 1619, Exofficina Esliviriana, Lyon.
- Consagra, Pietro, *La città frontale*, Ed. De Donato, Bari, 1969, pp.I-114.
- Costanza, Salvatore, *I giorni di Gibellina*, Flaccovio, Palermo, 1980, I-pp.142.
- Croset, Pierre-Alain, "Salemi e il suo territorio" in *Casabella*, n. 536, Electa, Milano, 1987, pp.18-31.
- Cusumano, Antonino, *Madre pietra. Arte e tecnica del costruire a Salemi*, Zero Nove 25, Palermo, 1999, pp.I-119.
- Cusumano, Antonino, *La strada maestra. Memoria di Gibellina*, Arti Grafiche Campo, Alcamo, 2003, pp.I-130.
- De Seta, Cesare, *Città, territorio e Mezzogiorno in Italia*, Torino, 1977, pp.I-316.
- Di Caterina, Paolo, "Il Museo di Gibellina", in *L'industria delle Costruzioni*, n.174, aprile 1986, pp.44-51.
- Di Stefano, Guido, *L'architettura Gotico-sveva in Sicilia*, F. Ciuni, Palermo, 1935, pp.I-93.
- Di Stefano, Rosa, "Salemi", in *Atlante di storia urbanistica siciliana*, Flaccovio, Palermo, 1980.
- "Dossier Belice", in *Casabella*, n.420, dicembre 1976, pp.2-15.
- Fernandez, Dominique, "Morte e resurrezione", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, pp.4-11.
- Frampton, Kennet, "Ricostruzione delle case di Stefano, Gibellina", in *Domus*, n.718, lug/ago. 1990, pp.33-43.
- Frampton, Kennet, *Alvaro Siza obra completa*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp.I-617.
- Gambi, Lucio, "La casa contadina", in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, Vol. VI, Atlante, 1992, pp.479-504.
- Gandolfo, Enza; Caradonna, Luigi, *Salemi spazi e memorie. Ritratto storico, culturale, artistico di un paese attraverso le sue vie*, Arti Grafiche Campo, Alcamo, 2000, pp.I-217.
- García Grinda, Efrén; Díaz Moreno, Cristina, "Alberto Burri, il Cretto di Gibellina, lava blanca", in *Quaderns*, n.223, Barcelona, 1999, pp.54-59.
- García Grinda, Efrén; Díaz Moreno, Cristina, "Sous le soleil exactement", in *Téchnique et architecture*, n.447, 2000, pp.54-59.
- Gibellina Dream in Progress*, Italian Institute in U.K., Logos Pubblicità, London, November 28<sup>th</sup>, 1986.
- Gonzalez Raventós, A., "Conversación sobre arquitectura – un día de Abril", in C. Vasquez Zaldivar (a cura di), *Francesco Venezia – Due case, tre edifici pubblici*, Hunter Douglas, Santiago del Chile, 1994, pp.111-112 e 116.
- Güell, Xavier (a cura di), *Francesco Venezia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, pp.I-96.
- Guidoni, Enrico, "Processioni e città. Le case di una strada", in *Atlante di storia urbanistica siciliana*, Flaccovio, Palermo, 1980, pp.I-126.
- Hernández León, Juan Miguel, "Bartleby y la ruina. Sobre la recuperación del centro de Salemi", in *Arquitectura Viva*, n.73, mayo/jun. 2000, pp.74-77.
- Hidalgo Hermsilla, Aldo, "El museo de Francesco Venezia. Viaje a Gibellina", in *CA ciudad/arquitectura*, *Revista oficial del colegio de arquitectos de Chile*, n.93 abr/may/jun 1998.
- "Iglesia en Salemi, Sicilia", in *Alvaro Siza profesión poetica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.166.
- Imponente, Anna; Siligato, Rossella, *Pietro Consagra*, Catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte

- Moderna, 24 maggio-1 ottobre 1989, Mondadori ed. arte, Roma – De Luca ed d'arte, Milano, 1989, p.I-235.
- Ingoglia, Baldassarre, *Gibellina nella sua storia civile e sacra*, Ila Palma, Palermo, 1981, pp.I-183.
- Jodice, Mimmo; Guidi, Guido; Bigi, Rossella; Chiaramonte, Giovanni, *Gibellina, utopia concreta*, Federico Motta Ed., Milano, 1990, pp.I-119.
- L'ISES nella valle del Belice. La ricostruzione dopo il terremoto del gennaio 1968*, Quaderni di Edilizia sociale n.6, Roma, 1972, pp.I-194.
- Istat, *Popolazione residente e presente dei Comuni ai censimenti dal 1861 al 1961*, Roma, 1967.
- La Monica, Giuseppe, *Gibellina ideologia e utopia*, Ila Palma, Renzo Mazzone Ed., Palermo, 1981, pp.I-129.
- Lovero, Pasquale, "La professione dell'Urbanistica-Architettura. Progetti dello studio Giuseppe e Alberto Samonà 1968-1972", in *Controspazio*, n.2, Luglio/agosto 1973, pp.62-69.
- Matteini, Milena, "I ruderi di Gibellina : tra territorio e ambiente", in *Labirinti*, Anno II, n.2, settembre 1989, pp. 27-30.
- Matteini, Milena, "Ruderi Di Gibellina: giardino e paesaggio", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, pp.42-45.
- Nicolin, Pierluigi, "Dopo il terremoto. After the Earthquake. Belice 1980, laboratorio di progettazione", numero monografico di *Quaderni di Lotus/Lotus Documents*, n.2, 1983, Electa, Milano, 1983, pp.I-125.
- Nicolin, Pierluigi, "A porticoed Street. Franco Purini and Laura Thermes in Gibellina", in *Lotus International*, n.69, 1991, pp.90-102.
- Oddo, Maurizio, *Gibellina la Nuova. Attraverso la città di transizione*, Testo & Immagine, Roma, 2003, pp.I-93.
- "O.M. Ungers, S.M. Ungers con/with L.Kiss, D. Frederick, S. Braide", in *Lotus International*, n.36,1982, pp.68-76.
- Ortelli, Luca, "Architettura di muri. Il Museo di Gibellina di Francesco Venezia", in *Lotus International*, n.42, 1984, pp.121-128.
- Petrucchioli, Attilio, *Il giardino islamico. Architettura, natura, paesaggio*, Electa, Milano, 1994, pp.I-275.
- Pirrone, Gianni, *L'isola del Sole. Architettura dei giardini di Sicilia*, Electa, Milano, 1994, pp.I-321.
- Purini, Franco, *Tre case*, Iceberg coop - Tipografia San Prospero, Reggio Calabria, 1982, pp.I.
- Purini, Franco, "Le piazze", in *Labirinti*, Anno I, n.1, feb. 1988, p.17-20.
- Purini, Franco, *Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano, 2000, pp.287.
- Purini, Franco; Thermes, Laura, *Dittico siciliano: due case a Gibellina*, Libria, Melfi, 1999, pp.I-12.
- Quaroni, Ludovico, "La chiesa", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, p.58, (articolo originale del 19 febbraio 1980).
- Quistelli, Antonio, "Dieci anni di esperienze didattiche e professionali. Progetti dello studio Quaroni", in *Controspazio*, n.2, luglio/agosto, 1973, pp.36-37.
- Ràdic, Smiljan, "Siempre hay un gran arco al fondo de mis ojos... Francesco Venezia o la Habitación del Abandono", in *CA, ciudad/arquitectura, Revista oficial del colegio de arquitectos de Chile*, n.75, 1994, pp.78-79.
- "Reconstruction de l'église de Salemi en Sicile", in *L'Architecture d'Aujord'hui*, n.278, dec. 1991, p. 117.
- Renna, Agostino; De Bonis, Antonio; Gangemi, Giuseppe, *Costruzione e progetto. La valle del Belice*, Clup, Milano, 1979, pp.I-511.
- Riggio Scaduto, Salvatore, *Salemi-storia, arte, tradizioni*, Ed. Lussografica, Caltanissetta, 1998, pp.I-269.
- Samonà, Alberto, "Il terremoto della forma, in architettura e urbanistica", in *Casabella*, n.470, giugno 1981, pp.10-15.
- Sicilia*, serie L'Italia, La biblioteca di Repubblica, Ed. Touring Club Italiano, Milano, 2005, pp.I-1040.
- Siza Vieira, Alvaro, *Esquissos de viagem*, Documentos de Arquitectura, Simão Guimarães, Filhos, 1988, pp.26-

29.

- Siza Vieira, Alvaro; Collovà, Roberto, "The Rebuilding of the Cathedral and Piazza Alicia. Salemi, Sicily, Italy 1982-", in *A+U*, n.347, 1999, pp.92-121.
- Siza Vieira, Alvaro; Collovà, Roberto, "Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98", in *Lotus International*, n.106, 2000, pp.104-109.
- "Stadterneuerung in Salemi, Italien/Urban Renewal in Salemi, Italy", in *Detail*, n.4, 2000, pp.648-651.
- Studi sulla ricostruzione del Val di Noto dopo il terremoto del 1963*, Gangemi, Roma, 1994.
- Tafuri, Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1985, pp.I-268.
- Tilotta, Leonardo, "Parco urbano nel centro storico di Gibellina", in *Labirinti*, Anno IV, n.2, 1991, pp.54-55.
- Triglia, Lucia, *1693 Iliade funesta, la ricostruzione delle città del Val di Noto*, Arnaldo Lombardi Editore, 1994, pp.I-101.
- Valussi, Giorgio, *La casa rurale nella Sicilia Occidentale*, C.N.R., Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1968, pp.I-189.
- Venezia, Francesco, "Il trasporto di un frammento", in *Lotus International*, n.33, 1981, pp.74-78.
- Venezia, Francesco, "Transfer and Transformation. The Architecture of Spoiles: a Compositional Technique", in *Daidalos*, n.16, 1985, pp.93-104.
- Venezia, Francesco, "Un cantiere totale", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, p.63.
- Venezia, Francesco, *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli, 1990, pp.I-98.
- Venezia, Francesco, *Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano, 1998, pp.I-252.
- F. Venezia, "Leopardi e Le Corbusier", in *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne Presses Polytechniques et universitaires romandes cop., 1999, pp.42-44.
- Venezia, Francesco; Jodice, Mimmo, *Salemi e il suo territorio*, Electa, Milano, 1992, (ed. originale, 1984).

### **Testi non disciplinari**

- Abbate, Fulvio (a cura di), *Joseph Beuys. Natale a Gibellina 1981*, foto di Mimmo Jodice, Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina (TP), 1982, pp.I-20.
- Amato Ciliberto, Dora Celeste, "Lungo l'asse di una memoria dissimile. Viaggio in un'arte concettuale che all'improvviso ha preso possesso degli occhi, del cuore, della voglia di vivere...", in *Salemi-Gibellina*, 1991, pp.90-93.
- Bonito Oliva, Achille, "Paesaggio con rovine", Orestyadi di Gibellina, Ed. Fondazione Orestyadi di Gibellina, Alcamo, 1992.
- Both, Sally, "Dove sono le donne?", in *Labirinti*, Anno I, n.4, gennaio 1989, pp.5-11.
- Canestrini, Sandro, *Vajont: genocidio di poveri*, Cierre Edizioni, Verona, 2003, pp.I-122.
- Cassano, Franco, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari, 1996, pp.I-145.
- Clementi, Alberto, "Una lava bianca sulle macerie", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, pp. 36-38.
- Consolo, Vincenzo, "Il drappo rosso con le spighe d'oro", in *labirinti*, Anno II, n.3, 1989, pp.22-23.
- Corrao, Ludovico, "Voi siete stati sempre qui...", in *Labirinti*, Anno IV, n.3-4, 1991, p.6.
- Di Stefano, Eva, "Frammenti di creazione", in *Labirinti*, Anno II, n.4, dic.embre, 1989, pp.5-10.
- Fernandez, Dominique, "Morte e resurrezione", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, pp.4-11.
- Guglielmino, Salvatore, *Guida al novecento*, Principato Editore, Milano, 1977, pp.I-840, (ed. originale, 1971).
- "L'anima l'immagine la memoria", in *Labirinti*, Anno V, n.1, 1992, pp.7-8.
- Merlin, Tina, *Sulla pelle viva: come si costruisce una catastrofe: il caso del Vajont*, Verona, Cierre, 1997, pp.I-183.

- Merlin, Tina, *La rabbia e la speranza. La montagna, l'emigrazione, il Vajont*, Cierre edizioni, Verona, 2004, pp.I-276.
- Omero, *L'Odissea*, trad. di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna, 1991.
- Paolini, Marco; Vacis, Gabriele, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano, 2003, pp.I-142.
- Sciascia, Leonardo, "Rimemorazione", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, pp.5-8.
- Semenza, Edoardo, *La storia del Vajont. Raccontata dal geologo che ha scoperto la frana*, Tecomproject, Editore multimediale, Ferrara, 2001, pp.I-280.
- Stabile, Nicolò, "Un parco territoriale", in *Labirinti*, Anno I, n.1, febbraio 1988, pp.21-23.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1989, pp.I-251, (ed. originale, 1958).
- Troisi, Stefano, "Il teatro", in *Labirinti*, Anno I, n.2, luglio 1988, pp.43-45.
- Thucydides, *Le storie*, Guido Donini (a cura di), Unione tipografico-ed. torinese, Torino, 1982, pp.I-765 e II-776.
- Vastano, Lucia, *Vajont l'onda lunga. 1963-2003. Quarant'anni di tragedie e scandali. Vajont l'onda lunga*, Simbad Press, Milano, 2003, pp.I-192.

### **Documenti reperiti presso i Comuni di Gibellina e Salemi**

- Aprile, Marcella, *Relazione progetto di massima. Quartiere Rabato. Sistemazione della piazzetta S. Biagio e della chiesa di S. Tommaso. Proposta di trasformazione in giardini murati delle case adiacenti la chiesa di S. Tommaso*, Comune di Salemi, 1989.
- Aprile, Marcella, *Relazione esecutivo 1° stralcio. Quartiere Rabato. Sistemazione della piazzetta S. Biagio e della chiesa di S. Tommaso. Proposta di trasformazione in giardini murati delle case adiacenti la chiesa di S. Tommaso*, Comune di Salemi, 1989.
- Pirrone, Giovanni, *Piano di verifica globale del nuovo centro urbano*, relazione allegata alla delibera del Consiglio Comunale n.151 del 25/09/1982, Comune di Gibellina, 1982.
- Siza Vieira, Alvaro; Collovà, Roberto, *Relazione studio generale. Progetto piazza Alicea, aree e strade adiacenti*, Comune di Salemi, 1990.
- Siza Vieira, Alvaro; Collovà, Roberto, *Relazione geologico-geotecnica. Progetto generali di massima per il risanamento, il recupero e la riconversione ambientale-architettonica, Piano Cascio*, Comune di Salemi, 1998.
- Siza Vieira, Alvaro; Collovà, Roberto, *Relazione tecnica. Progetto generali di massima per il risanamento, il recupero e la riconversione ambientale-architettonica, Piano Cascio*, Comune di Salemi, 1998.
- Ungers, Oswald Mathias, *Proposta per lo sviluppo del centro urbano di Gibellina/Salinella (piano particolareggiato)*, settembre 1982.
- Venezia, Francesco; Taibi, Giuseppe; Trapani, Viviana, *Relazione geomorfologica. Parco del Carmine*, Comune di Salemi, 1994.

### **Dizionari**

- DAU-Dizionario di Architettura ed Urbanistica, Istituto Editoriale Romano, 1969, 6vol.
- DIR, Dizionario italiano ragionato, G. D'Anna, Firenze, 1988, pp.I-2017.
- Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana, Milano, Garzanti, 1987, pp.I-2261.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp.I-1539.

**Articoli e siti internet**

- Barberis, Serena; Jackson, Michelle; Pignone, Romolo; Righetti, Tristana, "Dietro la maschera del carnevale", in *La città*, febbraio 1996, [www.lugano.ch/lacitta/archivio.cfm](http://www.lugano.ch/lacitta/archivio.cfm)
- Choay, Françoise, "Les leçons d'Alberti", in *Mémoire et projet*, Annexe 9, mars 1997, pp.69-83 in [www.archi.fr/DAPA/tex/memPro/sommaire.htm](http://www.archi.fr/DAPA/tex/memPro/sommaire.htm)
- Tussi, Laura, "Aspetti antropologici, storici e sociali della festa popolare: ambito di rigenerazione e condivisione comunitaria", in *Realtà Territoriali*, <http://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php>.
- Valera, Sergi, "Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados", 1999, en <http://www.ub.es/escult/docus2/Tresal.doc>, pp.I-11.
- Valera, Sergi, *El significado social del espacio*, 1999, in <http://www.ub.es/escult/lecturas.htm>; pp. I-188.
- Valera, Sergi; Pol, Enric; Vidal, Tomeu, *Elementos básicos de psicología ambiental*, 2004, in <http://www.ub.es/dppss/psicamb/psicamb.htm>
- <http://www.comunedigibellina.it>
- <http://www.comunedisalemi.it>
- <http://www.icr.beniculturali.it/rischio.00.htm>
- <http://www.orestiadi.it>
- <http://www.protezionecivile.it>
- [http://www.treccani.it/site/lingua\\_linguaggi/consultazione.htm](http://www.treccani.it/site/lingua_linguaggi/consultazione.htm)

Permanenza e trasformazione in architettura.  
Gibellina e Salemi: città usate  
Tesi di dottorato di Benedetta Rodeghiero

# APPENDICI

Departament de Projectes Arquitectònics. ETSAB  
Universitat Politècnica de Catalunya. 2008  
Director: Josep Muntañola Thornberg

# Indice

Nota alla lettura.....p.3

## *Appendice I. Schede*

- Scheda 1. Quadro riassuntivo della legislazione sul terremoto.....p.4
- Scheda 2. Tipologie edilizie dell'ISES.....p.5
- Scheda 3. Edifici pubblici dell'ISES.....p.8
- Scheda 4. Chiesa Madre di Quaroni.....p.10

## *Appendice II. Interviste*

- Intervista 1. Roberto Collovà.....p.14
- Intervista 2. Francesco Venezia.....p.29
- Intervista 3. Ludovico Corrao.....p.39

## *Appendice III. Trascrizioni*

- Trascrizione 1. Gibellina.....p.44
- Trascrizione 2. Salemi.....p.49
- Trascrizione 3. Riflessioni a voce alta.....p.53

## Nota alla lettura

Le appendici che seguono riportano alcuni documenti essenziali per l'elaborazione della tesi, ma non pubblicati, facendo parte del materiale di lavoro raccolto direttamente dall'autrice in occasione del viaggio di studio effettuato nei mesi di novembre e dicembre del 2003.

Le interviste sono la trascrizione fedele delle registrazioni fatte, per cui il linguaggio utilizzato è carico delle ripetizioni e improprietà tipiche del linguaggio parlato.

Le trascrizioni sono appunti sparsi di viaggio annotati dall'autrice nelle settimane Siciliane, parte di essi sono confluiti nel "racconto di viaggio" in prima persona che accompagna la tesi.

Abbiamo, inoltre, ritenuto importante inserire alcune schede relative alle tipologie edilizie dell'ISES ed ai principali edifici pubblici progettati da architetti chiamati a Gibellina e Salemi dall'Amministrazione pubblica nel corso degli anni '70. Consideriamo che questo materiale, eccessivo nel corpo della tesi propriamente detta, sia utile ad approfondire il contenuto delle proposte in questione.

Le informazioni raccolte in Sicilia hanno seguito i criteri sottoelencati:

1. Osservare (con aiuto di schizzi, foto e registrazioni dell'autrice):

- dove cammina la gente
- con che orari
- dove si ferma
- cosa fa
- come sono gli edifici
- pdv materiale (formale)
- relazione con l'intorno (territorio)
- relazione con gli spazi pubblici
- come sono mantenuti gli edifici
- etc.

2. Raccogliere dati

- carte e piani a varie scale
- memorie
- libri, articoli, documenti di archivio
- foto
- schizzi
- etc.

## Scheda 1. Quadro riassuntivo della legislazione sul terremoto

<b>N. Legge</b>	<b>Anno</b>	<b>Ente</b>	<b>Contenuto</b>
L.1	03/02/1968 (mod.L.28-30/07/1968)	Regione Sicilia	Norme di progettazione territoriale; Piani comprensoriali
L.241	18/03/1968	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Stanziamiento primi fondi per la ricostruzione; costituzione ISES
L.20	18/07/1968	Regione Sicilia	Piano agricolo per la Sicilia
L.858	29/07/1968	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Fondi per il completamento degli interventi di pronto soccorso; sistemazione delle baraccopoli
L.34	14/03/1969	Regione Sicilia	Definizione 9 comprensori per la Sicilia occidentale
	1970	ISES	Piano Territoriale di coordinamento n.8 della Sicilia Occidentale
L.6	03/03/1972	Regione Sicilia	Piani particolareggiati singoli comuni
L.94	15/04/1973	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Stanziamiento fondi per completare opere Belice
L.206	06/06/1975	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Ampliamento fondi Belice
L.178	29/06/1976	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Affidamento a Enti Locali pianificazione zone terremotate
	1978	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Legge urbanistica quadro: scioglimento comprensori
L.112	1985	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Equiparazione Belice ad altre zone terremotate
L.1	15/01/1986	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Studio previo al: Piano per lo sviluppo economico del Belice
d.m.	24/01/1986	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Legge antisismica
L.120	1987	Stato italiano (Ministero Lavori Pubblici)	Concessione di contributi per la ristrutturazione delle vecchie case

### Bibliografia:

- Cagnardi, Augusto, *Belice 1980. Luoghi, problemi e progetti dodici anni dopo il terremoto*, Marsilio, Venezia, 1981, pp.I-168.
- L'ISES nella valle del Belice. La ricostruzione dopo il terremoto del gennaio 1968*, Quaderni di Edilizia sociale n.6, Roma, 1972, pp.123-168.
- Renna, Agostino; De Bonis, Antonio; Gangemi, Giuseppe, *Costruzione e progetto. La valle del Belice*, Clup, Milano, 1979, pp.153-204.

## Scheda 2. Tipologie edilizie dell'ISES

Le nuove tipologie residenziali proposte dall'ISES, sono accomunate da alcune caratteristiche ritenute congrue ai nuovi *standard* di vita, propri di un paese "produttivo ed efficiente". Le dimensioni medie delle case, generalmente unifamiliari, raggiungono gli 80/100 mq per gli edifici popolari, 91/360 mq per quelli privati, tutte con servizi essenziali.

La progettazione mette a punto tre modelli: abitazioni a schiera, case ad appartamento su tre piani, case a "patio".

Le *abitazioni a schiera* (tipi A, B ed E), sono caratterizzate dal piano superiore aggettante che forma un passaggio coperto (portico) verso la zona comune. Ogni casa è dotata di giardino; questo è messo in comunicazione con il percorso pedonale mediante uno spazio coperto, flessibile di essere adattato a diversi usi da parte delle famiglie. Al piano terra è situata la zona giorno, suddivisa in soggiorno, cucina, lavanderia, ripostiglio e centrale termica autonoma; al piano superiore si trovano le stanze da letto e i servizi igienici. La tipologia A prevede un garage sul lato opposto della strada di accesso carrabile.

Le *case ad appartamento* (tipo C), sono abitazioni plurifamiliari a tre piani, edificate in maggioranza su *pilotis*. Ogni appartamento è dotato di terrazza; all'interno lo spazio è articolato in stanze da letto, servizi igienici, soggiorno, cucina e uno spazio cosiddetto pluriuso per il gioco e il lavoro domestico.

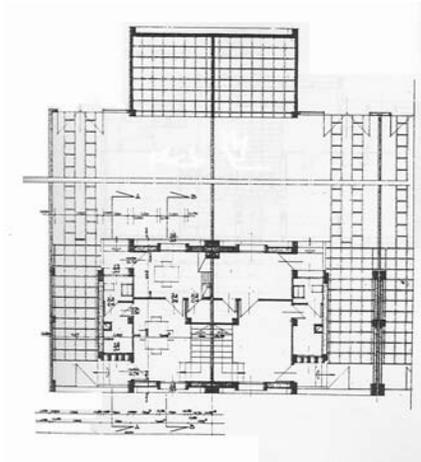
Le *abitazioni "a patio"* (tipo L), sono unifamiliari a un solo piano. Vengono pensate per le aree in pendenza e sono costituite da una zona notte con i servizi igienici, un soggiorno con doppia uscita al patio e al percorso pedonale di accesso, e una zona giorno con cucina, lavanderia, centrale termica e ripostiglio.

Le coperture sono a falda con piccola pendenza o piane a seconda della tipologia; le facciate esterne sono scandite dagli elementi verticali delle strutture a telaio in c.a. richieste dalla normativa antisismica; gli infissi sono tutti in legno *douglas* con cerniere a squadro in ferro; i giardini privati sono recintati con muretti e ringhiere in ferro.

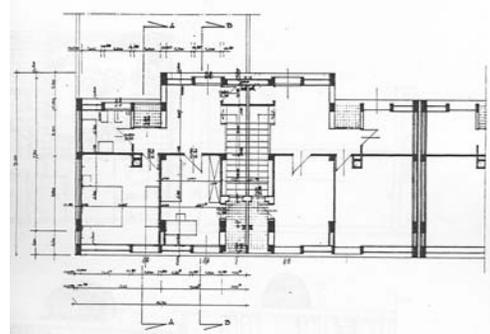
### Bibliografia:

*L'ISES nella valle del Belice. La ricostruzione dopo il terremoto del gennaio 1968*, Quaderni di Edilizia sociale n.6, Roma, 1972, p.I-194.

