

SUPERSTITI. IL PALAZZETTO DELLO SPORT DI SASSOCORVARO

SEBASTIANO CIMINARI

Progetto indagato

Granma (Massimiliano Fuksas, Anna Maria Sacconi),
Palazzetto dello sport di Sassocorvaro, 1970

391

SUPERSTITI

IL DESTINO DEL RABBI

Nel romanzo *I cinocefali* di Aleksej Ivanov tre moscoviti intraprendono un viaggio fuori città addentrandosi nella sperduta campagna russa[†]. I tre giovani vengono incaricati del recupero di un affresco conservato all'interno di una chiesa isolata nella selva, l'affresco rappresenta un San Cristoforo dalle sembianze animali. Lo spazio fuori dal centro urbano rivela una realtà fatta di presenze che irrompono. I tre rintracciano una vita oscura all'interno di un mondo che credevano di conoscere perché visto tramite internet o incontrato grazie a brevi viaggi compiuti in precedenza. La storia del Santo viene così rimodellata per essere riconfigurata nel luogo della selva e termina con la manifestazione di un mistero costruito sopra un cupo passato. San Cristoforo era un Cinocefalo[‡]. Questo si presenta agli occhi dei tre con aria minacciosa, l'affresco si muove e nasconde esiti inquietanti. La selva avvia così un processo di trasfigurazione del racconto, lo dirige verso un'operazione di riformulazione del testo che palesa ulteriori immaginari.

Giorgio Agamben indagando il rapporto tra fuoco e letteratura spiega che il linguaggio costruisce le sue logiche grazie alla relazione con la componente mistica; il mistero, infatti, portatore di messaggi che non si riferiscono all'individuo, riesce a inscrivere il racconto nel novero di significati universali[‡]. La narrazione della storia, tuttavia, implica un inevitabile allontanamento dal fuoco; la ricerca storica presuppone in sé la consapevolezza della perdita del mistero, la svolta in tal senso è la presa di coscienza di una verità tutta chiusa nel racconto, ogni cosa si attua all'interno dell'opera stessa, il mistero si compie nella rivelazione di un'assenza da sempre effettiva e di una assoluta presenza insieme. Nel suo discorso introduttivo Agamben esamina un passaggio di Gershom Scholem nel libro sulla mistica ebraica, riportandone un breve estratto. Nel testo si legge di quattro generazioni che si inoltrano in un bosco per eseguire un duro compito; la prima accende il fuoco e recita le preghiere, la seconda professa solo la preghiera, la terza si limita a conoscere il bosco:

Ma quando un'altra generazione trascorse e Rabbi Israel di Rischin dovette anch'egli misurarsi con la stessa difficoltà, restò nel suo castello, si mise a sedere sulla sua sedia dorata e disse: 'Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia. E, ancora una volta, questo bastò'.[¶]

La selva del Montefeltro assomiglia a tutto questo ma traccia nuovi esiti, il Rabbi non è più nel castello e anche i cinocefali sono costretti al riparo. Nella selva diventa impossibile raccontare la storia, questa si confonde con eventi non calcolati, il lin-

guaggio si fa incerto, si densifica di imprevisti e di impossibilità di cambiarne le sorti; se il racconto muore si debilita dunque anche “il possesso perfetto dei propri mezzi”¹ dove il mistero trovava le proprie ragioni d’essere, ma solo apparentemente questo viene meno. Siamo caduti nel bosco senza avere più la consapevolezza di esserci veramente tornati, e tutto è intriso della componente del rischio. Se i casolari diventano indisponibili perché non trovano più occupanti o perché ridotti in macerie e le chiese non recitano più preghiere, la domanda che pare avvicinarsi sarà allora quella riferita alla nuova posizione del Rabbi.

L’architettura oggetto d’indagine si colloca all’interno di territori a rischio spopolamento. Secondo lo scenario previsto, la regione potrà perdere nel 2060 una buona parte di popolazione pari a 226 mila unità. Questa previsione si basa su un numero di ipotesi che riguardano nascite, morti, trasferimenti di residenza in altre regioni e all’estero². Inoltre, dopo la recente alluvione e il violento sisma del 2016, molti dei territori sono destinati all’abbandono. La selva traccia la sua immagine governando così uno spazio ormai incerto, che sovverte antichi sistemi, costringe alla fuga, all’esilio, all’esodo e a una riconsiderazione dei luoghi, delle regole e della narrazione. La situazione qui riferita ai territori centroitaliani denuncia luoghi al di fuori delle possibilità, decostruisce le epoche o le cancella. Cristiano Toraldo Di Francia all’interno della rivista “Mappe” riprende il progetto *Salvataggio dei centri storici italiani (Italia vostra)* del 1972 immaginando Roma in una situazione postatomica in cui emerge un nuovo turismo di tipo archeologico³: dall’ammasso di rifiuti, risaliranno gli “infelici sopravvissuti”⁴, monumenti che hanno resistito alla situazione. Dentro questo scenario e fuori da ogni tipo di sentimento romantico, potranno affiorare anche altri tipi di utilizzi, provenienti da lontano.

