

54**ARTSCHITECTURE**
**Le arti come
sollecitazione del
pensiero architettonico****Lamberto Amistadi
Enrico Prandi***Artschitecture. Le Arti e l'Architettura***Lamberto Amistadi
Yehuda Emmanuel Safran
Luca Mantovani
Enrico Prandi**Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza
La città e il sogno
Uno sguardo musicale: la segreta meccanica del paesaggio
Lo scultoreo architettonico in Italia come metodo compositivo.
Dalle impressioni ai principi**Steven Holl
Stefania Rössl**L'architettura della musica
Gli occhi delle case. Le Corbusier nelle fotografie di Guido Guidi
e Takashi Homma**Gianfranco Guaragna**L'imprescindibile ruolo dell'architettura nel rapporto tra cinema e romanzo:
Il caso Psycho di Alfred Hitchcock**Ildebrando Clemente
Riccardo Rapparini
Maria Chiara Manfredi**Adolf Loos. Teatrini della gioia
Il girotondo delle muse. Intervista a Sebastián Irarrázaval
Scultura e architettura conquistano spazio. Esempi tra Medioevo
e Contemporaneo dal workshop Presenze scultoree.**Imanol Iparraguirre Barbero
Chiara Monterumisi
Santo Giunta
Nicola Campanile**La nuda bellezza di Francesco di Giorgio Martini
Genio artistico o anonimato per l'architettura di Gordon Bunshaft?
Nei luoghi di "Fragmenta"
Lo stupore della forma. Ventuno domande a Renato Rizzi



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma

Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia

Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia

Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia

Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo

Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia

Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Claudia Pirina, Università degli Studi di Udine, Italia

Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia

Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia

Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia

Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia

Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia

Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia

Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia

Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia

Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia

Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia

Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia

Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia

Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo

Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista online del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

ARTICLES SUMMARY TABLE

54 ottobre-dicembre 2020.

ARTSCHITECTURE.

Le arti come sollecitazione del pensiero architettonico

n.	Id Code	date	Type essay		Evaluation
1	300	set-19	Long	Yes	Peer (A)
2	301	set-19	Long	Yes	Peer (A)
3	296	ago-19	Long	Yes	Peer (A)

PROSSIMA USCITA

numero 55 gennaio-marzo 2021.

Ricostruzione e città.

Una delle questioni di stringente attualità e di impegno anche civile per gli architetti, e non solo, riguarda le azioni in grado di arginare le conseguenze della deliberata violenza nei confronti della città, della intenzionale cancellazione della memoria come fatto collettivo, unitario che lega intere comunità al riconoscimento dei propri luoghi. E' ormai un fatto accertato che il tema della ricostruzione, in una tale condizione, abbia assunto un peso rilevante nello sviluppo e nella trasformazione dell'ambiente umano.

Perché ricostruzione? E' un'azione fisiologica, che avviene naturalmente dopo un evento traumatico. Le azioni che causano i traumi sono di origine apparentemente involontaria, come i rapidi cambiamenti climatici che alcuni sostengono abbiano relazioni piuttosto dirette con gli eventi catastrofici dovuti per esempio agli eventi sismici che recentemente per intensità e frequenza minano costantemente l'ambiente umano; o azioni deliberatamente volontarie che a partire dalla crescente instabilità politica ed economica di sempre più ampie regioni geografiche del Sud e del medio Est asiatico ha generato scenari dove la distruzione sistematica del patrimonio architettonico è ormai diventata una triste realtà.

Tutti questi sono fattori determinanti nel creare una situazione emergenziale che invita l'architettura ad interrogarsi nuovamente sul come operare all'interno dell'ambiente costruito.

52

ARTSCHITECTURE Le arti come sollecitazione del pensiero architettonico

Lamberto Amistadi Enrico Prandi	<i>Artschitecture. Le Arti e l'Architettura</i>	8
Lamberto Amistadi	Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza	11
Yehuda Emmanuel Safran	La città e il sogno	21
Luca Mantovani	Uno sguardo musicale: la segreta meccanica del paesaggio	33
Enrico Prandi	Lo scultoreo architettonico in Italia come metodo compositivo. Dalle impressioni ai principi	47
Steven Holl	L'architettura della musica	63
Stefania Rössl	Gli occhi delle case. Le Corbusier nelle fotografie di Guido Guidi e Takashi Homma	75
Gianfranco Guaragna	L'imprescindibile ruolo dell'architettura nel rapporto tra cinema e romanzo: Il caso Psycho di Alfred Hitchcock	89
Ildebrando Clemente	Adolf Loos. Teatrini della gioia	95
Riccardo Rapparini	Il girotondo delle muse. Intervista a Sebastián Irarrázaval	114
Maria Chiara Manfredi	Scultura e architettura conquistano spazio. Esempi tra Medioevo e Contemporaneo dal workshop Presenze scultoree.	118 123
Imanol Iparraguirre Barbero	La nuda bellezza di Francesco di Giorgio Martini	131
Chiara Monterumisi	Genio artistico o anonimato per l'architettura di Gordon Bunshaft?	134
Santo Giunta	Nei luoghi di "Fragmenta"	138
Nicola Campanile	Lo stupore della forma. Ventuno domande a Renato Rizzi	142

Questo numero è stato ideato e curato da Lamberto Amistadi e Enrico Prandi. Gli articoli indicati nella tabella di pag. 6 sono stati sottoposti a procedura di Double Blind Peer Review.

Lamberto Amistadi
Enrico Prandi
Artschitecture. Le Arti e l'Architettura

Abstract

Il testo che segue è l'editoriale del numero 54 di FAM dedicato al rapporto tra arti e architettura. Esso spiega le ragioni dell'ideazione del numero.

Parole Chiave

Arti e architettura — Composizione — Procedimenti compositivi

Con questo numero 54 di FAM ci pareva importante ricordare che l'architettura, per quanto autonoma come disciplina, ha sempre intrattenuto e continua ad intrattenere rapporti fecondi con l'arte. Sia con l'arte intesa come procedure compositive "profonde", sia con le arti intese come discipline a loro volta autonome e specifiche: la musica, la scultura, la fotografia, il cinema, il teatro.

Alcuni dei saggi di *Artschitecture* seguono la prima via e cercano di indagare le strutture comuni a queste diverse discipline e che costituiscono lo strumentario tecnico con il quale l'uomo esprime la sua natura poetica di "homo faber" e di artefice. Altri cercano di rappresentare gli scambi che le arti coltivano "superficialmente" e fungono da sollecitazione e da stimolo reciproco.

Questi estremi comprendono evidentemente numerosi "stadi intermedi" e varianti particolari. Alcuni di questi stadi intermedi sono raccontati bene dal lavoro di Steven Holl, che ci ha concesso gentilmente di tradurre in italiano e di pubblicare il saggio dal titolo *Architectonics of Music*. Steven Holl utilizza la musica per ambientare le proprie opere ed adattare al contesto culturale in cui vengono realizzate: la notazione neumatica della musica medievale per il Maggie's Center di Londra, gli antichi suoni cinesi per il Museo della Musica di Hangzhou. Nel caso del Maggie's Center la geometria del sistema notazionale è utilizzata superficialmente come decorazione allegorico-ornamentale del padiglione in vetro colorato. Nella famosa Stretto House o in *Tesseract of Time* sono la struttura interna della musica di Bartók e della danza ad essere trasposti e "tradotti" in forma e spazio.

Sullo sfondo rimangono il linguaggio e la scrittura. Leon Battista Alberti

esortava i suoi allievi ad imparare a dipingere come si impara a scrivere. Come in un gioco, l'arte e il linguaggio ci aiutano ad immaginare e costruire un mondo migliore e a prendere coscienza che, rispetto all'esito, la responsabilità ricade su ognuno di noi.

* * *

FAM non tradisce il rapporto con il Festival dell'Architettura da cui è nato presentando questo numero dedicato al rapporto tra Architettura e le altre arti. Ritorno alle origini, infatti, non solo per quanto alla base della creazione architettonica vi siano meccanismi comuni alle altre arti figurative, ma anche perché "Eteroarchitettura", – questo era il titolo – è stato il tema della prima edizione del Festival dell'architettura nel 2004. In quel caso, il ricco palinsesto indagava a trecentosessanta gradi terreni e rapporti pochi o nulla esplorati come per esempio il campo della moda o la cucina, presentando opere e progetti dei principali Maestri dell'Architettura italiana. Quell'edizione del Festival ha posto da subito la questione fondamentale di come l'architettura non può non essere eteroarchitettura, vale a dire un sistema aperto all'interpretazione e allo scambio con il mondo perché del mondo deve costruire la casa, il luogo, la città. Nella prima edizione inizia a farlo a partire dal rapporto con le altre arti, le altre espressioni, tra cui la musica (musica contemporanea – Martino Traversa anche attraverso la pittura di Vasco Bendini), la scultura (Arnaldo Pomodoro), la fotografia (Paolo Rosselli, Paola De Pietri), la moda (attraverso l'esperienza sperimentale di Nanni Strada), il cinema (rassegna su Stanley Kubrik e Giuseppe Bertolucci), la letteratura (dove Carlo Lucarelli, Giuseppe Barbolini, Gianni Biondillo, Marco Varesi discutono sul ruolo della città nel romanzo contemporaneo).

Tra i tanti invitati, main guest non poteva che essere colui che ha inventato e percorso la formula del festival culturale urbano diffuso nella Roma degli Anni Settanta, cioè Renato Nicolini, dei cui progetti culturali parlo nel mio saggio sullo scultoreo architettonico.

Sempre nell'ambito del rapporto tra progetto e arti il workshop progettuale Presenze scultoree (CSAC, Parma 2016) ha fornito ulteriori spunti di riflessione riportati da Maria Chiara Manfredi. In questo caso il tema applicativo chiamava in causa l'architetto nella progettazione di ipotetici spazi di ampliamento dell'Archivio Museo del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma – che ricordo contiene gli archivi dei più importanti artisti e architetti italiani del Novecento –, a partire da specifiche opere d'arte da ricollocare nel percorso museale dell'Abbazia. Altri contributi sono quelli di Lamberto Amistadi che indaga alcune "procedure comuni" del (saper) fare musica, pittura e architettura; del critico statunitense Yehuda Emmanuel Safran sull'importanza dell'utopia e il ruolo della componente inconscia nell'ideazione dell'architettura e la città; di Steven Holl che nel suo saggio dal titolo ambiguo L'architettura della musica spiega come alcuni suoi progetti recenti derivino direttamente da logiche compositive musicali; di Stefania Rössl sull'opera di Le Corbusier tradotta fotograficamente attraverso gli obiettivi di due grandi fotografi come Guido Guidi e Takashi Homma; di Gianfranco Guaragna sul rapporto tra cinema e romanzo nel film *Psycho* di Alfred Hitchcock; di Ildebrando Clemente su Adolf Loos in cui l'analogia tra il modo di costruire i personaggi e la trama dei suoi racconti polemici e sarcastici, e la scrittura

narrativa adatta all'azione scenica, propone una estensione del concetto di teatralità intesa come sfondo capace di chiarire e comunicare meglio il fine dell'architettura.

Chiudono il numero due articoli in forme diverse: un racconto per immagini fotografiche di luoghi e architetture della Pianura Padana di Luca Mantovani che ci invita a leggere il paesaggio attraverso uno “sguardo musicale”; la spiegazione, sotto forma di intervista condotta da Riccardo Rapparini, dell'architetto cileno Sebastián Irarrázaval sull'importanza che le arti in generale – espressa attraverso i tre concetti di traduzione, ripetizione e totalità – hanno avuto nella costruzione del suo linguaggio architettonico. Il numero più eterogeneo di sempre (anche nella forma, e questo editoriale a quattro mani non fa eccezione) perché sonda le presunte eteronomie della composizione architettonica nella convinzione che il processo progettuale – e di conseguenza l'architettura che ne scaturisce – si alimenti anche (o soprattutto) all'esterno del recinto del tavolo da disegno.

Artschitecture, il titolo di FAM 54 è un omaggio allo scultore Anthony Caro, il più promettente allievo di Henry Moore, che ha sondato il rapporto tra scultura e architettura (considerava la scultura in bilico tra pittura e architettura) attraverso il lavoro del suo ultimo periodo denominato *Sculptecture* collaborando anche con architetti del calibro di Norman Foster, Tadao Ando e Frank Gehry.

*La prima parte dell'articolo è scritta da Lamberto Amistadi; la seconda parte da Enrico Prandi.

Lamberto Amistadi è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. È vicedirettore di “FAMagazine, ricerche e progetti sull'architettura e la città”, rivista scientifica di classe A e corettore della collana “TECA. Teorie della Composizione architettonica” (Clean). Con Ildebrando Clemente ha fondato e dirige la collana “SOUNDINGS: Theory and Architectural Openness” (Aión), che comprende i volumi monografici su Aldo Rossi e John Hejduk. È autore di numerose pubblicazioni tra cui *Paesaggio come rappresentazione* (Clean, 2008), *La costruzione della città* (Il Poligrafo, 2012), *Architettura e Città* (con Enrico Prandi, FAEdizioni 2016). Dal 2018 è coordinatore e responsabile scientifico del progetto Erasmus+ Strategic Partnerships for Higher Education denominato “ARCHEA Architectural European Medium-Sized City Arrangement” (Project Reference: 2018-1-IT02-KA203-048305).

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È Direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A *FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'architettura e la città* <www.famazine.it>. È responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto ARCHEA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement <<https://site.unibo.it/archea>>. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); “Il progetto di architettura nelle scuole europee” (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

Lamberto Amistadi
Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza

Abstract

Nelle sue *Lezioni di Estetica* Hegel dice che "l'uomo raddoppia se stesso", in quanto esiste di per sé come oggetto naturale ed esiste perché riesce a sua volta a produrre altri oggetti. Questa produzione, la produzione di ciò-che-ci-appare, si avvale di un saper-fare che, in un certo senso e ad un certo livello, è comune a molte arti e molte discipline. Questo saggio intende indagare alcune di queste "procedure comuni" per quanto riguarda la musica, la pittura e l'architettura. E tutte queste discipline fanno appello alla fede in quella cosiddetta "intelligenza sintagmatica" – che fa capo alla facoltà associativa della mente –, che sta alla base di ogni costruzione dell'uomo, a partire dal linguaggio e dalla scrittura.

Parole Chiave

Composizione architettonica — Figurazione — Rappresentazione

Prima di parlare del rapporto tra architettura, musica e pittura, è opportuno chiarire un aspetto di questo rapporto che riguarda più in generale il rapporto dell'architettura con le altre arti. E, ancor più in generale, il rapporto tra cose che appartengono a famiglie diverse.

Abbiamo imparato da Foucault (1966, 2006) che la definizione della parentela dipende dai criteri di classificazione, per cui è facile per lui far rientrare nella stessa famiglia tanto gli animali imbalsamati quanto i maialini da latte o le sirene. Questo tipo di selezione, che potremmo definire "orizzontale" – che i semiologi chiamano "paradigmatica", ossia "o-o", "o questo o quello" – non mette in gioco la natura profonda degli oggetti della classificazione e in qualche modo ne salvaguarda l'integrità e la bellezza (penso alla bellezza della superficialità di cui parla Nietzsche (1882, 2000, p. 64): «... Oh, questi Greci! Essi sì che sapevano *vivere*. Per questo è necessario fermarsi valorosamente alla superficie, alla piega, alla pelle, adorare la parvenza, credere nelle forme, nei suoni, nelle parole, nell'intero Olimpo della parvenza! Questi Greci erano superficiali – *per profondità!*»). L'altro modo o l'altra via – per citare il titolo del libro di Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (1978) – è quella dell'artefice, che per fare le cose ad arte si deve valere di una tecnica, quella stessa tecnica che per gli antichi greci coincide con il significato di arte nel senso del "saper-fare" e che presiede sia alle attività intellettuali quanto a quelle manuali, al punto da far dire a Greimas e Courtés (1986, p. 227) che il saper-fare narrativo non è poi così diverso dal saper-fare di un calzolaio.

Certo, per arrivare a dire che il saper-fare di uno scrittore non è poi così diverso dal saper fare di un calzolaio bisogna smontare la sequenza delle operazioni per mezzo delle quali un calzolaio fa le scarpe ed uno scrit-

tore scrive i libri e ridurle progressivamente alle operazioni comuni allo scrittore e al calzolaio e che saranno, gioco forza, operazioni elementari. Ricordiamoci che anche Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435, 1913, 2011, p. 87) esorta gli studenti ad avvicinarsi allo studio della pittura come se si trattasse di imparare a scrivere: «Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipingere, così facciano quanto veggo di chi impara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali li antichi chiamano helementi; poi insegnano le silabe, poi apresso insegnano a conponere tutte le dizzioni; con questa ragione ancora seguitano i nostri a dipigniere.»

Anton Webern parla in questi termini a proposito della sua musica e dell'arte in generale, usando la locuzione “nach Innen”, che significa “andare dentro”, andare dentro in profondità. Per questo dicevo che un approccio di tipo paradigmatico rispetta le cose a differenza di questo approccio sintagmatico, che in questo andare dentro, andare-dentro-in-profondità, non può che violarne l'integrità. Ad esempio, tra le tecniche di trasformazione di una linea melodica è contemplato lo smembramento, secondo il quale un frammento del tema viene utilizzato per continuare la melodia. Nel suo *Cammino verso la nuova musica* Webern (1960, 1989, p. 30) parla di ripetizione, inversione (*Umkehrung*), moto retrogrado (*Krebs*), che sono tutte operazioni possibili nello spazio profondo dell'articolazione: «Che cosa significa dunque articolazione? In senso generale: poter procedere a un sezionamento allo scopo di analizzare una cosa, di distinguere gli aspetti principali da quelli secondari.» Che tutto questo abbia a che fare con l'articolazione del linguaggio Webern lo sa perfettamente al punto che introduce *Il cammino verso la nuova musica* con un omaggio a Karl Kraus e Goethe, colui che ricerca, veicola e favorisce il passaggio delle leggi universali della natura nell'universo della figurazione linguistica.

La struttura di cui parla Goethe è la stessa struttura profonda in cui si articola lo spazio della variazione, lungo la quale si sciogliono e si ricompongono i nessi sincategorematici, in relazione alla quale «le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore.» (Goethe 1999, citato in Webern 1989). Ripetizione, inversione, frammentazione, aumentazione, diminuzione, consonanza, dissonanza o – per citare Le Corbusier (1921, 1999, pp.37, 38) – uguaglianza (intesa come simmetria e ripetizione), compensazione (intesa come movimento dei contrari), modulazione (sviluppo di un'invenzione plastica iniziale) o, altresì, la tensione che si genera tra le coppie oppositive di Hejduk che circolano intorno alla fondamentale maschile-femminile (Amistadi 2019), sono le leggi più o meno naturali (questo dipende dal punto di vista (Comte o Cassirer, per capirci) che sovrintendono al processo di trasfigurazione in grado di ordinare la vita in una molteplicità di forme cangianti.

Nelle *Variazioni dell'identità* (1990, p. 97) Carlos Martí Arís parla di struttura profonda dell'architettura a proposito del tipo architettonico. Parla prima del tipo come di «un principio ordinatore per il quale una serie di elementi legati da particolari relazioni acquistano una struttura determinata»; poi parla di metodo strutturale come il metodo che «consiste nell'indagare la struttura comune a sistemi diversi che, in linea di principio, si presentano come eterogenei.» Ed infine, parla di un «numero limitato di strutture profonde» ottenute attraverso un «processo di astrazione progressiva». Questo processo di astrazione avviene al di fuori della storia, in uno spazio indeterminato e inattuale in cui le strutture sopravvissute al processo di

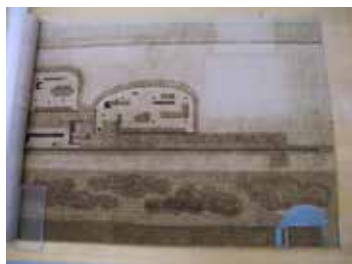
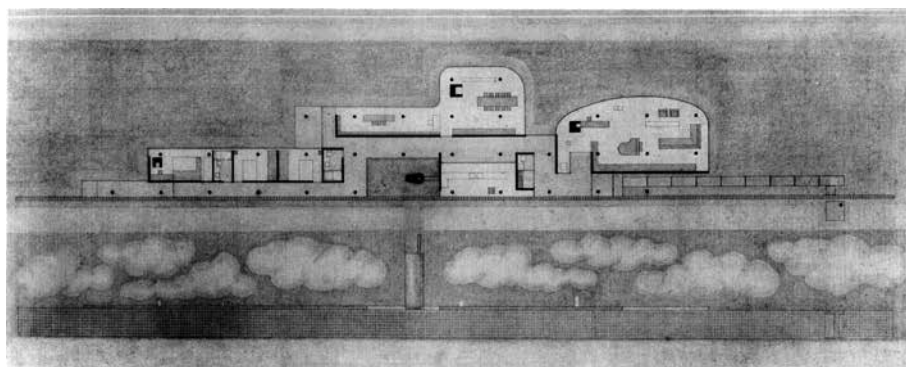
selezione possono confidare nella realtà dell'esperienza storica dell'architettura come garanzia. Si tratta dunque di uno spazio simbolico, all'interno del quale è possibile scivolare dalla profondità più arida ed astratta alla superficialità più vivida. È lo spazio formale in cui opera il costruttore di mondi — il *worldmaker* di Goodman —, lo spazio che già Chomsky (1969) articola in una struttura profonda (*Deep Structure*) ed una struttura superficiale (*Surface Structure*). Allo stesso modo che per quanto riguarda la superficie anche la profondità è uno spazio in cui si dispongono non solo il “numero limitato di strutture profonde” di cui parla Arís, ma anche strutture profonde che si collocano a diversi livelli di profondità.

Dobbiamo pensare ad un asse verticale che si può risalire o lungo il quale si può ridiscendere a partire da una sorta di “grado zero”. Al di sopra del grado zero abbiamo le figure che si occupano della manipolazione dei significati — i cosiddetti metasememi — al di sotto, le operazioni formali che rompono i legami che uniscono le lettere tra di loro, sciogliendo i nessi all'interno delle parole, trasformandone i significati — i metaplasm. Tra questo secondo tipo di figure Peter Eisenman porta l'esempio dell'anagramma e della parola “cat”, che, attraverso la violenza che spezza il nesso tra le sue lettere, si trasforma facilmente in “act”. Cioè “cat” e “act” — gatto e atto — da un certo punto di vista, ad un certo livello di profondità, sono la stessa cosa. (Amistadi 2008, pp. 57-68)

John Hejduk è forse l'architetto che ha saputo scorrere con maggiore consapevolezza lungo l'asse all'interno del quale si sviluppa il processo creativo-produttivo. Con alcune considerevoli novità: la sostituzione dell'asse con il cerchio; il prospettare la possibilità di uscire da questo stesso circolo in cui è strutturata l'apparenza del mondo empirico-fenomenico (Goodman 1951), affacciandosi sull'universo segreto dell'invisibile: «Questo posto non è quello che pensavo che fosse. Pensavo fosse una casa ma non era una casa». (Hejduk 1985 citato in Amistadi 2015, p. 46) Tacendo ciò di cui non si può parlare, approfondiremo il primo di questi due aspetti.

Hejduk riporta il ragionamento sull'estensione e la profondità della struttura dell'apparenza dal caso generale dell'apparire di tutti i fenomeni al caso specifico dell'architettura, della sua trasmissibilità e del suo insegnamento, e lo fa approfondendo il legame tra apparenza empirico-fenomenica, rappresentazione e immaginazione (Amistadi 2014). Ciò che lo interessa è la possibilità di innestare l'atto dell'immaginazione all'interno del processo creativo. Trattandosi per l'appunto di un processo circolare lungo il quale è possibile scorrere lungo tutti i livelli compresi tra l'ipotesi iniziale e l'esito finale, Hejduk ne deduce la più ampia libertà nello stabilire tale inizio, cioè nello stabilire la determinazione iniziale a partire dalla quale dare seguito allo sviluppo dell'opera, al punto da poter cominciare paradossalmente anche dalla fine («At beginning from the end»). (Hejduk 1993, p. 27)

In *Mask of Medusa* Hejduk (1985, pp. 68-69) porta l'esempio di un edificio, chiarendo che, data la sua complessità e a differenza della pittura, l'opera di architettura non può essere concepita a partire da una singola immagine custodita all'interno della mente. Tali immagini o frammenti che fungono da punto di partenza dell'opera possono essere colti a qualsiasi livello del suo lungo e articolato processo creativo. Esistono prospetti, sezioni, assonometrie, prospettive, ma possiamo anche immaginare di osservare la casa da lontano nella sua interezza o di guardarla da vicino; in tal caso potremmo osservare l'interno dall'esterno, l'esterno dall'interno o l'interno dall'interno. Potremmo anche costruire un modello della casa o partire

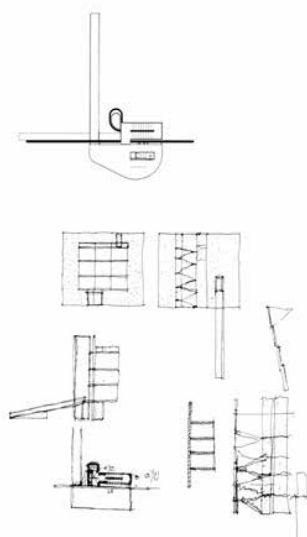
**Figg. 1, 2**

John Hejduk, *Grandfather Wall House*, 1966-76. Canadian Center for Architecture.

Il disegno è pubblicato da Richard Pommer nel suo saggio "Le strutture dell'immaginazione", apparso sulle pagine di «Art in America» nel 1978.

Sopra il disegno originale negli archivi del CCA.

Sotto:
Wall House 1



da una fotografia, da una proiezione su uno schermo come da un singolo fotogramma fisso. In ogni caso queste immagini sono tutte rappresentazioni della stessa casa e nondimeno sono tutte "realtà architettoniche". Sono frammenti a partire dai quali, al pari della tecnica dello smembramento di cui abbiamo parlato a proposito della musica, è possibile sviluppare e articolare il tema fino all'esito formale finale, in questo caso l'opera di architettura. La descrizione di Hejduk assomiglia molto al racconto di Goodman nel saggio intitolato "Come gli edifici significano": «D'altra parte, un'opera architettonica si differenzia dalle altre opere d'arte in quanto a dimensione. Un edificio, un parco o una città non solo sono più grandi, nello spazio e nel tempo, di una *performance* musicale o di un dipinto, ma sono più grandi anche di noi stessi. Non possiamo coglierli tutti da un unico punto di vista; dobbiamo girarci sia intorno sia dentro per afferrare l'intero.» (Goodman 2008, p. 59) Nel *Cammino verso la nuova musica* Webern (1960, 1989, p. 91) scrive: «Un portacenere visto da diverse parti è sempre lo stesso portacenere, e però ogni volta è lievemente diverso. Un pensiero deve essere dunque rappresentato nelle maniere più diverse.»

Così pare che l'immaginazione si debba esprimere attraverso la rappresentazione e che questa ri-presentazione dell'apparenza empirico-fenomenica di un "fatto" sia ciò che ci permette di comprenderne la struttura al di là delle sue diverse rappresentazioni. La struttura, ovvero sia la connessione tra gli elementi dell'immagine, è proprio ciò che hanno in comune i fatti e le immagini affinché quelle immagini siano immagini di quel fatto. Se, come dice Wittgenstein (1961, 1998, pp. 29, 44), "l'immagine è un fatto" noi possiamo rappresentare un fatto mediante un'immagine, ma possiamo anche produrre delle immagini che ci aiutino a comprendere la natura di un fatto; Wittgenstein chiama questa possibilità "la forma di raffigurazione dell'immagine". «Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti l'uno con l'altro in quell'interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo. Ad essi tutti è comune la struttura logica.»

La fede nella possibilità di conoscenza nascosta tra le forme della raffigurazione è la stessa fede nel disegno di cui ci parla Richard Pommer (1978 citato in Hejduk 1985, p. 58) a proposito di John Hejduk in un interessante articolo dal titolo "Le strutture dell'immaginazione", apparso sulle pagine di «Art in America» nel 1978: «I disegni di John Hejduk sono di particolare interesse per il loro tentativo di ridare vita alla mistica fede modernista nel significato che i segni spaziali astratti possono assumere nel far coincidere le convenzioni della pittura con la pianta in architettura.» L'idea di fondo è che tra le pieghe della rappresentazione si annidino quei segreti in grado di aprire degli spiragli sulla percezione di ciò che non è immediatamente visibile, stabilendo una sorta di circolarità e di reciprocità anche nel

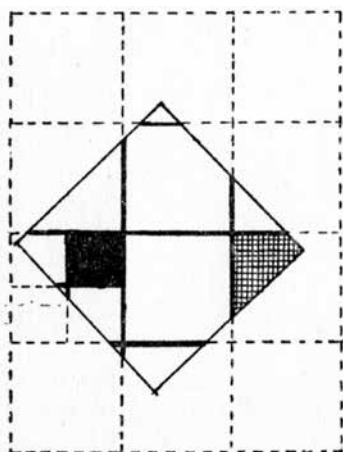


Fig. 3
Piet Mondrian, *Studio per Losanga*, 1921.

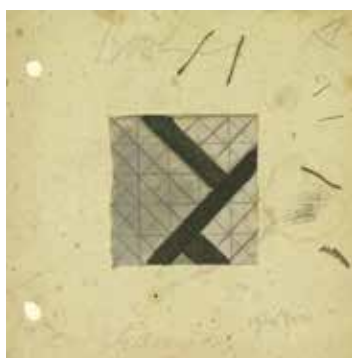


Fig. 4
Theo Van Doesburg, *Studio per Contro-composizione VI*, 1924.

rapporto tra immaginazione e percepito (apparenza): noi cioè possiamo immaginare ciò che abbiamo prima percepito ma possiamo anche percepire ciò che abbiamo immaginato. Hejduk ci offre numerosi esempi di questa facoltà produttivo-conoscitiva insita nel rapporto tra rappresentazione, immaginazione e opera, il più fulgido dei quali rimane quello riguardante la scoperta della Wall House. (Figg. 1, 2)

Il punto di partenza del ragionamento di Hejduk è la cosiddetta “configurazione a losanga”. Hejduk mutua la configurazione a losanga da un dipinto di Mondrian del 1921, *Studio per Losanga* (Fig. 3). Pochi anni più tardi, nel 1924, Van Doesburg risponderà a Mondrian con *Studio per Contro-composizione VI* (Fig. 4), e pare che proprio questa risposta sia il motivo della rottura del sodalizio tra Mondrian e Van Doesburg all’interno di De Stijl. I due dipinti sono solo apparentemente simili, ma sostanzialmente diversi: mentre Van Doesburg ruota la trama ortogonale della griglia all’interno del quadro della rappresentazione, Mondrian lascia inalterata la dimensione tettonica e simbolica dell’incrocio tra la verticale e la orizzontale, ruotando di 45° il quadro. Questo scavo all’interno dei meccanismi della rappresentazione è ciò che conduce gradatamente Hejduk alla scoperta della Wall House.

Scivolando un passo indietro nel processo che dà forma alla figura del quadrato, egli nota l’esistenza una configurazione dalla quale essa è preceduta: la configurazione a losanga. E ciò avviene stranamente sia per quanto riguarda la rappresentazione assonometrica che quella prospettica. Il quadrato è il prodotto della rappresentazione isometrica di una losanga, così come il quadro prospettico è la risultante della compressione del cono prospettico sulla diagonale del quadrato. Nel momento in cui il cono ottico dell’osservatore si schiaccia sulla diagonale, il piano quadrato di questo schiacciamento è tanto il tavolo su cui si dispongono le composizioni cubiste di Braque quanto il quadro prospettico albertiano – dice Michael Hays (2009, 2015), è allo stesso tempo albertiano e anti-albertiano, è una configurazione che contempla entrambe le possibilità. Questo schermo, questo muro quadrato contro il quale si comprimono lo spazio e il tempo è la Wall House. (Fig. 5)

Spazio e tempo sono altresì i protagonisti del rapporto tra le arti di cui stiamo parlando, insieme alla questione dell’inizio, il punto a partire dal quale prende avvio il processo compositivo.

A) Spazio. Ci sono tanti tipi di spazio. Lo spazio di cui abbiamo parlato finora a proposito della musica e dell’architettura è uno spazio formale (Carnap 1922, 2009, pp. 31-32)¹, all’interno del quale si possono stabilire relazioni tra i membri del tutto indeterminati della relazione stessa. È proprio grazie a questa indeterminatezza che queste relazioni possono valere quanto per la musica che per la pittura o l’architettura. Il passaggio successivo è quello di proiettare tali relazioni nell’ambito specifico della geometria e della relazione tra enti geometrici. È all’interno di questo spazio intuitivo della geometria che Hejduk muove i ragionamenti di cui abbiamo parlato e che gli fanno dire «The field comes first» (1985, p. 72), che ci ricorda come la “circumscriptione” del campo sia la prima operazione del processo di raffigurazione indicata dall’Alberti (1435, 1913, 2011, p. 51). Sono la stessa planimetria e la stessa fede nel disegno e nella rappresentazione che fa parlare Le Corbusier (1921, 1999, pp. 35-37) della dimensione strategica della pianta. È la stessa dimensione simbolica che permette non solo di immaginare lo spazio a partire dalla pianta ma anche di agire nelle pieghe della rappresentazione e trasformare la configurazione a losanga, prima nello spazio tridimensionale del cono

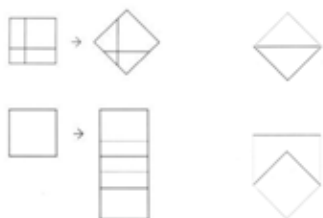


Fig. 5
John Hejduk. Diagrammi relativi alla rappresentazione isometrica della configurazione a losanga e della sua relazione con la diagonale. In *Mask of Medusa* (1985)

prospettico e poi nel piano quadrato verticale della Wall House. Non a caso Hejduk utilizza il termine “configurazione”, proprio nei termini in cui Paul Klee (2011, p. 17) definisce il termine tedesco “Gestaltung”: «La teoria della figurazione (Gestaltung) si occupa delle vie che conducono alla figura (alla forma). Essa è la teoria della forma, ma sull’accento sulle vie che a questa conducono. (...) Rispetto a ‘forma’ (Form), ‘figura’ (Gestalt) esprime inoltre qualcosa di più vivo. Figura è più che altro una forma fondata su funzioni vitali: per così dire, una funzione derivante da funzioni. Tali funzioni sono di natura puramente spirituale, alla loro base sta il bisogno di espressione.»

B) Tempo. Su questa idea di Klee di “porre ordine al movimento”, possiamo innestare la questione del tempo. Come sappiamo, ci sono molti tipi di tempo. Il tempo che ci interessa in questo momento è il tempo tecnico lungo il quale si dispiega una sequenza ordinata di operazioni all’interno del processo creativo. Webern parla di un “ordine di successione determinato” ed introduce il termine goethiano di “coerenza” per indicare la ragione interna che conduce gradatamente alla forma. La forma finale è il risultato di una serie ordinata di operazioni che producono delle variazioni coerenti del tema iniziale. Se la forma primordiale che sta alla base di tutto sono la ripetizione e la variazione allora si tratta di stabilire la natura specifica delle operazioni e l’ordine con cui si susseguono.

Le operazioni a cui abbiamo accennato in precedenza – *Krebs* e *Umkehrung* – ci dicono qualcosa sulla natura di queste operazioni, ci dicono che sono operazioni elementari: si arriva in fondo e si ritorna indietro oppure si specchia la sequenza delle note di una melodia. È lo stesso tipo di operazioni elementari che Klee (2011, p. 15) mette a fondamento della figurazione: «Non esistono concetti a sé stanti, ma di regola solo binomi di concetti. Che cosa significa “al di sopra,” mancando l’”al di sotto?” Che cosa significa “a sinistra,” mancando l’”a destra?” Che cosa significa “dietro,” mancando il “davanti?”» Sopra/sotto, davanti/dietro, destra/sinistra, interno/esterno sono le condizioni elementari che definiscono lo spazio simbolico all’interno del quale si articolano le variazioni a partire da un tema iniziale. Sono le stesse operazioni con cui Carnap (1922, 2009, p. 59) definisce lo spazio topologico dell’esperienza: la relazione prima, entro, tra, vicino, lontano, ecc.



Fig. 6
Wladislaw Strzemiński, *Composizione architettonica 9c*, 1929.

La coerenza di cui ci parlano Webern e Klee è riferita all’organicità dell’idealismo tedesco e alla continuità con cui ogni cosa prende forma a partire da una condizione originaria (la *Urpflanz* di Goethe). All’interno del linguaggio e della rappresentazione questa continuità si articola in una sorta di gradualità, di cui peraltro Goethe aveva piena consapevolezza, quando, all’interno della *Metamorfosi delle piante* (1999, pp. 125, 146) parla di “anelli intermedi”² o quando scrive un saggio sulla natura rappresentativa del linguaggio come “Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente”, introducendo il concetto di “derivazione”, che ci rimanda ai diversi livelli di cui si compone la “struttura profonda” di Chomsky.

Uno splendido esempio di questa “coerenza interna” sul piano della pittura astratta sono gli *Architectonic Paintings* di Wladyslaw Strzemiński [Figg. 6, 7]. Per il pittore polacco cosiddetto “unista” lo sviluppo della figurazione prende avvio, “deriva”, dalla definizione della misura della tela. Nei suoi *Architectonic Paintings* la figurazione procede a partire dai limiti del campo verso l’interno della tela e questa operazione si ripete ricorsivamente all’interno delle figure così ottenute. Scrive Strzemiński (1927-28 citato in Bois 1993, p. 141): «Nel dare inizio alla costruzione di un dipinto, noi dovremmo assumere la lunghezza e la larghezza come dimensioni di base e punto di

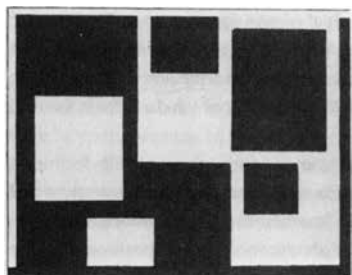


Fig. 7
Vilmos Huszar, *Composizione 6*, 1918.

partenza, mentre l'ampiezza, la lunghezza e la posizione di ciascuna forma dipendono da esse.» Da questo punto di vista alcuni capolavori dell'arte astratta europea abbandonano il piano proiettivo della rappresentazione per "rappresentare" e "raffigurare" lo spazio simbolico di cui abbiamo parlato. Yve-Alain Bois (1993, p. 179) introduce l'idea della pittura come modello strategico (e tecnico) – *Painting as Model*, e distingue tra un piano proiettivo-rappresentativo ed un piano simbolico, richiamando una intuizione giovanile di Benjamin (1917, 2008, p. 314): «Si potrebbe dire che la sostanza del mondo è attraversata da due sezioni: la sezione longitudinale della pittura, e la sezione trasversale di certe forme di disegno. Pare che la sezione longitudinale abbia una funzione rappresentativa, contiene in qualche modo le cose; la sezione trasversale è simbolica: contiene i segni». Nell'intenzione di Benjamin la sezione longitudinale somiglia molto all'asse orizzontale di cui abbiamo parlato, basato su una scelta di tipo paradigmatico, che rappresenta le cose nella sua apparenza superficiale (e bella!). La sezione trasversale è ricavata all'interno di uno spazio simbolico astratto i cui segni rappresentano una struttura formale, quale espressione di un modello strategico. «Come nei pezzi degli scacchi, come in fonemi nel linguaggio, un'opera significa, come ci mostra Lévi-Strauss, prima per ciò che non è e per ciò a cui si oppone, cioè, in ogni caso, secondo la sua posizione, il suo valore, all'interno di un campo – in sé stesso vivente e stratificato – che deve essere innanzitutto circoscritto nella definizione delle sue regole.» (Alain-Bois 1993, pp. 253, 254)

Possiamo divertirci ad inventare un gioco in cui dei diagrammi registrino le fasi successive di un processo compositivo al livello profondo della sua meccanica interna ed assumere come cavia il progetto del 1935 per la Haus Ulrich Lange di Mies (Fig. 8). Tale scrittura dovrà descrivere un sistema ordinato e completo di configurazioni a partire dalla forma del campo ("The field comes first"). Come negli *Architectonic Paintings* di Strzemiński le figure devono avere origine dai bordi della tela che, allo stesso tempo, ne costituiscono i limiti. Così il primo gesto è condizionato dalla forma della tela ed indirizza l'organizzazione del campo. La configurazione finale di casa Lange può essere descritta attraverso una successione di operazioni elementari a partire dai due rettangoli principali da cui è composta la pianta della casa. A partire dal bordo recintato del cortile (a) lo spazio servente si fa spazio all'interno del campo "quel tanto che basta a", dall'esterno verso l'interno (movimento I). Ricorsivamente, dall'angolo del campo successivo, "si fa spazio" lo spazio del soggiorno (movimento II). Analogamente, il secondo cortile dell'ingresso (b) si articola in due movimenti attraverso due figure: il vano dell'ingresso/garage e lo spazio servente con l'ingresso/cortile di servizio si originano centrifugamente a partire dal campo precedente. Nel primo movimento della serie le figure hanno sempre un lato in comune e si sviluppano in continuità. Come per la topologia, non importano la forma e le dimensioni delle figure, ma solo l'ordine che occupano nel campo e le relazioni planimetriche che stabiliscono le une con le altre. A partire da questo tipo di configurazioni topologiche si può costruire una serie ordinata completa che si dispone su diversi livelli. Certo, ad un certo livello di profondità, al livello in cui si colloca il "numero limitato di strutture profonde" di cui ci parla Arís, casa Ulrich può essere letta semplicemente come il tipo della casa a corte (più esattamente, a due corti), ma in questo caso l'intento è "porre (un) ordine al movimento" all'interno del processo creativo e mostrare in qualche modo quella che Chomsky chiama l'"elasticità del linguaggio". (Figg. 9, 10)

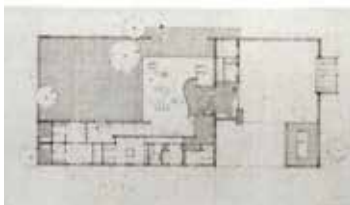


Fig. 8
Ludwig Mies, *Haus Ulrich Lange*, 1935.

Al centro:

Fig. 9
Serie di diagrammi che illustrano il (un) processo compositivo della Haus Ulrich Lange.

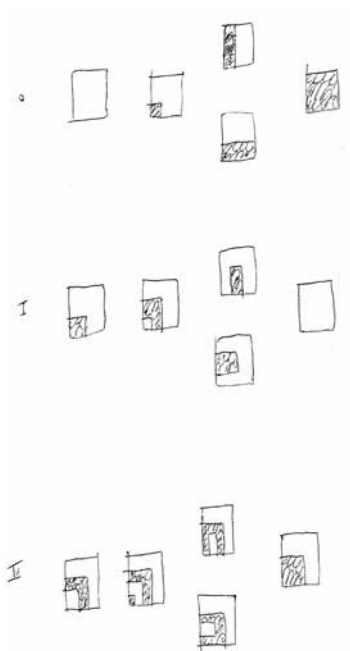
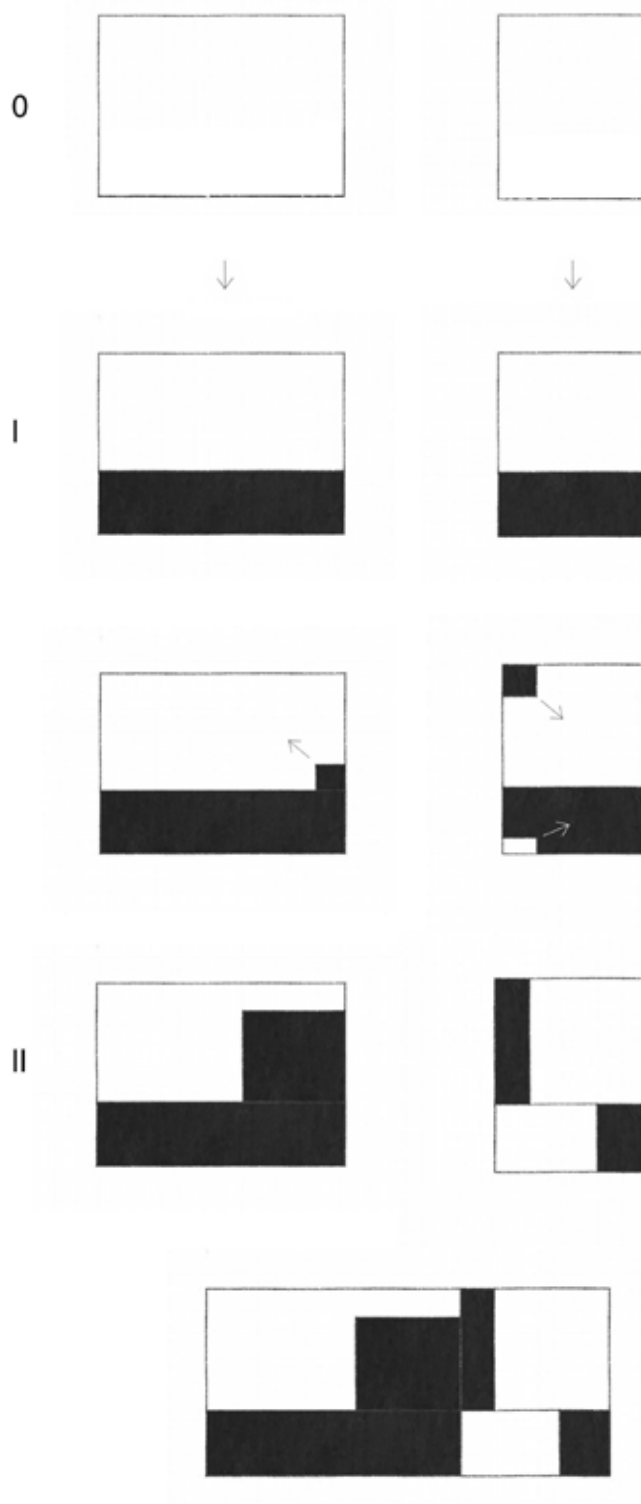


Fig. 10
Serie generale completa dei diagrammi.



Ci sono tanti modi per descrivere l'ordine e l'articolazione che una configurazione spaziale assume nel corso del processo creativo. E questo ci dice molto della ricchezza e della complessità, ma anche dell'incertezza e della fragilità dell'architettura come sistema simbolico. La ricchezza corrisponde alla varietà dei livelli e dei modi in cui può essere rappresentata e alla numerosità dei momenti e dei tempi nei quali la creatività può intercettare lo sviluppo all'interno del suo processo di formazione. L'incertezza e la debolezza corrispondono all'altra faccia della stessa medaglia, senza la quale non esisterebbe la prima, cioè la difficoltà (l'impossibilità?) di approntare, per questi diversi livelli, dispositivi di descrizione e di rappresentazione univoci. Nelson Goodman (1976, pp. 190, 191) inserisce l'architettura, ma anche la topologia e la musica, tra i sistemi simbolici notazionali³, solo che la considera un sistema incompleto o quantomeno ancora acerbo: «Le carte dell'architetto sono una mistura curiosa. (...) Non identifichiamo un'opera architettonica con un disegno, invece che con un edificio, con la stessa naturalezza con cui identifichiamo un'opera musicale con una composizione anziché con un'esecuzione. In quanto l'architettura possiede un sistema notazionale ragionevolmente appropriato, e in quanto alcune delle sue opere sono indiscutibilmente allografiche, si tratta di un'arte allografica. Ma, nella misura in cui il suo linguaggio notazionale non ha ancora acquistato la piena autorità per poter creare in ogni caso un divorzio fra l'identità dell'opera e la sua produzione particolare, l'architettura è un caso misto e di transizione.» Ciò nonostante, John Hejduk⁴, che conosceva bene il lavoro di Goodman, non esita a considerare come opera tanto il disegno quanto l'edificio: «In ogni caso, un disegno su un pezzo di carta è una realtà architettonica.»

E, come ci ricorda Wittgenstein: Un'immagine è un fatto.

Note

¹ Carnap definisce tre tipi di spazio: lo spazio formale astratto, lo spazio intuitivo della geometria e lo spazio fisico-topologico dell'esperienza.

² Nel saggio dal titolo "L'esperimento come mediatore tra oggetto e soggetto".

³ Per Nelson Goodman un sistema simbolico è notazionale quando permette di risalire retroattivamente dall'opera alla rappresentazione a partire dalla quale essa è stata realizzata e che ne certifica altresì l'identità indipendentemente dall'autore e da tutte le contingenze particolari.

⁴ In "The Flatness of Depth" (1985, p. 69) molto esplicitamente Hejduk parla dell'architettura come di un sistema notazionale: «Sebbene la prospettiva sia l'illusione più alta – mentre la rappresentazione piana possa essere considerata la più vicina alla realtà – se noi la consideriamo sostanzialmente notazionale, la cosiddetta realtà dell'architettura costruita può venire alla luce solo attraverso un sistema notazionale. In ogni caso, un disegno su un pezzo di carta è una realtà architettonica.»