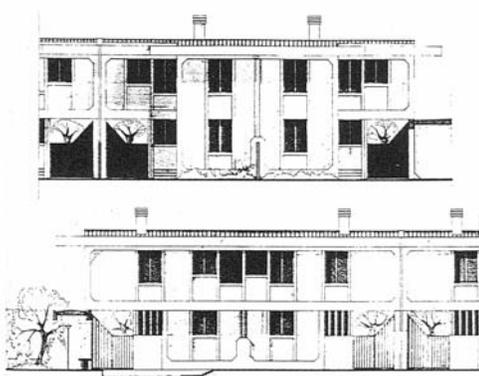
**Tipo A :**



piano terra



primo piano

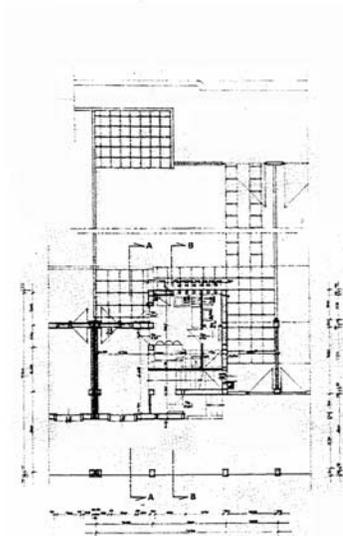


alzati

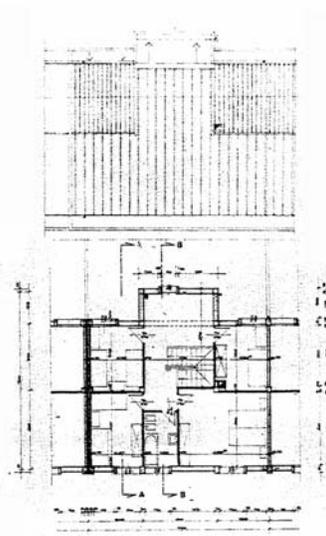


foto tipo A

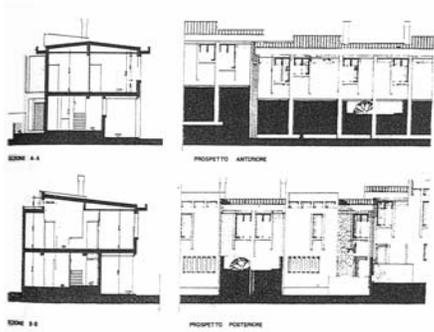
**Tipo B:**



piano terra



primo piano

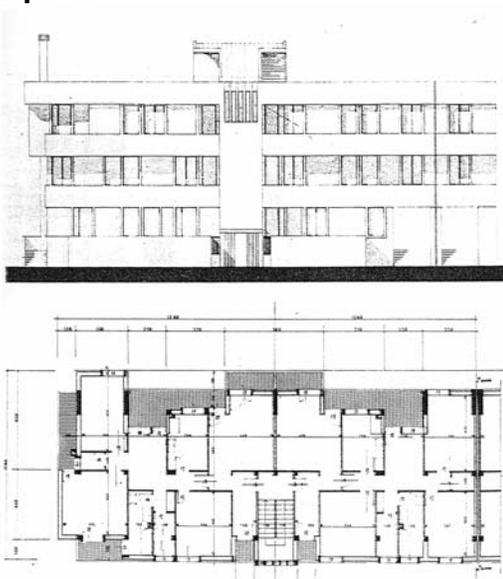


sezioni e alzati

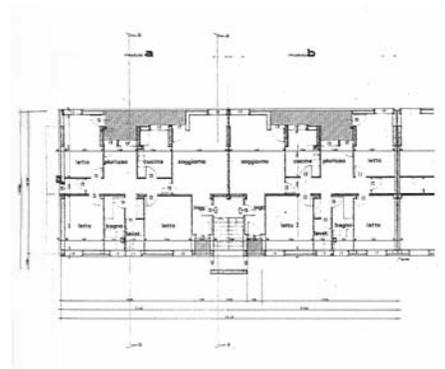


foto tipo B

**Tipo C:**

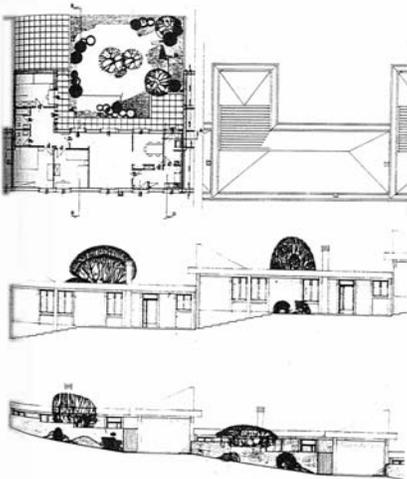


piano terra e alzato



primo piano

**Tipo L:**



piano terra e alzato

### Scheda 3. Edifici pubblici dell'ISES

A Gibellina Giuseppe e Alberto Samonà, con Vittorio Gregotti e Gianni Pirrone, sono chiamati a realizzare il municipio, Gregotti il mercato, Pirrone il centro sociale, ancora Gregotti, con Alberto Samonà, la biblioteca, Ludovico Quaroni la chiesa Madre, Franco Berlanda le scuole.

Il centro civico culturale e commerciale di Gibellina Nuova combina edifici amministrativi e culturali, secondo un modello tipicamente americano<sup>1</sup>. Si tratta di una "stecca" articolata di edifici<sup>2</sup> che comprende nell'ordine il municipio, abitazioni negozi e uffici, il mercato, la sala riunioni, il teatro, il centro sociale, la biblioteca, un'altra serie di abitazioni e la chiesa di Quaroni. Di questi vengono realizzati solo il municipio e la chiesa quaroniana<sup>3</sup>. Il teatro-centro sociale resta incompiuto. L'edificio del Comune è composto da due volumi che racchiudono una piazza-giardino detta delle Assemblee Popolari. Verso est, guardando al paese di Salemi, è collocato il volume nitido, in cemento armato, della Sala del Consiglio. Il suo aspetto, squadrato e possente, non è monumentale grazie alla sua semplice nudità. Gli uffici veri e propri occupano il secondo edificio disposto a formare una L con il primo. Al piano terra, un portico funge da filtro dal lato della piazza, che sarà completata solo parecchi anni dopo, in cui svetta la Torre Civica opera dell'architetto milanese Alessandro Mendini. All'interno del municipio, una immensa sala, detta Agorà, si richiama ai principi della *polis* greca. Sull'immenso auditorium, oggi chiuso al pubblico, campeggia un mosaico di Gino Severini. Una serie in ceramiche policrome, opera di Carla Accardi e Pietro Consagra, marca l'accesso principale all'edificio che avviene sotto i portici.

Gli edifici pubblici di Salemi<sup>4</sup> seguono analogo destino di quelli di Gibellina: rimangono quasi tutti sulla carta. Il piano dell'ISES prevede un complesso dotato di centro civico, centro sociale, mercato, centro commerciale, residenze a carico dello Stato, centro sanitario, attrezzature religiose su progetto di F. Coppola, M. Costa, D. Jervolino, S. Lenci, B. Majoli, F. Sartogo, I. Vaccaro, L. La Franca e C. Marinello; una scuola, dell'architetto N. Sanfelice, realizzata nell'area di cerniera tra vecchio e nuovo centro; un asilo nido e scuola materna, di N. Sanfelice e una chiesa, architetti F. Sartogo e P. Sartogo, non realizzati; un centro sportivo, architetti G. Mannino e G. Perniciaro, situato al limitare dell'area di insediamento prevista dal piano di trasferimento.

Bibliografia: Renna, Agostino; De Bonis, Antonio; Gangemi, Giuseppe, *Costruzione e progetto. La valle del Belice*, Clup, Milano, 1979, pp.I-511.

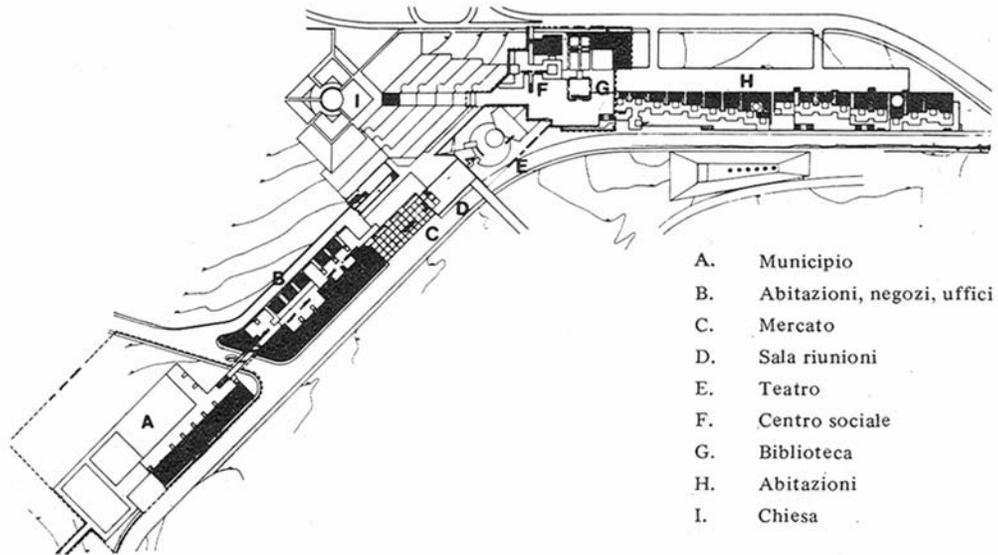
<sup>1</sup> Il concetto americano di centro civico prevede una serie di edifici amministrativi e culturali, di disegno classico e omogeneo, disposti simmetricamente rispetto a una piazza generando anche dal punto di vista del paesaggio un cuore monumentale, vedi: Spiro Kostof, *op.cit.*, 1992, p.81.

<sup>2</sup> "un insediamento fatto di *objets trouvés*: la loro Gibellina appare come frutto di un colloquio impossibile fra interlocutori che ricorrono all'ermetismo per reciproca diffidenza. Anche qui un sintomo: la tragedia naturale non è interpretata con lo sguardo di un Verga o di un Pasolini, ma solo come occasione per confrontare vie di approccio diverse all'autonomia della lingua." (...) "Con aristocratico distacco, Samonà espone, scritti in codice cifrato, i frammenti della propria autobiografia culturale. La passione per l'autobiografia non si nasconde più, né, come nell'opera di Quaroni, assume toni accorati. Al massimo essa rammemora un universo di "totalità" perdute, evocate in un clima spoglio di nostalgia.", in Manfredo Tafuri, *op.cit.*, 1985, p.144.

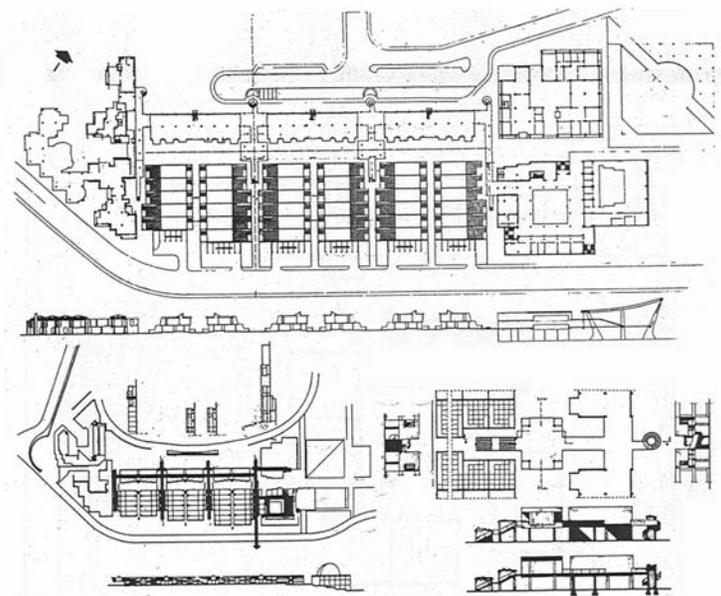
<sup>3</sup> Per una panoramica dettagliata dei progetti non realizzati vedi Agostino Renna, Antonio De Bonis, Giuseppe Gangemi, *op.cit.*, pp.258-265.

<sup>4</sup> Per maggior dettaglio: Idem, pp.360-367.

Gibellina: progetto per il centro civico (parzialmente realizzato)



Salemi: progetto per il centro civico (non realizzato)



#### Scheda 4. La Chiesa Madre di Ludovico Quaroni

Un corollario. Gibellina nuova non ha una chiesa. Dopo la residenza del sovrano, l'edificio più importante nella città è quello dell'autorità religiosa; il suo ruolo nel contesto urbano è quello di punto di riferimento e coesione per la comunità. E, di fatto, nella seconda fase della costruzione della città, quando Corrao invita Gregotti, i Samonà e Pirrone a progettare il Municipio e gli altri edifici pubblici, Ludovico Quaroni presenta la sua proposta per la nuova Chiesa Madre, è il 1972<sup>5</sup>. La costruzione dell'edificio avrà inizio più di dieci anni dopo. Il sito deputato a tal fine è la lieve altura, l'unica, che si trova alla fine dell'asse centrale di Gibellina. È il punto più visibile dalla città e l'unico dal quale si ha uno sguardo d'insieme sull'urbe. La scelta di questa centralità e ubiqua visibilità non è, ovviamente, casuale<sup>6</sup>.

L'architetto descrive così il suo progetto: "Invero la cosa più interessante è creare una Chiesa unica nel genere in quanto risponda alle condizioni economiche, territoriali e storiche della zona in cui sorge. È naturale che ci si riferisca ad elementi che si sono sviluppati nel corso degli anni e che il popolo si riconosca così nella costruzione. Va ancora detto che l'architettura moderna deve però bilanciare l'esigenza del rispetto del contesto storico culturale con la creazione di qualcosa che non è ancora conosciuto, di assolutamente nuovo. L'osservatore deve in ogni caso, tramite gli elementi offerti dall'architetto, potere richiamare alla mente l'idea di una Chiesa. È per questo che abbiamo ritenuto opportuno riferirci genericamente alla connotazione di una cupola e così, in considerazione dell'influsso arabo in Sicilia, si è pensato alla semplicità delle cupole di quel periodo senza le lanterne o i pinnacoli che si vedono oggi ancora in alcuni monumenti palermitani. La nostra cupola-abside nasce dall'incastro della sfera col parallelepipedo della sala. La pianta quadrata si sovrappone ad un quarto del cerchio così si crea nella sala un asse simmetrico diagonale. Mezza sfera si solleva, esce cioè fuori dall'aula e per tre quarti è all'esterno cosicché anche fuori c'è un abside convessa quale rovesciamento della cavità interna, adatta per una Messa all'aperto quando le serate sono calde. La cavità interna, inaccessibile, copre l'ambiente destinato al culto, il più sacro. L'ostensorio si trova nel centro geometrico della sfera, circondato dalla calotta rivestita da un mosaico dorato ed indirettamente illuminata. La sala buia e rustica, contrariamente alla cupola luminosa, si trova all'entrata leggermente in salita con panche di cemento e legno. Entrando nella Chiesa si ha una sensazione di grandezza però, una volta superato il centro, l'ambiente si restringe nuovamente all'altezza dell'altare in direzione della luce. Agli angoli le due fessure verticali fanno

<sup>5</sup> Sul progetto vedi: Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Electa, Milano, 1989, pp.142-147.

<sup>6</sup> "Vedendo nell'insieme, da lontano, tutta la composizione, questa si presenterà *puntuale*, come un'escrescenza architettonica, una gemma che sta sbocciando dalla piccola collina che sovrasta, di poco, il vasto giardino sulla pianura dov'è il tessuto delle case.", Ludovico Quaroni, in Giuseppe La Monica, *op.cit.*, p.36. Questa scelta ha un antecedente nel progetto per *La città del sole* di Tommaso Campanella in cui la chiesa occupa lo spazio centrale della composizione.

entrare solo poca luce del giorno, qua sono sistemati il battistero ed il confessionale. La simbolica perfezione della sfera – soprannaturale – rappresenta l'Universo, la continuità, l'infinito, la totalità, mentre il quadrato è segno della perfezione umana, non della razionalità trascendentale. La Chiesa è molto piccola, ma la forma rotonda ed il colore blu intenso delle mattonelle che dovranno ricoprire la sfera, dovrebbero dare sufficientemente l'idea che si tratta di una casa del Signore."<sup>7</sup>

Ricettivo al messaggio del Concilio Vaticano Secondo<sup>8</sup>, Quaroni immagina dunque uno spazio unico, modellato dalla luce e in cui la cupola è al tempo stesso copertura e abside. La cupola-abside, che sporge dall'aula quadrata, funge da protezione dello spazio liturgico esterno ed ha il suo contrappunto, anche simbolico, nella gradinata dei fedeli che si innalza culminando con un parallelepipedo di tubi d'acciaio, che contiene le campane, a significare un campanile che non c'è per non rivaleggiare con la cupola. La cupola è ragione generatrice dello spazio interno ed esterno, forma pura che, in negativo e in positivo, delimita uno spazio complesso, protetto ed allo stesso tempo aperto al mondo, nello spirito delle prime comunità cristiane. Da un punto di vista formale il progetto quaroniano si ricollega agli antecedenti degli architetti rivoluzionari Boullé e Ledoux, e prima di loro Durand<sup>9</sup>, imbevuti della dottrina razionalista di Descartes per cui sfera e cubo sono le forme più semplici e quindi le più alte, le più belle.

La chiesa di Quaroni si costituisce come monumento principe della città, anche per la sua connotazione di emergenza fisica, "di "corona della città" che Bruno Taut aveva riscontrato come costante in ogni civiltà antica o moderna, d'Oriente e d'Occidente"<sup>10</sup>. L'architettura, capace di riscattare forme e figure archetipiche, sancisce la sua autonomia, ma si condanna anche ad una incolmabile distanza dalle persone cui si rivolge, ad una muta introversione. È pur vero che l'assenza di altri riferimenti nel contesto impedisce all'architetto di stabilire relazioni dialogiche con altri edifici obbligandolo alla scelta compiuta.

Interminabili lungaggini amministrative fanno sì che la costruzione della chiesa non abbia inizio prima del 1985. La chiesa non verrà mai terminata a causa, tra l'altro, di alcuni cedimenti strutturali. Un'altra rovina moderna, che va ad aggiungersi alle rovine del terremoto. Non è questa la sede per ricostruire la vicenda, per altro mai

---

<sup>7</sup> Ludovico Quaroni, "La chiesa", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, p.58. L'articolo originale, apparso il 19 febbraio 1980, è interamente pubblicato in Giuseppe La Monica, *Gibellina ideologia e utopia*, Ila Palma, Renzo Mazzone Ed., Palermo, 1981, pp.31-38. Gli arredi in legno e le vetrate sono realizzate su disegno di Arnaldo Pomodoro e Mario Schifano.

<sup>8</sup> "È stata una crisi, la nostra, fra l'idea giovannea della chiesa formata dai fedeli intorno all'altare e al sacerdote, e l'idea classica, comune del resto anche ad altre confessioni, d'una separazione fra l'aula e il presbiterio, che qui è ridotto a puro simbolo della residenza divina.", Ludovico Quaroni, in Giuseppe La Monica, *op.cit.*, p.35. Quaroni si preoccupa di incorporare al progetto i precetti del Concilio Vaticano II che, iniziato nel 1962, apre una nuova fase di discussione all'interno della Chiesa cattolica. I temi principali sono una rinnovata riflessione sulla dottrina, le relazioni della chiesa con il mondo moderno e con le altre religioni o con i "non credenti". La Chiesa si propone di essere sin da allora mondiale, indirizzando particolare attenzione alla propria unità interna e a quella di tutto il genere umano. Sul piano della liturgia si passa a celebrare la messa in italiano, anziché in latino, la celebrazione ha luogo con il sacerdote situato di fronte all'assemblea dei fedeli con la conseguenza di un cambio di orientamento nella posizione dell'altare (prima il sacerdote dava le spalle). Infine, la musica entra a far parte della cerimonia con un ruolo differente.

<sup>9</sup> Per approfondire su questo tema vedi: Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1985, pp.I-268

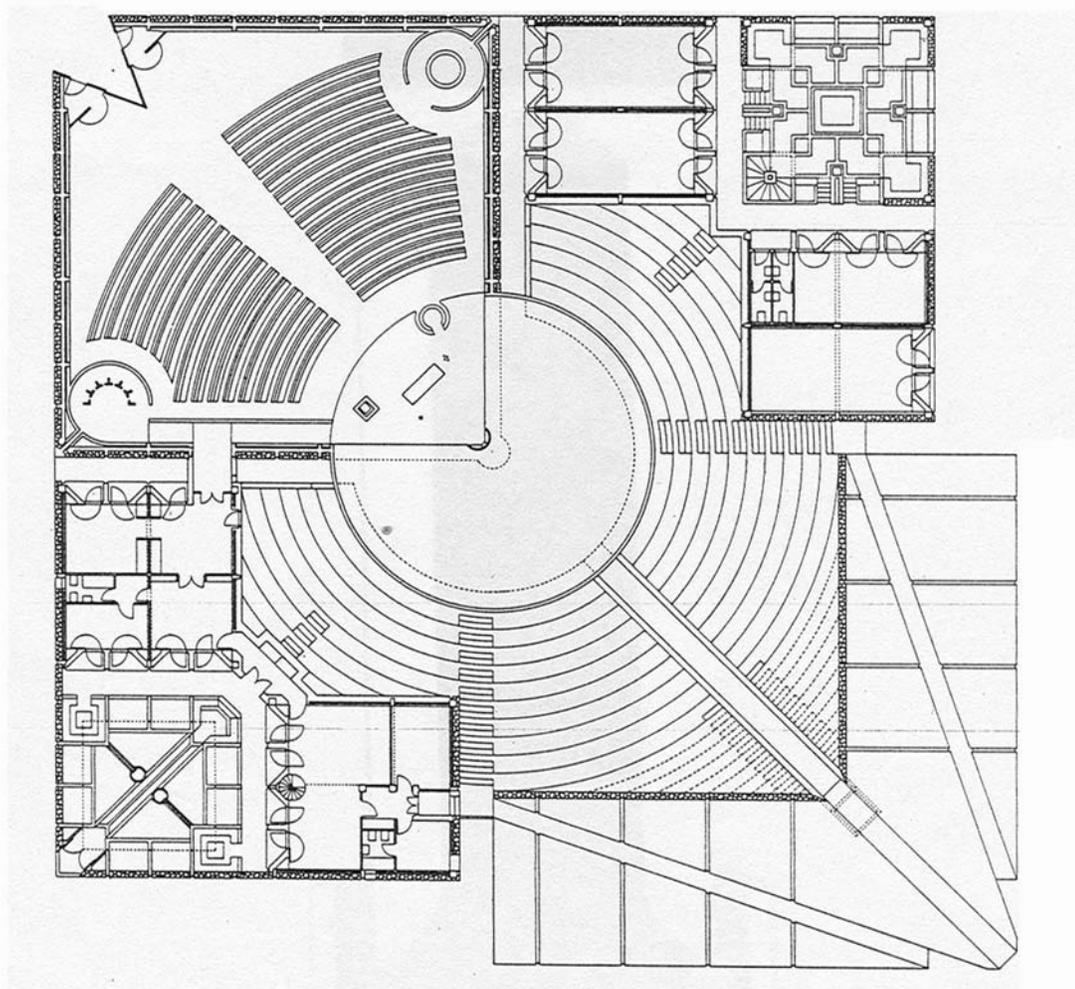
<sup>10</sup> Idem, p.36.

del tutto chiarita, del crollo della chiesa di Quaroni. Una delle ragioni è che non si trova sufficiente materiale sull'argomento<sup>11</sup>. A titolo puramente informativo, basti sapere che c'è chi disse che la colpa fu un errore di calcolo delle strutture, altri parlarono di materiali scadenti, altri ancora di collusione mafiosa dell'impresa costruttrice. Fatto sta che alla data del nostro sopralluogo a Gibellina, la chiesa continua a versare nelle stesse condizioni di rovina. Al momento non sembra ci siano stanziamenti previsti per il restauro della chiesa quaroniana che ha ormai compiuto più di vent'anni.

La gente utilizza tutt'oggi la piccola chiesa di Gesù e Maria, che funge anche da centro sociale, ed è stata progettata da Nanda Vigo al limite meridionale della città, di fronte ad alcune delle *Tracce antropomorfe* della stessa autrice. Il criterio utilizzato è stato lo stesso di recupero di elementi che valgono quali segni di una cosmologia ancestrale: la pinata quadrata presso gli induisti simboleggia il "mandala della costruzione" ed è ripresa poi anche dalla cultura egiziana e araba, ma è sviluppata anche da quella cristiana. Di qui l'orientamento della chiesa verso sud-est, ossia in direzione di Gerusalemme e verso Gedda, centro del mondo musulmano. La volontà è quella di rappresentare un culto universale, sincretico.

---

<sup>11</sup> L'emeroteca di Gibellina, presso il Museo Civico della città, versa in uno stato di totale abbandono e disorganizzazione. Articoli sparsi e mai catalogati sono conservati alla rinfusa in raccoglitori privi di indice, per cui l'opera di ricerca e lettura di dati si fa estremamente ardua, per non dire impossibile. Occorrerebbe un riordino urgente di tali materiali, opera che, benchè lunga e onerosa, metterebbe a disposizione degli studiosi nuovi preziosi elementi per capire l'intricata vicenda della ricostruzione.



Bibliografia:

Ciorra, Pippo, *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Electa, Milano, 1989, pp.142-147

La Monica, Giuseppe, *Gibellina ideologia e utopia*, Ila Palma, Renzo Mazzone Ed., Palermo, 1981, pp.I-129.

Ludovico Quaroni, "La chiesa", in *Labirinti*, Anno II, n.3, 1989, p.58.

## **Intervista 1.**

### **Conversazione con l'architetto Roberto Collovà.**

**Palermo, 19 novembre 2003**

[RC=Roberto Collovà; BR=Benedetta Rodeghiero]

BR\_ [A Gibellina una cosa importante è], sugli assi principali, la visuale, secondo me; cioè c'è sempre una vista sul paesaggio, questo guardare. A me è sembrato che questa relazione assolutamente visiva, questo guardare il territorio possa essere uno di quegli elementi che possono costruire una nuova identità.

RC\_ Il caso Gibellina ad esempio.

BR\_ Il caso Gibellina per ora mi pare di averlo riscontrato, ora Salemi ancora non ci sono andata, cioè c'ero andata 3 anni fa, devo verificare, però c'è come una delle cose un po' così ad intuito, no? Ma cosa pensa lei in generale? Qual è stata la sua esperienza di questi posti?

RC\_ Beh, allora mi sono fatto un punto di vista abbastanza specifico proprio a partire da queste due occasioni di lavoro, perché ho lavorato contemporaneamente in questi due posti. A Salemi i lavori sono tre. Sono uno il teatro, iniziato con Francesco Venezia, ma poi che è andato fuori, e che partiva dal piano dell'intero quartiere del Carmine e che è stato portato a termine molto rapidamente tra gli anni, adesso non mi ricordo, mi sembra '82-'84, l'intera costruzione del piano, c'erano poi delle altre parti, ma insomma poi sono cambiati i nostri rapporti con l'amministrazione. E poi invece questo gigantesco, dal punto di vista dell'esperienza e del tempo, lavoro con Siza Vieira che è costituito dai due progetti sì, che non nasce come piano, nasce da occasioni separate che diventano, a partire da noi diventano, si rivoltano e diventano insieme... per cui da una parte il progetto di recupero della chiesa con incarico della Curia, sollecitata dall'amministrazione di allora, e dall'altra parte invece il progetto della piazza e di tutte le vie adiacenti fino ad arrivare alla piazza bassa. Quindi una specie di reticolo di spazi pubblici che finisce per essere un reticolo di regolazione, anche un modo di normare, ma non in modo normativo, insomma, anche se può sembrare paradossale, di regolare, di tipizzare alcuni interventi, quindi il tipo di intervento, un'operazione che va dalla tipizzazione del modo di fare le soglie, gli ingressi delle case, al modo di fare un piccolo spazio pubblico e realizzare la piazza stessa.

BR\_ Voi pensavate che questo funzionasse come orientamento?

RC\_ Mah, sì, devo dire, per la mole del lavoro, io pensavo che un'amministrazione intelligente non doveva fare altro che prendere questo che c'è un abaco infinito anche molto organizzato di come fare le cose ed allora un'amministrazione intelligente non avrebbe dovuto fare altro che prendere ed esportarlo ed utilizzarlo come un sistema piuttosto che arrovellarsi con un piano particolareggiato di cui so esserci un incarico, da prima che noi cominciasimo il lavoro, a nove professionisti.

BR\_ Un piano di espansione, oppure...