In un quadro più ampio, ora che piante, alberi e radure invadono il racconto e la realtà, l’architettura sembra tracciare le proprie ragioni all’interno di ostacoli e linguaggi accidentali. È possibile distinguere, nella nuova scena, due situazioni. Da una parte architetture che si stanno riconfigurando dentro una sorta di metamorfosi, dall’altra i sopravvissuti nella selva; le prime lasciano fare alla selva, che traccia un nuovo codice, le seconde sono i superstiti della storia, architetture che, esterne a ogni tipo di trasporto precedente, e ora completamente e veramente esposte solo a loro stesse, si preparano a convivere con le loro ultime e più oscure ragioni.

SUPERSTITI

Il palazzetto dello sport di Sassocorvaro è un superstite, un’architettura immersa nel tentativo di trasformare il racconto in

Il palazzetto dello sport resiste nella selva. La figura dell’architettura emerge dalle colline. Ph. Sebastiano Ciminari, 2023



Le cinque bocche forate del palazzetto sono feritoie disoccupate.
Ph. Sebastiano Ciminari, 2023



mito, sulla sua superficie sono incisi tatuaggi che si rifanno ad animali che hanno lasciato la loro traccia, alludendo ad Allende e al Cile. Questi segni inscrivono una precisa storia all'interno delle allegorie dell'amore, della libertà, del mangiare e del dormire. La figura dell'architettura si munisce anche di bocche di cannoni che non sparano fuoco, ma che si riferiscono alle feritoie della vicina fortezza Ubaldina. Il progetto è un risultato a più mani e vede la collaborazione degli architetti e di un artista; Massimiliano Fuksas e Anna Maria Sacconi (nella formazione dello studio Granma, 1967-1988) lavorano insieme ad Aldo Turchiaro che realizza le impressioni nel cemento armato di simboli animali marchiando l'esterno dell'architettura. La facciata ovest è infatti incisa dalle riproduzioni di quattro uccelli, un cane, un grillo e un serpente. L'immaginario di Turchiaro risulta essere in netta armonia con la mole dell'edificio, nella sua arte emerge una forte volontà di relazione tra animale ed elemento tecnologico, qui portata all'estreme conseguenze. Il palazzetto dello sport è frutto della commissione avvenuta nel 1970 da parte di un dirigente del Ministero della Pubblica Istruzione originario del luogo che chiama il giovane architetto romano per la realizzazione. L'intera figura del palazzetto è concepita in cemento armato a vista, è un grande monolite trafitto da travi che percorrono il tetto. Le travi, visibili sia all'interno che all'esterno dell'architettura, attraversano il solaio inclinato e sono frutto del lavoro compiuto insieme a Giovanni Morabito, che ne calcola le dimensioni. La pendenza della copertura lascia posto a cinque bocche forate che illuminano la gradinata interna e costruiscono il termine della scalinata esterna. Altre due aperture, inserite nelle facciate est e ovest, portano la luce dentro l'aula, e segnano l'ingresso verso lo spazio chiuso dedicato allo sport. L'edificio riordina tutto quello che cerca. Insegue il castello e ne imita le feritoie, rintraccia la casa e ne emula il tetto, cerca il baluardo e ne assume la forma con una gradinata, osserva la finestra che diventa l'occhio di un ciclope. Il Palazzetto dello sport di Sassocorvaro nella selva del Montefeltro emerge allora come un monumento che costruisce e disfa insieme il racconto assumendone gli elementi (il castello, la casa, l'arco) per condurli a una sorta di ulteriore conclusione. Il risultato è un oggetto inflessibile e allo stesso tempo astratto che evidenzia il tentativo di poter compiere un gesto di trasfigurazione del racconto. Lo stesso Fuksas ne dichiara l'intenzione quando spiega che il progetto trova consapevolezza in una forma di desiderio di modestia e insieme nella capacità di rivolgersi all'utopia come prerogativa dell'agire. La volontà dell'architettura è qui espressa nella possibilità di costruire ancora una volta il linguaggio con il mistero. Sembrano quindi avvicinarsi ulteriori figura-

zioni. Davanti a noi prende forma una nuova generazione; certo, il Rabbi del racconto di Scholem è ancora nel castello, scrive il suo testo ma non conosce più il posto nel bosco, che ormai si fa alterato e scosceso. L'architettura assume così, nella nuova scena, il ruolo dell'orientamento. Il palazzetto, non potendo più essere solamente espressione del fuoco, costruisce, all'interno delle sue braci, il tentativo di un posizionamento. Il racconto entra con lo scopo di fornire nuove risposte alle questioni che intanto avanzano nella selva, mentre questa si prepara a organizzare le sue più oscure certezze. Di fronte a una condizione non pienamente identificabile il palazzetto segna un sentiero difficile e impervio e si colloca in una zona di sicurezza.

