

«ANFIONE E ZETO. COLLANA DI ARCHITETTURA»

Margherita Petranzan
Franco Purini. La città uguale

Architettura: il duplice sguardo su vita e morte
a cura di Marina Leoni e Giorgio Pigafetta

Angelo Torricelli. Architettura in Capitanata
Opere e progetti / Works and projects 1997-2012
a cura di Chiara Baglione

Francesca Bonfante
Teatralità e figurazione per la città
Scritti sul progetto e l'insegnamento dell'architettura

Valeriano Pastor
Tracce

«QUADERNI DI ANFIONE E ZETO»

Monografie

Valeriano Pastor
alla Querini Stampalia

Padre Angelo Polesello architetto

Gianni Fabbri
Architettura e restauro

Restauro

La conservazione: una pratica del presente
Metodologie e tecniche descrittive
del restauro di Porta Santi Quaranta a Treviso
e Palazzo Zucco a Feltre
eseguito dalla Soprintendenza per i Beni
ambientali e architettonici del Veneto
a cura di Guglielmo Monti

Margherita Petranzan
Patrizia Valle. Limen: il segno del passaggio
Conservazione e valorizzazione
del sistema fortificato a Cittadella

Teoria e critica

La forma e il disincanto
Costruire - decostruire
a cura di Davide Ruzzon e Massimo Donà

Alvar Aalto 1898-1976
a cura di Pasquale Lovero

Paesaggio e territorio

Il sistema del verde urbano
Elemento di riconversione ecologica della città. Padova
a cura di Luisa De Biasio Calimani

tema: finzione

margherita petranzan, finzione necessaria

franco purini, la finzione positiva | tre caratteri | il luogo primario

raffaella laezza, latina finzione | tafuriana | e la passeggiata

lorenzo degli esposti, il progetto disciplinare

marco biraghi, eisenman, l'italiano

filippo cattapan, riferimenti, strumenti, revisioni | una conversazione con peter eisenman

mario coppola, metafora e finzione in architettura | una introduzione a peter eisenman

paola veronica dell'aira, peter eisenman | grammatiche della finzione

aldo peressa, *als ob* o della simulazione

massimo donà, finzione

francesco valagussa, segni che fingono il mondo

romano gasparotti, finzioni | creazione, immagine, architettura

massimiliano cannata, intervista a salvatore natoli | se viene meno il canone fondamentale

brunetto de batté, finzione//simulazioni

giovanna santinoli, shapes adrift

andrea donelli, fare e svelare: *machine* per costruire macchine (da un'opera di valeriano pastor)

silvia cattiodoro, musealizzare il paesaggio | le pratiche progettuali dell'allestimento

per la valorizzazione dei territori dell'alta valle del but

michele sbacchi, paesaggio e architettura nell'era della siccità

maria livia olivetti, paesaggi urbani in transizione: l'avvento della vegetazione aliena

antonello boschi, jacopo boschi, il lavoro della mia vita | robert adams e il paesaggio

francesco taormina, ...e di altri romei e di altre giuliette e della simulazione

alessandro gaiani, ripensare l'intera tassonomia dell'architettura: intervista ad alessandro melis

alberto giorgio cassani, lo sguardo dall'alto | la new york visionaria di hugh ferriss

alberto bertoni, poeta e professore | la mia iniziazione poetica

paolo valesio, codex atlanticus, 19

dina nencini, 15 | 13 i disegni di orazio carpenzano dei *frontespizi dell'architettura*

riflessioni sul disegno e la creatività

ISSN 0394-8021

tema: finzione

Peter Eisenman e l'Italia



Peter Eisenman e l'Italia
Residenze Carlo Erba, Milano

tema: finzione



IL POLIGRAFO

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti 31



Nel prossimo numero di «Anfione e Zeto»

Barreca & La Varra

tema: complessità

numeri pubblicati di «Anfione e Zeto»

Adolfo Natalini
Firenze: Teatro della Compagnia 1987

Valeriano Pastor
Dolo (VE): Complesso scolastico 1988

Paola Chiatante - Gabriella Colucci - Roberto Mariotti
Franco Pierluisi - (Studio G.R.A.U. Roma) - Aldo Coacci
George Xavier - Marguerita (Atelier Marguerita - Nice)
Nizza: Nuova Cimitero

Alessandro Anselmi
Rezé-Le-Nantes: Hôtel de Ville 1989

Gino Valle
Azzano Decimo (PN): Cassa Rurale e Artigiana
Schio (VI): Cassa Rurale e Artigiana di Monte Magrè

Roberto Gabetti - Aimaro Isola
San Donato Milanese (MI):
"Il Quinto" Palazzo Uffici Snam 1986-1991

Aldo Rossi
Aeroporto di Milano-Linate 1991

Gregotti Associati - Manuel Salgado
Lisbona: Centro Culturale Belém 1988-1993

Gae Aulenti
Musei e Mostre temporanee:
Musée National d'Art Moderne
al Centre Georges Pompidou di Parigi
"The Italian Metamorphosis 1943-1968"
al Guggenheim Museum di New York
Galleria alla Triennale di Milano

Gino Valle
Trasformazione della Torre Alitalia a Roma Eur
1993-1996

Renzo Piano
Building Workshop a Punta Nave (Genova) 1989-1991

Álvaro Siza Vieira
Chiesa di Santa Maria a Marco de Canavezes
Porto - Portogallo 1990-1997

Rafael Moneo
Sede municipale a Murcia
Spagna 1991-1998

Livio Vacchini
Centro servizi
Centrale di cogenerazione
Locarno - Svizzera 1989-1998 1996-1997

Peter Eisenman
Città della Cultura di Galizia
Santiago de Compostela - Spagna 1999-2003

Giancarlo De Carlo
Il nuovo Blue Moon al Lido di Venezia 2002

Richard Meier
Frieder Burda Collection Museum
Baden Baden - Venezia 2001-2004

Derossi Associati
Villaggio olimpico a Torino, lotto 5

Franco Purini - Laura Thermes
Complesso parrocchiale di San Giovanni Battista
a Lecce

Boeri Studio
Abitare Milano

Dominique Perrault
Università femminile Ewha, Seoul, Corea del Sud
Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi

Gregotti Associati
Schema di assetto preliminare della centralità urbana
di Acilia Madonnetta, Roma
Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence

Bernardo Secchi - Paola Viganò
Opere recenti

Franco Purini - Laura Thermes
Abitare l'orizzonte
Eurosky, una Torre Romana, 2006-2012

OMA - Office for Metropolitan Architecture
Fondazione Prada

Zaha Hadid Architects
MAXXI

Carlo Ratti Associati
Fondazione Agnelli

Alberto Ferlenga
Piazze di Castiglione delle Stiviere
e Scuola di Mirandola

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti 31

Eisenman e l'Italia

Residenze Carlo Erba, Milano

direttore

margherita petranzan

vice direttori

silvia cattiodoro
aldo peressa

comitato scientifico

roberta amirante
marco biraghi
massimiliano cannata
giuseppe cappochin
alberto giorgio cassani
paola veronica dell'aira
alberto ferlenga
francesca gelli
francesco moschini
dina nencini
margherita petranzan
franco purini
francesco taormina
paolo valesio

comitato**di coordinamento redazionale**

matteo agnoletto
marco borsotti
mario coppola
giovanni furlan
nicola marzot
livio sacchi

redazione

alberto berton
giuseppe bovo
filippo cattapan
brunetto de batté
stefano debiasi
paola di bello
massimo donà
paolo frizzarin
alessandro gaiani
romano gasparotti
ugo gelli
anna goldin
guido incerti
franco la cecla
francesco menegatti
patrizia montini zimolo
marco peticca
saverio pisaniello
giovanna santinoli
alessandra trentin
massimo trevisan
patrizia valle
giovanni vio

redazione testi e impaginazione

beatrice caroti

segreteria di redazione

beatrice caroti

collaboratori

mario botta
maurizio bradaschia
augusto romano burelli
massimo cacciari
marco de michelis
gianni fabbri
sergio givone
giacomo marramao
roberto masiero
barbara pastor
carlo sini
ettore vio
vincenzo vitiello

progetto grafico

il poligrafo casa editrice

revisione editoriale e grafica

il poligrafo casa editrice
alessandro lise
sara pierobon

I testi e le proposte di pubblicazione sono stati oggetto di una procedura di accettazione e valutazione da parte del comitato scientifico secondo competenze specifiche e interpellando lettori esterni con il criterio del *blind-review*

indirizzo redazione

35043 monselice (pd)
piazza mazzini, 18
tel. 0429 72477
e-mail anfionezeto@tiscali.it
www.margheritapetranzan.it

elaborazione grafica

computerizzata
p&b studio

pubblicità

p&b studio

editore e**amministrazione**

il poligrafo casa editrice
35121 padova
via cassan, 34
(piazza eremitani)
tel. 049 8360887
fax 049 8360864
e-mail casaaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

abbonamento annuale

italia
privati € 45,00
biblioteche e istituzioni € 55,00
sostenitore min. € 160,00
estero
privati € 55,00
biblioteche e istituzioni € 65,00
(per paesi europei supplemento € 30,00
per paesi extraeuropei supplemento € 40,00)
sostenitore min. € 160,00
da versare sul ccp 10899359
intestato a il poligrafo casa editrice srl
(indicare la causale)
o a mezzo bonifico bancario
(scrivendo ad amministrazione@poligrafo.it)
acquistabile sul sito www.poligrafo.it

autorizzazione del tribunale
di treviso n. 736

direttore responsabile
margherita petranzan

la presente pubblicazione ha usufruito di un contributo dell'Unione Europea - NextGenerationEU - fondi MUR D.M. 737/2021 - progetto di ricerca "Transizioni. Strategie, nuove semantiche e progetti temporanei per i paesaggi dei disastri ambientali"

copyright © novembre 2024
il poligrafo casa editrice srl
tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-9387-259-1
ISSN 0394-8021

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti
numero **31**

direttore
margherita petranzan



tema: **finzione**

dichiarazione d'intenti

ANFIONE e ZETO non è
un contenitore indifferente

perché ha un orizzonte e un osservatorio internazionali

ANFIONE e ZETO non è
un contenitore indifferente

perché è provocatorio, in quanto pratica la critica della critica

ANFIONE e ZETO è
un contenitore aperto

dove la disciplina dell'architettura trova un rinnovato rapporto
con altre discipline e diventa struttura di relazione

ANFIONE e ZETO è
un contenitore aperto

che intende ospitare le forme della città e i suoi problemi

ANFIONE e ZETO è
un contenitore concreto

che presenta l'opera come fare e come fatto, innanzitutto nel suo farsi

ANFIONE e ZETO è
un contenitore scomodo

perché crede sia necessario parlare di tutta la produzione architettonica,
anche se, a volte, solo per demolirla

ANFIONE e ZETO è
un contenitore paradossale

perché si interessa dei luoghi comuni

ANFIONE e ZETO è
un contenitore paradossale

perché si occupa delle assenze che permeano la disciplina dell'architettura
e che le danno il volto che oggi assume: assenza di committenza
con un mandato sociale forte o con ideologie da tradurre in forme e contenuti;
assenza di limiti per la costruzione dei progetti non solo di architettura;
assenza di indirizzi e di tendenze significative, assenza di realtà

ANFIONE e ZETO è
un contenitore neutro

non perché illusoriamente puro o creato astrattamente, ma perché
neutro di ideologie, come lo è questo tempo; è uno spazio
in cui ciò che riempie il vuoto apparente è la pratica concreta delle scritture
(nel senso di linguaggi), che riconduce alla responsabilità dell'opera
praticata, da parte di un soggetto che non può dominare la sua pratica
se non confrontandola con le altre pratiche, perché lui stesso
è il prodotto della sua pratica, essendo tutto interno ad essa

ANFIONE e ZETO è
un contenitore neutro

perché il soggetto agente si ferma sulla soglia della sua pratica,
apparentandosi alla stessa domanda che sorge nelle altre pratiche,
perché è consapevole che l'architettura è il luogo dove da sempre
tutte le pratiche umane si incontrano e ritrovano il loro significato;
è il luogo da dove si può partire per interrogarsi

ANFIONE e ZETO è
un contenitore limitato

in quanto non chiede i perché, ma chiede i come,
e vuole che siano mostrati non sotto forma di ideologie, ma di tecnica,
che è la messa in opera della cultura stessa

ANFIONE e ZETO è
un contenitore modesto

nei confronti della complessità del reale, perché è consapevole
che "il deserto cresce"

indice

13

margherita petranzan
finzione necessaria

17

franco purini
la finzione positiva

18

franco purini
tre caratteri

19

franco purini
il luogo primario

21

raffaella laezza
**latina finzione | tafuriana |
e la passeggiata**

24

lorenzo degli esposti
il progetto disciplinare

opera

a cura di
margherita petranzan

33

cenni biografici
di **peter eisenman**

34

residenze carlo erba 2009-2019

60

marco biraghi
eisenman, l'italiano

campo neutrale

a cura di margherita petranzan

63

filippo cattapan
**referimenti, strumenti, revisioni
una conversazione
con peter eisenman**