RC\_ Un Piano particolareggiato del centro storico a nove professionisti, combinato secondo logiche, poi alla fine le solite lottizzazioni, dove c'è dentro un urbanista, un archeologo e un, non so, sei, sette, otto persone diverse che non riescono a incontrarsi, non riescono a lavorare. La nostra è una situazione letteralmente diversa, poi soprattutto e fortunatamente non ho a che fare con l'urbanistica che io penso che è una scienza devastante, insomma, anche definitivamente fallita, in corso di rianimazione artificiale.

BR\_ È un problema, che è di assimilazione lenta, perché ha questi piani, preordinano, diciamo quello che succede.

RC\_ Sono strumenti che difficilmente, non funzionano.

BR\_ Però, io non so cosa ne pensa, però proprio in occasione di questo lavoro che sto facendo mi sono anche chiesta se davvero ci dovrebbe essere una separazione fra quella che è l'azione anche culturale, se non urbanistica almeno urbana ..., secondo me non è che sia ...

RC\_ No, infatti, ma non ci sarebbe. Noi abbiamo fatto progetti urbani in piena regola, non formalistici, progetti urbani solidamente fondati, ancorati a certe regole di organizzazione preesistenti, senza necessariamente fare un lavoro sulla conservazione di tipo filologico, che non mi interessa, ed è anche vero che il lavoro di Salemi non è un restauro. E meno male che non lo è, e si certo scandalizza alcuni, mentre stupisce degli altri. Comunque, io posso parlare di queste cose a partire da questa esperienza di Salemi e poi c'è un quarto progetto che riguarda il piano Cascio, che è un quartiere retrostante la chiesa, dietro l'abside, che ho, abbiamo qui un modello bellissimo che è un progetto approvato, assunto dall'amministrazione, nel senso che ci ha anche persino pagato, però poi deserto, perché l'amministrazione è cambiata, dopo una vecchia amministrazione democristiana, che aveva messo in moto tutto, poi sono seguite una serie di altre amministrazioni di compromesso, devo dire molto fragili, che non hanno mai veramente preso in mano la situazione. E poi, mentre io finivo i lavori, cioè nel '98.

BR\_ Ah, recente!

RC\_ Stavo finendo contemporaneamente i lavori della chiesa, l'ultima parte della chiesa e i lavori della piazza, sono riuscito a finirli contemporaneamente.

BR\_ Sì, sono venuta nel 2000 e l'ho vista finita.

RC\_ Sì, alla fine del '98 primi del '99, il sindaco appena eletto, uno di AN, ha cercato di mettermi i bastoni fra le ruote, mi ha, ha cercato di procurarmi proprio dei guai perché ha convocato i collaudatori, ha cercato di impedire che io finissi. No, insomma, è stato duro. Sono riuscito a concludere i lavori. È che avevo un grandissimo livello di autonomia perché i soldi che spendevo erano dello Stato, quindi saltavo il comune, avevo rapporti diretti con la Sovrintendenza.

BR\_ È passato attraverso la Regione?

RC\_ È passato attraverso le sezioni regionali del Genio Civile, per cui avevo rapporti diretti, anche con la Sovrintendenza. Lavorando sulla loro inefficienza, comunicavo al Comune cosa bisognava fare, chiedevo il loro parere, non mi rispondevano, perché erano degli inetti, io mandavo le stesse comunicazioni alla Sovrintendenza, mi davano i permessi per cui ..., anche perché ho dei buoni rapporti, gente che stimo, sapevano che lavoro stavo facendo.

BR\_ Invece quest'altro progetto?

RC\_ Questo è rimasto fermo. Adesso c'è un nuovo sindaco, so che dobbiamo parlare, non so. L'altra esperienza quasi contemporanea che nasce nell'82, è invece con Teresa la Rocca, prevalentemente, e Marcella Aprile, abbiamo avuto questo incarico del recupero delle case Di Stefano, da Corrao particolarmente, e può, è un incarico molto frammentario, anche questo finito nel '98. È andato avanti per pezzettini e mano a mano che Corrao riusciva a trovare i soldi per fare delle operazioni circoscritte. La parte principale è stata fatta intorno agli anni, eh... dai primi anni '92-'93 fino al '98, più o meno, che riguarda il lungo corpo laterale e tutte le sistemazioni esterne. È una pena che nell'uno e nell'altro caso, soprattutto il teatro di Salemi, siano... anche a Gibellina, devo dire, l'ha visto?

BR\_ In uno stato abbastanza di abbandono!

RC\_ Sì, sì.

BR\_ In effetti io gliel'ho anche detto, proprio stamani parlando con Pirrello io non riesco a capire perché. Quando io ho fatto questa domanda nessuno mi sapeva dire. Io capisco che ci sono dei fondi per gli interventi grossi o per le emergenze. Va bene, però manca assolutamente un'idea di manutenzione.

RC\_ La manutenzione, ma non ce l'hanno proprio loro la cultura della manutenzione. Poi hanno un'idea degli edifici... va bé all'inizio questa idea, come si può dire, anche dimostrativa, come dire "abbiamo fatto questo, questo...". Poi non hanno una vera idea della qualità degli edifici, è un problema culturale. Non c'è niente da fare, che è un limite abbastanza difficile.

BR\_ Però io penso che è anche un problema che viene dalla stessa amministrazione perché ora, per esempio, ho visto che loro stanno puntando totalmente sul vendere, in un certo senso, questa immagine di Gibellina come se Gibellina fosse quelle opere d'arte, le sculture, quelle cose lì.

RC\_ Questa è una stupidaggine assoluta.

BR\_ Io lo trovo assurdo perché, non lo so, mi sembra come vendere questa immagine da cartolina che in realtà penso sia tutt'altro. Questo non aiuta a che la gente diventi responsabile di quello che è la sua città e anche degli spazi pubblici, per esempio delle... capisce cioè? E stanno promuovendo questa visione perché io dalle parole delle persone con cui ho parlato, degli assessori, questo era chiarissimo.

RC\_ Questa è una stupidaggine. Di recente ho avuto un incontro spiacevole. Perché circa un anno fa, forse due, è venuto qui un architetto che ha detto che voleva fare un libro, un librettino su Gibellina. L'ha visto questo qui?

BR\_ Forse è Maurizio Oddo, deve essere...ce l'ho qua, proprio edito quest'anno nel 2003.

RC\_ Sì, sì, Maurizio Oddo. Allora, è venuto ed abbiamo fatto una lunga intervista. In cui io più o meno ho detto quello che adesso dirò a lei, più o meno. E questo signore però era molto orientato ad avere, come dire, voci che a livello nazionale potessero avere un riscontro perché aveva questa introduzione di Franco Purini.

BR\_ Sì l'ho visto. A mio avviso è come un catalogo questo libro.

RC\_ Sì, no, ma io le dico la mia opinione perché adesso si è sovrapposta un'altra vicenda. E poi mi propose di fare la postfazione. Dopo l'intervista disse: "Ah, molto interessante, lei mi deve fare la postfazione..." al che dissi "Beh, vediamo. Per favore mi rimandi indietro l'intervista..." perché era venuta particolarmente bene... una di quelle giornate che uno gli viene bene, gli piace parlare. "Ah sì, sì, gliela mando." Ma non mi ha mai mandato nulla. Ha tenuto la registrazione. Non solo, un po' di tempo dopo ha detto "sì professore, le devo dire", pochi giorni dopo, prima che il libro fosse finito di stampare, mi disse "ah, vorrei che lei scrivesse questa cosa, per favore..." io dissi "io non scrivo nulla. Intanto non ho l'intervista mi piacerebbe averla; secondo, siccome vorrei dire quelle cose, non posso scrivere una cartella, lo trovo ridicolo. Insomma questa cosa si potrebbe vedere." E però poi ci fu a Gibellina una presentazione pubblica del libro a cui educatamente sono andato. Era invitato anche uno storico.

BR\_ (...)

RC\_ No, quello che ha scritto il libro su... Gravagnuolo

BR\_ Ah, Gravagnuolo.

RC\_ Poi c'era Gravagnolo, c'era qualcun altro, c'era il sindaco, avevano invitato anche Marcella Aprile. Avevano invitato un po' di persone e così abbiamo parlato e io, senza attaccare il libro, l'avevo guardato e l'ho trovato abbastanza insignificante.

BR\_ Sì, secondo me un catalogo...

RC\_ E soprattutto fondato sul luogo comune, cioè mi è sembrato un libro, insomma, come si può dire, compiacente nei confronti di un parere e di un'idea inventata dal sindaco il quale si trova questo patrimonio...

BR\_ Il sindaco nuovo!

RC\_ Il sindaco nuovo, che è un ex di Corrao, il sindaco nuovo, non è che è uno che viene da un altro mondo. Era uno che viene dal gruppo di Corrao di molti anni fa che poi è passato a Forza Italia, più o meno, e che, il quale, secondo me ha pensato banalmente che il patrimonio di Gibellina sia questa roba qui di cui lui parla, cioè questi soprammobili. Cioè secondo me fino in fondo l'operazione più negativa che ha fatto Corrao, fra tutte, perché l'idea di fare una città d'arte può essere intelligente, ma l'idea di sparpagliare mille opere per la città come soprammobili, io la trovo abbastanza banale ed è come uno che si mette delle cose in casa sua. Insomma anche un po' feudale, diciamo così, e Corrao ha questa componente.

BR\_ Sì, sì.

RC\_ Io è una persona che stimo e che trovo geniale, ma per altre cose che adesso spiego, mentre queste cose qui le trovo le più deboli, le più fragili. Quelle su cui lui probabilmente invece si sente più sensibile, cioè essendo una persona ...

BR\_ Sì, nelle sue visioni ha insistito quasi più su questo.

RC\_ Va bé ma perché lui è un esibizionista, gli piace lo spettacolo, gli piace farsi vedere, è un vanitoso. Ma questo è giusto, per carità, questo è giusto.

BR\_ Lei lo sa vero che adesso stanno facendo un catalogo dettagliato di tutte queste opere per sottolineare

RC\_ Ma questo è giusto, per carità, questo è giusto.

BR\_ E poi stanno facendo anche, mi hanno detto, una mostra che vogliono portare, cioè io non sapevo queste cose, a Barcellona, a Oporto, penso io in relazione con Siza, e poi a Gemona.

RC\_ La mostra di Gibellina?

BR\_ Una mostra di Gibellina, sul tema della ricostruzione. È un architetto qui di Palermo che si chiama Stefania Giacchino.

RC\_ Stefania Giacchino?

BR\_ Sì, è quello che mi hanno detto, che è un po' di tempo che si occupa di Gibellina, di queste opere d'arte.

RC\_ Guardi, io lo so cosa sono queste cose. Queste sono appropriazioni senza ... cioè, c'è gente che capisce che ci sono degli oggetti di lavoro che hanno un loro deposito e ci costruisce la sua fortuna sopra. Penso che è gente che non ha niente a che fare col problema e non ha capito nulla. Poi l'esportazione è veramente un fenomeno, cioè, è una questione di mercato contemporaneo. Cioè la gente cerca di vendere quello che crede di avere.

BR\_ Anche perché hanno fatto un parallelismo che francamente ... Ora io è un po' che sto lì a Barcellona e mi è sembrato un po'... mi hanno detto ... si perché io gli ho detto: perché portarlo a Barcellona? Cioè, qual è la relazione? Perché Oporto, avevo pensato per Siza, così. Gemona capisco perché c'è stato il terremoto, mi hanno detto "si perché siccome si tratta del tema della ricostruzione, allora Barcellona ha avuto molte distruzioni belliche." Al che io sono rimasta un po' così, perché...

RC\_ Guardi, immagino cosa possa... c'è qualcuno che ha qualche amico a Barcellona che poi è riuscito a intessere qualche... è l'ipotesi più probabile. Non lo so, ma potrei scommettere nell'80% dei casi che è una spiegazione plausibile. Comunque, quello che stavo dicendo che c'è stata questa presentazione del libro, ed io ho spiegato il mio punto di vista ed ho detto in pubblico che se io fossi il sindaco la prima cosa che farei sarebbe di disegnare la nuova carta di Gibellina. Cosa che adesso posso spiegare. Allora la mia esperienza parte da queste due cose qua. Cioè un'esperienza durata quindici, sedici anni, diciotto anni, quindi abbastanza continua, vedendo i mutamenti, conoscendo molto bene le persone. Io stimo molto Corrao perché è una persona davvero geniale in alcune cose che ha fatto cioè ha fatto operazioni da grande pianificatore, altro che raccogliere oggetti d'arte che è la cosa veramente meno interessante di tutte. Va beh, e che cose? Gibellina, dopo il terremoto, è quasi completamente distrutta. Corrao fa un'operazione, perché da sindaco deve scegliere il posto, e lui ha scelto il posto e fa un'operazione altamente strategica. Che cosa fa: sceglie un posto vicino alla stazione di Salemi, anzi attaccata.

BR\_ Attaccata, diciamo, la stazione sta in Gibellina.

RC\_ Che vuol dire? Che si appropria della stazione. Cioè la stazione di Salemi diventa la stazione di Gibellina. Questa è la prima cosa, e qui il salemitano si è anche arrabbiato perché non si capisce più la stazione è Salemi-Gibellina. Questo è una questione importante, significa mettere Gibellina su una infrastruttura, cioè allontanarla dal vecchio isolamento, l'emigrazione, scrollarsi di dosso... cioè lui capisce, insomma, qual è la fortuna del terremoto. Al di là dei pianti, delle vittime e tutto il resto, capisce che le catastrofi hanno un risvolto, come le guerre, le inondazioni, alla fine sono occasioni per capovolgere, cambiare un equilibrio in un modo fulminante. Qui arriveranno dei soldi, io scelgo un altro posto, metto in moto un'operazione. La prima operazione è questa: scegliere il posto. E là, altra operazione di tipo strategico, perché c'è da dire che la Gibellina spostata è una Gibellina perimetrata e ancora oggi la Gibellina spostata è una Gibellina perimetrata da un Decreto del Presidente della Repubblica del '72, cioè è una città senza espansione possibile. Questo è molto chiaro per Corrao, e Corrao capisce come deve in qualche modo appropriarsi, oltre che della stazione, di pezzi di territorio

circostante. Uno gli appartiene, è la vecchia Gibellina, e sulla vecchia Gibellina mette in moto operazioni molto complesse, una di tipo, quella sí interessante, far diventare la vecchia Gibellina, incaricando Burri, un oggetto unico in Europa, perché una operazione di Land Art così in Europa non c'è.

BR\_ No, di quella scala no!

RC\_ Quella diventa meta di osservazioni, libri, scritti... La seconda operazione è di fare lì, in quel posto, il teatro. Fare lì il teatro, fare la fondazione Orestiadi, ecc., avviare un'attività che è una continuità, significa, intanto, in termini di collettività, mettere a distanza la catastrofe, il lutto.

BR\_ Sì, anche un po' un tema di catarsi. Secondo me attraverso...

RC\_ Catarsi, esattamente questo. Di elaborazione però del lutto, alla lettera. Quindi la Gibellina vecchia diventa opera d'arte di grande scala, di interesse europeo, sovra... altro che Comune. Allo stesso tempo far diventare quello un posto dove si fa attività continua di teatro, annuale, che adesso ancora c'è. Quindi Gibellina diventa un posto che dalla Sicilia, visto che c'è dalla stazione, lo sapeva benissimo, poco dopo ha fatto l'autostrada, è raggiungibile in un ora, in meno d'un ora o poco più, per andare a vedere uno spettacolo. Questa è una logica da grande paese. Legami col territorio sono questi, non quelli di Salemi, questi sì, di grandissima scala. Poi, altre operazioni sono quelle di appropriarsi di pezzi di territorio circostante. Allora lui fa questa operazione di comprare, fuori dai confini di Gibellina, le case Di Stefano che sono appunto il lavoro che noi abbiamo fatto in quest'arco di tempo di diciotto anni. Le Case Di Stefano vengono portate a termine. È un posto che, si è utilizzato fin dall'inizio, mi ricordo che noi abbiamo finito il primo pezzo e già funzionava, perché c'erano dentro spettacoli, mostre, tutto, a cantiere aperto. E sono durate queste cose per anni. Mi ricordo operazioni teatrali, Bob Wilson, gli altri ...

BR\_ Si ho visto differenti articoli su questo.

RC\_ Però questi eventi non erano eventi nel nulla, erano degli eventi dentro un'operazione edificante e la Gibellina, e le Case di Stefano, fuori dal perimetro di Gibellina, hanno cominciato ad essere, materialmente, un centro storico che non c'era. Quindi Gibellina è una città perimetrata, con una città lontana che è il teatro, è l'arte, è la scultura, un legame che è la strada che congiunge tutta la città e, prossima, a pochi metri, ha un nucleo che è come il centro storico messo fuori, quindi un centro storico da cui si va, si viene, si fanno le passeggiate, si vanno a vedere le mostre, così. L'altra questione è, prima di tutto, perché è chiaro che lui questo obiettivo ce l'aveva in mente come l'obiettivo principale, fare diventare la città una città d'arte. Però questo è già avvenuto in generale con il Cretto di Burri, con le Case di Stefano stesse che diventano in parte museo.

BR\_ Sono in quelli stessi anni in cui cominciano le operazioni...

RC\_ Ecco, contemporaneamente comincia a chiedere a tutti, quindi è un'operazione complessa, è un'operazione veramente complessa di cui si possono descrivere le parti, proprio le singole articolazioni, sembra una strategia, un piano di intervento, sembrava un piano di guerra. Con questa operazione invita gli artisti. L'unica cosa che io trovo un po' così strana è di disseminare queste opere che potrebbero essere invece collocate in altro modo. Però è chiaro che lì si avvale della vanità degli artisti che, figurati chi si tira indietro, quando gli dici di mettere una scultura in un angolo, pur di metterla vengono.

BR\_ Però io...

RC\_ Però va beh...

BR\_ Anche se questa scelta magari è stata così, io trovo che sempre per quello che penso che la realtà ha più fantasia di quello che viene pensato prima...

RC\_ Sì, sì, poi nei fatti le cose cambiano.

BR\_ Mi hanno spiegato che è successo che così, dal punto di vista della gente, loro sono anche contenti perché invece di dire sto vicino alla signora Peppa ...

RC\_ Sì è un sistema identificante.

BR\_ Sto vicino al Monumento ai caduti, per esempio, no? Per cui ha funzionato come orientamento geografico.

RC\_ Sì, sì, è una mappa, una specie di mappa.

BR\_ Perché siccome queste vie effettivamente sono tutte uguali, queste case è molto difficile distinguerle e orientarsi. Questo secondo me, anche se magari non ci hanno pensato, ha funzionato.

RC\_ No, ma io sono d'accordo, sono d'accordo. Poi l'altra operazione ancora è quella di invitare gli architetti. E questo, invece, è l'operazione che abbiamo fatto noi, esattamente il nostro gruppo.

BR\_ Lei ha iniziato a partecipare a partire dal Workshop per il Belice 1980?

RC\_ Quel workshop nasce da un gruppo dell'università di Palermo, in particolare da Luigi Nicolini, Teresa la Rocca, Marcella Aprile e pochi altri coinvolti. (?) Scotti che è morta. Un gruppo di persone, cinque persone, che abbiamo avviato questi laboratori del Belice. Quello è stato un anno eroico perché in una stessa stagione, nel mese di agosto, siamo stati tutti lì, altro che per otto giorni, per più di un mese, Siza è stato qui un mese.

BR\_ Allora avete invitato voi Siza, Souto de Moura...

RC\_ Io lo conoscevo già.

BR\_ Souto De Moura ...

RC\_ No, Souto De Moura non c'entra niente.

BR\_ Perché io avevo letto per Salemi che c'era stata una collaborazione, avevo trovato...

RC\_ No, per Salemi sì, ah no, no, anzi giusto, giustissimo.

BR\_ Siccome il workshop era una cosa generale...

RC\_ Allora, il workshop era generale ed era in un territorio più esteso. No io stavo parlando di una cosa che riguardava Gibellina.

BR\_ Ah, scusi, non avevo capito.

RC\_ No, per i laboratori, invece, gli invitati sono stati alcuni che lei conosce, cioè in quelle liste di persone. C'era stato anche Ungers che non venne. Poi fece un piano dopo.

BR\_ Poi si c'è un piano di Ungers.

RC\_ E il nostro gruppo, che è questo di Siza Vieira, io ero il collegamento, eravamo una decina di persone, io ho fatto un gruppo di studenti qui e poi vennero, insieme a Siza, Souto De Moura e Bruno Lopez che è l'architetto che ha curato tutta la costruzione di Evora-Balagueira dall'80 in avanti, ed è ancora lì, è finito lì per tutta la vita. E il laboratorio è stata un'operazione veramente straordinaria perché questo laboratorio, che è stato un periodo veramente felice qui, si sono elaborate ipotesi per vari temi. Nel nostro ne facevamo due, uno era appunto Salemi, e avevamo credo una serie di carte predisposte e poi gli elaborati. E appunto dai temi di Salemi poi è nato questo incarico a me, a Francesco Venezia, a Marcella Aprile per il teatro, che è un progetto, come dicevo, iniziato appena con Francesco Venezia che poi si è comportato malissimo, insomma, poi lui era fuori nonostante metta sempre il teatro nei suoi libri.

BR\_ Sì, sì infatti l'ha quasi presentato come fosse solo suo.

RC\_ Quello è un progetto fatto solamente qui sul quale lui ha messo le mani soltanto i primi mesi e basta. La concezione iniziale poi è abbastanza stravolta dal progetto successivo, e non in questo studio, nel nostro studio, il progetto esecutivo è fatto qui e lui non ha mai ...no perché la direzione lavori l'ho fatta io, lui non è mai entrato in cantiere. È venuto a vedere i lavori alla fine semplicemente perché ha capito che le cose andavano bene, per prendere le congratulazioni.

BR\_ Comunque dovrei vedere anche lui, perché siccome insegna a Venezia, ho chiamato per chiedere...

RC\_ Chieda, chieda, faccia delle domande su queste cose. Dove è stato fatto il progetto esecutivo? Chi l'ha fatto? Va beh tanto che è la cosa che gli appartiene di meno anche come semplicità, lui è diventato veramente un gran manierista. Io ho visto gli ultimi progetti di Venezia, mi sembrava che..., è vero?

BR\_ Vero, vero è cambiato un sacco!

RC\_ Sono di una ridondanza e di un narcisismo veramente che ...

BR\_ È verissimo, è un vero peccato perché per esempio il progetto di Gibellina...

RC\_ Certamente è uno di talento, però non mi piace quello che fa adesso. Comunque, a parte questo, stavo dicendo che il laboratorio ha prodotto queste occasioni a Salemi, questo poi, l'incarico a Siza e a me, per la chiesa da una parte e la piazza dall'altra, e poi parallelamente a Gibellina, Corrao incaricò noi tre per fare il progetto delle Case di Stefano e poi di altri incarichi alla fine non ce ne sono stati. Ah Purini, le cose di Purini a Gibellina provengono un po' da quella occasione.

BR\_ Che però secondo me stentano a funzionare.

RC\_ Qualche cosa di Nicolin a Gibellina, ha visto?

BR\_ Sì, sì.

RC\_ Che però mal gestiti, perché quelli sono degli scherzi che hanno fatto a Pierluigi davvero brutti perché lui era stato incaricato di fare un piano, che non gli è mai stato pagato, e l'ufficio del Comune ha ingrandito i disegni, li ha pietrificati per cui non hanno seguiti, tranne una casetta che è seguita dal suo studio, è stata eseguita.

BR\_ Che è quella col porticato?

RC\_ Quella che ha più dettagli, che è più curata. Ce n'è una più curata mentre gli altri sono pezzi di edilizia banale.

BR\_ Sì, infatti, quando mi hanno detto "questo è di Pierluigi Nicolin" io non ci potevo credere. Io ho detto com'è possibile che abbia fatto...

RC\_ No, no questa è una cosa ingiusta, è una diffamazione.

BR\_ Ora io mi spiego...

RC\_ Uno può prendere un disegnetto al 500, ingrandirlo...

BR\_ Io penso che ci sono, soprattutto ce n'è una che è fatta come a denti e poi qui c'è quest'altra che c'ha questo porticato che secondo me è quella a destra.

RC\_ È quella, è quella.

BR\_ L'altra pensavo che fosse una casa mezzo diroccata perché è veramente una cosa indegna.

RC\_ Sì, sì infatti.

BR\_ Ho capito. Poi c'è questo spazio enorme che mi piacerebbe capire...

RC\_ Quello l'ha fatto quello del Comune. Anche là ha pescato nelle cose di Nicolin nel progetto di Nicolin.

BR\_ C'era un'indicazione di fare lì ...

RC\_ Sì, ma è una cosa tremenda.

BR\_ Io vorrei sapere, quello sembra ora un parcheggio per corriere.

RC\_ Sì è una cosa veramente indegna, le lampade messe così.

BR\_ Le lampade. Le ha viste quelle lampade che hanno messo intorno alla chiesa di Quaroni. Almeno tre anni fa, io c'ero venuta nel 2000, c'era ancora la rete perché era ancora sotto sequestro. Ma, guardi, era meglio con una rete da polli che con questi, perché hanno fatto dei lampioni..., a parte anche questi molto mistici(?), usando le sue parole, perché è una specie di recinto sacro in cui hanno rinchiuso..., perché su quattro lati a una distanza, che le posso dire, di un metro e mezzo l'uno dall'altro, terrificante!

RC\_ Ah, fitti fitti così?

BR\_ Sì, sì, come ..., una cosa che lei non ha idea. Le farò vedere le foto, gliele mando guardi, perché proprio...

RC\_ Comunque insomma per concludere sulla questione di Gibellina la storia è questa. BR\_ Lei che pensa... mi scusi l'ho interrotta.

RC\_ No, no le volevo dire che a me sembra geniale questo insieme di strategie messe in atto, consapevolmente o inconsapevolmente, da Corrao per cui la sua città è diventata una città diciamo reticolare che ha dei punti sparati nel territorio, che è raggiungibile, che è conosciuta in centro Europa, che è raggiungibile ed è nota per fenomeni che sono di livello europeo, e questo è geniale! Pensi, poi va beh, c'è tutti gli altri interventi su cui, caso per caso, ho le mie perplessità, soprattutto contro Purini, gli interventi di Purini, che sono un po' megalomenici, non saprei come dire, nel senso che, va benissimo fare un intervento di grande scala perché sappiamo tutti che la grande scala riaggrega, rimette insieme frammenti che non hanno identità e quindi il problema delle due città, la città ministeriale iniziale e

quella dei fondi ai cittadini, che è più pittoresca, ma forse un po' più umana. Entrambe ponevano il problema di avere dei luoghi o degli edifici che le tenessero insieme. Purini fa quest'operazione e purtroppo vuol fare l'architettura senza imparare dall'architettura che bastava fare quattro muri, muri che ...

BR\_ C'è una cosa che mi lascia perplessa in modo molto evidente, che da un lato lui apparentemente si ispira all'intorno perché utilizza un'altezza di questa piazza che è come quella delle case, però io penso, se uno guarda in orizzontale, è come se lui avesse fatto un grattacielo di fatto, perché c'ha questi elementi di ripetizione modulare, perché è tutto uguale in queste due piazze, che poi in realtà dovevano essere cinque, ma ce ne sono solo due, però già queste due è una prospettiva lunghissima con assolutamente questa omogeneità del fronte che secondo me spaventa la gente, infatti è sempre vuota.

RC\_ Però la critica che sollevo io è di questo tipo, io capisco le cose di grande scala, e poi manca una piazza, dovrebbero essere tre.