Bibliografia

- ALBERTI L. A. (1435, 1913, 2011) – *Il trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*. R. Carabba, Lanciano.
- AMSTADI L. (2008) – *Paesaggio come rappresentazione, seguito da Le metafore dell'architettura*. Clean, Napoli.
- AMISTADI L. (2014) – “Le strutture dell’immaginazione”. In: FAMagazine, [e-journal] 27-28.
- AMISTADI L. (2015) – “Convenzioni e simboli della New England Masque”. In: AMISTADI L., CLEMENTE I. (a cura di), *John Hejduk, Soundings 0/I, Aión*, Firenze.
- AMISTADI L. (2019) – “Una casa come loro. John Hejduk e Curzio Malaparte”. In: BORSARI A., CASSANI SIMONETTI M., IACOLI G. a cura di – *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*. Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- BENJAMIN W. (1917) – “Pittura e grafica”. In: (2008) – *Walter Benjamin, Opere complete, I. Scritti 1906-1922*. Einaudi, Torino.
- BOIS Y. A. – *Painting as Model*. The MIT Press, Cambridge/London.
- CARNAP R. (1922, 2009) – *Lo spazio, Un contributo alla teoria della scienza*. Morcelliana, Brescia.
- CHOMSKY N. (1969) – *L’analisi formale del linguaggio*. Boringhieri, Torino.
- FOUCAULT M. (1966, 2006) – *Le parole e le cose*. Rizzoli, Milano.
- GOETHE J. W. (1999) – *La metamorfosi delle piante*. Guanda Editore, Parma.
- GOODMAN N. (1951) – *The Structure of Appearance*. Harvard University Press, Cambridge/Massachussets.
- GOODMAN N. (1976) – *I linguaggi dell’arte*. Il Saggiatore, Milano.
- GOODMAN N. (1978) – *Ways of Worldmaking*. Hackett, Indianapolis.
- GOODMAN N. (2008) – “Come gli edifice significano”. In: DEWEY J., GOODMAN N. – *Architettura formativa*, CHIODO S. (a cura di), Unicopli, Milano.
- GREIMAS A. J., COURTES J. (1986) – “Narratività”. In: FABBRI P., a cura di – *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. La casa Usher, Firenze.
- HAYS M. (2009) – *Architecture’s Desire*. The MIT Press, Cambridge/London.
- HAYS M. (2015) – “Encounter”. In AMISTADI L., CLEMENTE I. a cura di, *John Hejduk, Soundings 0/I, Aión*, Firenze.
- HEJDUK J. (1985) – *Mask of Medusa: works 1947-1983*. Rizzoli International, New York.
- HEJDUK J. (1993) – *Soundings*. Rizzoli International, New York.
- KLEE P. (2011) – *Teoria della forma e della figurazione, Vol. I, Il pensiero immaginale*. Mimesis, Milano.
- LE CORBUSIER (1921, 1999) – *Verso un’architettura*. Longanesi, Milano.
- MARTÍ ARÍS C. (1990) – *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*. Clup, Milano.
- NIETZSCHE F. (1882, 2000) – *La gaia scienza, Idilli di Messina*. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- POMMER R. (1978) – “Structures for Imagination”. In *Art in America* (marzo-aprile).
- STRZEMIŃSKI W. (1928) – *Unism in Painting*. Traduzione inglese in: BENSON T., FORGÁCS É a cura di (2002). *Between Worlds*. The MIT Press, Cambridge/London.
- WEBERN A. (1960, 1989) – *Il cammino verso la nuova musica*. SE, Milano.

Lamberto Amistadi è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna. È vicedirettore di “FAMagazine, ricerche e progetti sull’architettura e la città”, rivista scientifica di classe A e co-direttore della collana “TECA. Teorie della Composizione architettonica” (Clean). Con Ildebrando Clemente ha fondato e dirige la collana “SOUNDINGS: Theory and Architectural Openness” (Aión), che comprende i volumi monografici su Aldo Rossi e John Hejduk. È autore di numerose pubblicazioni tra cui *Paesaggio come rappresentazione* (Clean, 2008), *La costruzione della città* (Il Poligrafo, 2012), *Architettura e Città* (con Enrico Prandi, FAEdizioni 2016). Dal 2018 è coordinatore e responsabile scientifico del progetto Erasmus+ Strategic Partnerships for Higher Education denominato “ARCHEA Architectural European Medium-Sized City Arrangement” (Project Reference: 2018-1-IT02-KA203-048305).

Yehuda Emmanuel Safran
La città e il sogno

Abstract

Il saggio si articola in un lungo racconto che prende avvio da una raccolta di indizi riguardo l'origine ed il funzionamento del nostro immaginario. Dove risiedono le immagini che hanno dato forma alle grandi utopie urbane? Che rapporto intercorre tra invenzione ed entropia (inclusa la variante "batailliana" della *dépanse*), quale spazio hanno il libero arbitrio ed il determinismo tecnico-scientifico nel progetto della società presente e futura?

Il saggio ci accompagna nella ricerca impossibile di una risposta, avanzando tra le pieghe della filosofia, dell'arte e della letteratura. Si tratta, in altre parole, di un racconto sui limiti della ragione e della natura assiomatica della conoscenza.

Parole Chiave

Città — Utopia — Arte — Sogno

Nel Palazzo Comunale di Siena ci sono due allegorie dipinte nel 1339 da Ambrogio Lorenzetti, raffiguranti il Buon Governo e il Cattivo Governo della città. Da allora, queste due immagini antitetiche di politiche 'giuste e ingiuste', che stanno una di fronte all'altra, hanno perseguitato il nostro immaginario urbano. All'interno del quadro pittorico degli affreschi si possono osservare la città e il paesaggio circostante che sfugge in lontananza. Questa singolare immagine, una delle più antiche e al contempo più ambiziose rappresentazioni del paesaggio nell'arte occidentale, che mostra contemporaneamente la città in termini di complessa interdipendenza con il suo territorio circostante, suscita una serie di riflessioni.

Se vogliamo e desideriamo una città giusta non è perché crediamo che riusciremo ad ottenerla nel corso della nostra vita, ma perché ci sentiamo costretti dal nostro desiderio, originario e inalienabile di un mondo più giusto. Un desiderio che affonda le proprie radici in tempi immemorabili, in visioni utopiche come le leggiamo nelle *Notizie da nessun luogo* di William Morris (1890), nell'*Utopia* di Tommaso Moro (1516), *La città del sole* di Campanella (1602) o nella *La Repubblica* di Platone (IV secolo a.C.). Tali desideri sono ispirati dai sogni con cui sono costruite le città.

Come ci ha insegnato Ludwig Binswanger (1930) nel suo testo fondamentale *Sogno ed esistenza*, nel sogno c'è un'assoluta libertà senza la quale i nostri desideri non potrebbero sorgere. E men che meno potrebbero realizzarsi. William Yeats (cui presto seguirà Delmore Schwartz) ha proclamato: «Nei sogni iniziano le responsabilità».

Negli anni '70 Italo Calvino ha pubblicato *Le Città invisibili*, una novella pionieristica in cui ci ha fornito un intero regno immaginario di città mai esistite ma che, per quanto ne sappiamo, avrebbero potuto essere costruite.



Figg. 1-2

Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo*, ciclo di affreschi, Palazzo Pubblico di Siena 1338-39.

Delle città, Calvino pensava che:

«è come con i sogni: tutto ciò che è immaginabile può essere sognato, ma anche il sogno più inaspettato è un rebus che nasconde un desiderio o, al contrario, una paura. Le città, come i sogni, sono fatte di desideri e paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole sono assurde, le loro prospettive ingannevoli e tutto nasconde qualcos'altro». (Calvino 1972).

Il libro era e rimane un “tour de force” dell’immaginazione. Molto probabilmente non saremo mai in grado di capire l’origine di tali visioni. Fanno parte dell’immaginario archetipico universale? Siamo in grado di farle sorgere dal nulla? Chi sarà in grado di comprendere un simile mistero? In effetti, anni dopo Calvino ha affrontato proprio questi interrogativi nelle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, nel capitolo “Visibilità”. È l’anima del mondo stesso che ci fornisce queste città immaginate? Saremo mai in grado di comprendere questo mistero?

Wolfgang Pauli all’interno della sua opera, nella sua corrispondenza con Carl Jung, ci mostra soprattutto il suo debito nei confronti dei propri sogni (Jung, Pauli 1932). Per chiarire questo enigma, dobbiamo credere nell’*a-priori* della soggettività. La soggettività più profonda contiene ogni dato di fatto che in seguito non fa che rielaborare. Senza ripetere la vita nell’immaginazione non si potrà mai essere pienamente vivi. Come si potrebbe agire senza aver prima immaginato le proprie azioni? Si dice comunemente che la realtà è ciò che esiste o che solo ciò che esiste è reale. In effetti, è

esattamente il contrario: la “realtà vera” è ciò che conosciamo veramente e che non è mai esistito. L’ideale è l’unica cosa che conosciamo con certezza, e sicuramente esso non è mai esistito. È solo grazie all’ideale che possiamo conoscere ogni cosa; ed è per questo che solo l’ideale può guidarci nelle nostre esperienze individuali e collettive come anche indirizzare le vite di una città.

«Filosofi e filologi, [ha scritto Vico], dovrebbero in primo luogo occuparsi di una nuova disciplina che potrebbe essere chiamata metafisica poetica; cioè, la scienza che cerca prove non nel mondo esterno, ma nelle stesse modificazioni della mente che la medita. Da quando gli uomini hanno creato il mondo delle nazioni, è nella loro mente che devono essere cercati i suoi principi». (G.Vico 1744).

Almeno una volta nella vita ogni bambino ha sognato di costruire un “Perpetuum Mobile”, ha provato cioè il desiderio di una *machina* in grado di muoversi all’infinito. Alfred Jarry ha creato la sua versione nel *Surmâle* (Il supermaschio), un ritratto dei ciclisti supremi che Marcel Duchamp ha reinterpretato con la sua ruota di bicicletta montata su una sedia: un ciclista con quattro gambe. Il mondo, afferma Nietzsche nella *Gaia Scienza* (1882),

«potrebbe essere considerato come un certo numero definito di centri di forza. E ogni altra rappresentazione rimane indefinita e quindi inutile, ne consegue che nel grande gioco di dadi dell’esistenza, deve passare attraverso un numero calcolabile di combinazioni. In un tempo infinito, ogni possibile combinazione verrebbe realizzata in un momento o in un altro; di più: sarebbe realizzato un numero infinito di volte. E poiché tra ogni combinazione e la sua prossima ricorrenza dovrebbero aver luogo tutte le altre possibili combinazioni, e ognuna di queste combinazioni condiziona l’intera sequenza di combinazioni nella stessa serie, viene così dimostrato un movimento circolare di serie assolutamente identiche: il mondo come un movimento circolare che si è già ripetuto all’infinito spesso e gioca all’infinito».

Se l’Eterno Ritorno fosse l’essenza della vita, intesa cioè come una sua ripetizione su scala ridotta? L’Eterno Ritorno è forse semplicemente il quadro più ampio della nostra più limitata esistenza terrestre?

Condurre un’altra fila infinita di ciclisti, scalare un’altra montagna, rimane la materia di cui sono fatti i sogni. “Dispendio, dispendio, dispendio” era il motto di Georges Bataille. Corrisponde all’uguale e contrario del mito di Sisifo, così caro agli esistenzialisti. Far rotolare una pietra fin sulla cima di una montagna, solo per vederla rotolare giù è in fin dei conti una visione matura della vita. La Torre di Babele riguardava esattamente questo tipo di impresa; ha legato l’architettura al linguaggio. Poiché non c’è nulla di cui siamo capaci che non sia passato per la cavità della nostra bocca; è stata proprio l’incapacità di parlare una lingua comune ad impedire che questo desiderio arcaico fosse realizzato. Il linguaggio universale adamitico avrebbe permesso all’umanità di costruire una torre per raggiungere il paradiso. La confusione delle lingue (*bilbul*, in ebraico) ha significato l’interruzione definitiva di tale impresa, per non riprenderla mai più; o forse sì: ho letto di un nuovo codice genetico costituito da milioni di cifre impresso in un fungo appena inventato; la vita per come la conosciamo noi non rimarrà a lungo la stessa.

In cima alla montagna. All’apice del salto. La bicicletta non corre più? In questo mondo senza certezze poche cose sono fondamentali. Tra queste vi è la certezza della morte. Nel nostro tempo, più che in qualsiasi altro momento della storia, l’uomo si è rivolto allo studio di una natura sem-

pre più in pericolo; la filosofia stessa si occupa dello studio della natura piuttosto che dello studio dell'uomo e degli scopi dell'azione umana. Ma, ovviamente, anche lo studio della natura dipende da analogie costruite sul modo in cui viviamo come esseri umani e che vengono proiettate sul mondo esterno. Fu Karl Marx a rispondere all'ipotesi di Darwin commentando: «Fino a che punto quest'uomo, Charles Darwin, doveva viaggiare per scoprire le leggi della sua stessa società?». In effetti, da ragazzi ci hanno spiegato come Monet abbia cambiato il corso della pittura rivolgendo il proprio sguardo al paesaggio fuori dal suo studio, sviluppato così la pittura *en plain air*. Ma solo in seguito abbiamo scoperto che questi dipinti *en plain air* erano molto più simili alle stampe giapponesi della sua collezione che alla scena naturale che gli stava di fronte. Non appena se lo poté permettere, Monet invitò un giardiniere giapponese a costruire un giardino giapponese fuori dal suo studio e il cerchio fu chiuso. Ciò che osservava più attentamente nel paesaggio circostante non era altro che ciò che gli avevano mostrato i suoi giardinieri.

Infatti, Platone, ne *La Repubblica*, stabilisce l'analogia più importante nella teoria dell'architettura quando sostiene che una città ben misurata e ben proporzionata avrebbe, per analogia appunto, spinto i cittadini ad essere più giusti. Elaine Scarry nel suo studio *On Beauty* ha ripetuto questo argomento senza fare esplicito riferimento a Platone e senza alcuna difficoltà, vale a dire, come se non ci fossero casi in cui la città ben ordinata abbia prodotto tirannie ed aberrazioni varie. Non esiste un elemento più utile alla nostra costruzione della realtà di una certa paranoia, le sue costrizioni e l'ispirazione che ne deriva possono dare vita ad un nuovo principio di causalità. Yehuda Fried in *Paranoia: A Study in Diagnosis* ha scritto un intero libro sostenendo questa tesi. In effetti, *Anything Goes* era il titolo delle ultime lezioni di Paul Feyerabend. Salvador Dalì chiamò questa singolare facoltà "Paranoia critica". E poiché la Ragione è condizionata da vincoli sociali e culturali, il suo uso richiede dispositivi che gli consentano una relativa autonomia che la possa liberare nelle sue facoltà proteiformi più piene, permettendo l'invenzione e celebrando il potenziale divino di creare un mondo.

Come è noto, l'idea di entropia ha attratto molti scrittori; per scrittori e pittori anche solo di una generazione fa essa calzava perfettamente con il tipo di disperazione a cui abbiamo accennato, di essere in cima alla montagna e di essere impegnati in un "salto mortale". Tra i romanzieri degli anni '60 e '70, Thomas Pynchon in *L'arcobaleno della gravità* e Donald Barthelme in *The Explanation* hanno vissuto momenti di ciò che può essere definita con certezza "entropia delirante". In questi momenti l'eroe è consapevole che un aumento della paranoia genera significato tanto quanto la fortuna di vincere la paranoia genera un ambiente caotico insignificante. Le opere della Land art dello stesso periodo, soprattutto quelle di Michael Heizer e Robert Smithson, desideravano invertire l'entropia, investendo di significato cosmico il movimento della terra.

All'Architectural Association di Londra negli anni ottanta, Gordon Pask, un matematico canadese con una grande passione per quello che chiamò Second Cybernetic, insegnò la New Cybernetic. Ha generato calcoli talmente sofisticati che potrebbero descrivere accuratamente gli effetti dell'accumulo di immondizie all'esterno dell'edificio sugli spazi interni contigui. Egli ha contribuito in maniera decisiva a progettare il sistema di circolazione all'interno del Fun Palace di Cedric Price. Le nostre città non hanno nemmeno iniziato a beneficiare di queste speculazioni numeriche.



Figg. 3-4

Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two Less Two*, performance, Correrie dell'Arsenale, 53. Biennale d'Arte di Venezia, 2009.

Sotto:

Terremoto a Lisbona, Archivio di Storia e Arte, Berlino.

Ma cosa dobbiamo dire di oggi e di domani?

Alla Biennale d'Arte 2009 di Venezia, l'amico Michelangelo Pistoletto ha allestito una Sala degli Specchi, frantumandola poi con una grossa mazza di legno il giorno dell'inaugurazione. Ad una signora che lo interrogava sulla distruzione degli specchi, Pistoletto ha risposto: «Sto solo creando più specchi».

Qui entropia e visibilità si moltiplicano e si intrecciano.

Nel 1647 un terremoto distrusse la città di Santiago del Cile. Quasi cento anni dopo, nel 1755, cinque anni prima della nascita di Heinrich von Kleist, un terremoto altrettanto violento distrusse la maggior parte di Lisbona, che fu presto ricostruita dal pianificatore illuminista il Marchese di Pombal. Questo tipo di eventi hanno scosso la fiducia della società nel mondo cristiano. Non ci si può fidare della provvidenza. Il mondo occidentale era scioccato e sgomento. La fede nella benevolenza di Dio fu infranta.

Ogni mattina inizio la giornata con una "macchinetta". Svito la parte superiore da quella inferiore, pulisco gli avanzi dell'ultimo caffè della notte precedente, riempio la metà inferiore con dell'acqua e il setaccio con del caffè macinato fresco, avvito la parte superiore, accendo un fiammifero e accendo il piccolo bruciatore a gas. Guardo la "macchinetta" che si riscalda ed emette un liquido aromatico caldo mentre sul giornale leggo di guerre, rivoluzioni e scioperi. Verso la bevanda nella mia tazza, aggiungo un cucchiaino di zucchero e mescolo; dopo alcuni minuti il liquido riposa nella mia tazza. Gli avvenimenti del mondo si mescolano con la fontana





Fig. 5
Thomas More, *L'Utopia*, 1516.



Fig. 6
William Morris, *Notizie da nes-sun luogo*, 1890, Frontespizio.

barocca nei pressi di Piazza Farnese. Sì, nella nostra vita quotidiana riviviamo ogni processo ed evento concepibili, vicini e lontani nel tempo e nello spazio.

Nei sogni siamo in grado di ritrovare i nostri desideri più profondi. Nei primi giorni della guerra civile spagnola i villaggi andalusi, dopo aver cacciato le autorità, hanno dato vita ad un Eden anarchico. Con una certa consapevolezza miravano alla razionalizzazione di quella stessa vita di povertà che avevano sempre vissuto, chiudendo le vinerie e, nello scambio commerciale con le comunità vicine, decidendo che non avrebbero più avuto bisogno neanche di lussi innocenti come il caffè.

In *La guerra e la pace*, Proudhon fa una distinzione tra indigenza e povertà. L'indigenza è miseria, mentre la povertà è lo stato in cui un uomo si guadagna con il suo lavoro quanto gli è necessario per vivere, e Proudhon loda questa condizione in termini poetici come lo stato umano ideale, in cui siamo più liberi, in cui, essendo padroni dei nostri sensi e dei nostri appetiti, siamo in grado di dare sostanza spirituale e fondamento alla nostra vita. L'approccio di Proudhon riguarda un tipo di Utopia abbastanza diversa da quella a cui siamo abituati come lettori di Moro o Platone, che di solito sono visti come apologeti di un ordine gerarchico piuttosto stabile nelle politiche ideali. Ma ci sono anche altre implicazioni che disturbano coloro che non accettano questo tipo di ordine nello stato.

In effetti, l'idea stessa di Utopia è respinta dalla maggior parte degli anarchici, perché è una costruzione mentale troppo rigida. L'utopia è concepita come una società perfetta e qualsiasi cosa perfetta smette automaticamente di evolversi; persino William Godwin ha precisato le sue considerazioni piuttosto avventate riguardo la perfettibilità dell'uomo, specificando che non intendeva dire che gli uomini potevano essere perfetti, ma che erano in grado di migliorare indefinitamente, un'idea che, ha osservato, «non implica solo la capacità di poter tendere alla perfezione ma anche l'idea di non poterla e volerla raggiungere». Il disprezzo generale per la rigidità del pensiero utopico non ha impedito agli anarchici di adottare alcune idee contenute nelle utopie. Gli anarchici comunisti hanno fatto loro i suggerimenti sulla distribuzione economica proposti da Tommaso Moro ne *L'Utopia* originale, mentre alcune idee di Charles Fourier su come indurre gli uomini a lavorare per passione piuttosto che per profitto sono entra-



Fig. 7
Proudhon, *Posthumous Portrait*,
Gustave Courbet. Petit Palais,
Parigi.

te profondamente nelle discussioni degli anarchici. In effetti, le Unité de Habitation di Le Corbusier a Marsiglia sono pensate per 1620 persone, mutuando il numero dalla Falange di Fourier come un numero ideale in cui tutti i desideri immaginabili potevano essere soddisfatti secondo diverse combinazioni e accoppiamenti.

Ma l'unica visione utopica che sia mai piaciuta completamente agli anarchici è *Notizie da nessun luogo*, in cui William Morris, che si avvicinò al principio del “mutuo sostegno” del Principe Peter Kropotkin, presenta una visione del mondo del tipo che potrebbe avverarsi se tutti i sogni anarchici di costruire l'armonia sulle rovine dell'autorità avesse la possibilità di diventare realtà. L'idea di progresso come un bene necessario è svanita e tutto accade non nella dura luce bianca della perfezione o del calore delle macchine ronzanti, che Morris rifiuta, ma nella calma quiete di un lungo pomeriggio estivo che termina quando lo sfortunato visitatore del futuro deve fare ritorno alla vita di città a Londra o New York, Berlino o Parigi e alle discussioni piene di acrimonia che rovinano ogni visione collettiva. La luce solare dorata di quel lungo pomeriggio estivo, quando il tempo si ferma sul confine dell'eternità, perseguitava anche gli anarchici. «La mia coscienza è mia, la mia giustizia è mia e la mia libertà è una libertà sovrana», ha detto Pierre-Joseph Proudhon. «Certi uomini [ha detto di lui l'amico Alexander Herten] stanno talmente saldi in piedi da non poter essere dominati o lasciarsi prendere in nessuna rete».

La complessità della personalità e della visione di Proudhon e la sua prosa vigorosa indussero Sainte-Beuve a scrivere la sua prima biografia e trasformarono il pittore Gustave Courbet nel suo discepolo più entusiasta. Ispirò Tolstoj non solo nel prendere in prestito il titolo del suo più grande romanzo da *La guerra e la pace* di Proudhon, ma anche a incorporare in *Guerra e pace* molte opinioni proudhoniane sulla natura della guerra e della storia.

Tuttavia, questa non è l'unica filiazione inattesa che dobbiamo prendere in considerazione per chiarire i contorni mutevoli del pensiero urbano utopico nel corso del “lungo” diciannovesimo secolo. Dopo la pubblicazione del suo *Sistema di contraddizioni economiche o, La filosofia della povertà* (1846), Marx scelse questa occasione per ribaltare completamente il suo

atteggiamento nei confronti di Proudhon pubblicando *La povertà della filosofia*, in cui riconosce il suo fallimento nel comprendere l'originalità e la plasticità del pensiero sotteso l'apparente disordine delle argomentazioni di Proudhon. Proudhon era alla ricerca di un tipo di equilibrio in cui le contraddizioni economiche non fossero eliminate – perché non possono esserlo – ma portate in un'equilibrio dinamico. Questo equilibrio dinamico ha trovato nel mutualismo un concetto che include elementi come lo scioglimento del governo, la perequazione delle proprietà, la libertà di credito. Esaminò l'idea della Provvidenza e giunse alla conclusione che le condizioni dell'umanità erano ben lungi dal confermare l'esistenza di un dio benevolo. Ciò conduceva inevitabilmente alla conclusione incarnata nell'aforisma: "Dio è il male". La vera natura del governo politico era già stata intesa da William Godwin, che aveva ricevuto una formazione da architetto, come «quel motore brutto che è stata l'unica causa perenne dei vizi dell'umanità e che ha malizia di vario genere incorporata nella sua sostanza, e che altrimenti non potrebbe essere rimosso che dal suo totale annientamento!».

Se la definizione di libertà di Locke come determinazione dell'"ultimo risultato delle nostre menti" incontra la contraddizione logica dell'essere una "volontà libera ma determinata", Godwin è ansioso di costruire una scienza esatta della moralità, basata sulla prevedibilità del comportamento, la scoperta dei suoi principi generali e il controllo del processo. Ciò lo conduce verso la forma più empirica di libero arbitrio, in cui la distinzione tra comportamento involontario e azioni volontarie suggerisce che il comportamento involontario esibisce una sorta di necessità dettata dall'esperienza passata, mentre le azioni volontarie sono sempre determinate da un giudizio e procedono sulla base della "verità putativa di alcune proposizioni". Questo secondo tipo di determinismo, razionale e teleologico, è difficile da distinguere da ciò che di solito è considerato libero arbitrio, o dottrina tomista del libero arbitrio, dove la volontà è determinata unicamente dalla bontà superiore dell'alternativa scelta. Le azioni degli uomini, ha scritto Godwin in *Thoughts on Man* (1831), l'ultimo volume di saggi pubblicati durante la sua vita, sono effettivamente coinvolte in catene necessarie di causa ed effetto, ma la volontà umana emerge da questo processo e, a sua volta, prende il suo posto tra le cause; le azioni dell'uomo diventano volontarie – e implicitamente libere – nella misura in cui possono alterare la direzione della catena, anche se non possono mai spezzarla. Volontà e fiducia nella loro efficienza



Fig. 8
Theodor Von Holst, *Frankenstein*,
1831.

«viaggiano attraverso, non ci abbandonano fino alla morte. È questo che ci ispira con invincibile perseveranza ed energie eroiche, mentre senza di essa saremmo i blocchi più inerti e senz'anima, i record di storia e la poesia delle ombre immortalano, e non gli uomini. Vedremo con pietà, anche con simpatia, gli uomini di cui vediamo le fragilità, o dai quali vengono perpetrati i crimini, soddisfatti del fatto che fanno parte di una grande macchina e, come noi, vengono spinti in avanti da impulsi sui quali non hanno alcun controllo».

In altre parole, non solo si accetta la contraddizione tra un universo dominato da una legge immutabile e il senso dell'uomo della propria libertà, ma si accoglie pragmaticamente la contraddizione, creando così uno di quegli stati di equilibrio tra condizioni o idee opposte che hanno deliziato molti dei suoi successori libertini, in particolare, ovviamente, Proudhon.

La fuga di Shelley con la figlia di Godwin è forse più conosciuta del suo

debito intellettuale con il filosofo, o del debito finanziario di Godwin con il poeta. Ma l'ironia dell'utopia godwiniana e del *Prometeo liberato* è accentuata dall'opera letteraria della figlia di Godwin, Mary Godwin Shelley: *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1817). È la storia di uno scienziato che costruisce un uomo artificiale attraverso la manipolazione di parti di corpi morti. Il mostro, consapevole della paura che ispira e del suo bisogno di amore – sentimenti che non può superare – è condannato alla solitudine, si ribella alla razza umana e al suo inventore, il dottor Frankenstein e alla sua famiglia malfamata. Ispirata dagli ideali romantici, ma soprattutto mossa da una dolorosa reazione al pensiero utopico di suo padre, Mary Shelley non rese troppo conto della dialettica uomo-macchina dell'era moderna, che non prese parte all'avventura di questa creatura.

Heinrich von Kleist, sette anni prima, ispirato da una malintesa interpretazione della *Critica della ragion pura* di Kant, concluse con la tragica ammissione dell'incapacità degli uomini di cogliere la verità e la vana ricerca della conoscenza e di un mondo giusto. L'umanità è condannata alla sofferenza e ad un'inutile frenesia, con la coscienza per sempre scissa dal mondo naturale. La fedeltà femminile gli appariva come l'unico valore assoluto. La sua riflessione sul teatro delle marionette fu scritta in seguito al suo fidanzamento con Adolfine Vogel, una giovane donna che soffriva di cancro incurabile, con la quale si sarebbe suicidato entro la fine dell'anno sulle rive del lago Wannsee a Berlino. La riflessione di Kleist è una preconfigurazione precisa di quello stesso orrore.

Solo una marionetta, un aggeggiamento meccanico, può essere concepita con il vantaggio di essere anti-gravitazionale. Tuttavia, potrebbe farci credere che ci sia più grazia nella meccanica di un manichino che nella struttura di un corpo umano. La caduta originale dell'uomo dalla grazia viene tradotta in un dispositivo meccanico di filo e spago, attaccato a dei pesi che lo fanno precipitare in una seconda caduta, mangiando ancora una volta l'albero della conoscenza e ritornando così all'innocenza originaria. Ci confrontiamo, quindi, in Kleist, con i lineamenti di un nuovo capitolo della storia del mondo? Nella sua novella *Il terremoto a Santiago del Cile*, il giovane protagonista di Kleist, a mezzogiorno, in seguito al terremoto, si ritrova libero dalla prigione a cui era stato condannato ad una punizione per l'amore proibito con una donna che doveva essere giustiziata proprio in quel momento. Comincia la ricerca della donna e del bambino, il frutto del loro amore proibito. Alla fine, alla luce del pomeriggio, li scopre accanto ad un fiume fuori città. Per celebrare la loro felicità si dirigono verso l'unica chiesa rimasta in piedi. Lì, la congregazione capisce chi è la giovane coppia con il bambino. Pensando alla coppia come ai peccatori che hanno causato il terremoto a Santiago del Cile, uccidono il giovane e la donna e risparmiano il bambino.

Di fatto, ne *La tempesta di Giorgione* conservato nel Museo dell'Accademia di Venezia vediamo la stessa immagine della storia di Kleist. A destra, la giovane donna con un bambino e, a sinistra, il giovane con il suo bastone, posto in diagonale ad una certa distanza. Sullo sfondo la città sta bruciando; se c'è un momento di felicità, questo è subito dopo un terribile disastro o subito prima del successivo.

Nel determinismo laplaciano, Dio, dopo aver creato il suo l'universo, ha riavvitato il cappuccio della sua penna, ha messo i piedi sul caminetto e ha lasciato che le cose andassero avanti per conto loro. Le macchine e le persone che agiscono come macchine hanno sostituito una buona parte del pensiero, del giudizio e della consapevolezza umani. Pochi sanno come



Fig. 9
Señor de Mayo, *Terremoto a Santiago del Cile*, 1647.

Fig. 10
Giorgione, *La tempesta*, 1508.
Venezia, Gallerie dell'Accademia.



funzionano questo o quel sistema e per chiunque, per non parlare dell'inventore, si tratta spesso di un oracolo mistico che produce un giudizio imprevedibile. Processi meccanici e deterministici producono decisioni intelligenti e sorprendenti. Un "metodo definito" per vivere, giocare (giocare a scacchi) – un metodo meccanico, in effetti – non significa necessariamente la costruzione di una macchina, ma anche solo la definizione di regole che possono essere seguite da un giocatore senza cervello. La Modernità, in qualunque epoca essa appaia, non sarebbe possibile senza una fede eccezionale e senza l'invenzione della "fortuna della realtà", e quindi quella di altre realtà.

La facoltà di parlare della nostra disumanità, con benevolenza o mefistofelicemente, è mediata sovente da un congegno meccanico. Lo spirito del tempo sovverte la possibilità di un'esperienza trasparente e trasmissibile. Al contrario, ciò che è comunicabile si basa sull'incomunicabile. Per fermare il Golem di Praga nella sua rovinosa attività, fu sufficiente rimuovere la prima lettera, *Aleph*, incisa sulla sua fronte. La cancellazione ha convertito le altre due lettere, *Mem* e *Thaw*, nella parola *Meth*, che significa "morte" in contrapposizione a AMT (*amet*), com'era scritto originariamente, tre lettere che formano la parola "verità" in ebraico. In una storia concepita come un testo in rovina, il linguaggio si fa strumento di mediazione, come uno spettro che riflette gli estremi: il sublime e il mostruoso. Ogni macchina ruota intorno a questa dialettica; dà origine a nuove leggi spettacolari, che in definitiva sono inscritte nella nostra carne.

Se Max Weber credesse che non siamo altro che ragni intrappolati in una ragnatela di ipotesi che noi stessi abbiamo tessuto! Il nostro racconto è un racconto dei limiti della ragione e della natura assiomatica della conoscenza umana. L'episteme sembra dipendere dalle nostre relazioni intersoggettive, dalla nostra capacità di sognare.

Nel corso della formazione delle nostre relazioni umane, fin troppo umane, noi siamo destinati al progetto dell'universo. Fin dalla *Critica della ragion pura* di Immanuel Kant e dalla seconda rivoluzione copernicana di *Das Ding an Sich*, il *noumeno* o "la cosa in sé", è sconosciuto, per sempre inconoscibile, e siamo condannati a vagare nella sala degli specchi. La nostra capacità di immaginare e sognare, non solo la città ma "tout court", ci incoraggia a pensare che con questo spirito potremmo augurarci di avere la capacità e il coraggio di aprirci ad una nuova visione, dipingere ciò che non è ancora stato dipinto, con la consapevolezza che, come l'orizzonte, si tratta di una conoscenza che non potrà mai essere pienamente raggiunta. Se conoscere se stessi è il compito più grande, allora potremmo solo concordare con il desiderio di Edmund Husserl di essere per sempre dei "principianti assoluti".

Per coloro che ancora si chiedono come potrebbe una discussione su ciò che non esiste influire su ciò che esiste rispondo che le cose che esistono solo nella nostra mente sono molto più determinanti per noi di quanto esiste al di fuori della nostra mente.

Bibliografia

- BINSWANGER L. (1930) – *Traum und Existenz*. Trad. it. *Sogno ed esistenza* (1993). SE, Milano.
- CALVINO I. (1972) – *Le Città invisibili*. Einaudi, Torino.
- CALVINO I. (1988) – *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, Milano.
- CAMPANELLA T. (1602) – *La città del sole*.
- FEYERABEND P. (1975) – *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Trad. it. *Contro il metodo: Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza* (2013). Feltrinelli, Milano.
- FRIED Y. (1976) – *Paranoia: A Study in Diagnosis*. Reidel, Boston.
- GODWIN W. (1831) – *Thought on Man*. Trad. it. “Pensiero sull’uomo”. In: *L’eutanasia dello stato* (1997). Eléuthera, Milano.
- JUNG C. G. e PAULI W. (1932) – *Atom and Archetype: The Pauli/Jung Letters 1932-1958*. Trad. it. *Il carteggio originale: l’incontro tra Psiche e Materia* (2016). Moretti&Vitali, Bergamo.
- KANT I. (1781) – *Kritik der reinen Vernunft*. Trad. it. *Critica della ragion pura* (2004). Bombiani, Milano.
- NIETZSCHE F. (1882) – *Die fröhliche Wissenschaft*. Trad. it. *La Gaia Scienza* (1977). Adelphi, Milano.
- MORRIS W. (1890) – *News from Nowhere*. Trad. it. *Notizie da nessun luogo* (1984). Garzanti, Milano.
- MORO T. (1516) – *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*. Trad. it. *L’Utopia* (2018). Giunti Demetra, Firenze.
- PYNCHON T. (1973) – *Gravity’s Rainbow*. Trad. it. *L’arcobaleno della gravità* (2001). Rizzoli, Milano.
- PLATONE (IV secolo a.C.) – *Politéia*. Trad. it. *La Repubblica* (2007). Rizzoli, Milano.
- PROUDHON P.J. (1861) – *La Guerre et La Paix*, trad. it. *La guerra e la pace* (1934). Carabba, Lanciano.
- SCARRY E. (1999) – *On Beauty and behind Just*. Trad. it. *Sulla bellezza e sull’essere giusti* (2001). Il Saggiatore, Milano.
- SHELLEY M. (1817) – *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, trad. it. *Frankenstein o il moderno Prometeo*, Milano.
- TOLSTOJ L. (1865) – *Voyna i mir*. Trad. it. *Guerra e Pace* (2018). Einaudi, Torino.
- VICO G. (1725) – *Scienza Nuova*.

Yehuda E. Safran è un critico di arte e architettura di fama internazionale. Ha studiato alla Saint Martin’s School of Art, al Royal College of Art e all’University College di Londra, rispettivamente Arte, Architettura e Filosofia. Ha insegnato all’Architectural Association, al Goldsmith’s College of Art, al Royal College of Art di Londra, alla Jan van Eyck Academy, Maastricht, alla Harvard University GSD, Cambridge, e alla Graduate School of Architecture, Planning and Preservation della Columbia University di New York. Ha pubblicato saggi sulle principali riviste internazionali tra le quali *9H*, *AA File*, *Sight and Sound*, *London*, *Lotus*, *Casabella*, *Domus*, *Abitare* e *The Plan* (Italy), *Proto-typo* (Portugal), *Metalocus* (Spain), *Springer*, *Springerin* (Austria) and *Paris Match* and *Artpress* (France) inter alia.

Attualmente vive e lavora a New York, dove ha diretto la rivista *Potlatch* e il Research Lab for Art and Architecture, il contributo principale ai seminari urbani nei quartieri poveri di Mumbai e problemi di densità a Ginevra, membro dell’Advisory Board della prima Biennale d’Arte in Kosovo e insegna storia e teoria dell’architettura al Pratt Institute.

Luca Mantovani

Uno sguardo musicale: la segreta meccanica del paesaggio

Abstract

Questo articolo costituisce una sorta di racconto per immagini sulla fotografia di Paesaggio. L'autore, un architetto di formazione con esperienze significative nel campo della fotografia di architettura, ci invita attraverso gli scatti fotografici dei diversi luoghi per lo più della Pianura Padana (da Sabbioneta a Mantova, Pomponesco, Bagnolo San Vito, ecc.) a guardare il paesaggio con uno "sguardo musicale".

Un breve ma denso testo ne costituisce l'incipit nonché la spiegazione di fondo.

Parole Chiave

Sguardo musicale — Architettura — Paesaggio — Fotografia



Andrea Mantegna, *Orazione nell'Orto*, 1455, tempera su tavola, 63x80 cm.
Londra, National Gallery.

Il paesaggio non è solo distesa di spazi, alternanza di soste e fughe verso un orizzonte, immobile panoramica, ma è anche un campo di livelli, intensità, sonorità timbriche, colore locale, memoria affettiva. La risonanza interiore dei luoghi è assimilabile al funzionamento del dispositivo ram-memorativo, l'apparecchio che muove tutta la recherche di Marcel Proust. Il paesaggio è custodia, vigilanza, difesa di un'invisibile armonia che si percepisce attraverso un'acustica visiva, intesa come complesso intreccio sensoriale di udito e vista, apparenza e risonanza, sguardo e memoria: un secondo e più universale sistema nervoso che si dirama nella terra, nell'aria e nell'acqua, un "apparecchio sensitivo" (Proust 1978).

Le scale sonore che presiedono alle identità dei luoghi vanno quindi monitorate, per evitare che i flussi di intensità superino quella soglia oltre la quale la forma risonante precipita in un disordine assordante, esercitando la facoltà poetica, che Gaston Bachelard chiama "immaginazione materiale" (Bachelard 2007), capace di far convergere la materia, come inconscio della forma e la fantasia, come gioco delle influenze. Potremmo così metterci all'ascolto dei luoghi assecondando tutta una tradizione architettonica che ha annodato la sensorialità ottica a quella acustica con l'intento di avvicinare la fenomenologia sensoriale dei luoghi e penetrare nella segreta meccanica del paesaggio. È sufficiente "un gradino, tre gradini: ecco quanto basta per definire un regno" (Bachelard 2007) e vedere, secondo il filosofo francese, la realtà solida trasfigurata nella rêverie, così come basta ritrovare nella realtà liquida poche scale di note coloristiche e atmosferiche per generare un ritornello ben riconoscibile, anche nelle sue inflessioni locali. La terra e l'acqua, come elementi primi del paesaggio, vanno apparecchiate, predisposte per poter far risuonare di senso le loro potenziali trasformazioni fisiche.

Per trasformare un uso fisico del territorio in un'esperienza estetica e fantastica del paesaggio è necessario quindi ricorrere alla mediazione di un apparecchio in grado di potenziare le virtualità sensitive ed espressive dell'ambiente. C'è tutto un teatro dei luoghi che non è storico ma fenomenologico, capace di risvegliarsi sotto i tocchi discreti di uno sguardo musicale. Non solo le pietre dei chioschi catalani cantano, come ha dimostrato Marius Schneider, ma tutto quanto il paesaggio svela i suoi ritmi nascosti a colui che sa trovare la giusta angolatura melodica da cui riguardarlo. Le Corbusier faceva realizzare un piccolo monticello da cui fotografare con successo la Chiesa di Notre-Dame du Haut e Aldo Rossi guardava estasiato il paesaggio del Lago Maggiore da dietro gli occhi della gigantesca statua di San Carlone di Arona:

«Come nella descrizione del cavallo omerico, il pellegrino entra nel corpo del santo, come in una torre o un carro governato da una tecnica sapiente. Salita la scala esterna del piedistallo, la ripida ascensione all'interno del corpo rivela la struttura muraria e le saldature delle grosse lamiere. Infine la testa è un interno-esterno; dagli occhi del santo il paesaggio del lago acquista contorni infiniti, come un osservatorio celeste» (Rossi 2009)

Bibliografia

- BACHELARD G. (2007) – *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*. Red, Milano.
- PROUST M. (1978) – *La strada di Swann*. Einaudi, Torino.
- ROSSI A. (2009) – *Autobiografia scientifica*. Il Saggiatore, Milano.

SABBIONETA



SABBIONETA



MANTOVA



MANTOVA



VENEZIA



BAGNOLO SAN VITO



POMPONESCO



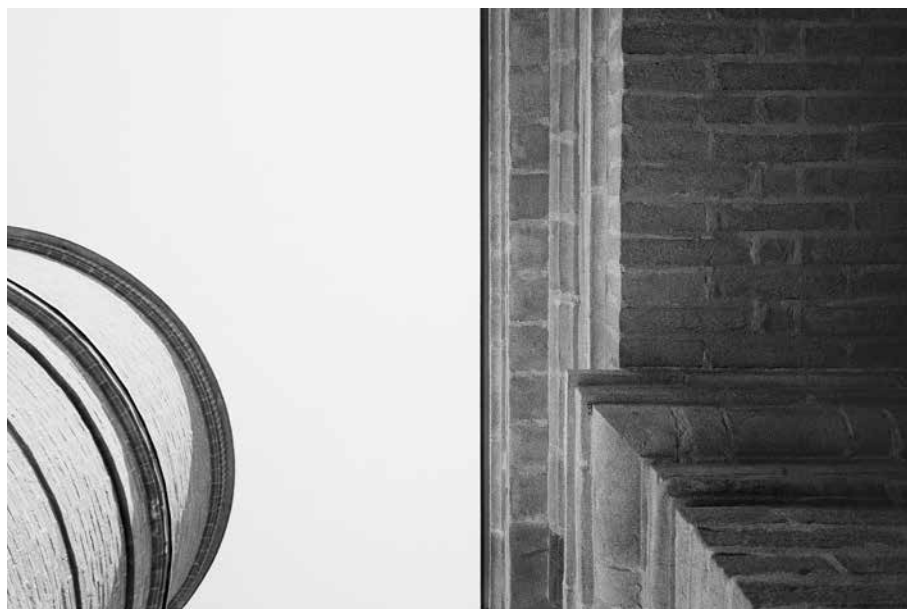
MANTOVA



FONTANELATO



FONTANELATO



MANTOVA



MANTOVA



Luca Mantovani, nato a Mantova nel 1988, si laurea in Architettura e Arti all'Università IUAV di Venezia. Ha collaborato con architetti quali Paolo Zermani e Alessandro Gattara. Nel campo dei Visual Studies ha collaborato con Gloria Bianchino, Arturo Carlo Quintavalle, Lucia Miodini del CSAC di Parma e ha preso parte al corso tenuto da Giovanni Chiaramonte Drammaturgia dell'immagine presso lo IULM University Institute e la NABA Academy di Milano. Attualmente è assistente di Luca Capuano all'Isia di Urbino. Tra le sue pubblicazioni *Piccole terre di frontiera. Il Serraglio mantovano*, a cura di G. Bianchino e P. Zermani, Parma: Grafiche Step, 2018; *Anablefobia. Le pieghe dell'arte, le inflessioni nell'anima*, a cura di A. C. Quintavalle, Mantova: Tre Lune, 2020. È in corso di preparazione un libro sul suo lavoro *L'abito come paesaggio* a cura di L. Miodini e G. Bianchino. *Fotografie b/n scattate nell'anno 2018/19. Attrezzatura fotografica: Leica M6 TTL, Summicron 35mm; Leica M7, Elmarit 28mm; Olympus OM-2, Zuiko 28mm. Pellicola Ilford FP4 PLUS 125.

Enrico Prandi

Lo scultoreo architettonico in Italia come metodo compositivo. Dalle impressioni ai princìpi

Abstract

Questo saggio deriva dalla rielaborazione di una lezione tenuta al Workshop “Presenze scultoree”, del CSAC di Parma il 23 luglio 2016. La lezione intitolata “Lo scultoreo architettonico” partiva dall’ipotesi che in alcuni esempi di architetture del Novecento esistesse un atteggiamento progettuale architettonico che tendesse alla scultura pur senza raggiungerla. Dal Razionalismo e per tutto il Novecento sono individuati esempi architettonici che possono, per differenti caratteri, essere annoverati come “scultoreo architettonico”. La tesi, ha successivamente aperto il campo ad una riflessione più approfondita sul rapporto tra architettura e scultura e soprattutto su alcuni elementi comuni della composizione in architettura e in scultura nonché su alcune derive dell’architettura nel porsi come puro atto formale.

Parole Chiave

Scultoreo architettonico — Architettura e Scultura — Arte — Presenze scultoree — CSAC



Fig. 1

Presenze scultoree nel chiostro, nel recinto, nel parco. CSAC, Parma, 21-29 luglio 2016.

Scultura e architettura, in quanto prodotti della creazione artistica, hanno un territorio condiviso costituito dall’espressione formale. In generale, quindi, la manifestazione visibile dell’atto creativo artistico può sfociare nell’una o nell’altra disciplina.

Cercherò di muovermi su di un crinale piuttosto stretto cercando di non cadere (da una parte o dall’altra) tentando di dimostrare come esista uno “scultoreo architettonico” ossia un atteggiamento equilibrato dell’espressione formale dell’architettura che tende alla scultura pur senza diventarla. Mosso anche dalla riflessione epistemologica e dalla verifica di queste mie affermazioni indicherò anche esempi di derive ossia quando l’architettura nella scultura non “vi tende” ma “vi sfocia” con esiti deludenti sia per quanto riguarda la disciplina architettonica che, a maggior ragione, per la disciplina scultorea. Ossia non vi è nulla di peggio di un’architettura che pretenda di essere scultura (e invito a considerare il significato etimologico del verbo pre-tendere, ossia il tendere prima), diventando un approccio puramente formale (o formalistico) dell’architettura.

Se c’è una differenza sostanziale tra architettura e scultura è proprio nel campo della funzionalità: la scultura in generale è fatta per non essere utilizzata al proprio interno, mentre l’architettura deve esserlo necessariamente per garantire una fruibilità che è parte integrante del suo corpo oltre che del suo statuto disciplinare. Ai fini di questo saggio però non interessa tanto la funzionalità interna essendo in molti casi di sculture comunque garantita: esistono Architetture (con la “A” maiuscola) senza una precisa funzionalità interna come i monumenti o tutte le architetture allestitive, provvisorie, simboliche e via dicendo.

Tratterò parimenti sia il processo compositivo che porta all’espressione

eloquenti a loro insaputa di questi sondaggi ermeneutici. Su questi esempi si basa il principio compositivo definito come “scultoreo architettonico”. Il primo esempio nasce come scultura anche se la considerevole dimensione la proietta nel campo dell’architettura-monumento.

Il Colosso di San Carlo Borromeo (detto il San Carlone) in Arona, la statua costruita tra il 1624 e il 1698 per volere di Federico Borromeo da Giovanni Battista Crespi detto “il Cerano” come complemento ai lavori del Sacro Monte voluto per celebrare la memoria del Santo. Ha un’anima cava di laterizio ricoperta da lastre di rame e il tutto è fissato su un blocco di marmo alto circa 12 metri. È il primo caso di un violare la forma scultorea immaginata come tale.

È interessante notare come essa diventi Architettura quando Aldo Rossi ne descrive l’importanza nella sua formazione (educazione) all’interno di quell’opera prosaica che è l’Autobiografia Scientifica.

«Questo interno-esterno dell’architettura mi è stato certamente suggerito dal San Carlone di Arona; un’opera che ho disegnato e studiato più volte e mi è ora difficile riportarla all’educazione figurativa dell’infanzia. Ho capito poi che mi piaceva perché qui i limiti disciplinari dell’architettura, della macchina, dello strumento, si fondono in un’invenzione meravigliosa. Come nella descrizione del cavallo omerico, il pellegrino entra nel corpo del santo, come in una torre o un carro governato da una tecnica sapiente. Salita la scala esterna del piedistallo, la ripida ascensione all’interno del corpo rivela la struttura muraria e le saldature delle grosse lamiere. Infine la testa è un interno-esterno; dagli occhi del santo il paesaggio del lago acquista contorni infiniti, come un osservatorio celeste.» [Rossi 1987, p.11]

Ne parla a proposito dell’interesse che ha nei confronti degli oggetti d’affezione che possono essere immaginati come delle “architetture vivibili e percorribili” come le caffettiere o le pentole intese come «riduzione di architetture fantastiche». «Ancora oggi amo disegnare queste grandi caffettiere che assommo a sezioni di mattone e penso percorribili all’interno» [Rossi 1987, p.11].

Nel caso di Arona il tema dell’espressione formale e dell’ideazione è piuttosto la riproduzione del Santo. Non vi è un tema compositivo specifico se non quello di riprodurre i tratti essenziali ossia di ritrarre San Carlo. Aldo Rossi era ossessionato dal Santo, e nel periodo tra l’inizio degli anni Settanta e gli inizi Novanta (Vittorio Savi ne fa risalire l’origine ad alcuni disegni del 1973), (Savi 1976), lo ha disegnato pressoché ovunque diventando un soggetto d’affezione.

L’ossessione è un tema caro ad Aldo Rossi (*Ossessione* come il film di Luchino Visconti che Rossi descrive in *Architetture Padane* a proposito del suo progetto di concorso per l’area di Fiera Catena a Mantova¹). L’ossessione, poi, va intesa (come ci suggerisce Polesello) come ripetizione. «... l’ossessione è molto importante. [...] L’architettura che si ripete, che ridice, instancabile e imperterrita se stessa, è il tema detto (indicibile) di Aldo Rossi.» (Polesello 2002, p.7).

Rossi ritrae San Carlo insieme alle sue architetture, lo inserisce nella scenografia del suo Teatrino scientifico, accanto al Duomo di Milano, al Gallaratese, al Teatro del Mondo. Esso vigila le sue fantasie architettoniche. Spesso, però, tende a comparire solo una sua parte – non meno importante e fortemente simbolica – che è la mano. Di questo arto (ancora non rappresentazione osteologica) ne fa una presenza rilevante quando diventa soggetto di un disegno specifico in cui la mano viene ripetuta ossessivamente diventando protagonista assoluta del disegno “Le mani del Santo” (1971).