71

mario coppola
**metafora e finzione in architettura
una introduzione a peter eisenman**

77

paola veronica dell'aira
**peter eisenman
grammatiche della finzione**

soglie

a cura di aldo peressa

91

aldo peressa
als ob o della simulazione

theorein

a cura di massimo donà

97

massimo donà
finzione

99

francesco valagussa
segni che fingono il mondo

104

romano gasparotti
**finzioni
creazione, immagine, architettura**

107

massimiliano cannata
**intervista a salvatore natoli
se viene meno il canone
fondamentale:
scrivere, leggere e far di conto,
il sapere è labile,
il paese è destinato
a un irreversibile declino**

varietà

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

city: beni comuni urbani

a cura di
francesca gelli
francesco menegatti

113

brunetto de batté
finzione // simulazioni

114

giovanna santinelli
shapes adrift

116

sandro giordani
I.A. fuori controllo

118
andrea donelli
fare e svelare: *machine*
per costruire macchine
(da un'opera di valeriano pastor)

125
silvia cattiodoro
musealizzare il paesaggio.
le pratiche progettuali
dell'allestimento
per la valorizzazione dei territori
dell'alta valle del but

132
michele sbacchi
paesaggio e architettura
nell'era della siccità

137
maria livia olivetti
paesaggi urbani in transizione:
l'avvento della vegetazione aliena

144
antonello boschi
jacopo boschi
il lavoro della mia vita.
robert adams e il paesaggio

151
antonello boschi
jacopo boschi
rifugi, ripari, ricetti

164
massimiliano cannata
scrivere e pensare nell'era digitale.
dialogo sulla finzione
con franco lo piparo

167
francesco taormina
...e di altri romei e di altre giuliette
e della simulazione

n.e.w.s.
nord est west south
a cura di
alessandro gaiani
guido incerti

171
alessandro gaiani
ripensare l'intera tassonomia
dell'architettura
intervista ad alessandro melis

176
alessandro gaiani
valentina radi
supereale

wunderkammer
a cura di silvia cattiodoro

183
silvia cattiodoro
100 anni di museo storico navale
di venezia tra verosimiglianza
e scientificità. passato, presente
e futuro della wunderkammer
della marina

191
elena paccagnella
allestire i paesaggi
dell'architettura incompiuta.
comunicazione come strategia
progettuale

opere prime
opere inedite
a cura di
filippo cattapan
alessandra trentin

195
saverio pisaniello
restauro e completamento
dell'oratorio degli angeli custodi,
lucca

201
andrea fornasio
VFNG 18 ristrutturazione
edificio residenziale, padova

205
lina malfona
villa a formello, roma

211
aldo peressa
un caso semplice,
casa Z, padova
opera di luciano rossi

214
aurelio galfetti
casa M e autorimessa,
padova

216
antonio pallotta
abitabilità evolutiva

mostre, premi, concorsi
a cura di patrizia valle

221
patrizia valle
tua giannesini
cenere e fuoco a venezia
anselm kiefer a palazzo ducale

224
patrizia valle
premio internazionale
carlo scarpa per il giardino
XXXII edizione, 2022

225
patrizia valle
istituto italiano dei castelli
XXV premio tesi di laurea
sull'architettura fortificata 2022
tra archeologia e paesaggio

campus
università, cultura, lavoro
a cura di filippo cattapan

229
filippo cattapan
7/7: 7 days of drawings,
7 ways of drawing.
un laboratorio di architettura

tesi di laurea
a cura di
patrizia montini zimolo

237
camilla donantoni
lo spazio della memoria collettiva

recensioni
a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani

241
alberto giorgio cassani
lo sguardo dall'alto.
la new york visionaria
di hugh ferriss

244

marcella aprile

antico e nuovo.

l'architettura, il tempo, la storia

247

guglielmo bilancioni

**visione, calcolo e intenzione
in architettura**

250

antonio alberto clemente

**il paesaggio dell'autostrada
dei parchi.**

osservazioni *in itinere*

arti visive

a cura di paola di bello

253

cecilia del gatto

umi hotaru, 2021

257

paola shiamtani

**cristina de paola
*finis terrae***

architetture poetiche

a cura di

alberto bertoni

paolo valesio

261

alberto bertoni

poeta e professore.

la mia iniziazione poetica

codex atlanticus

a cura di paolo valesio

269

paolo valesio

codex atlanticus, 19

le ragioni della ricerca

a cura di dina nencini

275

dina nencini

15 | 13

**i disegni di orazio carpenzano
dei *frontespizi dell'architettura*.**

riflessioni sul disegno

e la creatività

281

fabio balducci

**il disegno del dettaglio tra idea,
regola e costruzione**

284

andrea d'urzo

oltre l'immagine.

architettura, costruzione

e necessità di visione

287

paolo marcoaldi

**i collages nel disegno
d'architettura**

291

giorgio quintiliani

disegno e architettura

a Valeriano Pastor



Eisenman Architects, Degli Esposti Architetti, AZstudio, Residenze Carlo Erba, Milano, 2020. Vista Zenitale (foto Marco De Bigontina)

finzione necessaria

margherita petranzan

Per valutare adeguatamente l'architettura bisogna tenere conto del nesso inscindibile esistente tra arte e politica.

GOTTFRIED SEMPER

L'opera di architettura "sta" nella città nel senso che la costituisce, e ne è da essa costituita.

Architettura è arte "prepotente" e delirante: la sua volontà di forma si impone necessariamente in ogni tempo e oltre ogni limite.

L'Architetto, dunque, opera all'interno di una scienza "ornata", strutturata di varie altre discipline nel significato che dava Vitruvio a questo termine: "Quella dell'architetto è una scienza strutturata di varie altre discipline, e dal suo giudizio dipendono tutte le opere che sono terminate in modo perfetto dalle altre arti"¹.

Questo caratterizza e distingue l'architettura come scienza dalle altre scienze; ed è scienza in quanto si fonda su principi, non solo su pratiche e idee; l'architetto dunque abbisogna del complemento di altre discipline associate alla capacità tettonica che è meditazione continua attraverso la pratica: meditazione che si serve delle mani che tracciano segni.

L'architetto pratica quotidianamente meditando e medita praticando: "La capacità tettonica è meditazione continua attraverso la pratica che è portata al suo compimento con le mani, che operano, secondo un progetto disegnato, su tutte le materie su cui è necessario lavorare"².

Questa concezione completa e straordinaria, data da Vitruvio, sta alla base di tutta l'architettura dell'umanesimo che la consegna, come fondamento, all'architettura di tutti i tempi: la "pratica" dell'architetto è allora "fondata" sulla meditazione, e coloro che tendono ad avere solo mestiere e ad essere abili manualmente non hanno "autorevolezza".

Vero "autore" è l'architetto che considera la costruzione (*fabrica*) come l'unione di *meditatio* (meditazione) e *ratiocinatio* (calcolo ragionato, il rendere ragione di ciò che si è costruito).

È interessante sottolineare che "autore" deriva dal latino *auctorem*, e significa colui che fa avanzare, il promotore, a sua volta derivato dal verbo *augere*, che significa far crescere, accrescere; si comprende allora che autore, inteso unicamente come colui che possiede la paternità dell'opera, diventa riduttivo in quanto autore è solo chi inaugura, rinnova, usando sapienza progettuale e profonda conoscenza della materia di cui si serve per edificare. È il rinnovamento necessario per riempire di significati, per mezzo e grazie alla produzione di opere, il tempo in cui si vive.

Caparbiamente internazionale, Peter Eisenman sa "radicarsi" e imporsi all'interno di realtà metropolitane di indicibile complessità, mostrando, attraverso i suoi prodotti, di volta in volta, sia i limiti della cultura dominante, sia quei sottili rapporti, non leggibili dai più, che sempre intercorrono tra la principale scrittura dell'uomo, che è l'architettura, e le altre discipline, mai da Peter Eisenman dimenticate.

Esce, con la forza e il coraggio di pochi altri, cavalcando, da grande eclettico, il drago dell'intuizione, che, in architettura, dovrebbe mostrarsi come "il fulmine che governa ogni cosa"³, visto come intuizione improvvisa, forte e fondante che sempre va a intervenire, modificandolo, sul corso tranquillo delle cose.

Niente di più calzante del frammento eracliteo per definire "l'ansia" di futuro che pochi "progettisti" come Peter Eisenman riescono a coniugare con i risultati del loro operare.

Nonostante sia spesso aggredito o ignorato dalla critica architettonica "ufficiale", trasforma ogni operazione progettuale in un rigoroso e puntuale "contrappunto"; che in musica è l'arte di combinare più melodie secondo regole date.

Ogni opera finita è abbandonata al proprio destino, come un figlio cresciuto e ormai autonomo: non esiste in lui alcun narcisismo o presenzialismo, solo una sana ambizione a procedere; lascia come testimonianze del lavoro eseguito e/o progettato unicamente lo stretto indispensabile per permetterle sia l'esecuzione che l'archiviazione.

Dice Massimo Cacciari, in un suo saggio dedicato a Mies van der Rohe, che "liberare die Bauerei dalle nefaste tendenze degli estremi esiti [...] dell'architettura romantica, (di quella architettura che si pretende autonoma rispetto ai bisogni civili e religiosi che è chiamata a soddisfare ed è 'incurante' del suo fine) non significa che riportare il problema del Bauen a se stesso, che interrogarsi di nuovo seriamente – e davvero classicamente – sul Wesen des Bauens"⁴.

In che cosa consiste, dice ancora Cacciari, "per Mies la liberazione dall'architettura romantica se non nella liberazione dall'intenzionalità della produzione della forma architettonica? La verità dell'opera non può essere intesa come manifestazione dell'intenzione dell'agente, ma per Mies verità incondizionata può essere soltanto intesa come verità a-intenzionale".

Il "mettersi al servizio dell'opera", lontano dalla mera adeguazione allo spirito del tempo, per rappresentarla, "manifestarla", "immaginandola" attivamente: questa, di Mies, dice Cacciari, è autentica *mimesis*, autentico esercizio del pensiero.

L'eclettismo di Peter Eisenman si pone in questa direzione sfidando gran parte dell'architettura di questo periodo "formalista" e alla ricerca di stilemi vuotamente rappresentativi, proprio attraverso un fare trasversale che abbraccia livelli sovrapposti e molteplici della produzione artistica e culturale, tenendo sempre presente la "necessità" dell'essere, da parte dell'architetto, un costruttore-produttore-artefice a servizio della città e responsabile di essa in quanto responsabile dell'opera che, come forma condizionata e condizionante, fa parte della totalità dello spirito di un'epoca.

Peter Eisenman sa che lo spazio della città è possibile e riconoscibile solo se le opere in esso possono "manifestarsi" e che l'architettura non esiste al di fuori della struttura sociale che la produce, in quanto è struttura di relazione.

Vittorio Gregotti in dialogo con un saggio di Massimo Cacciari su Mies annota:

Quando Cacciari scrive che l'architetto non pone propri fini, ma informa la vita dell'idea, cioè dà senso, egli fa un'affermazione che è, nella condizione dell'oggi, altamente politica, perché è in questo 'dar senso' che essa si può porre in relazione, per salda differenza, con i contesti e con le situazioni, che risponde cioè ai problemi storici riorientandoli architettonicamente e, [...] proprio attraverso il continuo ripartire ogni volta di fronte a ogni problema dal proprio fondamento, l'architettura può far fronte al mondo della vita, e al contrario, attraverso di esso, e per mezzo di esso, l'architettura può accedere al proprio fondamento. Ciò quindi dà risposta al tema della relazione tra fondamento e mutamento, stabilisce una relazione precisa col mutare delle condizioni, senza venir meno al proprio destino e alla propria essenza disciplinare.

Ciò che Cacciari sottolinea è, secondo me, ciò che dovrebbe essere riconoscibile in ogni prodotto di architettura: essere cioè contemporaneamente figlio del proprio tempo e custode della memoria storica; organizzarsi con rigore compositivo pur non eludendo funzionalità necessarie; entrare in relazione con lo spazio fisico e umano che lo ospita pur fornendo una sua ridefinizione; ma soprattutto arginare il "disordine", causato non solo da grande impreparazione sul piano disciplinare specifico, ma anche da strumentalizzazioni continue subite da operatori che si trasformano in mestieranti la cui prioritaria finalità nel costruire è la produzione di merci di scambio. Oggi la volontà di forma totale dell'architettura viene miseramente frantumata e dissolta dal "male" metropolitano, male che impedisce la sosta, il silenzio; male pervasivo, ma necessario.

Consapevole di questa necessità, Peter Eisenman si appropria degli spazi di relazione tra le discipline e li veste di significato, facendoli diventare, di volta in volta, architettura diverse.

Il gesto di Peter Eisenman, però, non è un disincantato affacciarsi alla finestra del reale denunciandone i guasti, ma un organizzare razionalmente e rigorosamente la ri-costruzione attraverso un fare complesso, straordinariamente completo e astratto a un tempo, e mutante, che è l'architettura. Peter Eisenman mette le sue radici, "fonda le sue costruzioni" negli interstizi del già costruito, dove è necessario un rinnovamento funzionale, una rilettura di spazi già illustri ma inutilizzabili, un dialogo fitto con le stratificazioni del tempo che hanno prodotto la città in cui viviamo.