BR\_ Dovrebbero essere cinque e ce ne sono tre, quindi ne mancano due.

RC\_ Va beh due, quindi ancora più grande. Ma non è questa la questione, perché lui poteva lavorare a questa idea del grande recinto perché, essendo una costruzione di grande scala in qualche modo riaggrega, però cosa ha fatto, ha voluto evocare in qualche modo, non lo so, la Basilica di Massenzio, non so che altro, prendendo come dei pezzi di sezione e così via, pensando che lo spazio di per sé potesse avere un valore. E invece io credo che non sia così: è una questione di scala, ed è una questione di principi di architettura nel senso che se io faccio un muro, come tanti ce ne sono, su cui poi si addossano delle costruzioni, il muro funziona da struttura resistente e le costruzioni che si addossano prendono consistenza per il fatto di appoggiarsi al muro. Di casi così ce n'è veramente una gran quantità, bastava guardare, che ne so, la piazza di Vigevano. Però la piazza di Vigevano è stata fatta in un certo periodo. Un architetto contemporaneo non può fare quell'architettura lì perché dopo due giorni è diventata di cartapesta, cioè la pietra si scolla, la ceramica cade...

BR\_ Si poi c'è stata anche lì una manutenzione pietosa.

RC\_ Allora se uno fa una cosa un po' più durevole se lui avesse un muro di quelli che resistono, che ha uno spessore di muri che resistono, con quei muri ci puoi fare quello che vuoi: li puoi rompere, li puoi bucare, esistono sempre. Invece lui ha preteso di fare un'architettura che avesse anche una sua apparenza, in più non funziona come principio perché la lotta sarebbe stata fare l'architettura e far sì che da quel momento in poi le case si addossassero al muro.

BR\_ Lo usassero quasi come vetrina per affacciarsi.

RC\_ Invece è complicato dal belvedere, dalla voltina, dal decoro delle piastrelle.

BR\_ C'è un'unica casa, o due case per lato che ci si addossano, però che si suppone che erano utilizzate come negozi, però di fatto sono tutti chiusi.

RC\_ E poi l'altra cosa importante è, d'accordo fare un grande spazio, però se avesse fatto bene, se avesse fatto un recinto con dentro un giardino, allora nel giardino ci sarebbe stata la radura in cui fare il cinema, poi il posto dove ti puoi sedere, diventava un luogo sociale. Lì d'estate non ci può stare un cane perché ...

BR\_ Perché io ho provato a chiedere, perché anche solo guardando le foto, mi sono fatta l'idea che l'ombra non è sufficiente.

RC\_ Vero.

BR\_ Che cosa pensa per Gibellina? In che direzione pensa...

RC\_ Io penso che c'è un po' quello che pensava lei, che c'è una specie di momento di stasi, oh un momento che dura già da molto tempo. Penso che si sia creata una questione un po' sclerotica, difficile da superare, per via dei contrasti dell'amministrazione che ha sostituito, mi sembra, Corrao, perché Corrao s'è preso un bel dispiacere di perdere le elezioni un po' di anni fa e poi due anni fa ha riprovato e ha perduto clamorosamente, perché lui pensava... quindi non è riuscito a tornare. Lui è senatore, d'accordo, però c'è stata una lite, che è durata anni e che è finita in giudizio, tra la Fondazione Orestadi e il Comune, Comune gestito da gente di Forza Italia, ecc. Si sono denunciati reciprocamente. Perché? Il Comune

voleva riprendersi le Case di Stefano e buttare fuori Corrao e Corrao ostinatamente, e anche giustamente, ha detto "non sono più sindaco, ma questa cosa l'ho inventata io e la gestisco io".

BR\_ Certo.

RC\_ Tra l'altro, come Fondazione, ne ha pieno diritto.

BR\_ E chi ci vogliono mettere?

RC\_ Però la decadenza delle Case di Stefano è dovuta anche a questo, si giocano il patrimonio che credono essere di Corrao, pensando alla città d'arte, però non aiutano proprio quelle cose che continuerebbero a far essere Gibellina nota al mondo. per cui Corrao c'ha una sede in Tunisia, per esempio, della Fondazione Orestadi, ce ne ha una qui. Ma questa cosa qui, cosa che io dico da anni a Corrao e ai suoi amici, Pirrello, gli altri, Giulio Ippolito e così via, "voi, secondo me, dovrete far diventare questa cosa a livello di fondazione come se fosse in Svezia", cioè non con il portiere che parla, poverino, c'è quello che parla mezzo siciliano, mezzo australiano così via, ci vuole la gente che parla le lingue, che faccia, che riceve i visitatori, poi cominciate a usarla! Se loro cominciasse a darla in affitto, per esempio, ma in affitto non per speculare, ma per fare i convegni, i seminari internazionali, sarebbe un giro.

BR\_ Io gliel'ho anche chiesto "ma voi non avete delle stanze che date alle persone, alla gente che viene, a tutti questi artisti", "No, ogni tanto, siccome è stato fatto un po' lussuosamente, allora invitiamo però devono essere molto illustri".

RC\_ No, no, stupidaggini! Allora se loro avessero un vero progetto di gestione, che non hanno perché non sono capaci di fare la gestione culturale, poi hanno lì una persona, che gestisce il museo, che è di corte vedute purtroppo per cui ha preso tutte le stanze del piano di sopra, che erano appartamenti, erano foresterie, quindi servivano esattamente a quello che io dico, quelle potrebbero essere date in affitto a gente che viene a fare i seminari. Ci sono le aule per fare i seminari, ci sono gli spazi delle mostre, è un vero centro culturale. Basterebbe semplicemente renderlo efficiente, fare la manutenzione, curare l'ambiente, cioè tenere bene il giardino e tutto. Invece sta crollando tutto. Cioè noi abbiamo finito i lavori, il giorno dopo il parcheggio, che è un pezzo fantastico, le scarpate non hanno più la vegetazione, le lampade sono rotte, le querce sulla montagnola sono morte, cioè questo veramente è una cosa da incolti, da incolti, c'è poco da dire, io non gliela perdono!

BR\_ Quella lì è una cosa un po' generale perché ho visto anche il palazzo Di Lorenzo.

RC\_ Anche il palazzo Di Lorenzo non è mai stato usato. Allora è chiaro che c'è da una parte il Comune che vorrebbe uccidere questa eredità di Corrao e prenderne..., cioè un'idea economicistica, stupida, pittoresca e così via, quindi da sottocultura. D'altra parte, invece, i responsabili della Fondazione Orestadi che non hanno abbastanza solidità nella gestione culturale da poter gestire un grande progetto di cui hanno tutte le carte! Perché Corrao riusciva anche ad avere i soldi, dagli svedesi, non so, da gente lontana. E secondo me potrebbe ancora, ma potrebbe attivare questo posto come un posto che renda!

BR\_ Sì, perché poi, mettendo su un affare del genere, si finanzia da solo, cioè non è che...

RC\_ Sì, figuriamoci! Se fai dieci convegni l'anno in un posto così, di quelli di altissimo livello, la gente, invece di andare a Taormina, figurati! Il paesaggio è bello, ma non solo, ma l'indotto di questo sarebbe interessante perché Gibellina se ne avvantaggerebbe.

BR\_ Certo.

RC\_ Sono di corte vedute. Il ragazzo lì, ha fatto quel libro che è un libro senza senso, veramente senza senso ed è in questa logica provinciale, c'è poco da dire. E questo è quello che penso di Gibellina. Dovrebbero, che la Fondazione Orestadi dovrebbe, essere il motore trainante di tutto questo e che dentro la città, invece, dovrebbero finalmente... non l'hanno fatto. Adesso cominciano a piantare gli alberi, fanno i marciapiedi, ma non c'è un progetto di spazio pubblico perché è lo spazio che lì non funziona. Un progetto di connettivo. Lì c'è bisogno di una specie di

materia che pervada tutto e riesca a tenere insieme, incollando, tutti questi frammenti eterogenei.

BR\_ Qui ci vorrebbe [*fine cassetta*] le piazze sono deserte, per i passaggi pedonali non c'è un cane.

RC\_ Per esempio, avere un'attività invernale, ma non c'è un edificio chiuso dove poter far questo.

BR\_ Ma infatti io gliel'ho chiesto, ma non c'è nulla così. Ora stanno parlando di fare il mercato, ora c'è il mercato che gli viene il lunedì mattina, però gli viene nella zona dove ci sono i capannoni, cioè in fondo, allora adesso stanno proponendo di fare il mercatino, anche con frutta e verdura, nelle piazze. Io penso che forse non sarebbe neanche una cattiva idea.

RC\_ No, non è male.

BR\_ Perché almeno sarebbe un uso, se non quotidiano, perlomeno settimanale che potrebbe funzionare per ...

RC\_ Ma nelle piazze di Purini, per farle vivere, ci devono costruire secondo me. Nelle piazze ci devono fare delle tettoie, le devono dissacrare. Allora che diventino, devono diventare una rovina, devono essere occupate.

BR\_ Sì, sì, è uno spazio che spaventa quello. È una sensazione chiara.

RC\_ Sì, sì sono d'accordo.

BR\_ Tant'è che la gente che ci passa cammina rasente ai muri.

RC\_ D'inverno se piove, che poi lì c'è un clima bestiale, d'inverno è un disastro: freddo, umidità, d'estate è un caldo d'inferno per cui non c'è un luogo d'ombra, invece a Salemi...

BR\_ Ecco, tornando a Salemi...

RC\_ Salemi è un'operazione tutta diversa, nel senso, intanto non c'è questa iniziativa così fortemente individuale di Corrao il quale si è comportato a Gibellina come un principe. Che ha fatto? Ha preso la sua città e ha fatto questa operazione perfetta, nella storia ci sono delle figure...

BR\_ Eh, non è per nulla che ci sono quei libri Utopia, Sforzinda...

RC\_ Giustissimo, giustissimo. A Salemi succede un'altra cosa, intanto la situazione di base è completamente diversa Salemi è una città poco danneggiata dal terremoto in generale, è una città che ha un'architettura, un'allocatione consistente, un'architettura interna molto accorta, e direi chiese fantastiche, dei conventi, cose bellissime.

BR\_ Dei palazzetti barocchi.

RC\_ Palazzetti barocchi, primi '90, e così via. Per cui c'era un copro consistente. Noi siamo stati incaricati prima del recupero, si dice ricostruzione, della chiesa, ma non c'erano i denari per costruire la chiesa, quando è cominciato il lavoro avevamo, non so, 1 miliardo, 1 miliardo e mezzo, ma per fare la chiesa ce ne volevano 10-12, quindi non si parlava di farla la chiesa, e dico meno male, per cui il progetto ha preso tutta un'altra configurazione.

BR\_ Secondo me avete avuto un'idea fantastica.

RC\_ Eh? Sì.

BR\_ Uno spazio teatrale, proprio.

RC\_ Quindi il progetto è diventato: bene, ammettiamo il terremoto come un evento, questa cosa si registra di fatto come una cosa della vita e la chiesa diventa una parte della piazza e viceversa, la piazza diventa parte della chiesa, in questo sacro, diciamo, fluisce uno spazio nell'altro, lavoriamo quindi alla rovina, ma in un modo non pittoresco. Era una rovina non romantica, diciamo. E abbiamo lavorato in maniera anatomica, cioè la rovina è tagliata a certe altezze, è tagliata in verticale, è ribordata, devo dire in una maniera in cui in qualche modo ... no, no, Giorgio Grassi, perché l'operazione che fa sui teatri, Sagunto da una parte e adesso Brescia, è un po' di questo tipo. Come dire, io mi tengo quello che penso debba sopravvivere come forme di resistenza e la faccio diventare un'altra cosa, e la faccio però restare anche un teatro. E questa è l'operazione. Nel caso di Sagunto ha costruito questa volumetria gigantesca perché ha fatto un'operazione arbitraria dando un giudizio di valore, dicendo "io penso che la parte di teatro che aveva un

rapporto urbano molto forte era questa qui e quindi ricostruisco il volume della scena.

BR\_ Però è un po' schiacciante quel volume.

RC\_ Lo so, però, voglio dire, è una tesi chiara, per me è una tesi chiara, non è compiaciuta. A Brescia ha fatto un'operazione opposta cioè ha tirato su il basamento, quindi una specie di zoccolo che viene fuori, l'impronta del teatro, ed il resto poi è più provvisorio, più leggero, così via. Però sono due posizioni simili. Ecco, credo che abbiamo lavorato in una logica, forse più leggera, ma di questo tipo qua. Come dire noi consolidiamo questa rovina, arbitrariamente, facciamo delle trasformazioni tipologiche, nel senso che l'interno della chiesa diventa un pezzo della piazza alta, più alta perché è 70 centimetri più su, e questo per quanto riguarda la chiesa. Però lavoro tutto diverso abbiamo fatto invece sui corpi retrostanti, cioè tutti i corpi addossati, abbiamo fatto un lavoro molto fitto di collegamento tra i piani alti e i piani bassi, di rifunzionamento dei magazzini dalla parte a valle della chiesa e, insomma, abbiamo rimesso in moto tutta la circolazione interna avvantaggiando gli spazi ognuno delle relazioni cogli altri e delle relazioni con lo spazio pubblico. E lì mettendo in opera tecniche normali: recupero, ricostruzione, ricostituzione delle facciate. Non è un restauro però in termini tipologici, diciamo, e anche di operazioni tipiche. Adesso i nostri committenti hanno fatto un disastro. Hanno infilato dentro dei tramezzi di gesso, hanno piastrellato le pareti, la Curia ha fatto di tutto. Sono entrato una volta, mi sono vergognato e sono uscito. Per dire che c'è un problema di cultura, cioè loro, anche a Gibellina succede che alla fine usano gli spazi come fossero dei ricoveri, cioè dei contenitori, per cui ci fanno quello che farebbero in un capannone. Ecco poi questa è la prima operazione, e la seconda, sopravvenuta insieme, è stato l'incarico della piazza e del sistema e però lì c'è da dire che c'è anche una gradualità nel modo di lavorare perché il primo lavoro è fatto con Siza in pieno, Siza veniva qui molto spesso, poi noi siamo molto amici e abbiamo continuato per anni a vederci, però il tipo di rapporto per il lavoro era un po' più rarefatto nel senso che, io sono in un sistema di, diciamo che c'è una condivisione, per me è stata un'esperienza didattica estremamente ricca e formativa. Quindi ho continuato a lavorare con una forma di molta leggerezza e molta passione, cioè andavo a Salemi due volte a settimana, quindi mi sono curato tutto, pietra su pietra, e il progetto è diventato anche abbastanza libero nel senso che con Siza ci vedevamo una volta, non so, in Olanda, una volta a Parigi, una volta da lui, una volta veniva magari lui qui, perché una, due volte l'anno riusciva a venire, adesso l'ultima volta è venuto un anno e mezzo fa, mi sembra e riuscivamo, lavoravamo due ore a prendere un po' di appunti di cose e poi basta, io lavoravo per dei mesi tranquillamente e quindi queste cose si sono andate allentando, ma allentando, come dire, proprio perché diventavano più stabili, più facili da praticare, più solide, cioè dal punto di vista dell'intesa sul modo di fare le cose perché poi intanto sono sopravvenute altre cose, qui per esempio è partito un lavoro a Palermo che poi non è riuscito a decollare del tutto, che sono questi impianti sportivi qui sul lungo mare, una cosa penosa col municipio di Palermo che è andata avanti per alcuni anni e poi è stata fatta cadere nel vuoto, ho perduto una barca di soldi, io, lui, Arup(?) e poi il terzo progetto praticamente è fatto con qualche incontro ed è questo del piano Cascio che sta dietro e di cui possiamo vedere il modello, che sta di là.

BR\_ Quindi secondo lei quale sarebbe, se lei dovesse dire qual è il progetto, per così dire l'anima, cioè lo spazio-tempo di Salemi, ecco per lei qual è.

RC\_ Lo spazio-tempo? No lì a Salemi allora...

BR\_ Perché l'altro lei m'ha detto, appunto, questo centro antico preso a prestito, la strada e quest'altra rovina della memoria, no?

RC\_ Lì a Salemi purtroppo, cioè come dire, non hanno capito, perché comunque a Gibellina la situazione era nuova e si è creata questa rete, adesso è in depressione, diciamo così, ma si potrebbe riattivare, anche a Salemi si potrebbe. Ci sono degli interventi a Salemi che sono degli interventi di strategia, allora basterebbe attivare la strategia a vari livelli, ci sono alcuni interventi puntuali, per esempio anche lì ha

fatto un intervento, che non c'entra niente con il nostro progetto, Teresa La Rocca, una piazzetta piccolissima.

BR\_ Io ho visto il progetto in Comune.

RC\_ Sì, che è in qualche modo legata, ne abbiamo parlato, bah, lei ha fatto la sua piazza, è un po' più piccola, più in basso, vicino alla piazza alta, però è uno di quegli interventi che si collegano perfettamente a tutto il resto, allora se pensiamo adesso a tutto: il teatro, la chiesa, questo intervento de La Rocca e così via, se appena appena l'amministrazione, è un problema di cultura, è la solita questione e a Salemi c'è stata una decadenza perché è andato via il sindaco, che però è rimasto un po' sempre nell'ombra, che aveva promosso queste cose e che è uno di quelli che si può dire di tutto, ma insomma era uno di quelli che era più, conosceva più la città e comunque l'aveva a cuore, seppure con una serie di luoghi comuni, di cose non condivisibili, però insomma era l'interessato, gli altri poi alla fine sono gente di un certo cinismo o indifferenza o non capivano.

BR\_ Senta, e questo discorso che mi pare che avesse fatto proprio questo sindaco di una vera considerazione del paesaggio come patrimonio, non c'era un discorso se non ho capito male di rivalutazione proprio, anche lì, questi spazi intermedi...

RC\_ Questo sindaco di Salemi?

BR\_ Sì, ora non ricordo il nome, ora.

RC\_ Cascio, Giuseppe Cascio.

BR\_ Sì, credo fosse lui, c'è questa, perché mi pare che lì si basa tutto su una questione di trama e poi di singoli punti.

RC\_ Sì, però lì il sindaco c'entra semplicemente perché ci ha sostenuto. Per esempio è stato quello che ci ha fatto incaricare dalla Curia, per fare la chiesa, ha combinato l'intervento della Curia con quello..., cioè ha governato la strategia di questi incarichi perché noi potessimo fare un lavoro che avesse un respiro ampio e che potesse influenzare in un modo più esteso il paese. Non so se arrivasse al punto di immaginare che tutto questo poteva essere una strategia che si poteva sviluppare, a livello minuto del particolareggiato, nel senso che uno sa poi come fare le porte e i gradini, come recupera delle piccole cose come piantare un albero, come mettere la luce e così via, che è un livello, e poi agli altri livelli più strategici e più generali, cioè come recuperare una casa. Un giorno questo signore mi ha portato adesso non mi ricordo chi fosse, un signore che abitava, mi ha presentato uno che abitava lungo il corso che aveva una casa semidiruta e doveva sostituirla e aveva già presentato un progetto approvato con la struttura in cemento armato e così via, io ho fatto degli esecutivi per questi qui, spiegando come montare la facciata mediando la struttura di calcestruzzo con quella... ecc. ecc., cioè mettendo a punto proprio una ricerca, beh queste cose però poi questo signore non le ha fatte, non mi hanno pagato, cioè io ho fatto il missionario per tanto tempo lì. Cioè proprio alla lettera, cioè un lavoro del missionario.

BR\_ E lì adesso quale sarebbe secondo lei la prospettiva, sempre parlando di direzioni... perché anche lì per esempio c'è un grave problema di decadenza, per esempio il quartiere del Carmine, io ci sono andata tre anni fa e, una cosa...

RC\_ Sì, il quartiere del Carmine è quello del teatro.

BR\_ Sì infatti io ero andata a vedere il teatro.

RC\_ Ma sì il problema sarebbe, per il teatro ho visto fra l'altro è in mano ai vandali e così via, no lì problema sarebbe intanto di organizzare una forma di recupero minuto e di manutenzione Per esempio, lì nel Carmine bisognerebbe fare, intanto il progetto recupero del teatro stesso e di tutto il quartiere facendolo diventare quello era, il parco, quello era pensato come un giardino, completando il quartiere del Carmine come un giardino; e poi la piazza si deve finire perché mancano ancora gli alberi, mancano delle cose, il retro chiesa, per esempio è un problema anche di usi. Noi abbiamo fatto questi locali dietro la chiesa, che sono graffiti adesso, che sono chiusi, e inutilizzati da allora. La proposta era: fatene dei piccoli negozi perché a Salemi c'è un relativo turismo sia per la città, ma anche di architetti che vanno a vedere queste cose qui, ora la stupidità di non aver fatto le cartoline di questa roba, di non averci messo un negozietto che vende i giornali, ma che c'ha le cartoline e

un libretto, un piccolo bar. Invece di farlo sulla piazza, ma datelo in gestione là dentro. Anche questo bisogna dire che ci sono delle lotte fra le amministrazioni, cioè il male politico italiano è questo qui che nessuno continua sulle orme degli altri, cioè questi sono pazzi perché tutti quelli che arrivano cercano di cancellare tutto quello che hanno fatto i loro predecessori, di interrompere i processi, di cominciarne degli altri e di ascrivere quel poco di buono che viene dai precedenti processi e questo è devastante.

BR\_ Da un lato l'amministrazione e dall'altro, secondo me, c'è una sorta di passività, cioè come a dire, faranno poi, no? Cioè non c'è questo assumersi la responsabilità di prendere in mano la situazione e dire mo', che ne so...

RC\_ Sì, sì, infatti, ma è questo il tema, ma lì a Salemi bisognerebbe lavorare a queste cose qui.

BR\_ Quindi è quasi un lavoro secondo lei di dettaglio.

RC\_ No, ma è anche di utilizzare comunicativamente quello che hanno cioè il progetto di Salemi ...

BR\_ È verissimo che è tutto vuoto, e, appunto, io ci sono andata tre anni fa e non c'era niente di accessibile di quella parte là dietro la chiesa.

RC\_ Sì, sì, ma il progetto di Salemi è pubblicato in tutto il mondo, alcuni di loro non lo sanno. Quando io ho portato un pacco di riviste così a questo signore, il sindaco di AN, che è stato poi sfiduciato, è andato via, questo che mi ha fatto la guerra, sa cos'ha detto? Ha rilasciato un'intervista sui giornali ha detto "eh va beh, ma se uno ha amici può farsi pubblicare quello che vuole", cioè i giapponesi, A+U che pubblica ventidue pagine che gli amici non mi mandano manco, gli chiedo i numeri e non me li mandano. Cioè allora la follia è questa qua. Cioè un altro sindaco intelligente cosa avrebbe fatto, faceva una mostra, teneva una bacheca, una teca sempre aperta con le venti pubblicazioni che ci sono su Salemi facendo vedere ai cittadini cos'hanno fatto.

BR\_ Ma lei lo sa che non hanno nemmeno un sito internet, non c'è niente.

RC\_ Ma lo so!

BR\_ Per chiedere anche delle informazioni base, anche per dire, il Comune, io ho chiesto di accedere al Comune e mi hanno detto di mandare una lettera cartacea, non c'era nessun modo di contattarli.

RC\_ Io adesso so che questo sindaco ha intenzione di parlarmi, ma io ho intenzione di fargli un discorso così, se lei vuole, cioè quei progetti sono pubblicati in tutto il mondo, lei ha un patrimonio tra le mani, ma se non lo usa, cioè ma cosa pensa che il patrimonio sia ancora il vino, sia questo...anche, ma ormai Salemi ha delle altre cose che può pubblicizzare. Cioè se i musei degli Stati Uniti avessero, cioè i musei degli Stati Uniti hanno niente eppure ci sono.

BR\_ Senta lei, se non vado errata, ha pubblicato un piccolo intervento in questo libro, *Mutazioni*, di Rem Koolhaas e altre persone, c'è un articolo di Stefano Boeri ecc., tra i casi italiani c'è lì mettono una foto del Belice, e lei ha scritto una cosa ha proposito di come le baracche diventano stabili, quindi di come c'è questo fenomeno di adattamento no, di stabilizzazione del tempo anche di qualcosa che non era previsto. Non so, mi può dire qualcosa di questo?

RC\_ Va beh, questa è un po' la spiegazione di un fenomeno che si è prodotto dopo il terremoto, perché l'intervento immediato con i fondi statali, intervento di tipo totalmente speculativo perché essendo qui la industria edilizia di bassissimo livello, sono arrivati dei soldi, e naturalmente gli imprenditori locali, o anche vicini, si sono tuffati dentro questa operazione di costruire i basamenti per le baracche, che significava metri cubi e metri cubi di calcestruzzo, quindi è lì il primo spostamento di natura speculativa che richiede naturalmente a distanza di molto tempo un investimento molto alto per smantellarli.

BR\_ Certo, sono anche state fatte delle fondazioni veramente da paura!

RC\_ Figuriamoci! Però quindi sono state impostate le baracche, poi c'è stato un secondo periodo, visto che si protraeva oltre il limite la durata di queste baracche, della pietrificazione, cioè queste baracche hanno incominciato a diventare in muratura, a risolvere problemi anche climatici, quindi fare una parete più protetta

rispetto al freddo, sistemare i serbatoi in alto perché l'acqua potesse arrivare per caduta e così via, cioè tutta una serie di espedienti di una tecnologia povera, diciamo, che però ha consolidato ...

BR\_ Però penso anche alla positività, fa parte di questo stratificarsi.

RC\_ Eccome, è esattamente quello, e poi soprattutto, siccome poi ci sono delle baracche che sono aggregate per avere dei luoghi più, di riunione si sono formati dei luoghi pubblici, a Santa Margherita, in questi posti, ci sono proprio delle conurbazioni vere e proprie in cui si possono distinguere spazi pubblici, viali, ville, moltissimo ha fatto la vegetazione perché nell'arco di..., dal '68 in avanti, quindi sono parecchi anni, sono cresciuti degli alberi anche grandi, adesso ci sono dei viali, quindi un paesaggio stranissimo di rovine e allo stesso tempo di pezzi di città che si sono consolidati. Questo è un fenomeno, una prima città. Poi c'è una seconda città che è la città di fondazione, quella nuova fatta alternativamente che è, di volta in volta è, nel caso di Salemi poche baracche vicine e ricostruzione vicino al paese, come una periferia, intendiamoci, e in altre questa periferia è separata, è un'altra città, come in Gibellina che è il caso, diciamo, più fortunato perché finalmente è proprio un'altra cosa. In altri casi è metà e metà, a Santa Ninfa, per esempio, che c'ha la città una parte vecchia, una parte nuova, però assolutamente senza alcun criterio, o Santa Margherita di Belice dove la parte nuova è addossata alla vecchia e ne ha devastato, se n'è mangiata un pezzo, facendo restauri orribili, distruggendo le..., facendo della chiesa un'operazione che alla lontana ad occhi profani, così, potrebbe assomigliare a quella di Salemi ma che non ha nulla a che vedere con quella di Salemi, ma comunque insomma lo scenario è questo qui. Le città sono tre: la città antica che..., e Gibellina in questo senso è veramente emblematica perché ogni cosa riprende una sua identità e la città è l'insieme.

BR\_ A me è piaciuta perché si supera questa dicotomia classica centro/periferia, storico/moderno, no?

RC\_ Esatto, mentre negli altri casi si leggono le tre città separate e ognuna ha perso l'identità.