Fig. 5
Luchino Visconti, *Ossessione*,
1943.



Figg. 6-12

Aldo Rossi, "Le mani del Santo", 1979.

"San Carlone", 1990.

Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo in Arona, 1991.

Disegno di studio con il San Carlone e il Gallaratese, 1975.

Disegno di studio per il teatro Carlo Felice a Genova.

Disegno di studio con la mano del Santo.

Disegno di studio con la mano del Santo, 1987.



Cosa starà ad indicare quella mano ripetuta ossessivamente nei disegni di Aldo Rossi?

Se la mano come soggetto nell'arte figurativa è piuttosto tipica soprattutto accostata al significato fortemente simbolico (dalla raffigurazione preistorica, agli studi conoscitivi di Leonardo fino alle raffigurazioni michelangelolesche nella pittura mentre basti Rodin nella scultura), in architettura è fatto comunque non nuovo: a partire da Le Corbusier che la trasforma in monumento costruito plasmandola come forma plastica cementizia a simbolo di Chandigarh fino al contributo teorico di Henri Focillon che ne elogia le virtù in uno dei suoi saggi più conosciuti.

Vittorio Savi, riprendendo la tesi di Focillon, scriverà che «la mano è il simbolo della tecnica e del lavoro artigianale» (Savi, 1976, p. 21).

Tra le varie funzioni che architettura e scultura devono assolvere vi è quella della rammemorazione. Entrambe riportano a qualcos'altro: ricordano o favoriscono il ricordo. Del resto ri-memorare significa proprio riportare alla memoria qualcosa.

Ecco allora che il senso della presenza della mano nelle composizioni di Aldo Rossi potrebbe essere di favorire il ricordo di qualche cosa, magari dimenticato o perduto. Non sappiamo ancora se questo invito al ricordo è rivolto a colui che guarda il disegno oppure se, autobiograficamente come ci ha abituato Rossi stesso, rivolto direttamente a chi lo fa.

Ma allargando la maglia dell'interpretazione, – prendendo a prestito le parole di Gianugo Polesello che a sua volta era fortemente colpito da quella mano – potrebbe costituire anche un “monito”, un avvertimento. In quest'ultimo caso possiamo solo soggettivamente ipotizzare rispetto a chi e che cosa Rossi ammonisce o si ammonisce.

Mi piace pensare che Rossi ammonisca rispetto a certe derive dell'architettura che *mutatis mutandis* allora come oggi rappresentano un pericolo per l'architettura.

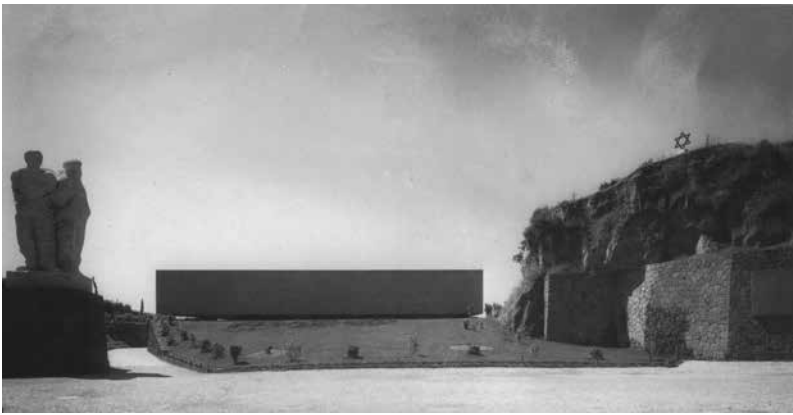
Memoria e Monito sono spesso complementariamente accostate soprattutto nel ricordo di certi errori della storia: l'una favorisce il ricordo di fatti dolorosi e traumatici; l'altra ne costituisce l'avvertimento affinché tali errori (e tali fatti) non si ripetano.

Il tema della memoria poi ci guida verso una stagione ben precisa dello scultoreo architettonico: quella dei Monumenti del Dopoguerra italiano, soprattutto i due maggiormente emblematici con i quali Manfredo Tafuri apre la sua Storia dell'Architettura italiana [1984]. In questo ambito opere di Architettura come il *Monumento al Cimitero monumentale* dei BBPR (1946) o anche il *Monumento alle Fosse Ardeatine* di Mario Fiorentino (1944-1949) – anche se l'opera è penetrabile rimane fortemente pervasiva la dimensione scultorea – sono a tutti gli effetti esempi di scultoreo architettonico.

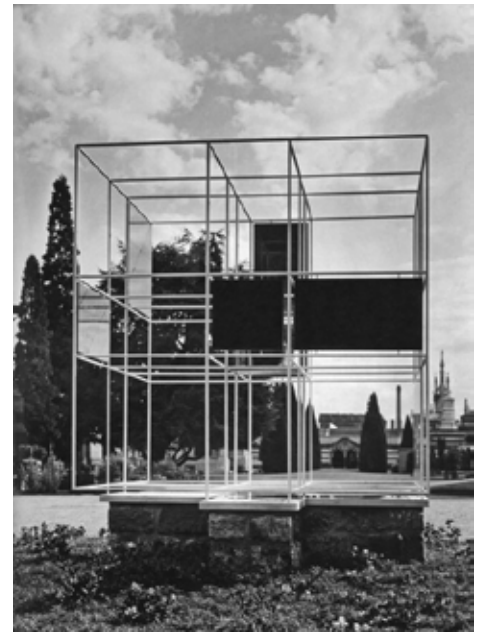
Via via verso uno scultoreo architettonico fortemente simbolico, elementare come quello del *Monumento alla Resistenza di Udine* di Gino Valle (1959-1969) al *Monumento della Resistenza di Cuneo* di Aldo Rossi, (1962) o ancora, sempre dello stesso autore, al *Monumento-fontana nella piazza di Segrate* (1965), fino a quella meravigliosa scultura-architettura che è il fondale del *progetto di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma* (1964). Uno scultoreo architettonico, appunto.

Dopo averne delineato alcuni caratteri possiamo chiederci l'origine di quella tendenza a fondere architettura e scultura nei casi menzionati?

Mi piace farla risalire alla felice stagione del Razionalismo italiano in cui



Figg. 14-16
Mario Fiorentino, Monumento alle Fosse ardeatine, Roma 1944-49.



BBPR, Monumento al Cimitero monumentale di Milano, 1946.

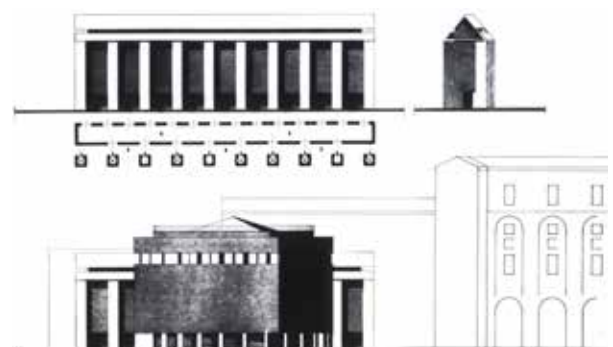
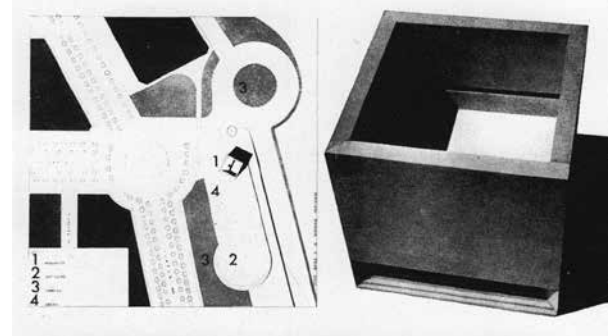
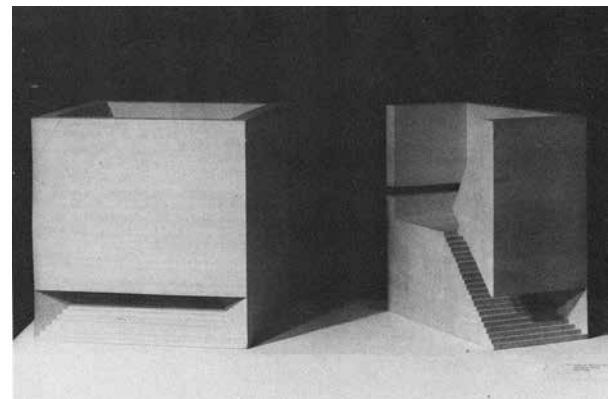
Gino Valle, Monumento alla Resistenza di Udine, 1959-69



Figg. 17-19
Aldo Rossi, Monumento della Resistenza di Cuneo, 1962

Aldo Rossi, Monumento ai Partigiani, Segrate, 1965.

Aldo Rossi, Ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, 1964.



le arti cosiddette plastiche hanno dimostrato di sapersi confondere in un *unicum* ancora oggi ineguagliato a partire dall'immagine forse più emblematica costituita dal *Salone d'Onore della VI Triennale* del 1936 di Edoardo Persico. In quest'opera, in assoluto la sua più alta, architettura e scultura si completano a vicenda in un gioco di rimandi che rende l'una parte indistinguibile dell'altra:

«Questo progetto non vuole essere una mera decorazione (...) ma un'opera originale di architettura come le altre che appariranno alla VI Triennale: contributo alla soluzione di qualche problema che con maggior evidenza si pone alla considerazione degli artisti moderni. (Persico 1936).

Nel prendere le distanze dalla pura decorazione assurgendo giustamente all'opera di architettura Persico individua nel carattere di originalità la qualità che può sintetizzare lo scultoreo architettonico.

«Nel progetto la scultura e le opere musive non sono pensate come “decorazione”, o comunque come parti aggiunte all'architettura, ma ne costituiscono quasi l'argomento per la loro stereometria e per l'intima aderenza stilistica».



Fig. 20

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio Fontana (scultura), Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano, 1936.

Nella pagina seguente:

Fig. 21

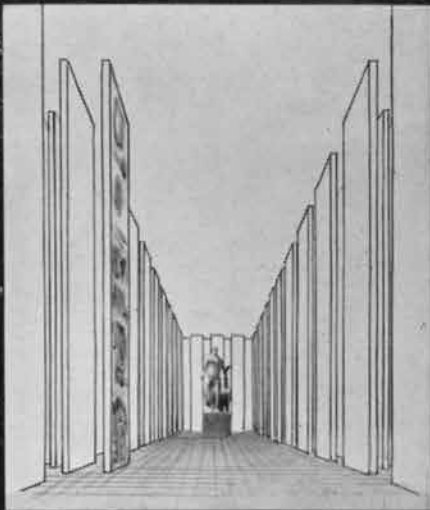
Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio Fontana (scultura), Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano, 1936.

Ciò vale per l'opera di Persico a cui si attribuisce a pieno titolo una grande capacità di astrazione dell'architettura ma anche a molte altre opere del Razionalismo in cui scultore e architetto progettano l'uno per l'altro. Basti pensare alle coppie storiche pittore-architetto come Fontana-Persico o Sironi-Terragni. Nell'epoca più alta della cosiddetta “sintesi delle arti” l'architettura a telaio diventa metaforicamente il telaio dell'architettura in cui sperimentare anche nell'ambito dell'architettura degli interni e dell'allestimento. La materia scultorea sottoforma di tubolari, in questi casi, è direttamente plasmata dall'architetto che ne fa materiale proprio (da costruzione) in senso poetico-scultoreo. La *Sala delle Medaglie d'oro* (ed in generale molte opere dell'Esposizione dell'Areonautica italiana del 1934), o il *Negoziò Parker* sempre di Persico sono gli antecedenti al Monumento dei BBPR del Dopoguerra, già individuato come scultoreo architettonico. «Visioni liriche del costruire», come ci ricorda Giovanni Luca Ferreri citando Giulia Veronesi, «che continuano l'indagine sulla città e i suoi mutamenti (...) riconducibile all'itinerario della ricerca pittorica». (Ferreri 2020, p. 45).

Del resto non è stato lo stesso Persico, commentando il teatro di Gardella a Busto Arsizio (Persico 1935), a scrivere l'equazione che lega Metafisica ad Architettura nuova?

«Un esempio di quanto valga negli architetti una concreta esperienza della pittura europea, che è alla base dell'opera di Le Corbusier con il cubismo, o di quella di Gropius con il neoplasticismo. Pare che oggi, in Italia, l'architettura, almeno con taluni artisti d'avanguardia, aspiri ad annettersi al gusto della pittura metafisica: questo indirizzo è, forse, destinato a costituire il motivo più originale di un'architettura “italiana” in europa».

Definito quindi lo scultoreo architettonico originario come quello della stagione che va dal Razionalismo all'immediato Secondo Dopoguerra (fino a metà degli Anni Cinquanta), possiamo individuarne una seconda fase definibile “scultoreo architettonico di ritorno” in cui sembra che l'architettura diventi essa stessa “sintesi fra le arti”. In altre parole la paratassi dell'origine diventa sintassi completa.



CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO

PROGETTO
 PITTORI MARCELLO NIZZOLI
 ARCHITETTO MARCARO PALARU
 CON LA COLLABORAZIONE DI
 EDUARDO PERLICO
 LUDOVICO
 LUIGI PORTOGAR

IV

NEL PROGETTO LA SCULTURA E LE OPERE MUSIVE NON SONO PENSATE COME "DECORAZIONE", O COMUNQUE COME PARTI AGGIUNTE ALL'ARCHITETTURA, MA NE COSTITUISCONO QUASI L'ARGOMENTO PER LA LORO STEREOOMETRIA E PER L'INTIMA ADERENZA STILISTICA

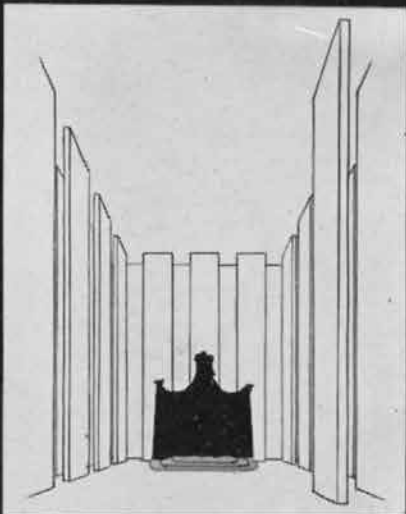


CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO

PROGETTO
 PITTORI MARCELLO NIZZOLI
 ARCHITETTO MARCARO PALARU
 CON LA COLLABORAZIONE DI
 EDUARDO PERLICO
 LUDOVICO
 LUIGI PORTOGAR

V

LA PARTICOLARE DISPOSIZIONE DEI DIAPRAMMI VERTICALI CONSENTE UN GIOCO DI CHIARI E DI SCURI ED UN RAPPORTO DI PIENI E DI VUOTI, CONDOTTI QUASI ALL'ESPRESSIONE DI UNA LOGICA PURA. È COSÌ CHE L'ANTICO ASPETTO DEI COLONNATI ASSUME, NEL PROGETTO, UN VALORE FIGURATIVO ATTUALE



CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO

PROGETTO
 PITTORI MARCELLO NIZZOLI
 ARCHITETTO MARCARO PALARU
 CON LA COLLABORAZIONE DI
 EDUARDO PERLICO
 LUDOVICO
 LUIGI PORTOGAR

VI

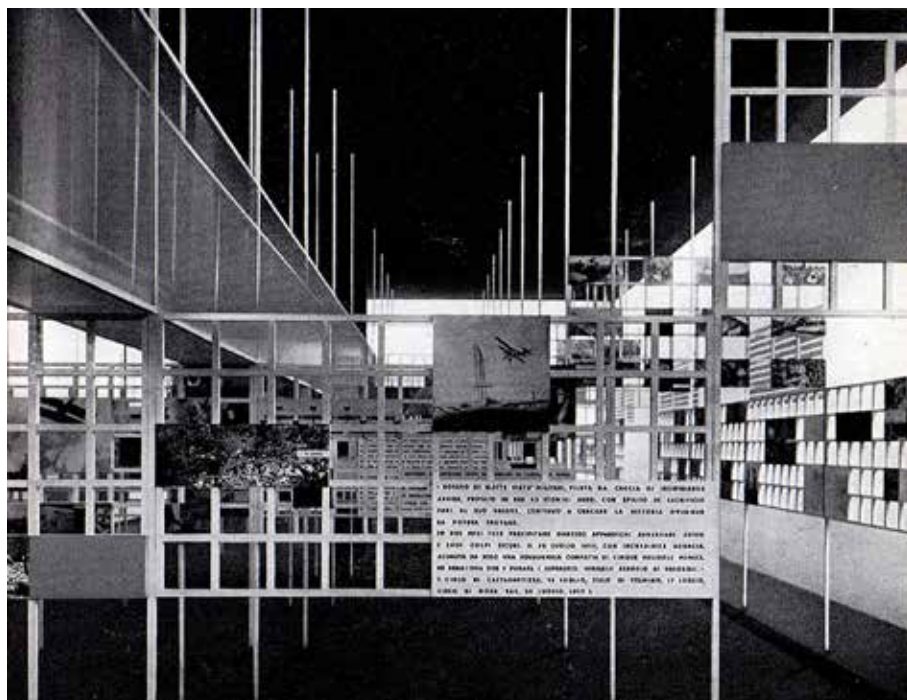
NELLA PARETE DI FRONTE ALLA SCULTURA PUÒ ESSERE COLLOCATO IL TRONO, PER LO STILE DEL TRONO SI PREVEDE DI MANTENERE QUELLO CONSACRATO DALLA TRADIZIONE ARALDICA COME IL PIÙ RAPPRESENTATIVO DELL'AUTORITÀ DEL RE

Figg. 22-24

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Sala delle Medaglie d'Oro, Mostra dell'Aeronautica Italiana, Triennale di Milano, 1934.

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Negozio Parker a Milano, 1934.

Edoardo Persico, Progetto di stand per la Fiera di Milano, 1935.



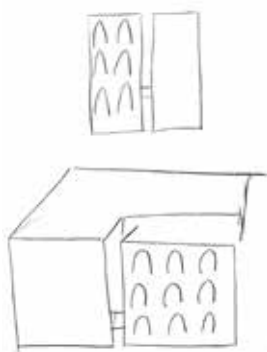
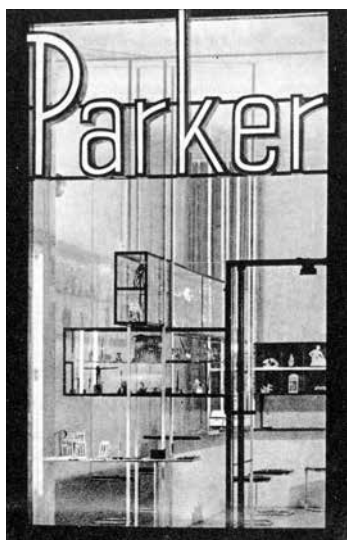
Compresa, quindi, l'origine di questa tendenza, torniamo ad analizzare le interpretazioni dello scultoreo architettonico in architettura.

Un architetto che fa ampio uso dello scultoreo architettonico è Carlo Aymonino. Lo scultoreo architettonico di Aymonino è figlio dell'architettura romana (classica e moderna) e di conseguenza il suo modo di comporre negli spazi aperti della città deriva dalla grande e sempre attuale "lezione di Roma". Come nell'omonima corbuseriana "Leçon de Rome" di *Vers un'Architecture*, la città mondiale rivive nell'interpretazione di Aymonino facendosi architettura contemporanea e arte essa stessa.

In Aymonino non solo vi è uno scultoreo architettonico – per esempio nell'utilizzo di fondali architettonici, nell'uso sapiente del materiale pieno scavato ossia, michelangiolescamente plasmato "per via di levare", ecc. – ma vi è spesso la presenza diretta della scultura classica (soprattutto dell'amato Antonio Canova che, come Aymonino, si mosse tra Roma e Venezia) ed evocare (o rievocare) un dialogo tra le arti che benchè allusivo è sempre significativo.

Inoltre, in Aymonino la Scultura è posta al centro dei suoi interessi come dimostrano i numerosi disegni e schizzi di studio, alcuni dei quali all'inizio degli Anni Novanta sono stati selezionati per un libro su Architettura e Scultura che avrebbe dovuto essere pubblicato da Marsilio (Aymonino 2000, p. 133). Il segno principale dell'ideale completamento del bacino di San Marco – rigorosamente in pietra d'Istria – è costituito da una Venere (tra le tante possibili ha la meglio di nuovo Canova – quella di Hope che emerge dall'acqua del bacino marciano dialoga con gli altri segni del progetto: il Teatro del Mondo, le lanterne del Punto Franco e la torre definita di Carlo Aymonino.

Inoltre, Aymonino utilizza un espediente teatrale nel suo scultoreo architettonico costituito da fondali che generano continuità. Le parti e i volumi distinti che connotano spesso la composizione architettonica di Aymonino hanno bisogno di essere riportati ad un'unità del progetto. A questo utilizzo servono le meravigliose prospettive aymoniniane: alla verifica di un'unitarietà di progetto altrimenti difficile da comprendere nel suo insieme. Da Aymonino a Rossi il passo è breve.





Se nei disegni di architettura di Rossi è la mano di San Carlo nei disegni di architettura di Aymonino è la statua, il gruppo scultoreo, che interviene come “*object a reaction poetique*”.

La mano di San Carlo Borromeo di Aldo Rossi sta esattamente al gruppo scultoreo di Aymonino. La mano di Rossi ammonisce, la statua di Aymonino ci riporta ad un’armonia classica.

Ad esemplificare questi concetti bastano alcuni progetti urbani come il *Teatro di Avellino* (1987-89), il complesso *Ex Mulino Andrisani a Matera*, (1988-91) e il progetto per *Tre Piazze a Terni* (1985).

Possiamo notare come Aymonino utilizzi in associazione alla scultura il fondale architettonico, ossia un elemento dell’architettura che acquisisce ulteriore significato a partire dal protagonista della scena ossia la scultura. La scultura domina spesso le sue “piazze d’Italia” perlopiù come elemento aggiunto alle prospettive rappresentative dei diversi progetti nonchè come cartiglio introduttivo come caso del progetto San Donà di Piave Bella: oggetti desiderati – obelischi, sculture, gruppi scultorei – che a mia conoscenza solo nel progetto per Salerno e nella forma di una scultura di Kounellis erano parte integrante del progetto.

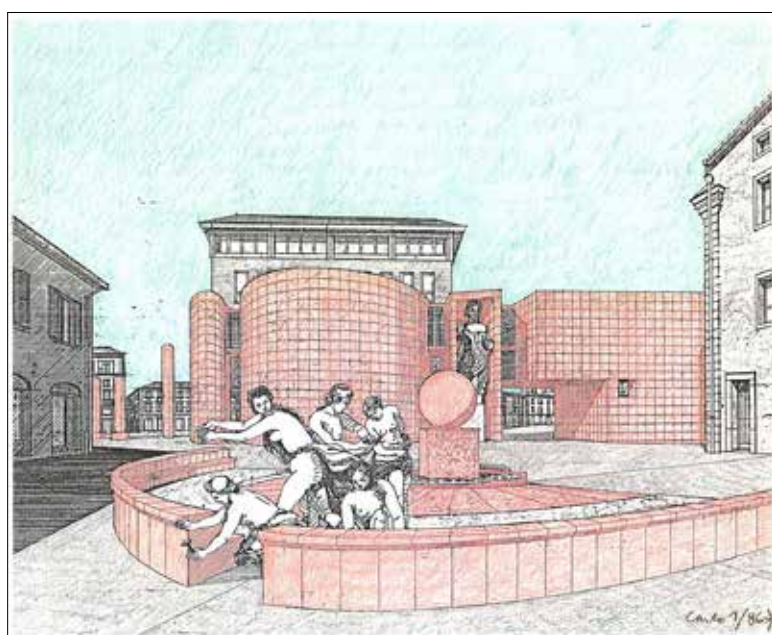
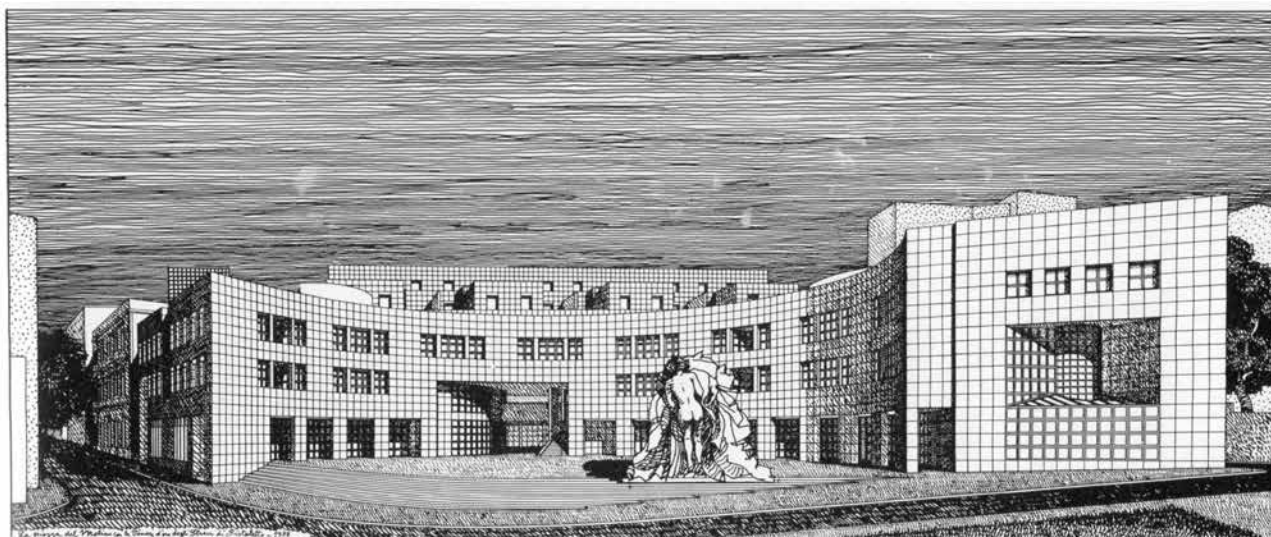
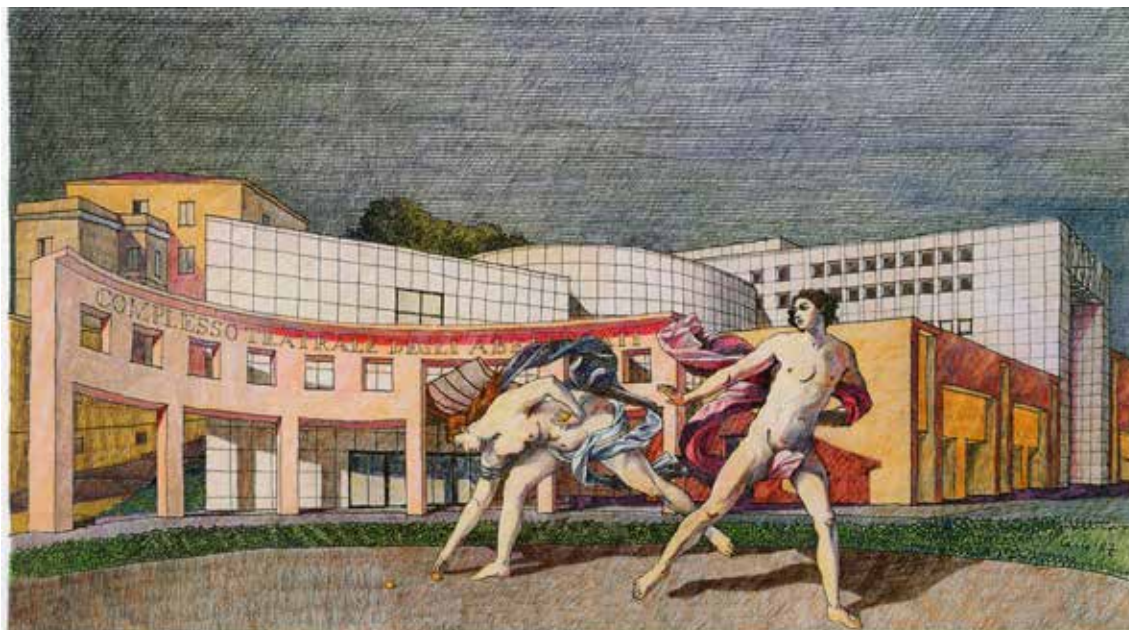
Nel Teatro di Avellino, uno dei progetti più interessanti di Aymonino, ci interessa rilevare il dispositivo della quinta curva verso l’accesso di Piazza Castello attraverso il quale «il Teatro si “segnala” sulla piazza del Castello» [Zodiac, 1988, p. 118]. Un elemento apparentemente secondario ma di estrema importanza nel costituire quella “facciata omogenea” che il progetto articolato in diverse parti e volumi non avrebbe consentito. Cosicché, nella prospettiva disegnata a tratto grosso, fondale-quinta e gruppo scultoreo si rinforzano l’un l’altro.

Con lo stesso artificio formale ma con un diverso elemento architettonico (un porticato), Aymonino risolve il progetto della piazza nell’Ex Mulino Andrisani a Matera. In questo caso, dal volume del blocco urbano, avviene una significativa sottrazione cilindrica a cui viene sovrapposto un porticato curvo. Analogamente ad Avellino anche la prospettiva di Matera riporta un



Figg. 25-26

Carlo Aymonino, Gabriella Barbini, Progetto per il completamento del bacino di San Marco, Terza Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1985.

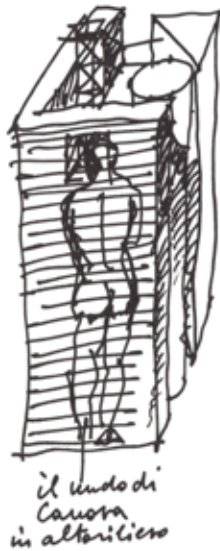


Figg. 27-29

Carlo Aymonino ed altri, Teatro di Avellino, 1987-89.

Carlo Aymonino ed altri, Sistemazione dell'area cx Mulino Andrisani, Matera, 1988.

Carlo Aymonino ed altri, Progetto di tre piazze, Terni, 1985.



Figg. 30-31

Carlo Aymonino ed altri, Studi per Il Colosso, Roma 1982-1984

gruppo scultoreo costituito dalla *Venere d'oro degli stracci* di Pistoletto. Se finora lo scultoreo architettonico era parte della composizione, come interfaccia tra lo spazio pubblico e il rimanente funzionale dell'edificio, con il progetto delle *Tre Piazze a Terni* Aymonino affronta il tema della configurazione di uno spazio tripartito poco o nulla caratterizzato. Ancora una volta la scelta ricade sulla costruzione di un fondale costituito da «quattro "oggetti" architettonici in pietra (vero a falsa che sia)» [Aymonino 1988, p. 109] dei quali uno è costituito da una grande nicchia contenente una statua. Fino ad arrivare nel caso di Aymonino allo scultoreo architettonico per antonomasia costituito dal Colosso in Roma. Negli anni Ottanta nasce l'idea di erigere una costruzione sull'area recuperata delle fondamenta del Colosso, un quadrato di 15 x 15 m; la struttura sarebbe diventata elemento di raccordo visivo e di completamento volumetrico tra il Colosseo, il Tempio di Venere e Roma, lo stesso ruolo che nell'antichità svolgeva il Colosso. Se in una prima ipotesi di progetto Aymonino pensa ad un monolite di marmo a base quadrata della stessa dimensione dello scavo ed alto 36 m, – un angolo del quale ha un taglio di 45 gradi da uno stretto passaggio contenente all'interno una scala scavata nel materiale marmoreo e conducente ad un belvedere superiore dal quale è possibile ammirare i Fori, la vicinanza del Colosseo, i ruderi del colle Oppio – il progetto successivo oltre ad operare scultoreamente delle sottrazioni di volume su due lati contrapposti vede la forma del colosso in bassorilievo caratterizzare un intero lato. In questo progetto Aymonino compone un'architettura seppur monumentale e fortemente allegorica con la tecnica scultorea michelangelolesca: partendo da un unico volume sottrae materia fino a divenire alla forma desiderata. Di questo atteggiamento compositivo ne abbiamo conferma quando alla domanda "cosa ti piacerebbe realizzare", Aymonino risponde: "una casa scavata in unico blocco di marmo" [Quintelli, 1997].

Un'ulteriore declinazione dello scultoreo architettonico è costituita dall'architettura cosiddetta effimera nella sua riproposizione novecentesca: una parabola che iniziando dalle architetture allestitivo, in primis quelle a telaio delle diverse Triennali piuttosto che la costruzione metallica pubblicitaria nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano di Persico, passa per le strutture effimere dell'Estate Romana di Nicolini, delle Feste estive di ambito politico (si ricorda a questo proposito l'impegno di Cesare Leonardi negli allestimenti delle Feste dell'Unità a Modena) per poi sfociare nelle strutture delle diverse Biennali, soprattutto rossiane, passando per l'esperimento postmoderno della Strada Novissima. In queste architetture provvisorie e temporanee, macchine e dispositivi, l'effimero rappresenta il tentativo di coniugare il provvisorio con l'eterno.

La durata limitata, infatti, insieme al carattere di reversibilità ne indirizzano la costruzione attraverso materiali flessibili e poco costosi come il legno e il ferro soprattutto nella sua versione del tubo-giunto "Innocenti".

Diversamente, però, dall'aspetto costruttivo povero queste strutture (a tutti gli effetti scultoreo architettoniche) avevano una grande ricchezza di significato simbolico. Ecco allora che diventano macchine per la rappresentazione, dispositivi teatrali nonché elementi che caratterizzano (seppur per un tempo limitato) i luoghi che contribuiscono a creare.

Abbiamo già accennato a come la costruzione metallica pubblicitaria nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano di Persico sia prodromica ai successivi sviluppi del telaio in architettura: di lì a due anni, infatti, verrà ampiamente utilizzato dallo stesso Persico – ma anche da altri come Albini ad

esempio, – nell’ambito della VI Triennale del 1936 e successivamente resa aulicamente monumento dai BBPR nel Cimitero milanese.

Lo stesso principio, poi, verrà utilizzato nella costruzione di molte delle strutture dell’effimero: portali d’accesso, palchi, fondali per schermi cinematografici, passerelle, fino all’esempio più alto costituito dal Teatro del Mondo di Aldo Rossi, l’unico esempio in cui parafrasando Tafuri, l’effimero è diventato eterno (Tafuri 1980, 7-11).

Ma andiamo con ordine.

Se dello scultoreo architettonico costituito dall’architettura a telaio, intendendo con ciò l’utilizzo di strutture a griglia dal Razionalismo all’immediato Dopoguerra, abbiamo già detto nella prima parte di questo saggio, nel corso del Novecento quest’idea si è evoluta fino a diventare inconsapevolmente carattere identificativo di una stagione culturale architettonica, definita dal suo stesso inventore Renato Nicolini, come meraviglioso urbano (Nicolini, 1980, p. 75-88). Stiamo parlando, ovviamente dell’Estate romana, quell’“effimero lungo nove anni” (dal 1976 al 1985) e di tutti quegli apparati scenotecnici (palchi, portali, fondali, teatrini, ecc.) tanto essenziali nel linguaggio quanto potenti nella rievocazione simbolica di un’azione artistico-culturale nel luogo.

Questo aspetto, inevitabilmente, è interrelato con l’azione teatrale, con la rappresentazione, con l’arte e con il rito della festa.

Alla base dell’idea di Renato Nicolini – architetto, ma in questo caso in veste di Assessore alla Cultura della giunta romana presieduta da Giulio Carlo Argan –, di un programma culturale per la stagione estiva di Roma, vi era la rivitalizzazione (oggi la chiameremmo rigenerazione) di diversi luoghi – centrali e periferici – da coinvolgere in un palinsesto di eventi artistico culturali: musica, cinema, teatro, poesia, ecc. (Nicolini, 1991).

In un ottica antesignanamente inclusiva, l’invito era soprattutto rivolto al “popolo delle borgate” di riappropriarsi dei luoghi centrali della città di Roma, già in crisi tra turismo e dolce vita.

Un sistema di luoghi composito che a partire dalla Basilica di Massenzio, luogo delle proiezioni e delle maratone cinematografiche, si dipanano nella periferia più estrema. L’allestimento di gran lunga più interessante ai nostri fini è quello per l’Estate romana del 1979. Costituito dal Parco Centrale, un sistema di quattro luoghi opposti ad altrettanti assi della città, appena fuori le mura: Via Sabotino, Parco di Villa Torlonia, Circo Massimo e Mattatoio di Monte Testaccio. L’allestimento affidato a Purini, Thermes, Colombari, De Boni e Staderini prevedeva per Via Sabotino due recinti in uno dei quali era pensato il «teatrino scientifico, un piccolo spazio sperimentale nel quale l’osservazione tra attore e spettatore (intercambiabili nel rapporto con lo spazio) è riproposta all’interno di un rapporto crudamente analitico e forse antagonistico, ispirato al modello del teatro elisabettiano (e cioè del cortile).» (Nicolini, 1980, p. 82-85).

Al Parco di Villa Torlonia, vengono previsti un bar e una passerella sopraelevata in cui sono distribuiti “videogames” e televisori che trasmettono gli spettacoli degli altri luoghi dell’Estate romana.

Al Circo Massimo è costruita una pista da ballo a forma di cometa con i reperti di Cinecittà, mentre al Mattatoio del Testaccio, pensato come arena per la musica viene costruito un grande palco, delle quinte d’ingresso, cabine di proiezione e torri di servizio.

Oltre al Parco Centrale in cui trovavano posto le quattro città (città dell’ascolto televisivo, città del teatro, città della musica rock e città del ballo) completavano il palinsesto la rassegna Massenzio (il cinematografo

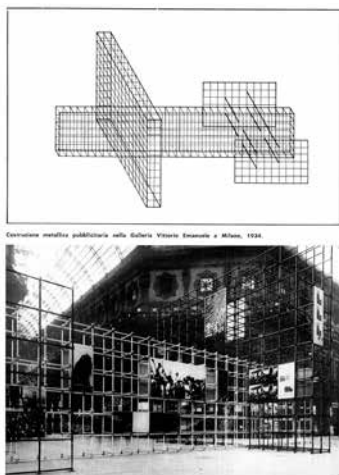


Fig. 32

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Struttura per il plebiscito del 25 Marzo '34, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 1934.

Figg. 33-38

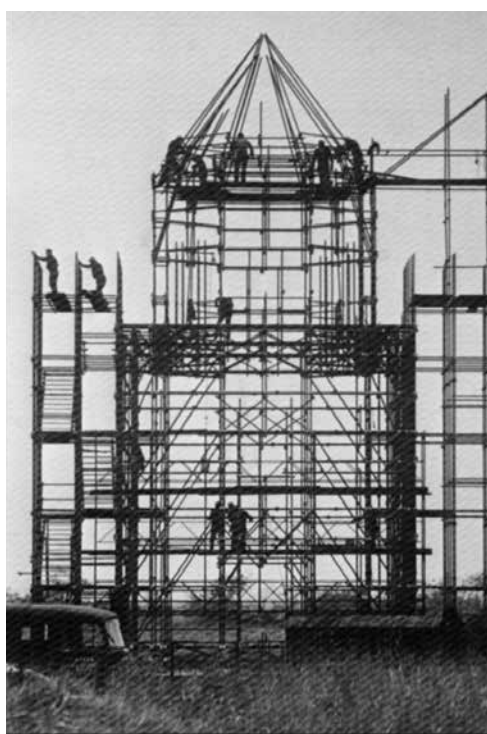
Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Franco Purini, Duccio Staderini e Laura Thermes, Teatrino scientifico nell'area di Via Sabotino, Roma, 1979;

Il palco e lo schermo cinematografico allestiti all'interno della Basilica di Massenzio e davanti all'Arco di Costantino, Estate romana 1981.

Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venezia, 1979.

Il palco allestito in spiaggia per il Festival dei Poeti di Castelporziano, Estate romana 1979.

Il portale di ingresso alla Festa dell'Unità di Pisa, 1982.



nell'area archeologica della Basilica di Massenzio), il Circo in Piazza (in piazza Farnese), Ballo... non solo (a Villa Ada) e il Festival dei Poeti sulla spiaggia di Castelporziano.

In definitiva gli elementi architettonici che caratterizzavano quei luoghi erano tutte strutture che ricordano l'allestimento dei luoghi per le feste popolari.

Forse non è un caso che l'Estate romana di Nicolini sia legata a doppio filo alle Feste dell'Unità: lo stesso Nicolini ricorda come una delle prime azioni culturali fu proprio l'organizzazione da parte sua e della sezione del PCI di cui era Segretario (quella di Campo Marzio) di organizzare una Festa dell'Unità a Piazza Navona dopo che per molti anni non si faceva. Lo stesso Nicolini parla del progetto della Festa, fatto dall'arch. Mario Renzi: «Così sorse il nostro Festival, secondo un elegante disegno modulare: tubi Innocenti plastica, più che contro la pioggia per riparare dall'umidità i quadri della mostra di pittura, e molte bandiere rosse» (Nicolini, 1991, p. 28). La storia degli allestimenti delle Feste è una pagina ancora tutta da scrivere come dimostra il progetto della Festa nazionale dell'Unità a Modena al Parco Amendola fatto dall'architetto Cesare Leonardi, recentemente scomparso.

Dal teatrino scientifico di Purini e amici al Teatro del Mondo di Rossi il passo è breve: entrambi erano strutture temporanee ed entrambi avevano un'anima in tubi Innocenti ed un rivestimento leggero in legno, bianco quello di Purini, giallo e azzurro quello di Rossi.

Anche quest'ultimo affonda le radici nel medesimo immaginario storico, costituito, in questo caso, dagli apparati per le feste della Venezia del Cinquecento. A differenza dello stesso teatro romano, destinato ad essere smantellato senza incidere troppo nella storia dell'architettura di Roma (e italiana), il teatro del Mondo verrà conservato per due anni, fatto navigare in diversi luoghi prima di essere consegnato per sempre alla memoria. Dell'effimero, successivamente, Aldo Rossi, terrà traccia nel portale della Biennale veneziana dell'85 ed in alcuni progetti successivi, il più rappresentativo dopo il Teatro del Mondo è sicuramente il Lighthouse Theatre di Toronto.

Note

¹ «... giovanissimo fui colpito dagli “interni” ferraresi del primo film di Visconti “Osessione”. Questi “interni”, come gli amanti di cinema ben conoscono, sono pieni, in senso pittorico, della sottoveste di seta lucida e nera di Clara Clamai, bellissima e velata da un sudore da estate ferrarese che la rendeva ancora più pallida; vi erano poi oggetti come lampade e caffettiere e cibo come minestre fatte con malavoglia e bicchieri di vino». (Rossi, 1984, p. 11).

Bibliografia

- AYMONINO C. (1988) – *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*. Electa, Milano.
- AYMONINO C. (2000) – *Carlo Aymonino disegni 1972-1997*. Federico Motta, Milano.
- CANELLA G. (2010) – *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di E. Bordogna con E. Prandi, E. Manganaro. Christian Marinotti, Milano.
- FAVA F. (2019) – *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*. Quodlibet Studio, Macerata.
- FERRERI G.L. (2019) – “Telai, scene urbane e immagini sospese”. In: MONICA L. et alii, *Campus delle Arti di Brera. Ampliamento dell'Accademia allo Scalo Farini. Indirizzi di un progetto architettonico*. Mimesis, Milano.
- NICOLINI R. (1980) – *Il meraviglioso urbano. Le manifestazioni per l'Estate Romana del 1979*. In: Lotus, 25.
- NICOLINI R. (1991) – *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*. Sisifo, Siena.
- POSOCCO P., RADICCHIO G. e RAKOWITZ G. (2002) – *Scritti su Aldo Rossi. «Care architetture»*. Allemandi, Torino.
- QUINTELLI C. (1997) – *Voci dell'architettura*. Abitare Segesta Video, Milano.
- ROSSI A. (1984) – *Architetture padane*. Edizioni Panini, Modena.
- ROSSI A. (1987) – *Autobiografia Scientifica*. Pratiche, Parma.
- SAVI V. (1976) – *L'architettura di Aldo Rossi*. FrancoAngeli, Milano.
- TAFURI M. (1980) – *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*. In: Domus, 602.
- TAFURI M. (1985) – *Storia dell'architettura italiana 1944-85*. Einaudi, Torino.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È Direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A *FAMagazine*. *Ricerche e Progetti sull'architettura e la città* <www.famagazine.it>. È responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto ARCHEA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement <<https://site.unibo.it/archea>>. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); “Il progetto di architettura nelle scuole europee” (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

Steven Holl

L'architettura della musica

Abstract

Steven Holl analizza la relazione tra musica e architettura nel processo ideativo di 4 sue opere: l'ormai nota *Stretto House* (1992) e 3 progetti recenti: il progetto teatrale *Tesseract of Time* (2015), il *Maggie's Centre St. Barts* di Londra (2011-2017) e l'*Hangzhou Music Museum* in Cina (2009). La composizione delle opere di architettura si intreccia con la composizione musicale e con il contesto, inteso sia come contesto morfologico che come condizione culturale: quando Steven progetta a Londra il riferimento è la notazione neumatica della musica medievale del XIII secolo, quando progetta in Cina sono i "bayin", gli otto suoni tradizionali della musica cinese.

Parole Chiave

Architettura — Musica — Composizione architettonica

Una composizione è come una casa in cui gironzolare.

John Cage

La musica, come l'architettura, è un'esperienza coinvolgente: ti circonda. Ci si può allontanare da un dipinto o da una scultura, mentre la musica e l'architettura avvolgono il corpo nello spazio.

Il portfolio "Architectonics of Music" comprende una selezione di quattro progetti che sperimentano nuovi linguaggi architettonici nati dal legame interdisciplinare tra architettura e musica.

Tesseract of Time, la collaborazione con la coreografa Jessica Lang, è stata suggerita dal fatto che architettura e danza sono agli estremi opposti dello spettro rispetto al tempo: duraturo vs. effimero, ma potrebbero fondersi in una compressione di spazio e tempo. La musica dei compositori David Lang, Morton Feldman, John Cage, Iannis Xenakis e Arvo Pärt è stata scelta per il suo potenziale geometrico.

Guardando alla composizione musicale, la *Stretto House*, costruita in Texas nel 1992, è stata disegnata in analogia diretta con la netta divisione tra pesante e leggero che Béla Bartók opera nel suo lavoro *Musica per archi, percussioni e celesta*. Per questo progetto ho ideato un'equazione per spiegare la condizione per cui il suono sta al tempo come la luce sta allo spazio:

_____ = _____

materiale × suono

materiale × luce

**Fig. 1**

Steven Holl, *Maggie's Centre*, St. Barts, London. Modello della facciata in vetro colorato. Courtesy Steven Holl Architects.

tempo

spazio

Unire musica e architettura può dare luogo ad un'esperienza spaziale davvero unica e dinamica. Per la progettazione del nuovo *Maggie's Centre*, attualmente in costruzione nel centro storico di Londra, la facciata in vetro colorato dell'edificio è stata ispirata dalla notazione neumatica della musica del canto medievale del XIII secolo. Un nuovo materiale isolante, un tipo di vetro mai utilizzato prima, porta una meravigliosa luce colorata all'interno mentre i visitatori fanno esperienza dell'edificio.

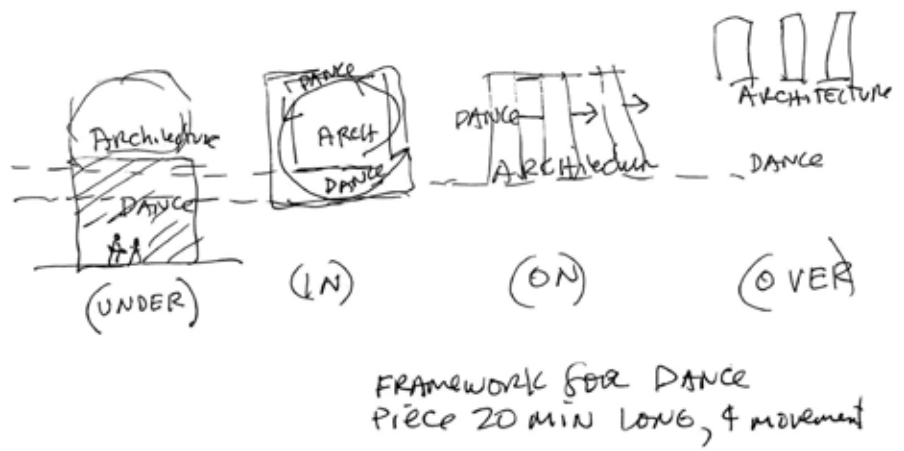
La storia della musica antica e il luogo sono stati l'ispirazione per il museo della musica di Huangzhou, una proposta non ancora realizzata. Il tema progettuale si sviluppa a partire dall'idea che ciascuno degli otto volumi dell'auditorium del museo si riferisca a uno degli otto suoni, noti come "bayin" (八音), nella musica tradizionale cinese: seta, bambù, legno, pietra, metallo, argilla, zucca e cuoio. Qui la materialità della musica diventa un riferimento diretto al vocabolario architettonico.

La ricerca sulla musica e l'architettura continua ad essere fonte di ispirazione ed è particolarmente necessaria nel momento presente in cui la pedagogia e la pratica architettonica sono prolisse, senza direzione, prive di idee e di spirito. Negli ultimi dieci anni ho insegnato con Dimitra Tsachrelia all'Advanced Design Studio *Architectonics of Music* presso la scuola di architettura della Columbia University. In questo semestre [maggio 2017 n.d.r.] ci siamo concentrati sul lavoro del compositore Iannis Xenakis, che era un ingegnere, architetto e matematico che ha veramente messo in relazione architettura e musica con strategie concettuali innovative. Nel laboratorio abbiamo esperito le potenzialità di un'architettura futura, aperta tanto alla sperimentazione quanto connessa con lo spirito. Mentre ci chiediamo "cos'è l'architettura?", ci chiediamo anche: "cos'è la musica?".

* Steven Holl in collaborazione con Jessica Lang; direzione e coreografia di Jessica Lang. Architectural Director, Dimitra Tsachrelia. Jessica Lang Dance: Clifton Brown, Randy Castillo, Julie Fiorenza, John Harnage, Eve Jacobs, Kana Kimura, Laura Mead, Milan Misko, Jammie Walker.