Città che Peter Eisenman percorre nei suoi percorsi labirintici, si immerge in essa con la consapevolezza che non si può rimanere ad assistere alla distruzione di valori e di cose "immaginando" nuove cattedrali nel deserto del tutto costruito, ma ribadisce la necessità del "progetto" che oggi si mostra possibile solo se contempla, al suo interno, l'esatta dimensione del proprio limite e dell'essere condizionato dalle contraddizioni del reale.

Peter Eisenman assume nel suo fare, e in ciò ricorda le teorizzazioni di Semper, un duplice compito: una decostruzione interna del fare architettonico del suo tempo, e una ricostruzione interna dello stesso concetto di architettura: tensione tra interno ed esterno in cui la qualità è assunta come dato obliquo, non semplicemente pervasivo. Ciò comporta la riformulazione del concetto di stile, che per Peter Eisenman, come per Semper, consiste nel "far risaltare, elevati a significato artistico, il tema fondamentale e tutti i coefficienti interni ed esterni che, incorporandosi in un'opera d'arte, la modificano", pur sapendo che il tempo della bellezza, che per i greci era anche di verità, è finito, e che viviamo unicamente nel tempo della necessità, conseguente al declino di tutte le utopie e dei "grandi racconti" che hanno accompagnato e scandito l'ascesa del moderno.

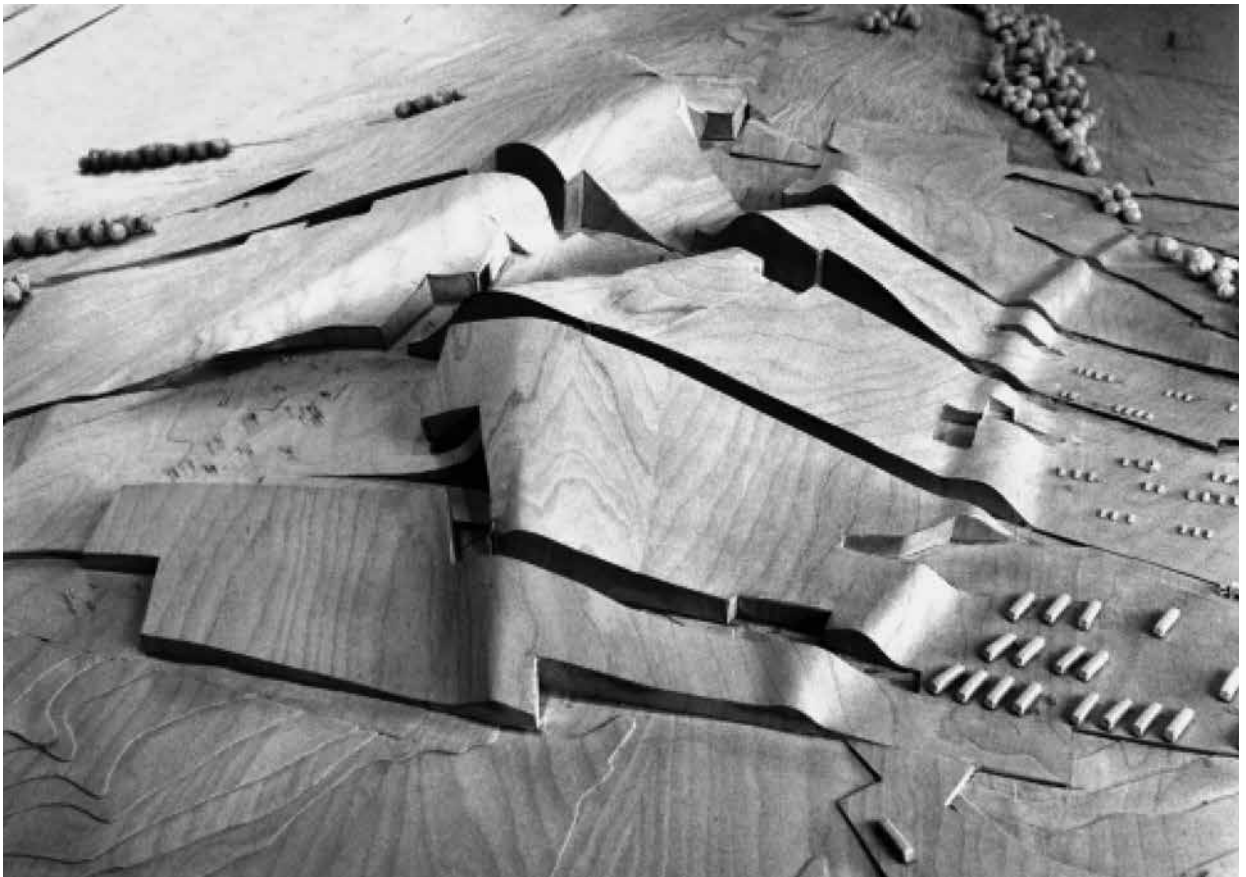
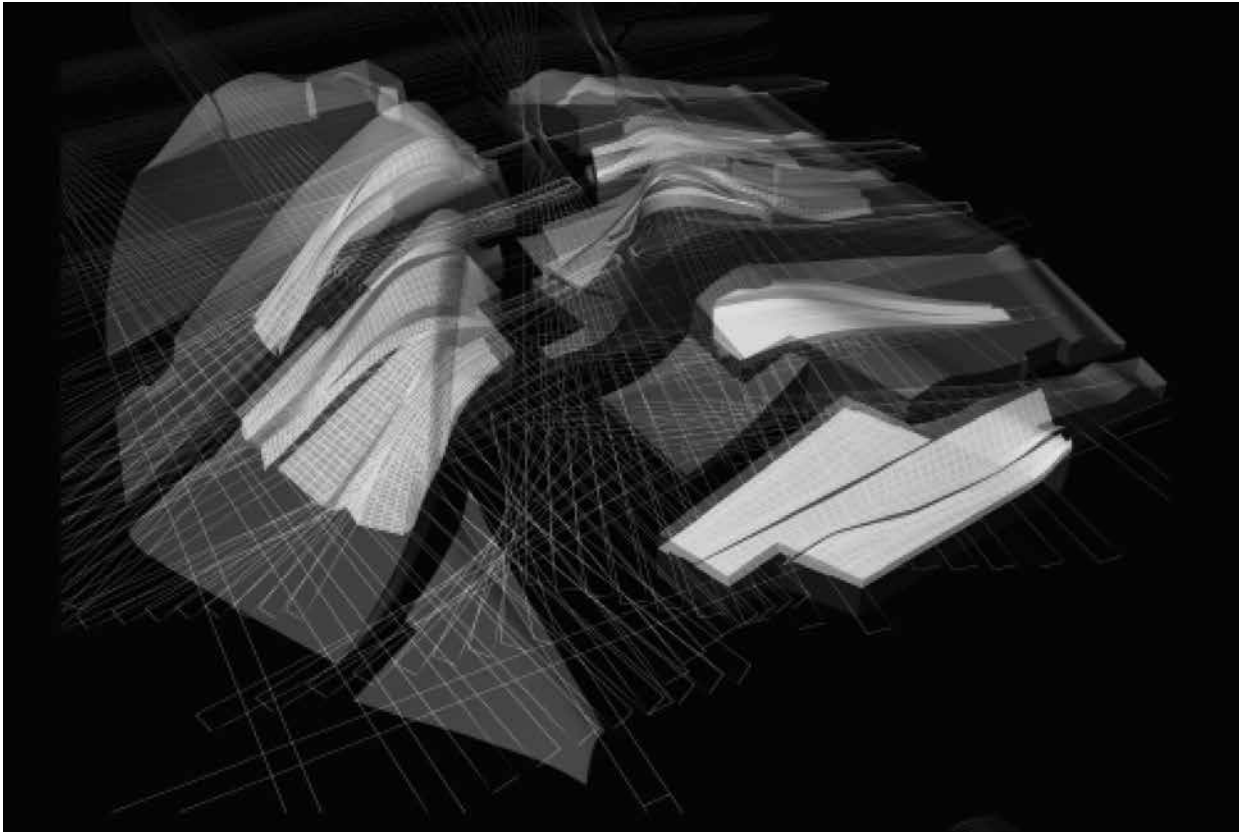
NOTE

¹ "Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera", Marco Vitruvio Pollione, *De architectura*, libro I, cap. I, Darmstad 1976.

² "Fabrica est continuata ac trita usus meditatio ad propositum deformationis, quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est", *ibid.*

³ Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano e G. Serra, Milano 1980. Frase affissa da Heidegger sulla porta del suo rifugio nella Foresta Nera ricavata dal frammento n. 117.

⁴ M. Cacciari, *Res aedificatoria. Il "classico" di Mies van der Rohe*, "Paradosso", 9, Venezia 1995.



la finzione positiva

franco purini

17

Nella vita si può essere chiari nei rapporti con gli altri, dediti alla massima onestà nel fare, capaci di grandi sacrifici che ci impegnano a lungo per ottenere i risultati che ci aspettiamo, ma nello stesso tempo si può fingere, a volte inconsapevolmente. Ciò avviene su due piani. Il primo consiste nel dare vita a un nostro doppio – un angelo custode, un gemello misterioso, un avatar – che ci rappresenti nella mente più belli, più preparati, più abili, protagonisti di straordinarie avventure, conoscitori di immaginarie personalità superiori con le quali ci confrontiamo alla pari.

In breve siamo accompagnati da una finzione che ci aiuta a superare quanto è in noi di incerto, precario, approssimativo. Nella forma di un segreto il dialogo con il nostro doppio è chiuso in uno spazio che non si apre mai agli altri. Noi stessi lo frequentiamo con timore, come un sogno dagli aspetti pericolosi o troppo lontani.

Il secondo piano della finzione è più complesso. Un attore o un'attrice esercitano il loro ruolo nel teatro, nel cinema e nelle serie televisive in modo spesso magistrale, ma la loro recitazione è nel suo svolgersi una nobile finzione. È autentico l'immedesimersi nei loro personaggi o nell'estraniarsi in essi, ma contemporaneamente la loro apparente verità è del tutto inventata. Ciò si verifica anche se stiamo parlando con qualche persona di eventi complessi e dolorosi. In queste occasioni, che non sono poche, alcuni avvenimenti vengono per necessità taciuti, alleggeriti o del tutto ricostruiti. In questi casi la finzione è inevitabile.

È in realtà una finzione anche un romanzo, se racconta una vicenda mai esistita e un film, quando è del tutto inventata la sua trama e i suoi personaggi. In questo ambito il romanzo e i film sono in quanto tali veri, ma nello stesso tempo non sono che immaginazioni, a loro volta reali. Da qui un circolo tematico che si chiude. Anche un progetto di architettura è la finzione di una potenziale realtà, a volte molto bella, se non diventa un'opera concreta. Contemporaneamente i disegni di un progetto non concluso sono quanto mai veri. In sintesi, ricordando Jorge Luis Borges, la finzione è un carattere primario dell'umanità, un "luogo dello spirito. Esso si configura come un immenso" paesaggio ideale nel quale i concetti, le azioni, le memorie e le dimenticanze, la coscienza di sé e il disperdersi negli altri non fanno che moltiplicarsi.

Peter Eisenman, Città della Cultura di Galizia, Santiago de Compostela, Spagna 1999-2003.
Diagramma delle deformazioni che mostra la relazione tra soffitti interni e forme esterne

Modello per la competizione, 1999.
Per quanto le piazze pubbliche e i percorsi pedonali siano in pendio, sembrano scolpiti fuori dalla montagna

tre caratteri

franco purini

18

Il linguaggio architettonico di Peter Eisenman ha, secondo me, tre caratteri. Il primo è la sua "semplicità", espressa da una struttura morfologica quanto mai evidente e preziosa, associata al suo contrario, una "molteplicità" come energia che apre a una lettura più profonda delle sue opere. Tale molteplicità è il risultato, nella scrittura architettonica, di un'ideale elenco di modalità evolutiva – una sintetica e assertiva storia della progettualità – che si fa ruolo creativo della memoria nel comporre.

Il secondo carattere del linguaggio eisenmaniano consiste nella grande vicinanza-eredità – dall'architettura di Giuseppe Terragni – tra la "grammatica" e la "sintassi". Ciò che si comprende subito, esaminando una sua architettura nei disegni e nella realizzazione, è infatti la "sovrapposizione" delle due entità linguistiche. Derivato probabilmente non solo dalla teoria di Noam Chomsky, egli evita, nel processo sintattico, di produrre nei suoi passaggi una "storicizzazione" che del percorso ideativo oscurerebbe del tutto l'origine dell'"immagine primaria", quel luogo nativo che è anche l'insieme di ciò che si vuole esprimere. Oltre al riferimento Chomskyiano c'è la volontà, in una sintesi avvincente, di far confluire gli elementi compositivi di un edificio in un'unica conformazione spaziale e temporale.