BR\_ Io però pensavo che nel caso di Salemi, cioè avevo letto che c'era stato questo tentativo di accentrimento funzionale per cui per esempio, non fare le scuole solo in un posto, ma un po' distribuire, diciamo, in modo da amalgamare attraverso le espansioni dei servizi pubblici, non so se poi questa cosa è riuscita. Io avevo pensato quando avevo letto queste cose che potesse essere un buon intento per superare questa dicotomia centro/periferia.

RC\_ Ma questo poteva esserlo se avessero avuto, ma lì veramente il gruppo di sindaci per anni, e devo dire che era Corrao un po' che li teneva insieme perché ha anche promosso il seminario, il laboratorio che dicevamo. Se avesse, ha continuato a lavorare, però c'è sempre un qualche limite perché se avessero lavorato a questo come a un territorio complessivo che ha dei problemi in comune, cioè avrebbero messo in piedi un sistema come era stato sperimentato negli anni '70 in Inghilterra da Milton Keynes o, che era un po' il superamento della città-satellite, la città-territorio un po' diffusa, dove c'è dentro un centro storico, una città nuova ed è tutto fondato sulla comunicazione, sui trasporti, sulla infrastruttura leggera.

BR\_ Soprattutto ci sarebbero anche dei fondamenti culturali ed anche geografici, territoriali.

RC\_ Esatto.

BR\_ Però il problema è che questa cosa io gliel'ho chiesta anche lì a Gibellina, però quello che mi rispondono è che loro non riescono a vedere, cioè continuano, nonostante abbiano queste cose in comune, a considerarsi Gibellina un cosa, Santa Ninfa un'altra, cioè non hanno questa capacità di fare sistema, capisce?

RC\_ Oh questo è un problema che c'è dappertutto, però anche in Europa c'è questo problema qui: gli Stati nazionali che non riescono a parlare, e quindi alla fine...

BR\_ Beh, adesso non so se lei ha visto, ha sentito la proposta catalana per le aree regionali, basandosi su una questione puramente di cultura territoriale, ha suscitato un putiferio, uno scandalo, perché è sembrata una proposta di scissione, che ne so,

invece era una proposta assolutamente... l'origine era proprio, invece, culturale, cioè si rifaceva a questo discorso...

RC\_ Nel loro caso è una proposta avanzata al contrario dell'Italia, dove invece è una proposta di esplosione, insomma, di volgarizzazione.

BR\_ Beh sì, basta vedere chi le fa queste proposte.

RC\_ Insomma, penso di averle detto la mia idea.

BR\_ Molto interessante, davvero molto interessante.

## **Intervista 2.**

### **Conversazione con l'architetto Francesco Venezia. Venezia, 2 dicembre 2003**

[FV=Francesco Venezia; BR=Benedetta Rodeghiero]

FV\_ Lei mi ripete che cosa deve fare.

BR\_ Una tesi di dottorato il cui titolo è "Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate". Quindi quello che mi interessa è capire l'evoluzione dello spazio urbano tenendo in conto l'architettura, non solamente da un punto di vista spaziale e fisico, ma anche e soprattutto di uso sociale, di significazione dello spazio, etc. Ho preso questi due casi perché mi sembra che il terremoto abbia prodotto una accelerazione in questo processo di trasformazione che in un caso, diciamo naturale, si dà in tempi molto più lunghi e quindi questi due esempi sono un vero e proprio laboratorio di architettura. E in particolare ho scelto Gibellina e Salemi perché mi sembrano complementari come situazioni perché, in un caso, si è data una rifondazione totale, mentre nell'altro caso c'era, in teoria, questo proposito di recupero urbano anche se poi ho misurato con i miei occhi che questo recupero urbano, insomma, non è stato compiuto, perché tutto è fermo, purtroppo...

FV\_ A Salemi? Io sono molti anni che non vado a Salemi, perché...

BR\_ Purtroppo la situazione è veramente pessima perché tutto quello che era stato il Piano Cascio, di cui vi siete occupati lei, Siza, Collovà, etc. è rimasto...

FV\_ E poi so che è tutto in abbandono.

BR\_ Sì, guardi, è in uno stato di abbandono, anche il teatrino, ci sono andata, una cosa da piangere, purtroppo, e mi ha molto colpito soprattutto Salemi perché ho notato una, proprio, quasi cappa di piombo, cioè una immobilità da un punto di vista proprio dell'iniziativa, dei punti di vista, perché io ho realizzato anche delle interviste a varie persone, tanto tecnici, diciamo, come anche persone normali perché mi interessava capire qual è il punto di vista proprio delle persone che ci vivono. E anche come si è dato, dopo 35 anni ormai, l'adattamento alla città ed anche alle architetture che sono state proposte e ho notato che uno dei problemi, secondo me, proprio fondamentali che c'è tanto a Salemi come a Gibellina. Perché anche a Gibellina il Museo suo è in uno stato di abbandono che fa veramente dispiacere. Secondo me uno dei problemi è che non c'è un uso continuo di questi oggetti, cioè non c'è un programma d'uso, per cui, secondo me, l'identità, il riconoscimento da parte degli abitanti dell'oggetto che utilizzano passa attraverso l'uso. Per cui, soprattutto nel caso del Museo, siccome c'erano stati fatti degli spettacoli, delle piccole esposizioni, le persone ho notato che hanno un certo senso di rispetto per questo oggetto, e tra l'altro a loro piace molto il fatto che lei abbia utilizzato la facciata del Palazzo Di Lorenzo, questa cosa viene proprio capita, però il fatto che stia nello stato in cui sta, inevitabilmente fa decadere anche un pochino il senso del lavoro che è stato proposto.

FV\_ Certo, certo.

BR\_ Quindi io ero interessata ad avere un poco il suo punto di vista tanto su quello che lei trovò quando fu chiamato a intervenire in queste due situazioni, ed anche un poco qual è il suo punto di vista attuale rispetto a questa vicenda, ora che è passato quest'arco di tempo e che, quindi, è anche possibile fare delle considerazioni, delle riflessioni di lunga durata. Tenendo in conto che a me, cioè io mi sono concentrata non solamente sui singoli progetti, cioè proprio a me interessa che l'oggetto di studio sia la città nella sua globalità. Perché io penso che poi il valore vero e proprio di questa vicenda, buoni o cattivi che siano stati i progetti, bene o male che siano stati utilizzati, [sia] giustamente questo valore di stratificazione, a me piace usare la parola, in questo caso, "palinsesto", presa dall'archeologia e dalla letteratura, perché secondo me spiega bene quello che è successo lì, perché anche se certi progetti non sono stati finiti o altri sono già in

stato di abbandono, eccetera, si è data assolutamente questa stratificazione di cose e di significati, anche simbolica e culturale, e secondo me questa è la testimonianza che in ogni caso la vita va avanti per cui, ad esempio, anche le tipologie degli anni '70, come il progetto dell'ISES che sicuramente all'inizio, forse, non è stata la proposta più accettata, dal punto di vista per lo meno tipologico e spaziale, ho notato che, diciamo, gli abitanti hanno saputo in qualche maniera adattarsi a questa tipologia e l'hanno fatta propria, per cui, ad esempio, al meno nel caso di Gibellina, a Salemi no, però nel caso di Gibellina hanno ricreato un poco questo vicinato, sono riusciti in qualche modo a farlo. Invece a Salemi, secondo me, la situazione è peggiore perché secondo me non solamente c'è un influsso della struttura fisica di questo paese, è che ha il castello, i palazzi e poi sotto, a scemare, c'erano le abitazioni più umili, diciamo si è mantenuta, perché le persone che occupano i quartieri bassi (...) sono state trasferite tutte nel quartiere nuovo, che non funziona perché...

FV\_ Quindi è un po' svuotata?

BR\_ Il centro storico è completamente vuoto, non ci sono attività, non ci si fa nulla e nessuno nemmeno propone alcunché, per cui Salemi veramente è una situazione disperante dal mio punto di vista, perché c'è da un lato questo attaccamento morboso a certe cose del passato, secondo me anche agli stessi ruderi che però sono come intoccabili e allo stesso tempo nessuno ci vuole fare nulla perché la gente non compra le case, cioè stanno iniziando a comprarle gli stranieri. E poi, invece, per esempio questo attaccamento per questo discorso della pietra Campanella, ho sentito fare delle critiche da parte delle persone sul fatto che è stata usata una pietra che non era quella, etc. senza considerare che c'era anche una ragione puramente di tipologia della pietra, perché, voglio dire, la pietra Campanella, porosa com'è, per fare la pavimentazione non era assolutamente adatta. E lo stesso tetrino, per esempio, non lo stanno assolutamente utilizzando, veniva utilizzato da parte degli studenti del liceo classico, però ora è stato costruito un piccolo teatrino, francamente un po' misero come soluzione architettonica, perché proprio è un po' improvvisato, lì nel cortile del liceo, e ho sentito le persone dire: "Così almeno non dovremo scendere fino là". Ecco questo è un poco il quadro della situazione, per cui mi piacerebbe avere un po' la sua opinione.

FV\_ Io l'ho ascoltata, però adesso dovrebbe fare delle cose. Riformulare qualche domanda più mirata, perché se no...

BR\_ Sì, allora, per esempio, lei, sí, quando lei è stato incaricato, tanto a Gibellina come a Salemi, dei progetti, era stato tenuto in conto... cioè, qual era, voglio dire, l'idea che voi avete avuto per ricostruire. Io suppongo che gli architetti siano stati chiamati nel momento in cui c'era bisogno di rifondare un'identità.

FV\_ Sí.

BR\_ E mi piacerebbe capire in che senso voi avete lavorato. Io ho letto molte cose circa i suoi progetti, però mi piacerebbe, appunto, un'opinione, soprattutto quello che voi avete trovato e perché avete pensato di fare quel tipo di operazione lì. Immagino io che fosse, appunto, indirizzata a ristabilire un'identità e dare degli oggetti di uso pubblico che potessero lavorare come elementi aggregatori.

FV\_ Guardi, però, io posso parlare soltanto per me perché non è che io abbia avuto un rapporto di interlocuzione con gli altri architetti, cioè non è che abbiamo fatto una sorta di intervento concordato.

BR\_ Ho capito.

FV\_ Quindi ciò non è esistito. Io ho avuto il mio rapporto con il Senatore Corrao che è stato, voglio dire, il mio interlocutore, nel senso che lui un po' personalizzava, fortunatamente, l'amministrazione comunale.

BR\_ Sí, ho avuto la fortuna di parlare anche con lui.

FV\_ Per cui era di fatto un'amministrazione, come dire, eletta, secondo le regole democratiche, ma la figura di Corrao era, fortunatamente, poi nei fatti una figura diciamo assolutamente anomala. Restava lì perché riceveva i suoi voti, però fortunatamente lui imprimeva.

BR\_ Sí, me ne sono resa conto.

FV\_ Imprimeva alle cose un... diciamo una volontà che era una volontà che non era frutto della rappresentatività, ma frutto di cultura, di sensibilità, fiducia, ti coinvolgeva nelle cose, tutte cose che sono, diciamo, abbastanza importanti tra un committente e un architetto. Molte volte gli architetti ricevono burocraticamente una commessa, ma poi, diciamo, il loro rapporto è con un dispositivo amministrativo, una delibera, un disciplinare di gara, non è il rapporto con un altro uomo il quale mette sul piatto della bilancia dei suoi desideri, delle sue aspirazioni... Ecco, voglio dire che al contempo Corrao è una persona estremamente rispettosa del lavoro altrui. Ecco, voglio dire che non c'è stata mai nessuna interferenza, come "io non farei così, farei così..", etc. Però faceva una cosa molto importante, dare, in un certo senso il programma all'operazione. Ma non è il programma nel senso di dire "facciamo..."

BR\_ Il programma culturale!

FV\_ Il programma culturale. Cose che i grandi committenti del passato facevano. Poi, con molta discrezione, veramente con estrema discrezione, dava anche qualche suo parere di ordine architettonico, senza mai dire "No, io farei così", diceva "Valuti se questa cosa può avere una sua...". E alcune volte, devo dire, ha dato dei suggerimenti interessanti... quindi, sempre però con molta ... Mentre è stato, dal punto di vista professionale, è stato proprio un committente professionista, cioè un committente che sa come si fa il committente. Non si fa attraverso un pezzo di carta, ma si fa attraverso una passione.

BR\_ C'era proprio, si sentiva tuttora.

FV\_ Per quanto riguarda sa il rapporto tra edifici, usi, etc. io ho esaminato nell'occasione che mi veniva offerta l'opportunità di fare, di mettere in cantiere un'idea di architettura che avevo maturato indipendentemente da Gibellina, indipendentemente dal Belice, indipendentemente da tutto. Cioè, perché nel nostro lavoro quello secondo me interessante [è che] noi formuliamo delle idee, dei piani, delle cose e poi siamo in vigile e paziente attesa che si configuri l'occasione per dargli corpo. Tutto il resto è meno importante. Voglio dire il progetto non si fa perché si deve fare un centro sociale. Cioè cosa poi c'entra un centro sociale! Nel caso del museo, quello non è nato nemmeno come un museo. È vero, si chiama museo perché bisognava pure... non lo potevamo mica chiamare nemmeno un..., cioè dovevamo dargli un nome.

BR\_ Sí, perché le persone sapessero, più o meno...

FV\_ No, nemmeno le persone, tutti i canali di finanziamento, burocratici. Cioè questo progetto doveva avere un suo titolo, che fosse un titolo compatibile con i canali di finanziamento. E quindi si decise, anzi Corrao lo decise, perché io ne sarei stato incapace, non so queste cose, decise che il titolo giusto, più utile, il più opportuno era "Centro sociale culturale". Però, in effetti, quell'edificio è stato concepito come un edificio che doveva essere al contempo un memorial, un vero e proprio monumento.

BR\_ Sí, è chiarissimo, per altro, andando lì.

FV\_ Un memorial, ecco, io dico memorial perché forse è più chiaro di monumento. Cioè un monumento che deve ricordare un evento drammatico.

BR\_ Richiama, contiene la parola, proprio, memento, per cui è proprio...

FV\_ Memento. Ecco, un memento, che poi i monumneti erano delle cose che dovevano ricordare qualcosa. Quindi io mi sono posto il problema di fare ricordare il dramma del terremoto che è soluzione di continuità delle cose, attraverso un edificio che rappresentasse drammaticamente, tragicamente, la soluzione di continuità che un precedente edificio in un altro posto aveva subito. Per cui tutta la storia del frammento messo là dentro è appunto la storia di fare intervenire un elemento tragico, cioè i resti di un evento distruttivo, nel processo nuovo della costruzione. Quindi non..., perché il rischio di quel progetto, rischio molto tangibile che fra l'altro a Gibellina ci sono cose del genere, era che si montasse una storia di incastellatura, di scenografie, e questa facciata fosse messa un po' in piedi così come una specie di quinta che ricordasse la casa, o, peggio ancora, che questo edificio fosse coricato, un po' inclinato come si faceva allora, spesso, perché era

molto di moda il progetto di Derby(?) di Stirling in cui lui aveva messo la facciata dell'edificio neoclassico coricata.

BR\_ Sì, sì.

FV\_ Naturalmente io mi rifiutai di fare l'una e l'altra cosa perché avevo già in testa un'altra storia. E l'altra storia era che, in quegli anni, io ero un accanito studioso e visitatore di alcuni edifici del manierismo italiano. Perché gli edifici del manierismo italiano sono edifici che hanno affrontato, per la prima volta dal mondo antico, quindi dopo tutta la fase del medioevo e del primo rinascimento, hanno introdotto, nel mondo delle forme, edifici che avessero uno scopo, diciamo, tra l'inutile e il passatempo, la distrazione, no, sono edifici che servivano a distrarre le persone. Ecco, l'edificio straordinario, io avevo visitato più volte, studiato il cortile di Giulio Romano, a Mantova, della Cavallerizza, ero un appassionato studioso di Villa Giulia, dove tutta la sequenza dei cortili servono semplicemente a deambulare, affacciarsi, guardare fuori, guardare dentro.

BR\_ Sì, ho notato che lì nel suo lavoro la passeggiata e il guardare sono costanti.

FV\_ Esattamente.

BR\_ Quindi perché lei mette tutte queste fessure, questi scorci? È un tema molto siciliano quello del guardare.

FV\_ Sì, esattamente, un edificio che serve esclusivamente ad avere uno sguardo sulle cose, uno sguardo mirato sulle cose, attraverso una passeggiata monumentale che è fatta da una rampa che discende all'interno del cortile, per me era molto importante che fosse infossato il cortile, da una rampa che risalisse.

BR\_ Ho notato che prima sale, poi scende.

FV\_ Che risalisse, una volta risaliti, si usciva all'esterno dell'edificio, con il passaggio pensile, per poi rientrarvi. Però si usciva senza vedere l'esterno, infatti il passaggio è schermato. Poi si rientrava in una galleria, che era una galleria assolutamente manierista, come potevano essere i corridoi del '500, e servivano a queste persone a passeggiare, conversare, ammirare, magari un antico busto, ogni tanto queste gallerie erano poi ornate da sculture. Io avrei voluto che questo fosse un museo in questo senso. Che ci fossero qualche scultura, che ci fossero dei sedili, uno l'ho fatto, quello che era importante, un lungo sedile, però poi...

BR\_ Sì quello della pausa finale?

FV\_ Quello della pausa finale. Però avrei immaginato che altri sedili..., sedili che fossero meno monumentali, più quotidiani...

BR\_ È vero, perché c'è questa necessità di sedersi, l'unico che c'è è quello che lei ha fatto dove c'è la finestra, che c'è quella possibilità, a piano proprio terra, lì c'è quel gradino formato in modo che c'è un sedile di fatto.

FV\_ Sì, anche lì, non è per fare un sedile, ma è per marcare il fatto che il davanzale del balcone fosse in un certo senso un po' scisso. Io avrei voluto addirittura che quei buchi fossero senza balcone, cioè dei vuoti, che si potesse cadere giù. Poi, naturalmente, ciò non era possibile e allora ho fatto questi balconi più ribassati. Mi viene in mente che era una soluzione che avevo studiato, che ho trovato nell'architettura islamica, e anche a Palermo, che è una città profondamente influenzata dall'architettura islamica, per cui la civiltà islamica amava molto il balcone, che si scendesse un gradino. Era un modo di non renderlo prosecuzione del solaio di calpestio, diciamo.

BR\_ Come per sottolineare che ha un'altra funzione proprio!

FV\_ Un'altra funzione. Per cui questo edificio doveva essere una passeggiata che consentiva di lanciare uno sguardo sull'interno, dove c'era montato questo antico frammento distrutto, e quindi, come dire, contemplare la rovina che la natura delle volte infligge alle opere dell'uomo, contemplare, trarne una qualche emozione, poi contemplare il paesaggio, e sedersi, discutere con una persona in quel riposo.

BR\_ Nel silenzio!

FV\_ Nel silenzio. Soprattutto quello è un edificio che a Gibellina ha un pregio straordinario: è un edificio molto fresco, perché riesce a prendere, e questo devo dire che non è stato nemmeno il frutto di uno studio, è stato in parte...

BR\_ È riuscito da solo, come.

FV\_ Ecco, è riuscito da solo. Però l'edificio risulta molto fresco. Evidentemente tutto il sistema delle aperture, delle rampe, delle cose. È un sistema che provoca una circolazione d'aria che cattura le brezze prevalenti, soprattutto d'estate. Io mi ricordo, d'estate, quando ci mettevamo nel cortile, ci sedevamo sul basamento dove c'è la croce in cemento armato, era una delizia, veramente una delizia, era un'oasi di frescura. E anche in questo credo che quell'edificio abbia una sua natura, una sua origine islamica. Io, quando ho visitato l'Alhambra, che non ha nulla a che vedere naturalmente con questo edificio, cioè questo edificio non ha nulla a che vedere con l'Alhambra, più correttamente, però ho visto che l'Alhambra è un altro regno del fresco.

BR\_ Assolutamente!

FV\_ Cioè questi riuscivano attraverso i buchi, le finestre, i balconi, i cortili...

BR\_ I porticati.

FV\_ I porticati, i cortili, etc., a creare delle grandi riserve di frescura in una situazione di forte calma, quindi io credo che in una città come Gibellina un posto che sia fresco, sia una vera ricchezza.

BR\_ Poi, lei di fatto è l'unico che ci ha pensato, perché, per esempio, questa sensazione, questa situazione non è che si dà tanto, secondo me.

FV\_ Nel libro (?)?

BR\_ Nelle Piazze.

FV\_ Ah, no, no. Infatti sono un po' calde.

BR\_ Infatti lei è l'unico che è riuscito a farlo. Io ci ho pensato perché mi sono immaginata che lì d'estate dev'essere un mezzo inferno.

FV\_ Sì, sì. No, no, un inferno. La gente è disperata, disperata. Si rifugia negli angolini. Mentre quello è un edificio piacevolissimo. Allora la mia idea era che questo edificio, io ero contrario anche a chiudere il piano basso, però lo si è dovuto fare per ragioni anche burocratiche.

BR\_ Capisco.

FV\_ Però io avevo immaginato come un dono che si faceva alla comunità perché la comunità ricordasse e nel contempo si rinfrescasse. Si rinfrescasse ricordando o ricordasse rinfrescandosi, che in Sicilia è un bel dono abbinare rinfresco e memoria. La Sicilia è un posto dove la memoria gioca un ruolo perché è un paese nel quale c'è una tale sedimentazione temporale.

BR\_ Sì è forte, si sente tantissimo. Io conosco altre parti del sud Italia però secondo me, così forte come in Sicilia...

FV\_ In Sicilia c'è una memoria fortissima, fortissima. per cui mettere insieme memoria e frescura mi sembrava un risultato, credo, veramente eccellente. Eccellente.

BR\_ Un altro aspetto che, secondo me, è veramente esistente lì, è la relazione con il territorio, cioè lei, per esempio, fuori, quando uno finisce il percorso, riesce fuori e ci sono questi terrazzamenti.

FV\_ Esatto.

BR\_ Quasi come, proprio anche lì, un giardino arabo, quasi.

FV\_ Sì, che nel progetto originario era un aranceto, quindi era un vero e proprio... lei sa che gli aranceti erano privilegiati dagli arabi per i cortili?

BR\_ Certo.

FV\_ Il patio delle "naranjas" era una tipica...

BR\_ In Spagna ne ho visitati tanti.

FV\_ Sono i giardini degli aranci. Che sono, diciamo, sia come frescura, sia simbolicamente sono un fatto importante. Poi, naturalmente, per i finanziamenti, per le cose, etc. io mi pento che l'edificio non sia rimasto allo stato di incompletezza che aveva prima degli ultimi lavori, perché, voglio dire, questo me ne sono accorto dopo, e mi basta anche come esperienza, ci sono delle cose che raggiungono l'optimum pur essendo incomplete.

BR\_ Basta pensare alla Pietà di Michelangelo.

FV\_ E man mano che si completano perdono colpi. Allora, voglio dire, forse era meglio se si risparmiavano certi soldi e tutto rimaneva ancora più incompiuto,

ancora più così com'era, più selvatico, diciamo, tutto l'intorno. Ma va beh. Poi sono stati introdotti degli elementi, tipo il cubo reticolare, che non è stato inserito da me.

BR\_ Quello di ferro?

FV\_ Sì, ma non è stato voluto da me, è stato inserito, voglio dire, introduce una nota forse, ecco, non lo so.

BR\_ Però quel porticato che c'è lì davanti, quello sì...

FV\_ L'ho fatto io, ma forse... sì, faceva parte del progetto, ma era meglio che non si facesse. Era meglio che non si facesse.

BR\_ È come se introducesse un percorso che è un po' in contraddizione con...

FV\_ Diciamo, diciamo quel porticato è l'unico elemento datato del progetto, datato nel senso che quando fu disegnato era un elemento che poteva anche avere una sua qualità, mentre l'edificio del museo è senza tempo. Cioè non è databile, il porticato è datato. E uno deve sempre riuscire a non fare cose datate. Le cose datate che dopo divengono un po' dei corpi estranei. Quindi io ho un po' queste idee, se potessi lo demolirei. O perlomeno demolirei, lascerei il viale, demolirei i pilastri e la struttura d'acciaio superiore. Diciamo forse lì andava fatto..., anche messi i rampicanti. Cose che non ci sono, vero? Quello è il fatto.

BR\_ No, non ci sono, ci sono solo dei ficus, dei cactus.

FV\_ No, no, voglio dire lì anche la presenza del rampicante poteva...

BR\_ Sì, il rampicante inserisce nel farsi della storia, tutto il verde sempre...

FV\_ Attutisce un po'.

BR\_ Sì, come segna il tempo che passa.

FV\_ Invece è rimasto un poco come un elemento astratto, un elemento così. E questo lo rende come un elemento poco, meno credibile, perché uno dice: "a che serve questo?"

BR\_ Invece a me piace molto che lei abbia lavorato questa relazione con il territorio, che tra l'altro il suo progetto è forse l'unico, anche per la collocazione, che lo fa. Ho pensato, sempre a proposito di permanenza, che una delle cose più permanenti, secondo me, in architettura è proprio la relazione con...

FV\_ Con il suolo!

BR\_ Sì, con il suolo. Secondo me lei lo esprime assolutamente.

FV\_ Infatti, infatti, io ho voluto assolutamente che questo cortile fosse sulla fossa che, voglio dire, è costato anche fare scavi, fare muri di contenimento. Io avrei potuto poggiare sul piano (?). Ho voluto che si scendesse sotto, infatti, poi, rispetto all'strada, c'è una scarpata. Una scarpata, quindi l'edificio emerge un po' dal basso.

BR\_ È come se nascesse proprio...

FV\_ Da sotto terra, sotto terra. Perché io sono sempre rimasto colpito, sin da studente, da questo fatto degli edifici che irrompessero dal sottosuolo. È la cosa che mi era sempre piaciuta e quindi mi piaceva che anche questo edificio in parte tellurico, che uscisse un po' da sotto.

BR\_ Sì, secondo me questo è chiarissimo, e forse è l'unico edificio che riesce perché quando uno va a Gibellina Vecchia o anche a Salemi, questa relazione con il territorio della città antica è chiarissima.

FV\_ Anche il teatrino è così, il teatrino anche è così: il teatrino è scavato.

BR\_ Sì, assolutamente sì. C'è costantemente questo tema, anche lì, del guardare, del paesaggio tanto naturale come costruito, uno si può mettere in diversi punti...

FV\_ Due anni fa ho avuto un'esperienza che è stata fondamentale per la mia formazione di architetto ed è stato, diciamo, questa sorta di viaggio, di viaggio che è durato più i sopralluoghi, sono andato per alcuni mesi, che ho fatto a Preneste, Pellestrina, sulle rovine del tempio della Fortuna Primigenia, che è stato..., diciamo, io poi alla fine mi hanno formato due o tre edifici: il tempio della Fortuna Primigenia, mi ha formato casa Malaparte, dove c'è la scala del teatrino di Salemi, la sella di casa Malaparte. Poi le due cose sono diverse, diversissime.

BR\_ Sta parlando dei giardini segreti?

FV\_ Dei giardini segreti. Però questa cosa della sella, della gradinata, del piano aereo, del tappeto volante.

BR\_ Sì, anche lì c'è questo tema, un po' come il teatrino, di protrarsi quasi sul...