Tesseract of Time (2015)*

Sia l'architettura che la danza condividono la passione per lo spazio e la



Figg. 2-3
Steven Holl, *Tesseract of Time*.

Sopra: disegno preparatorio.
Sotto: acquerello di studio per la scenografia.
Courtesy Steven Holl Architects.



Figg. 4-5
Jessica Lang, Dance performing
Tesseract of Time.

In alto: Terza sezione, ON.
Sopra: Quarta sezione, OVER.
Photos by Todd Rosenberg.



Fig. 6

Steven Holl, Acquerello di studio per il disegno della scenografia. Quarta sezione, OVER. Courtesy Steven Holl Architects.

luce nel tempo. Tuttavia, per quanto riguarda il tempo, essi si trovano agli estremi opposti dello spettro. L'architettura è una delle arti di più lunga durata, mentre la realizzazione di un pezzo di danza può essere un processo molto rapido e il lavoro scompare man mano che la sua esecuzione volge al termine. Qui i due estremi si fondono. La mia collaborazione con la coreografa Jessica Lang fonde danza e architettura a partire dall'analogia con le quattro stagioni, in cui spazio e tempo sono ridotti e compressi nell'arco di soli venti minuti. Le quattro sezioni della danza corrispondono a quattro diversi tipi di architettura: 1. Sotto terra (UNDER); 2. Nel terreno (IN); 3. Sul terreno (ON); 4. Sopra il suolo (OVER).

La prima sezione (UNDER) inizia con un lento movimento della luce solare proveniente dall'alto che attraversa gli spazi interni curvi dell'architettura. La danza vibra fisicamente nelle ombre scure del palco. I ballerini sono vestiti con costumi geometrici e angolari neri. Il loro movimento si basa su ed è guidato in maniera lineare dalla partitura percussiva *Anvil Chorus*, di David Lang. Nella seconda sezione (IN) sequenze spaziali piene di luce profonda vengono proiettate in pellicola. Il movimento di danza sfida la gravità ed esplora la geometria in un momento di grande espressione emotiva. Spazio e corpo in bianco e nero lavorano in sincronia con la musica minimalista per pianoforte *Patterns in a Chromatic Field*, di Morton Feldman. La terza sezione (ON), tutta in bianco, mette in scena tre frammenti di tesserato alti dodici piedi ciascuno. In geometria, il tesserato è l'analogo quadridimensionale di un cubo. Nella danza, il movimento ne esplora la spazialità nella terza dimensione del palcoscenico. La musica suonata dal pianoforte a percussione preparato da John Cage per *The Perilous Night*. La quarta sezione (OVER) inizia con la tensione sonora e l'energia dei tesserati che vengono sollevati in alto dalla musica di Iannis Xenakis *Metastaseis*. A differenza che nelle sezioni precedenti, un'esplosione di colori inonda il palco, con ballerini dai colori asimmetrici arancione e rosso. *Solfeggio* di Arvo Pärt prende forma in una sintesi di forme cromatiche mentre la danza si sprigiona come un'alba in frasi intensamente liriche e ipnotiche, meditative.

Come per le stagioni, il finale ritorna nell'oscurità dell'inizio di UNDER. Nessun inizio, nessuna fine.

L'intero pezzo dura un anno — quattro stagioni — ma è compreso in venti minuti. Poiché ci sono 525.600 minuti in un anno, questo rapporto di compressione porterebbe la durata della vita umana media a quattro anni.

Stretto House, Residenza privata, Dallas, Texas (1992)

Situata di fianco a tre stagni alimentati da sorgenti naturali e generati da delle dighe di cemento, la casa proietta il carattere del sito in una serie di “dighe spaziali” in blocchi di cemento, attraversate da uno “spazio acqueo” con una struttura in metallo. Analogamente alla forma dello “stretto” in musica, l'acqua, scorrendo sopra le dighe, genera un riflesso che si sovrappone al paesaggio dello spazio esterno e alla virtuale sovrapposizione degli spazi interni. Lo “stretto” con cui si stabilisce l'analogia è quello della musica di Bartók *Musica per archi, percussioni e celesta*. Attraverso quattro movimenti, il brano si compone di una divisione netta tra pesante (percussioni) e leggero (archi). Laddove la materialità della musica risiede nella strumentazione e nel suono, questa architettura tenta una corrispondenza nella luce e nello spazio.

L'edificio è formato da quattro sezioni, ciascuna composta da due modalità: muratura ortogonale pesante con metallo leggero e curvilineo. Il blocco di cemento e il metallo ricordano l'architettura vernacolare del Texas. La pianta è sempre ortogonale, mentre la sezione è curvilinea. La foresteria genera un'inversione, cioè il piano è curvilineo e la sezione ortogonale, simile alle inversioni del soggetto nel primo movimento della partitura di Bartók. Nel volume principale della casa lo spazio acqueo si sviluppa in diversi modi: i piani del pavimento trascinano lo spazio nel successivo, i piani del tetto sollevano lo spazio sopra i muri ed un muro ad arco attira la luce di un lucernario verso il basso. Getti di calcestruzzo, vetri dalle forme fluide, vetro curvi e pavimenti “liquidi” in terrazzo riportano i concetti spaziali nei dettagli e nei materiali.

Raggiungendo la casa da un vialetto con ponte che attraversa il corso d'acqua, il visitatore attraversa gli spazi sovrapposti della casa, scoprendo i giardini ai suoi lati e raggiungendo infine una stanza vuota immersa nell'acqua del laghetto esistente. e infine una stanza vuota allagata dal la-

Fig. 7

Steven Holl, *Stretto House*. Pattern dallo “stretto” della musica di Bartók con il modello della *Stretto House*.
Courtesy Steven Holl Architects.



Figg. 8-9

Steven Holl, *Stretto House*. Ram-
pa che raggiunge il terrazzo
sopra la stanza con lo specchio
d'acqua.

Foto: Paul Warchol.

Sotto:

Acquerello di studio.

Courtesy Steven Holl Architects.



ghetto esistente. La stanza, raddoppiando il suo spazio nella riflessione e aprendosi sia verso la casa che sul sito esistente, diventa il centro asimmetrico di due diverse sequenze di spazio acqueo.

Maggie's Centre, St. Barts, Londra (2011–2017)

Il sito nel centro di Londra fiancheggia il grande cortile del St. Bartholomew's Hospital. Fondato a Smithfield nel XII secolo, l'ospedale è il più antico di Londra e fu fondato contemporaneamente alla chiesa di San Bartolomeo Maggiore nel 1123. Rahere fondò la chiesa e l'ospedale “per la cura dei poveri”. Strati di storia caratterizzano questo sito unico, fortemente correlato alla cultura medievale di Londra.

Mentre la maggior parte dei *Maggie's Center* realizzati sono edifici orizzontali, quello di St. Barts sarà più verticale, collocato su un sito pregno di significato. Sostituirà una semplice struttura in mattoni degli anni '60 adiacente ad un edificio in pietra del XVII secolo di James Gibbs, che ospita la Great Hall e la famosa scala di Hogarth. I *Maggie's Centers*, presenti in tutto il Regno Unito e ad Hong Kong, offrono supporto pratico, emotivo e sociale gratuito alle persone affette da cancro, alla loro famiglia e agli amici, secondo le idee di Maggie Keswick Jencks.

L'edificio, che aprirà a dicembre di quest'anno [dicembre 2017], è concepito come un “vaso all'interno di un vaso all'interno di un vaso”. La struttura è un telaio ramificato in calcestruzzo. Lo strato interno è in bambù traforato e lo strato esterno è in vetro bianco opaco, con frammenti di vetro colorato che richiamano la notazione neumatica della musica medievale del XIII secolo. La parola “neuma” ha origine dal greco *pneuma*, che significa forza vitale. Suggestisce il respiro vitale che riempie di ispirazione come un flusso d'aria, come il soffio del vento. Lo strato di vetro esterno è organizzato in fasce orizzontali, come un rigo musicale, mentre la struttura in cemento si ramifica come la mano. L'edificio di tre piani dispone di una scala aperta e curva, solidale con il telaio in cemento, con spazi aperti rivestiti verticalmente in bambù traforato. La geometria della facciata in vetro, come uno spartito musicale, è a strisce orizzontali larghe due piedi per nove pollici, che segue la geometria della scala principale lungo la facciata nord, mentre si solleva con un vetro trasparente che si affaccia alla piazza principale, segnando l'ingresso anteriore. Un secondo ingresso è posto ad ovest verso il giardino della chiesa limitrofa.

L'edificio termina con un grande tetto giardino con alberi da fiore, aperto al pubblico ed affacciato ad una grande sala per yoga, Tai Chi, riunioni e altre



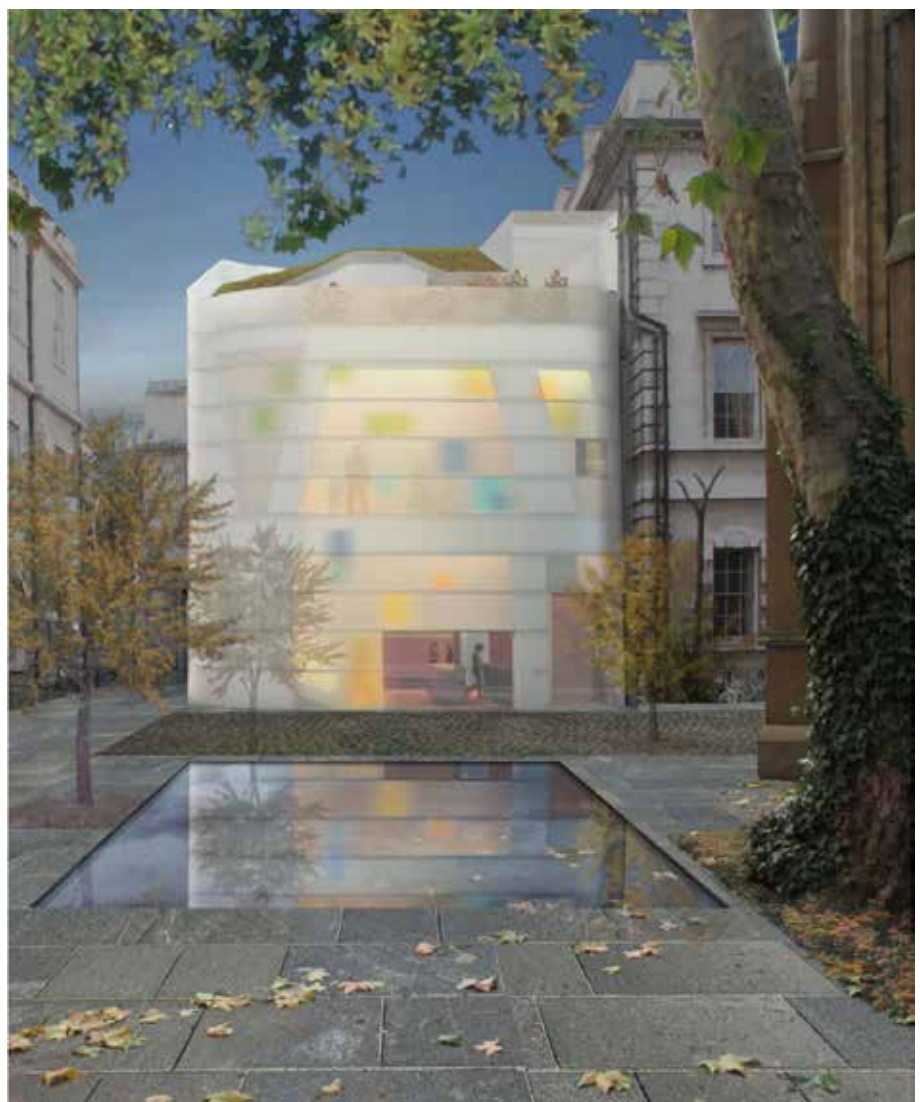
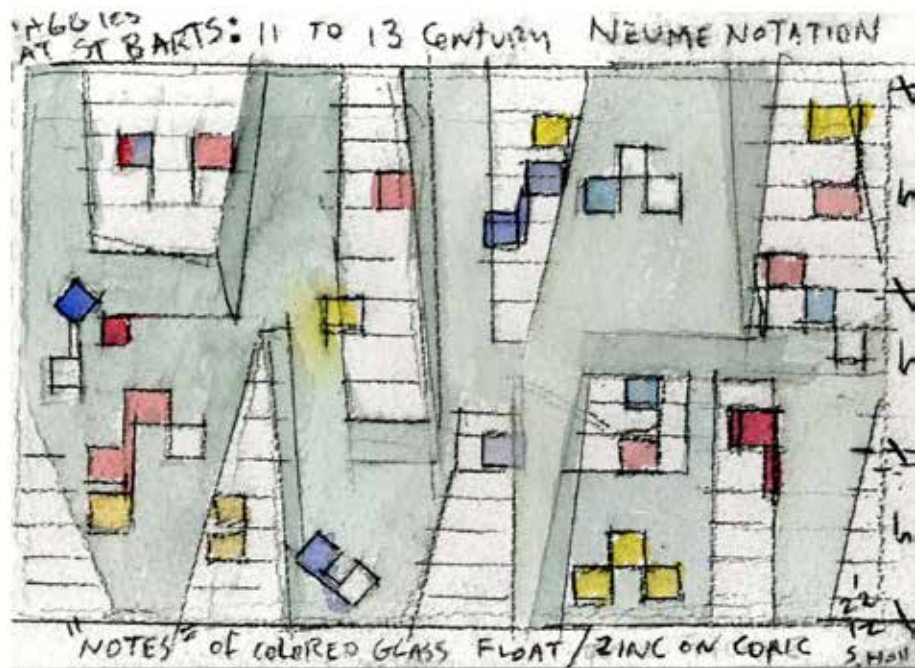
Fig. 10

La pagina del canto gregoriano serve come riferimento per il progetto. Nella musica del canto medievale, la mano guidoniana (attribuita al monaco benedettino Guido d'Arezzo) era un dispositivo mnemonico utilizzato per assistere i cantanti nell'apprendimento del canto a prima vista. I neumi più alti erano anche posti su un pentagramma di quattro linee orizzontali per indicarne l'altezza. Queste invenzioni si sono evolute nel solfeggio e nel sistema notazionale in uso oggi.



Fig. 11

Steven Holl, Maggie's center. Dettaglio della notazione neumatica colorata usata come riferimento per il progetto. I colori nella notazione neumatica mensurale sono stati utilizzati per indicare la variazione dei valori metrici.



Figg. 12-13

In alto:
Steven Holl, Maggie's Center.
Acquerello dell'idea di progetto.

Rendering del secondo ingresso del Maggie's Center che si apre sul giardino esteso ad ovest dell'adiacente cappella di San Bartolomeo il Giovane.
Courtesy Steven Holl Architects.

attività. All'interno il carattere dell'edificio è modellato dalla luce colorata che lambisce i pavimenti e le pareti, cambiando con l'ora del giorno e con le stagioni. L'illuminazione interna è organizzata per consentire alle lastre colorate insieme al vetro bianco traslucido della facciata di presentare una nuova, gioiosa, luminosa presenza in questo angolo della grande piazza del St. Barts Hospital.

Hangzhou Music Museum, Hangzhou, Cina (2009)

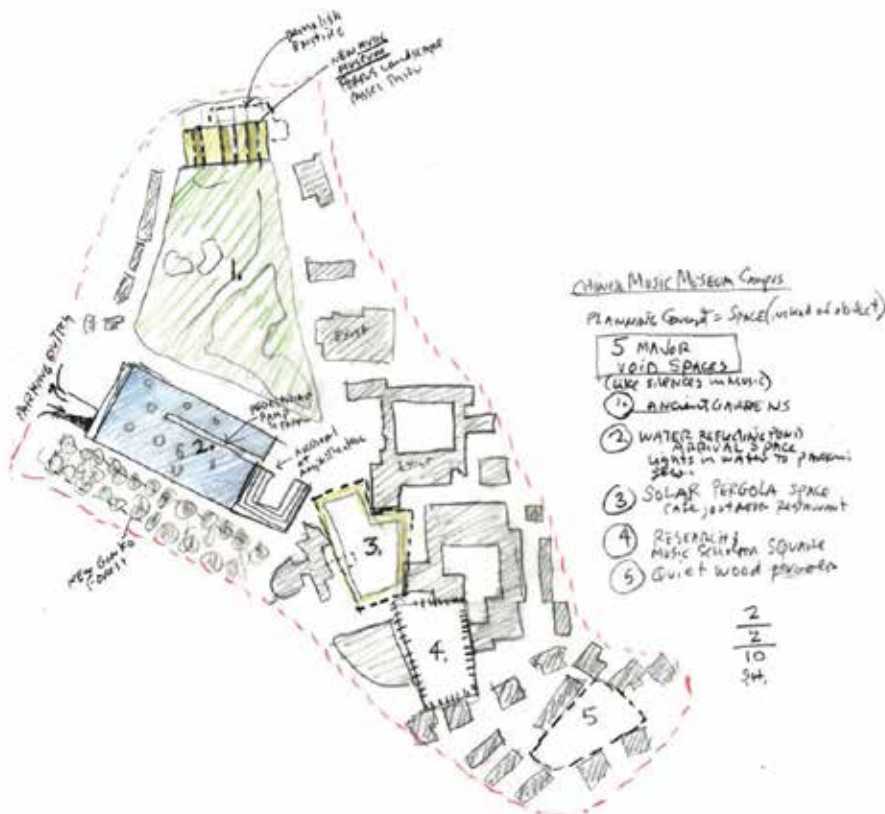
Il progetto del masterplan per il Museo della Musica propone di unificare il campus dell'Hangzhou City Planning Bureau e l'Hangzhou Normal University attraverso i vuoti tra gli edifici, come una cesura nella musica. Lo schema individua cinque vuoti tra gli edifici per riconfigurare la morfologia complessiva del campus. Il primo vuoto è l'antico giardino alberato. Il secondo vuoto è il Music Plaza con lo spazio di accoglienza ed uno specchio d'acqua. Il terzo, il quarto e il quinto vuoto utilizzano gli spazi tra gli edifici secondo programmi diversi, definendo aree aperte per spettacoli musicali, discussioni accademiche, caffè, ristoranti e attività ricreative. Questi vuoti sono definiti da semplici pergolati in legno, che rimandano all'architettura della dinastia Song, quando furono pubblicati i primi manuali di costruzione in legno. Il Music Plaza è coperto da un sottile strato d'acqua. I lucernari sul fondo del laghetto portano la luce in un grande spazio situato nella galleria sottostante. Questo spazio è flessibile, lo specchio d'acqua può essere prosciugato per accogliere un pubblico più

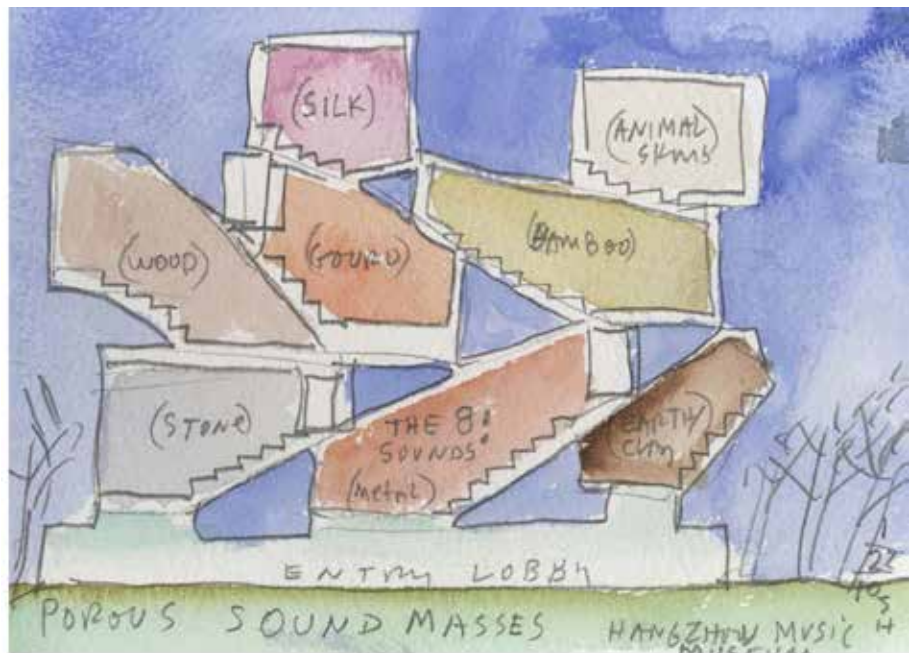
Fig. 14

Steven Holl, Hangzhou Music Museum, Hangzhou, Cina (2009).

Concetto dello schema dei vuoti.

Courtesy Steven Holl Architects.





Figg. 15-16

Steven Holl, Hangzhou Music Museum, Hangzhou, Cina (2009).

Acquerello di studio della disposizione a spirale dei volumi.

Sotto:

vista della Piazza d'acqua.

Courtesy Steven Holl Architects.



ampio. Il Museo della Musica si basa sull'idea degli otto suoni, noti come "bayin", della musica tradizionale cinese: seta, bambù, legno, pietra, metallo, argilla, zucca e cuoio. Mentre l'esterno dell'edificio è rivestito dello stesso legno delle pergole, gli otto volumi sono costruiti ciascuno con uno di questi otto materiali. Ogni volume contiene una camera in cui i visitatori non solo ascoltano la musica ma possono sperimentarne la produzione.

Bibliografia

FRAMPTON K. (2002) – *Steven Holl architetto*, Electa, Milano.

HOLL S. (2005) – *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia books, Milano.

HOLL S. (2019) – *Architettura parlata*, Postmedia books, Milano.

HOLL S. (2019) – *Compression*, Princeton Architectural Press, NY.

Il presente saggio è stato originariamente pubblicato in:

PAJ: A Journal of Performance and Art, Volume 39 | Issue 2 | May 2017, p.49-64.

Tradotto in italiano e ripubblicato per gentile concessione dell'autore

Steven Holl Architects è uno studio di architettura e urban design composto da 35 persone che lavorano a livello globale come un unico studio organizzato su due sedi: New York City e Pechino. Steven Holl guida l'ufficio con i partner Chris McVoy, Noah Yaffe e Roberto Bannura.

Steven Holl Architects è riconosciuto per la capacità di dare forma allo spazio e alla luce con grande attenzione al contesto e di catalizzare le qualità uniche di ogni progetto attraverso un concetto guida che possa agire su più scale, dalle piccole abitazioni, alle strutture per l'università, fino a nuovi modelli urbanistici. Lo studio ha realizzato opere architettoniche in tutto il mondo, con una vasta esperienza nel campo delle arti, dei campus e delle strutture educative in generale, dell'edilizia residenziale, ad uso misto, uffici, lavori pubblici e pianificazione urbana e territoriale. Parallelamente alla progettazione di un'architettura urbana sostenibile su larga scala, Steven Holl sostiene la conservazione e la tutela del paesaggio e della natura come membro a vita del Sierra Club, membro attivo di Scenic Hudson, membro del Consiglio per la difesa delle risorse naturali (NRDC) e "Advocates for Wilderness" -Membro della Wilderness Society. Nel 1970, Steven Holl è stato uno dei tre membri fondatori di Environmental Works presso l'Università di Washington.

Steven Holl Architects ha ricevuto i più prestigiosi riconoscimenti internazionali di architettura, è stato oggetto di pubblicazioni e mostre. Tra i premi ricordiamo il Velux Daylight Award for Daylight in Architecture (2016), il Praemium Imperiale Award for Architecture (2014), la medaglia d'oro dell'American Institute of Architects (2012), il RIBA Jencks Award (2010), la BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award (2009), la Grande Médaille D'Or dell'Académie D'Architecture francese (2001) e il premio Alvar Aalto (1998).

Steven Holl ha pubblicato numerosi testi e ha tenuto numerose conferenze. È Professore Ordinario presso la Columbia University, dove insegna dal 1981. È stato nominato dalla rivista Time "Miglior architetto d'America", per aver creato "edifici che soddisfano lo spirito oltre che l'occhio".

<https://www.stevenholl.com>

Stefania Rössl
Gli occhi delle case
Le Corbusier nelle fotografie di Guido Guidi e Takashi Homma

Abstract

In fotografia le caratteristiche volumetriche e spaziali degli edifici partecipano a un implicito processo di astrazione che si attua nella restituzione di una visione bidimensionale e, nella creazione dell'immagine, si consegue una nuova forma espressiva. Se l'architettura si presenta come il luogo privilegiato per esperire la tridimensionalità dello spazio da parte dell'uomo, la fotografia interviene sulla percezione dello spazio trasponendo su una superficie il risultato dell'azione del guardare; talvolta quest'azione non viene intesa come atto concluso all'interno di una singola immagine ma si offre, invece, come possibilità esplorativa che coinvolge non soltanto il fotografo ma anche il fruitore dell'immagine.

Parole Chiave

Architettura — Fotografia — Spazio

«Nessun uomo sano di mente può credere che il proprio punto di vista sia l'unico, e riconosce anzi, che ogni luogo, ogni punto di vista ha un suo valore in quanto restituisce un particolare aspetto del mondo che, a sua volta, non esclude ma afferma altri aspetti» (Florenskij 2020, p. 105).

L'immagine dell'occhio è ricorrente negli schizzi di Le Corbusier e viene spesso utilizzato per comunicare le relazioni visive che sussistono tra architettura e paesaggio. L'occhio interpreta però anche la metafora del guardare pronta ad attirare e, in un certo senso, ad “attivare l'osservatore”. “Guardare/osservare/vedere/immaginare/creare” annotava Le Corbusier all'interno di uno dei suoi Carnet avvalorando l'importanza degli aspetti percettivi per l'interpretazione fenomenologica dell'architettura e del paesaggio e per l'elaborazione del progetto (Le Corbusier 1987, pp. 4-7). Fotografi come Guido Guidi e Takashi Homma, che hanno indagato fotograficamente le opere dell'architetto svizzero, si sono riferiti all'immagine dell'occhio attribuendogli, in modo differente, un valore iconico. La restituzione della raffigurazione di un occhio per Guidi e la fotografia di una finestra a forma di occhio, per Homma, sembrano voler affermare l'esistenza di una corrispondenza tra organo della vista e atto del fotografare (Rössl 2019, p. 50) inteso come processo utile a stabilire una *nuova* relazione con il mondo. L'occhio simboleggia allora le potenzialità offerte dalla fotografia intesa come *medium* essenziale per la comprensione del paesaggio e dell'architettura¹. In un articolo dedicato alla memoria del fotografo Werner Bischof, Ernesto Nathan Rogers esprime le difficoltà di rappresentare l'architettura attraverso la fotografia: «Fotografare l'architettura è quasi impossibile; si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell'essenza stessa

del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi, nella viva successione di momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi e stabiliscono praticamente l'esperienza diretta con la sua complessa realtà» (Rogers 1958, p. 156). In fotografia le caratteristiche volumetriche e spaziali degli edifici partecipano a un implicito processo di astrazione che si attua nella restituzione di una visione bidimensionale e, nella creazione dell'immagine, si consegue una nuova forma espressiva. Se l'architettura si presenta come il luogo privilegiato per esperire la tridimensionalità dello spazio da parte dell'uomo, la fotografia interviene sulla percezione dello spazio trasponendo su una superficie il risultato dell'azione del guardare; talvolta quest'azione non viene intesa come atto concluso all'interno di una singola immagine ma si offre, invece, come possibilità esplorativa che coinvolge non soltanto il fotografo ma anche il fruitore dell'immagine. In questo senso «la macchina fotografica allarga le qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero evidenti nella nostra sensibilità» (Rogers, 1958, p. 156).

Le Corbusier fotografo

In occasione del Viaggio in Oriente (1910-11), il forte interesse per la conoscenza dei luoghi e per l'architettura ha spinto il giovane Charles Edouard Jeanneret ad acquistare una fotocamera di medio formato 9x12 cm, una «Cupido 80». Questa fotocamera, dotata di soffietto e vetro smerigliato con un'ottica normale, gli avrebbe permesso di ritrarre gli edifici rispettando i canoni della fotografia d'architettura; attraverso la tecnica del *decentramento*, la fotocamera consentiva di correggere la visione mantenendo le linee verticali degli edifici perfettamente ortogonali rispetto al suolo o alla linea dell'orizzonte. Osservando alcune immagini prodotte durante il viaggio, si può notare come lo sguardo di Jeanneret ricadesse sul dettaglio degli edifici e prendesse invece le distanze da una rappresentazione più classica dell'architettura orientata a celebrarne i caratteri di monumentalità². Il viaggio gli permise di realizzare un portfolio di fotografie da considerare, al pari del disegno e della scrittura, una raccolta di appunti visivi per approfondire la conoscenza delle architetture visitate e per una loro successiva

Fig. 1

Le Corbusier, Santa Sofia, Istanbul 1911, in Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, 1984, pp. 240-241.



Fig. 2

Le Corbusier, vedute di cimiteri e cipressi, Üsküdar e Tombe in Asköy, Istanbul 1911, in Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, 1984, pp. 248-249.



interpretazione nel progetto. Tra i materiali iconografici appaiono sezioni fotografiche e schizzi riferibili allo stesso luogo, spesso ripresi da punti di vista differenti (Fig. 1, 2)³. Mosso dalla necessità di sperimentare e da un approccio visivo che non si accontentava delle inquadrature convenzionali, tipiche della fotografia d'architettura tra Ottocento e Novecento, le immagini di Le Corbusier sembrano rappresentare, piuttosto, degli apparati per la verifica di un patrimonio disponibile a svelare un immaginario nuovo⁴. Il corpus di fotografie manifesta, a tratti, l'interesse per una visione aperta e passibile di modificarsi rispetto alla posizione dell'osservatore. Variando il punto di vista, egli si misura con l'architettura producendo più immagini dello stesso soggetto. Enfatizzati dalla luce, gli elementi ritratti comunicano un certo carattere di astrazione (Rabaca 2012, pp. 102-109). Aiutato dalle potenzialità offerte dalla fotocamera si addentra negli aspetti della visione anticipando, per certi versi, le teorie sulla natura dell'immagine e sulla prospettiva elaborate da Pavel Florenskij qualche anno più tardi (1919): «Alcuni punti di vista sono più ricchi di contenuto e più caratteristici, altri lo sono meno e comunque ciascuno di essi è tale solo in base alla propria posizione, e non esiste un punto di vista assoluto. L'artista quindi, cerca di guardare da diversi punti di vista l'oggetto che deve raffigurare, arricchendo la propria osservazione con nuovi aspetti della realtà e riconoscendoli più o meno ugualmente significativi» (Florenskij 2020, p. 105). Le differenti inquadrature presenti nelle fotografie prodotte da Jeanneret diventano un mezzo di rappresentazione dell'architettura ma anche uno strumento interno al processo compositivo utile per l'individuazione delle varianti formali e la verifica delle determinanti spaziali in architettura⁵. Se si supera il concetto di immagine unica e conclusa, considerando la combinazione data da differenti fotogrammi, la visione statica della fotografia acquisisce potenzialità dinamiche: accostati gli uni agli altri, nel rispetto cronologico del tempo della ripresa o anche in ordine differente, l'accostamento a posteriori dei distinti fotogrammi permette la costruzione di sequenze pronte a svelare nuove dinamiche spaziali. «Non esiste forma più sorprendente, e nello stesso tempo più semplice, nella sua naturalezza e nella sua sequenza organica, della serie fotografica. Questo è il culmine logico della fotografia. La serie non costituisce più un 'quadro' e ad essa non può essere applicato alcun canone dell'estetica pittorica. Qui il fotogramma singolo, in quanto

tale, perde la sua identità e diventa un dettaglio del tutto, un elemento essenziale strutturale di questo tutto, che è poi l'oggetto stesso» (Moholy-Nagy 1975, p. 131). Riferendosi al viaggio in Oriente, Italo Zannier dichiara che «l'esperienza dello spazio, oggi più che mai, è quella che viene insegnata (e garantita) dalle immagini fotografiche, che sono test essenziali di una condizione culturale e quindi risultano la *proiezione* di un concetto del reale, che la fotografia in architettura fa coincidere con il progetto, in un gioco di rimandi ai quali è difficile sottrarsi, senza la sua insistente, accattivante, ma definitiva intermediazione e il suo confronto» (Zannier 1984, p. 69). Letta a posteriori, l'immagine fotografica diventa allora testimone di un processo che, se da un lato porta il fruitore a immedesimarsi nella figura del fotografo per dividerne l'esperienza, dall'altro lo induce a confrontarsi con un *prezioso documento storico* pronto a riattivarsi per proporre significati nuovi (Costantini e Zannier 1986). «Le Corbusier, come Wright d'altronde, non apprezzava molto la fotografia in quanto mezzo espressivo, nonostante l'uso frequente e sistematico; l'avrebbero voluta, questa fotografia «servile e umile», come al tempo di Baudelaire e, chissà come, fedele e documentaria» (Zannier 1984, p.69).

Guido Guidi, spazio e tempo in fotografia

Nell'idea di una fotografia umile, Guido Guidi si avvicina alle opere di Le Corbusier ricercando un legame con l'architettura del maestro svizzero. Come afferma Olivier Lugon, «solo accettando umilmente la specificità documentaria del proprio medium, rinunciando a ogni effetto artistico per avvicinarsi alla visione meccanica della macchina fotografica, il fotografo può sperare di accedere all'arte con la A maiuscola. L'idea di 'arte documentaria', che sembrava un perfetto ossimoro, assume una connotazione positiva (fedeltà alle specificità del medium, quindi purezza e onestà morale)» (Lugon 2008, p. 16).

Coinvolto in una campagna fotografica sulle opere di Le Corbusier, Guidi ha prodotto un *corpus* di fotografie concentrando la sua attenzione su cinque architetture: l'Usine Duval, La Cité de Refuge, la Maison La Roche, Maison Planeix e Villa Savoye⁶. Di fronte a questi edifici egli conferma la sua preferenza per una fotografia "documentaria" e scevra da preconcetti che aveva visto in Eugène Atget un pioniere⁷.

In una conversazione con Antonello Frongia, riferendosi alla campagna condotta sulle architetture di Le Corbusier, egli sosteneva che, pur conoscendo numerose pubblicazioni e testi critici sull'opera dell'autore, in accordo con Daniel Arasse preferiva recarsi sul campo "senza l'armatura dei testi critici" poiché il "miglior documento storico su un'opera non sono i testi scritti ma l'opera stessa» (Guidi 2018, p. 109-113). Quest'attitudine del fotografo *flâneur* che desidera andare nei luoghi per vedere "che cosa c'è", senza condizionamenti, prevede certamente l'accettazione dei fattori di casualità e temporalità come parametri connaturati al fotografare pronti a manifestarsi nel momento stesso in cui si fa "l'esperienza della fotografia" così come avveniva con "l'esperienza dell'architettura".

Nel rispetto di "ciò che appare", le immagini di Guidi pongono estrema attenzione al dettaglio riconoscendo in esso la transitorietà dell'istante ma anche il tempo lungo dell'architettura. Nelle sue fotografie le pareti degli interni di alcuni edifici di Le Corbusier diventano superfici astratte e preordinate ad accogliere il sedimento del tempo mentre le variazioni cromatiche degli elementi sembrano suggellare le proprietà dei differenti materiali svelati dalla luce. Il punto di vista del fotografo favorisce la lettura della ma-

**Figg. 3, 4**

Le Corbusier, Usine Duval, Saint-Dié-des Vosges, 20-25 aprile 2003
@Guido Guidi

teria e sottolinea l'indipendenza delle parti che compongono l'architettura, esso rende esplicite le differenti superfici che intervengono nella scomposizione del piano restituendo un'unità spaziale. Serie di inquadrature fissano i margini della fotografia lasciando preludere alla continuità spaziale che prosegue oltre il fotogramma e alludono alla fluidità di percorsi che si sviluppano all'interno degli ambienti.

Due fotografie realizzate all'interno dell'Usine Duval insistono sulla parete che combina materiali differenti confermando il carattere astratto dello spazio interno e la sua misura richiamata dall'immagine impressa del *Modulor* (Figg. 3, 4). Mentre la luce radente afferra la transitorietà dell'istante fotografico, la sua presenza rivela i sedimenti portati dal tempo e depositati sulla superficie delle pareti. Le fotografie dello stesso soggetto differiscono per variazioni minime del punto di vista, il loro accostamento suggerisce una poetica della visione che trova il suo fondamento nella doppia posa e nella negazione dell'immagine unica. Oltre ad acuire la sensibilità nei confronti dello spazio, la dicotomia prodotta dalla coppia di immagini porterà a considerare, oltre l'apparenza delle cose, l'esistenza di una dimensione temporale insita nella costruzione dell'architettura. Il tempo della fotografia, consacrato a fissare il presente, viene in questo modo superato dalla combinazione dei fotogrammi organizzati in forma di sequenza e disponibili a nuovi significati e interrogativi sia in architettura sia in fotografia. L'"insistenza dello sguardo" è una prerogativa della fotografia di Guidi, essa afferma un certo modo di guardare al soggetto per cercare di afferrare, tramite l'occhio, la sua natura originaria. «Ma mentre è capace di tanta esattezza e precisione, mentre fissa con insistenza il suo sguardo indagatore e talora inquieto, la fotografia ha il potere di suggerire altre indicibili realtà celate sotto una minuziosa descrizione superficiale. Lo sguardo è una relazione intenzionale con l'orizzonte vissuto» (Costantini 1989, p. 11).

Il guardare costituisce per Guidi un atto dovuto nei confronti del paesaggio naturale e costruito ma soprattutto nei confronti dell'architettura intesa come manufatto edificato dall'uomo per l'uomo. «Ciò che accomuna Le Corbusier al mondo della fotografia e Guido Guidi a Le Corbusier è un costante interesse per gli aspetti cognitivi dello sguardo. [...] "Des yeux qui ne voient pas" sono attribuiti a chi non è consapevole dei cambiamenti del pensiero architettonico» (Tamborrino 2018, p. 100). Fissare con atten-



Fig. 5

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 22 maggio 2003@Guido Guidi.

zione un soggetto consente allora, anche di fronte alle architetture di Le Corbusier, di fare esperienza dello spazio e di superare i condizionamenti della soggettività per affidare allo strumento meccanico, in questo caso una camera di grande formato (8x10”), nuove opportunità per la visione. Già Lazlò Moholy-Nagy attribuiva alla fotografia «la possibilità di *rendere visibile*, attraverso la macchina fotografica, cose che l’occhio umano non è in grado di afferrare o di percepire. *In altre parole, la macchina fotografica può perfezionare o integrare il nostro strumento ottico: l’occhio*» (Moholy-Nagy 1975, p. 99). L’occhio del fotografo trova allora spazio per vagare all’interno della superficie rettangolare del vetro smerigliato della camera e per cogliere i particolari di ciò che gli si prospetta di fronte: un processo simile era stato sperimentato Le Corbusier con la “Cupido 80”. All’interno del rettangolo la luce stabilisce le regole della fotografia accertando e valorizzando le caratteristiche volumetriche, spaziali e cromatiche dell’opera inquadrata (Fig. 5). «Gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce. Le forme primarie sono le forme belle perché si leggono chiaramente» (Le Corbusier 2002, p. 11). Ma la luce costituisce il fattore che sostanzia la fotografia e, nel lavoro di Guidi, essa si associa al disegno delle ombre per scoprire una nuova raffigurazione dell’architettura. Il lavoro condotto in più di dieci anni su Tomba Brion di Carlo Scarpa è testimone di un’attitudine che sembra essersi consolidata in metodo, in una necessaria azione del guardare che porta ad acuire la sensibilità percettiva sulla stessa architettura (Guidi 2011). Il ruolo del tempo, centrale per il pensiero scarpiano, emerge con forza all’interno delle sue fotografie dove le ombre intervengono, ancora una volta, nella decifrazione dell’architettura. In questa operazione egli sembra stabilire una linea di continuità con quanto affermava Florenskij a proposito della quarta dimensione offerta proprio dal fattore “tempo” senza il quale, a suo avviso, “l’arte è impossibile”. «Lo spirito creativo dell’artista deve sintetizzare, formando gli integrali degli aspetti particolari della realtà, delle sue partizioni istantanee secondo la coordinata tempo. L’artista non raffigura una cosa, ma la vita di una cosa in base all’impressione che ne riceve» (Florenskij 2020, p. 108).

Attraverso il passaggio della luce e delle ombre, che mutano nel corso della giornata, le opere di Le Corbusier vengono indagate nelle loro qualità spaziali. Il tempo sembra incidere sull’architettura: «lo spazio non è altro che la luce più sottile, scrive Proclo: un’affermazione in cui il mondo, proprio come avveniva nell’arte, viene concepito per la prima volta come un continuo, e, insieme, privato della sua compattezza e della sua razionalità; lo spazio si è trasformato in fluido omogeneo e, se così si può dire, omogeneizzante, ma non misurabile, anzi privo di dimensioni» (Panofsky 1988, p. 56). La rampa di Villa Savoye costituisce, in questo senso, un esempio architettonico centrale ed emblematico, il luogo in cui la *promenade architecturale*, definizione formulata la prima volta per descrivere villa La Roche, si manifesta in modo inequivocabile. «Si entra: lo spettacolo architettonico si offre immediatamente allo sguardo. Si segue un itinerario, e una varietà di prospettive si sviluppa davanti ai nostri occhi». (Le Corbusier, Jeanneret P. 1974, p. 60) L’interesse dimostrato da Guidi per la rampa si materializza in una composizione di differenti fotogrammi. Organizzati in successione, essi accompagnano lo sviluppo del percorso scoprendo nuove geometrie all’interno dell’inquadratura (Figg. 6, 7, 8, 9). Nell’articolazione dello spazio distributivo che include la grande rampa, la forma triangolare ritorna come soggetto dominante: un primo triangolo corrisponde alla finestra affacciata sull’esterno, un secondo individua il vuoto tra rampa e parapet-

**Figg. 6, 7, 8, 9**

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy,
22 maggio 2003
@ Guido Guidi

to. La variazione del punto di vista del fotografo gli consente di percepire, progressivamente, due triangoli orientati in direzioni opposte. La linea che congiunge i vertici dei triangoli mostra il segno (Z) che unisce i vertici di due frecce orientate in direzione opposta, un simbolo che sembra comunicare la presenza di un tempo interno all'architettura che si rivela grazie alla scelta dell'inquadratura⁸. La rampa identifica un dispositivo chiave in cui si verifica la concordanza tra dimensione spaziale e temporale. Organizzata in sequenza, la serie di fotogrammi rivolti alla rampa restituisce una visione diacronica dell'architettura. Come afferma George Kubler, la sequenza formale può essere assimilabile a «una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto. Si potrebbe quindi dire che la sequenza ha un'armatura. In sezione trasversale essa presenta per così dire una rete, una magliatura o un grappolo di tratti subordinati: in sezione longitudinale invece diciamo di riconoscere una struttura fibriforme di stadi cronologici, tutti chiaramente simili, eppure di magliatura variabile dall'inizio alla fine» (Kubler 1989, pp. 48-49).

La sequenza amplifica la percezione attraverso composizioni spaziali che

Figg. 10, 11

Le Corbusier, Villa Savoye,
Poissy, 22 maggio 2003@Guido
Guidi.



si succedono all'interno dell'inquadratura. Ma «coltivare la ripetizione e lo spostamento è anche un modo per uscire dalla visione centrale e senza tempo del punto di vista centrale. Lo stesso Alberti non era così rigido a proposito della prospettiva, diceva che il punto di vista andava messo ad altezza d'uomo, ma non necessariamente al centro; che il punto di vista poteva essere laterale o anche esterno al rettangolo visivo» (Guidi 2018, p. 111). Così, nel passaggio tra un fotogramma e l'altro la figura di un triangolo puro irrompe nell'inquadratura direzionando il suo vertice verso il *pilotis*, situato di fronte all'obiettivo (Figg. 10, 11). Separando l'inquadratura in due parti il *pilotis* lascia intravedere una piccola finestra sulla parete di fondo che annuncia il paesaggio oltre l'orizzonte. Si realizza così la raffigurazione di una composizione che sembra alludere, nella struttura formale, alla costruzione architettonica dell'Annunciazione di Antonio e Piero Pollaiuolo⁹. Il *pilotis* in primo piano, metafora della colonna sacra, porta lo sguardo lungo i margini della fotografia direzionandolo verso l'esterno, oltre la grande finestra. La rampa, principale protagonista, prosegue verso l'alto oltre lo spazio aperto dove la villa mira a congiungersi con il cielo e con gli elementi naturali «nel tentativo di una ideale riconciliazione tra gli assoluti platonici» identificati nella natura e nell'uomo. (Benton 2008, p. 230).

Takashi Homma, guardare attraverso

Interessato a Le Corbusier, il fotografo giapponese Takashi Homma ha scelto di investigare il tema della finestra come un dispositivo che, al variare di forma e proporzione, condiziona il carattere dell'architettura e, in una sorta di relazione biunivoca, anche il luogo destinato ad accoglierla. A seguito dell'incarico affidatogli nel 2013 dal Canadian Centre for Architecture per fotografare Chandigarh, Homma ha avuto modo di approfondire la conoscenza delle architetture di Le Corbusier. Questa prima esperienza indiana lo ha portato a proseguire l'indagine sulle opere dell'architetto svizzero per concentrarsi sugli aspetti percettivi della sua architettura e sul riferimento dialogico che essa instaura con il paesaggio¹⁰.

La finestra favorisce l'interdipendenza fra forme naturali e costruite e, in Ville Savoye in particolare, si esprime tramite affacci privilegiati sul paesaggio garantiti dall'invenzione della *fenêtre en longueur*.

Per poter guardare veramente un paesaggio bisogna in primo luogo inquadrarlo e definire con precisione i suoi margini affinché un osservatore possa soffermare il suo sguardo. Il paesaggio occupa un ruolo centrale per l'architettura e, come scrive Jean-Louis Cohen, «Le Corbusier ha affrontato la questione del paesaggio da diverse angolazioni. L'osservazione veniva sempre per prima, poiché era attraverso la visione che di solito incontrava il paesaggio; nel suo ultimo libro, *Mise au point* (1966), egli stesso si sarebbe definito 'un asino, ma con un occhio acuto'» (Cohen 2013, p. 25). I margini delle aperture presenti nelle sue architetture si configurano allora come quadri pronti a segnare il passaggio tra interno ed esterno, spazi di soglia e luoghi fisici in cui avviene lo scambio tra soggetto che osserva e oggetto osservato.

A Ville Savoye la *fenêtre en longueur* assume un ruolo centrale: mentre governa l'ingresso della luce modulando lo spazio dell'abitare, al primo piano essa apre nuovi scenari proponendo un serie continua di inquadrature che, scandite secondo una successione di *fotogrammi*, comunicano una dimensione diacronica del paesaggio (Colomina 2007). Tim Benton asserisce che «le ragioni pratiche per la finestra panoramica erano, tuttavia, meno importanti di quelle psicologiche. Le finestre possono essere intese

**Fig. 12, 13, 14, 15**

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1928
@Takashi Homma

come gli occhi di una casa e Le Corbusier si è sempre sforzato di offrire una vista meravigliosa per le sue case» (Benton T. 2019, p. i).

Ribaltando il punto di vista dal giardino verso la villa, la serie di fotografie realizzate da Homma intende amplificare il ruolo della natura intesa come scenario sostanziale per l'architettura mentre le variazioni dell'inquadratura lo portano a realizzare una sequenza di immagini volta ad accentuare la stretta relazione tra costruzione e vegetazione (Figg. 12, 13, 14, 15). Gli arbusti in primo piano intervengono filtrando la vista dal basso sull'edificio, i tronchi si interpongono tra l'osservatore e la villa ritmando l'inquadratura e scandendo l'architettura secondo visuali disposte in successione. Lì, dove le masse arbustive si densificano, la vegetazione prende il sopravvento sottolineando, fotograficamente, il ruolo centrale del paesaggio. Così, mentre nelle fotografie di Guidi le fronde degli alberi che si scorgevano dall'interno lasciavano intuire la profondità del paesaggio circostante, le immagini di Homma manifestano la forza prorompente della natura che accoglie l'architettura chiarendone, implicitamente, le ragioni.

D'altra parte, descrivendo la villa, Le Corbusier affermava che «se si sta

Fig. 16

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1928
@Takashi Hommai.



in piedi in un prato non si può vedere molto lontano. Per di più l'erba è malsana, umida, ecc.; di conseguenza l'autentico giardino della casa non si troverà al livello del suolo, ma sarà sopraelevato a 3,5 metri di altezza: questo sarà il giardino pensile il cui suolo sarà asciutto e salubre, ed è da qui che si vedrà bene tutto il paesaggio, molto meglio che se si restasse in basso» (Le Corbusier 1964, p. 140). Attraverso un gioco di riflessi e proiezioni il giardino al primo piano esprime in fotografia le potenzialità di un dispositivo paradigmatico e orientato alla ricerca di una sintesi tra interno ed esterno (Fig. 16). Lo spazio a cielo aperto identifica il cuore della casa proponendo una sua estensione rivolta alla natura e concepita per costruire una relazione privilegiata con essa attraverso una sequenza spaziale aperta. La trasparenza delle superfici vetrate favorisce l'interrelazione tra gli elementi architettonici accogliendo la vegetazione dell'intorno e importando un "ideale" del paesaggio all'interno della casa. Assumendo una doppia valenza spaziale, concreta e immaginaria, la sovrapposizione degli elementi architettonici, come ad esempio la rampa che prosegue in copertura, si riflettono sulle superfici vetrate rivelando una presenza "apparente". La fotografia interviene allora potenziando la percezione dell'occhio e svelando, all'interno della stessa immagine, caratteristiche spaziali in equilibrio tra realtà e immaginazione.