Il terzo carattere è infine la "tonalità da trattato" dell'architettura di Peter Eisenman. La vocazione sperimentale della sua ricerca è quanto mai esplicita, chiara e operante. Un trattato indica un esito da raggiungere attraverso regole da rispettare all'insegna di una "totalità tematica e semantica". Il "manuale" enumera invece alcune operazioni consuete e a loro modo anonime. Il trattato è l'esito di un "progetto teorico", mentre manuale non è altro che la successione di soluzioni già note. Ogni architettura eisenmaniana non è altro, per me, che la dimostrazione di un teorema nel quale i rapporti tra tettonica e architettura, tra morfologia e tipologia, tra la leggibilità della composizione e l'enigma che l'accompagna conferiscono all'opera, rimasta sia alla condizione di progetto, sia realizzata, una sua indiscutibile "necessità". Molto lontano dall'"archicultura", così chiamata da Germano Celant quella del maestro newyorkese è un'"idea universale di architettura".

L'idea che credo sia centrale nella visione di Peter Eisenman agisce all'interno della logica eterna del costruire. Una logica nella quale egli immette una nuova bellezza come lascito di una modernità che si ridefinisce costantemente. Continuando e approfondendo il sapere di Leon Battista Alberti, un'umanità alle soglie del Rinascimento, che contribuì a far nascere, l'autore della "Città della Cultura" a Santiago di Compostela, anche lui un grande umanista, ha tracciato il percorso dell'architettura e il suo significato nel nuovo millennio.

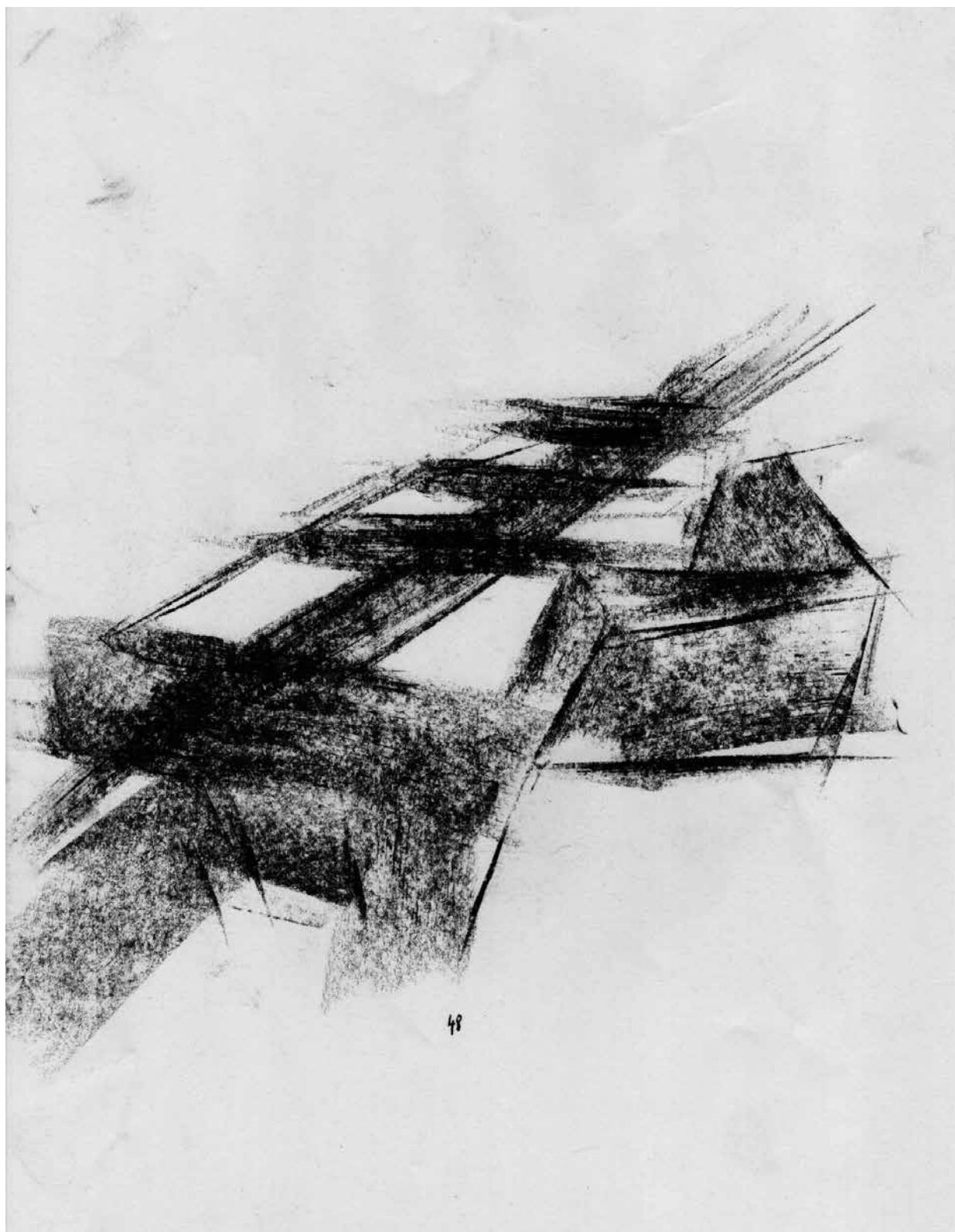
il luogo primario

franco purini

19

Negli ultimi tre secoli molti architetti europei hanno attraversato le Alpi per vivere l'avventura del Gran Tour. L'Italia era considerata da coloro che volevano conoscerla un *museo a cielo aperto* fatto di paesaggi fantastici, di città dalla morfologia armonica e da architetture straordinarie. Agli europei si sono poi aggiunti viaggiatori provenienti dal continente americano. Il *Viaggio in Italia*, di Johann Wolfgang Goethe, era per tutti una sorta di avvincente trattato, ancora oggi attuale, su come interpretare il mondo italiano, articolato e molteplice.

Architetti come Karl Friedrich Schinkel, Le Corbusier, Alvar Aalto, Luis Kahn e molti altri, compresi alcuni italiani, hanno scoperto opere la cui memoria rivelava loro contenuti e significati non ancora individuati. Opere sorprendenti per come costruivano luoghi o li trasformavano. Peter Eisenman fa parte di questi architetti. A partire dalla sua scoperta dell'architettura italiana, avvenuta con la guida di Colin Rowe, egli si è identificato totalmente con le città e gli edifici del nostro Paese comprendendone la complessità e la semplicità, i valori espressi e quelli impliciti, la vocazione teorica che li genera e il loro essere concreti, la loro identità *locale e l'operante universalità* che dimostrano. Questa comprensione è stata così profonda da fare di Peter Eisenman un *architetto duplice*, insieme americano e italiano. Dalla scoperta del nostro costruire nel tempo il suo linguaggio sa raccontare sia gli Stati Uniti con le proiezioni febbrili e bibliche nel futuro, sia la radice classicista ed ermetica dell'architettura italiana, da lui enunciata attraverso Giuseppe Terragni, che è stato, assieme al suo maestro Colin Rowe, il Virgilio delle sue esplorazioni nel nostro panorama architettonico impervio, variegato e spesso contraddittorio. Come è noto due *forme pensiero* presenti in una sola mente producono una necessaria *sublimazione*. Si tratta di un *dono unico* per profondità concettuale, una *magica descrizione* consistente nel far sì che idee autonome dell'architettura, presenti nel linguaggio del *Maestro di Newark* possano trovare un equilibrio formale. Un equilibrio che è tanto raro quanto sorprendente, un sistema di *segni umanistici* che oltrepassano i limiti dell'architettura. Dotati di una chiarezza più che luminosa, e nello stesso tempo di un mistero indicibile, questi segni producono una *scrittura poetica* che sa essere vincente in ogni periodo che attraverserà. Un ulteriore carattere di Peter Eisenman è per un verso il suo essere *visionario e utopico*, da sempre tendente alla sovversione delle consuetudini e delle convenzioni comuni, per l'altro credere nel più determinante *vero, necessario*. Un'ultima considerazione. L'architettura eisenmaniana si fonda, a mio avviso, sulla estrema vicinanza della grammatica e della sintassi. Tale vicinanza, quasi una sovrapposizione, fa sì che il processo progettuale non tolga senso all'origine dell'idea, evitando così di storicizzare il percorso compositivo. Anche nell'architettura di Giuseppe Terragni questa *coincidenza* tra grammatica e sintassi rende vivente l'origine attenuando l'inizio, in latino l'*in ire*, ovvero il mettersi in cammino. Se si comincia un itinerario, è inevitabile cadere nelle ridondanze della scrittura architettonica, negli errori, nel produrre ripetizioni e diversioni. Nell'origine invece c'è il tutto. Essere nello spazio dell'immaginario, che Peter Eisenman sa abitare, *il momento nativo della forma*, significa raggiungere il *luogo primario* che è il nostro desiderato approdo.



Raffaella Laezza, 2024. Per Peter Eisenman, Progetto di Concorso per il nuovo Polo Giudiziario di Trento, 2005, disegno a carboncino (Archivio Raffaella Laezza)

latina finzione | tafuriana | e la passeggiata

raffaella laezza

Latina Finzione

21

Mettere in relazione Peter Eisenman con l'Italia è stato fino ad ora un vero e proprio vuoto editoriale la cui necessità è condivisa da molti e, in particolare, da chi come me è stata una sua studentessa. E, se è certo che non sono le geografie che possono determinare il pensiero dell'uomo, poiché esso segue le regole alate dell'immateriale, in questo caso la specificità del territorio italiano induce direttamente ai fondamenti del pensiero di Peter. Fin dai suoi primi momenti di studi a Cambridge condivide con il suo professore Colin Rowe i disegni di Serlio e Palladio¹ e, poco dopo, parte con lui per un viaggio in Italia. Erano gli anni Sessanta. Qualcuno gli passa anche il libro di Alberto Sartoris *Gli elementi dell'architettura funzionale*² dove conosce Giuseppe Terragni di cui visitò con Rowe la Casa del Fascio di Como. Rowe parla di una vera e propria "illuminazione" di Peter quando vide quell'edificio. Da quel momento non ha mai smesso di frequentare il pensiero e i maestri italiani come Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Giuseppe Terragni. Sono noti a tutti i suoi recenti corsi e mostre a Yale su Andrea Palladio e il suo *Palladio Virtual*³.

Fin dagli anni '80 a lezione di Composizione architettonica allo IUAV nell'anno accademico 1986-1987⁴ l'Alberti e il primo Terragni erano i paradigmi fondativi del pensiero di Peter. Erano il tessuto plastico del metodo progettuale che ci trasmetteva nel portare Alberti, al progetto contemporaneo, in una doppia taratura: la sperimentazione progettuale radicale verso il futuro e la radice, la filiazione storica. Un doppio registro che pochi come lui hanno saputo tenere insieme nell'architettura. Peter ci parlava di futuro ma sempre in una continua oscillazione con il connotato del passato.

Esiste il doppio registro, un rapporto stretto tra le parole latine *futurus*, il futuro, e il passato *fuit* poiché hanno la stessa radice etimologica. E altresì esiste un rapporto tra le due parole e l'operazione della finzione, che è anche il sottotitolo di questo numero di "Anfione e Zeto". "Futuro" e "fui" indicano due tempi opposti eppure hanno la stessa radice: un interessante paradosso. Forse vuol dire che noi davvero fingiamo il futuro poiché non lo riteniamo una forma essenziale, tanto che possiamo anche dire che *il futuro è stato*. Questo atteggiamento può essere inteso come una sovrana indifferenza al tempo dell'essere: noi crediamo di pensare al futuro, ma il nostro linguaggio non pensa così, ovvero finge il futuro, costruisce intorno al futuro delle finzioni a cui non sa nemmeno dare un nome che appartenga solo a lui stesso, al futuro appunto.

Le lezioni veneziane sul metodo compositivo acceleravano sempre verso la soluzione progettuale. Imparammo il valore del codice genetico geometrico di un'architettura. Riuscimmo a comprendere il ruolo nel progetto della lezione storica di Rudolf Wittkower quando estraeva le geometrie palladiane⁵: proprio perché erano l'astrazione geometrica dell'edificio, erano il codice del linguaggio generativo, la griglia costruttiva, geometrica, compositiva di un futuro edificio. Eppure non era affatto una connessione lineare: eppure la lezione teorica di Eisenman era comprensibile, le lezioni erano icasti-

che. In quel momento si diceva fosse uno dei migliori professori al mondo. Ma rimaneva per noi la forma di un sottile disorientamento dovuto alla nostra osservazione delle sue sperimentazioni linguistiche di quegli anni: sono gli istanti fervidi della mostra al MOMA del decostruttivismo⁶ a cui lui, certo, aveva partecipato dichiarando la propria estraneità al decostruttivismo stesso. Lo spaesamento era dovuto all'utilizzo compositivo delle geometrie non più cartesiane, statiche della storia dell'architettura ma esito di sincrone rotture, sovrapposizioni, squartamenti, frantumazioni e lacerazioni di quella stasi. Movimento che ci appariva incontrollato.