FV\_ Verso l'orizzonte, sì, sì. Poi appunto c'è stata casa Malaparte, c'è stato il tempio della Fortuna Primigenia e ci sono stati un paio di edifici manieristi, diciamo villa Giulia, il palazzo ducale di Mantova. Mi hanno profondamente formato. Per non parlare poi, ma siamo in una storia ancora precedente, il palazzo di Urbino, per la condizione del grande salto sulla facciata dei torrioni, rispetto all'arrivo che è invece un arrivo in piano, rientro nel cortile in piano, cioè dal centro città e poi improvvisamente, con la facciata dei torrioni, mi trovo in questo scoscendimento.

BR\_ Sì, quello è proprio uno sfruttare, diciamo, quello che ha fatto la natura.

FV\_ Sì. Cosa che io attenzio, insomma, questo poi me ne sono accorto quando l'ho visitato, era un'esperienza infantile perché io, nel paese in cui ero nato, c'è il castello Lancellotti.

BR\_ Lei è siciliano, vero?

FV\_ No, no, sono nato a Lauro, in provincia di Avellino. A Lauro c'è palazzo Lancellotti che è esattamente come il palazzo ducale di Urbino, non somiglia naturalmente al palazzo perché il castello si svolge intorno a due cortili e poi c'è questa facciata sullo strapiombo dove c'è una grande torre scala che fa guadagnare il livello del castello alla base del roccione, su cui sorge il castello. Per cui io entro dal portone del castello, che è questa rocca, però si arriva attraverso una strada, sale... Quindi tutta la mia esperienza è tutta in piano, poi, improvvisamente, apro una porta e scopro questa loggia che è 25 metri, 30 metri sullo scoscendimento e c'è questa torre scale che scende giù. Che è un po' la facciata dei torrioni rispetto al palazzo di Urbino. Cioè queste sono le situazioni potenti in architettura, no, che uno poi cerca, che io un po' ho memorizzato, un po' mi sono legato a questi quattro, cinque esempi che hanno un po' plasmato la mia sensibilità.

BR\_ Penso che sia assolutamente evidente quando uno va lì.

FV\_ Sì, sì. Mentre devo dire che, diciamo, che tutte le cose moderne hanno agito solo nella misura in cui riuscivano a ribadire l'antico. Cioè quindi non come rivoluzione e avanguardia, ma come il ribadire l'antico.

BR\_ Beh, sicuramente, ad esempio, in tutti i lavori di Purini c'è un certo formalismo, secondo me, questo cercare...

FV\_ No, non c'è nessun rapporto con l'antico.

BR\_ No, ma nemmeno, secondo me, con l'intorno. La cosa che forse mi ha colpito di più è questa difficoltà nel trovare un rapporto anche con lo spazio circostante. Per esempio anche questa relazione con il territorio, con le dimensioni, non c'è perché anche se loro hanno rispettato l'altezza delle case, però di fatto la dimensione orizzontale...

FV\_ Sono dei meccanismi formali ben congegnati, ben congegnati, perché voglio dire Purini è uno che ha, diciamo, la sua cultura compositiva, quindi è una persona che sa come si mettono insieme, come dire, gli ingredienti tra di loro, pilastri, travi, tetti, case. Sono dei grossi meccanismi, sono delle grosse macchine, per così dire.

BR\_ Sì, però il fatto che inquieti si nota perché non c'è mai nessuno. C'è uno spazio che viene usato solamente qualche momento all'anno, in quel momento là in cui ci organizzano il cinema all'aperto, perché siccome ci mettono le sedie, ci mettono lo schermo, in qualche maniera questi gesti misurano lo spazio.

FV\_ Quindi, voglio dire, sia il museo sia il giardinetto, che è l'altra cosa che ho fatto.

BR\_ Ecco, il giardino segreto.

FV\_ Il giardino segreto, che io considero l'opera migliore della mia carriera.

BR\_ Quale dei due, il primo?

FV\_ Il giardino segreto, il giardino segreto. Nel senso che il museo ha, naturalmente, delle valenze molto particolari, molto speciali, però è un edificio, diciamo, un edificio più complesso e quindi anche... Però il giardino, il giardino, ecco, è un edificio minuscolo, non ha tetto, non ha copertura, quindi è un edificio unipetro no, è un edificio però, compositivamente è impeccabile, cioè ha come, questo veramente mi sorprende sempre quando lo rivedo, lo rivedo anche nelle immagini, nel modello, etc., ha una, diciamo, maturità compositiva che è, diciamo, devo dire rispettabile. Non che il museo non abbia un'ottima cosa, etc.

BR\_ No, certo...

FV\_ Però nel giardinetto...

BR\_ Forse è un oggetto più piccolo.

FV\_ Più piccolo.

BR\_ Come un gioiellino.

FV\_ È più, è più, come dire, è più esemplare, perché è piccolo, molto contenuto e quindi... Poi, voglio dire, era anche un edificio da marciapiede, quindi il peggio che uno possa immaginare nella propria esistenza. Cioè ti danno un marciapiede, dice: "fammi una cosa sul marciapiede". Il museo è una cosa.

BR\_ Sí, ha una sua dignità anche nel nome.

FV\_ No, ma anche come localizzazione è importante. Ma quello è terribile, il giardino è in una sistemazione terribile.

BR\_ È vero, anche perché poi si aspettano che da lì lei in qualche modo chiuda con quel tema delle testate [delle schiere].

FV\_ E devo dire io sono riuscito a fare una cosa che riesce a cancellare tutto l'intorno, se non per certi punti attraverso le finestre, etc. ma al contempo, dall'esterno, si fonde bene con quelle case. Cioè non è un corpo estraneo, non è un corpo estraneo. Quindi io sono felice di quel progetto perché è costato 118 milioni di lire, di lavori, di lavori, non l'operazione. Quindi una cifra proprio piccolina, una buona automobile, diciamo, una buona automobile, e compositivamente buono, valido.

BR\_ Poi proprio questo tema che lei dice dell'edificio manierista, si dà proprio in maniera ancora più perfetta.

FV\_ Sì, sì. Io per esempio sono un grande estimatore, anche se è un edificio che ho conosciuto più tardi, un po' più tardi ma non tanto, l'ho conosciuto nell'86, quindi sono un grande estimatore del ninfeo di Gennazzano di Bramante, che anche quello è un edificio basato appunto sull'idea del padiglione del tempo libero che è un concetto modernissimo. E il manierismo, lì va bé non è manierismo perché siamo nel primo rinascimento, però voglio dire, quel padiglione anticipa profondamente le tensioni del manierismo pur avendo un linguaggio architettonico dell'aulicità bramantesca. Cioè quando si vedono le serliane, i grandi archi con gli oculi, cioè tutto il linguaggio della magniloquenza albertiana, no, nemmeno, aulica. Però poi c'è la frivolezza del lusso. Cioè il fatto che il lusso sia di un'allegra brigata che vada lì con amici, con amici a passare una piacevole giornata ad allagare perché sa che là c'è una chiusa. Quindi loro chiudevano il torrente, allagavano le cose, si divertivano per una giornata, mangiavano, bevevano...

BR\_ Ecco, parliamo anche dell'acqua, in questi progetti c'è dappertutto, perché, voglio dire, va bé nel museo c'è quella...

FV\_ C'è la fontana pluviale.

BR\_ Fontanella,

FV\_ Pluviale, che raccoglie l'acqua piovana.

BR\_ Poi c'è un'altra fontana nel secondo giardino segreto, e anche lì c'è un tema, o per lo meno come lei tratta i pavimenti... è destinato, quando piove, ad avere acqua, insomma.

FV\_ Sì, sì.

BR\_ Quindi che significato aveva per lei in questi progetti l'acqua?

FV\_ Bé no, semplicemente l'acqua è uno dei grandi ingredienti dell'architettura, quindi io credo che ogni buon edificio debba darsi pena di saldare i conti con l'acqua in una misura o nell'altra. Intanto ogni edificio deve fare i conti col trasformare l'incubo delle piogge, dei danni da piogge, in un fattore di bellezza che è forse stato tra i primi grandi impegni dell'architettura cioè tutta la strategia dell'architettura è stata quella di raccogliere ed allontanare l'acqua in una maniera bella. Insomma la forma del tetto a capanna, quindi tutta l'architettura dei templi. L'Egitto non lo considerava perché là l'acqua era una situazione diversa cioè era eccezionale, era una cosa... Ma per esempio in Grecia tutto il problema è stato quello della difesa dalle acque del tempo, dell'edificio, trasformando questi in un apparato plastico straordinario.

BR\_ Sì, è assolutamente vero.

FV\_ Cioè tutto lo stesso sistema delle modanature, gocciolatoi, etc. era tutto un sistema di reggimentare lo scorrimento delle acque e il suo allontanamento dalle pareti verticali.

BR\_ Gli stessi segni dei gradini o di altre incavature, la pavimentazione, anche quella.

FV\_ Questa è una, però le acque hanno anche una loro presenza, e questo è un apporto prevalentemente islamico.

BR\_ Sì, di rinfresco.

FV\_ Di rinfresco e del rumore. Cioè l'acqua come mormorio, no, che è la cosa più bella dell'acqua.

BR\_ Sì, la musica.

FV\_ Lo sgocciolio, lo sgocciolio. Infatti poi gli islamici si sono sempre dati grande cura di avere un uso molto contenuto dell'acqua, ma con una forte espressione, però amministrando, lo sgocciolio, dei piccoli rumori, dei piccoli suoni dell'acqua. Quindi io ho voluto, in questi due edifici, usare l'acqua in questo senso, in senso più islamico che greco. Cioè non tanto nelle modanature del tetto, ma quanto nelle piccole vasche, nelle pozze di raccolta dell'acqua, cioè in elementi di... addirittura lo stratagemma della fontana pluviale, diciamo, è abbastanza interessante perché è una certa novità, voglio dire, cioè non è acqua portata là, ma l'acqua proprio che si raccoglie spontaneamente.

BR\_ E poi la cosa bella è che c'è sempre un pochino d'acqua.

FV\_ Sì, perché poi una pioggia ogni tanto c'è, un po' evapora, un po' rimane.

BR\_ Sembra addirittura quasi un acquasantiera.

FV\_ Sì, un acquasantiera, sì. [...] L'idea del serpente che chiudesse quel varco, che impedisse che si cadesse giù. Però, al contempo, diciamo il serpente trovava una buona alleanza con l'idea del cilindro che è precedente al serpente. Cioè il cilindro fin dal progetto di massima, mentre il serpente è una cosa che si aggiunge nel progetto, diciamo, esecutivo, nel progetto finale.

BR\_ È quasi come se bevesse nella fontana.

FV\_ Certo, perché una delle caratteristiche dei serpenti è quella che si abbeverano in una piccola pozza d'acqua piovana, cioè proprio, infatti è pericolosissimo in campagna, magari attardarsi vicino, così, a una piccola cosa d'acqua perché lì è il posto in cui può stare un serpente. E quindi poiché il serpente poi lì ha un valore simbolico, perché fu oggetto poi di uno studio abbastanza approfondito, perché il serpente ha due valenze, cioè c'ha innanzitutto la valenza della spira, e la spira ci dice del ritmo delle cose, cioè del fatto della non linearità, ma del fatto del tempo in forma di spirale, quindi sarebbe il ripresentarsi delle cose e quindi poiché il museo, diciamo così, è il... la distruzione, l'effetto della distruzione che ritorna nel mondo della costruzione, cioè il frammento diruto che diventa materiale di costruzione, il serpente bene illustra questo ritorno del distrutto al costruito. E quindi così. Poi al contempo ci fu anche una curiosa concomitanza, perché nell'agosto in cui io progettai, decisi il serpente, feci la lettura del Così parlò Zarathustra di Nietzsche e, cosa singolarissima, Nietzsche decide di aprire questo libro con una descrizione che è identica, che può essere perfettamente concretizzata dal ricorso delle cose di Gibellina, perché lui dice che lui sta in una grotta, adesso cito a memoria, lui parla di una grotta, parla del serpente e del sole nascente che fa visita in questa grotta.

BR\_ È proprio il taglio...

FV\_ Il taglio di luce, e dell'aquila. L'aquila non potevo certo governarla uio, ma lì ci sono una serie di uccelli, anche rapaci, che girano lì nelle zone, no, falchetti, cose...

BR\_ Questo tema del ritorno su se stesso è anche il percorso che lei fa.

FV\_ Sì, ritorna la spirale, infatti spiraliforme l'edificio, spiraliforme l'animale che è stato messo lì, etc. per cui tutto ciò acquista, io non l'ho mai scritte queste cose.

BR\_ Io, se a lei fa piacere, gliela mando la registrazione, la trascivo e gliela faccio avere.

FV\_ Io non ho mai scritto questo pensiero su queste cose, anche perché purtroppo l'edificio è stato sempre pubblicizzato a spizzichi. Nel tempo non c'è mai stata una cosa... Bé comunque.

BR\_ Sì, quindi diciamo, per concludere un po', la sua visione, da oggi anche in considerazione appunto di qual è lo stato adesso di queste cose.

FV\_ Io lo sa dove conosco delle descrizioni, delle persone?

BR\_ Lei magari non ha coraggio...

FV\_ non ho voglia, non ho coraggio, non ho voglia.

BR\_ È troppo doloroso anche per chi non l'ha fatto, per cui...

FV\_ Sì, sì.

BR\_ Corrao, per esempio, quando io ho parlato con lui, mi diceva una riflessione molto amara che però probabilmente è proprio la chiave di tutta la questione. Lui mi diceva che gli sarebbe piaciuto... cioè io gli chiedevo, prospettive no, che futuro vedesse per questi posti, per Gibellina, etc. Lui diceva che in primo luogo l'operazione da fare sarebbe lavorare molto sul senso di responsabilità, lui mi ha parlato di questa cultura della responsabilità delle persone. Cioè capire che, appunto, occuparsi, avere cura delle cose ed anche...

FV\_ Infatti io non le nascondo che ho avuto anche l'invito di occuparmi un po' di operare sul museo, far spendere dei soldi, etc. io ho il terrore che si aggiungano altre cose alle cose già fatte. Proprio altre cose, orpelli, piccoli corpi di fabbrica, cose per funzionalizzare. Io quello che vorrei è che si programmasse una questione di nettezza urbana.

BR\_ Di manutenzione, certo.

FV\_ Nettezza urbana. Cioè che tutto il progetto fosse quello di fare in modo che una persona una volta ogni 15 giorni, sarebbe sufficiente...

BR\_ Sì, gliel'ho detto anch'io...

FV\_ che vada là dentro, toglie lo sporco, toglie qualche erbaccia che rischia così di... Basta, non serve più niente. E poi nel tempo fare quelle manutenzioni che dovessero, non so, lo smalto superiore, l'intonaco. Però non aggiungere cose... mo' facciamo una nuova cosa, aggiungiamo un piccolo padiglione, etc. basta! Io toglierei, io demolirei alcune cose, ma non aggiungerei più niente.

BR\_ Bene io la ringrazio...

FV\_ Va bene.

### **Intervista 3.**

#### **Conversazione con il senatore Ludovico Corrao, ex-sindaco di Gibellina.**

**Gibellina, 18 novembre 2003**

[LC=Ludovico Corrao; BR=Benedetta Rodeghiero]

LC\_ [...] non solo negli altri paesi dove vediamo ancora nuclei di baracche o ancora come a Salemi mancano i soldi per il contributo alla ricostruzione delle case. Qui Gibellina manca tutto il completamento delle strutture pubbliche.

BR\_ Per esempio?

LC\_ Per esempio il Centro Culturale di Consagra che non è solo un centro culturale, stiamo attenti, è anche un centro di..., degli ambulatori... e poi diventa un passaggio pedonale coperto tra la parte alta e la parte bassa della città, quindi un ponte, diciamo. E questo è fermo, hanno dato l'appalto poi ha vinto non so (...) è fallito non so che cosa ed è rimasto fermo.

BR\_ Poi c'è la chiesa.

LC\_ La chiesa che è rimasta ferma, e quindi anche l'area che era destinata a verde pubblico, ma io avendo pochi soldi ho fatto subito l'altro giardino, l'orto botanico, quello già è realizzato. Quindi doveva venire uno spazio di verde pubblico però anche quello attrezzato nel senso che nei dintorni si facevano dei grandi edifici che era stato proposto da noi come il grande centro di produzione culturale: gli *ateliers* degli artisti, gli *ateliers* degli artigiani, i musei.

BR\_ Perché questa grande scelta delle opere d'arte?

LC\_ No, non è che è una scelta quella delle opere d'arte...

BR\_ Sì, ma ce n'è una concentrazione tale che si impone, insomma.

LC\_ Nasce dalla disponibilità degli artisti a lavorare insieme alla popolazione, dopo il risultato che era quello della riqualificazione artigianale, ché tutte queste opere sono state realizzate qui, quindi anche un processo di trasformazione da contadini a artigiani, che nei vecchi paesi era evidentissimo. Poi dal fatto, ecco torniamo al discorso della mancanza di stratificazione storica, che la collocazione di opere d'arte dava un momento di identità a un moderno spazio.

BR\_ Quindi, secondo lei...

LC\_ Quasi che ci fosse una gara giovani, diciamo, a chi voleva un'opera d'arte.

BR\_ Senta, ma perché questa cosa delle opere d'arte, in realtà, è arrivata in un secondo momento, all'inizio...

LC\_ No, sono nate contemporaneamente, certo la realizzazione... ma la Stella di Consagra nasce negli anni...

BR\_ Sì quella fu tra le prime... No lo dico perché secondo lei, voglio dire, se lei dovesse riconoscere l'atto di fondazione della città diciamo, l'atto o gli atti che voi avete considerato di fondazione della città, quindi come dire l'inizio di questa nuova identità di questo riconoscimento da parte dei cittadini della loro città, qual è stato secondo lei?

LC\_ Ma, l'altro *input* forte era quello di elemento fondante di uno sviluppo economico diverso, quindi che si puntava allora a una città d'arte, perché in Italia è concetto che (...), una città di presenze e di eventi che tenessero vivo il sentimento di comunità, di coesione della città e fossero un punto di attrattiva forte per tutta la gente delle altre città vicine, anche da fuori, alimentando quindi anche un sistema economico nuovo che era quello dei ristoranti, che era quello degli alberghi, di fatti nel piano lei ha visto che noi abbiamo inserito due avamposti per alberghi, purtroppo non li hanno realizzati, ma in qualche modo la gente li sta realizzando, e parlo delle case-albergo.

BR\_ Che secondo rispondono di più a quella che è la cultura di qui, perché alle persone magari si svuota la casa perché il figlio va via, allora la riutilizzano, allora gli fa piacere, a quelli che vengono da fuori fa piacere perché...

LC\_ Ma certo anche questo è stato un processo lento e difficile perché la donna di qua non è che facilmente accoglie un ospite di fuori, capisce? La riservatezza...quindi l'aver innescato...

BR\_ Avrei detto il contrario perché i siciliani sono così famosi per essere ospitali...

LC\_ No ma la legge di (?) gli ha dato la forza di superare questi tabù.

BR\_ Ho capito. Quindi lei dice che queste di fatto sono cose che hanno aiutato l'evoluzione sociale.

LC\_ Che hanno puntato sull'evoluzione sociale ed economica della città. Cioè a dire la città non ha altre risorse, ha queste piccole risorse dell'agricoltura, queste piccole risorse che possono venire dai traffici commerciali perché la collocazione è un crocevia tra tanti posti quindi si possono stabilire delle relazioni commerciali, ma, soprattutto, sugli eventi culturali, sugli eventi spettacolari, sui musei, sulle cose, si stabilisce un patrimonio che diventa un patrimonio di circuiti economici e tra l'altro ha funzionato perché con differenza che altrove almeno qui ci sono tanti ristorantini. Certo, quando cadono questi programmi di impegni culturali si affloscia tutto, e quando, invece, queste cose vanno a pieno ritmo, qui diventa ... qui dipende quindi da una volontà forte di sostenere, dal mondo dell'editoria, dalla pubblica amministrazione, anche dalla Regione, dal comune.

BR\_ Però io ho avuto la sensazione che la pubblica amministrazione si riconosca in questo programma di Gibellina come città d'arte, però...

LC\_ Come città d'arte io non lo vedo...

BR\_ Lo so però è quello che io ho colto da quello che mi dicono, quando invece quest'altra questione, mi sembra, economica in un senso anche... per esempio l'artigianato, tutti i prodotti dell'agricoltura locale che a me sembra che costituirebbero un complesso molto più articolato, molto più...

LC\_ Le piccole economie, cioè le piccole culle di economia.

BR\_ Certo anche più sostenibile dal punto di vista economico, ecco. Questa penso che sarebbe la visione, che potrebbe essere studiata. Invece si sta facendo...

LC\_ Penso che si sta avviando lentamente, ripeto. Ma anche perché queste cose presuppongono una trasformazione mentale, ha capito?

BR\_ Certo! Quelle sono sempre più lente delle altre trasformazioni. Però lei ha avuto l'opportunità di vedere questo?

LC\_ Funzionano, diciamo, però un conto è trasformare l'aria di questa cosa e poi un'altra è dare sostegno...

BR\_ Però quando io vedo cose come questa dei Bed & Breakfast penso che funzionino queste cose se non...

LC\_ Ma certo, però tu devi accompagnarli questi processi con delle strutture, delle infrastrutture, dei sostegni, degli stimoli tali che la gente ci veda l'utilità. Perché poi loro si coordinano, se ci vedono l'utilità si buttano. Che vuoi fare.

BR\_ È bella anche questa questione del turismo rurale, mi sembra interessante.

LC\_ Sì, ci sono anche già parecchi agriturismi qua vicino, sono tutti pieni ormai.

BR\_ Certo, perché qui stavano parlando invece per esempio della necessità di creare alcune industrie, lei cosa ne pensa?

LC\_ Ma, intanto c'è una zona artigiana, non ho capito, poi le industrie non è che nascono perché così il sindaco vuole le industrie e fa le industrie. Non è che basti fare le industrie, mica siamo Agnelli, le industrie dovete farle voi, voi devete pagare gli strumenti anche se poi le devi fare, capisce? E io ho creato la zona artigiana, questa è un'attività, anche per non sconvolgere, diciamo, costumi, mentalità, culture di un paese. È semplice andare a fare le industrie: di che cosa? Poi a chi li vendi i prodotti? Pensano tutti fretta, secondo me. Poi ho fatto un altro (?). Ecco, è questo, e poi il grande centro che io penso che lo abbiamo costruito, qui e che poi un privato l'ha preso e c'è un allevamento di migliaia, decine di migliaia di suini, fanno la carne insaccata, fanno altre cose. Quindi ne abbiamo fatte di cose.

BR\_ Certo.

LC\_ Poi non è che uno dice... cioè lì ci sono trenta di Gibellina che lavorano, mica uno. Poi quando li sento dire un giorno "ma perché non fate industrie?", gli ho detto: ma scusami qui c'è il periodo della manifestazione delle Orestidi, qui

vengono decine di migliaia di persone, non ho capito. Se non pigli una madre, una nonna i tre (?), e chi li viene ad attendere qua? Niente...la fabbrica no?

BR\_ Probabilmente perché c'è sempre questo scimmiettamento di modelli, esterni

LC\_ Va bé ma invece il punto è di fare uscire fuori la responsabilità delle persone, ecco! Questo è il problema. Uscire fuori dalla situazione di rassegnazione, che è anche giustificata storicamente, però non è sempre così, indirettamente.

BR\_ Sì, purtroppo dipende proprio della cultura siciliana.

LC\_ Bé, invece andando fuori il Siciliano, il meridionale, invece, sulla cosa, capisce il concetto. Io a vedere i parenti andare riandare da (?), poverini, tornare a (?). Una s'è inventata di fare la sarta, l'altro si è inventato di fare il muratore, che non lo faceva prima...

BR\_ Certo di spirito d'adattamento ce ne avete molto. Senta ma secondo lei questo senso di responsabilità non è possibile?

LC\_ In qualche modo c'è, perché certo ci sono attività che prima non c'erano a Gibellina, no? Ci sono supermercati, ci sono le donne che lavorano, che prima non c'erano, che prima non uscivano manco di casa.

BR\_ Secondo lei è un problema che ci siano tanti giovani in giro per il mondo, che potrebbero essere qua?

LC\_ Quello è un concetto generale di istruzione, tutti i giovani intellettuali vanno in giro per farsi un'istruzione, semmai, certo, il processo, e di rifondazione e di ricostruzione, il processo anche di sostegno di tutte queste attività collaterali, è chiaro che questi giovani scappano. E scappano secondo me non solo per bisogno, ma perché quando viene meno nel paese questa forza innovativa i giovani si sentono a disagio, evidentemente, senza più stimoli.

BR\_ Certo, dà l'impressione che non cambi mai nulla.

LC\_ Quindi erano una cosa molto importante le attività, diciamo, no?

BR\_ Però mi sembra, che poi secondo me sa che cos'hanno, di non fare ...

LC\_ Che sorreggono il corpo, diciamo.

BR\_ ... di non far sentire isolate le persone; l'attività culturale ha una risonanza extraterritoriale.

LC\_ L'attività culturale non è di contemplazione, le ho detto, cioè c'è ancora in funzione questa cooperativa di giovani che fanno la ceramica. È cultura quella! Diceva che lei era un'attenta (?), è tutto basato sulla capacità, dell'alta manualità.

BR\_ Senta, un'ultima cosa, lei che cosa direbbe... non che manca? O, diciamolo meglio, in che direzione vorrebbe che andasse Gibellina, in che direzione se l'immagina? Cosa sogna?

LC\_ Io vorrei che i cittadini di Gibellina stimolassero sempre di più le loro possibilità, le loro capacità e soprattutto creativa, e in questo il ruolo principale lo possono svolgere solo le donne, perché intanto un'annotazione, che tutto il processo di ricostruzione è andato avanti perché le donne capeggiavano tutti i movimenti: di rivolta, di assemblee popolari per i modelli di urbanistica della città, di ricostruzione della casa, etc. E sa perché questo fatto, perché stranamente in tutti questi paesi, la proprietà della casa qui i genitori la intestavano alla figlia femmina.

BR\_ Questo non lo sapevo!

LC\_ Il 90% dei titoli di proprietà immobiliare era una donna.

BR\_ Quindi è matriarcale la famiglia siciliana.

LC\_ Non è matriarcale, si lo è in gran parte perché se andiamo a parlare di questo argomento non la finiamo più, ma c'è diciamo questa distinzione del ruolo: la donna è la regina della casa, quella che costruisce la casa, mentre il marito va via o per la guerra, com'era allora, o perché è emigrato, o perché è malato, la garanzia di stabilità è la donna a quel punto, che attorno alla casa regge tutto, regge i figli, va in campagna a lavorare col marito, etc.

BR\_ Quindi anche questo fatto di avere la casa in custodia ha un effetto sui figli.

LC\_ Questa è stata la donna. Allora vorrei che questa donna la portasse più avanti, la tendenza è iniziata, già solo il fatto che hanno riconquistato la casa.

BR\_ Ho capito. Che limitassero il ruolo degli uomini.