A Cap Martin, di fronte al Cabanon l'obiettivo di Homma viene attratto dalla finestra posta accanto all'ingresso e rivolta in direzione del mare. La superficie esterna del vetro diventa il luogo che riflette il paesaggio incorporandolo, metaforicamente, all'interno dell'architettura (Figg. 17, 18). Un progressivo percorso di avvicinamento mostra la stessa finestra che cattura il paesaggio esterno mentre lascia intravedere l'interno domestico. Fotografata dall'interno e ritagliata su un fondo nero la finestra disegna, invece, una prospettiva verso il mare; lungo il profilo destro del foro uno specchio duplica la realtà amplificando tratti della natura circostante e restituendone una dimensione illusoria (Fig. 19). In posizione tutt'altro che casuale, come nella tradizione pittorica classica e successivamente in fotografia, lo specchio sembra rappresentare, in questo contesto, l'«esemplificazione della fusione tra le opposte forze del passato e del futuro – il mondo come sistema di simboli e il mondo come insieme di fatti visibili –, [...] dell'inizio di un intreccio indissolubile di arte e scienza proiettato verso un'esplorazione (prima ancora che una ri-

Figg. 17, 18, 19

Cabanon de Le Corbusier, Roquebrune-Cap-Martin, 1951

@Takashi Homma



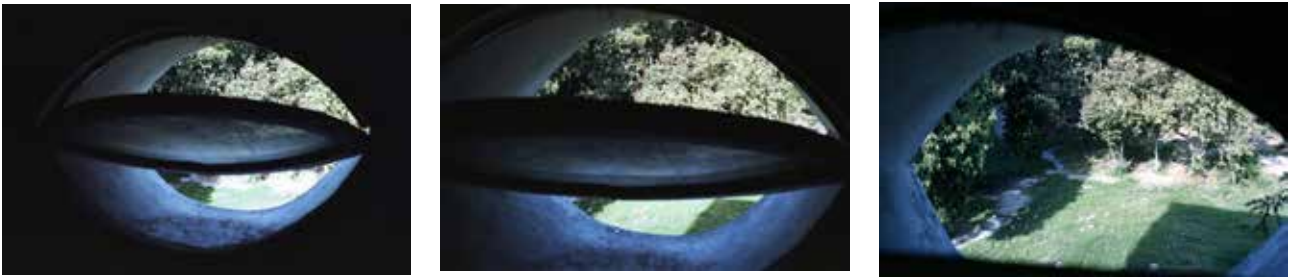
Fig. 20

Pierre Jeanneret House, Type
4-J, Chandigarh 1954@Takashi
Homma



produzione esatta) della natura e una conseguente espansione delle capacità percettive dell'artista» (Costantini 1992, p. XXVIII). In risposta alla contrazione dello spazio dell'abitare, le fotografie celebrano l'attenzione di Le Corbusier per una disposizione di finestre che, seppur di dimensioni ridotte, preludono a un superamento dei limiti fissati dalla stessa architettura per proiettare, attraverso lo sguardo del fotografo, una nuova realtà. Nel testo pubblicato all'interno del catalogo che accompagnava la mostra *Mirrors and Windows*, John Szarkowski afferma l'esistenza di una «dicotomia fondamentale nella fotografia contemporanea tra chi pensa la fotografia come nesso di autoespressione e chi la crede strumento di esplorazione» (Szarkowski 2006, p. 52). Le sequenze di Guidi e di Homma restituiscono, indubbiamente, gli esiti di una ricerca fotografica che continua ad aprire nuovi interrogativi sull'opera di Le Corbusier. Come afferma Bertelli, «in quanto determinata dall'inquadratura, la fotografia è spontaneamente alleata di un'architettura trilitica. Se la prima fotografia scattata da Niépce è presa dalla finestra della sua stanza, non possiamo non vedere nella base offerta dal rettangolo della finestra il bisogno d'un tenace legame con la realtà conosciuta prima di lanciarsi nel nuovo spazio ignoto. Si è così stabilito un rapporto tra fotografia e architettura fin dalle origini della fotografia» (Bertelli 1979, p. 6).

Così, se Guidi ama riconoscere nelle finestre degli edifici gli «occhi delle case», Homma sintetizza nell'immagine di una sola finestra la Casa di Pierre Jeanneret a Chandigarh. La forma particolare del foro, interpretazione architettonica di un occhio, sembra voler ricordare l'azione stessa del guardare e la prerogativa dell'inquadrare implicita nell'atto del *fotografare* (Fig. 20). Mentre l'infisso mobile della finestra riconosce un dispositivo meccanico progettato al fine di modulare l'ingresso della luce all'interno dello spazio domestico, ruotando esso contribuisce a fissare visuali differenti sul giardino della casa esprimendo analogie anatomiche con «il nostro strumento ottico: l'occhio». Homma insiste sul foro-occhio e, nella ricerca di una giusta distanza realizza una successione di fotografie che, poste una di seguito all'altra secondo un percorso di avvicinamento, portano all'identificazione tra inquadratura e foro (Figg. 21, 22, 23). In questo processo di assimilazione lo «sguardo» della casa sembra vivificarsi e la finestra, considerata una metafora del guardare, sembra intervenire attivando ancora una volta lo sguardo dell'osservatore.



Figg. 21, 22, 23
Pierre Jeanneret House, Type 4-J,
Chandigarh 1954@Takashi Homma

Note

¹ «La conoscenza della fotografia è altrettanto importante quanto quella dell’alfabeto. Gli analfabeti di domani saranno ignoranti nell’uso della macchina fotografica come lo sono oggi nell’uso della penna», in Moholy-Nagy L. (1975, p. 131).

² In una lettera al padre (7 ottobre 1845) John Ruskin aveva rilevato l’importanza del dettaglio come elemento in grado di cogliere e di fissare sul dagherrotipo l’essenza dell’architettura. «Certamente i dagherrotipi presi in questa vivida luce solare sono straordinari. È proprio quasi la stessa cosa che portarsi via il palazzo stesso; si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e naturalmente non v’è alcun errore riguardo alle *proporzioni*», in Costantini P., Zannier I. (1986, p. 12).

³ «In ogni immagine è presente soltanto ciò che è necessario e sufficiente a descrivere il soggetto (e in tal senso Jeanneret è un grande fotografo) senza distrazioni visive, quindi sono esclusi i primi piani e assenti le prospettive bizzarre, che un simile apparecchio renderebbe d’altronde difficili, con la sua imposizione d’ortogonalità» in Zannier I. (1984, p. 72).

⁴ «L’esperienza di fatto, fenomenica, veniva da lui allargata e, spesso, approfondita con l’apporto di un forte impulso percettivo che era, nello stesso tempo, causa ed effetto del suo operare» in E. N. Rogers (1966, p. 11).

⁵ Ricordando Cézanne «lo stesso oggetto visto da un’altra angolazione offre un motivo di studio di estremo interesse e di tale varietà, che credo potrei occuparmene per me senza cambiare posizione, solo girandomi ora più verso destra, ora più verso sinistra», in Handke P. (1985, p. 26).

⁶ Guidi ha realizzato le fotografie nel corso di due viaggi effettuati tra aprile e maggio del 2003. Lo stesso anno parte delle fotografie sono state pubblicate all’interno del volume curato da Rosa Tamborrino (2003). Nel 2017, in occasione delle mostre “Guidi Guidi: Le Corbusier_5 Architetture” esposta presso la Galleria 1/9 di Roma (6 maggio-24 giugno 2017) e presso la Kehrer Galerie di Berlino (27 aprile-7 luglio 2018), una sezione di 87 delle 137 fotografie presenti in mostra sono state pubblicate nel volume Guido Guidi (2018) – *Le Corbusier. 5 Architectures*, Kehrer, Berlino.

⁷ Come sosteneva John Szarkowski «tutte le fotografie di Atget sono ispirate da una precisa intelligenza visiva, da quella *clarté* che rappresenta la qualità più elevata della tradizione classica francese. Qualità che non fu raggiunta con una tecnica impeccabile, ma con la scoperta di che cosa precisamente si intendeva dire, e dicendo nulla di più e nulla di meno», in Szarkowski J. (1981, p. 17).

⁸ Il segno della Z richiama il dipinto *La vecchia* di Giorgione (Castelfranco Veneto 1476-1477 - Venezia 1510), Gallerie dell’Accademia, Venezia). Particolarmente caro a Guidi, profondo conoscitore della pittura rinascimentale italiana, il dipinto viene spesso da lui citato come metafora del tempo. Sul riferimento alla “freccia del tempo” Cfr. Guidi G. (2012) – “Appunti per una lezione”.

⁹ “Attirato a sinistra dalla fuga convergente del corridoio, dalla finestra bifora (la cui

colonna rossa può assumere valore cristologico), e poi dalla loggia dove si trova il pavone simbolico, lo sguardo serpeggia poi lungo il paesaggio verso una veduta di Firenze”, Cfr. D. Arasse (2009, p. 174).

¹⁰ La sua ricerca rientra nel programma Windowology avviato dal Window Research Institute di Tokyo ed è pubblicato nel volume Takashi Homma (2019) – *Looking Through Le Corbusier Windows*.

Bibliografia

ARASSE D. (2009) – *Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. VoLo Publisher, Firenze.

BENTON T. (2008) – *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret 1920-1930*. Electa, Milano.

BENTON T. (2019) – “From the fenêtre en longueur to the ondulatoires”. In: Takashi Homma, *Looking through Le Corbusier Windows*. Window Research Institute, Canadian Centre for Architecture, Koenig Books, Tokyo, Montréal, London.

BERTELLI C. (1979) – “La fotografia come critica visiva dell’architettura”. *Rassegna*, 20.

COHEN J. L., (2013) – “In the Cause of Landscape”. In: COHEN J. L. (a cura di), *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. Thames & Hudson, New York.

COLOMINA B. (2007) – “Vers une architecture médiatique”. In: A. von Vegesack, M. Kries (a cura di), *Le Corbusier: The Art of Architecture*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein.

COSTANTINI P. e ZANNIER I. (1986) – *I dagherrotipi della collezione Ruskin*. Alinari-Arsenale Editori, Firenze-Venezia.

COSTANTINI P. (1989) – “L’insistenza dello sguardo”. In: Costantini P., Fuso S., Mescola S., Zannier I., *L’insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*. Alinari, Firenze.

COSTANTINI P. (1992) – “Introduzione”. In: Schwarz H., *Arte e fotografia. Precursori e influenze*. Bollati Boringhieri, Torino.

FLORENSKIJ P. (2020) – *La prospettiva rovesciata*. Adelphi, Milano (1 ed. it. 1983, a cura di N. Mislser, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del Libro, Roma)

GUIDI G. (2011) – *Carlo Scarpa’s Tomba Brion*. Hatje Cantz, Heidelberg-Berlino.

GUIDI G. (2012) – “Appunti per una lezione”. In: *La figura dell’orante*. Edizioni del Bradipo, Lugo.

GUIDI G., FRONGIAA. (2018) – “Un’architettura che non vuole distruggere se stessa”. In: Guidi G., *Le Corbusier. 5 Architectures*. Kehrer, Berlino-Heidelberg.

HANDKE P. (1985) – *Nei colori del giorno*. Garzanti, Milano.

HOMMA T (2019) – *Looking Through Le Corbusier Windows*. Window Research Institute, Canadian Centre for Architecture, Koenig Books, Tokyo, Montréal, London.

KUBLER G. (1989) – *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi. Torino (Orig. 1972, *The Shape of Time*, Yale University Press)

LE CORBUSIER e JEANNERET P. (1930) – *Oeuvre Complète de 1910-1929*. H. Girsberger, Zurich 1930; ed., a cura di W. Boesiger, Edition d’architecture, Zurigo 1964, X ed. 1974, Vol. I.

LE CORBUSIER (1987) – *Carnet T 10*, n. 1038, 15 agosto 1963. In: Croset P. A. (1987) – “Occhi che vedono”. Casabella, 531-532.

LE CORBUSIER (2002) – *Verso un’architettura*. Longanesi & C., Milano 2002 (1 ed. 1923, *Vers un’architecture*, Éditions Crès, Collection de “L’Esprit Nouveau”, Paris).

LUGON O. (2008) – *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Mondadori-Electa, Milano.

- MOHOLY-NAGY L. (1975), *Pittura, fotografia, film*. Martano Editore, Torino (Orig. *Malerei, Photographie, Film*, Albert Langen Verlag, Munich 1925)
- PANOFSKY E. (1988) – *La prospettiva come “forma simbolica”*. Feltrinelli, Milano.
- RABAÇA A. (2012) – “Documental Language and Abstraction in the Photographs of Le Corbusier”. *Jornal dos Arquitectos*, 243.
- ROGERS E. N. (1958) – “Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof”. In: Id., *L’esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino.
- ROGERS E. N. (1966), *Le Corbusier tra noi, All’insegna del pesce d’oro*. Milano 1966.
- RÖSSL S. (2019) – “La ricerca paziente. Guido Guidi e il paesaggio veneto”. In: Guidi G., *In Veneto 1984-89*. MACK, Londra.
- SZARKOWSKI J. (1981) – “Atget e l’arte della fotografia”. In: Szarkowski J., Ham-bourg M. M., *L’opera di Atget. Volume I Vecchia Francia*. Idea Editions, Milano.
- SZARKOWSKI J. (2006) – “Specchi e finestre. La fotografia americana dal 1960”. In: Pelizzari M. A. (a cura di), *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra Est e West Coast*. Agorà Editrice, Torino.
- TAMBORRINO R. (2003) – *Le Corbusier. Scritti*. Einaudi, Torino.
- TAMBORRINO R. (2018) – “Pour regarder. Le Corbusier”. In: Guidi G., *Le Corbusier. 5 Architectures*. Kehrer, Berlino.
- ZANNIER I. (1984) – “Le Corbusier fotografo”. In: G. Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Marsilio Editori-Fondation Le Corbusier, Venezia.

Stefania Rössl (Liestal, Svizzera, 1965) è Docente di Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura-DA dell’Università di Bologna. Responsabile scientifico del L.A.FO., Laboratorio di Fotografia e delle attività espositive del DA, ha curato numerosi progetti di ricerca sul territorio utilizzando la fotografia come strumento d’indagine. Ha avviato progetti di ricerca in India. Dal 2009 al 2014 ha diretto SIFest, Festival internazionale di Fotografia. Dal 2016 è membro del comitato scientifico e curatore di OMNE, Osservatorio Mobile Nord Est, progetto di esplorazione dei territori Italiani in trasformazione. Tra le principali pubblicazioni: *Architettura contemporanea. India*, Motta-Sole 24 ore, Milano 2009; *Global Photography. Europe*, Pazzini Editore, Rimini 2014; *OMNE/ WORK 2016-2018*, LetteraVentidue, Siracusa 2018; *Housing in India. Charles Correa, Balkrishna Vithaldas Doshi, Raj Rewal*, Quodlibet, Macerata 2018.

Gianluca Guaragna
**L'imprescindibile ruolo dell'architettura nel rapporto
tra cinema e romanzo: il caso Psycho di Alfred Hitchcock**

Abstract

Com'è noto, esiste uno stretto legame tra cinema e architettura, così come tra cinematografia e letteratura, tuttavia nel rapporto tra queste ultime due, l'architettura viene a ricoprire il ruolo fondamentale di cerniera, poiché il legame tra il film e il romanzo, sicuramente non può prescindere da essa.

Tutto ciò, possiamo riscontrarlo nella ricchissima filmografia di Alfred Hitchcock, dalla quale si può evincere quanto l'architettura sia fondamentale al fine di creare l'atmosfera che il regista desidera ottenere per infondere ulteriori emozioni alla storia da raccontare.

Hitchcock, infatti, attraverso il montaggio, le inquadrature, lo svolgersi delle azioni, indubbiamente imprime alla pellicola ciò che manca alla convenzione narrativa del romanzo da cui è tratto il film; ma è soprattutto grazie all'ausilio espressivo delle architetture scelte come cornice della vicenda che il regista riesce a corroborare il coinvolgimento emotivo del pubblico.

Parole Chiave

Architettura — Cinema — Romanzo

Com'è noto, esiste uno stretto legame tra cinema e architettura, così come tra cinema e letteratura, tuttavia riteniamo che in tale contesto l'architettura occupi sicuramente un ruolo centrale.

Detto in altri termini, il rapporto tra cinema e letteratura, difficilmente può ignorare il ruolo di cerniera che l'architettura viene ad assumere in questa triade, poiché il legame tra film e romanzo, sicuramente non può prescindere da essa.

Sappiamo che lo 'scenario' è ciò che di solito consente alle storie di avere uno svolgimento, e il rapporto tra scenario e azione è stretto quanto quello tra palcoscenico e opera teatrale, scrive Amitav Gosh. Inoltre, egli aggiunge, entriamo a poco a poco nello scenario fino a quando comincia a sembrarci reale e noi stessi ne diventiamo parte. Ed è proprio questa la ragione per cui 'il senso del luogo' è notoriamente una delle grandi magie della forma romanzo (Gosh 2017).

Che sia descritta nelle pagine di un libro o ripresa nelle sequenze di una pellicola, l'architettura, in quanto scenario per eccellenza, rappresenta senza dubbio un elemento indispensabile per la narrazione. Tuttavia quando il racconto ci viene restituito attraverso la tecnica cinematografica, mostra in tutta la sua evidenza come questa rivesta oggettivamente un ruolo assolutamente inderogabile.

Del resto basti pensare, solo per dirne alcuni, a film come *Il disprezzo*, di Jan Luc Godard, con Michelle Piccoli e Brigitte Bardot, tratto dall'omonimo romanzo di Moravia e interamente girato nella Villa Malaparte a Capri; o a Kafka con *Il processo* di Orson Welles girato in gran parte nella Gare d'Orsay in disarmo; o ancora a *Blade Runner* di Ridley Scott, ispirato al romanzo di Philip K. Dick, dove in una distopica Los Angeles, il progettista di



Fig. 1
Frank Lloyd Wright, *Ennis House*, 1924.

replicanti Sebastien abita nella Ennis House di Frank Lloyd Wright (Fig. 1). Allo stesso modo del film anche l'architettura ovviamente prescinde dalla fedeltà al romanzo, e difatti quando François Truffaut, in uno scritto del 1958, parla dell'adattamento letterario al cinema, ci dice chiaramente che tra fedeltà alla lettera e fedeltà allo spirito nessuna regola è possibile e ogni caso è particolare. È permesso tutto, egli aggiunge, tranne la banalizzazio-
ne, l'immiserimento e l'edulcorazione¹.

Luchino Visconti ad esempio interpreta molto liberamente i romanzi da cui sono tratti i suoi film tanto che, quando con *Lo straniero*, del 1967, si trova costretto a rimanere strettamente fedele al testo letterario, ammetterà che il film, nonostante si avvalga di un'impeccabile interpretazione di Marcello Mastroianni, è uno dei suoi lavori cinematografici meno riusciti².

Tratto da un testo di Albert Camus, la pellicola è il frutto di un compromesso con la vedova di quest'ultimo che nel cedergli i diritti esigerà l'assoluta fedeltà al testo letterario, e a tal fine arriva ad imporgli addirittura due sceneggiatori francesi di sua fiducia.

D'altronde, secondo David Lynch, un libro o una sceneggiatura non sono altro che uno scheletro cui bisogna dare carne e sangue³; e questo, possiamo aggiungere, vale sia che si voglia rimanere fedeli al racconto, sia che se ne faccia la più libera interpretazione.

È naturale, dunque, che sotto tale punto di vista l'architettura, oltre al luogo per l'ambientazione delle vicende, venga inevitabilmente ad assumere una funzione di carattere fortemente simbolico nella quale concentrare i contenuti reconditi e i risvolti psicologici della storia da raccontare.

Tutto ciò, ad esempio, è facilmente riscontrabile nella ricchissima filmografia di Alfred Hitchcock dalla quale, oltre a capire che la fedeltà al romanzo è per lui un falso problema⁴, si può evincere quanto sia fondamentale l'architettura al fine di creare l'atmosfera che il regista desidera ottenere per infondere ulteriori emozioni alla storia.

Truffaut, ci fa notare come Hitchcock in molti dei suoi film utilizzi lo stesso principio di esposizione che va dal più lontano al più vicino: si vede prima una città, un edificio in questa città, una camera in questo edificio (Truffaut 2010, p. 224).

**Figg. 2-3**

Bates Motel, location del film *Psyco* di A. Hitchcock

Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925.

Anche *Psyco*, inizia nello stesso modo. Infatti, prima di mostrarci il luogo centrale dove si svilupperà tutta la vicenda, il film si apre con una lunga panoramica per poi avvicinarsi all'edificio e inquadrare la finestra che ci porterà nella stanza dove si svolge la prima scena. Mentre scorrono in sequenza le immagini della città, sulla pellicola appare la scritta in sovrapposizione dalla quale apprendiamo che si tratta di Phoenix in Arizona. Poi si vede sullo schermo la data e l'ora: mancano diciassette minuti alle tre del pomeriggio di un venerdì 11 dicembre e questo particolare dell'orario, in apparenza marginale, serve invece al regista per suggerire allo spettatore l'esistenza di un rapporto clandestino che lega Marion a Sam, prima che i due appaiano nella scena. (Truffaut 2010, p. 225).

Attraverso il montaggio, le inquadrature, lo svolgersi delle azioni, indubbiamente Hitchcock imprime alla pellicola ciò che manca alla convenzione narrativa del romanzo da cui è tratto il film, ma è anche grazie all'ausilio espressivo delle architetture scelte come cornice della vicenda che il regista riesce a corroborare il coinvolgimento emotivo del pubblico. Difatti egli afferma: «Ho scelto questa casa e questo motel perché mi sono reso

conto che la storia non avrebbe avuto lo stesso effetto con un bungalow qualsiasi; questo genere di architettura era adatto alla sua atmosfera.» (Truffaut 2010, p. 227) (Fig. 2).

A molti piace pensare che l'idea per la casa di *Psyco* nasca da un quadro di Hopper, tuttavia va precisato che benché l'abitazione della madre di Norman sia indubbiamente molto simile alla casa rappresentata in *House by the Railroad*, il quadro di Edward Hopper del 1925 (Fig. 3), Hitchcock specifica che si tratta della fedele riproduzione di una casa reale. La sua intenzione, infatti, non era quella di ricreare l'atmosfera dei classici film dell'orrore, ma di trascendere la finzione cinematografica per dare un senso di autenticità alla narrazione. L'atmosfera misteriosa, dunque, è in parte accidentale poiché, ci fa notare sempre il grande cineasta, lo stile gotico californiano che caratterizza quest'abitazione è diffuso in molte case isolate del nord della California.

Ciò non toglie che pur essendo una tipologia usuale, la *Casa vicino alla ferrovia*, di Hopper, è avvolta da un'atmosfera di abbandono e isolamento tale, da suscitare nell'osservatore una sensazione d'insicurezza, quasi di timore. Nel quadro, infatti, il manufatto esprime una condizione di mistero latente, evidenziata ancor di più dal taglio netto della linea ferroviaria che, attraversando orizzontalmente in basso l'intera superficie del dipinto, cela una parte del volume dell'abitazione all'altezza del basamento.

Tuttavia, ciò che a noi interessa, naturalmente non è la somiglianza tra le due case, poiché abbiamo già appurato che essendo una tipologia molto diffusa si tratterebbe solo di una fortuita coincidenza, mentre è interessante l'analogia concettuale che sussiste tra la composizione degli elementi sulla tela e quella delle architetture in cui si risolve il film. Proprio quella che Hitchcock, parlando di *Psyco*, chiama appunto la composizione del blocco verticale e del blocco orizzontale, ossia l'ortogonalità tra le linee e le figure che in qualche modo ritroviamo anche in Hopper.

Infatti, così come nel dipinto dell'artista statunitense la verticalità della casa è contrapposta all'orizzontalità della linea ferroviaria, allo stesso modo la casa della madre di Norman si contrappone al blocco orizzontale del motel. E forse proprio questo "contrasto" tra geometrie, nel secondo caso accentuato ancor di più dall'antitesi che si crea tra lo scarno aspetto formale del motel e lo stile austero dell'abitazione, in una certa misura contribuisce a suscitare un leggero stato di tensione, riuscendo in maniera subliminale ad evocare in noi una sorta di inquietudine latente.

Slavoj Žižek, individua in questa contrapposizione tra le due costruzioni addirittura la causa delle turbe psichiche che caratterizzano il protagonista del film. Infatti, egli scrive:

«...si può anche considerare Norman come il soggetto scisso tra due case, il motel moderno e orizzontale e la casa materna, gotica e verticale. Egli si muove incessantemente tra le due, senza mai trovare un posto proprio. In questo senso, il carattere unheimlich del finale del film sta a significare che, identificandosi pienamente con la madre, Norman ha finalmente trovato il suo *heim*, la sua casa.» (Žižek 2011, pp. 45-46).

Poi Žižek si spinge oltre, e prendendo come esempio il punto d'intersezione che nella famosa Casa Gehry a Santa Monica in California⁵ (Fig. 4), segna l'unione tra la preesistenza e l'ampliamento realizzato dall'architetto, sottolinea come Fredric Jameson individui nella stanza dell'intersezione tra i due spazi il luogo fondamentale della costruzione, per aggiungere che è appunto



Fig. 4
Frank O. Gehry, Casa Gehry,
Santa Monica, California, 1977-
78, 1991-94.

questo il luogo in cui si risolve l'antagonismo tra i due oggetti; vale a dire che quella è la sede nella quale si verifica la mediazione tra gli opposti.

Di conseguenza questo lo porta a una singolare conclusione. Un'ipotesi tanto bizzarra quanto intrigante, secondo la quale il filosofo sloveno arriva a stabilire che se il Motel Bates fosse stato progettato da Gehry, Norman non avrebbe avuto bisogno di uccidere le sue vittime «dato che sarebbe stato alleviato dall'insostenibile tensione che lo obbliga a correre tra due luoghi; avrebbe avuto un terzo luogo di mediazione tra i due estremi.» (Žižek 2011, p. 47).

Ora, senza arrivare a sposare la teoria di Žižek, è tuttavia innegabile il ruolo fondamentale che assumono questi due semplici manufatti architettonici all'interno della struttura narrativa del racconto. Tanto che tutta la storia può essere sintetizzata in due sole immagini: la casa che sovrasta il motel degli omicidi e la scena dell'assassinio sotto la doccia.

Truffaut, afferma che non esistono buone storie, ci sono solo buoni film, tutti basati su un'idea profonda che deve sempre poter essere riassunta in una sola parola.⁶

E la trama di *Psyco*, se proprio non si può riassumere in una parola, sicuramente si risolve intorno a queste due immagini senza che il concetto del grande critico e cineasta francese venga alterato.

Ma si sa che Truffaut adorava Hitchcock e infatti lo annoverava tra i più grandi registi se non il più grande.

«Fin dall'inizio della sua carriera, Hitchcock ha capito che se si è in grado di leggere un giornale con i propri occhi e la propria testa si è in grado di leggere un romanzo con i propri occhi e con il cuore in gola: un film deve allora essere visto nello stesso modo in cui si legge un romanzo.» (Truffaut 2010, p. 227).

Note

¹ «Sono permessi tutti i colpi tranne i colpi bassi; in altri termini, il tradimento della lettera o dello spirito è tollerabile se il regista si interessa solo all'una o all'altro e se è riuscito a fare: a) la stessa cosa; b) la stessa cosa, meglio; c) un'altra cosa migliore. Sono inaccettabili la banalizzazione, l'immiserimento, l'edulcorazione.» (Truffaut, 2010).

² Quasi tutti i film di Visconti sono ispirati a romanzi ma mai la trasposizione cinematografica è rimasta fedele al testo letterario.

³ «...Una sceneggiatura è per così dire uno scheletro. Devi darle carne e sangue. E un regista è un interprete. Traduce le immagini che riceve dalla sceneggiatura. Questo

vale per tutte le idee, che provengano da una sceneggiatura o da un libro. L'idea non ti appartiene, l'hai ricevuta, comprese le immagini, i suoni, l'atmosfera che emana dal materiale. Poi ci sono le altre variabili che entrano in gioco: i luoghi delle riprese, la scelta degli attori, e così via...» (Lynch, 2012, pp. 331-332)

⁴ «La mia più grande soddisfazione è che il film ha avuto un effetto sul pubblico, ed era la cosa alla quale tenevo di più. In *Psyco* del soggetto mi importa poco, dei personaggi anche; quello che mi importa è che il montaggio dei pezzi del film, la fotografia, la colonna sonora e tutto ciò che è puramente tecnico possano far urlare il pubblico. Credo sia una grande soddisfazione per noi utilizzare l'arte cinematografica per creare un'emozione di massa. E con *Psyco* ci siamo riusciti. Non è un messaggio che ha incuriosito il pubblico. Non è una grande interpretazione che l'ha sconvolto. Non è un romanzo molto apprezzato che l'ha avvinto. Quello che ha commosso il pubblico, è stato il film puro.» (Truffaut, 2014, p. 233).

⁵ «Nel 1977, Frank e Berta Gehry acquistano un bungalow rosa a due piani con tetto a mansarda, costruito intorno al 1920 e situato in un lotto d'angolo; l'edificio viene completamente ristrutturato, con una spesa relativamente contenuta. Gehry sceglie materiali già impiegati – metallo ondulato, multistrato, rete metallica – per esplorarne le possibilità e approfondire inoltre l'uso del sistema costruttivo a telai di legno grezzo. Per i modelli attinge agli 'schizzi in legno' delle case Wagner, Familien e Gunther, cercando di infondergli una vitalità espressiva pari a quella dei disegni di studio. Giocando ancora una volta con la prospettiva e il movimento, e grazie a numerosi disegni assonometrici, arriva ad assemblare un collage di materiali consueti, ma dotati di nuove connotazioni. Gehry voleva racchiudere l'edificio in un involucro attraverso il quale fosse comunque possibile vedere la vecchia casa; in questo modo il nuovo e l'antico avrebbero potuto dialogare e arricchirsi a vicenda...». (Dal Co, Forster, Arnold, 1998, p. 151).

⁶ «Non esistono buone storie, ci sono solo buoni film, tutti basati su un'idea profonda che deve sempre poter essere riassunta in una sola parola: *Lola Montès* è un film sul sovraccarico, *Elia e gli uomini* sull'ambizione e sulla carne, *Un re a New York* sulla delazione, *L'infernale Quinlan* sulla nobiltà, *Ordet* sulla grazia *Hiroshima, mon amour* sul peccato originale.» (Truffaut 2010, p. 97).

Bibliografia

- DAL CO F., FORSTER K.W. e ARNOLD H.S. (1998) – *Frank O.Gehry Tutte le opere*. Electa, Milano.
- GHOSH A. (2017) – *La grande cecità Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Neri Pozza Editore, Vicenza.
- LYNCH D. (2012) – *Perdersi è meraviglioso*. Ed. minimum fax, Roma.
- TRUFFAUT F. (2010) – *L'adattamento letterario al cinema*, da *La Revue des Lettres modernes*, estate 1958. In: *Il piacere degli occhi*, a cura di Jean Narboni e Serge Toubiana, Minimum fax, Roma.
- TRUFFAUT F. (2014) – *Il cinema secondo Hitchcock*. Il Saggiatore, Milano.
- ŽIŽEK S. (2011) – *Hitchcock: È possibile girare il remake di un film?*. Mimesis, Milano.

Gianfranco Guaragna, Architetto, Ricercatore presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Trieste, si laurea con lode in Architettura all'Università IUAV di Venezia dove consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica. Ha insegnato Interior Design, Progettazione architettonica, Interior Design per navi e yachts e Caratteri distributivi degli Edifici. Attualmente insegna Progettazione architettonica presso il Corso di Laurea in Architettura dell'Università di Trieste.

Ildebrando Clemente
Adolf Loos. Teatrini della gioia

Abstract

Il modo in cui Adolf Loos costruisce i personaggi e la trama dei suoi racconti polemici e sarcastici, assomiglia molto alla scrittura narrativa adatta all'azione scenica. Alla luce di questa scrittura narrativa il testo presenta una lettura di due celebri racconti di Adolf Loos, il breve e famoso racconto del *Mastro Sellaio*, redatto nel 1903, e l'altrettanto importante testo dal titolo *A proposito di un povero ricco*, redatto nel 1900.

A partire da una interpretazione in chiave teatrale di questi due racconti, il testo propone una estensione del concetto di teatralità intesa come sfondo capace di chiarire e comunicare meglio il fine dell'architettura. Questo fine ultimo sembra risiedere, secondo Adolf Loos, nella ricerca della gioia.

Parole Chiave

Teatro — Spazio scenico — Gioia

1

«Adolf Loos - è Henri Matisse che parla - è sempre lo stesso, pronto a combattere e sacrificare se stesso quando è in ballo l'onore di qualcun altro. Il suo paese, il mondo intero, può essere fiero di quest'uomo» (Beck 2014, pp. 110-111). Con queste poche parole Henri Matisse ci ha lasciato un ritratto di Loos che non può non agire sulla nostra sensibilità nervosa: *Adolf Loos un uomo giusto*. Forse solo un grande artista come Matisse poteva fissare la vita di Adolf Loos nel suo tratto essenziale e allo stesso tempo stagliarlo su un fondo di somiglianza con l'atteggiamento ideale. Ma per animare meglio quest'atteggiamento ideale abbiamo bisogno del contraltare dell'ironia e della disillusione loosiana: «La mia vita – dice Loos – è una sequela di delusioni» (Beck 2014, pag.14).

La commistione di aspirazione al bene, desiderio di giustizia e umana inquietudine mista ad un sentimento di generale delusione, descrive bene, secondo me, la scena in cui si svolge la loosiana ricerca del senso delle cose e delle nostre azioni. In quest'agone che è la vita e il suo destino, Loos si è sempre espresso in termini sarcastici e teatrali. Forse per Adolf Loos più di chiunque altro vale l'affermazione del fraterno amico Karl Kraus: «Io sono forse il primo caso di uno scrittore che nello stesso tempo vive teatralmente il proprio scrivere» (Kraus 1987, pag. 286). Se provassimo a sostituire la parola «scrittore» con quella di «architetto» potremmo pacificamente affermare che quest'aforisma di Kraus potrebbe essere stato scritto e declamato con altrettanta ispirazione da Adolf Loos.

È strano e sorprendente come fino ad oggi, che io sappia, nessun regista di teatro o di cinema, si sia ancora cimentato nella messa in scena di questa vita straordinaria di un uomo eccezionale la cui testa, come ha scritto Else Lasker-Schüler, «ricorda il teschio di un gorilla». Adolf Loos: «il liberatore della vita

dalla schiavitù dello strumento, il deviatore dalle vie traverse, mortali per l'anima che non torna a sé, ma da sé si allontana» (Kraus 1995, pag. 119). Gli scritti e le opere di Loos possiedono un'intrinseca poesia e suscitano un tale divertimento che forse solo il palcoscenico teatrale, o anche il cinema, potrebbero incrementare. Non è un caso che i suoi testi ironici, cinici e polemici sulla società e sulla cultura del suo tempo e le sue *mitiche conferenze* nella Vienna *fin de siècle*, fanno ormai parte della leggenda dell'uomo del paradosso (Maciuika 2000, Velotti 1988).



Fig. 1
Adolf Franz Karl Viktor Maria
Loos.

2

Per evocare lo spirito teatrale che anima il *linguaggio* e lo *spazio scenico* di Loos proverò, con tutti i rischi che comporta un'operazione del genere, a commentare alcuni suoi celebri scritti.

Da dove cominciare? Innanzitutto prima di tratteggiare una possibile *azione scenica* dei testi di Loos è utile, in questo contesto, agganciare i suoi scritti ad alcune argomentazioni di Ludwig Wittgenstein a proposito del tema del linguaggio come *giuoco*. E poiché le parole rappresentano uno dei materiali principali della fascinazione dell'uomo per il gioco del teatro, vale la pena ricordare per intero l'affermazione di Wittgenstein: «Qui la parola «giuoco linguistico» è destinata a mettere in evidenza il fatto che *parlare* un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita» (Wittgenstein 2014, pag. 17). Noi sappiamo che il registro dei *giuochi linguistici* è più o meno quello inscritto nel rapporto tra regola e trasgressione. Che detto in altri termini sarebbe a dire tra menzogna e sincerità. Ma la grande magia del teatro ci mostra come il gioco del linguaggio – forzando un po' il discorso di Wittgenstein – sia probabilmente più imprevedibile di qualsiasi altro gioco con cui l'uomo da sempre si cimenta durante la sua vita. Seguendo il ragionamento del filosofo viennese possiamo dire che la lingua più che una *struttura* chiusa, si configura come una *costruzione* infinitamente aperta. Il linguaggio, questo gioco essenziale dell'esperienza umana con cui più o meno inconsapevolmente giocano gli uomini, è infatti costitutivamente imprevedibile. Per quanto si voglia ingabbiare le parole in schemi, strutture e comportamenti precostituiti, prima o poi il linguaggio sbotta. Se opportunamente indirizzate, invece, le parole possono creare un mondo e per quanto possibile renderlo poetico. Tra la lingua, intesa come sistema chiuso e grammaticale, e i molteplici giochi linguistici praticati dagli uomini quotidianamente, c'è l'imprevisto. In altre parole esiste fra queste due dimensioni della lingua un *residuo* creativo – l'imprevisto – che è fuori dall'ordinario e che di volta in volta è possibile avvertire come un qualcosa di rivitalizzante (Clemente 2017).

Quando noi parliamo, infatti, non seguiamo delle regole in maniera rigida e rigorosa, proprio perché l'applicazione nella vita concreta di una regola linguistica è soggetta all'imprevedibile. È soggetta all'imprevedibile nella misura in cui sono imprevedibili gli spazi di gioco e le *combinazioni* che una parola – per esempio la parola *sella*, oppure *saliera* o *merda* – con la sua vita, con la sua anima, con la sua storia e la sua tradizione, può aprire in termini di domande inedite sulla vita e sulla verità.

«Non devi dimenticare – dice, infatti, Wittgenstein – che il gioco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: Non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita» (Wittgenstein 1999, pag. 91).

3

Il primo testo che andiamo a leggere in chiave di azione scenica è *Il sellaio*, pubblicato da Adolf Loos nel secondo e ultimo numero di *Das Andere* nel 1903.

«C'era una volta un mastro sellaio. Un artigiano che lavorava sodo e bene. Fabbricava selle che non avevano nulla in comune con quelle precedenti. Né tantomeno con quelle turche e giapponesi. Selle moderne, quindi. Tuttavia, lui non lo sapeva. Sapeva solo fare selle. Nel modo migliore possibile.

In quello stesso frangente, in città comparve un curioso movimento. Lo si chiamava la Secessione. Voleva che si fabbricassero solo oggetti funzionali che fossero moderni.

Quando il mastro sellaio ne ebbe sentore, prese la sua sella migliore e la portò da uno dei capofila della Secessione.

Gli disse “Professore” – lo era in effetti, poiché i capi di questo movimento furono fatti immediatamente professori – “Professore”! Ho sentito parlare delle sue rivendicazioni. Anch’io son un uomo moderno. Anch’io vorrei lavorare in modo moderno. Ditemi, questa sella è moderna?”

Il professore esaminò la sella e gli tenne un lungo discorso, di cui il sellaio non afferrò nulla se non le parole: “arte nell’artigianato”, “individualità”, “moderni”, “Hermann Bahr”, “Ruskin”, “arti applicate”, ecc. Poi arrivò la conclusione: no, non è una sella moderna.

Umiliato, il sellaio se ne andò. Rifletté, lavorò, e rifletté di nuovo. Ma più si ingegnava a rispondere alle profonde esigenze del professore, più finiva per fabbricare la sella che già aveva fatto prima.

Afflitto, se ne tornò dal professore. Gli confessò il suo sconforto. Il professore visionò i tentativi dell’artigiano e disse: “Mio caro, il problema è che Lei non ha fantasia”.

Era vero. Il sellaio non ne aveva. Fantasia! Ignorava totalmente di doverne per fabbricare selle. Se ne avesse avuta, sarebbe di sicuro diventato pittore o scultore. O poeta, o compositore.

Ma il professore disse: “Torni domani. Se esistiamo, è proprio per incoraggiare l’artigianato e inseminargli nuove idee. Vedrò cosa posso fare per Lei”.

E in classe, propose come tema di ricerca: elaborazione di un progetto per una sella.

Il giorno dopo, il sellaio tornò. Il professore era in grado di presentargli quarantanove progetti di sella. In realtà aveva solo quarantaquattro allievi, ma lui stesso aveva realizzato cinque disegni. Li avrebbe pubblicati in “Studio”. Perché avevano *carattere*.

Il sellaio studiò i disegni a lungo, mentre i suoi occhi si ingrandivano sempre più.

Poi disse: “Professore”! Se ci capissi così poco in fatto di equitazione, di cavalli, di pelle e di artigianato, allora anch’io avrei la vostra fantasia”.

Visse così felice e con lo spirito tranquillo.

E fa selle. Selle moderne? Non lo sa. Selle, ecco tutto» (LOOS 2016, pag. 52).



Fig. 2
Frontespizio della rivista redatta da Adolf Loos *DAS ANDERE*, II, 1903.

4

Questo straordinario testo non finirà mai di stupirmi. Ogni volta che leggo questo scritto, non mi stanco mai di immaginare la faccia sbigottita del *mastro sellaio* alla vista di quegli improbabili 49 progetti di selle moderne, delle quali 5 direttamente ideati dal “Professore”.

L’incredulità del *mastro sellaio* di fronte ai disegni delle «selle moderne» è sottolineata da Loos nel volto dell’artigiano che, trovandosi inaspettatamente davanti a quei progetti, piano piano spalanca gli occhi ed è come se domandasse a se stesso: «ma è uno scherzo oppure mi prendono in giro?»

Stando a quanto dice Loos, infatti, i disegni delle 49 selle moderne sono stati elaborati in meno di 48 ore. Un vero e proprio moderno *workshop* di progettazione *ante litteram*. Noi sappiamo che spesso le storie raccontate ci lasciano dei dubbi e delle incertezze su certi individui o personaggi e tuttavia ci rivelano alcuni punti in cui essi sembrano in rapporto empatico con le azioni generali e, perché no, dotate di significato. In questo senso la perplessità del *mastro sellaio* non può essere solo attribuita alla contingenza beffarda del suo temperamento. Quando dice: «Professore! Se ci capissi così poco in fatto di equitazione, di cavalli, di pelle e di artigianato, allora anch’io avrei la vostra fantasia»; egli non sta alludendo alla fantasia necessaria per intendere la forma, le dimensioni e la cipria del naso di Cleopatra. Egli, il *mastro sellaio*, allude sicuramente alla sua esperienza di bottega e allude evidentemente anche alle natiche di un fantino o a quelle di un qualunque cavaliere o cicisbeo e allude soprattutto alla curva anatomica del dorso del cavallo, bestia che, com’è noto, l’uomo iniziò ad addomesticare più tardi rispetto ad altri animali e comunque non prima di 3000 anni fa. Inoltre non è un dettaglio da poco il fatto che gli studiosi fanno risalire l’evoluzione del cavallo a un intervallo temporale



Fig. 3
Adolf Loos con Karl Kraus e
Herwarth Walden, 1909.

che oscilla tra i 55 e i 45 milioni di anni. Senza entrare troppo nel merito dell'anatomia delle natiche degli esseri umani, foriere anch'esse d'infinite configurazioni più o meno interessanti, è sicuro che si tratta comunque di forme anatomiche che necessitano di più di 48 ore per adattarsi bene all'uso di selle non adeguatamente conformi alle loro forme rotondeggianti. Così almeno s'intuisce dal discorso di Loos.

È quasi scontato il fatto che il breve racconto del *mastro sellaio*, come quasi tutti i testi polemici e sarcastici di Adolf Loos, si sviluppi con un andamento congeniale a un'azione scenica attenta alla lunga e complessa questione della rappresentazione del reale. Nella breve trama del *mastro sellaio* possiamo riconoscere, infatti, sufficienti artifici compositivi che mostrano lo svolgersi del *piacere del testo* nella direzione di una messa in scena teatrale. Tra gli *artifici teatrali* utilizzati da Loos spiccano innanzitutto tre modi di compiacimento compositivo: il gusto per i ritmi spezzati o sincopati, tipici del discorso parlato; la poetica del contrasto, l'illustre e austero "Professore" e il *mastro sellaio*, umile e modesto lavoratore, un «artigiano che lavorava sodo e bene»; l'amalgama di serietà e facezia che batte il gioco nella visualizzazione della trama da parte del lettore-spettatore.

«C'era una volta un mastro sellaio» è poi l'incipit fiabesco e ironico con cui Loos inizia il racconto con l'intenzione di contrapporre l'ottica popolare rispetto alla solenne boria del professore: «Mio caro, il problema è che Lei non ha fantasia». Alla fantasia scolastica del professore l'artigiano di Loos preferisce seguire alcune buone regole di bottega, necessarie per *fare* buone selle nel «modo migliore possibile». Quali regole? Loos non descrive esattamente quali regole segue il nostro artigiano ma è facile intuire che possono essere connesse a quelle del *giuoco* linguistico. Regole che da una parte si sono affinate nel corso del tempo e di generazioni, da un'altra parte tali regole, di fatto, non escludono l'imprevisto, non disdegnano l'apparizione anche fortuita del nuovo. Regole e tecniche che il nostro sellaio ha appreso

in bottega, seguendo probabilmente consuetudini che si sono irrobustite e affinate nel tempo, ma comunque non assolute e vincolanti tali da impedirgli di trasformare i materiali e *fare*, come dice Loos, «selle che non avevano nulla in comune con quelle dei secoli precedenti».

Regole e tecniche di cui il nostro artigiano si fida. E questa fiducia è il segno della lealtà alla tradizione da cui siffatte regole scaturiscono. La lealtà alle regole della bottega è una libera scelta. Il comportamento pressoché misurato, riflessivo e soprattutto silenzioso del mastro sellaio sul rapporto tra regola e innovazione non lascia dubbi: si tratta di una sua decisione che ha a che fare con la trasmissione di valori rinvenibili nella tradizione.

Ad ogni modo la mancanza di astratta fantasia sembra essere la condizione necessaria per far emergere anche un certo gusto del *comico* che spesso si sprigiona proprio dall'insensatezza e dall'assurdità concreta della vita quotidiana e dalle decisioni che ogni volta siamo chiamati ad assumere. Un gusto che trapela, come già accennato, negli effetti di contrasto, sia emotivo sia allusivo, presenti nel testo e che sono direttamente legati a un atteggiamento loosiano irridente rispetto a certe manifestazioni onnicomprensive e totalizzanti della realtà.

5

Ora noi possiamo immaginare, proprio come una scena ben orchestrata, il *mastro sellaio* che entra ed esce dal palcoscenico per ben tre volte, e ogni volta ripiomba nel dubbio sul da farsi. Egli entra in scena interrogativo e perplesso, poi umiliato e subito dopo afflitto e di nuovo pieno di buona volontà e infine ritorna in scena per chiudere la vicenda con l'ironia liberatoria. Tuttavia la leggerezza ironica del finale forse non soddisfa pienamente l'atmosfera liberatoria. E questa insoddisfazione è a mio parere intenzionale, è una insoddisfazione ricercata e voluta da Loos.

Così, sempre in chiave fiabesca, si chiude, infatti, la vicenda: «Visse così felice e con lo spirito tranquillo. E fa selle. Selle moderne? Non lo sa. Selle, ecco tutto». Adolf Loos in assoluto stile *surrealista* è come se, alla fine, operasse svuotando il rapporto denotativo tra battuta e presenza dell'oggetto scenico. Cioè la sella per cavalli. Come sarà mai questa sella? Qual è la magia della sella del nostro artigiano? Che cos'ha di così speciale da non avere «nulla in comune con quelle precedenti. Né tantomeno con quelle turche e giapponesi»? Nel momento in cui la scena si chiude inizia il gioco dei segni e dei simboli: ognuno di noi può immergersi, sulla scia delle parole di Loos, nei propri pensieri. Il seguito della storia è ora nelle nostre mani. Noi siamo diventati parte della storia, ognuno di noi può contribuire al suo sviluppo o al suo abbandono oppure alla messa in scena di un finale in grado di appagarne la sua attesa. In ogni caso un finale imprevisto o comunque capace di *trasformare* il *lamento* della realtà o la sostanza stessa della vita, in una nuova e inestirpabile gioia. Io vedo bene il nostro *mastro sellaio* ritornare in scena – questa volta con un volto sereno e sorridente – con una dozzina e più di cavalli al seguito, ognuno dei quali opportunamente bardato di sella fatta nella sua bottega. Il cavallo è il grande assente della vicenda che ora si palesa sul palco della nostra immaginazione. Nessun animale forse ha contribuito in maniera così significativa alla storia dell'umanità come il cavallo. Così quando un branco di cavalli sbuca sul palcoscenico una forza originaria s'impadronisce della scena e cattura il nostro sguardo. Accade circa ciò che Elias Canetti ha indicato come una sorta di *transfert* della volontà del cavaliere, latente in ognuno di noi, al cavallo che mansueto e leale gli ubbidisce. L'uomo, dice infatti Canetti, da quando «si è impadronito del cavallo e lo ha addomesticato, forma con esso una nuova *unità*» (Canetti 2016, pag. 382-383).



Fig. 4
Adolf Loos tende l'orecchio,
Dessau, 1931.

6

L'uomo, l'oggetto e l'animale, sono le tre figure costitutive della trama loosiana le quali, trattate con un grado diverso di visibilità e intensità, «fanno andare avanti» la vicenda e ci spingono a continuare la lettura. In una certa misura questa trama, come ogni autentica vicenda teatrale, si prefigge di capire come la vita e le relazioni umane, le sue azioni e i suoi prodotti, i suoi oggetti, possano acquisire un significato. Così a mano a mano che procediamo nella lettura gli «attori principali» emergono all'interno di un quadro di contraddizioni e incertezze che alla fin fine agiscono direttamente su di noi che stiamo leggendo oppure immaginando la vicenda nelle nostra testa. Quante volte, infatti, anche noi ponendoci in un atteggiamento psicologico abituale, abbiamo scoperto di colpo che il nostro stesso personaggio ci travolge, oppure in un atteggiamento più consueto lo stesso personaggio ci è apparso all'improvviso finto se non addirittura fittizio per l'assenza di *risorse spirituali* che invece avrebbero potuto nutrirlo? Ed è qui che entra in gioco la magia del teatro: le selle dell'artigiano, fatte pazientemente in bottega con le sue mani, poco alla volta si rivelano un'autentica *risorsa spirituale*: un oggetto capace di riscattare il reale, perché s'intreccia con la tradizione e dalla tradizione attinge lo spirito del fare, del *saper fare bene* con pazienza e continuo esercizio di perfezionamento, ciò che non c'è più e ciò che non c'è ancora.