Erano gli ultimi anni Ottanta in cui stava germogliando il suo personale distacco da una forma di architetto intellettuale che aveva assorbito a Cambridge e che ora necessitava un controsalto. Iniziava a trasformare le lezioni avute da Colin Rowe, Jacques Derrida, che citava a lezione, per intraprendere il suo cristallino percorso nella costruzione concreta di edifici. E da qui conosciamo il suo iter dai progetti in Ohio a Berlino per arrivare a Santiago de Compostela⁷ la sua *Opera Summa*. Questi progetti ci hanno poi chiarito che quell'apparente dis-ordine era ordine compositivo nitidissimo dell'immobilità del mutamento: ancora griglia d'esatto.

Durante il momento "veneziano" Eisenman scrive e pubblica con un editore italiano *La fine del classico*⁸ uno dei suoi libri più tenaci e sottili sulla finzione latina del futuro e sul suo oscillare, convivere e sostanzirsi nel rapporto con il passato. All'interno di questa "finzione" Peter ci ha regalato successivamente molti testi su Terragni e il qui citato su Palladio che inverano quella lezione mai abbandonata di Leon Battista Alberti che incarna e scarnifica nei suoi edifici la teoria da lui stesso offerta, scritta.

Tafuriana

Il rapporto di Eisenman con l'Italia si è radicato molto anche nella sua relazione intellettuale con Manfredo Tafuri. Non è un incontro qualsiasi ma è l'incontro. L'invito di Peter Eisenman al Corso dello IUAV era stato preceduto dalle sue frequentazioni con Manfredo Tafuri. È questi che in quegli anni di trasformazione di Peter gli dice: "Peter se non costruisci a nessuno importerà né di cosa pensi, né di cosa scrivi". Da qui inizia a formarsi la nuova fase eisenmaniana che trattiene negli anni '80 ancora una forte ibridazione tra l'architetto intellettuale e l'architetto costruttore.

1983: IUAV, Palazzo Badoer. Manfredo Tafuri ci regalava i "sabati dell'architettura contemporanea" ed erano delle conversazioni fuori dal corso ordinario di Storia dell'architettura del Quattrocento. Eravamo talvolta più di duecento studenti in un'aula incapiente, piccolissima del palazzo ed è lì, in quegli istanti, che noi abbiamo sentito risuonare come di una intelligenza "altra" la persona di Eisenman. Tafuri ne parlava insieme alle figure di Aldo Rossi, John Hejduk, ai Five. Fu così che qualche anno dopo seguendo il suo Corso ho avuto modo di entrare in stretta relazione con quella intelligenza. Incontrarlo è stato un vero e proprio *crash*. Per *crash* un esempio: Peter alla parola "luogo" contrapponeva "no site", alla parola "tempo", "no time", alla parola "scala", "scaling". Luogo, tempo, scala era una triade precisa della composizione architettonica della Scuola di Venezia e lo sradicamento di questi principi aveva portato a noi giovani discenti a molteplici *crash*⁹.

Alla fine del corso, all'*open critic* nelle aule appena inaugurate del Cotonificio S. Marta, Eisenman ci dice: "Oggi ho indossato questo papillon per celebrare il momento di fine corso e anche per dirvi che in questi mesi veneziani, oltre a Giuseppe Gambirasio e Renato Rizzi che mi hanno invitato al corso, ho potuto salutare solo Manfredo Tafuri, Aldo Rossi e Massimo Scolari e nessun altro professore si è presentato a me. Oggi dunque sono al servizio di chi non ho conosciuto, ed è per questo che indosso il papillon". Ricordiamo tra colleghi questa frase ironica che risultava per noi come un enigma: solo dopo molto tempo ne abbiamo capito il senso. Lo IUAV di quegli anni aveva delle relazioni internazionali uniche rispetto ad altre università. Tuttavia queste sono rimaste nella cifra di episodici rapporti interpersonali e non hanno creato un dibattito culturale internazionale. Sicuramente ce n'erano tutte le premesse e potenzialità.

E la passeggiata

L'episodio veneziano del Corso avveniva quasi contemporaneamente ad un altro avvenimento, oggi inedito nelle storie dell'architettura italiana. Si tratta dell'incarico a Peter da parte del Comune di Rovereto di disegnare un ipotetico Museo della città.

Per questo a Rovereto nell'autunno del 1983 si poteva incontrare nelle strade del centro storico, in passeggiata, Peter Eisenman che "annusava

il luogo" alla Adolf Loos poiché era stato invitato dal Consiglio Comunale roveretano a presentare una proposta per un Museo urbano: è il progetto *La metafora urbana*¹⁰. In quel momento a Rovereto stava germinando l'idea di realizzare un museo del contemporaneo divenuto molto dopo e con altro autore, il Museo MART.

Attraverso i *referata* di Pierluigi Laezza conosco ciò che veniva discusso in Consiglio Comunale e ciò che accadeva durante le passeggiate. In una di queste, nell'incedere nelle calli roveretane, Eisenman esprime tutto il suo coinvolgimento culturale con l'evidente sedimentazione storica veneziano-asburgica e lo stupore per la capacità tutta italiana di renderla palinsesto vivo. Questi discorsi aleggiavano nel tempo di una passeggiata e si proiettavano nell'andare verso un futuro possibile della città. Le cose sono state poi discusse e maggiormente strutturate a New York in un incontro sulle Torri Gemelle. Non sono tratti confidenziali della sua vita ma sono tratti del legame intellettuale che si era instaurato tra la politica italiana locale e l'architetto ovvero colui che può fare della *polis* il luogo della *cives*. L'occasione roveretana è stata interrotta, perduta ma certamente mai come allora a Rovereto le passeggiate di Peter erano "sostanza di cose sperate" per rimanere con Edoardo Persico¹¹. I contenuti del progetto di Rovereto divennero poco dopo il tema del Corso dello IUAV.

Solo nel 2005 Peter ritorna nelle geografie trentine: è la sua partecipazione al Concorso internazionale per il Nuovo Polo Giudiziario di Trento¹² altro progetto inedito, che ho fatto insieme a lui in un im-bastevole incontro. Il progetto è uno dei lavori più affilati tra i suoi *ground project*: la griglia romana di Trento è estrusa in volume e subisce un leggero smottamento dalle vibrazioni del *ground* rispetto al Tribunale storico preesistente. Era già un Eisenman che aveva esplorato e fatta propria la nuova fase di architetto costruttore e che ci insegnava ad andare oltre quella pura finzione latina della dimensione temporale per contaminarla con una dimensione intemporale degli orizzonti più alti del comporre. Si tratta del liquido, aereo rapporto, tutto spirituale, nel percorso di un architetto con la ricerca del proprio sguardo, della libertà. In una di quelle passeggiate roveretane in un battito, quasi per gioco dirà: "la libertà dell'architettura italiana mi porterà a fare un'architettura altrettanto di libertà". E questo, di lui, come testimoni ed ex studenti ci è impossibile farne dimenticanza.

NOTE

¹ Si veda il testo della tesi di dottorato del 1963 a Cambridge: Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Lars Müller Publishers, Zurich 2006.

² Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli Editore, Milano 1935.

³ Peter Eisenman, Matt Roman, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven 2015.

⁴ Si tratta del Corso in Composizione 3 all'Università IUAV di Venezia dove era stato invitato come Visiting Professor Peter Eisenman per l'anno accademico 1986-1987. L'esperienza è stata il frutto di un recente libro scritto da tre studenti Raffaella Laezza, Shuli Beimel, Jorg Gleiter: Si veda Raffaella Laezza, Shuli Beimel, *Crash. Peter Eisenman, IUAV Venezia 1986-87. Con un'intervista a Peter Eisenman*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.

⁵ Rudolf Wittkower, *The Mathematics of the Ideal Villa*, "The Architectural Review", March 1947, The Architectural Press, Londra.

⁶ È del 1988 al MOMA di New York la mostra *Deconstructivist Architecture*. Nel catalogo Eisenman presenta il progetto del Biocenter for University of Frankfurt del 1987. Alla mostra, organizzata da Philip Johnson e Mark Wigley presso il Symposium nel The Roy and Niuta Titus Theater, il moderatore è Mark Wigley. I *panelist* sono: Kurt Foster, Michael Hays, Jeffrey Kipnis, Rosalind E. Krauss, Antony Vidler.

⁷ Per il progetto di Santiago de Compostela, si veda: Raffaella Laezza, *Peter Eisenman. Città della cultura di Santiago de Compostela*, Unicopli, Trezzano sul Naviglio 2005; "Anfione e Zeto. Rivista di architettura e arti", 17, 2004, numero monografico *Peter Eisenman. Città della cultura della Galizia, Santiago de Compostela, Spagna 1999-2003. Singolarità*, Il Poligrafo, Padova 2004.

⁸ Peter Eisenman, *La fine del classico*, a cura di Renato Rizzi e postfazione di Franco Rella, Libreria Cluva Editrice, Venezia 1987; riedito da Mimesis, Milano 2009. Il titolo del libro è anticipato nel 1984 in *The end of classic* su «Perspecta», 21, MIT Press, Cambridge MA. L'intero libro è una raccolta di scritti dal 1976 al marzo 1986.

⁹ Per le molte declinazioni del termine *crash* si veda Raffaella Laezza, Shuli Beimel, *Crash. Peter Eisenman, IUAV Venezia 1986-87. Con un'intervista a Peter Eisenman*, cit.

¹⁰ Il progetto è pubblicato in Peter Eisenman, *La fine del classico*, cit., pp.162-163.

¹¹ Edoardo Persico, *Profezia dell'architettura*, Muggiani Tipografo-Editore, Milano 1945.

¹² Concorso Internazionale di progettazione per il nuovo Polo Giudiziario di Trento, 2005. È selezionato alla fase finale il gruppo: Peter Eisenman con Raffaella Laezza, Guy Nordenson, Luigi Semerani, Guido Zuliani. Si veda il catalogo *Concorso internazionale di progettazione per il nuovo polo giudiziario di Trento - Italia. Progetti: le dieci proposte*, catalogo della mostra (Sala esposizioni del Palazzo della Provincia Autonoma di Trento, 27 febbraio - 30 marzo 2006), a cura di Giuliano Corradini, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2006.

il progetto disciplinare

lorenzo degli esposti

24

Ricorda spesso Peter Eisenman la necessità per un architetto di “avere un progetto”, nonché l'esiguità del numero degli architetti contemporanei che si può sostenere ne abbiano uno; lo stesso termine *progetto* è denso di significati in lingua italiana, prossimi a quanto intende l'architetto americano, nella cui lingua il termine è invece più arido. In questa pubblicazione su Eisenman e l'Italia, si propone la discussione del *progetto di Peter Eisenman*, nella polisemia del termine italiano e in risposta a Franco Purini, che aveva recentemente escogitato una “molto personale invenzione romana dell'architettura eisenmaniana”¹. La condizione di “avere un progetto” non si riferisce evidentemente all'impegno professionale, alla costruzione, all'insegnamento, in loro stessi: ci sono architetti molto noti e indaffarati che non hanno un progetto, così come professori attivi in corsi, ricerche e pubblicazioni, ma che non hanno un progetto. “Avere un progetto” rimanda piuttosto, per un architetto, alla sua possibilità di comprendere profondamente l'architettura e al contempo di avere la piena consapevolezza della propria individualità personale, nel confronto con il suo contesto, storico, geografico, culturale in senso lato, e di come queste condizioni si influenzano reciprocamente. La condizione di “avere un progetto” peraltro non si risolve esclusivamente in attività e scopi conoscitivi, ermeneutici, interpretativi, per quanto approfonditi: un architetto nel costruire la sua persona sceglie i suoi referenti, li studia, li analizza, ma in un certo senso deve anche inventarli così come inventa se stesso, per non subire la loro influenza e per costruire rapporti generativi senza ipotecare il sé e il presente nel rapporto con l'altro da sé e con il passato.

Il progetto di Peter Eisenman si è trasformato nel corso del tempo, durante la progettazione delle sue architetture e l'elaborazione dei suoi scritti: questi ultimi, i libri, sono per Eisenman di importanza pari, se non perfino maggiore, delle prime. Se un architetto non ha costruito, difficilmente sarà possibile interessarsi ai suoi libri, come lo metteva in guardia Tafuri, il suo mentore italiano; così come, in assenza di una speculazione teorica che si cristallizza in testi capitali, come il *De re edificatoria* o *I quattro libri dell'architettura*, le costruzioni di un architetto avranno quasi certamente un'eco inferiore, nella considerazione dei contemporanei e nella storia. Le opere più significative, siano edifici o libri – consideriamoli in entrambi i casi con il termine “testi” – consentono all'architetto di definire e modificare il proprio progetto, così come quest'ultimo indirizza e guida le elaborazioni testuali. I libri, in cui il progetto si definisce tanto quanto nei progetti architettonici veri e propri, sono costruiti nel caso di Eisenman sia su speculazioni teoriche sia su disegni di analisi di progetti emblematici, sviluppati con i suoi studenti: le idee architettoniche di volta in volta elaborate si confrontano con le analisi – da quelle più strettamente *formali* all'inizio della sua carriera, sotto l'influenza dell'insegnamento del suo primo mentore Colin Rowe, a quelle più *testuali*, sotto l'influsso del pensiero post-strutturalista soprattutto di

Derrida e ancora a quelle più recenti che definiamo anche *topologiche* – e si infondono nell'attività progettuale, e viceversa.