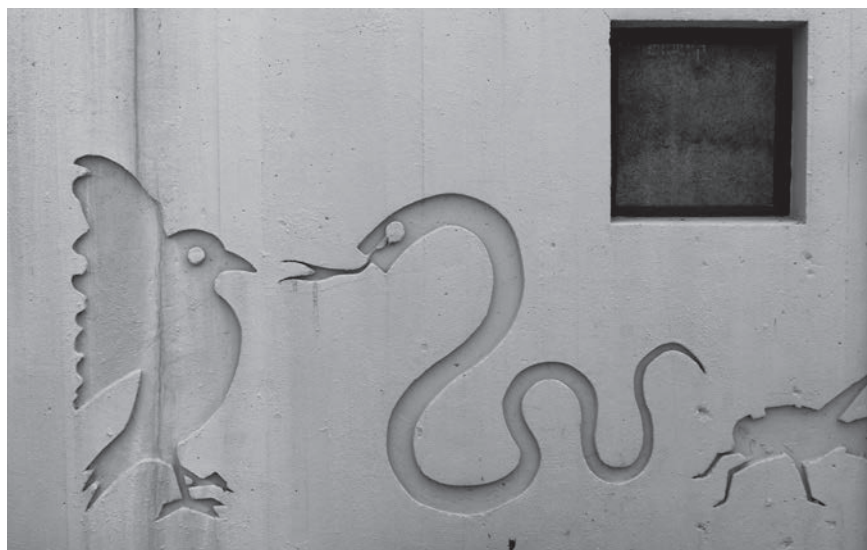
LA QUINTA GENERAZIONE

Il palazzetto dello sport è ora, che siamo soli nella selva, veramente il superstito del linguaggio, luogo di resistenza nel selvaggio, ha smesso di essere elemento orientante. Ora che il castello è caduto, il palazzetto, come la città che lo contiene, risulta legato a continui imprevisti. L'architettura non potrà dunque più aiutare all'interno del sentiero. I sopravvissuti sono luoghi impotenti, spazi che devono misurarsi con ciò che intanto confonde anche gli ultimi simboli, per essere più che mai resistenti nel senso di come Agamben descrive impotenza e resistenza. L'impotenza, dice il filosofo analizzando Aristotele, è la potenza più intima perché questa traccia le sue regole grazie alla relazione che instaura con la sua perdita, mantenendosi vera. La facoltà di esercitare la nostra impotenza indica l'unica possibilità di raggiungere ciò che è potenza, qualunque potenza contiene il suo contrario, racchiudendo in sé ulteriori occasioni. "La potenza di-non non è un'altra potenza accanto alla potenza di: è la sua inoperosità, ciò che risulta dalla disattivazione dello schema potenza/atto" * ↓. Agamben prosegue e parla della resistenza come la forza che inibisce l'atto, impedendo all'azione di compiersi come tale; nella resistenza, allora, l'opera si trasforma e diventa opportunità. Resistere significa permettere la realizzazione di ciò che non è potenza, è la capacità di poter non esaurire l'opera. Risulta esserci dunque, all'interno dell'atto e dello stile, un gesto impotente e resistente, qualcosa che potrà essere altro. In questo modo si schiudono le sfere della disponibilità, per condurre l'azione verso nuovi e ulteriori esiti * ▲.

Questa è la prospettiva che pare avvicinarsi quando guardiamo i superstiti nella selva e la loro ormai caduta operosità. Il palazzetto sopravvive, è un'architettura non occupata dalla natura, ma resistente alla selva e per questo veramente miste-

riosa. Sembra quindi che Sylva renda irrimediabilmente impotenti tutte le cose, il palazzetto oggi, non potendo più orientare, esprime una piena disoccupazione nel fuoco, lascia che questo riparta da prima del suo processo o si trasformi in un incendio, come il Santo dalle sembianze mostruose del libro di Ivanov. La selva è la forza che, avvicinandosi, rende inattivo ogni desiderio di potenza, costringe i superstiti, la città, il palazzetto, la fortezza Ubaldina alla resistenza, permette all'architettura di essere ai nostri occhi, forse come mai lo è stata, realmente inoperosa, pura potenza della *potenza di-non*, vera, prima e ultima possibilità; basta solo entrare, senza la paura di incontrare cinocefali.