Nella visione di Loos la vita di *mastro sellaio* e le sue selle hanno qualcosa di *poietico*, qualcosa che può donarci uno sbocco spirituale. In fin dei conti la sella è un oggetto che può migliorare la giornata di chi, per le più svariate esigenze, è costretto per necessità o per diletto a usarla.

La sella in qualche modo svolge qualcosa di analogo alla seggiola e nello «stare seduti sono presenti – dice Canetti – gli elementi del cavalcare». D'altronde è noto l'amore smisurato di Loos per la sedia, un oggetto semplice e indispensabile per riposarsi, per non affaticarsi inutilmente stando in piedi. Per non *sprecare* energia. E soprattutto un oggetto che consente il riposo stando comodi, dignitosamente fermi e immobili e ben disposti alla «conversazione piacevole e vivace». In ogni caso, anche se per un breve intervallo, la sella o la sedia del nostro artigiano, come un qualsiasi altro oggetto d'uso, oppure un'amabile cavallo o cagnolino, possono donare all'uomo un piccolo attimo di gioia. Adolf Loos torna spesso nei suoi scritti su queste *piccole grandi gioie*. Nel luglio del 1933, poco prima di morire in uno dei suoi ultimi scritti dal titolo *Elogio di una saliera*, Loos restituisce alla vita l'incanto delle piccole gioie: «siamo talvolta maggiormente appagati dalle piccole cose senza valore della vita quotidiana che dagli oggetti preziosi. [...] Anch'io ho un piccolo oggetto che mi reca grande gioia. Si tratta di una normalissima saliera in legno, un nuovo tipo di saliera a dire il vero, laccata di bianco, alla quale non posso rinunciare in nessun pranzo» (Loos 2016, pag. 65).

7

La saliera e la sella, come altre cose, sono oggetti d'uso capaci di dispensare *piccole grandi gioie*, in ciò consiste la loro poesia che noi non riusciamo ad apprezzare e vedere se non all'interno di una vita vissuta e osservata come se fossimo in/al teatro. Oppure riusciamo ad amare solo dopo la loro *fine*, quando esse ormai sono perdute per sempre, come le *sedie* del vecchio amico, fedele collaboratore e maestro Josef Veillich, «sordo come me – e per questo, dichiara Loos – ci capivamo benissimo» (Loos 1999, pag. 372). Ma è la casa, come dice Loos, il primo teatrino umano per eccellenza, «lo scenario che la gente si è procurato per le piccole gioie e per le grandi tragedie di questa vita!» (Loos 1995, pag. 60).

La saliera, la sella, le sedie di Veillich, sono oggetti d'uso realizzati dall'artigiano che detiene «i segreti di una bottega», ovvero conserva la

maestria tecnica ereditata e acquisita nel tempo e necessaria per trasformare una materia qualsiasi in *apertura spirituale*. Assume così tutt'altro valore il *finale* della vicenda del *mastro sellaio*, con il quale ci siamo ormai sufficientemente identificati: «Visse così felice e con lo spirito tranquillo». Perché agire con «spirito tranquillo» – con cura – seguendo le regole della bottega è un po' come interpretare una poesia, gioire del mistero della vita o ripetere una preghiera.

«Visse così felice e con lo spirito tranquillo»; si tratta di una frase semplice e importante che evoca l'aspirazione di dare un senso al proprio *fare* e al proprio *esserci: nunc et semper*. Le *piccole gioie* che Adolf Loos c'invita ad accogliere con ironia e amore, disvelano l'apertura teatrale delle sue composizioni e dei suoi piccoli drammi, e dunque in qualche modo ci mostrano l'aspetto *metafisico* del suo teatro della vita. Nei teatrini di Loos la vita e la gioia vengono assimilate, e la vita, qui, va intesa soprattutto come l'origine non rappresentabile della rappresentazione. Vita e gioia vengono assimilate e poi espresse in tutto ciò che esse contengono e condividono di irrepresentabile, d'indefinito e d'incompleto. E dunque con tutto ciò con cui potremmo essere in grado di riformulare nuovamente il reale.

Come favorire l'esperienza della gioia è un obiettivo intrinseco al gioco del teatro ed è una presenza importante nelle riflessioni e nei testi di Loos. L'importanza della gioia risiede soprattutto nella sua capacità di trasformare l'aridità umana, sempre pronta ad impadronirsi della sorte degli uomini, in uno sguardo vivo sul mondo e sui suoi oggetti. Uno sguardo disposto a donare e ricevere generosamente. Ma come è possibile riuscire a toccare il cuore degli altri e suscitare in loro la gioia? Questa è, secondo me, la *domanda segreta* che *ossessiona* Adolf Loos uomo, architetto e perché no anche autore-attore.

8

Tra i moventi originari capaci di suscitare gioia nell'animo umano c'è la poesia, ci sono le parole, più fedelmente c'è il poetare. Ed il poetare, secondo le celebri argomentazioni di Heidegger, è un dire ascoltando ma è soprattutto un trovare che si mostra in ciò che dà gioia (Heidegger 2007, in particolare pp. 7-37). Ora che il primo effetto del poetare sia la gioia costituisce una delle convinzioni più antiche della cultura e della storia greca. Il rapporto tra teatro greco antico con la gioia è, infatti, lo stesso della poesia greca in cui la gioia è intesa come l'esito primo della poesia, cioè di quella arte che veniva indicata come la *mousiké* (Gentili 2006, Gentili e Catenacci 2010).

In ambito teatrale è chiaro che a far gioire è sicuramente una rappresentazione, è lo spettacolo della poesia. In questo contesto, però, conviene ricordare che «spettacolo della poesia» deve essere inteso come quell'insieme di elementi che definisce la *mousiké*, ovvero la compresenza di parole, canto, musica e danza, cioè i mezzi di comunicazione con cui la cultura greca antica trasmetteva oralmente i suoi messaggi attraverso rappresentazioni pubbliche. La complessità che queste rappresentazioni pubbliche comportavano, insieme al coinvolgimento emotivo e intellettuale che riuscivano a suscitare negli spettatori, spiegano inoltre perché la *mousiké* fu sentita come la più efficace di tutte le arti per l'educazione dell'uomo e indispensabile per orientarlo verso valori e modelli di comportamento autorevoli, onorevoli e giusti, attinti soprattutto dai racconti del mito.

Dei nessi tra poesia, teatro e gioia, parla Aristotele nella *Poetica*, ponendo in evidenza come la poesia possa favorire il sopraggiungere della gioia per il fatto di manifestarsi attraverso una rappresentazione, tramite cioè quel processo di produzione poetica che è la mimesi. Seguendo le indicazioni di Aristotele la fonte originaria del poetare consiste da una parte in una tendenza naturale dell'essere umano alla rappresentazione mimetica, da un'altra parte



Fig. 5
Adolf Loos con la seconda moglie, l'attrice Elsie Altmann, 1921

la ragione profonda del poetare consiste invece nella ricerca della gioia che una rappresentazione riesce a suscitare nell'animo umano. Una gioia capace di alleviare le affezioni, le sofferenze e le pene della realtà.

Leggiamo nella *Poetica*: «Due cause appaiono aver dato origine all'arte poetica nell'insieme, ed entrambe naturali, perché fare come un altro è connaturato agli esseri umani fin da bambini, ed in questo si differenziano dagli altri animali: nel fatto che sono i più proclivi all'emulazione e imparano le prime cose grazie all'emulazione, e nel fatto che a tutti piacciono le rappresentazioni. Prova ne è quel che accade in pratica: ci piace guardare immagini il più possibile esatte di cose che in sé ci è penoso vedere, come ad esempio le figure delle bestie più spregevoli e dei cadaveri» (Aristotele, *Poetica*, 1448b 4-12). Ma i nessi tra teatro, poesia e gioia sono effettivamente importanti perché, secondo Aristotele, consentono agli spettatori di imparare qualcosa. E questo apprendere, questa conoscenza, costituisce la fonte autentica e originaria della gioia. La conoscenza produce la gioia. Dunque se da una parte la gioia serve per dimenticare i mali e le preoccupazioni della vita, da un'altra parte la gioia affonda la sua *ragione di essere* nella ricerca della conoscenza. Il passo della *Poetica* che abbiamo letto prosegue così: «Ne è anche causa il fatto seguente: imparare è la cosa più gradevole non solo per i filosofi, ma per gli altri ugualmente, anche se vi partecipano limitatamente. Per questa ragione si rallegrano nel vedere le immagini, perché succede che a guardarle imparano e fanno ragionamenti su che cosa sia ogni cosa, come ad esempio *questo è quello*» (Aristotele, *Poetica*, 1448b 12-17).

9

La ricerca delle ragioni profonde del cuore umano, del suo poetare e del suo destino sono anche alcuni degli aspetti dell'*Inno alla Gioia*, il testo poetico di Friedrich Schiller scritto nel 1785 e reso universalmente celebre dalla *Nona sinfonia* di Beethoven. Proprio in base all'amore di Loos per la musica e per il teatro sarei tentato di dire che è possibile che esista un filo rosso che lega tra di loro le *piccole gioie* di cui parla Adolf Loos e il tema della gioia nella composizione del quarto e ultimo movimento della *Nona sinfonia*. Il messaggio compositivo del *Finale* della *Nona sinfonia*, come ha evidenziato Massimo Mila, è tutto concentrato nell'idea della gioia come forza, o come

entità, capace di donare all'animo umano la consapevolezza della solidarietà e della fratellanza universale. Gioia, ha scritto Mila riprendendo l'affermazione di Romain Rolland, è «il sentimento attivo della simpatia che unisce tutti gli esseri nella creazione e nel godimento d'un ordine di ragione e d'armonia» (Mila 1977, p. 169).

Possiamo anche dire, con altre parole, che la tonalità emotiva della gioia è la pienezza. La gioia è *pienezza*. E questa pienezza è l'aspetto profondo di ciò che rasserena dell'esperienza. Il nesso tra esperienza e musica ci invita, per questa strada, alla cognizione che tutto ciò che abbiamo amato e perduto è destinato, prima o poi, a trasformarsi in gioia.

Nel breve testo *Le orecchie malate di Beethoven*, scritto nel 1913, Adolf Loos, con il suo solito umorismo, delinea addirittura una sorta di universo parallelo e supplementare tra i fatti della sua esistenza e la vicenda umana e la profondità d'animo di Beethoven, che considera «il volto spirituale del mondo» (Loos 1999, pag. 268). In fondo come il «divino Beethoven» anche Loos si considerava un uomo la cui vita e attività pratica costituivano il motivo di una missione culturale più ampia al servizio dell'umanità intera e della sua gioia. Ecco, alla fine potremmo dire che proprio la ricerca della gioia era capace di infondere in Adolf Loos una profonda motivazione etica. Così se l'*Ode alla Gioia* di Schiller rappresenta il «libretto ispiratore» che Beethoven ha utilizzato e modificato in relazione alle sue intenzioni musicali la stessa identica gioia rappresenta forse la «scintilla segreta» che accende la logica narrativa e compositiva di Loos e il significato profondo che egli assegna all'architettura in rapporto alla vita e alle sue contraddizioni.

10

Bisogna capire che il gioco del teatro è tutto un'eventualità. È come ritrovarsi in uno stato d'inconsapevole pericolo rischiarato d'irrealtà, con pezzi del mondo reale combinati all'orologeria del proprio spirito. In altri termini possiamo dire che le parole, la scrittura o se si vuole la teatralità di Loos, la sua sprezzante ironia e il suo modo di comporre una vicenda, sembrano orientati ad accogliere la vita, e della vita accogliere i miracoli della gioia e dell'imprevedibile.

Vale la pena a questo proposito ricordare una vicenda narrata da Claire Beck nel suo stupendo *ritratto privato di Adolf Loos*. In uno dei suoi ricordi Claire Beck rievoca la visita fatta con *Dolfi* – *alias* suo marito Adolf Loos – a un artigiano di ceramiche in un paesino sperduto nei dintorni di Cannes. Una volta giunti a destinazione, nel retro della bottega del ceramista, Loos – ricorda la giovane moglie – inizia subito a guardarsi attorno: «Prende un piatto da zuppa da uno scaffale, lo osserva con attenzione e lo posa di fronte a sé. Il proprietario è in allarme. «Mi scusi, monsieur», dice, «ma quello è uno scarto!». Imbarazzato, toglie via il piatto da davanti Loos. Loos lo guarda e ride. «Quel piatto è particolarmente bello. Vorrei dodici piatti da zuppa come quello». «Ma è stato un incidente se il marrone è finito sul giallo», dice disperato il proprietario. «Di sicuro non ricapiterà mai su dodici piatti!». «È davvero un grazioso incidente. Non importa se i colori non sono perfettamente uniformi. Mi faccia dodici piatti di scarto ... proprio come quello» (Beck 2014, pp. 106-107). Fra la teoria dello scarto e l'esaltazione dell'*uso* come strumento di trasformazione del reale, forse Loos ci sta dicendo che esiste una stretta e irresistibile relazione. Tanto irresistibile e seducente che solo la parola e l'azione scenica riescono a disvelare.

11

A proposito di un povero ricco è il secondo scritto che vorrei leggere in chiave di azione scenica, porta la data del 26 aprile 1900. Qui ritroviamo la seduzione



Fig. 6
Adolf Loos in America, 1895.

e il bisogno dell'inimmaginabile e dell'imprevisto. Ecco come inizia questa vicenda dal titolo tragicomico:

«Voglio narrarvi di un povero ricco. Egli possedeva denaro e beni di fortuna, una moglie fedele che con un bacio sulla fronte gli faceva scordare le preoccupazioni del lavoro, uno stuolo di figli che potevano far invidia a ognuno dei suoi dipendenti. I suoi amici lo amavano perché tutto ciò a cui volgeva l'attenzione prosperava. Ma ora tutto è cambiato. Ed ecco come.

Un bel giorno quest'uomo si disse: "Tu possiedi denaro e beni di fortuna, una moglie e dei figli che farebbero invidia a ognuno dei tuoi dipendenti. Ma sei felice? Sai bene che ci sono persone a cui manca tutto ciò che ti si può invidiare. Ma le loro preoccupazioni vengono fugate da una grande incantatrice, l'arte. E che rapporto hai tu con l'arte? Non la conosci neppure di nome. Un ignorante qualsiasi può porgerti il suo biglietto da visita e il tuo servitore gli spalancherà i battenti della tua porta. Ma all'arte non hai ancora offerto ospitalità. So bene che non viene di sua iniziativa. Ma andrò a cercarla. La riceverò come una regina e avrà nella mia casa la sua dimora". Si trattava di un uomo energico, quando affrontava un problema lo faceva con decisione. Era noto questo suo atteggiamento nel trattare gli affari. Egli andò quindi, quel giorno stesso, da un famoso architetto e gli disse: "Mi porti l'arte, porti l'arte fra le mie pareti domestiche. Non bado a spese".

L'architetto non se lo fece dire due volte. Andò nella casa dell'uomo ricco, fece gettar via tutti i suoi mobili, chiamò un esercito di parchettisti, decoratori, laccatori, muratori, imbianchini, falegnami, idraulici, fumisti, tappezzieri, pittori e scultori e in meno che non si dica era stata catturata, inscatolata, ben sistemata tra le pareti domestiche dell'uomo ricco.

L'uomo ricco era tutto felice. Tutto felice attraversava i nuovi locali. Dovunque posasse gli occhi si imbatteva nell'arte, ogni cosa esprimeva l'arte. Quando afferrava una maniglia posava la mano sull'arte, si sedeva sull'arte quando si abbandonava in una poltrona, sprofondava la testa nell'arte quando, stanco, poggiava la testa sui cuscini, i suoi piedi affondavano nell'arte con immenso fervore. Quando anche il suo piatto fu provvisto di decorazioni, raddoppiò l'energia con cui accingeva a tagliare il suo *boeuf à l'oignon*.

Fu lodato. Fu invidiato. I periodici d'arte lo esaltavano come uno dei più grandi mecenati, i locali della sua abitazione furono riprodotti come esemplari, furono discussi e illustrati.

Ma ne erano per ben degni. Ogni singolo locale costituiva un'armoniosa sinfonia di colori. Pareti, mobili e stoffe erano intonati fra loro nel modo più raffinato. Ogni particolare aveva una sua precisa collocazione ed era in rapporto con gli altri secondo le più straordinarie combinazioni.

Nulla, assolutamente nulla era stato dimenticato dall'architetto. Portacenere, argenterie, interruttori della luce, tutto, tutto egli aveva previsto. E non si trattava di un intervento da comune architetto, no, perché in ogni ornamento, in ogni forma, in ogni spillo era espressa l'individualità del padrone di casa. (Un lavoro psicologico la cui grande difficoltà apparirà evidente a chiunque). [...] Ho già detto quanto si sentisse felice. Da qual momento in poi dedicò gran parte del suo tempo a studiare il suo appartamento. Perché era necessario studiarlo molto attentamente; di questo egli si rese subito conto. C'erano molte cose che dovevano essere ben impresse nella memoria. Ogni suppellettile aveva una sua collocazione ben precisa. L'architetto aveva provveduto per il meglio. Aveva pensato a tutto. Anche per la più minuta scatoletta vi era un luogo previsto appositamente.

L'appartamento era veramente comodo, ma richiedeva una grande fatica mentale. Per questo l'architetto, durante le prime settimane, sorvegliava l'appartamento affinché nessun errore venisse commesso. L'uomo ricco da parte sua ci metteva il massimo impegno. Ma capitava tuttavia che, posando un libro che teneva in mano, lo mettesse soprappensiero in uno scaffale destinato ai giornali. Oppure gli capitava di posare la cenere del sigaro in quella cavità del tavolo che era destinata ad accogliere il candelabro. Una volta preso in mano un oggetto non si finiva più di cercare di indovinare quale fosse il suo posto giusto, e talvolta l'architetto doveva srotolare i disegni di dettaglio per riscoprire il posto di una scatoletta di fiammiferi.

Dove l'arte applicata celebrava tutti questi trionfi, la musica applicata non poteva rimanere indietro. Questo pensiero occupava molto la mente dell'uomo ricco. Avanzò una proposta all'azienda tranviaria in cui chiedeva che al puro e semplice suono dei campanelli si sostituisse il motivo delle campane del *Parsifal*. Solo che la proposta non trovò alcun seguito nell'azienda stessa. In quella sede non si era ancora abbastanza sensibili alle idee moderne. In compenso gli fu concesso di far seguire a sue spese il selciato davanti a casa sua, e così ogni veicolo fu costretto a passarvi sopra al ritmo della marcia di *Radetzky*. Anche le suonerie elettriche delle sue stanze furono provviste di motivi di Wagner e di Beethoven e tutti i critici interpellati furono prodighi di elogi per l'uomo che aveva aperto nuovi orizzonti all'arte nell'oggetto d'uso. È facile immaginare che tutti questi miglioramenti resero il nostro uomo ancor più felice.

Non dobbiamo però tralasciare di dire che egli preferiva trattenersi in casa il meno possibile. Ebbene sì, dopo tutta quell'arte ogni tanto si sente anche il bisogno di riposarsi un poco. Oppure pensate che sia possibile vivere in una galleria di quadri? O ascoltare per mesi e mesi il *Tristano e Isotta*? E allora! Chi mai avrebbe potuto dargli torto se andava al caffè, al ristorante o dagli amici per attingere nuove forze. Egli aveva pensato che sarebbe stato diverso. Ma per l'arte si

devono fare dei sacrifici. E lui ne aveva già fatti tanti. I suoi occhi si inumidivano. Ricordava tante vecchie cose che gli erano care e che spesso rimpiangeva. La grande sedia a dondolo! Suo padre vi aveva sempre fatto il pisolino dopo colazione. Il vecchio orologio! E i quadri! Ma: l'arte lo esige! L'importante è non arrendersi!

Capitò che un giorno egli festeggiasse il suo compleanno. La moglie e i figli avevano offerto ricchi regali. Erano cose che gli piacevano moltissimo e gli davano molta gioia. A un certo punto arrivò l'architetto per vedere se tutto era apposto e per prendere alcune decisioni su questioni di grande difficoltà. Entrò nella stanza. Il padrone di casa gli andò incontro lietamente perché aveva il cuore traboccante. Ma l'architetto non si accorse della gioia del padrone di casa. Aveva scoperto tutt'altra cosa e impallidì. “Che razza di pantofole si è messo?” proruppe con angoscia.

Il padrone di casa osservò le sue pantofole ricamate. Ma subito respirò con sollievo. Questa volta si sentiva del tutto innocente. Le pantofole erano state fatte secondo un progetto originale dell'architetto. Disse quindi con aria di superiorità: “Ma signor architetto! Se ne è già dimenticato? Queste scarpe le ha disegnate lei stesso!”.

“Certo”, tuonò l'architetto “ma per la camera da letto. Qui, con queste due macchie di colore, lei rompe tutta l'atmosfera. Non se ne rende conto?”.

Il padrone di casa se ne rese subito conto. Si tolse in fretta le pantofole e fu indicibilmente felice che l'architetto non trovasse impossibili anche le sue calze. Poi andarono nella camera da letto, dove l'uomo ricco poté rimettersi le sue pantofole.

“Ieri” disse timidamente “ho festeggiato il mio compleanno. I miei cari mi hanno letteralmente coperto di regali. Le ho chiesto di venire, caro signor architetto, perché ci dia qualche consiglio su come possono essere sistemati nel modo migliore”.

La faccia dell'architetto si allungava a vista d'occhio. Infine esplose:

“Com'è possibile che lei arrivi al punto di farsi regalare qualcosa? Non le ho forse disegnato tutto io? Non mi sono forse preoccupato di tutto? Lei non ha più bisogno di nulla. Lei è completo!”.

“No, questo lei non lo può fare! Mai e poi mai! Ci mancherebbe altro. Cose che non sono state disegnate da me? Non ho già fatto abbastanza concedendole di tenere lo Charpentier? La scultura che mi sottrae il vanto della mia opera! No, lei ormai non può acquistare più nulla!!

“Ma se il mio nipotino mi regala un lavoretto fatto all'asilo?”. “Non può accettarlo”.

Il padrone di casa era annientato. Ma non si diede ancora per vinto. Un'idea, sì, un'idea!.

“E se volessi comperarmi un quadro al padiglione della Secession?” chiese con aria di trionfo.

“E allora provi un po' ad appenderlo da qualche parte. Non vede che non c'è più posto per nulla? Non vede che per ogni quadro che le ho appeso io ho creato una cornice originale per ogni parete, per ogni muro? Non può neppure spostarlo, un quadro. Come può pensare quindi di trovare il posto per un quadro nuovo”.

A questo punto nell'uomo ricco avvenne una trasformazione. L'uomo felice si sentì all'improvviso profondamente, infinitamente infelice. Vide la vita che l'aspettava. Nessuno avrebbe più potuto dargli una gioia. Era condannato a passare davanti alle vetrine dei negozi della città senza provare desideri. Per lui non sarebbe stato prodotto più nulla. Nessuno dei suoi cari avrebbe più potuto regalargli una sua fotografia. Per lui non sarebbero più esistiti pittori, artisti, artigiani. Era escluso per il futuro dalla vita, dai desideri e da ogni aspirazione. Egli intuì: ora avrebbe dovuto imparare ad andarsene in giro con il proprio cadavere. Sì! Era finito! Era completo!» (Loos 1999, pp. 149-155).

12

Possiamo seguire il racconto di Loos e quasi inavvertitamente trasferire l'intonazione delle voci immaginarie di Loos nella nostra voce interiore. L'immedesimazione e il divertimento che i testi di Loos sono in grado di suscitare sono la premessa alla visualizzazione della nostra personale messa in scena. Lo spazio di una tale *messinscena* si disvela, anche in questo caso, seguendo le *energie sottili* dell'incompletezza e dell'imprevedibile.

In questa triste vicenda, però, sia l'incompletezza, sia l'imprevedibile lavorano in negativo. Lavorano indirettamente mostrando come la loro esclusione dalle *forme di vita* comporti da una parte l'inibizione dei desideri e da un'altra parte l'allontanamento dell'accadimento della gioia.

Com'è facile capire la vicenda del *povero ricco* è un caso che presenta i tratti di un tipo-scenico che segue al meglio le convenzioni sociali, è amato e rispettato da tutti, ligio al dovere, alla famiglia e al lavoro, ma che improvvisamente avverte dentro di sé una insoddisfazione in cui attecchisce un desiderio originario: vuole essere felice. Vuole andare incontro alla gioia. E per essere felice, per soddisfare questo desiderio originario e impalpabile, egli sarebbe



Fig. 7
Prima edizione di *Parole nel vuoto*, pubblicata a Parigi e Zurigo nel 1921.

**Fig. 8**

Inaugurazione del *Café Museum*. Adolf Loos in piedi a destra, 19 aprile 1899.

disposto a fare di tutto, *senza badare a spese*. Ma non sa bene cosa fare, non sa bene come comportarsi per rendere concreto il suo desiderio e realizzare il suo sogno. Dall'altra parte c'è invece l'architetto, che all'opposto è così sicuro dei comportamenti che ognuno di noi dovrebbe assumere per essere felice, che si esprime con la sicumera di chi è depositario della verità assoluta e rivelata.

Il tema del comportamento – com'è stato osservato da importanti critici e studiosi di Loos – è il vero *centro di gravità* dei discorsi e dei testi di Adolf Loos. Non è un caso, infatti, che egli si occupi nei suoi scritti dei temi legati alla moda e alla gestualità dell'uomo moderno.

Il nesso tra teatro e comportamento, inteso come conoscenza e indagine sull'animo umano, affonda nell'esperienza antica e da essa risale con una profonda chiarezza e ispirazione da quando con forza nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Oceano*, rivolgendosi appunto a *Prometeo*, lo ammonisce con le seguenti parole: «Renditi conto dei tuoi limiti e cambia comportamento» (Eschilo, *Prometeo incatenato*, 310 sgg.). Non a caso già sul muro esterno del tempio di Apollo a Delfi c'erano incise le due celebri epigrafi «Conosci te stesso» e «Niente di troppo». La prima epigrafe invita al riconoscimento delle proprie capacità connesse ai limiti imposti dalla propria condizione e dalle circostanze; nella seconda epigrafe c'è invece il monito ad evitare ogni forma gratuita di eccesso. In una certa misura sia il monito di *Oceano* sia le due epigrafi del tempio di Apollo, sembrano sintetizzare al meglio il pensiero e l'opera di Adolf Loos. Io credo, anche in base a quest'ultima considerazione, che non è molto difficile rinvenire, nelle composizioni e nella concezione dello *spazio scenico* loosiano, un certa apertura «ascetica»: una composizione del *vuoto* e dello *svuotamento* all'interno di limiti definiti nel quale agisce un modo di *fare spazio* alla gioia.

**Fig. 9**

Soggiorno di casa Müller, Praga 1930.

13

Dunque come comportarci nei confronti dei limiti? Come comportarci nei confronti della loro trasgressione o violazione e come comportarci invece nei confronti della loro accettazione? Lungo questa linea d'interrogazione e di conoscenza dei limiti costitutivi dei comportamenti umani, forse bisogna leggere anche le pagine dei due numeri di *Das Andere (L'Altro)*. Pagine che raccolgono alcuni degli scritti memorabili di Loos e costituiscono una vera e propria miniera di informazioni e analisi dei comportamenti umani descritti e



Fig. 10
Adolf Loos con Claire Back,
il giorno del loro matrimonio,
luglio 1929.

raccontati con impietosa ironia e giocosa leggerezza (Loos 1903, in Cacciari 1995, Borgomainerio 2008).

Come già accennato i comportamenti sono molto spesso intrinsecamente intrecciati ai desideri. E il nesso tra desiderio e comportamento è essenziale allo sviluppo e alla comprensione della vicenda esposta da Adolf Loos. E questo nesso costituisce anche uno dei motivi originari dell'evento teatrale.

Secondo il luogo comune ciò che rende la vita umana degna di questo nome e diversa da altre forme di vita è il fatto che l'essere umano è quel vivente che desidera, che non può non desiderare, e che è sempre e comunque *oltre di sé*. In sintesi l'essere umano non è un semplice corpo senziente, l'essere umano è tale perché è *abitato* dal desiderio. Secondo un altrettanto diffuso modo di pensare, infatti, l'essere umano non è mai contento è sempre insoddisfatto, insopportabilmente lamentoso, e non basta mai a se stesso. Per questo motivo è sempre inquieto, e ha sempre bisogno di *altro*. Un po' come il nostro *povero ricco*. Questo *altro* potrebbe essere un oggetto oppure, come accade più spesso, un *altro* essere umano da cui deriva l'insopprimibile bisogno di amare ed essere amati. Ma questo *altro* potrebbe anche essere un ineliminabile bisogno di ricerca di senso. Anche se sembra strano, il *povero ricco* – che un poco alla volta diventa sempre più simpatico – desidera entrare nel mondo del senso. Non gli bastano tutti gli spazi, le comodità, gli oggetti, gli arredi e le suppellettili che l'architetto ha efficacemente realizzato per lui e solo per lui. Il nostro *povero amico* suscita simpatia perché il suo comportamento assomiglia a quello di un *infans*. Assomiglia al comportamento di un *infans* che non ha le parole giuste per esprimere il suo autentico desiderio di senso e quindi si appella all'arte, che non ha bisogno di parole per renderci felici, e si affida all'architetto, come un bambino si affida alla mamma che se ne prende cura. Ma nel suo intimo egli spinge per entrare nel mondo del senso. Senza la realizzazione di questo privato *rito di passaggio* la

nostra vita, la vita del nostro sventurato, come racconta Loos, sembra destinata a sprofondare nell'apatia e nello sconforto.

14

A proposito di un povero ricco descrive bene, secondo me, il nesso fra ricerca del senso e soddisfazione del desiderio e si chiede se questo nesso possa trovare una via d'uscita, si chiede se questo nesso possa essere sciolto. Per questo la messa in scena del rapporto tra il *povero ricco* e quella dell'architetto non è solo la rappresentazione di un *conflitto* tra caratteri, un aspetto tipico del teatro borghese o del teatro realista, ma suggerisce lo scenario di un *conflitto* tra destini (Benjamin 1995, pp. 31-38)¹.

La trama del racconto, infatti, mette in scena il conflitto tra l'architetto *dominatore* degli spazi esistenziali con il suo *linguaggio* onnicomprensivo, e il comune mortale un po' infantile, *dominato*, spesso ignaro del controllo che si esercita sulla sua vita, incerto sul da farsi ma sempre curioso e desideroso e alla ricerca di inaspettati e straordinari momenti di gioia. Dall'articolazione del rapporto tra *dominatore* e *dominato* si fanno avanti queste domande: che cosa sta succedendo? Che cosa vuol dire? Come andrà a finire? Dov'è la giustizia?

In generale questa è la struttura di una trama teatrale e questa sembra essere anche il *canovaccio* dei *teatrini* di Loos, in cui si svolge il *gioco* della trasformazione di ciò che accade sotto i nostri occhi in rapporto a ciò che questo stesso accadere suscita in profondità nella nostra anima.

Com'è noto i comportamenti umani primari, come il riso e il pianto, l'affetto o l'odio, sono spesso originati da moventi incomprensibili che scaturiscono da forze inconsce imprevedibili. E questo indipendentemente da quali possano essere le spiegazioni logiche che in seguito possano essere esibite per provarne la razionalità.

Questa esigenza di controllare l'incomprensibile e l'imprevedibile è a sua volta una caratteristica del comportamento umano e della sua idea di autocontrollo. Per riprendere ancora una volta le riflessioni di Wittgenstein possiamo ricordare come il comportamento stesso si articola come un *giuoco linguistico* in cui resiste un residuo d'imprevedibile: «Il nostro gioco linguistico – scrive Wittgenstein – è un'estensione del nostro comportamento primitivo. (Infatti, il *giuoco linguistico* è comportamento. [Istinto])» (Gargani 1979)². Il riso e il pianto, la vendetta e il perdono, l'amicizia, l'odio, il rancore, la rassegnazione, sono modi del comportamento. Come tali sono anche forme espressive dotate di senso, con cui l'uomo reagisce e si esprime nelle situazioni della vita. Anche per Loos il comportamento, quello degli uomini come quello del materiale o di un oggetto d'uso come la sella, la sedia o la saliera, sono innanzitutto un moto espressivo e suggeriscono un orientamento del senso nella realtà effettuale. Un orientamento del senso che desidera avere degli effetti sulla realtà di lunga durata: cose e fatti che desiderano cioè *durare* nel tempo.

15

Ora se torniamo alla vicenda del *povero ricco* vediamo che l'architetto ha operato con l'intenzione di guidarne, o progettarne, completamente i comportamenti. Di conseguenza il nostro *caro povero ricco*, ormai *spogliato* di ogni forma di desiderio, si aggira per la città come un cadavere.

L'epilogo del *povero ricco* è esilarante e allo stesso tempo molto commovente: «Era escluso per il futuro dalla vita, dai desideri e da ogni aspirazione. Egli intuì: ora avrebbe dovuto imparare ad andarsene in giro con il proprio cadavere. Sì! Era finito! Era completo!». Il finale del racconto – l'*exitus* della sorte del *povero ricco* – termina con l'immagine di un uomo senz'anima. Si conclude con l'immagine di un cadavere, di un corpo senza più espressione



Fig. 11
Adolf Loos con Claire Back e Kiki, la loro cagnolina giapponese, 1930.

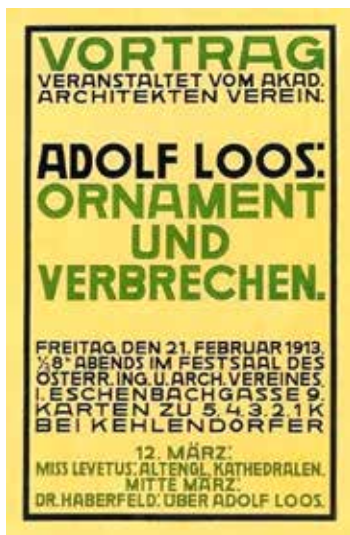


Fig. 12
Ornament und Verbrechen,
 locandina della conferenza
 pubblica del 12 marzo 1909.

vitale. Proprio come accade in tante favole, anche nella vicenda del *povero ricco* i desideri si realizzano in modo sinistro e autodistruttivo.

Dunque da un lato Loos ci mostra, senza esprimere un giudizio, le conseguenze dei comportamenti legati alla soddisfazione del desiderio, che spesso sarebbe meglio lasciare inappagato, dall'altra parte invece – quando i giochi sembrano ormai chiusi e la vicenda del *povero ricco* sembra definitivamente risolta nella punizione dello sventurato a vagare per la città come un cadavere – all'improvviso irrompe silenziosa una nuova tensione: l'aspirazione.

Risulta abbastanza chiaro, nella vicenda del *povero ricco*, il ruolo del desiderio. Ma a che cosa sta alludendo Loos quando dice che oltre al desiderio il nostro *sventurato amico* si sente anche escluso da ogni aspirazione? Abbiamo detto che l'*exitus* della vicenda del *povero ricco* termina con l'immagine di un uomo affranto e infelice che vaga per la città come un cadavere. Proprio l'immagine del cadavere, la parola cadavere, sposta la scena loosiana dallo spazio della vicenda sarcastica nel luogo di una messinscena mitico-arcaica. La visione del cadavere sposta la nostra storia nello spazio del rito arcaico.

Il teatro, prim'ancora che una conoscenza estetica, come hanno mostrato molti autori e studiosi, affonda le sue radici proprio nell'esperienza del rito arcaico. E nel rito arcaico va rintracciato anche il desiderio da parte degli uomini di conoscere in anticipo – oppure sospendere nella ripetizione ritmica – il valore e il senso delle vicende umane.

Gli esseri umani s'interessano da sempre all'esito di una storia. A noi piace andare al teatro, al cinema, leggere un romanzo oppure ascoltare la storia di qualcuno, perché siamo innanzitutto incuriositi e attratti dal come una vicenda andrà a finire. Com'è morto? Come l'ha ammazzato? Com'è possibile? Si sono rivisti? Si sono riconciliati?

E molto spesso proviamo piacere anche nel rivedere, rileggere o ripensare quella stessa identica storia che già conosciamo a menadito. Oltre al piacere di conoscere come le cose andranno a finire, infatti, la ripetizione rituale di un'azione procura anche una paradossale liberazione dal desiderio di conoscerne la fine, magari per concentrarsi su altri aspetti e quindi immaginarne sviluppi alternativi alla fine già segnata. Insomma ciò che ci spinge ad amare le storie, come iniziano, come si sviluppano e poi come finiscono, è la nostra innata ignoranza nella comprensione della nostra stessa esistenza – dei suoi limiti – e su come andrà a finire.

A questo punto merita porsi anche questa domanda: la messa in scena comporta anche il riconoscimento di un fine ulteriore, etico-politico, inscritto nella fine della vicenda rappresentata?

L'insistenza sulla fine non è anche un insistere sulla necessità di avere un fine? Di porre un fine, un obiettivo, alle umane azioni e aspirazioni? Insomma sembra che una sorprendente custodia del fine appare celata nella prospettiva del gioco del teatro. A teatro, come nelle vicende raccontate da Loos, la fine e il fine, gioiscono e soffrono la stessa sorte: rappresentare un ordine, l'idea che si possa porre un ordine alla contingenza e alle contraddizioni (Tagliapietra 2010). Un ordine che esige immaginazione e non imposizioni, ovviamente.

16

Ora a proposito delle prime esperienze rituali, l'antropologia parla di un sapere che gli esseri umani hanno sviluppato in rapporto all'esperienza della morte: dall'aver visto la morte. Nella visione della morte noi vediamo ciò che possiamo definire la prima rappresentazione. Originariamente si trattava appunto di rappresentare un esito mortale. Di vedere l'esito finale. E che cosa vede colui che vede l'esito finale? Chi vede l'esito finale scorge ormai rapprese le misere spoglie dell'uomo: vede il cadavere. Il cadavere è l'ultima immagine di una serie di eventi che completa la fine di una storia umana.

Lucien Lévy-Bruhl ha descritto l'esperienza traumatica dell'uomo primitivo di fronte al cadavere (Lévy-Bruhl 2014). Secondo lo studioso francese dalla differenza tra l'individuo vivente e il cadavere, l'uomo ha man mano elaborato la fede nell'immortalità dell'anima di contro al cadavere che inesorabilmente si disgrega e in quattro e quattr'otto svanisce per sempre. Con la visione del cadavere l'uomo arcaico avverte per la prima volta di possedere un corpo governato dal suo interno da uno spirito vitale capace di animarne il corpo e dunque guidarne i gesti e i comportamenti.

E questo è un punto decisivo. La visione del cadavere fa sorgere nell'uomo la consapevolezza di essere soggetti dell'azione e non soggetti all'azione. Detto in altri termini l'immagine del cadavere fa emergere l'uomo attore, consapevole di usare il corpo come uno strumento secondo una sua precisa intenzionalità. E poiché siamo nel mondo arcaico, la presa di coscienza della differenza tra spirito vitale e corpo strumentale, diventa il modello interpretativo di tutta l'esperienza umana e non solo. Si apre in questo modo il sipario dell'animazione primordiale in cui ogni cosa che accade in qualche modo sopraggiunge perché rientra all'interno di un fenomeno e di una intenzionalità attoriale. Così il cielo, le stelle, il mare, i fiumi, la pioggia, gli animali, le piante, possono comportarsi da esseri benevoli o capricciosi, ostili oppure generosi. Tutto ciò che accade nella realtà è inteso dal sapere originario come qualcosa di attoriale, come qualcosa cioè di analogico e magico. La realtà si popola di divinità, che in qualche modo e come dire che tutto il mondo si popola di attori, e assume i tratti di un teatro in cui lottano spiriti buoni e spiriti cattivi, forze benefiche e malefiche. E un po' alla volta, tutto il mondo si configura come una grande rappresentazione della vita e della morte. In questo scenario la vicenda umana è avvertita come l'insieme di eventi in cui lottano il caso e il destino, la violenza e la saggezza, il padre e il figlio, il nuovo e il vecchio.



Fig. 13
Adolf Loos con Lina Loos
Obertimpfler, Peter Altemberg e
Heinz Lang, 1904.

17

Soprattutto in tutte le culture e le popolazioni primitive, come ha scritto José Ortega Y Gasset a proposito del teatro originario, la vita è intesa come una rappresentazione in cui l'*exitus* diventa in centro misterioso dell'esistenza (Ortega Y Gasset 2006). Durante il rito arcaico si svolgeva, infatti, la messa in scena dell'*exitus*. Con la danza e con il canto lo sciamano-attore approcciava alla dimensione sacra dell'invocazione, dell'evocazione e della rappresentazione di un *exitus* positivo delle azioni umane. Il particolare avveniva la messa in scena di un rituale di invocazione delle forze e degli spiriti invisibili della vita, la cui amicizia e protezione era avvertita come necessaria per assicurarsi la buona riuscita delle battute di caccia. Azioni cariche di pericoli e imprevisti, ma necessarie alla sopravvivenza della comunità (Leroi-Gourhan 1976).

Di queste forze misteriose, invisibili e imprevedibili della vita, l'attore-sciamano primordiale era il rappresentante, colui che durante il rito né assumeva le spoglie e gli aspetti fingendone i comportamenti. Com'è noto il rito è il contrario di irritito – *in-ritus* – che vuol dire vano e inutile, privo di qualsiasi utilità. Il rito è invece ciò che fa accadere le cose. O meglio è ciò che predispone le cose e gli eventi affinché accadano con un buon *exitus*. Il rito è ciò che è utile fare per principiare un'azione che comporta dei rischi e degli imprevisti, come quello della caccia arcaica, come quello eterno della ricerca del senso del fare (Sini 2004, 2005). Come ha spesso ripetuto il filosofo Carlo Sini alla radice della parola sanscrita *Rta*, da cui sorge la parola rito, sono legate una serie di parole che sono importanti per dare un senso all'esistenza che altrimenti sembra votata all'inezia e al disfacimento (Sini 2019).

Rta è alla base della parola *ordine*, della parola *ritmo*, *diritto* e della parola *arte*. Il teatro originario, e quindi ogni autentico teatro delle forze della

vita, è compreso in queste quattro dimensioni attraverso le quali si dispiega il movimento della storia umana. Nel teatro il *ritmo* batte il tempo della rappresentazione – il far riapparire di fronte – . Tale tempo è un tempo *topologico* e cioè non corrisponde, alla lettera, allo scorrere del tempo del mondo ordinario.

Ogni rappresentazione scorre con un suo ritmo specifico. E questo ritmo deve essere *ordinato* e fluire, anche quando è stretto all'interno di contrasti insolubili, *diritto* verso l'*exitus*. Deve scorrere *diritto* verso un *exitus* onorevole e dignitoso. Non importa se tragico oppure comico. Il *diritto*, com'è noto, ordina le regole e i comportamenti da seguire e con i quali bisogna procedere e agire affinché la vita e la sua rappresentazione assumano, di conseguenza, una direzione contraddistinta da un inizio e una fine ritmati dall'*ordine* di un senso etico (Severino 2001). Che sarebbe a dire dall'ordine del senso della Giustizia (Cacciari 1995, in particolare pp. 9-17). Queste regole indicano, infatti, ciò che è giusto e ciò che lecito fare all'interno di una comunità di appartenenza e dove, alla fine, ognuno spera di ottenere sempre, dalla più nobile alla più futile occasione della vita, un dignitoso e buon *exitus*. A questo punto se lo spettatore che assiste alla messinscena s'immedesima nella vicenda, ricevendone nuove forze e nuovi stimoli, allora accade l'*arte*. L'*arte* si configura quindi come un'azione ben fatta e per estensione come un *saper fare*, un saper fare accadere. Sicché, in qualche modo, succede che vita e teatro, realtà e finzione, quasi coincidono.

18

E così ritorniamo all'aspirazione del *povero ricco* che invoca ed evoca l'*arte* per dare un senso ai suoi comportamenti affinché il suo destino assuma un senso nella comunità in cui vive. Sul palco del teatro, come sulla cornice più ampia della vita, l'attore, l'architetto o il *povero ricco* che *abita* in ognuno di noi, mettono in scena le regole e i comportamenti da seguire, da onorare oppure deridere a crepa pelle. Ogni volta che entra in scena l'attore *finge* un modo di vivere, indicando allo spettatore come *fingere* egli stesso, nel senso di *plasmare* azioni e comportamenti nella direzione della ricerca di un giusto *exitus*. Ma giusto in che senso? Direi che si potrebbe dire così: giusto è ciò che ha a che fare con il bene. Ed il bene per l'uomo giusto è che ogni cosa che ci sta di fronte – al di là del bene e del male – è bene che sia. È bene che sia quello che è, è bene che l'*altro* sia. È bene lasciare che l'*altro* sia nella sua libertà rispetto a me e nella sua piena indipendenza. Il bene è desiderare e volere che l'*altro* sia. Così nell'ossimoro del *povero ricco* Adolf Loos racchiude lo spazio elevato di un segreto ben radicato nella fedeltà e nella ricerca della Giustizia. Povertà e ricchezza ben composte e realisticamente orchestrate tra di loro nel gran gioco della vita.

Dal ritratto di Henri Matisse possiamo comprendere l'idea di Adolf Loos *un uomo giusto*. Un uomo che mette in scena la massima aspirazione al bene: è bene che l'*altro* sia. È bene che il nostro *povero ricco* sia se stesso, che inseguia le sue aspirazioni e i suoi desideri, che sia consigliato e guidato ma senza che una mano esterna pretenda artificiosamente di completarlo a tutti i costi e *senza badare a spese*. E non dimentichiamo che spesso è proprio dall'*altro* che giunge a noi la gioia, il dono gratuito della gioia. La gioia più grande è che l'*altro* sia. La gioia è infinitamente più alta della felicità, più volte richiamata da Loos nella vicenda del *povero ricco*. La gioia è più profonda e più vicina al nostro essere della felicità, che è sempre in qualche modo una volontà soddisfatta. È come dice Heidegger, chi riceve gioia è a sua volta «pieno di gioia» e «chi è pieno di gioia può a sua volta dare gioia. Così il gioioso è al tempo stesso ciò che dà gioia» (Heidegger 2007, pag. 19). La gioia è infinitamente più alta e limpida della felicità e giunge a noi – anche se solo

nello spazio e nel tempo breve di una *pièce* teatrale, nell'uso di una saliera o nel disegno di una piccola sedia – perché elimina o sospende le contraddizioni (Severino 2016).

19

Al *povero ricco* «Nessuno avrebbe più potuto dargli una gioia». A questo punto possiamo anche dire che questa affermazione di Adolf Loos appare come la denuncia di un'ingiustizia insopportabile. Il *delitto* peggiore e più imperdonabile che l'uomo possa compiere contro l'uomo e la sua civiltà non è l'ornamento, non è coprire o mascherare inconfessabili menzogne oppure nascondere delle verità scomode altrimenti ingombranti. Il *delitto* peggiore è annullare l'aspirazione al bene e insieme ad esso la ricerca delle piccole e grandi gioie dell'esistenza.

Io credo che il richiamo alla *gioia* e i suoi nessi con gli oggetti d'uso e i luoghi dell'architettura rimane il grande dono che Adolf Loos consegna al gran teatro dell'architettura. Lasciamo all'architettura lo scopo di portare gioia nel mondo. L'intensità che rende così speciale questa gioia, intrinseca al teatro e all'architettura, è il fatto che grazie ad essa Adolf Loos riesce a spezzare l'incantesimo che inspiegabilmente rende incomunicabile la profonda amicizia tra l'energia della ragione e l'intelligenza emotiva. E senza esitazioni riesce anche a rompere gli attaccamenti con ogni eredità polverosa, risvegliando la freschezza e il sorriso indicibile della vita e della realtà. Risvegliando, in questo modo, la vicinanza tra architettura, teatro e sapere ontologico.

Voce fuori testo: «Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato» (Loos 1999, pag. 218-219).

Note

¹ Non è possibile sviluppare in questa sede i nessi tra destino, carattere e teatro, così come sono intrecciati nelle pagine di Walter Benjamin.

² Le pagine 40-46 sono dedicate in particolare a Loos.

Bibliografia

- BECK C. (2014) – *Adolf Loos. Un ritratto privato*. Castelvecchi, Roma.
- BENJAMIN W. (1995) – “Destino e carattere”. In: *Angelus Novus*. Einaudi, Torino.
- CACCIARI M. (1995) – *Adolf Loos e il suo Angelo, “Das Andere” e altri scritti*. Electa, Milano.
- BORGOMAINERIO A. (2008) – *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*. Electa, Milano.
- CANETTI E. (2016) – *Massa e Potere*. Adelphi, Milano.
- CLEMENTE I. (2017) – “Twisted. La poetica di Aldo Rossi”. In: *Aldo Rossi, Soundings I/II*, Aión, Firenze.
- GARGANI A. (1979) – *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Stampatori, Torino.
- GENTILI B. (2006) – *Lo spettacolo nel mondo antico*. Bulzoni, Roma.
- GENTILI B. e CATENACCI C. (2010, a cura di) – *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano.
- KRAUS K. (1987) – *Detti e contraddetti*. Bompiani, Milano.
- KRAUS K. (1995) – *Sulla tomba di Adolf Loos*. In Cacciari M. *Adolf Loos e il suo Angelo. “Das Andere” e altri scritti*, Electa, Milano.
- HEIDEGGER M. (2007) – *La poesia di Hölderlin*. Adelphi, Milano.
- LEROI-GOURHAN A. (1976) – *Gli uomini della preistoria. L'arte, la tecnica, le cacce, la vita quotidiana nell'età della renna*. Feltrinelli, Milano.
- LÉVY-BRUHL L. (2014) – *L'anima primitiva*. Bollati Boringhieri, Torino.
- LOOS A. (1903) – *Das Andere/L'Altro* n.1, Vienna 1903. In: Cacciari M. (1995) *Adolf Loos e il Angelo. “Das Andere” e altri scritti*. Electa, Milano.
- LOOS A. (2016) – *Come ci si veste*. Skira, Milano.
- LOOS A. (1999) – *Parole nel Vuoto*. Adelphi, Milano.
- MACIUIKA J.V. (2000) – “Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism”. In: *Design Issues*, Massachusetts Institute of Technology, Volume 16, Number 2, Summer 2000.
- MILA M. (1977) – *Lettura della nona sinfonia*. Einaudi, Torino.
- ORTEGA Y GASSET J. (2006) – *Idea del teatro*. Medusa, Milano.
- IRTI N. e SEVERINO E. (2001) – *Dialogo su diritto e tecnica*. Laterza, Roma-Bari.
- SEVERINO E. (2016) – *Storia, Gioia*. Adelphi, Milano.
- SINI C. (2004) – *La virtù politica. Filosofia e antropologia*. Jaca Book, Milano.
- SINI C. (2005) – *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*. Jaca Book, Milano.
- SINI C. (2019) – *Dal ritmo alla legge*. Cambria F. a cura di. Jaca Book, Milano.
- TAGLIAPIETRA A. (2010) – *Icone della fine*. il Mulino, Bologna.
- VELOTTI S. (1988) – *Adolf Loos. Lo stile del paradosso*. De Donato, Bari-Roma.
- WITTGENSTEIN L. (2014) – *Ricerche filosofiche*. Einaudi, Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1999) – *Sulla Certezza*. Einaudi, Torino.