Il progetto di Peter Eisenman, così inteso e intrecciato nella produzione di libri e progetti architettonici, si è sviluppato in forte relazione con alcuni architetti italiani, tutti con un loro progetto anche se diversamente impegnati uno rispetto all'altro nelle loro attività, pratiche, progettuali e teoriche: Terragni, Palladio, Piranesi e Alberti, tutti oggetto di approfondite analisi formali e testuali da parte dell'architetto americano (il più europeo, il più italiano degli architetti americani: invitato da Rossi alla Triennale del '73, da Gregotti alla Biennale del '76 ecc.), analisi che hanno poi innervato i suoi libri, tra cui l'ultimo ora in stampa proprio sull'Alberti. Gli studi elaborati su questi architetti, insieme ai suoi progetti architettonici fino all'ultima realizzazione, le Residenze Carlo Erba a Milano, progettate con me e il mio studio e Guido Zuliani, attestano la progressiva modificazione del progetto di Peter Eisenman nei confronti del tempo, inteso come storia dell'architettura, o più precisamente come una particolare e personale idea di storia fatta di letture dei precedenti e scritture del nuovo, nei confronti di questi precedenti.

La disamina può avere inizio, arbitrariamente o per un pretesto d'occasione (per via del termine *finzione* che connota la pubblicazione che contiene il presente testo) con l'anno 1984, quando è pubblicato *The End of the Classical*, in cui Eisenman definiva tre forme di *fiction* (*finzione*, ma anche *narrazione*, in lingua inglese): la *fiction della rappresentazione*, la *fiction della ragione*, la *fiction della storia*, contestandole quali fonti di legittimità dell'attività progettuale, evidentemente anche in reazione al clima imperante del postmoderno, dopo la Las Vegas di Venturi, la *Roma interrotta*, e la *Strada novissima* di Portoghesi. Erano gli anni in cui Colin Rowe, dopo un lungo periodo con al suo fianco Eisenman, se ne distaccava, deviando verso il contestualismo della Collage City², nuova sede del suo ideale di oggetti senza tempo e senza luogo, iconici e riferiti ad un'idealità atemporale e ad una storia normalizzata. Nel medesimo testo, Eisenman insisteva sulla necessità di poter leggere l'architettura come un testo, con "l'idea di un'architettura come 'scrittura' in opposizione ad un'architettura come immagine"³, il che costituiva uno dei modi di affrancarsi da Rowe, anche per tramite della linguistica, del post-strutturalismo, referenti utili a questo distacco. Nel clima degli anni '80, la critica di Eisenman a rappresentazione e storia si associava all'archeologia e geografia fittizie dei suoi progetti di *scavo artificiale*⁴ e nel giro di qualche anno – dalla metà del decennio – all'utilizzo del computer nel processo progettuale. Il digitale, il diagramma e l'indice introducevano una pluralità di referenti esterni all'architettura, quali la filosofia, la matematica, la biologia, la letteratura. Con l'approccio testuale ed extrareferenziale Eisenman ricercava anche la possibilità dell'inclusione della figura nel processo, in modo non-rappresentativo, evitando la linearità della citazione – specialmente post-moderna – e derivate eclettiche. L'associazione del digitale ai processi di scavo artificiale, a far data dalla metà degli anni '80, può farci tripartire cronologicamente i progetti architettonici di Eisenman dell'ultimo quarto di secolo, pur con varie sovrapposizioni tra periodi contigui: il primo (1978/1987-1988) è quello dei progetti archeologico-geografici di *scavo artificiale* (da Cannaregio al progetto Monte Paschi a Siena), il secondo (1987-1988/1996-1997) è caratterizzato dal digitale, nella sua prima forma angolare, congiunta all'operazione del *folding* (dal progetto Biocentrum a Francoforte al progetto per l'IT a Chicago), il terzo (1996-1997/2003) è ancora digitale nella sua forma levigata, curvilinea (dalla Virtual House al progetto per la stazione AV di Napoli). L'uso del digitale da parte di Eisenman dunque si modificava nel tempo, a far data dai primi tentativi di costruire complessità e spazio eterogeneo, rilevati nella loro precocità da Mario Carpo⁵ come precursori delle caratteristiche che il digitale assumerà solo più recentemente, con i big data e la AI, rispetto alla precedente diffusione di una generazione di software in grado di modellare forme levigate, aerodinamiche, che si rivelarono nei loro esiti semplificatori ed infine stabilizzanti.

Nel guardare a tutti questi progetti – coevi al postmoderno e poi del periodo digitale –, sembra in ogni caso che il tempo rimanga generalmente interno al processo (dunque in un rapporto non disciplinare processo/tempo, non storico, ma del tutto operativo), si insinui in lacerti biografici (nell'utilizzo di elementi già parte di progetti precedenti) o sia confinato, anche strumentalmente (mappe degli *scavi artificiali*) in referenti esterni, perfino

irreali (ipotetiche mappe future o d'invenzione): in ogni caso, il rapporto con i precedenti architettonici era molto mediato, occultato, o implicito. L'esito del progetto si determinava in un'opera che, considerata la complessità del processo e l'eterogeneità dei referenti, risultava di ardua o anche impossibile lettura: molti di questi progetti dell'ultimo quarto del secolo erano testi scritti per non essere letti⁶.

Prima di arrivare al nostro tempo e alle Residenze Carlo Erba, facciamo un passo indietro, alle *Houses* del periodo 1967-1978. Queste erano mosse da un'intenzionalità diversa da quella dei progetti successivi: la leggibilità del processo era programmatica, pur in una differenza progressiva tra la House I e le seguenti, con complessità d'intenti e di operazioni crescenti e corrispondente svincolamento dal lessico moderno, di Le Corbusier, De Stijl, Terragni, che però permanevano impliciti riferimenti pur nella decostruzione processuale. Racconta spesso Eisenman che, nel 1961 durante il *grand tour* italiano con il suo mentore Rowe – poi a sua volta ripetuto dall'allievo nei decenni con i suoi studenti⁷ –, di fronte alla Casa del Fascio di Como ebbe un'epifania: il lavoro di Terragni rappresentò immediatamente per lui un ossessivo interesse, in specie per la sua diversità dal moderno internazionale e soprattutto dalle comunemente accettate sintesi storiche del moderno stesso, e complice forse la spesso troppo prudente considerazione riservata a Terragni nel clima culturale del secondo dopoguerra italiano. Eisenman volle includere nei suoi studi di dottorato a Cambridge (UK) le analisi della Casa del Fascio e dell'Asilo Sant'Elia, ancora fortemente debitrice delle concezioni di Rowe; di lì a poco, nel processo progettuale della House I, la locuzione "trovare il diagramma"⁸ significava l'individuazione del processo che portava da uno stato A di forma primaria, di condizione anteriore al progetto, ad uno stato B specifico, con percorribilità ancora lineare del processo nei due sensi. Nello sviluppo delle *Houses*, questa stessa linearità sarà poi considerata come problematica e oggetto essa stessa di critica, da cui le formulazioni sempre più complesse, fino a quelle esulanti dalla geometria e rivolte ai più diversi referenti degli anni '80 e '90, di cui si è accennato.

Nel successivo periodo a cavallo del nuovo millennio, penso che la consapevolezza delle promesse mancate del digitale (figurazione non-rappresentativa) possa essere annoverata tra le ragioni per cui il progetto di Peter Eisenman, pur in concomitanza con i grandi successi della Città della Cultura della Galizia a Santiago de Compostela e del Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa a Berlino, virò più decisamente verso la natura disciplinare dell'architettura: come l'uso del digitale si stemperava quale strumento operativo nel processo progettuale, così la possibilità di lettura dell'architettura ed il suo legame con la storia diventavano centrali nella riflessione e nell'opera. Non sembra un caso che, dopo decenni di gestazione, proprio nel 2003 sia finalmente dato alle stampe Giuseppe Terragni. *Transformations, De-compositions, Critiques*⁹, in cui sono compendiate decenni di studi sulla Casa del Fascio e sulla Casa Giuliani-Frigerio a Como, due opere prese a paradigma dell'opera *testuale*, opera *aperta* e dunque depositaria di una molteplicità di possibili letture. È questo il periodo in cui mi sono avvicinato ad Eisenman, grazie a varie occasioni di concorsi e per la tesi di dottorato¹⁰, con un preciso intento: ero alla ricerca di un maestro, l'Eisenman *decostruttivista*, l'Eisenman *digitale*, da cui apprendere a progettare. Quello che ancora non focalizzavo era che quel maestro, oltre che a insegnare a vedere (decisivo per l'architetto), chiedeva di aprire gli occhi, come manifestato nella dedica del suo libro su Terragni ai suoi mentori Rowe e Tafuri. Le origini alternanti nelle letture della Casa del Fascio, le origini oscillanti nella Casa Giuliani-Frigerio sono alcuni dei modi di quella che ho definito, circa quindici anni dopo, *surdeterminazione formale*¹¹ o anche *plurideterminazione*, una condizione che lega il lavoro di Terragni, quello successivo di Eisenman e quello di un artista italiano molto noto, con rapporti acclarati con i razionalisti (per esempio Sartoris, Belli), ma raramente collegato a Terragni e tanto meno ad Eisenman. Tra i cinque firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi*, Gino Severini era il più integrato artista italiano nell'ambiente di Parigi dove si era trasferito dal 1906, teorico autodidatta autore di svariate pubblicazioni – oltre che dei suoi celeberrimi dipinti e successive opere d'arte murale – e individuato da Banham quale uno dei tre nuclei della teoria formale nella Parigi di primo Novecento, con Gleizes e il duo Ozenfant-Le Corbusier¹². Nella sua opera (anche in questo caso: opera pittorica ed opera teorica), Severini dal primo dopoguerra sottolineava la necessità della costruzione formale, tramite il tracciato e, nel fare ciò, dell'utilità sia della combinazione

nella singola opera di più tecniche e strutture, anche contraddittorie tra loro, concorrenti nella costruzione dell'immagine, sia dell'attività di analisi formale – tramite disegno – di precedenti artistici, dal Rinascimento. Ho proposto nel 2021, nel centenario della pubblicazione del suo trattatello *Du Cubisme au Classicisme*, la possibilità di tracciare una *serie italiana* inanellando Futurismo-Severini-Terragni-Eisenman (aderendo all'allusione ricorrente di un Eisenman *italiano*), in concorrenza con la già accettata *serie moderna* costituita da Cubismo-Purismo-Le Corbusier-Rowe, troncando l'eventuale ultimo termine *Eisenman*, di cui mi sono appunto impossessato per la mia *serie italiana*, al fine di contrapporre l'idea di plurideterminazione alle idee di stabilità e di sintesi implicite nella *serie moderna* di Rowe che, risalito al Rinascimento, nel confronto tra Palladio e Le Corbusier¹³ voleva saldare quello stesso Rinascimento e il Moderno in un tutt'uno atemporale e ideale, da trasferire poi nella Collage City postmoderna.

La modifica del progetto di Peter Eisenman, come anche dei suoi modi di lettura di opere architettoniche, cioè del suo rapporto con la storia, si costruisce ed è attestata nelle sue ulteriori pubblicazioni degli ultimi anni, da quella molto posticipata di *The Formal Basis of Modern Architecture*, la tesi di dottorato del 1963 con Rowe infine pubblicata solo nel 2006¹⁴, fino a quelle sui procedimenti di *close reading* di precedenti architettonici, verso il nuovo tipo di storia aperta intesa essa stessa come un testo in cui trovare spazio per la ricerca, come anche per l'invenzione. Nel 2008 *Ten Canonical Buildings 1950-2000* raccoglie gli esiti dell'insegnamento di Eisenman a Princeton negli anni 2003-2006¹⁵: è una discussione dell'idea di *canonico* in architettura, in cui il rapporto con il tempo risulta essenziale. Dieci edifici di dieci autori, dai maestri del moderno ad alcuni architetti contemporanei, sono individuati e analizzati quali esempi di edificio *canonico*, che cioè costituisce una cerniera tra un periodo e quello successivo, andandone a delineare tre nel secondo Novecento, che potrebbero essere qualificati quali tardo moderno, post-moderno e digitale. L'edificio *canonico* differisce da quello *critico*, che è parimenti una rottura rispetto al passato, ma che non determina uno sviluppo nel periodo ad esso successivo; ed entrambi differiscono da una *grande opera*, significativa di per sé ma senza legami temporali con altri edifici. Il lavoro di lettura si riferisce così ad un edificio nel suo contesto storico, non come oggetto isolato e analizzato rispetto a criteri universali, o esterni all'architettura, o riferiti solo a quel suo stesso contesto storico, bensì nei suoi rapporti con edifici precedenti ed edifici successivi, anche di altri autori. Nel successivo *Palladio Virtuel*¹⁶ del 2015, quale esito dei corsi tenuti a Yale dal 2011-2012, Eisenman discute il tipo della *villa* come concettualizzato nei 20 casi de *I quattro libri dell'architettura*, producendo sia una lettura dei modi della trasgressione dello spazio omogeneo e delle relazioni parti-tutto operati da Palladio, sia una contestazione delle letture delle opere di Palladio elaborate nel corso dell'Ottocento e del Novecento dalla storia dell'architettura, in particolare tedesca, culminanti nella visione di Rowe, formalistica e ideale, ed involgarite nel Palladio semplificato ad uso post-moderno. Le ville di Palladio, lette da Eisenman come testi di una grammatica di elementi spaziali (cioè non necessariamente corrispondenti agli elementi concreti) con una sintassi topologica fatta di possibili adiacenze, inclusioni, sovrapposizioni, sono costituite da parti che nelle letture multiple di possibili (virtuali) elementi sovrapposti generano spazi indeterminati, disponibili a letture plurime in un aggregato eterogeneo, e così indebolendo la concezione di uno spazio isotropo e di un'architettura le cui parti si riferiscono organicamente, univocamente tra di loro e al tutto. In concomitanza con le letture di Palladio, Eisenman riprende gli studi sul Campo Marzio di Piranesi, già sviluppati negli anni '80, quale esempio di aggregazione per parti, composizione figura-figura – o anche l'*articulated figured ground* proposto da Mastrigli/Toti fino all'idea di composizione *ground-ground* per il progetto di Santiago¹⁷ – invece che figura-sfondo e confluiti nell'installazione *Piranesi Variations* alla 13^a Biennale di Venezia del 2012. Il lavoro sul Campo Marzio piranesiano, per un'idea di aggregazione e spazio eterogeneo, continua a contrapporsi alla *Roma interrotta* del 1978, manifesto postmoderno innestato sull'idea di spazio omogeneo insita nella pianta del Nolli.