Tatuaggi che marchiano la faccia dell'architettura. Le impressioni in cemento armato realizzate da Aldo Turchiaro: un grillo, un serpente e un volatile.
Ph. Sebastiano Ciminari, 2023



399

✠ “Gocciolando verso l’orizzonte, Kirill pensò che quella bruma gli stava succhiando tutte le forze. Mentre viaggiavano nella foschia opalescente, lo sguardo si aggrappava esasperato ai contorni incerti degli alberi e della strada, sforzandosi di condensare gli oggetti nella loro abituale forma nitida, con l’unico risultato di sfinire inutilmente nel cervello”. A. Ivanov, *I cinocefali*, Volland, Roma 2020, p. 1; ed. or. *Psoglavcy*, 2011.

∞ “Il Cinocefalo era stato raffigurato in tutta la sua statura. Si stagliava su uno sfondo celeste, con indosso una veste blu e stivali neri, ai cui gambali erano annodati degli strani fazzoletti. Il petto e l’addome del Cinocefalo erano coperti da una corazza. Con la mano destra, leggermente abbassata il Cinocefalo reggeva una croce all’apparenza fragile, con tre barre trasversali, una piccola, una grande e una diagonale. Nella mano sinistra, sollevata, teneva una lancia lunga e sottile. Dalle sue spalle cadeva in pieghe un mantello scarlatto, fermato all’altezza della gola. La parte più importante però era la testa. Di un fulvo scuro, pelosa, con orecchie a punta, da animale. Kirill non l’avrebbe definita una testa di cane. Era uno strano incrocio tra un luccio e un formichiere, un ibrido assurdo e ingenuo e perciò particolarmente convincente. In fondo, l’artista non avrebbe avuto difficoltà a disegnare un cane, e se aveva raffigurato qualcosa di diverso allora non voleva semplicemente appiccicare una testa canina sulle spalle umane, no, aveva dipinto questo mostro dal vero. Dunque, il mostro esisteva nella realtà. La sua aureola dorata sembrava uno strano colletto a gorgiera, indossato da un barone dei lupi mannari nel Medioevo”. Ivi, p. 27.

⇓ Cfr. G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano 2014.

Λ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, p. 353, citato in G. Agamben, *op. cit.*, p. 353.

┘ G. Agamben, *op. cit.*, p. 14.

┘ Cfr. <https://statistica.regione.marche.it/Marche-in-Numeri/Ambiente-e-Territorio>, consultato il 28/03/2023

* C. Toraldo di Francia, *Postatomic*, in “Mappe”, 4, luglio 2014, p. 151.

|| *Ibid.*

┘ Cfr. M. Fuksas, A. Turchiaro, *Proposta di lavoro integrato architetto/pittore*, Spazioarte, Roma 1975. Si tratta di un incontro-dibattito con gli autori del progetto, il critico Dario Micacchi, gli architetti Bruschi e Raj, e un rappresentante sindacale, tenutosi il 16/04/1975 a Roma.

✠✠ Cfr. F. Rambert, *Massimiliano Fuksas*, Editions du Regard, Paris 1997, pp. 22-23.

✠✠ Si trova traccia del progetto di Massimiliano Fuksas in L. Ciccarelli, *Guida all’architettura nelle Marche 1900-2015*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 92-93; M. Pisani, *Massimiliano Fuksas architetto*, Gangemi, Roma 1988, pp. 16-18, 105; R. Lenci, *Massimiliano Fuksas. Oscillazioni e*

SUPERSTITI

sconfinamenti, Testo & Immagine, Roma 1996, pp. 9-10; M. Fuksas, *Neue Bauten und Projekte*, Artemis, Zürich 1994, pp. 10-11.

✠✠ Cfr. M. Pisani, *op. cit.*

✠⇓ G. Agamben, *op. cit.*, p. 52.

✠Λ “Si tratta – io credo – di una inoperosità interna, per così dire, alla stessa operazione, di una prassi *sui generis* che, nell’opera, espone e contempla innanzitutto la potenza, una potenza che non precede l’opera, ma l’accompagna e fa vivere e apre in possibilità. La vita, che contempla la propria potenza di agire e di non agire, si rende inoperosa in tutte le sue operazioni, vive soltanto la sua vivibilità”. Ivi, p. 58.