Ildebrando Clemente è nato a Foggia il 7 Marzo 1972. Si è laureato presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di progettazione architettonica. PhD - IUAV 2005. È Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Settore scientifico disciplinare: ICAR/14 “ Composizione Architettonica e Urbana”. La sua ricerca si incentra sui rapporti tra teoria e tecniche della composizione architettonica in relazione alla sfera dei fenomeni urbani.

Riccardo Rapparini
Il girotondo delle muse.
Intervista a Sebastián Irarrázaval

Abstract

Questa intervista nasce in occasione del workshop internazionale MIAW (Milan International Architecture Workshop), tenutosi presso il Politecnico di Milano nel febbraio 2021, dedicato a riflettere sullo scalo milanese di Porta Romana. Tra le tante lezioni e conversazioni con Irarrázaval è sorta l'idea di un'intervista in grado di dare sintesi alle numerose tematiche emerse e la cui attinenza al rapporto tra arte e architettura ne rendeva naturale la pubblicazione in questo numero.

L'intervista tocca numerosi temi che tendono, come spesso accade nella pratica del progetto, a sovrapporsi l'un l'altro. Emergono però, nel fluire di questa conversazione, tre principi con forza più dirompente ovvero *traduzione*, *ripetizione* e *totalità*. Tre concetti che nel loro ricorrere in ogni processo artistico aiutano a rintracciare e descrivere l'importanza che le arti hanno avuto nella costruzione del linguaggio architettonico di Sebastián Irarrázaval.

Parole Chiave

Architettura cilena — Traduzione — Ripetizione — Totalità

Riccardo Rapparini: *Vorrei iniziare questa intervista leggendo un breve estratto da una raccolta di saggi del semiologo russo Jurij Lotman intitolata Il girotondo delle muse che penso rifletta bene un carattere della sua architettura: «La pittura influenza il cinema, il cinema influenza il romanzo, la poesia influenza il cinema. È il girotondo delle muse, lo scambio fra un linguaggio estetico e l'altro, il costruirsi del sostrato di valori di ogni sistema culturale» (Lotman 1998, p.32). Lotman quindi sostiene che i linguaggi delle arti tendono a influenzarsi reciprocamente e da questa reciproca dipendenza traggono la propria forza. In che modo le arti hanno contribuito alla costruzione del suo linguaggio architettonico?*

Sebastián Irarrázaval: Tra le arti sono sempre stati presenti processi di contaminazione che hanno nutrito reciprocamente le discipline artistiche e, in fondo, la cultura stessa. Ogni cultura si accresce importando da altre culture così come ogni processo di creazione della conoscenza si fonda su traslazioni che si innescano tra le arti a partire dal concetto di *traduzione*. Lo stesso avviene in architettura i cui processi di *traduzione* possono avvenire o a partire da altre discipline come musica e arti figurative oppure in maniera interdisciplinare quindi a partire da altri prodotti architettonici. Gli scambi interdisciplinari sono sempre stati molto fertili nelle arti, per esempio nella musica, basti pensare ai processi di contaminazioni avvenuti tra la musica popolare e quella religiosa. Più in generale potremmo spingerci ad affermare che è proprio il modo in cui importiamo a produrre e definire una cultura.

Più relativamente al rapporto tra architettura e arte bisognerebbe chiedersi innanzitutto cosa sia oggi l'arte ed accettare che una risposta univoca è impossibile da trovare. Sicuramente però quello che possiamo affermare è

che ciò che accomuna ogni arte è la necessità di creare qualcosa e che questa stessa creazione non può mai avvenire in uno spazio completamente vuoto. Ogni nuova produzione artistica parte da una particolare idea di cultura e quindi parte necessariamente da produzioni precedenti. Non è assolutamente possibile creare qualcosa dal nulla, è possibile solamente farlo a partire da qualche elemento a cui si attinge. Le avanguardie crearono il mito della possibilità di una creazione del tutto originale e incontaminata ma ciò è sempre rimasto solamente un mito come ha ben illustrato Rosalind Krauss (2007). Si pensi anche solo ai processi di traslazione a partire dell'arte africana di artisti come Picasso, Matisse ma anche Klee e Ernst, solo per citarne alcuni.

RR: *Nei suoi progetti il processo di traduzione può partire da elementi molto differenti come opere d'arte, fonti desunte dal contesto ed infine anche dall'utilizzo di diagrammi. Come avviene la scelta del riferimento che poi determinerà il progetto? In che modo si affida ad un'immagine piuttosto che ad un'altra?*

SI: Quello che c'è alla base di ogni processo di *traduzione* è l'idea di essere capaci di trovare e riconoscere qualcosa di fertile anche in maniera accidentale. È un processo fatto di tentativi, esperimenti, fallimenti e successi. Per esempio, per il progetto di allestimento *Locutorio*, che porta in scena attraverso il rapporto tra architettura e drammaturgia un dialogo d'amore tra due malati di Alzheimer, ho guardato un grande numero di fotografie da tradurre nel progetto ma si sono rivelate tutte insoddisfacenti fino a quando ho scoperto quella di Gilbert Garcin, *La colère divine*, che, invece, si è rivelata ideale. Anche l'intuizione gioca un ruolo sicuramente fondamentale ed è legata indissolubilmente ad un principio magico proprio dell'arte. L'esercizio della *traduzione* è come un gioco di prestigio, è qualcosa che devi cercare di innescare, qualcosa che è dentro di te ed appare perché scatenandolo lo rendi manifesto. È come un gioco e quando si gioca bisogna accettare un certo grado di imprevedibilità, l'idea stessa del gioco è poi legata non soltanto a una parte razionale della mente ma anche ad una irrazionale e lo stesso vale quando ci si appropria alla conoscenza e quindi non usando solamente processi razionali ma soprattutto attraverso la propria sensibilità. Questo è uno dei principi fondamentali dell'estetica, raggiungere la conoscenza attraverso la sensibilità.



Fig. 1
Foto di Gilbert Garcin, "La colère divine", 2002.



Figg. 2, 3

Sebastián Irarrázaval, "Locutorio", scenografia per l'opera del drammaturgo Jorge Díaz messa in scena al Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, 2017.

RR: *Trovo molto interessante che stia parlando del rapporto tra architettura e arte a partire dai processi compositivi alla base delle discipline artistiche e non limitando il progetto di architettura a oggetto d'arte da contemplare. C'è un ulteriore processo creativo che trovo ricorrente nell'analisi dei suoi progetti e che spesso si sovrappone a quello di traduzione, ovvero il concetto di ripetizione. Spesso nei suoi progetti ricorre a questo processo di reiterazione di forme come se in qualche modo fosse la ripetizione a dare una struttura logica all'irrazionalità della traduzione. In che modo sovrappone questi due temi nei suoi processi di progettazione?*

SI: Sicuramente l'idea di lavorare con un concetto di *totalità* è sempre stato fondamentale per me e penso che sia un principio comune a tutte le arti così come lo è il concetto che sia una certa forma di ordine a garantire la *totalità* stessa. La *totalità* è sempre presente, si può, certo, scegliere se abbracciarla o meno, ma resta comunque lì. I contenuti di una forma d'arte sono sempre strutturati attraverso una sorta di organizzazione. Per esempio nella musica a programma è il *programma* a diventare il contenuto, la linea descrittiva di una storia che viene narrata esclusivamente con elementi musicali. Questa, quindi, si differenzia dalla musica assoluta il cui contenuto è la musica stessa. Strauss, per esempio, compone nel 1915 l'*Eine Alpensinfonie* il cui *programma* era tentare di tradurre in musica l'esperienza dello scalare una montagna e quindi tentare di tradurre attraverso i suoni la visione di elementi naturali come pietre, ruscelli oppure fenomeni atmosferici come l'alba e il tramonto. Ogni elemento di questa scalata doveva essere tradotto in suono. Ascoltando questo componimento noi comprendiamo il significato di tali suoni sulla base delle nostre precedenti esperienze musicali e anche per la specifica fisiologia che appartiene a ciascun *fonema*. Questa è parte di quello che possiamo chiamare *contenuto emotivo*. Per vivere, per avere una presenza, abbiamo bisogno di una durata, abbiamo bisogno di tempo per esistere e, ovviamente, di prendere fisicamente parte a una esperienza. Quindi è assolutamente impossibile uscire interamente dall'idea di una sorta di *totalità*. Ora, per tornare alla domanda, in questa idea di *totalità* l'ordine è necessario e viene raggiunto grazie alla *ripetizione*, esattamente come avviene nella musica. Il punto in cui *traduzione* e *ripetizione* si incontrano è nella necessità della prima di trovare un *medium*, la seconda, per manifestarsi.

Figg. 4, 5

Silos e cisterne nel comune di Licantén, Cile, 2020.
Archivio Sebastián Irarrázaval.

**Figg. 6, 7.**

Sebastián Irarrázaval, "Teatro Mataquito", Licantén, Cile, 2020.
Archivio Sebastián Irarrázaval.



Prendiamo ad esempio il *Teatro Mataquito* il cui processo di *traduzione* ha due origini. La prima è legata alla traslazione di elementi tipici di Licantén, comune in cui verrà realizzato il teatro, e in particolare dei silos e delle cisterne che scandiscono come monumenti il territorio; la seconda è invece legata alla *traduzione* di elementi costruttivi caratteristici delle architetture agricole locali come le esili strutture in legno delle vigne che si *ingigantiscono* divenendo struttura portante del progetto. Dopo questo primo processo di *traduzione*, la *ripetizione* viene chiamata in causa dalla necessità di frammentare il programma in tre parti (*foyer*, galleria e scena) ma soprattutto per poter includere il tema del numero. La *ripetizione* deve necessariamente essere misurata dal numero, deve avere a che fare con qualcosa inerente a noi, essa è connessa alla comprensione del numero. C'è una forma di piacere, di soddisfazione, che si presenta quando le nostre capacità cognitive sono stimolate dal riconoscimento del numero. La *ripetizione* ha a che fare con quello che è possibile contare, con la possibilità stessa di contare ma anche con quella di non poterlo fare. Probabilmente in questa differenza intercorre la stessa che Roland Barthes individua tra *Piacere (Pleasure)* e *Godimento (Jouissance)* ovvero la distinzione tra un piacere appagante, euforico e un godimento che nella assenza risulta sfrenato, lacerante. Nel *Teatro Mataquito* probabilmente questa *ripetizione* non produce *Godimento* ma *Piacere* per via della sua riconoscibilità.

La riconoscibilità è un tema fondamentale dell'architettura ed è per questo che spesso scelgo metodi e materiali costruttivi che appartengono al luogo, proprio per la loro riconoscibilità e comprensione. Nelle costruzioni locali, informali, come per esempio quelle agricole, l'obiettivo non è la bellezza, la bellezza è il risultato di altri fattori e viene raggiunta con elementi che appartengono al territorio, a portata di mano. Tradurre questi elementi garantisce che il progetto venga riconosciuto e compreso dalla popolazione e questo è fondamentale.

L'idea della *ripetizione* è poi anche legata a quella del soddisfacimento di una aspettativa. Siamo sempre preparati a riconoscere degli schemi ed in questo modo un evento che è accaduto nel passato ci prepara ad una eguale esperienza che potrebbe accadere nel futuro, questa proiezione produce una forma di



piacere. Così chi entra nel teatro è libero di muoversi da una parte all'altra e in qualche modo ha la possibilità di ritrovare qualcosa di noto, questa sicurezza produce un certo piacere ma soprattutto rende più confortevole l'abitare una architettura. Credo profondamente che l'abitare non abbia a che fare con la sorpresa ma con l'atteso.

RR: *Il rispetto del luogo è sempre stato fondamentale nell'architettura cilena e quanto ci ha raccontato precedentemente lo conferma. Mi sembra di poter aggiungere che nei suoi progetti è in grado di trascendere la pura apparenza per raggiungere la profondità di un territorio facendone emergere le strutture sottese. Come si approccia a un luogo quando le viene commissionato un progetto?*

SI: L'idea di Heidegger di rivelare un luogo è sempre stata una fonte di ispirazione per me. Rivelare un luogo è impossibile senza rivelarne aspetti culturali ma soprattutto senza valutare in che modo il corpo si muove ed interagisce con lo spazio.

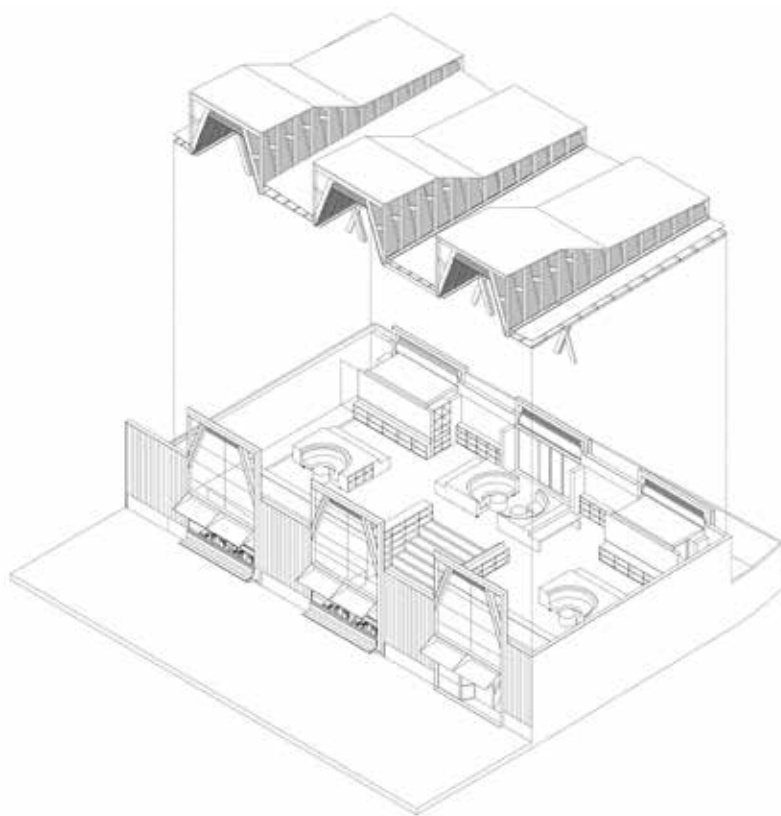
Per esempio nella *Biblioteca Pública* a Constitución ho deciso di riferirmi a quello che potremmo definire *patrimonio intangibile* e quindi ancora a quell'insieme di memorie che rappresentano e denotano un popolo. Per esempio anche in questo caso l'aspetto costruttivo è fondamentale in quanto va ad ereditare le tradizionali strutture in legno della zona.

Questo tradurre dal luogo i tratti distintivi dell'architettura è fondamentale in quanto crea delle connessioni e grande parte del *fare architettura* è proprio nel creare connessioni. Queste possono essere tra parti interne dell'edificio oppure tra edificio e contesto ma anche e soprattutto con le persone. Il modo in cui le persone reagiscono quando si relazionano al progetto contribuisce a creare delle connessioni emotive con l'architettura. Per me è fondamentale creare questo genere di affezione e rendere lo spazio il più confortevole possibile. L'affezione delle persone a un progetto fa sì che questo *viva* più a lungo. La durabilità, sappiamo bene, è uno dei tre principi fondanti dell'architettura

Figg. 8, 9, 10, 11.

Sebastián Irarrázaval, "Biblioteca Pública", Constitución, Cile, 2015.

Archivio Sebastián Irarrázaval.



ma io credo che non abbia a che fare solamente con gli aspetti della solidità costruttiva ma soprattutto con quelli legati a come le persone si prendono cura dell'architettura. Questo aspetto assume nella biblioteca un ruolo ancora più importante in quanto parliamo di un edificio pubblico in un contesto in cui il tasso di istruzione è bassissimo. Progettare uno spazio accogliente nel quale la popolazione possa rappresentarsi e affezionarsi significa, in qualche modo, avvicinarla alla conoscenza. Per questo anche gli interni cercano di ridisegnare un ambiente domestico che invogli a trascorrere il proprio tempo al suo interno ed entrare in relazione con questo luogo della cultura. Questa sensazione di *rifugio* viene poi anche proiettata all'esterno, nelle facciate, che riproducono le panche dei prospetti rinascimentali fiorentini, invitando a vivere l'architettura in maniera accogliente anche nello spazio liminale esterno-interno.

RR: *Una breve nota biografica, in conclusione, mi suggerisce la prossima domanda. I suoi studi all'università non sono iniziati dall'architettura bensì dalla letteratura. Abbiamo prima citato traduzione e ripetizione, ora le chiedo se ci sono altri procedimenti compositivi tipici della letteratura che utilizza quando progetta? O più in generale come interpreta questo legame tra scrittura e architettura?*

SI: Ci sono alcuni punti di continuità evidenti come per esempio l'idea di ordine, sia architettura che scrittura hanno necessità di ordine e di organizzazione. L'architettura è come un romanzo in quanto ambisce a una *totalità* composta da più parti che vengono sistematizzate attraverso l'uso della sintassi e della grammatica. L'ordine con cui vengono organizzate le parti, le parole, è fondamentale in quanto è il processo di composizione che fa sì che un progetto, o una poesia, assuma un determinato significato e non un altro. Non è uguale se viene utilizzata una parola prima o dopo un'altra. C'è poi una ulteriore importante componente legata al suono delle parole che può addirittura diventare più importante del significato stesso. Anche in questo caso la somiglianza all'architettura è evidente, per esempio la materialità di un elemento può produrre un effetto completamente differente da un punto di vista del significato. Come nella poesia, tutti gli elementi sono interconnessi e il significato si manifesta grazie alla relazione tra le parole. Per esempio l'*Integral Stimulation Center*, un centro pedagogico per bambini vulnerabili promosso dalla fondazione Isabel Aninat Echazarreta, era inizialmente stato progettato per essere realizzato in mattoni ma per ragioni economiche non è stato possibile farlo. Ho optato quindi per un calcestruzzo tinto di bianco provando a sperimentare se sia possibile *liberarsi* della materialità, della presenza materica del materiale. Avevo già precedentemente testato la densità che viene prodotta dal legno, materiale dotato di una propria intensità interna, e ho provato a ricercarla nel calcestruzzo sfruttandone soprattutto il rapporto tra luce e ombra.

Tornando al rapporto architettura-scrittura mi è capitato di riflettere su una ulteriore affinità interessante che sussiste tra l'architetto e il direttore d'orchestra.

Come quest'ultimo accompagna l'ascoltatore col movimento delle mani all'interno di un testo musicale e sceglie se soddisfare o meno le sue aspettative così l'architetto possiede una visione generale che lo accomuna a un narratore onnisciente, per tornare nuovamente alla letteratura. L'architetto infatti in qualche modo conosce tutto e può così controllare il comportamento e le emozioni di chi abita il suo progetto così come lo scrittore esercita un controllo sui suoi personaggi e, conseguentemente, sui lettori. Esercitare un controllo è un esercizio fondamentale dell'architetto, significa anticipare in qualche modo

Figg. 12, 13.

Sebastián Irarrázaval, "Integral Stimulation Center", Talagante (Santiago), Cile, 2020.
Foto di Cristobal Palma.
Archivio Sebastián Irarrázaval.



quello che accadrà nel futuro, nel momento in cui il progetto passa dalle sue mani a quelle degli abitanti. Sempre nell'*Integral Stimulation Center* ho cercato di creare qualcosa che avesse un aspetto casuale ma sempre a partire da una matrice ripetitiva. Questo è ben leggibile in pianta dove all'aspetto esteriore più casuale si riconosce invece una regolarità interna misurata dalla aule. Dove si esercita il controllo? Nella scelta di impostare un rapporto casuale ma ripetuto per cercare di stimolare le capacità cognitive dei bambini e di creare una sorta di libertà in uno spazio chiuso e protetto. Lo spazio viene controllato per far sì che assuma esso stesso un ruolo pedagogico e stimolante.

I giorni successivi all'intervista sono stati impresiositi da ulteriori scambi tra Irarrázaval e il sottoscritto. Questi ha voluto *aprire le porte* della sua biblioteca suggerendomi alcune letture che in qualche modo ne hanno influenzato la formazione e che, per ricchezza e originalità, ho ritenuto interessante citare in conclusione.

Il primo testo suggeritomi si riferisce all'idea di *totalità* ed *ordine* alla base di ogni creazione artistica che Irarrázaval riconduce alla figura di Mahler,

Figg. 14, 15.

Sebastián Irarrázaval, "Integral Stimulation Center", Talagante (Santiago), Cile, 2020.
Foto di Cristobal Palma.
Archivio Sebastián Irarrázaval.



Fig. 16.

Sebastián Irarrázaval, "Integral Stimulation Center", Talagante (Santiago), Cile, 2020.
Archivio Sebastián Irarrázaval.

affrontato attraverso il celebre testo di Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale*. Non è casuale, poi, che lo studio del compositore boemo venga approfondito attraverso un testo dichiaratamente interessato a indagare l'apparato formale della musica di Mahler e quindi più direttamente traducibile in termini architettonici.

Riguardo al tema della *traduzione* i fili del discorso si intrecciano ma emergono due saggi con maggiore chiarezza. Il primo è *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin che intravede nei processi di *traduzione* un ruolo metalinguistico, la capacità quindi di innescare una relazione tra la lingua originale e la lingua della traduzione che *esiste* nella differenza tra le due ma che, tramite la differenza stessa, è in grado di condurre «l'originale [...] in una zona superiore e più pura della lingua» (Benjamin 1995). Elevandola.

A Benjamin si affianca un filosofo, Andrés Claro, amico e collega di Irarrázaval presso la Pontificia Università cattolica del Cile, che, formatosi sotto Derrida, ha affrontato in più occasioni il tema della *traduzione*. In *“Transportation is civilisation”: Ezra Pound's poetics of translation* affronta i diversi ruoli culturali che assume la *traduzione* attraverso contributi di Pound, ma anche Eliot, Goethe e Derrida solo per citarne alcuni. Ne emerge un quadro ancora più ricco in cui la *traduzione* si delinea come processo operativo di costruzione di conoscenza e cultura proprio per la sua capacità di «produrre forme poetiche di significato e rappresentazione (rafforzando la percezione, espandendo una visione del mondo, facendo rivivere voci del passato che criticano e plasmano il presente)» (Claro, 2014). Quindi *traduzione* non come copia o trascrizione ma come atto di trasmissione in grado di proiettare il passato nel presente, *traduzione* come processo di costruzione di nuovi linguaggi d'arte. Usando le parole di Eliot citate da Claro:

«Translation is valuable by a double power of fertilizing a literature: by importing new elements which may be assimilated, and by restoring the essentials which have been forgotten in traditional literary method. There occurs, in the process, a happy fusion between the spirit of the original and the mind of the translator; the result is not exoticism but rejuvenation» (Claro, 2014, p.4).

L'intento di questa *genealogia* del pensiero, si precisa, non ha evidentemente l'intenzione di restituire l'intero universo di riferimenti che hanno formato Irarrázaval ma piuttosto di sottolineare l'importanza che hanno avuto le arti nella formulazione dei processi che egli applica al progetto. E quindi il Mahler di Adorno ci consegna una chiave di lettura sul tema della *totalità*, così come fa la musica a programma di Strauss dove la *totalità* necessita di *ordine* per manifestarsi; Benjamin, Claro e Pound si alternano sul tema della *traduzione* che diventa procedimento operativo e mai copia; Krauss *risolve* il conflitto tra *traduzione* e *originalità* mettendoci in guardia dell'impossibilità di una creazione *dal nulla* ma solo di una *a partire da*; poi *Il piacere del testo* di Barthes ci suggerisce un'analogia tra la fruizione di un testo letterario e di uno architettonico, piacere che per essere goduto deve necessariamente avere a che fare con la riconoscibilità; infine l'immagine del ponte di Heidegger (1976, pp. 102-103) che *significa* un luogo chiude questo *girotondo* di riferimenti culturali.

Tutti questi elementi si legano tra loro per diventare materiale del progetto. E grande parte dell'architettura di Irarrázaval è mossa proprio dal desiderio di creare legami perché, come lui stesso afferma, l'architettura è una disciplina *religiosa* in quanto *re-liga*, crea legami e questi devono essere tra arti, linguaggi, luoghi e persone.

Bibliografia.

- ADORNO T. (2005) – *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1975) – *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (1995) – “Il compito del traduttore”. In: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, Torino.
- BIAGI M. (2016) – *Risorse-costruzione-architettura: la sostenibilità non rinunciataria nel Cile dopo il terremoto*, in «Casabella», vol. n. 859, marzo, pp. 32-43.
- CLARO A. (2014) – *'Transportation is Civilisation': Ezra Pound's Poetics of Translation*, https://www.academia.edu/27216096/Transportation_is_Civilisation_Ezra_Pounds_Poetics_of_Translation
- CORBELLINI G. (2020) – *Double Why, 2Y House by Sebastián Irarrázaval*, in «Vesper», vol. n. 3, pp. 50-59.
- CRESPI G. (2013) – *Il senso delle cose inusuali. Sebastián Irarrázaval: una casa dai container*, in «Casabella», vol. n. 821, gennaio, p. 17.
- CRESPI G. (2011) – *Una scuola nella scuola*, in «Casabella», vol. n. 807, novembre, p. 15.
- HEIDEGGER M. (1976) – “Costruire, abitare, pensare”. In: *Saggi e Discorsi*, Vattimo Gianni (a cura di), Ugo Mursia Editore, Milano.
- KRAUSS R. E. (2007) – *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Elio Grazioli (a cura di), Fazi Editore, Roma.
- LOTMAN J. (1998) – *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Silvia Burini (a cura di), Moretti & Vitali, Bergamo.
- PAGLIARI F. (2007) – *Ochoalcubo House, Sebastián Irarrázaval*, in «The Plan», vol. n. 021, agosto.
- PALMER M., P. MARDONES (2009) – *Monográfico Oficina Sebastián Irarrázaval*, Serie Obras, Editorial ARQ, 2009

Riccardo Rapparini, 1995, è architetto e dottorando di ricerca in "Architettura e Città" presso l'Università di Parma. Si è laureato in "Architettura, Ambiente costruito e Interni" al Politecnico di Milano discutendo una tesi intitolata "Frammenti di un discorso architettonico e urbano" che affronta il tema della rigenerazione delle periferie urbane attraverso il dialogo tra progetto urbano e architettonico. È dal 2017 assistente alla didattica in composizione architettonica presso il Politecnico di Milano e dal 2020 presso l'Università di Parma, ha svolto anche il ruolo di tutor in workshop internazionali quali Archea (2020) e MIAW (2021). La sua attività di ricerca verte attualmente sulle tematiche della trasmissibilità del progetto architettonico attraverso critica storica, teoria e didattica.

Maria Chiara Manfredi
**Scultura e architettura conquistano spazio.
Esempi tra Medioevo e Contemporaneo dal workshop
Presenze scultoree**

Abstract

Indagare il rapporto tra architettura e arte è il *fil rouge* del Workshop 2016 Presenze scultoree, organizzato dall'Università di Parma (coordinamento Carlo Quintelli), dall'Università IUAV di Venezia, Università di Bologna, Politecnico di Milano e Università di Roma La Sapienza.

Di quell'esperienza teorico-pratica – il workshop aveva come fine la progettazioni di nuovi spazi museali del CSAC in rapporto a precise opere d'arte – l'articolo ne costituisce un preciso resoconto di tutti i contributi resi a diverso titolo dai numerosi relatori intervenuti.

Parole Chiave

CSAC — Architettura — Scultura — Arte

Indagare il rapporto tra architettura e arte è il *fil rouge* del Workshop *Presenze scultoree*, organizzato dall'Università di Parma (coordinamento Carlo Quintelli), dall'Università IUAV di Venezia, Università di Bologna, Politecnico di Milano e Università di Roma La Sapienza.

Il confrontarsi stando in uno specifico luogo, la sede Csac dell'Abbazia di Valserena a Parma, con diversificate e attente visioni del rapporto tra architettura e scultura, migrando da una disciplina all'altra sul concetto di “spazio” oggi si rivela in una dimensione diversa.

Rileggere il contesto del workshop svoltosi nell'estate 2016 nel tempo presente, fa meglio apprezzare quella occasione di incontro e di condivisione che oggi non ci è permessa e, a distanza di qualche anno, l'approfondimento ne ha guadagnato facendo emergere accezioni non immaginabili. Pur in una fase di allontanamento dai luoghi dove l'arte vive ed è conservata.

L'occasione di dover operare un possibile “trovare spazio” alle opere scultoree che sono conservate nel luogo abbaziale, come sempre avviene, è stato l'innesco per alimentare un dialogo tra diversi relatori che, nei nove giorni del workshop, hanno scandito sequenze logiche e dilatato i confini su un tema culturale antico. Tali continui intrecci di punti di vista diversi tra teoria e pratica hanno fatto apparire sul tavolo di lavoro molte situazioni reali accompagnate da rare testimonianze che possono derivare solo dall'esperienza diretta dei singoli docenti e artisti.

Così a poco a poco si è venuto delineare, coinvolgendo studenti e pubblico, un vero e proprio “contesto culturale” di indagine. Dalla scuola quintavalliana di studi sul Medioevo ad una filosofia milanese dell'espore che contraddistingue lo spazio architettonico in rapporto all'arte, ma anche attraverso l'ap-



giovedì

21

ore 10 Accoglienza e distribuzione dei materiali di lavoro

ore 12 **Valsereana, un'abbazia del circuito cistercense**
Arturo Calzona, Giorgio Milanese

ore 15.30 **Presenze scultoree: le possibilità del luogo abbaziale**
Carlo Quintelli

venerdì

22

ore 10 **Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione: una storia in divenire**
Francesca Zanella, Carlo Quintelli

Laboratorio

ore 18 **Scultura - Incontri: Paolo Icaro Chissotti**

ore 21 **A partire da "Corpo e Spazio" di Martin Heidegger**
Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, Rita Messori, Carlo Gandolfi, Davide Colombo

sabato

23

ore 9.15 **Scultoreo parmigiano** *Stefano Cusatelli*

ore 9.45 **Scultura lingua morta?** *Vanja Strukelj*

ore 10.15 **Lo scultoreo architettonico** *Enrico Prandi*

ore 15 **Architettura in scena** *Orazio Carpenzano*

domenica

24

ore 12 **Arte e architettura** *Mauro Marzo*

Laboratorio

ore 18 **Scultura - Incontri: Alice Cattaneo**

CSAC Workshop

21-29 Luglio 2016

Presenze scultoree

nel chiostro, nel recinto, nel parco

Parma, Archivio-Museo CSAC, Abbazia di Valsereana

Università di Parma, IUAV di Venezia, Università di Bologna, Politecnico di Milano, Roma Sapienza

Archivio-Museo CSAC

Via Viazza di Paradigna 1, Parma

www.csacparma.it

info: proart@csacparma.it

lunedì

25

ore 10.30 **Esporre con arte, esporre l'arte: l'esperienza italiana**
Giampiero Bosoni

ore 12 **Le particelle elementari**
Alessandro Rocca

Laboratorio

ore 18 **Scultura - Incontri: Alis/Filliol**

martedì

26

ore 17.30 **Aria spaziosa**
Marco Vallora

Laboratorio

ore 21:30 **Les statues meurent aussi** di Chris Marker e Alain Resnais, **Lo sguardo di Michelangelo** di Michelangelo Antonioni
introduce Michele Guerra

mercoledì

27

ore 11.30 **Dis-locazioni artistiche. Interventi nel paesaggio come nuova modalità di sviluppo del territorio**
Marco Borsotti

ore 18 **Scultura e architettura**
Franco Purini

CSAC Lectures

giovedì

28

Laboratorio

venerdì

29

ore 17 Presentazione pubblica dei progetti con giuri accademico

Gli appuntamenti **Scultura-Incontri**, la **CSAC Lectures** e la proiezione del 26 luglio sono aperte al pubblico e ad entrata libera. Le conferenze del sabato mattina si terranno al Teatro Farnese di Parma, tutte le altre all'interno dell'Abbazia di Valsereana



Fig. 1-3.

Locandina del Workshop *Presenze scultoree nel chiostro, nel recinto, nel parco*, CSAC, Parma 2016.

Immagini dalle lezioni del Workshop. Fotografie di Paolo Barbaro.



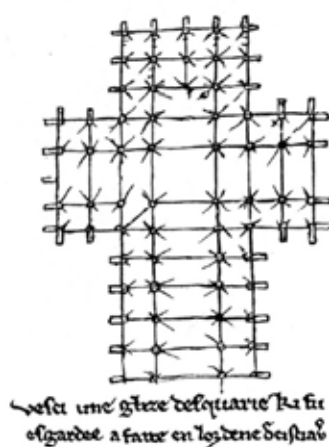


Fig. 4-6.
Villard de Honnecourt, Disegni
tratti dal Taccuino, XIII sec.

Battistero di Parma

porto della scuola anceschiana bolognese, delle riflessioni sul rapporto storia e progetto di Aldo Rossi e di Guido Canella, non trascurando infine le ombre lunghe di Petitot e dell' Aleotti.

Tre sono i percorsi di rilettura che attraversano questa esperienza. Il primo porta in luce il ruolo del contesto, un luogo e un tempo, in cui figura e forma architettonica si realizzano. Il secondo si incentra sull'esperienza e sull'immediatezza del processo ideativo, ovvero dalla visione compiuta dei tre artisti invitati. Il terzo rende conto di un intenso spessore teorico che guida il rapporto tra architettura e scultura attraverso l'approfondimento del termine "spazio" dopo l'influenza della lettura critica di un testo-guida come *Corpo e spazio* di Martin Heidegger. Tornare a quelle riflessioni oggi è utile per portarne fuori i principali caratteri emersi di quel "continuo indagare un misterioso rapporto dell'uomo con lo spazio" (Heidegger) e quindi con l'arte, l'architettura e la scultura.

La media durata del workshop, nei suoi nove giorni, ha permesso di scandire e intrecciare il lavoro di progetto degli studenti con contributi molto differenti tra loro, ad esempio considerando l'istanza sul tema dello storico dell'arte medioevale, del contemporaneo e dell'architetto. Il "regista" di questi nove giorni di workshop, Carlo Quintelli, conoscitore dell'archivio Csac e del luogo abbaziale che lo vede condurre da molti anni progetti e ricerche, ha voluto espressamente riunire "saperi" che nella quotidianità accademica sembrano essere tra loro separati. L'organizzazione e il pensiero dietro questo tema, nel dibattito e anche nel disegno, ha quindi mirato all'apertura di una riflessione che vede nel contesto – il sito, Valsereana – il punto focale verso il quale tendere le speculazioni e verso il quale far convergere le intuizioni e le esperienze, dal medioevo al contemporaneo.

Incalzato dal rapporto architettura e scultura Arturo Calzona, storico dell'Arte Medioevale e tra i primi attori del nascente Csac negli anni Settanta, ripropone i disegni di Villard de Honnecourt, fogli dove ogni forma si fa rientrare nella logica geometrica: tutto è rapportabile ad essa, anche la figura umana.

Lo stesso contesto abbaziale del workshop ricorda la logica progettuale gotica, testimonianza di una architettura "ars cum scientia" e in essa, innestata sulla geometria degli spazi, si disvela il rapporto tra architettura e scultura su facciate, capitelli, volte. Pure San Bernardo di Chiaravalle, teologo della regola cistercense, scriveva della scultura del primo Medioevo: «cosa ci fa nei chiostri quella ridicola mostruosità deforme e deformità formosa?» introducendo una nuova regola per la geometria che, ancora una volta, come racconta lo storico dell'arte Giorgio Milanesi riferendosi alle linee dell'Abbazia di Valsereana, orienta sia gli spazi architettonici e sia le forme plastiche della scultura, testimoniando come il luogo abbaziale simboleggi il trascorso storico del legame tra arte e architettura e del significato della loro sottesa misura e forma.

Con le sue riflessioni Stefano Cusatelli ricorda come il contesto parmigiano esprime una precisa identità scultorea e architettonica che è sì quella (medioevale) di Benedetto Antelami, ma anche di Simone Moschino (tra le altre la facciata di San Giovanni), di Giovan Battista Aleotti nel XVII secolo (il Teatro Farnese), di Ennemond Alexandre Petitot nel XVIII secolo, che spingono in avanti opere dove la figura di architettura e di scultura congiunte delineano uno spazio unico. A Parma inoltre in modi diversi, sia nel medioevo che nella fiorentina epoca farnesiana, è valsa l'introduzione di ricerche spaziali, scultoree, pittoriche condotte altrove, ad esempio in Francia (il Battistero influenzato da Saint Gilles) o a Roma (le sculture di Parma provenienti dal Palatino). Il con-



testo e l'occasione in cui una certa architettura o scultura sorgono si affianca a quel migrare e contaminarsi proprio di entrambe le discipline, nel disegno dei luoghi e delle forme.

Natura geometrica dell'architettura come forma che Carlo Quintelli riporta alla centuriazione stessa su cui l'Abbazia si innesta e alla sua posizione nel territorio, ben delineata da una mappa storica di inizio Ottocento dove si tira un filo immaginario fatto di visuali e di morfologia territoriale dal campanile di San Giovanni – nel pieno centro religioso – alla Torre di San Martino (il precedente nome di Valsereina). L'architettura abbaziale è un "articolato corpo di fabbrica posato con risalto plastico sull'orizzonte della pianura", nell'immagine del bianco *Sasso* di Matera di Mario Cresci. Gli ambiti definiti da Quintelli per il progetto del workshop divengono infatti dei successivi limiti dimensionali, di carattere morfologico e di significato: il chiostro, il recinto e il parco. Ricordano le *misurazioni* che lo stesso Cresci utilizza come strumento antropologico per la lettura dei manufatti, del territorio e dell'architettura di Matera.



Mario Cresci è tra i donatori che nel tempo rinforzano l'ampia raccolta d'archivio del Csac, luogo della memoria storica del rapporto fecondo tra architetti, pittori, scultori, ma anche tra architetti che hanno dipinto e artisti che hanno progettato. Guardando dal Medioevo al Novecento l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma e Csac si occupano da fine anni Sessanta del rapporto paritetico tra le arti, contestualizzando per comprendere ma non per suddividere. Le opere degli scultori qui conservate testimoniano i loro precisi legami al passato, rapporti con lo spazio e con l'architettura: si pensi a Ceroli e Pardi, a Consagra e Spagnulo, a Paolini e Uncini per nominare solo alcuni della raccolta.



Le opere degli artisti presenti in archivio campeggiano inoltre all'interno di una vicenda della critica d'arte italiana molto articolata, sul ruolo e i dilemmi dell'essere *scultore* di cui parla Vanja Strukelj. Ella sottolinea come la definizione di scultura data dagli artisti a volte non corrisponde con la definizione tradizionale e di uso comune di scultura, come accade ad esempio per le *Sculture da viaggio* di Bruno Munari conservate in archivio, creazioni leggerissime e mobili. La storica dell'arte rende visibile come esistano ancora oggi delle identità di scultori in cui il dibattito che li precede vive, sia nel rapporto con la materia o con l'emancipazione dalla statuaria, riflessi archetipici di quei passaggi fondamentali nella definizione di scultura, dalle problematiche quattrocentesche tra arti liberali e meccaniche, all'annosa questione del primato delle arti.



Evidenzia la relazione feconda che l'architettura stabilisce con l'arte nella costruzione degli allestimenti Giampiero Bosoni. Procedendo dagli anni Trenta del Novecento ad oggi, da Persico a Nizzoli, da Castelli Ferrieri a Castiglioni, Rogers e Carboni, da Albini a Scarpa, poi Munari, Carmi, Ponti, Sottsass, Rosselli per i quali la singola occasione, contesto, evento prende forma e viene declinata in un interagire continuo tra architettura, scultura, pittura e idea di "spazio". E non solo, l'introduzione dei materiali nei passaggi storici si rivela poi nelle tecniche allestitivo così come il materiale in scultura è spesso la materia prima del gesto.

Chiama in campo il contemporaneo, e porta in luce il rapporto tra architettura e spazio l'intervento di Alessandro Rocca. A partire dalle avanguardie artistiche fino ai giorni nostri intercetta numerose parole chiave come *montage*, *assemblage*, *stage*, *landscape*, *disurbanism*, *gardens*. Termini che rivelano

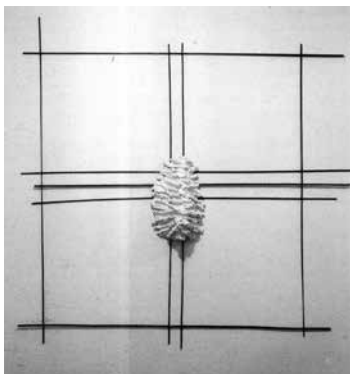
Fig. 7-11.

Abbazia di Valsereina e centuriazione del territorio parmense.

Bruno Munari, *Scultura da viaggio*, 1959.

Carlo Scarpa, Sezione della poesia, Padiglione Italiano a Expo 67 Montréal.

Agnes Denes, *Wheatfiel*, 1982.



temi sottesi alle opere e al lavoro di numerosi artisti riunendo questioni condivise tra arte e architettura: dalle sperimentazioni di Duchamp e i riflessi in Le Corbusier, dove il disegno dello spazio modernista appare vicino ai disegni dada. Dalle figure di *East 128* che richiamano la costruzione dell'immagine prospettica così i temi e gli esempi si susseguono, da Agnes Denes a Kathryn Miller fino a Thomas Demand.

Così Marco Borsotti mostra come nell'attualità siano presenti nuovi esempi espositivi, contesti di cui l'arte si appropria grazie ad istituzioni che mirano a ridefinire i rapporti tra contesto e globalità, facendo sì che le opere siano portatrici di contenuti nel loro porsi all'interno di diverse modalità di relazione e fruizione. Si determinano forme espositivo-museali che generano dei modelli nei quali il territorio – il luogo, il paesaggio, il sito – diventa il principale anello di congiunzione e di lettura dell'opera.

Nel secondo percorso di rilettura emerge la sperimentazione del singolo artista nel suo rapporto tra opera e spazio. L'istanza degli scultori si fa protagonista e porta subito alla concretezza delle immagini. Tre scultori diversi, Paolo Icaro, attivo dagli anni Sessanta e i più giovani Alis/Fillioli e Alice Cattaneo aprono il loro laboratorio allo sguardo interrogativo degli architetti. Come fate scultura?

Lo scultore torinese Paolo Icaro porta Giacometti come esempio di una scultura che quasi sembra non voler occupare spazio, che si assottiglia avvicinandosi all'assenza e dichiarando così la mancanza di un desiderio plastico. A presenziare nello spazio c'è un gesto, il passo, la mano alzata. All'opposto Icaro richiama la cera mossa che si fonde con lo spazio esterno e sembra essere quasi modellata da venti e terra di Medardo Rosso. L'esplorazione di Icaro stabilisce un rapporto sì con lo spazio sì con la filosofia e con l'arte che lo precede. Come l'opera *Osservazione delle stella Sirio*, una scultura-strumento, un tubo di un metro che esce dalla parete, per sottrarre la Luna alla sua distanza di milioni di km.

La scultrice Alice Cattaneo invece evoca il Trecento, parlando di una *Madonna con bambino* in cui si stabilisce nella distanza tra i due corpi una tensione, e a questo lei si riferisce nella sua costruzione scultorea contemporanea, fatta di plastica, ferro, legno. Richiama il suo rapporto a Picasso, alle ricerche dello Vchutemas, riprendendo fili di immagini e ricerche precedenti che la affascinano. Stabilisce che i luoghi per lei sono fondanti, fin dall'inizio lavora quando si trova in uno spazio e lo struttura con pochi materiali e gesti. Come in precedenti lavori come al Palazzo delle Stelline, dove richiama la stanza di Leonardo, alla Sinagoga di Ostia, dove allude all'architrave inesistente, e al Museo Archeologico di Acqui Terme, dove si relaziona alla scultura antica che le sue opere osservano e riprendono.

Il duo Alis/Fillioli lavora con il proprio corpo come protagonista dell'opera, nei volumi creati dalle fusioni a neve persa e nell'avvolgimento in cui gli artisti si pongono per costruire le figure con il loro corpo. Opere autonome rispetto al contesto, dove l'ambiente non agisce in primo luogo ma, ad esempio, è la musica a contribuire al lavoro e all'evocare spazi, fino "a creare paesaggi" come nella Biennale 2015.

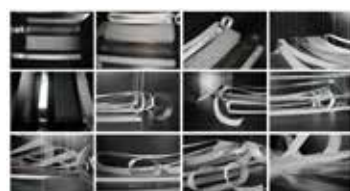
In questa rilettura sullo "sperimentare" contribuiscono anche le istanze dello storico dell'arte contemporanea, dello storico del cinema, e dell'architettura che si relaziona con il teatro. In primis Marco Vallora valuta il percorso dei due artisti conosciuti durante il workshop, Alis/Fillioli ritenendo reale, intenso,

Fig. 12-14.

Paolo Icaro, 1991.

Alice Cattaneo, Untitled, 2016.

Alis/Fillioli, Ultraterra, 2016.



pregnante il lavoro e portandolo come esempio contro retorica di manuali e di burocratismi. Nel rapporto tra architettura e scultura è importante capire – sostiene Vallora – che l’arte contemporanea non è un “viluppo inestricabile” e, allo stesso tempo non è un succedaneo con una funzione di riempitivo (porta l’esempio di *Puppy* al Guggenheim di Bilbao). Con la differenza che l’arte si può allontanare dal suo “oggetto”, mentre l’architettura non può rinunciare alla sua visibilità ma come l’*Antonio* shakespeariano e come la letteratura oltre alla scultura insegnano, si deve trovar il modo di lasciare spazio alla bellezza e ad un vuoto creatore.

Esempio di bellezza che porta Michele Guerra, docente di Storia del Cinema, e che trova conferma ne *Lo sguardo di Michelangelo* (2004) il cortometraggio che Michelangelo Antonioni realizza a 75 anni, del suo passeggiare avvicinandosi al Mosè di Michelangelo Buonarroti all’interno della Chiesa di San Pietro in Vincoli, mostrando i primi piani e le commozioni di un rapporto tra il suo volto di osservatore e il marmo che si fa figura in un rispecchiarsi tra materia passata e vita in corso altamente espressiva. Diversamente il film *Les statues meurent aussi* di Chris Marker e Alain Resnais (1954) esemplifica una bellezza, quella dell’arte africana sulla quale l’imposizione della lettura occidentale trasforma il feticcio religioso in merce, mettendo in luce tutto ciò che dell’idea di spazio e della scultura va perduto respingendo la vera origine culturale.

Anche il teatro rappresenta il luogo di sperimentazione per il rapporto architettura e scultura; una visione personale è quella di Orazio Carpenzano che presenta i suoi lavori che uniscono danza e forme architettoniche. I disegni e le geometrie si uniscono al movimento che modifica la forma. Gli spettacoli presentati, *Physico*, *Sylvatica*, *Pycta* e *Lalunahalalone* mostrano il palco come un terreno che rivela geometrie disegnate alle quali il corpo dà vita e dimensione, movimento e luce e che fa del teatro il luogo in cui si indaga l’idea di spazio.

Porta in primo piano un architettonico-scultoreo, ovvero quel fare architettonico tra forma e monumento, tra figura e percorso, Enrico Prandi attraverso i disegni della figura percorribile del San Carlo di Arona e di quelle architetture che riportano, così come la scultura, ad altro, ad una metafora, ad una immagine. Tra queste opere – i monumenti – si collocano nel punto di promiscuità più tangibile: dai BBPR a Milano, al Rossi di Segrate, da Fiorentino a Roma, e soprattutto Carlo Aymonino che utilizza la scultura e compone l’architettura secondo forme scultoree. Si pensi al disegno del 1985 per la Biennale di Venezia dove il paesaggio incorniciato racconta di architetture e sculture in un solo gesto.

L’architettura è spesso accompagnata da un pensiero teorico, che alcuni protagonisti approfondiscono, tra essi c’è Franco Purini. L’architetto, nel suo continuo rapportarsi con il disegno e le forme solide utilizza le fotografie in bianco e nero dei suoi edifici (e dei modelli). Un continuo rimando dal segno alla figura, dalla forma al solido, osserva l’architettura come una creatura vivente. L’architettura è un’arte, ovvero l’architetto deve pensare come un artista. Così Palladio costruisce il territorio veneto ma oggi la sua opera è una creatura che è mutata nella propria condizione e così come ogni forma d’arte, fa vivere, rivela, come avviene quando un’opera d’arte è tale. Purini sostiene che se non emergono le sue componenti plastiche e pittoriche l’architettura è diminuita, in una tensione verso l’espressione di “ciò che di misterioso c’è nel costruire umano”.

Fig. 15-18.

Luciano Fabro, *Lo spirato*, 1973.
Foto di G. Ricci.

Fotogramma dal film di Michelangelo Antonioni, *Lo sguardo di Michelangelo*, 2004.

Orazio Carpenzano, *Progetto per Sylvatica*, 2005

Carlo Aymonino, Gabriella Barbini, *Progetto per il completamento del bacino di San Marco*, Terza Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1985.



Fig. 19-20.

Franco Purini, Casa Pirrello, Gubbio, 1990.

Franco Purini al Workshop, Abbazia di Valsereana, Parma 27 luglio 2016. Foto di Paolo Barbaro.