L'idea di concezione e lettura *particolari*, per parti, figura-figura, è ulteriormente sviluppata nel successivo *Lateness*¹⁸ del 2020 (anch'esso esito dei corsi universitari tenuti da Eisenman a Yale), verso un'idea di architettura come testo di parti sintatticamente aggregate, o si può dire anche frammentate, disgiunte mediante cesure all'interno dell'opera: si tratta di

parti attinte dal tempo presente così come dal passato, connotate da convenzionalità e dunque riconoscibilità, alterità, ciascuna rispetto alle altre. Il rapporto con il tempo, con la disciplina, di questo progetto si differenzia da quello moderno (centrato sul rifiuto della storia), postmoderno (centrato sul rifiuto del moderno e sul recupero di una storia che diventa atemporale) e digitale (centrato sull'ansiosa ricerca di novità senza rapporti con la storia). L'idea di ricorrere a parti connotate da uno stile convenzionale determina il possibile emergere di ciascuna di queste parti, nella loro qualità di figura, nell'opera complessiva, destabilizzando sia la relazione con il tempo presente, senza la necessità di legarsi ad uno specifico tempo passato (quale è invece il modo dei rinascimenti e dei revival), sia l'idea di coerenza totalizzante e di relazione parte-tutto. La modalità dell'aggregazione, antitetica a quella della *concinntas*, rimanda dunque ad un'idea di spazio eterogeneo, già proprio dell'arte classica e in contrasto con l'idea di spazio omogeneo, più volte tentato dall'arte occidentale prima del Rinascimento¹⁹ e su cui, dopo l'Alberti, filosofi e matematici come Cartesio, Leibniz e Newton hanno poi costruito lo spazio della scienza moderna. Il ricorso, frammentario ed antilineare, alla storia diventa così mezzo per l'introduzione o il riconoscimento della figura nel testo architettonico, dopo i tentativi delle città di *scavo artificiale* e del digitale che volevano prescindere dalla storia o dalla disciplina, e diversamente sia da modi manieristici (basati su una trasgressione lessicale) sia da modi storicistici o eclettici (basati sulla citazione, sull'analogia o sulla replica).

Le Residenze Carlo Erba, completate nel 2019, sono un'opera che può essere letta in riferimento a questo *progetto disciplinare*. L'edificio, nell'organizzare la volumetria a disposizione in unità offerte al mercato, si snoda in un unico corpo allungato, deformato nel prendere posizione nel lotto di progetto e nel definire un ampio spazio aperto, un giardino, in continuità formale con il parco pubblico esistente e scavato in una leggera depressione, che registra il rapporto tra l'edificio ed il terreno, in modo diverso nel fronte sul giardino, rispetto agli altri fronti che spiccano tradizionalmente dalla quota urbana. Oltre a rispondere alle istanze convenzionali di un'operazione immobiliare, tale costruzione mostra rapporti plurimi con l'architettura moderna lombarda: i telai regolari o sincopati usati da Terragni o Figini e Pollini, le stratificazioni orizzontali approntate da Muzio, le aperture in serie su volume compatto di Minoletti, i modi insediativi alternativi alla cortina edilizia ancora di Muzio, Terragni e Lingeri ed anche Moretti, nei loro palazzi milanesi, per fare alcuni esempi. Questi referenti non sono evidentemente stati scelti da un campionario, a cui attingere per ottenere il nuovo: un lungo processo di operazioni ha definito le forme e le figure del progetto, in sintassi differenti per le varie parti, così come i materiali utilizzati hanno rimarcato queste differenze. Se non c'è un diretto riferimento tra i precedenti e le letture formali e la scrittura del nuovo (*i.e.* non c'è citazione), è però indubbio che il nuovo sia in qualche modo legato al passato. Non c'è trasgressione di un canone attuale dominante (*i.e.* non c'è manierismo), non c'è una fusione di diversi etimi o figure (*i.e.* non c'è eclettismo). Ci sono parti testuali, accostate, sovrapposte, ciascuna formulata come esito di operazioni sistematiche e seriali che tendono a linguaggi convenzionali senza esserne declinazioni lessicali dirette, per via appunto del procedimento processuale e non analogico. Si sono così determinate una parte basale, un piano nobile arretrato, una parte sommitale, ciascuna individuabile nell'intero per la propria autonomia linguistica e per gli effetti di chiaroscuro riconosciuti da Nino Saggio²⁰, esperto studioso e generoso divulgatore del lavoro di Eisenman come di Terragni. Anche la finitura e il casellario dei rivestimenti lapidei sono differenziati sui diversi fronti, percepibili ad una lettura attenta, indebolendo una concezione volumetrica unitaria: considerazioni sintattiche e astratte si alternano con altre legate ai fenomeni ed alla materialità²¹.

Le Residenze Carlo Erba offrono dunque un esempio contemporaneo della trasformazione del tipo residenziale, come anche del suo contesto specifico ed in senso lato²²: si prospetta una reinvenzione dell'idea di contesto che, da condizione normativa e stabilizzante, può diventare qualcosa di diverso, dinamico, volubile. Più che un ambiente preesistente che condiziona il progetto, penso ad una città densa di forme e valori da attivare e additivare grazie al progetto che, nel trasformarla, incontra la sua vocazione – politica – ad essere sempre rinnovata e la sua aspirazione – urbana – ad essere città del mondo, qui ed ora, ancora una volta. Un implicito straniamento, determinato dalla trasformazione, si sposa all'opportunità dell'aggiunta

– al luogo specifico e al tempo presente – di un qualcosa che, senza il progetto, quel *presente* non avrebbe mai potuto avere.

In una recente intervista Giorgio Agamben, nel presentare il suo *Homo Sacer*, ha collegato presente e passato richiamando l'archeologia del sapere di Foucault e citando Flaiano: "Se uno dei compiti del pensiero è quello di farci comprendere il presente, esso può farlo solo, come suggeriva Foucault, inseguendo le ombre che l'interrogazione del presente proietta nel passato. L'archeologia è in questo senso l'unica via di accesso al presente e io ho sempre preso sul serio la battuta di Flaiano, 'Faccio progetti solo per il passato'".²³ Oltre a voler comprendere il *presente*, l'architetto deve modificarlo e può arrivare anche a reinventarlo: il *progetto disciplinare* ambisce inoltre ad inventare, nel presente, anche il *passato*.

NOTE

¹ Pier Federico Calviari, Francesco Leoni (a cura di), *Peter Eisenman*, Accademia Adrianea Edizioni - Edibus Comunicazione, Vicenza 2018.

² Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge MA and London 1978.

³ Peter Eisenman, *The End of the Classical*, "Perspecta", 21, The MIT Press, Cambridge MA and London 1984; riedito in *Eisenman Inside Out. Selected writings 1963-1988*, Yale University Press, New Haven and London 2004; edito in lingua italiana in Peter Eisenman, Renato Rizzi (a cura di), *La fine del classico*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

⁴ Jean-François Bédard (a cura di), *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, Centre Canadien d'Architecture - Rizzoli International Publications, Montreal - New York 1994.

⁵ Vladan Đokić, Petar Bojanić (a cura di), *Peter Eisenman. In Dialogue with Architects and Philosophers*, Mimesis International, Milano 2018, pp. 64-68.

⁶ *Ivi*: cfr. dialogo tra Peter Eisenman e Greg Lynn, pp. 124-126.

⁷ Lorenzo Degli Esposti, *La resistenza dell'opera architettonica. Peter Eisenman in viaggio per l'Italia tra storia, luogo e memoria*, in Pier Federico Calviari, Francesco Leoni (a cura di), *Peter Eisenman*, cit.

⁸ Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Thames & Hudson, London 1999, pp. 54-55.

⁹ Peter Eisenman, Giuseppe Terragni. *Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press Inc., New York City 2003; trad. it. *Peter Eisenman, Giuseppe Terragni. Trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Quodlibet, Macerata 2004.

¹⁰ Lorenzo Degli Esposti, *Operazioni (in arte e in architettura)*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018. Il testo rielabora e pubblica la tesi di dottorato al Politecnico di Milano, con relatore Ernesto d'Alfonso, discussa nel 2008.

¹¹ Lorenzo Degli Esposti, *La sovradeterminazione formale. Nel centenario della pubblicazione di "Dal Cubismo al Classicismo"*, "ArcDueCittà", 10, 2021.

¹² Reyner Banham, *Theory and Design of the First Machine Age*, Elsevier Science Ltd., Kidlington 1960; trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2005.

¹³ Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, "Architectural Review", march 1947.

¹⁴ Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), Lars Müller Publishers, Baden 2006; trad. it. *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009.

¹⁵ Peter Eisenman, *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International Publications, New York 2008.

¹⁶ Peter Eisenman, Matt Roman, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven and London 2015.

¹⁷ Gabriele Mastrigli, Alessandro Toti, *Operative Differences. Eisenman, Tafuri and the Lesson of Piranesi*, "SAJ - Serbian Architectural Journal", 6(3), 2014.

¹⁸ Peter Eisenman, Elisa Iturbe, *Lateness*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2020.

¹⁹ Erwin Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Vorträge Der Bibliothek Warburg, 1927; trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961. Massimo Scolari, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antisprospettiva*, Marsilio, Venezia 2005.

²⁰ Antonino Saggio, *Miracolo a Milano. Residenze Carlo Erba*, "Il Progetto", 45, luglio-agosto 2022.

²¹ Lorenzo Degli Esposti, *Sintassi e materia*, "Modulo", 424, aprile 2020.

²² Lorenzo Degli Esposti (a cura di), *Milan, Capital of the Modern*, Actar Publishers, Barcelona - New York City 2017.

²³ <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-tre-domande-su-homo-sacer-edizione-integrale>

opera

a cura di
margherita petranzan

“La parola greca ‘costruire’ significa anche ornamento, in un duplice senso del tutto simile a quello della parola *kosmos*”.

L'opera di architettura è, come dice Gottfried Semper, questa capacità di costruire da parte di un autore che porta a compimento una meditazione attraverso l'uso della mani, che operano secondo un progetto.

La *fabrica* è meditazione continua attraverso la pratica quotidiana.

L'opera consiste nel suo farsi.

L'opera di architettura è unità nella molteplicità e il suo fine è la forma relazionata con ciò che esiste: società-storia-natura.

L'autore si mette al servizio dell'opera per portarla alla luce, per permettere il suo realizzarsi.



cenni biografici di peter eisenman

Peter Eisenman è architetto ed educatore di fama internazionale. Fondatore e direttore dello studio Eisenman Architect a New York City, è docente di lungo corso: per 22 anni alla School of Architecture della Yale University, dove è stato nominato primo Charles Gwathmey Professor in Practice. I progetti costruiti più recenti dello studio includono lo State Farm Stadium degli Arizona Cardinals a Glendale, Arizona, il Memoriale degli ebrei assassinati d'Europa a Berlino, la Città della Cultura a Santiago de Compostela in Spagna e le Residenze Carlo Erba a Milano.

Vincitore di numerosi premi di architettura, nel 2020 Peter Eisenman è stato insignito della Gold Medal for Architecture dall'American Academy of Arts and Letters, un riconoscimento conferito solo ogni sei anni. Ha anche ricevuto il 2015 AIA/ACSA Topaz Medallion for Excellence in Architectural Education. La sua attività di insegnamento ha avuto inizio alla Princeton University nel 1963 e ha incluso incarichi a Harvard, alla Cooper Union, alla Ohio State University e all'University of Arkansas; attualmente insegna al College of Architecture della Cornell University, nell'Art and Planning program in Manhattan. Inoltre è stato direttore dell'Institute for Architecture and Urban Studies, scuola alternativa e Think Tank da lui fondato nel 1967 e diretto fino alle dimissioni del 1982.