LC\_ Esattamente. In parte c'è di politica... E per incoraggiare queste capacità (?) pensi che quando noi facemmo la scelta qua di Salinella, che era la città murata con tutto il sistema mafioso, sui feudi ci campava la mafia e a parte i proprietari, no, i Salvo, i Corleo, e tutto il contorno. E venivano nelle assemblee a minacciare di disturbare per non arrivare a una determinazione, le donne li cacciavano materialmente fuori, dall'aula! Solo le donne potevano avere questo coraggio! Eh, ma le manifestazioni che abbiamo fatto quando poi la polizia disgraziatamente sparò, fece cose terribili, in primo piano c'erano le donne. A quel punto la molla era anche questa, cioè il potere economico, capisce?

BR\_ Certo. Anche a semplice vista che la donna nella società in generale abbia un potere economico crescente...

LC\_ In Sicilia la donna ha una forza molto importante. E debbo dire che per gli aspetti negativi anche la responsabilità principale è pure della donna, l'incapacità tante volte di affrontare il marito mafioso e di fargliela vedere, di conservare i figli, di salvare i figli, capisce? Levarli dalla fedeltà, dalla influenza del padre. Eh, ma potrebbe, alcuni esempi di questi ci sono stati.

BR\_ Sì?

LC\_ Eh bé, l'esempio dei film di ora, le donne, basta vedere qui la ragazza, Rita Atria, quella che si è buttata fuori...eh!

BR\_ Sì però, appunto, finiscono così!

LC\_ La madre invece che imponeva il regime mafioso, la madre che imponeva il regime mafioso facendo ammazzare i figli, una cosa... e mettendosi contro questa ragazza che denunciava queste cose! Però di contro abbiamo una per esempio come Franca Viola che, quando fu rapita dal mafioso per essere sposata con violenza, rifiutò, io ho fatto l'avvocato in quel processo, quindi conosco bene tutta la situazione, ho fatto l'avvocato di parte civile a favore della ragazza, quindi c'è queste donne, questo punto di donne, dove l'istinto della difesa del figlio si incanala nella via giusta, capisce?

BR\_ Però manca magari un appoggio politico e sociale in questo.

LC\_ Manca l'appoggio della cultura, della Chiesa che evidentemente non favoriva la donna, la famiglia, la donna, tutto questo.

BR\_ Adesso è migliorato, un pochino.

LC\_ È troppo presto purtroppo, però ci sono oggi delle condizioni per andare molto più avanti, molto più avanti. Per esempio qui c'era una cooperativa di donne che ricamano, con gli artisti che disegnavano per i ricami di queste donne, lo facevano gratuitamente, e andava benissimo, vendevano, così. Poi tutto d'un colpo si è fermato tutto perché la presidente si era fatta il fidanzato e il fidanzato non voleva.

BR\_ Quindi a sua opinione c'è ancora qualche forma di sopravvivenza di questo tipo di...

LC\_ Decidere con queste oscillazioni: un po' all'americana e un po' così.

BR\_ Incredibile, è quasi una rassegnazione così e poi questa lotta, questa capacità...

LC\_ Il mondo è così, il mondo è così, non può cambiare, che vuoi fare... c'è tutta questa pressione, compressione, dei parentadi, della contrada...

BR\_ C'è sempre un po' di fatalismo qui...

LC\_ Questa è compressione, perché poi se tu parli di questo non sei riconosciuto dalla tua società, capisce?

BR\_ Eh certo! Il riconoscimento della famiglia, e della società poi...

LC\_ Perché tu devi essere riconosciuto dalla tua società, dalla famiglia, per non essere cacciato devi essere considerato. Il processo dell'emigrazione in qualche modo ha favorito queste liberazioni. Le donne quando hanno seguito i mariti in Germania e pure là sono tornate come intenditrici, lavorano.

BR\_ Certo hanno imparato, hanno vissuto con molta più libertà. È molto interessante quello che mi ha detto, la ringrazio infinitamente.

LC\_ Ma, sono processi, ripeto, che nessuno può pensare di guidare, seguirli e accondiscendere, aiutare, incoraggiare, bloccare, così... Io, mi sono affidato soprattutto alla forza degli eventi della storia, degli uomini ...

BR\_ Certo vuol dire che è stato anche lungimirante, perché poi gli eventi bisogna saperli leggere da che parte vanno, perché sennò si può anche fare poco...

LC\_ Ma anche l'idea di poter essere un pianificatore di che, muove di più di quale teoria? Pianificazioni culturali, ideali, economiche, in cui c'è chi decide e gli altri seguono. I punti diciamo di decisione sono talmente molteplici, diversi, in contrasto, in contraddizione con quell'altro che non c'è il primo piano.

BR\_ Ma poi la pianificazione risponde a un principio d'ordine assoluto nella speranza che tutte le cose vadano al loro posto, come è previsto, purtroppo molto raramente si realizzano...

LC\_ E di fatti intanto a me ..., ho ricevuto alcune critiche sul piano urbanistico, case ..., cioè io non ho più fatto nulla!

BR\_ Io sinceramente, la cosa che mi ha ispirato a fare questo lavoro è proprio perché io trovo straordinario il fatto che la vita stessa ha avuto, diciamo, quella forza tale da mettere a posto, cioè sta mettendo a posto, e arrangiando, autoregolando le cose per il proprio peso. Indipendentemente dai piani sbagliati, i fallimenti, le cose vanno a posto ugualmente.

LC\_ Devi affidarti, devi affidarti alla capacità che hanno le persone. E poi che loro vivono bene lo stesso, che se anche la casa è brutta, che me ne frega, non ci sto bene?

BR\_ È questo che mi è sembrato straordinario.

LC\_ Tenere un principio di responsabilità, di autonomia degli altri, no? Di rispetto degli altri, non imporre mai delle cose. L'imposizione più sottile è avvenuta da parte mia, debbo dire, che è quella di costruire dei modelli a cui guardavo, e sui quali poi si potevano misurare. Le cose più giuste sono queste, perché c'è una fase diversa nella costruzione delle case che ha una architettura diversa.

BR\_ Ho visto, sì.

LC\_ Tenuti dei periodi, no? Prima le casette dei fatte geometri così, e tutti i garage dalla parte (?), chi se ne frega! Fagli fare la casa, chi se ne frega del cemento armato!

BR\_ Io ho visto anche che poi su questo impulso le nuove case che stanno facendo sono migliori di quelle fatte dall'ISES.

LC\_ Funzionano! Il progetto di Venezia, no? Funziona perché la gente vede "ah che bello!" e ricorda le pietre delle case del suo passato. Le cose di Nanda Vigo, i deliri di Nanda Vigo, l'arco di Nanda Vigo, sono valori, sono da povera gente del sud.

BR\_ Cioè lei come mette le cose quasi silenziosamente e lascia che la gente si ispiri, qualcuno si ispirerà, qualcuno no...

LC\_ E trascinano, le cose trascinano.

BR\_ Però la forza dell'evidenza, in qualche modo.

LC\_ Ma poi debbono essere convinte le persone, di queste cose, mi sembra.

BR\_ Certo anche perché poi per poter amare la propria città e occuparsene con cura, bisogna sentirsela...

LC\_ Deve essere fatta da loro! Sentirsela loro, è come un abito, come l'abito di una persona, se io non mi ci sento bene in quell'abito, sarà una grande firma però, se me lo metto mi sento anche gobbo!

BR\_ Sì, certo. Io la ringrazio infinitamente, è stato estremamente utile questo colloquio.

## Trascrizione 1. Gibellina

17\_XI\_2003

**Ingegnere Peppe Rizzo** Un'alluvione nell'anno 1993 ha distrutto parte degli archivi del Comune di Gibellina.

**Assessore Antonino Lanfranca** Gibellina è un'isola nel TERRITORIO di altri comuni (Salemi e Santa Ninfa). Problema: non avendo territorio proprio oltre i confini urbani, sono difficili ampliamenti (industriali o commerciali). Questo vincolo condiziona ogni possibilità di espansione per questa ragione non c'è Piano Regolatore. È un problema di intestazione comunale: attualmente c'è in trattativa uno scambio consensuale con Santa Ninfa per unire territori. Tale scambio consiste nell'attribuire le terre limitrofe a Gibellina Nuova a cambio di terre del territorio di Gibellina Vecchia. Questo permetterebbe di abbattere i confini esistenti.

Attualmente tutto ciò che nasce attorno a Gibellina lo decide Santa Ninfa. Problemi di origine ambientale sono competenza di Salemi in quanto a pianificazione e controllo. L'abuso edilizio non è competenza di Gibellina. Il controllo lo fanno i vigili urbani.

La nuova illuminazione di Gibellina (vedi zona chiesa madre) è stata fatta nel 2002, per omogeneità con una serie di lampioni che erano stati collocati nel 2001 insieme a una certa quantità di palme. La pavimentazione e le panche sono ereditate da una precedente amministrazione (nuova Via Salvo D'Acquisto).

Altre cose realizzate dalla presente amministrazione: sistemazione del Sistema delle Piazze e manutenzione delle scuole medie.

Obiettivo numero 1 della Regione è la RIFORMA AGRICOLA COMUNITARIA prevista per il 2006, e l'applicazione della AGENDA 2000 (PIL non conforme per il livello della disoccupazione). La Sicilia ha ricevuto un finanziamento cospicuo per il POR (Progetto Operativo Regionale) per il miglioramento dei centri storici e la protezione delle opere d'arte (Legge speciale per la manutenzione delle opere d'arte). Usufruiscono di una detrazione statale del 41% per le spese di manutenzione e una serie di incentivi per la miglioria delle facciate e piccoli ampliamenti.

Il piano di trasformazione (che non è il PRG) prevede nella zona sud della città 5 lotti a destinazione industriale e commerciale (divisi in due zone). Con la legge del 1968 si espropriarono solo terreni per edilizia privata non per industria o commercio, ne consegue che ora i terreni sono insufficienti per l'espansione nè si sa in quanto tempo sarà possibile risolvere il problema.

In relazione con la dimensione del territorio ci sono pochi servizi. Gli spazi sono molto grandi e poche le persone (bassa densità) anche dovuto al forte flusso emigratorio che non ha terminato dagli anni 50 in poi. Ci sono ogni giorno meno giovani disposti ad occuparsi nell'agricoltura ed il comparto ha perso economicità.

Tuttavia la TERRA non ha smesso mai di essere valorata: la gente sta comprando tutti i terreni adiacenti a Gibellina Nuova per avere vicino casa terre di proprietà da coltivare a orto. I giovani invece non sono interessati a comprare terre vicine, neppure per la villeggiatura. Il turismo dovrebbe essere una risorsa inserendo il luogo in un circuito turistico più ampio. Si dovrebbe lavorare per rendere accogliente ed attrattivo alla vista il verde pubblico, l'arredo urbano. Il turista amante dell'arte dovrebbe essere colpito dalla scrupolosità della cura. I prodotti biologici e l'agriturismo potrebbero essere una risorsa se non vi fosse una cultura avversa a questo tipo di cose. Ogni giorno di più si stanno creando le condizioni perchè Gibellina faccia parte di un circuito turistico.

Altre interventi di modernizzazione è per esempio l'impulso alla raccolta differenziata dei rifiuti (benchè ancora ci sia un problema sociale di normalizzazione della raccolta stessa dei rifiuti)

**Ludovico Corrao**\_ Si tratta di sistemare quello che hanno dato. Selinunte, per esempio, ha le cave di alluminio, però il polo industriale si fece in Calabria e non qui.

La città territorio si sta realizzando però dall'altro lato della valle rispetto a quello che si pensava (VS autostrada PA-Mazara).

I Fasci siciliani a Gibellina volevano fare una terra di libertà.

Lo spazio pubblico può essere strumento di sviluppo economico. Nel caso delle Piazze, si è tentato di addossare le case alla piazza che diventa quasi la vetrina della casa.

Si è tentata una riqualificazione artigianale.

La scelta del nome (Gibellina Nuova) doveva aiutare a ristabilire il sentimento di identità.

Ora è un elemento fondante di uno SVILUPPO ECONOMICO però diverso da quello che si era immaginato. Sono sorti alberghi e ristoranti, tutto a conduzione familiare. Vi è una zona artigiana e un centro zootecnico, ora privato.

18\_XI\_2003

**Geometra Peppe Pirrello**\_ La legge per la ricostruzione prevedeva una ricostruzione totale. Il progetto dell'ISES non ebbe attenzione per la tradizione. I Comuni a trasferimento totale furono Gibellina, Salaparuta e Montevago.

La gente è rimasta 13 anni nelle BARACCHE; in questo tempo i cittadini avevano perso la speranza nella casa cosicché qualunque soluzione era ben vista pur di uscire dalle baracche. Uno dei problemi fu che molti si trasferirono e questo unito al fatto che le baracche in due località diverse, provocò il disgregamento della comunità.

Il legame tra le comunità fu tenuto fermo dall'agricoltura e dalla economia conseguente.

Altri sono rientrati a ricostruzione iniziata.

Tuttavia il periodo delle baracche fu positivo perché tutti erano accomunati dalla stessa disgrazia, i luoghi erano angusti. La sofferenza accomuna e abbatte le barriere sociali.

Da un punto di vista economico tutti avevano lavoro, nessuno pagava le tasse (luce, acqua). Non avendo qualcosa di stabile (questo è mio) tutto ciò che c'era si spendeva senza pensare al futuro. Questo era uno stile di vita insolito perché il gibellinese è risparmiatore. C'era molto contatto umano e una grande solidarietà.

Le case nuove hanno isolato le famiglie le une dalle altre: il problema sociale non fu affrontato correttamente dalla ricostruzione.

Partanna ebbe una ricostruzione parziale però diedero corso a demolizioni selvagge (chiese e campanili, tutto) per una improvvisa mania del nuovo e del cemento armato (Prima c'erano ad es. solai a volta). C'era allora una diffusa mancanza di sensibilità per la storia e la memoria, chi la possedeva era in minoranza. Non ci fu nessuna protesta strutturata contro gli abbattimenti.

La L.241 per recuperare le case è del 1968; del 1976 la legge per i nuovi centri.

La legge del 1968 è la prima italiana per comuni terremotati. Tutte le decisioni vennero da fuori (principalmente da Palermo) e si considerò che la cosa più importante era la casa.

La chiesa è un fatto di partecipazione popolare; la gente allora pensava alla casa, non agli edifici simbolici. Potenziare le attività era una intenzione diffusa che poi non si è portata a compimento.

Il LIMITE di Gibellina Nuova non ha relazione alcuna con il territorio. Il terremoto è sempre un evento traumatico per cui non ha senso fare paragoni. La città nasce spontanea e si stratifica nei secoli.

La relazione campagna/territorio era impossibile da realizzare. Questa relazione si è costituita ora però quasi spontaneamente perché i privati hanno comprato i terreni circostanti, la città si è riappropriata del suo territorio.

Se si riuscisse ora a collegare "l'isola" al vecchio territorio o ingrandirla dove il comune può fare piani, la cultura antica potrebbe riprendere.

Con Santa Ninfa non c'è contatto. Lavorano con lo 0,03% costruzione agricola; le strade quelle che sono. Da queste parti c'è un campanilismo molto radicato e fa parte della cultura contadina il senso della proprietà; non c'è coscienza di una storia e cultura comuni. L'unica forma di consorzio tra i comuni è quello per la raccolta dei rifiuti e la distribuzione dell'acqua. Non c'è fiducia reciproca.

Ci si sta muovendo anche per mettere in comune i PRODOTTI AGRICOLI, però il settore con più futuro è il privato. C'è stato un periodo di grande espansione della produzione vinicola con la nascita di molte cantine sociali. Tuttavia la struttura pubblica non è stata capace di adattarsi alle richieste del mercato. Ora molte cantine hanno chiuso. Si stanno accorgendo che i privati sono più competitivi e puntano sulla qualità più che quantità. Però la politica siciliana manca di lungimiranza e non punta sulle cantine sociali.

Qui c'è un grave problema di esodo e fuga giovanile. Se il processo di crescita dell'agricoltura e del turismo vanno per il verso giusto, molti torneranno.

Il maggior rispetto da parte della gente si ottiene riponendo fiducia nelle istituzioni.

Negli anni dall'85 al '90, Gibellina è diventata internazionale. Ora questa immagine è in declino così come, di pari passo, la fiducia e la apertura della gente.

Sarebbe possibile inventarsi qualcosa in Sicilia; ci sono molte realtà locali che si sono inventate qualcosa in ambito agricolo: per es. con il fico d'india, il melone, etc. Circa 30 anni fa i siciliani hanno scoperto il melone e la sua coltivazione è migliorata, però il discorso commerciale è rimasto identico. Perché non cercare il mercato proprio? Se qualcuno ci provasse e riuscisse potrebbe vincere la sfiducia e il fatalismo della gente di qui. Con l'uva già funziona.

L'ARTE non è una cosa spontanea a Gibellina; qui l'arte nasce per Ludovico Corrao quale occasione per una città da ricostruire. I cittadini non ne sentivano la necessità (→ *immaginario*). L'idea si è sviluppata a partire dall'esperienza negativa della ricostruzione dal punto di vista urbano. All'inizio a Gibellina ci si perdeva, era un labirinto di case e strade. Questa è la molla dell'idea, a parte la passione personale di Corrao per l'arte.

Anche la chiesa madre fu voluta da Corrao; il teatro fu un'idea che nacque a partire dal '72-'73. (Vedi una intervista di RAI 3). Il teatro e il cinema a Gibellina antica hanno ricevuto molte critiche da un punto di vista culturale però è vero che prima di questo Gibellina era solo una città dormitorio.

Quel che è certo è che l'attitudine di Corrao ha avuto un'influenza positiva anche su altri centri (vedi Poggioreale e Salaparuta, Partanna per es.). E' certo che l'arte ha una funzione nella costruzione dell'identità, anche se molti si rifiutano di riconoscerlo per ragioni politiche. Le prime ORESTIADI furono nel 1983.

Tutti hanno parlato con entusiasmo del Cretto, mentre altre opere sono state criticate, però è certo che in generale diventano elementi di riferimento geografico (tizio abita vicino al tal monumento).

Anche gli SPAZI PUBBLICI hanno avuto un ruolo: la Piazza del Municipio era sterrata e i primi film si proiettavano sotto le stelle. Anche l'ingresso aveva scenografia (porta per entrare in uno spazio aperto). Ora il cinema si fa nel Sistema delle Piazze; il festival del jazz al Baglio di Stefano. Orestidi, teatro, musica, poesia, architettura, feste etnojazz: a Gibellina vengono gruppi e compagnie da tutto il mondo.

Il discorso politico è importante nella ricostruzione: ci fu stabilità politica per 25 anni, diversamente a quello che è successo normalmente nel resto di Italia. Questa stabilità ovviamente dipende dal personaggio di CORRAO. Quando stava nelle baracche la gente capì che Corrao era l'unico capace di farli uscire di lì.

1976\_lo Stato concede ai sindaci il potere di approvare progetti.

Corrao approvava progetti a un ritmo di 100 al giorno. Così mise in crisi l'ispettorato che doveva finanziare.

1977-1981\_Corrao ha portato a termine tutta la ricostruzione. C'era una mentalità da terremoto: urgenza, assistenza, vittimismo.

Nessuno si faceva carico della manutenzione delle baracche perchè pensava che erano provvisorie.

Quando le prime case furono terminate Corrao diede 2-3 mesi per scendere a valle, minacciando alla gente di demolire le baracche con le ruspe (c'erano le banche, la posta, la scuola e la farmacia). Gibellina fu così la prima città a demolire le baracche e andare nelle nuove case. I centri che ancora hanno baracche è perchè mancò la spinta della politica locale. Non si poteva andare per il sottile. Il contributo era commisurato al nucleo familiare per cui ognuno costruiva quel che poteva (2 persone: 65 mq + garage; 3-4 pers.: 80 mq + garage; etc.)

Non si poteva ghettizzare totalmente le persone in un luogo o in un altro per cui si optò per tirare a sorte le destinazioni. Questo, tuttavia, ebbe l'effetto negativo di separare le famiglie e di generare la dispersione commerciale.

I bar che funzionano di più sono quelli serviti da parcheggi. Il percorso pedonale viene usato perchè c'è ombra grazie agli alberi piantati dall'ISES. In generale però a Gibellina Nuova il tema dell'ombra ha funzionato male.

1981\_Corrao smette di dedicarsi alle case e comincia a dedicarsi alla città, contemporaneamente comincia il discorso sulla città. Con 35-40 milioni di lire si realizza la STELLA DI CONSAGRA (con l'acciaio regalato da una ditta di Terni).

Il tema che Corrao diede agli architetti fu quello di riempire i vuoti con le testate (vedi "giardino segreto1"; "casa del farmacista"). Il SISTEMA DELLE PIAZZE fu concepito come un piano commerciale: tutti i piani terra dovevano essere commerciali, il primo piano poteva essere abitato però soprattutto commerciale. Poi non se ne fece nulla. Nell'ultima piazza doveva essere fatto il mercato coperto che non fu poi realizzato. Oggi le Piazze sono deserte perchè manca un uso continuato, già il mercato funzionerebbe.

Nella "CASA PIRRELLO" si riesce a vedere fuori senza essere visto; doveva essere di un gioielliere, poi venne modificata rispetto al progetto originale che aveva un tetto a falda.

Il "NEGOZIO PIRRELLO" di F. Venezia vende sanitari, ceramica e prodotti per la decorazione.

Il "PALAZZO DI LORENZO" suscita molto rispetto alla gente; è l'unico che si è adeguato davvero alla città: è chiuso e poi dentro esplose.

Il piano di Ungers prevedeva una spina dorsale per Gibellina, è stato realizzato solo in parte (solo la vasca di raccolta acqua prevista in fondo al parco. Niente hotel e niente giardino). Ora è troppo tardi perchè sono già stati urbanizzati diversi lotti in quel terreno.

Ora a Gibellina è venuta a mancare la popolazione, soprattutto giovane, ma se avesse mantenuto almeno 6000 abitanti...

Le eventuali PROSPETTIVE per il futuro si devono alla connessione con ferrovia e soprattutto autostrada (vedi lungimiranza di Corrao) che collocano Gibellina al centro della Sicilia Occidentale. Tutto riposa nella possibilità che la gente intenda l'opportunità di sviluppo a livello territoriale nel settore commerciale.

A Gibellina Vecchia le case avevano 3 piani e si guardava il paesaggio dal terrazzo: come nelle tipologie anni '70.

20\_XI\_2003

**Geometra Giuseppe Messina**\_Nel foglio 126 ci sono tutte le particelle espropriate per Decreto Legge 241/1968.

1980\_nuove aree da espropriarsi:

Santa Ninfa 1\_n.17 (impianto di depurazione) Regia Trazzera Trapani-Corleone.

Santa Ninfa 2\_188;

Santa Ninfa 8-10

Salemi 125\_ 99-96-146-93-91-162-128

21\_XI\_2003

**Geometra Pepe Pirrello\_** Venne a Gibellina un architetto giapponese che fece un articolo su una rivista di architettura importante attorno all'anno '92-'93.

PROGETTI\_ Gregotti partecipò con Samonà nel progetto del Municipio.

Il Teatro ai ruderi: prima venne contattato Gregotti, poi Venezia.

La sistemazione della "Piazza 15 gennaio 1968" è progetto di Ungers, realizzato dall'ing. Leone.

Vicino al progetto dell'albergo di Ungers era previsto un fossato.

L'arredo urbano sono tutte scenografie fatte per le Orestiadi.

Il Meeting nasce come stazione delle corriere per giustificare il finanziamento.

Il Museo degli Elimi è una questione di storia territoriale. (Sul monte Finestrelle ci sono scavi archeologici fatti dall'Università di Pavia).

Il progetto di arredamento del museo è di Marcella Aprile.

Primo progetto: piano di verifica globale, primo tentativo di dare ordine al caos generale della ricostruzione.

1984\_ Progetto Pirrone.

Nelle planimetrie dell'ISES le case in nero sono quelle finanziate 100% dallo Stato.

Il cattivo stato dei progetti è un problema di mancanza di uso: quando decade l'uso inizia il deterioro.

## Trascrizione 2. Salemi

24\_XI\_2003

**Diego Muraca, Comandante dei Vigili Urbani**\_ Necessità di far rivedere la progettualità dello Stato: l'ISES ha diretto tutto. Le amministrazioni hanno cercato di rivedere e modificare le impostazioni date opponendosi a grandi opere come infrastrutture, viadotti, etc., recuperare "tessere" edilizie (unità edilizie).

1986\_ convegno Erice, "Il restauro di necessità" (Belice, Irpinie, Friuli), Università di PA-NA-VE.

L.120/1987\_ estende i finanziamenti.

Promotore della necessaria modificazione della legislazione per insufficienza di finanziamenti.

Novità: voce di bilancio "contributi a parrocchie"; protezione opere d'arte; recupero beni immobili → Convenzione Curia Vescovile-Comune per la protezione delle opere di appartenenza della Chiesa.

- Museo d'Arte Sacra – Museo Civico della Città.

Vedi opere nel convento dei Gesuiti, copia della casa di Loreto, Madonna nera col bambino (protettrice aviatori?).

Altre iniziative: recupero della trama urbana, diversificando le pavimentazioni.

Certo orgoglio-arroganza di Salemi per avere centro storico.

- Museo cimeli del Risorgimento
- Museo archeologico

Il Comune fornisce alloggi a studiosi dei paesi nordici che vengono a fare campagne di scavi.

Chiesa Madre: memoria. Se le future generazioni vorranno ricostruire la chiesa potranno farlo. La scelta fatta è stata, secondo Muraca, per mancanza di finanziamenti.

La torre campanaria è preesistente alla Chiesa Madre. La ricostruzione absidale ha liberato la torre di avvistamento.

**Ing. G. Placenza**, capo del settore urbanistica;

**Dr. Denaro**, Dir. di ragioneria;

**Dr. Spagnolo**, dirigente del settore turistico (sede, Piazza Libertà)

Non vi sono attività nel centro storico, dopo la chiusura dei negozi è deserto.

C'è una comunità di immigranti tunisini (> 100) che si impossessano delle case vuote.

**Avvocato Giuseppina Armata**\_ agricoltura uva; OCM progetto UE per la riconversione dei vigneti. Le cantine sono una tradizione salemitana → coltivazione di qualità. Negli anni '70 si ricorda la cantina Aurora, la prima della provincia di Trapani che esportava vino in proprio, anteriormente c'erano solo i Florio. Poi la cantina fece fallimento.

Il territorio ha un totale di 14.000 ha suddivisi tra 7 cantine organizzate in cooperativa. In seguito sono sopravvissute solo quelle con finanziamenti UE: Conte Salemi; Colomba bianca; Alba. Oggi c'è la sola cantina Torretta.

La pietra "Campanedda", località di estrazione S. Ciro, oggi la cava è chiusa. Oggi si usano solo blocchi grossi o provenienti dalle demolizioni.

La fuga di popolazione giovane continua: in pochi anni da 13.000 abitanti si è passati a 11.200.

Gli operai edili sono stata una categoria molto penalizzata, emigrata in massa in Toscana.

A Salemi manca la mentalità imprenditoriale; a Santa Ninfa ci sono attività artigianali, centri di richiamo intercomunali → senso civico da creare.

Aperta una Scuola per il turismo, per formare promotori turistici (turismo sostenibile) prima ce l'aveva solo Trapani.

**Arch. Ignazia Drago\_** studio sulla pietra Campanella

**Prof. Nicoletti (?)\_** il centro storico è in stato di abbandono, mentre la nuova espansione è priva di servizi. Si assiste a un progressivo spopolamento del centro storico. La gente è alla ricerca della novità, mentre il ceto medio è più sensibile al ritorno.