L'idea del workshop è iniziata dalla volontà di rileggere il testo *Corpo e spazio*, la trascrizione del 1964 di un discorso di Heidegger in occasione di una mostra dell'amico scultore Bernhard Heiliger. Il breve saggio nasconde numerose insidie, come esposto dalla tavola rotonda condotta alla fine del corso che, mediata e condotta da Rita Messori, ha portato in luce alcuni aspetti del testo e del tema. Il lascito di Heidegger (1964) sta anche in alcune significative espressioni: riferendosi all'antica Grecia sottolinea come "le opere architettoniche e scultoree dei grandi maestri parlavano da sé. Parlavano, ossia indicava il luogo a cui l'uomo appartiene". Nel mutare del pensiero e del paesaggio Heidegger riconosce che comunque "è l'artista a realizzare un confronto con lo spazio" e, allargando la riflessione "lo spazio fa spazio in quanto spazio solo in quanto l'uomo dispone dello spazio, [...] orienta in esso sé e le cose e così custodisce e protegge lo spazio come tale." L'arte, sia essa architettura o scultura, pare essere ciò che protegge un senso di spazio, esplorandone i possibili confini.

Rita Messori mostra le evidenze del pensiero heideggeriano: l'aver sollevato per primo il tema dello spazio adottando una visione anti-cartesiana, lo spazio non ha una dimensione uniforme e misurabile. Invece "l'opera d'arte mette in gioco lo spazio e questo mette in campo l'idea stessa di arte. L'opera d'arte è mettere in opera la verità".

Heidegger introduce inoltre l'esperienza dello spazio attraverso l'abitare. Messori conclude osservando come il "fare spazio" in Heidegger sia un processo continuo, un processo manifestativo, le definizioni si mostrano nel corso del tempo come evento e manifestazione continua della verità. Per un architetto – evidenzia Lamberto Amistadi – è innegabile l'importanza di questo scritto per fondare un fare spazio come spazio investito di significato. Nella tavola rotonda Ildebrando Clemente e Carlo Gandolfi hanno proseguito nelle istanze del "fare" architettonico interloquendo sul tema heideggeriano con lo storico dell'arte Davide Colombo.

La conclusione del workshop e delle sue conferenze, del lavoro e degli incontri, ha lasciato aperti diverse direzioni in un momento come questo, quando l'architettura dei musei è vuota, la scultura non si vede e gli occhi si aprono sulle sole forme del nostro spazio quotidiano. Numerosi interrogativi si aprono sugli spazi che "mancano", su spazi dove gesti, corpi, tracce di cultura indicano e ancora delimitano il luogo libero, quel nascondimento poetico, a cui l'uomo ogni volta appartiene.



Fig. 21-22.

Ritratto di Martin Heidegger di Bernhard Heiliger, 1965.

Tavola rotonda A partire da Corpo e spazio di Martin Heidegger, Chiostro dell'Abbazia di Valsereina, Parma 22 luglio 2016. Foto di Paolo Barbaro.



Bibliografia

HEIDEGGER M. (1964) – *Bemerkungen zu Kunst - Plastik - Raum* [Vortrag St. Gallen 3], hrsg. von H. Heidegger, Erker-Verlag, St. Gallen 1996, trad. it. di F. Bolino, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*, Il Melangolo, Genova 2000.

QUINTELLI C. (2018) – *L'Abbazia archivio museo laboratorio. Un progetto architettonico per lo CSAC / The Abbey archive museum laboratory. An architectural project for the CSAC*, Il Poligrafo, Padova.

Maria Chiara Manfredi, nata a Parma nell'aprile del 1987, dopo gli studi classici si laurea al Politecnico di Milano nel 2013 con il prof. Daniele Vitale e una tesi su Milano Bovisa. Un'idea di città. La stazione, le piazze, il teatro. Dottore di ricerca presso il CSAC dell'Università di Parma con una ricerca sul rapporto tra gli archivi del progetto e le esposizioni nel contemporaneo, affianca e collabora all'attività espositiva del Centro dal 2015. Ha svolto brevi esperienze lavorative e di ricerca in Portogallo e in Usa.

Imanol Iparragirre Barbero
La nuda bellezza di Francesco di Giorgio Martini

Autore: *Aritz Díez Oronoz*

Titolo: *La forma nuda di Francesco*

Lingua: *italiano*

Editore: *LetteraVentidue*

Caratteristiche: *formato 12x18cm, 140 pagine, paperback, bianco/nero*

ISBN: *978-88-6242-438-7*

Anno: *2020*



La Forma nuda di Francesco di Aritz Díez Oronoz è l'ultima eccezionale uscita di "Figure", la collana diretta da Mauro Marzo per Lettera Ventidue, che ha già pubblicato testi su maestri quali Andrea Palladio, Aldo Rossi, Asplund o Bramante.

Questo piccolo ma prezioso libretto sull'architetto rinascimentale di Francesco di Giorgio Martini, in cui l'autore propone un interessante viaggio tra le sue opere, cerca di svelare la lezione più preziosa e senza tempo del maestro italiano. Una lezione che, in questo caso particolare, si basa sulle forme essenziali e nude che caratterizzano il lavoro dell'architetto senese. L'autore fa una riflessione approfondita su questa nudità della forma o "forma nuda" - come ci hanno detto Francesco Paolo Fiore e Manfredo Tafuri - caratteristica di Francesco di Giorgio, che si rivela come la caratteristica fondamentale e più attuale della sua architettura.

Nel perseguire questo obiettivo, l'autore non si perde sulle solite digressioni riguardanti gli ordini classici e le modanature che spesso popolano i libri sull'architettura rinascimentale. Al contrario, si attiene al punto e va dritto alla genesi architettonica dell'opera di Francesco di Giorgio, analizzando la sua educazione, il suo approccio all'antichità romana e ai modelli che hanno influenzato un architetto che ha saputo fare un'architettura personale e innovativa senza rinunciare alla sua responsabilità di trasmettere e reinterpretare il patrimonio ricevuto.

Francesco di Giorgio, discepolo e uno dei principali promotori della rivoluzione spaziale iniziata da Leon Battista Alberti, è ritratto nel libro come un architetto capace sia di creare bellissimi nuovi luoghi intervenendo su edifici esistenti, come accade per il Palazzo Ducale di Urbino, sia di progettare architetture ex-novo allo stesso tempo potenti e delicate: edifici decisamente nudi, essenziali e sobri, governati dalla geometria e dalle proporzioni, come il Palazzo della Signoria a Jesi, il monastero di Santa Chiara e la chiesa di San Bernardino a Urbino o la chiesa della Madonna del Calcinaio a Cortona.

Di particolare interesse è il capitolo dedicato alla ricerca formale intrapresa da Francesco di Giorgio riguardante la costruzione di nuove fortificazioni rese necessarie dallo sviluppo dell'artiglieria durante il XVI secolo che rese obsolete le mura medievali. Si tratta di un contributo ben documentato sul passaggio da una resistenza basata esclusivamente sulla

massa ad un'altra basata solo sulla forma e sulle sue qualità intrinseche - ulteriormente sviluppata nella tesi di dottorato dell'autore - e chiaramente esemplificata qui nei casi delle fortezze di Sassocorvaro e Mondavio.

L'autore dimostra anche come la ricerca formale di Francesco di Giorgio non sia solo teoretica, ma fosse sottoposta ai limiti di una realtà che lo costringeva a conciliare gli ideali architettonici con la complessità derivata dal sito, il rapporto con gli edifici preesistenti, la funzione e la costruzione stessa. Così, in ciascuno dei suoi disegni, l'architetto è stato in grado di stabilire un fruttuoso processo dialettico tra la forma ideale e il rigore della costruzione. Tutto questo è accompagnato da una preziosa serie di viste assonometriche dal basso, piante e prospetti disegnate ad hoc per questo libro dall'autore; nonché da un'interessante appendice che contiene riflessioni scritte dallo stesso Francesco di Giorgio e che rivelano la sua ferrea volontà di perseguire le sue inclinazioni naturali.

Alla fine si può stabilire un parallelismo piuttosto curioso tra l'antico maestro e l'autore in cui Francesco di Giorgio persegue l'essenza della propria architettura nuda, mentre l'autore, da parte sua, cerca l'essenza dell'architettura dell'antico maestro. Un compito a cui Díez Oronoz fa seguito con questo libro accademico, didattico e anche appassionato, che permette ai lettori di riflettere sulla lezione di una delle figure più interessanti dell'architettura rinascimentale.

Sotto:
pagine tratte dal volume

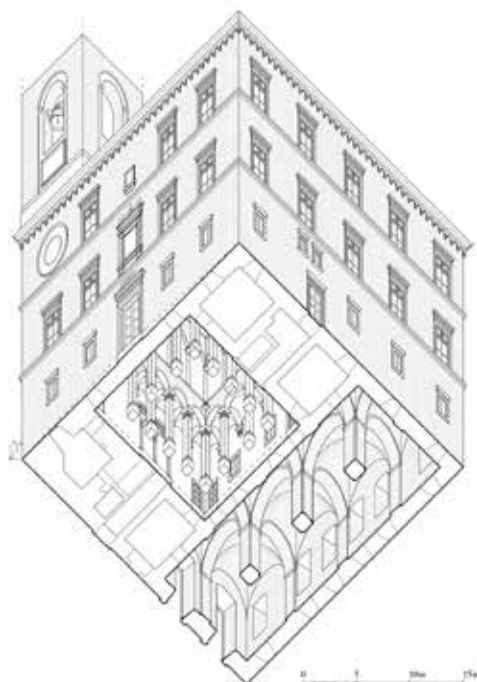


In alto: Rocca di Mondavio
In basso: Fotografia della Madonna del Calcinaio a Cortona

geometriche della forma, ovvero, grazie a questi *racinti*, la rocca assume un aspetto di solidità e stabilità inesistente nelle fortificazioni precedenti. In questo caso, l'idea della forma viene portata fino alle sue ultime conseguenze: il coronamento tradizionale dei merli è sostituito da due fasce continue di mattoni con finestre e feritoie che segnano il ritmo della curvatura; i beccatelli medievali diventano una superficie continua e obliqua che sostiene le fasce dell'incoronamento; e i torrioni più piccoli attaccati alla fortezza, in particolare la torretta che protegge l'asse del cilindro principale, continuano la logica del cerchio e rafforzano l'idea geometrica segnata dalle linee orizzontali che legano l'insieme. La rocca non solo è efficace per deviare, facendo scorrere lo sparo del proiettile sulla sua superficie, ma anche e soprattutto esprime efficacemente la sua condizione difensiva attraverso la *rotondità* della sua forma¹³.

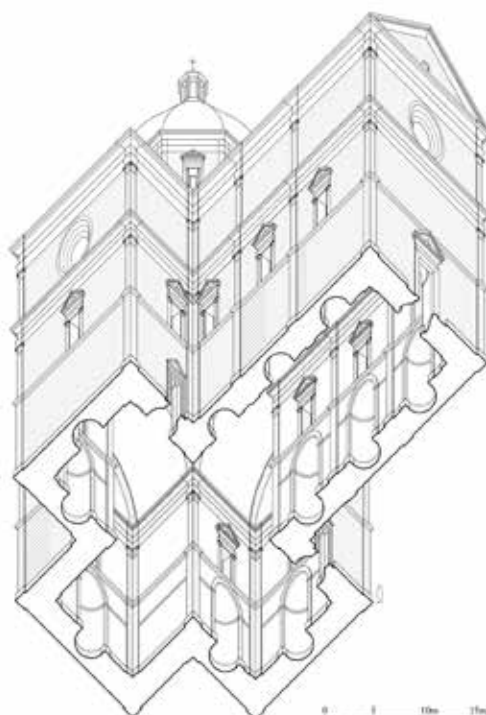
Nel caso di Mondavio, la rocca, pur basandosi anch'essa su un ragionamento formale portato alle ultime conseguenze, è ben diversa. In questo caso, infatti, la continuità che ci mostra la rocca di Sassocorvaro attraverso l'uso del cerchio appare invece frazionata in definite superfici di sole e ombra generate dal volume angolato della fortificazione. Il volume unitario della fortezza si trasforma in una massa sfaccettata a causa delle numerose sporgenze e rientranze della forma: superfici spezzate,

13. A. Díez Oronoz, *Una Belle glida...*, cit., vol. I, pp. 87-93.



Disegno assonometrico del Palazzo della Signoria di Jesi.

70



Disegno assonometrico della Madonna del Calcinaio a Cortona.

76

orientamenti delle strade e posiziona la sua imponente massa di mattone nella piazza cittadina, contrastando la regolarità e il purismo della sua concezione formale con l'impianto medievale irregolare che lo circonda. Sebbene alcuni studiosi ritengano che la torre civica situata all'angolo del palazzo non sia parte del progetto originario di Francesco⁶, il rapporto tra i due volumi, tra questa forma slanciata della torre e quella cubica del palazzo, lascia testimonianza dell'effettività espressiva di un insieme di forme basilari che vengono accostate.

Questa efficace composizione di geometrie, sottomesse alla forma cubica globale che caratterizza il volume esterno, viene anche trasferita alla distribuzione e alla sequenza di spazi interni. Il vuoto del cortile principale, la sequenza di stanze laterali con la singolare sistemazione delle scale ai fianchi e le grandi sale sul retro sono il frutto di una rigorosa obbedienza alla geometria generatrice della forma complessiva dell'edificio⁷.

Se nel caso del palazzo di Jesi predomina l'insistenza su una forma sintetica cubica, in altri suoi progetti le geometrie delineate dai *ricinti* riescono a dare unità a un insieme più complesso di forme. È il caso della chiesa di San Bernardino e del Duomo di Urbino, dove

6. La torre crollò nel 1657 e fu ricostruita soltanto fino al primo livello della struttura originaria. La tesi che la torre non fosse stata sistemata da Francesco è stata difesa da Agostinelli e Mariano; tuttavia, lo spessore delle murature del palazzo al piano terra e l'irregolarità che provoca nelle scale del cortile sembrano indicare che la torre sia stata progettata fin dalle prime fasi della costruzione del palazzo. Ivi, pp. 163-167.

7. F. P. Fiore, *L'architettura...*, cit., pp. 106-109.

71

In questo caso, Francesco applica alle murature una griglia che misura sia l'interno che l'esterno dell'edificio e che viene trattata in modo davvero singolare¹⁷. Mentre le cornici che definiscono i due livelli principali dell'interno percorrono ininterrottamente tutto il perimetro dell'edificio, seguendo il principio dei *ricinti*, gli elementi verticali sono invece formati da paraste trattate come elementi autonomi inseriti tra le linee orizzontali delle cornici, con basi e capitelli propri che contribuiscono ad aumentare la loro indipendenza rispetto alla logica canonica degli Ordini.

L'effetto più singolare deriva dalla scelta di far *concordare* rigorosamente il prospetto esterno con la modulazione interna della chiesa, in modo da mantenere una corrispondenza assoluta fra l'intero edificio e l'idea generatrice della sua forma. La proiezione della geometria interna sulla superficie esterna si traduce in una facciata con distorsioni evidenti, prodotte dalla necessità di assumere le inevitabili condizioni della realtà costruttiva. Sia lo spessore delle pareti, che convergono negli angoli interni e si distanziano in quelli esterni, che l'estradosso delle volte e dei tetti impongono all'essenza formale del progetto una realtà costruttiva che Francesco gestisce in modo magistrale. La difficoltà di garantire nella realtà costruita la coerenza dell'idea geometrica astratta dell'edificio – ne troviamo un esempio nella chiesa di San Bernardino a Urbino, dove le finestre si inseriscono nella parte esterna in modo non così coerente come lo

17. M. Tafuri, *Le chiese...*, cit., pp. 39-40.

77

Chiara Monterumisi
**Genio artistico o anonimato per l'architettura di Gordon
 Bunshaft?**

Autore: *Nicholas Adams*

Titolo: *Gordon Bunshaft and SOM*

Sottotitolo: *Building Corporate Modernism*

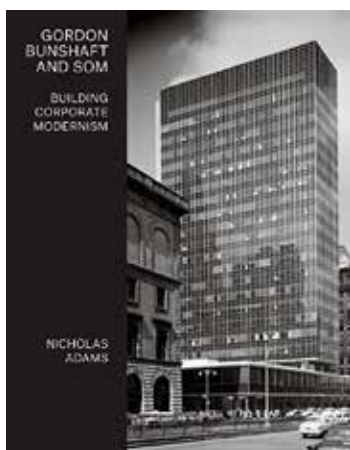
Lingua: *inglese*

Editore: *Yale University Press, New Haven and London*

Caratteristiche: *22.9 x 29.2 cm (9 x 11.5 inches), copertina rigida, 296 pagine, 204 illustrazioni (45 a colori e 159 b/n)*

ISBN: *978-0-300-22747-5*

Anno: *novembre 2019*



Oggetto dell'ultimo libro di Nicholas Adams è Gordon Bunshaft (1909-1990) architetto quasi dimenticato negli ultimi decenni dalla critica e presoché assente nei testi di storia dell'architettura, perché oscurato dall'operato di Skidmore, Owings & Merrill (SOM) per il quale ha lavorato, ma che ha il merito di essere colui che ha portato allo studio l'unico Pritzker Prize nel 1988. Dopo quasi quarant'anni di proficua collaborazione (1938-1979)¹ con uno dei principali studi d'architettura dell'epoca il prestigioso riconoscimento rappresentò il «il coronamento della mia vita d'architetto»². La pubblicazione di Adams si colloca come ulteriore tassello di un percorso esplorativo che dapprima ha visto come centro del proprio interesse trenta edifici significativi dello studio SOM a partire dal loro avviamento fino ai primi anni Settanta (Adams 2006, 2007). Al di là di possibili pregiudizi verso il loro spiccato professionalissimo finalizzato a mettere assieme ragioni commerciali e principi estetici – in alcuni loro risultati sono stati lamentati monotonia e ripetizione – SOM ha fatto, e continua a fare, la storia dell'architettura americana³. Da queste considerazioni è emersa la necessità di una nuova indagine ottenuta grazie a una giusta distanza temporale e in maniera indipendente dalla produzione autocelebrativa edita dallo studio stesso. Le conoscenze acquisite nelle ricerche precedenti su SOM hanno però permesso all'autore di intraprendere un percorso alquanto impervio volto a indagare il ruolo di una figura chiave per lo studio, Gordon Bunshaft⁴ per l'appunto, ma del quale le risorse documentali sono quasi inesistenti⁵. A ciò si aggiunge un ulteriore problema di cui Adams informa il lettore: orientarsi e tracciare la formazione e paternità di una scelta architettonica, strutturale e progettuale all'interno del sistema SOM è talvolta un'insormontabile difficoltà. «We cannot always discern the logic of decision, Bunshaft's collaborators are not happenstance» (Adams 2019, 88). L'autore però non si è scoraggiato davanti a questo arduo compito. Tenacia e fervente curiosità lo hanno spinto a un'indagine più attenta e meticolosa.

Un architetto “silenzioso” tanto nella scrittura critica quanto nel disegno, che ha rotto però tale silenzio con tre interviste e una memoria registrata. L'affresco che l'autore consegna al lettore si fonda su un attento studio di queste fonti orali inserite in una visione d'indagine a più ampia scala. I commenti dei clienti, collaboratori e assistenti dello studio, assieme ad

altre interviste effettuate dall'autore, nutrono altresì la sua analisi restituendo un'immagine più esaustiva del sistema organizzativo alla base di ciascun progetto, ma anche dei dettagli interessanti sul "particolare e difficile" carattere dell'architetto. È veramente apprezzabile come il sistema a supporto dell'indagine non scada mai nel mero aneddoto – l'autore ha selezionato in maniera accurata le informazioni e offre lucidi commenti che vanno oltre la pura descrizione della fonte e cercano di comprendere l'evoluzione nella ricezione dell'operato dell'architetto, e altresì cerca di annodare le fila tra i commenti della critica del tempo, particolari eventi e decisioni maturate nello studio. Non risparmia di offrire ulteriori spunti per futuri percorsi d'indagine per altri ricercatori, conscio che ogni studio non sia mai l'ultima parola riguardo un determinato argomento.

Nell'introduzione del libro, Adams (Adams 2019, 2)⁶ ci ricorda che «la vita di Bunshaft è soprattutto la storia dei suoi edifici, come avrebbe voluto. Ma quali edifici?». L'architetto riconosce la paternità di un gruppo di 38 edifici di cui era stato il principale *administrative partner* e/o *design partner*, sebbene avesse preso parte a moltissimi altri progetti dello studio. Nel 1988, la storica dell'architettura Carol Herselle Krinsky lavorò a stretto rapporto con lui al fine di pubblicare il primo studio esaustivo incentrato esclusivamente sull'architetto, e in particolare su quei 38 "suoi" progetti. Il libro di Adams si colloca dunque a trentuno anni dall'analisi della Krinsky. Pur consapevole del rischio (Adams 2019, 253) decide di occuparsi sempre di quei progetti, ma attraverso una visione che si discosta dall'inevitabile empatia sviluppatasi durante il lavoro fianco a fianco tra Krinsky e Bunshaft. Già il titolo del primo studio biografico rappresenta un buon indizio in questo senso: Bunshaft riconosce di far parte dello studio SOM (Krinsky 1988), ma il suo nome troneggia sulla copertina a carattere maggiorato. Al contrario la volontà di Adams è quella di mettere sullo stesso piano l'architetto e lo studio dimostrando che l'uno senza l'altro non avrebbero potuto costruire il cosiddetto *corporate modernism*. Nelle loro mani il linguaggio e materiali moderni furono perfezionati per i nuovi programmi architettonici.

Ma l'obiettivo dell'autore non si ferma qui. Gli otto capitoli tematici non si limitano a quella «scintillante superficie del corporate modernism» (2019, 5) alla quale avevano senza dubbio contribuito anche gli straordinari reportage fotografici del leggendario Ezra Stoller, al quale Bunshaft riconosceva di essere «parte integrante di SOM fin dall'inizio»⁷. In questo libro, Adams riesce ad andare oltre, infatti allarga l'inquadratura delle 38 schede progettuali ordinate cronologicamente e riccamente illustrate della Krinsky (alla quale l'autore è particolarmente grato) in una modalità decisamente più approfondita e psicologicamente indagatrice.

Come recita l'eloquente sottotitolo del libro qui recensito, *Building the corporate modernism*, il temperamento ambizioso di Bunshaft e la sua tenace capacità organizzativa poste a fianco dell'articolata struttura SOM furono decisivi nel conferire un'espressione di efficienza e modernità all'identità delle *corporations* in rapida crescita. Da quelle stesse realtà economiche SOM sembrava prendere in prestito (o quasi imitare) la struttura gerarchica e organizzativa dello studio, che prediligeva l'efficiente *teamworking* (*design, production, structural, landscape e interiors*) sia tra le mura che come immagine dei propri prodotti architettonici.

La stessa eloquente espressione, *Building the corporate modernism*, è ripresa nel titolo del terzo capitolo del libro che permette di capire attraverso quali edifici Bunshaft iniziò a distinguersi in maniera sempre più dominan-

te come membro dello studio pur tuttavia non superando la loro risonanza nel più ampio panorama architettonico americano (Adams 2019, 88). Il progetto per l'iconica Lever House di New York (1950-1952) rappresentò il punto di svolta per la fama e l'arrivo di altre commesse più importanti tanto per Bunshaft quanto per SOM⁸. A partire dagli anni Cinquanta i loro quartier generali per le grandi compagnie, banche, istituzioni private, centri commerciali, ecc cambiarono senza dubbio il volto delle città americane e la loro immagine veicolata al di là dei confini.

Taluni critici dell'epoca come altri più recenti segnalano come l'approccio progettuale di Bunshaft e SOM abbia messo il vocabolario moderno al mero servizio dell'«architecture of bureaucracy». Tra i primi commenti in questo senso si ricorda lo storico dell'architettura Henry Russell Hitchcock (1947, 4)⁹ che rileva in quegli edifici l'assenza di espressione personale. Secondo il suo punto di vista l'architettura del dopoguerra si stava avviando verso una progressiva divisione in due categorie: «architecture of the genius» versus «architecture of bureaucracy» – dove la seconda stava avendo il sopravvento. Bunshaft non ha mai rinnegato di occuparsi di architettura commerciale a grande scala, ma l'attenzione al binomio qualità costruttiva e progettuale, a cui affiancava la sua capacità di scegliere e collocare incredibili oggetti d'arte per ottenere il massimo effetto (Adams 2017, 5; Marchand 1988) – tema ampiamente illustrato nel libro di Adams che sottolinea anche la sua passione per il collezionismo –, hanno reso molti edifici dei veri e propri punti di riferimento. Nel volume di Adams emerge chiaramente la “lotta interiore” dell'architetto figlio di immigrati ebreo russi, cresciuto a Buffalo e che aveva studiato al MIT, e il desiderio di affermare tali principi come singolo architetto e al contempo come membro dello studio in forma di *corporation* dell'architettura. «Ha fornito un'identità per SOM che è stata un'alternativa al binario genialità e burocrazia di Hitchcock. In uno studio dove i fondatori perseguivano l'anonimato, egli ha mobilitato la forza a sua disposizione per creare un'identità che continua ad ispirare e ad oscurare molti dei designer dello studio» (Adams 2019, 252).

Il testo di Adams non è solo una nuova e attenta analisi di un architetto “dimenticato” della modernità, quanto una lettura illuminante delle logiche d'immagine identitaria e di attenta progettazione dietro le operazioni aziendali e commerciali del dopoguerra americano – esempi che possono dirci ancora molto per odierni analoghi interventi.

Note

¹Egli divenne *associate partner* nel 1946 e dopo tre anni *full partner* fino al suo ritiro.

² [Traduzione di C.M.]: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/1988-bunshaft>. Questo il lapidario commento che seguì agli altrettanti risoluti ringraziamenti alla famiglia Pritzker e ai membri del comitato di selezione. Condivise quell'anno il premio con l'architetto brasiliano Oscar Neimeyer (1907-2012).

³ In un contesto temporale differente, forse solo lo studio McKim, Mead & White era riuscito in un'impresa di simile cambiamento delle città e della prospettiva architettonica.

⁴ L'uscita del volume è stata anticipata da alcuni articoli, tra cui si ricorda la serie dei cinque pubblicati per la rivista «Casabella». Si rimanda a: n.870 (2017), n. 874 (2017), n. 877 (2017), n. 880 (2017) e n. 883 (2018).

⁵ Non esiste alcun archivio private dell'architetto e il materiale negli archivi SOM è andato per la maggior parte perduto.

⁶ Traduzione di C.M.

⁷ Gordon Bunshaft, *Oral Memoir*, 108 [Traduzione di C.M.].

⁸ Gli altri progetti che spinsero Bunshaft in una posizione prominente furono: Manufacturers Trust Bank (1950-1952), Connecticut General (1953-1957), Chase Manhattan Tower and Plaza (1955-1961).

⁹ Oltre a SOM, Russell Hitchcock si focalizza principalmente su Albert Kahn.

Bibliografia

ADAMS N. (2019) – *Gordon Bunshaft and SOM. Building Corporate Modernis*. Yale University Press, New Haven and London.

ADAMS N. (2017) – *Gordon Bunshaft privato: Travertine House a East Hampton*. Casabella, 877.

ADAMS N. (2007) – *Skidmore, Owings & Merrill: SOM since 1936*. Phaidon, London.

ADAMS N. (2006) – *Skidmore, Owings & Merrill: SOM dal 1936*. Electa, Milano.

KRINSKY C. H. (1988) – *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings & Merrill*. The Architectural History Foundation, New York and The MIT Press, Cambridge Mass.

MARCHAND R. (1998) – *Creating the Corporate Soul. The Rise of Public Relations and Corporate Imagery in American Big Business*. University of California Press, Berkeley.

RUSSEL HITCHCOCK H. (1947) – *The Architecture of Bureaucracy and the Architecture of Genius*. Architectural Review, 101 January.

Santo Giunta
Nei luoghi di “Fragmenta”



Autore: *Michele Sbacchi*
Titolo: *Costruzioni semplici. Nove case nella campagna siciliana*
Lingua: *italiano*
Editore: *Bramea editore*
Caratteristiche: *formato 17 x 24cm, 160 pagine, brossura, a colori*
ISBN: *978-88-94239-80-5*
Anno: *2017*



Autore: *Vincenzo Latina*
Titolo: *Sulla roccia verso il cielo. Le tautologie imperfette*
Lingua: *italiano*
Editore: *Bramea editore*
Caratteristiche: *formato 17 x 24cm, 160 pagine, brossura, a colori*
ISBN: *978-88-942398-1-2*
Anno: *2018*



Autore: *Yiorgos Hadjichristou*
Curatore: *Michele Sbacchi*
Titolo: *Il confine poroso. Riverberi nelle Terre Dormienti di Cipro*
Lingua: *italiano*
Editore: *Bramea editore*
Caratteristiche: *formato 17 x 24cm, 160 pagine, brossura, a colori*
ISBN: *978-88-942398-3-6*
Anno: *2020*

Osservare più da vicino la misura dell’impaginato, i disegni, le foto, le didascalie che regolano i libri della collana “Fragmenta”; leggere i testi, le riflessioni e le digressioni, che catturano il lettore nella loro complementarità, significa seguire “piste” di curiosità.

La nuova iniziativa editoriale della Bramea Editore riflette l’intento d’interpretare il fare architettura con dei libri che guardano il campo della cultura del progetto, dell’architettura con un raggio d’azione internazionale.

I contenuti di “Fragmenta”, definiti dall’editore Giacinto Cerviere, sono un portato disciplinare per “architetti militanti”¹.

Ed è proprio attraverso questa unità di intenti, ravvisabile nella progettualità editoriale della Bramea, che si fondano alcuni presupposti di riconoscibilità. Con grande efficacia piccola casa editrice indipendente, prende il nome da una rarissima farfalla notturna resistita all’ultima glaciazione, che da 25 milioni di anni abita il territorio del Vulture. Si tratta della Bramea Europea che l’entomologo altoatesino Hartig scoprì, negli anni sessanta, nella riserva naturalistica del Lago piccolo di Monticchio, a nord-ovest della piccola regione

della Basilicata.

L'omaggio al nome di questa singolare falena è un farsi carico di una possibile resistenza culturale proveniente dal Sud e diretta non solo al Sud d'Italia. Come tante Bramee, scrive l'editore on-line, la casa editrice accoglierà nel suo "habitat" tutti gli autori che vorranno condividere il loro percorso culturale.

Sulla scia di questa auspicabile suggestione dobbiamo leggere, in particolare e in riferimento ad alcune scelte editoriali, le possibili sollecitazioni progettuali presenti in "Fragmenta".

L'intelligibilità degli scritti avviano un processo d'apprendimento che disegna, definisce e suggerisce un percorso privilegiato per tutti coloro che intendono affrontare da vicino il ruolo dell'architetto progettista, ricordando una precisazione cara a Pasquale Culotta.

Questi, nel fragile territorio dell'architettura, devono avere la capacità di riconoscere quelle situazioni in cui è obbligatorio introdurre, attraverso la qualità nel progetto di architettura, gli elementi nuovi capaci di instaurare una dialettica con le qualità fisiche e culturali del territorio.

In quest'area culturale si muove "Fragmenta" che, ad oggi, da al possibile lettore l'opportunità di seguire tre "piste" di un racconto in fieri.

La prima riguarda le Costruzioni semplici. Nove case nella campagna siciliana, di Michele Sbacchi. Un libro su "piccole" case che «s'innestano nella campagna radicandosi al suolo dal quale traggono linfa vitale. Azione progettuale di un architetto-topografo che -come scrive Vincenzo Latina nel saggio introduttivo dal titolo: "La "complessa semplicità" nella rilettura del suolo e del suo rilevato innesta, così come s'impianta la vite e si costruisce il filare, dolcemente nel terreno seguendone i rilievi e le piccole asperità delle case simili a piccole tenute agricole. Sono dei dispositivi residenziali in cui la semplicità è la risultante di un pensiero complesso» (Latina 2017, p. 10).

In questo libro, Sbacchi ci descrive, nella complessità dell'esistente, alcune case isolate, seconde case o "case in campagna", costruite in uno «stesso ambito territoriale, peraltro molto ristretto: la campagna che va dalla Valle del Belice fino a poco oltre l'abitato di Menfi, sulla costa sud della Sicilia» (Sbacchi 2017, p. 17).

Il tutto è narrato con capacità di scrittura. Qui l'autore decide di riflettere sul rapporto tra architettura e agricoltura. È l'affermarsi di un modo di vivere che Sbacchi, da progettista e da studioso, esplicita nelle pagine di questo libro.

È il caso della casa Marklund Oldenburg che trova il suo posizionamento finale nella parte alta del terreno tra i due pezzi di vigneto. Il sistema strada/parcheggio/casa/piscina aderisce all'orografia, seguendo l'andamento del terreno. Ogni stanza del piano terreno si trova su vari livelli della quota dell'esterno (una sorta di "raumplan rustico"). La facciata lunga verso il panorama e la piscina, come se fosse una sua continuazione, è disposta di lato alla casa. L'originaria valenza del fare architettura ha, così come con le altre forme dei saperi, la capacità di elaborare un modo di abitare, fra interno ed esterno e viceversa, in forme semplici, sensibili e intelligibili.

La seconda pista è il libro di Vincenzo Latina, Sulla roccia verso il cielo. Le tautologie imperfette, con un saggio introduttivo di Marco Biraghi dal titolo: "Le tautologie imperfette". Qui si racconta l'intento di realizzare un'architettura consapevole della propria posizione geografica e della propria condizione storica. Vincenzo Latina «appartiene a quella ristretta percentuale di architetti - scrive Marco Biraghi - che intende il proprio mestiere come l'esercizio di una visione più ampia, più allargata, tanto nello spazio quanto nel tempo;

una visione capace di comprendere ragioni che non attengono – almeno apparentemente – all'immediata economia dell' 'oggetto' da progettare, e che tuttavia finiscono con l'entrarvi, non però come principi generali e astratti, bensì in una forma finita e concreta» (Biraghi 2018, p. 12).

Alla struttura del libro si contrappongono le tracce di un ragionare che indaga in profondità il concetto di spazio in architettura, intendendolo nell'accezione espressa nel titolo stesso con l'uso della parola tautologia che rimanda l'insieme della questione come materia del costruire.

Ed è proprio in questa differenza «nel loro essere tautologie imperfette – scrive Marco Biraghi nell'introduzione –, capaci insieme di avvicinare immagine e senso e di mettere distanza tra loro», che si libera un solido itinerario teorico attraverso la pratica dell'architettura.

Il volume diviso in sei capitoli descrive argomenti tra loro affini e corrispondenti. I primi tre descrivono tre interventi residenziali che sono le occasioni per sperimentare una ricerca fra trascrizioni e riscritture in architettura attraverso il tema ricorrenti dello scavo, il suo fondarsi sulla roccia e il trasferimento di materia, di immagine e di senso. Il quarto capitolo 'Costruzione e sottrazione in architettura' è un saggio critico sulle influenze del mondo sotterraneo. Il quinto capitolo, "Sulla roccia verso il cielo", è una mirata descrizione di come alcuni caratteri delle latomie della Neapolis di Siracusa sono generatori di emozioni fra archeologia, roccia, cava e luce.

L'ultimo capitolo è una sintesi di due sperimentazioni didattiche dove il progetto pluripremiato del Padiglione di ingresso all'Artemision di Siracusa è il suggeritore silente per alcuni studenti di architettura.

La terza pista è quella di Yiorgos Hadjichristou con: Il confine poroso. Riverberi nelle Terre Dormienti di Cipro. Curato da Michele Sbacchi il volume si apre con un saggio introduttivo di Alessandro Rocca che già dal titolo, "Oltre il progetto locale", delinea l'architettura di Hadjichristou come il fare in un realismo intelligente, in un «sistema flessibile che, di volta in volta, in modo empirico, riscrive con cura le proprie regole compositive e tecniche» (Rocca 2020, p. 15).

Nell'opera di Yiorgos Hadjichristou, che attualmente vive e opera lungo la Zona morta di Nicosia nello stato di Cipro, il concetto di limite, di confine e di porosità tiene insieme le strutture delle case. Si tratta di una labilità controllata che attraversa zone volutamente indefinite mettendo in luce radicati preconcetti architettonici. Lo spazio affonda le proprie qualità nelle finiture industriali e nell'uso di materiali poveri. È un ambito che trova la sua misura nella spazialità ridotta di un piccolo patio, di un giardino domestico, in cui gli spazi interni e quelli esterni sono intercambiabili.

Questo «invidiabile punto di equilibrio tra l'immaginazione del progetto e la realtà della costruzione», come scrive Alessandro Rocca, genera un microcosmo di sinergie tra momenti pubblici e privati (Rocca 2020, p. 16).

Come nel complesso residenziale a Yeri dove la scatola scavata accoglie luce, ventilazione e multiple viste in tutte le stanze. Il progetto tenta di esplorare nuove tipologie abitative, una necessità che diventa priorità essenziale per l'ambiente costruito dell'isola di Cipro.

La serie offre uno sguardo selettivo, un preciso punto di vista culturale, pubblicando autori noti e meno noti, con la chiara intenzionalità di far emergere le pratiche progettuali, lo spazio architettonico e la relazione corre tra i modi di vita e lo spazio costruito.

Si tratta di questioni attuali che nei tre volumi della serie confermano, nel

dibattito disciplinare contemporaneo, un'ambizione contraddittoria. Oggi bisogna affidare ad ogni intervento d'architettura a un senso di continuità e d'innovazione per una qualità del progetto (Burkhardt 1997, pp. 2-3).

Dal punto di vista degli apparati paratestuali le copertine elaborate da Giacinto Cerviere dei tre volumi sono sobrie e richiamano alla mente le composizioni di Kazimir Malevič. Queste sono tipicamente grafiche, e utilizzano un colore diverso abbinato a delle scritte: rosso, azzurro, verde. Inoltre, sempre in copertina, viene inserito, oltre al nome dell'autore e al titolo dell'opera, una foto in un campo circolare che è sempre in bianco e nero. Mentre all'interno del volume, nell'organizzazione dello spazio-formato del libro, le didascalie e le immagini introducono il lettore in un luogo in cui fermarsi e sostare al "riparo" dell'architettura.

Oggi è possibile riconoscere nella serie "Fragmenta" un suggerimento sul fare architettura che l'editore rivolge, facendosi portavoce, a un crescente pubblico di lettori.

A questo proposito è più che mai pertinente un'osservazione di Marco Biraghi quando scrive che «è necessario interrogarsi, dopo avere debitamente esplorato il profilo e il campo d'azione degli architetti di un passato lontano o recente che hanno esercitato il proprio ruolo di intellettuali, è quale sia il senso oggi [...] di un architetto [...] che sappia farsi interprete attivo della realtà, prefigurando per essa possibilità alternative, o quantomeno cercando di metterla in crisi» (Biraghi 2019, p. 15).

Questa riflessione merita di essere letta per individuare, all'interno dei tre volumi, le relazioni e le intime contraddizioni del fare progettuale che interagiscono per la modificazione dei luoghi e dei sistemi urbani.

Note

¹ Giacinto Cerviere, vive e lavora a Rionero nel Vulture, abilitato a professore di seconda fascia in Progettazione Architettonica, è stato professore a contratto a Napoli e Salerno. Titolare dello studio di architettura Vortex_A, focalizza la sua ricerca sui temi architettonici a scala urbana e le potenzialità visionaria delle aree marginali. Direttore della rivista *Cameracronica* per Libria, fonda la casa editrice indipendente Bramea.

Bibliografia

BIRAGHI M. (2018) – "Le tautologie imperfette". In: Latina V., *Sulla roccia verso il cielo. Le tautologie imperfette*. Bramea Editore, Rionero in Vulture (PZ).

BIRAGHI M. (2019) – *L'architetto come intellettuale*. Einaudi, Torino.

BURKHARDT F. (1997) – "Editoriale". In: *Domus*, 795 luglio/agosto.

LATINA V. (2017) – "La 'complessa semplicità' di alcune 'piccole' case". In: Sbacchi M., *Costruzioni semplici. Nove case nella campagna siciliana*. Bramea Editore, Rionero in Vulture (PZ).

ROCCA A. (2020) – "Oltre il progetto locale". In: Hadjichristou Y., *Il confine poroso. Riverberi nelle Terre Dormienti di Cipro*, a cura di M. Sbacchi. Bramea Editore, Rionero in Vulture (PZ).

SBACCHI M. (2017) – *Costruzioni semplici. Nove case nella campagna siciliana*. Bramea Editore, Rionero in Vulture (PZ).

Nicola Campanile
Lo stupore della forma.
Ventuno domande a Renato Rizzi

Autore: *Claudia Sansò*

Titolo: *Ventuno domande a Renato Rizzi*

Lingua: *italiano*

Editore: *CLEAN, Napoli*

Caratteristiche: *formato 10,1 x 14,4cm, 63 pagine, brossura, a colori*

ISBN: *978-88-8497-740-3*

Anno: *2020*



Il piccolo e denso libretto oggetto di questa recensione fa parte della serie di interviste *Saper credere in architettura*, pubblicata dalla casa editrice napoletana CLEAN e strutturata – com'è possibile leggere nell'occhiello – come “collana di ricerca curata da studenti e giovani architetti, che interrogano protagonisti dell'architettura contemporanea sulle ragioni e il futuro della disciplina”.

Tra le *Ventuno domande a Renato Rizzi*, a cura di Claudia Sansò, quelle che forse più di tutte sollecitano le riflessioni dell'architetto sono le ultime due. Sansò, in riferimento ad un altro testo pubblicato dallo stesso Rizzi¹, cerca di intercettare il principale referente del pensiero dell'architetto, individuandolo non tanto in una persona fisica, quanto in una generale postura nell'osservare e giudicare il mondo: quella dell'uomo “contemporaneo”. È Rizzi ad illuminare indirettamente (il termine contemporaneo, in verità, è usato raramente durante il dialogo) questa comune posizione nei suoi maestri, tratteggiandoli come «[...] personaggi che si sono sempre posti ai bordi della cultura del loro tempo»².

“Esiliati”, “condannati”, “invisibili” non sono solamente i termini con cui Rizzi descrive le posizioni sociali dei suoi referenti, ma anche gli inevitabili effetti di straniamento che denotano i “contemporanei”, nell'accezione fornita da Agamben quando scrive che «appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo»³. È a partire da questa “responsabilità” nei confronti della propria epoca, che è anche una «consapevolezza nei confronti della disciplina di Architettura»⁴, che Rizzi intesse la sua distaccata riflessione sulla cultura del nostro tempo, dominata, secondo lui, dal sapere tecnico-scientifico. L'interpretazione critica della realtà fornita da Rizzi si compie in una serrata dialettica tra opposti, in cui all'ambito dei “dominabili”, costituito dalla *τέχνη* (techne), si contrappone l'ambito degli “indominabili” dell'*ἀρχή* (archè). Mentre la prima spezza i legami tra le cose – l'analisi è appunto l'operazione che scioglie le relazioni – la seconda rivela l'unità dei fatti, «tutto è in relazione, tutto è strettamente vincolato»⁵.

Rizzi, prediligendo l'anima «che è in comune con tutti»⁶ (archè) al corpo

«che è separato, disgiunto»⁷ (techne), è interessato al significato profondo delle cose.

Forse è per questo che il taglio dell'intervista, merito della consapevolezza dell'intervistatrice, è incentrato sul linguaggio. Sia le domande di Sansò che le risposte di Rizzi incominciano spesso con la chiarificazione dell'etimologia, quasi tutti di radice greca – *θεάομαι* (theàomai) = teoria; *περί φέρειν* (peri pherèin) = periferia; *αἰδώς* (aidòs) = pudore; *δίκη* (dike) = giustizia ecc. Non solo tale espediente conferisce al dialogo una certa armonia e continuità, ma soprattutto permette a Rizzi di sostare nel suo “campo” prediletto, quello della ricerca del senso delle cose e dei legami che le tengono unite.

Il riferimento ai “legami” è interessante perché permette di evidenziare la relazione tra la natura dualistica delle tesi di Rizzi, incalzata dalle domande di Sansò, e il pensiero filosofico di Jacques Derrida, un altro possibile referente del pensiero dell'architetto.

Il pensiero dualistico dell'architetto, infatti, sembra in un certo modo riprendere i concetti sintetizzati dal filosofo francese nel neologismo *différance*, coniato per indicare quella relazione differenziale che coinvolge un “dato” e la sua “relazione” con l'altro, con il diverso da sé. Secondo Derrida, le determinazioni oppozionali (natura/cultura; storia/tecnica; sensibile/ideale; segno/significato ecc.) «[...] non sono semplicemente speculari, ma gerarchicamente organizzate: un termine prevale sempre sull'altro»⁸.

Se il nostro tempo è caratterizzato dalla prevalenza della *τέχνη*, è dovere dell'architetto non accettare passivamente la condizione attuale, ma porsi il problema del ribaltamento dello status quo.

Questa dichiarazione d'intenti sul ruolo dell'architetto nella nostra società non deve sorprendere, se si considera che l'Architetto (con la A maiuscola) è per Rizzi colui il quale si interroga costantemente sulla profondità della *beruf*, un altro termine importante – questa volta di radice tedesca – da tradurre non solo come “professione”, ma significativamente anche come “vocazione”, «[...] qualcosa che non dipende da una scelta ma che già si possiede»⁹.

La vocazione dell'Architetto si esplicita nella sua impostazione culturale nei confronti dell'architettura, che non ha niente a che fare con l'arroganza e l'ostentazione personale, ma anzi presuppone che egli si faccia da parte per far emergere il valore insito nell'architettura. Un altro dualismo in cui emerge il contrasto tra i cosiddetti “nominativi” (un sinonimo potrebbe essere “archistar”) e i “dativi”, ossia «coloro che ricevono», coloro che retrocedono affinché la totalità delle culture abbia il giusto spazio per emergere. Un'impostazione culturale che si potrebbe relazionare con il pensiero di Maurice Blanchot, come effettivamente lo stesso Rizzi suggerisce: «tutte le opere sono preesistenti alle nostre idee, a noi tocca unicamente il compito di transitarle alla loro evidenza»¹⁰.

Non solo dualismi, ma anche significative triadi compongono l'excurus di questo coinvolgente dialogo, come quella che esplicita le relazioni tra il “sapere”, la “cultura” e la “civiltà”. Il sapere è inteso da Rizzi come repertorio di conoscenze tecnico-scientifiche, per sua natura a-direzionato. Questa direzione deve essere dettata dalla cultura del proprio tempo, che detiene la consapevolezza delle proprie configurazioni. Alla civiltà spetta il compito di trasformare queste consapevoli direzioni in forme concrete, reali.

La cultura nella quale si muove Rizzi è quella occidentale, la grande cultura europea che rappresenta il massimo movimento del pensiero. Nella

tradizione della cultura occidentale si radicano i progetti di Rizzi. Non a caso il termine “tradizione” compone, assieme a “natura” e “tecnica”, un’altra triade decisiva per comprendere il sostrato teorico delle sue architetture. Se, infatti, il progetto permette di porre in relazione «le necessità di una comunità con gli ideali elaborati dalla storia»¹¹, non è nell’invenzione che tale relazione si manifesta, ma è l’imitazione che, liberata da qualsiasi autorialità, permette di far emergere la forma come fondamento della tradizione. Imitazione da intendere ovviamente non come una mera copia, ma «trasposizione di un linguaggio che muta le sue forme mantenendo intatta la fascinazione delle stesse»¹².

Al legame del progetto con la “tradizione” si affianca quello con la “natura”, da intendere come concreto radicamento nelle forme della terra. La prevalenza di architetture ctonie nella sua produzione è spiegata da Rizzi come la volontà simbolica di sprofondare anzitutto nella propria interiorità per poi risalire, sulle orme della nostra cultura (e cos’altro se non l’opera dantesca può meglio simboleggiarla) il percorso ascendente che dall’Inferno conduce al Paradiso.

Rizzi compie concretamente questo percorso nell’intervista, associando i suoi progetti ipogei all’Inferno, il *Teatro elisabettiano* al Purgatorio, e il *Cosmo della bildung* che ruota intorno alla lanterna di S.Maria del Fiore al Paradiso.

Infine, la “tecnica”, da intendere come perfezione dell’atto costruttivo, conclude idealmente il processo progettuale. Tuttavia, Rizzi ci ammonisce nuovamente, avvisandoci che la vera definizione del progetto è quella che permette ad esso di assurgere al rango di “opera”, ma questo avviene solamente se il progetto stesso, nella sua genesi, riesce a non rinunciare alla propria singolarità, che risiede anzitutto nello “stupore della forma”, quel sentimento involontario che deve essere “l’irrinunciabile dell’Architettura”.

Note

¹ Rizzi R. (2019) – *Eppure... | And yet...* Divisare Books, Roma. Il testo è una raccolta di brevi saggi sul pensiero e le opere di 10 maestri scelti da Rizzi: Emanuele Severino, Peter Eisenman, John Hejduk, Carlo Enzo, Iosif Brodskij, Derek Walcott, Osip Mandel’stam, Aldo Rossi, René Daumal e Victor Hugo.

² Sansò C. (a cura di) (2020) – *Ventuno domande a Renato Rizzi*. CLEAN, Napoli, p. 59.

³ Agamben G. (2008) – *Che cos’è il contemporaneo?*. Nottetempo, Milano, pp. 8-9.

⁴ Sansò C. (a cura di) (2020) – op. cit., p. 7.

⁵ Ivi, p. 15.

⁶ Ivi, p. 39.

⁷ Ibidem.

⁸ Vitale F. (2018) – “L’ultima fortezza della metafisica. Dieci anni dopo”. In: Id. (a cura di), Jacques Derrida – *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull’architettura*, Mimesis, Milano-Udine, p. 17. Non sembra un caso che la collana del libro, *Estetica e Architettura*, sia diretta proprio da Renato Rizzi, che ha collaborato con Peter Eisenman tra gli anni ’80 e ’90, proprio gli anni in cui Eisenman, a sua volta, è stato fitto interlocutore di Jacques Derrida, attraverso progetti, convegni, relazioni sui temi riguardanti le relazioni tra architettura e filosofia.

⁹ Sansò C. (a cura di) (2020) – op. cit., p. 7.

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Ivi, p. 35.

¹² Ibidem.