Anni '75\_ la cellula abitativa è esigua, bisogna accorpate più unità abitative per evitare di far spostare le persone.

- Necessità di fare un catalogo per il censimento dei beni.
- Gli stranieri stanno comprando le case.
- Il problema è individuare zone e quartieri di intervento e far tornare la gente.
- Prima le famiglie vivevano unite → occorrerebbe riformare i vicinati, ricreare l'isolato urbano.

L'amministrazione è stata responsabile di demolizioni indiscriminate (vedi Chiesa Madre).

A Salemi esiste una difficoltà nel considerare il centro storico come organismo (v. Urbani).

Invece, si è assistito a una progettazione calata dall'alto e a operazioni speculative (certi terreni sono stati pagati carissimi).

Il paese nuovo manca di servizi ne consegue che per molte necessità ci si sposta da qui al centro. Qui c'è una responsabilità di Cascio che non ha coordinato bene la nuova espansione con l'esistente. È mancato anche il coordinamento con il Piano Generale.

Il cittadino salemitano socializza più con gli estranei che con i compaesani. Una "nuova tradizione" sono i giardini di essenze pregiate (carrubo, quercia, etc.), il fiorire delle case private in campagna, le recinzioni. Ci sono disposizioni comunali che consigliano di mettere piante locali. Vedi, ad es., casa Baviera dove troneggia una quercia secolare, monumento salemitano. Purtroppo sul tema della salvaguardia del paesaggio, attualmente tutto tace ← l'articolo di Corboz è in questo caso un augurio, non una realtà. La cultura del territorio viene dagli arabi.

Il paese nuovo non funziona, per es. il sistema fognario è un disastro. La famosa tipologia mista non si è fatta mai.

La gente ormai si è abituata, ma non c'è più l'identità: es. la comunicazione a voce, il giocare in mezzo alla strada. Solo sopravvivono, in parte, le feste.

Salemi è nata dalla realtà del momento, con la forma geometrica che si adatta al terreno, ma non al territorio. Gibellina è nata dagli studi del momento: il progetto è stato portato dalla carta sul terreno. Nuove direzioni non ce ne sono. Si assiste a un fenomeno di ghettizzazione sociale, c'è molta microdelinquenza. La periferia è piatta e la positività dei mercati coperti non è diffusa sul territorio.

Esiste una Associazione femminile: FIDATA, la finalità è istituire gruppi di quartiere per costruire una coscienza civica rispetto all'ambiente e al territorio, fare pressione sull'amministrazione perché realizzi i servizi pubblici.

Potenziare le abilità delle donne, la casa non viene intestata alla donna. Nel quartiere l'elemento aggregante è la donna.

A Gibellina hanno promosso il vicinato; a Salemi si è smembrato il tessuto per impoverire il centro storico. Nelle campagne vivono popolazioni impoverite.

Il vicinato non può resistere senza centro storico. Nelle immediate vicinanze del centro, i rapporti relazionali del quotidiano non esistono più. Qui non si può pensare di ricostruire il vicinato, a causa della dispersione delle persone, la disgregazione dell'impianto sociale dovuta alla gestione dello spazio urbano (ci sono ben 7 candidati a sindaco).

Si dovrebbe andare verso un policentrismo con coordinamento.

La divisione uomo/donna viene dalla tradizione greca che separa agora/gineceo.

Cultura: nella lingua siciliana non esiste il futuro.

**Iole Zito, Signora Corleo\_** la donna è padrona, non serve. La donna è autonoma, con attività piccole. Di qui la necessità della destinazione della dote.

Il centro oggi è abitato da immigranti abusivi.  
Cultura: lo scialle nero e la coppola sono un fatto di costume.

**Franco, proveniente da CT, da 18 anni a Salemi, proprietario di Pizza al taglio, cibo da asporto\_**

la Sicilia orientale è più imprenditoriale, quella occidentale è più passiva, tutti emigrano o fanno lavori non qualificati.

Aveva avuto molto successo la scuola alberghiera, ma la pratica viene fatta fuori. Il settore agrotecnico è importante.

Il paese è tranquillo, le ragazze vanno fuori insieme, a gruppi; i malintenzionati sono conosciuti.

Gli architetti sono ospitati nel vecchio ospedale, da giugno ad agosto.

A San Ciro c'è un quartiere nuovo di villette con terreno, sulla strada per Marsala.

In paese ci sono supermercati, 10 banche e 3 uffici postali; invece mancano i punti di ritrovo; non esiste più il cinema. Ci sono bar, frequentati però dagli uomini, le donne si trovano a casa con le amiche. Su via Mattetotti c'è il passeggio, la cremaria(?). Ci sono squadre professionali di basket, mentre il calcio è a livello più basso.

Si è assistito ad un cambio economico: perdita di posti di lavoro di metalmeccanici.

La L.488\_ concede agevolazioni europee, ma la gente neppure le chiede. Mancano persone adulte che incoraggino i giovani ad aprire attività. Di lavoro ce n'è ma manca la responsabilità.

Lo Statuto Autonomo ha 70 anni ma non è mai stato messo in atto del tutto. Il castello arabo normanno è chiuso da 30 anni.

Fino a 12-13 anni fa c'era l'onorevole Salvo, della vecchia DC il cui motto era "mangia e fai mangiare". Molti politici sono stati ammazzati.

Si è sviluppato abbastanza il settore vinicolo, la prima a esportare fu la Cooperativa Aurora. L'ospedale è merito dei politici DC. Erano politici che facevano delle cose per la comunità (anni fa avevano raccolto firma per chiudere l'ospedale; i Salvo lo fecero riaprire).

Prospettive: un centro per i giovani (c'è il campo sportivo, ma non le piscine). Per divertirsi tutti vanno fuori: Marsala, Mazza, Trapani.

25\_XI\_2003

**Dr.Denaro, biblioteca civica\_** Salemi apparteneva alla Corona regia (città demaniale, come TP, Erice, Mazara), le altre città erano feudali (Partanna, Alcamo, Modica) rette da un barone, un duca o un conte. I cittadini godevano di una serie di privilegi come pagare meno tasse, eleggere il "baiulo" del luogo, il capitano del luogo.

1411\_ riunione per difendere la regina bianca contro cubrera(?).

il privilegio ha permesso anche di espandersi territorialmente: Salemi è uno dei territori più grandi della provincia. Il castello federiciano (corrisponde a quello ursino di Catania, maniace di Siracusa, etc.).

La toponomastica della città ha subito le stesse vicende di TP, Marsala, Mazza ovvero la città passa da araba a normanna, poi sveva, angioina ed aragonese. Stesse vicende a Monte San Giuliano.

Si conserva il "rolus rubens", libro dei privilegi concessi dalla corona regia. Salemi è chiamata "fidelis". Questa sistemazione si mantiene fino all'Unità d'Italia.

1848\_ Moti del '48, Salemi è uno dei capisaldi della rivoluzione. Garibaldi è a Salemi il 15 maggio 1860. il decurionato (consiglio comandante) dichiarò di assoggettarsi alla dittatura di Garibaldi così che Salemi fu la prima città liberata del Regno d'Italia.

Vivacità dei salemitani: ai fasci dei lavoratori alla fine dell'800 partecipano molti salemitani, la città fu sede di cultura socialista.

Dal punto di vista territoriale, subisce la legge dell'enfiteusi di Simone Corleo, deputato, rettore dell'Università di Palermo, medico e filosofo.

1862\_ la legge sull'enfiteusi (dei beni ecclesiastici) che divideva e riassegnava grandi parti di territorio ai contadini, opera un esproprio dello Stato a favore dei piccoli agricoltori per la rimodellazione e coltivazione i cui benefici non bastano, però alla loro sopravvivenza. I grandi proprietari, infatti, ricompravano loro le terre anche con l'uso della forza. Il latifondo continua a prevalere appoggiato dal fenomeno mafioso, fino agli anni '60. Poi il controllo passa ai politici DC (i Salvo, etc.). la città è ricca, a parte piccole sacche di povertà. Quasi come nelle grandi città: a maggior ricchezza, corrisponde maggior povertà. I poveri sono concentrati soprattutto nelle case popolari del quartiere nuovo.

I quartieri più danneggiati dal terremoto sono stati il Rabato e la Misericordia.

Fino agli anni '50-'60, il centro storico era un luogo molto abitato e centro di attività economiche (artigiani), dopo si è assistito ad un fenomeno di rapido depauperamento.

I progetti non sono livellati alla scala della città, essi, appoggiati molto dal potere politico, non sono riusciti a stare in piedi da soli anche per la mancanza di spirito d'iniziativa locale.

I fondi della ricostruzione non sono stati impiegati in loco.

Vedi finanziamento POR 2000-2006, per l'informatizzazione del Comune. La risposta cittadina è spesso stizzita e nervosa, si minimizza la portata del lavoro dell'amministrazione comunale (tra 5 anni ci sarà lo sportello unico, il cablaggio, l'informagiovani, in coordinamento con gli altri comuni).

Tra una settimana dovrebbe avviarsi il sito web di Salemi.

Il blocco delle assunzioni amministrative crea ulteriori problemi. A Salemi c'è stato un sindaco sfiduciato, un commissario per un anno, le elezioni a giugno 2003.

Tra le nuove proposte, un impulso al recupero del castello: è stato finalmente riaperto, dopo 25 anni di chiusura, con una cerimonia veloce ed alcuni pannelli esplicativi.

Il restauro è stato incaricato all'arch. Nuzzo che fa la d.l. Attualmente si sta completando il 3° lotto, il 4° è già finanziato (in due anni i lavori dovrebbero essere finiti). Commissione: Spagnolo, Denaro, Nuzzo, soprint. Di TP, Tusa (archeologo), archivisti e architetti.

L'uso previsto è Museo del Castello, dagli Elimi al medioevo, includendo tutti i reperti archeologici di Mokarta (civiltà sicana) e di Monte Polizzo (civiltà elima). Il progetto prevede la realizzazione di stanze tematiche con moderne tecnologie telematiche: la stanza della guerra, quella della caccia col falcone, la mensa castellana, etc. Sarà un unicum in Sicilia.

Da 5 anni archeologi dalle università dell'Illinois, di Oslo, di Goteborg, vengono a Salemi. Il comune mette loro a disposizione le stanze di una ex scuola agraria. Si stanno chiedendo POR per Mokarta (1200 a.c.) e Monte Polizzo (VI-VII sec. a.c.), per sviluppare la sentieristica.

Quest'anno e l'anno scorso, si sono fatti scavi a Salemi.

Dopo il terremoto, i cittadini salemitani si sono sfiduciati per cui molte delle persone che occupavano posti importanti sono fuggiti via. È circolata molta droga, e non si fa nulla in proposito. È come se il mondo si fosse fermato, le attività artigiane sono sparite. C'è un bagno pubblico e c'era una lavanderia pubblica.

La Biblioteca ha 90.000 volumi; un archivio dal 1832-1850 e uno dal 1427-1860. È previsto il trasferimento nei locali del Collegio dei Gesuiti, ci sono il progetto ed il finanziamento approvato, ma è tutto fermo.

La Chiesa di S. Bartolomeo è aperta solo il giorno di S. Giuseppe. Collegato a questo c'è il progetto di luogo di cultura per la Chiesa del Santissimo Rosario.

I finanziamenti dello Stato agli Enti Locali sono diminuiti del 40% (da 10.000 € a 2.000 € per l'acquisto di libri).

### Trascrizione 3. Riflessioni a voce alta.

**16 novembre/1 dicembre 2003 – Diario di un viaggio in Sicilia** - Il treno che parte da Palermo attraversa, paese per paese, l'ultimo tratto nord occidentale della costa siciliana tra palme, case inizio secolo decorate a stucco bianco, villini anni '60, baracche e orti. Isola delle Femmine, Terrasini, Trappeto. Dal finestrino, tra le terrazze delle case e la biancheria stesa, si intravede sempre il mare, turchese. Alla stazioncina di Alcamo-Diramazione si cambia. A partire da qui il treno si immerge tra le colline, in una campagna rigogliosa fatta di verdi, gialli e marroni, tra olivi, vigne e campi di grano. In mezzo agli alberi di arancio qualche masseria isolata riannoda la trama dell'abitare e laggiù, verso la montagna di Erice, sembra che il mondo arrivi alle sue colonne d'Ercole. Dopo due ore e mezza il treno si è ormai svuotato di studenti e lavoratori e finalmente si ferma alla stazione di Salemi-Gibellina: un pezzo di via ferrata in mezzo a terre nude che camminano parallele all'autostrada per Mazzara del Vallo. Segesta è a un passo, verso nord, con le sue rovine di templi e teatri che resistono al passo del tempo, ancorate alla terra come gli alberi di un bosco. L'autostrada, rovina moderna, serpeggia tra i templi e le montagne accompagnando l'occhio fino al mare, a Capo San Vito, Parco Nazionale dello Zingaro. Dietro Erice c'è Trapani, capoluogo di provincia, una ora in macchina da Salemi-Gibellina. Trapani la città delle Saline, il porto d'occidente da cui partono le navi per le isole Egadi, bellissime, delle tonnare; l'isola di Pantelleria, la negra Pantelleria con le case di lusso coperte di piante di capperi; e, più in là, la Tunisia. Continuando in macchina, o in treno (poi vengo a sapere che qui il treno non lo prende nessuno, meglio l'autobus), si va giù verso l'altro mare, lo Ionio. Castelvetrano, Campobello di Mazara, deviazione per Selinunte, quella dei templi greci immersi nei prati con le pecore al pascolo, e le Cave di Cusa; verso occidente Mazara del Vallo, città araba dal passato lontano e glorioso. Qui la Tunisia è più vicina dell'Italia, ma tanto si sa, la Sicilia non è Italia, *Trinacria* è un continente a parte...

**Ore 20.37 - Stazione di Salemi-Gibellina. Salemi-Gibellina!** - Scendo dal treno e penso: che strano, una stazione con due nomi... La stazione Salemi-Gibellina non si è sempre chiamata così: fino al terremoto del 1968 era, infatti, solo stazione di Salemi. E la ragione è che Gibellina non si trovava dov'è ora, bensì 18 km più a monte, sulle pendici occidentali della valle del Belice. Questo è il motivo per cui la storia di Gibellina e Salemi non può cominciare dai due paesi, ma da un pezzo in concreto del territorio siciliano: la *valle del Belice*.

**Ore 8.30 del mattino: Bed & breakfast "Anna", Gibellina Nuova** - Colazione con pane di semola appena sfornato e profumato di sesamo, marmellata fatta in casa e caffè nero. L'aria di novembre in Sicilia è tiepida. Mi affretto: Mimmo mi accompagna in Comune per presentarmi al capo dei carabinieri. Per fare domande bisogna iniziare da qui.

**Salemi** - In un vicolo di Salemi c'è una botteguccia. Metà della mercanzia sta sulla strada: pentole e pentolini, oggetti di vimini e ninnoli per bambini. Un odore intenso tra il rancido e l'ammuffito mi attira verso la porta. Lì sull'uscio c'è una vecchina, con un sorriso maliardo mi invita a entrare. Vuole che guardi bene tutto quel che ha, sicuramente spera che compri qualcosa. All'improvviso mi prende per mano e mi trascina verso un angolo della bottega, resisto ma non troppo: sono curiosa. Mi dice che vuole farmi vedere un tesoro: apre un cassetto di legno del tavolone dove fa i conti. Ne estrae un cestino, solleva il lembo di un fazzoletto ricamato e comincia ad estrarne piccoli minuscoli oggetti, fatti di pane, a forma di angeli e frutta. Vuole che ne prenda qualcuno: "scelga, scelga!" mi dice. Ed io interdetta di fronte a cotanta meraviglia della pazienza umana

**15 gennaio 1968** - La mezzanotte è passata da poco. Fa freddo, un freddo pungente, però tutti dormono tranquilli, nel calduccio delle loro case. All'improvviso la terra trema durante alcuni interminabili minuti. Dopo il frastuono, 1150 persone non rispondono, sono rimaste là sotto, sotto le macerie. Una enorme nube di polvere copre ogni miseria.

È l'alba del 15 di gennaio, un'alba gelida di morte. La polvere si dilegua sotto i flebili raggi del sole d'inverno, aprendo squarci di una orribile verità: Gibellina non esiste più; a Salemi è crollato mezzo paese, però i cimiteri, amaro scherzo del destino, sono rimasti in piedi. Le anime dei morti guardano sconsolate tanta desolazione.

**22 gennaio, notte fonda** - Siamo tornati su, tra le macerie di casa mia, per vedere se si poteva recuperare qualcosa perchè eravamo scappati via così, con quel che avevamo addosso. Là sotto c'era tutto il mio corredo! E se non lo ritrovavo, mica mi potevo sposare!

E ora? Che ne sarà di noi ora? Dove andremo? Ah, una cosa è certa, io da qui non mi muovo! ... Io, invece, parto. Ho deciso! Mio fratello sta a Milano e ci vado anch'io, tanto qui che cosa ci restiamo a fare?

**17 novembre 2003** - Vedo l'ingegner Rizzo e per mezzogiorno ho appuntamento con l'assessore all'urbanistica: Antonino Lanfranca. Ne approfitto per passeggiare per la città, voglio farmi un'idea di che aria tira. Dal viale principale si vede Salemi, sulla collina. Le due città si tengono d'occhio l'una all'altra. All'orizzonte si stagliano due sagome gigantesche: la sfera di Quaroni e la Stella di Consagra. Il resto è straordinariamente piatto. Mi affretto a tornare al Comune, giunta alla piazza ho una sorpresa. La Torre Civica, come i campanili della città vecchia, scandisce il tempo della città nuova: alle 12.00 ed alle 5.00 del pomeriggio dalla sua sommità si diffondono, come il canto di un *muezzin* dal minareto, i suoni metallici composti, scopro, da Mosconi.

**Domenica di fine novembre: Enza e Mimmo mi portano al Cretto\_** Per andare al *Cretto*, si percorrono molti chilometri da Gibellina nuova, arrampicandosi per le montagne. Il paesaggio, di una nudità quasi sepolcrale, prelude alla visione del *Cretto*: lo scheletro di una enorme balena giace sulle colline immerso in un silenzio irreali. È un'opera d'arte grandiosa, la maggiore opera di *landart* mai realizzata, dopo il profilo dei presidenti americani scolpito su Mount Rushmore.

La prima volta che lo vidi era il Capodanno del 2000, anche allora d'inverno, l'inverno mite e fiorito della Sicilia. Ci arrivammo di notte, facendoci strada tra le ombre di sparuti ruderi, risparmiati dalle ruspe. I blocchi, numerosi, giganteschi, accovacciati come bestie immobili, riflettevano la luce fioca della luna. Alle nostre spalle un ulivo, unica presenza viva per chilometri, non batteva ciglio. Per un istante sembrò che il tempo si fosse fermato.

Questa volta è di giorno, sui prati inverditi dalle piogge spunta il finocchietto selvatico. Passata la curva del cimitero vecchio, dolcemente adagiato su un poggio rivolto a oriente, arriviamo ai ruderi: riconosco il vecchio ufficio postale, una chiesetta restaurata, qualche casa in cemento armato, con i ferri ancora attorcigliati, il teatro per le Orestidi estive. C'è vento. Fiori di un giallo tenue spuntano tra le crepe del cemento. La sublime astrazione del *Cretto* rinnova in me la medesima inquietante sensazione.

Cammino tra le crepe della grande colata di lava bianca, desidero immaginarmi le antiche strade di Gibellina, l'ombra proiettata dai corpi delle case, il vento di primavera, le voci della gente che si muove da una parte all'altra della città, l'odore di pane appena sformato. Percorro i blocchi nelle cui fessure ogni anno ricresce l'erba, e mi sorprendo per quella regolarità, però non riesco a dar corpo, in quel momento, a ciò che rimane solo un'inquietudine. Torno a casa, ormai ho raccolto tutti i documenti sulle due Gibelline. Ripenso al *Cretto* e mi viene voglia di provare un gioco: la sovrapposizione delle trame, cercando la sopravvivenza di quel

tessuto antico in questo qui che ne celebra la memoria. Però, con mia grande sorpresa le due trame non coincidono: quella del monumento è una astrazione che pretende costruire la memoria artificiale di un tessuto urbano che è svanito per sempre.

Enza, che mi accompagna tra le rovine, mi fa vedere un resto di pavimento vecchio, è un pezzetto di Corso Umberto dove lei da ragazza ha fatto tante passeggiate domenicali tra la gente del paese (curiosamente la furia unificatrice di Burri si è fermata di fronte a questi umili resti, rispettandoli). Allora mi viene un'idea. Si sarebbe potuta recuperare la trama urbana, la traccia delle pavimentazioni e la gente, percorrendola, si sarebbe ricordata, come fa ancora adesso con le poche mattonelle rimaste di Corso Umberto, che qui c'era il mulino, lì l'ufficio delle poste, laggiù abitava mia nonna e di qua c'era la casa di Mimmo prima di sposare.

**Salemi** - Il preside della scuola [n.d.r. di Salemi] praticamente non sopporta Collovà perché ha introdotto questa pietra bianca, "pietraccia" dice lui, perché non c'entra nulla con la realtà di Salemi e quindi ritiene che abbia mancato completamente di sensibilità nel capire questo, e nemmeno il Baglio di Stefano per il fatto che, dove ha fatto gli ateliers, non rispetta l'altezza bassa che era prima delle stalle, diciamo, delle case.

**Gibellina** - Mi sono dimenticata di dire a proposito di Gibellina che una delle cose che manca è una via per il passeggio, questa dicono.

Volevo ricordare gli appunti che ho detto dalla mamma circa la permanenza socio-economica, ovvero struttura agricola oppure mercantile, poi c'è una cosa interessante che m'ha detto la Silvia [n.d.r. cartoleria] circa il fatto della tendenza naturale delle persone a raggrupparsi con i propri simili, quindi, per la difesa dell'identità, e anche il fatto di vedere se è effettivamente necessario perseguire sempre quella strada del dialogo se non si possa cercare di approfondire invece la parte di rispettare questa differenza di identità.

A proposito, la torre di Mendini, per due o tre volte al giorno suona, fa un suono come di strilloni che vendevano frutta, verdura, pesce e altre materie prime ed questo è simbolo di un antico modo di vita. Nel paese vecchio, mi diceva Mimmo, il campanile si imponeva per il suono più che per l'immagine delle ore, non si vedevano le ore ma si ascoltava il suono e questo mi sembra che riproduca questo modo locale di scandire il tempo. (12.05h).

Pirrello mi ha detto, a proposito di quella casa in sfacelo che c'è al limitare del paese, che molto probabilmente è perché si tratta di un condominio, l'unico caso di condominio di tutta Gibellina. Gli abitanti non sono abituati a vivere in condominio e quindi ci sono state mandate delle persone che probabilmente non potevano accedere a altri tipi di alloggio e quindi sono stati, diciamo, ghettizzati ed hanno essi stessi prodotto lo sfacelo che si vede oggi.

Vito vende il pesce tutte le mattine, in cima a Viale degli Elimi. Viene da Castelvetro e dice che è peccato che Gibellina sia stata costruita in un fosso. Si riferisce sicuramente al fatto che la conca non è sicuramente la migliore delle posizioni da un punto di vista idrogeologico, nel senso che quando piove dice che si riempie d'acqua.

Anna racconta che i giovani di Gibellina di solito i fine settimana rimangono a Gibellina solamente d'estate quando ci sono il cinema, gli spettacoli all'aperto, ci sono i turisti, sennò di solito vanno fino a Castelvetro, a Mazara del Vallo, ad Alcamo tanto per mangiare pizza, come per altre cose come può essere bar, discoteca, etc. Per quello che riguarda gli adulti lo stesso. L'anno scorso avevano organizzato delle attività di Gibellina invernale al Museo con musica, cinema, etc. invece quest'anno pare che non si sia fatto per mancanza di fondi. Per quello che riguardava il discorso della torre mi pare che suonio alle 7.00, alle 8.30, alle 12.00,

alle 16.00 e l'ultima alle 19.00 o alle 20.00 della sera. Il nome "abbagnare" che significa strillare e gli "abbagnadori" sono gli strilloni.

**Vibrazioni.** Una volta entrati nel secondo cortile, dalla porta a valle, si è catturati, sulla sinistra, da uno spettacolo particolarissimo. Le sagome nere di 30 cavalli scivolano da una duna bianca, di sale, alta circa 15 metri, travolti dal movimento della sabbia. In bilico, alcuni rovesciati, altri inghiottiti non riescono a scampare alla tragedia che li inchioda nell'istante stesso in cui accade. Solo la proiezione della loro ombra, li restituisce al fluire del tempo.

**GIB 1\_** Noi a Gibellina ci siamo nati e ci rimarremo fino alla fine.

**BR\_** Ma cos'è che le manca a lei di Gibellina vecchia?

**GIB 1\_** Anche se uno di noi ci aveva una casetta più piccola di queste, ci sembrava una reggia, anche se era vecchia quella casa.

**BR\_** Ha nostalgia, è perché era casa vostra, per quello o è che qua ci state...

**GIB 1\_** Questa è pure casa nostra, però vede che c'è..., il nido dove si nasce non si può stracciare mai. C'era più povertà 30-35 anni fa, però si viveva meglio anche come personalità, ora no.

**GIB 2\_** C'era più affiatamento. Ora c'è più terrorismo. In tutte le parti, ormai dove ti giri, giri, prima c'era una fratellanza, con questo, con quello...

**Un breve aneddoto.** Nell'inverno del 2005, in occasione delle opere per la realizzazione della nuova linea del metrò, a Barcellona, lo scavo di un tunnel provoca il crollo di un blocco di edifici, fortunatamente senza vittime. I danni recati alle case vicine obbligano l'amministrazione comunale alla loro demolizione. A molti degli abitanti non viene dato neppure il tempo di recuperare le proprie cose. Pochi giorni dopo, tra le decine di strazianti testimonianze che fanno il giro delle televisioni, fa scalpore la storia di un signore che ha perso una collezione di francobolli, apparentemente inutile, per lui preziosissima. Il valore di tale perdita è incalcolabile, al punto che il sentimento di dolore e di rabbia solo potrà essere pacificato, non già dalle offerte di ricompense in denaro avanzate dalla pubblica amministrazione, bensì dal dono che un anonimo collezionista farà del suo proprio tesoro di francobolli.

**Dicembre, andando via** - A volte, assorta sul sedile di un treno, o camminando nel mezzo di una via cittadina, mi sorprende a seguire con lo sguardo qualcuno che passa accanto a me. L'aroma dell'istante in cui mi sfiora, disegna la traccia di un nuovo racconto, una storia intima e segreta, il germe di un ricordo, la promessa di un futuro diverso. Vorrei agganciare i suoi passi, dedicargli una canzone, intrufolarmi nel suo destino, svelare i segreti della sua esistenza. Ma questo è tutto un altro viaggio...

**Primavera del 2006, Belice ultimo atto** - Una delegazione di sindaci del Belice protesta a Roma contro il mancato inserimento nella Legge Finanziaria dello Stato di un emendamento, che avrebbe consentito ai comuni terremotati di accendere mutui di 15 anni ed ottenere risorse per 120 milioni di euro. È l'ultima tappa di uno stillicidio di denaro pubblico lungo 40 anni.