Ha ricevuto il Piranesi Prix de Rome nel 2014, il Premio internazionale Wolf Prize in Architecture nel 2010, a Gerusalemme, e il Leone d'oro alla carriera alla Biennale internazionale di architettura di Venezia nel 2004. Tra i suoi molti libri si annoverano: *The Formal Basis of Modern Architecture* (Lars Müller Publishers, 2006), *Ten Canonical Buildings, 1950-2000* (Rizzoli, 2008), *Palladio Virtuel* (Yale University Press, 2015) e *Lateness* (Princeton University Press, 2020). Il suo libro su Leon Battista Alberti è in corso di pubblicazione per i tipi della MIT Press nell'autunno 2025.

Architetto professionista dal 1960, Peter Eisenman ha conseguito una laurea in Architettura alla Cornell University, una laurea magistrale in Architettura alla Columbia University, una laurea magistrale e un dottorato di ricerca all'Università di Cambridge (UK). Ha ricevuto lauree *ad honorem* in Belle Arti dalla University of Illinois, Chicago, dal Pratt Institute a New York, dalla Syracuse University, dall'Accademia di Brera di Milano. Gli è stata conferita la laurea *honoris causa* in Architettura dall'Università La Sapienza di Roma e dalla Technische Universität Berlin. Dal 2021 è Accademico di San Luca, Roma.

Residenze Carlo Erba, Milano 2009-2019

Progetto architettonico

Eisenman Architects, New York City
Degli Esposti Architetti, Milano
AZstudio, New York City

Direzione lavori architettonica

arch. Lorenzo Degli Esposti
arch. Paolo Lazza
arch. Stefano De Vita

Cliente

Pinerba Srl (Morelli Group, Milano)

Imprese esecutrici

Italiana Costruzioni (Roma): fase 2 e completamento;
CLE Cooperativa Lavoratori Edili (Bolzano): fase 1

Prestazioni ingegneristiche e specialistiche

Studio d'Ingegneria Associato Ardolino,
Bolzano (strutture); Sistema Group Engineering,
Montichiari (BS) (impianti, fase preliminare);
A.T. Advanced Technologies, Roma
(impianti meccanici e idraulici, fase esecutiva);
Studio MGM, Gallarate (impianti elettrici,
fase esecutiva)

Alta sorveglianza

geom. Giorgio Marocchi - Sherpa Engineering,
Mantova (Fase 1)
geom. Tristano Barroccu, Parma (Fase 2)

Fotografi

Maurizio Montagna, mauriziomontagna.com
Foto da drone: Marco de Bigontina
ESPERIENZA-DRONE, esperienza-drone.it

Premi

Premio italiano di architettura 2020,
Roma, Italia: nomination;
Premio In/Architettura 2020 Lombardia,
Milano: menzione;
2A Continental Architectural Awards 2020,
Dubai, UAE: primo premio;
2020 Yuanze Awards, Xi'an, China:
Award of Excellence in Architecture





Residenze Carlo Erba

36

In un lotto triangolare circondato da edifici costruiti nel corso dell'ultimo secolo, le Residenze Carlo Erba sono determinate dall'intreccio di differenti vincoli e requisiti funzionali che si fondono con una tipologia tripartita milanese. Nell'offrire il richiesto numero di unità, il progetto risponde anche al contesto e in particolare al vicino giardino pubblico, dando continuità a tale spazio aperto entro il lotto a disposizione. Il complesso incorpora inoltre un edificio classicista preesistente, che costituisce l'accesso principale del condominio.

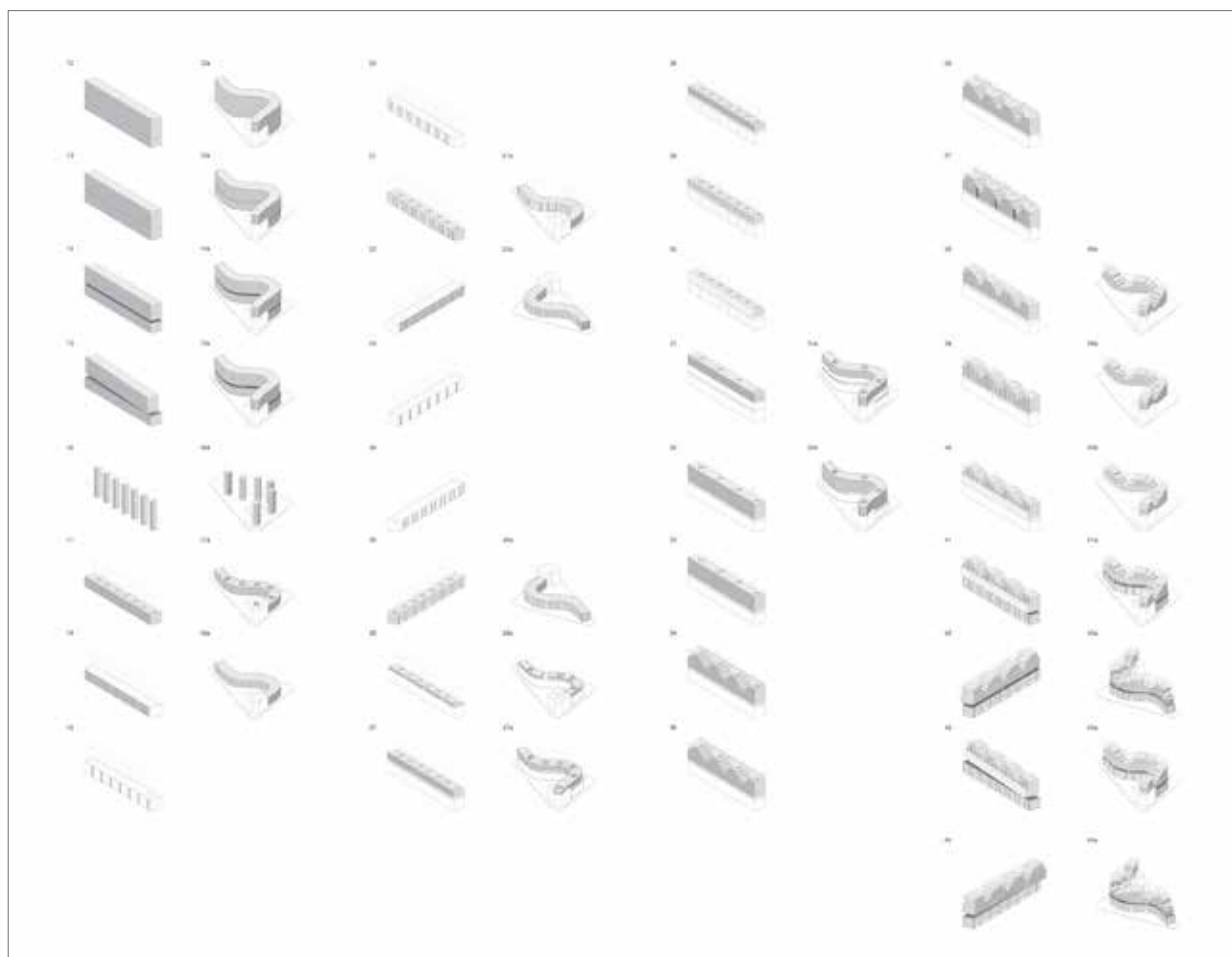
L'edificio si compone di una serie di bande orizzontali, impilate con leggeri discostamenti a determinare quattro strati nei nove piani fuori terra della costruzione. La base, rivestita in travertino, è caratterizzata da serie di logge e finestre puntuali. Il quarto livello (o piano nobile) costituisce il secondo strato ed è arretrato rispetto sia alla base sia ai soprastanti fronti in Carrara: la sua finitura in vetro e metallo contrasta con tali superfici lapidee. Il terzo strato, ai piani cinque e sei, è articolato da telai di metallo verniciato, in una banda proporzionata su rettangoli aurei e corrente per tutta la lunghezza della facciata. Questi telai, insieme a un ordine gigante che lega i piani dal quinto al nono, fuoriescono rispetto al filo della facciata su via Pinturicchio. Sul prospetto su via Balzaretti, essi cesellano la massa dell'edificio in un delicato intaglio. Il quarto e ultimo strato è un profilo gradonato ai piani dal settimo al nono, ospitante una serie di ville urbane con giardini pensili passanti da fronte a fronte.

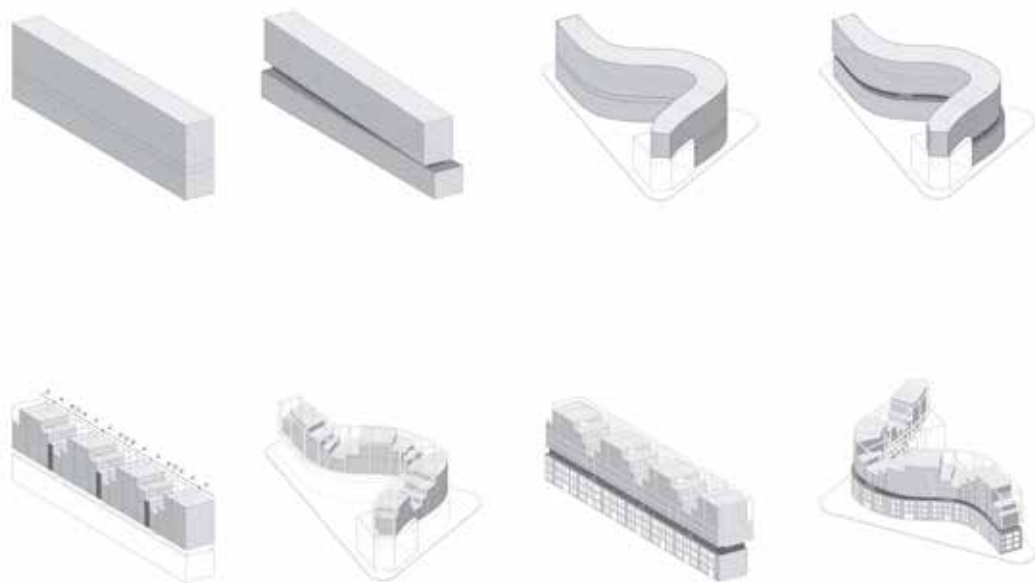
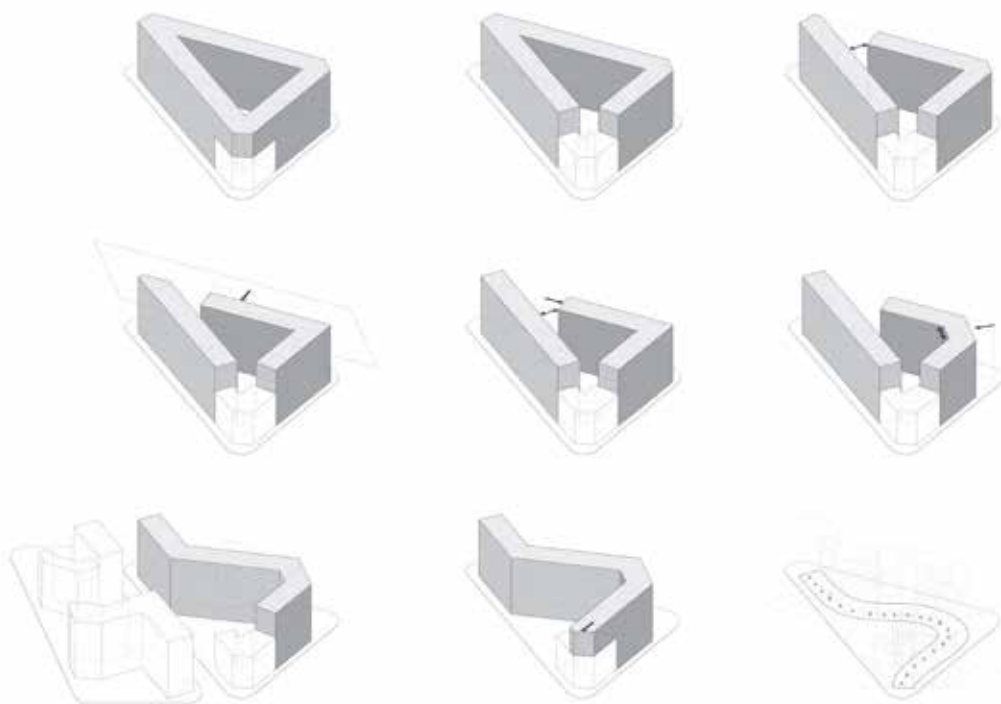
L'insieme degli strati e il loro sfalsamento producono un effetto dinamico che, associato ai materiali utilizzati e alle geometrie delle aperture e degli elementi architettonici, determina l'appartenenza del progetto alla Milano d'oggi.



37









via Pinerolo

via Dione

via Sforza

Via Pinerolo

Via Pinerolo

piazza
Carlo Urbi

Via Sforza

Giardino pubblico
Sforza



nelle pagine precedenti

Planimetria generale

Pianta delle coperture

Sezioni

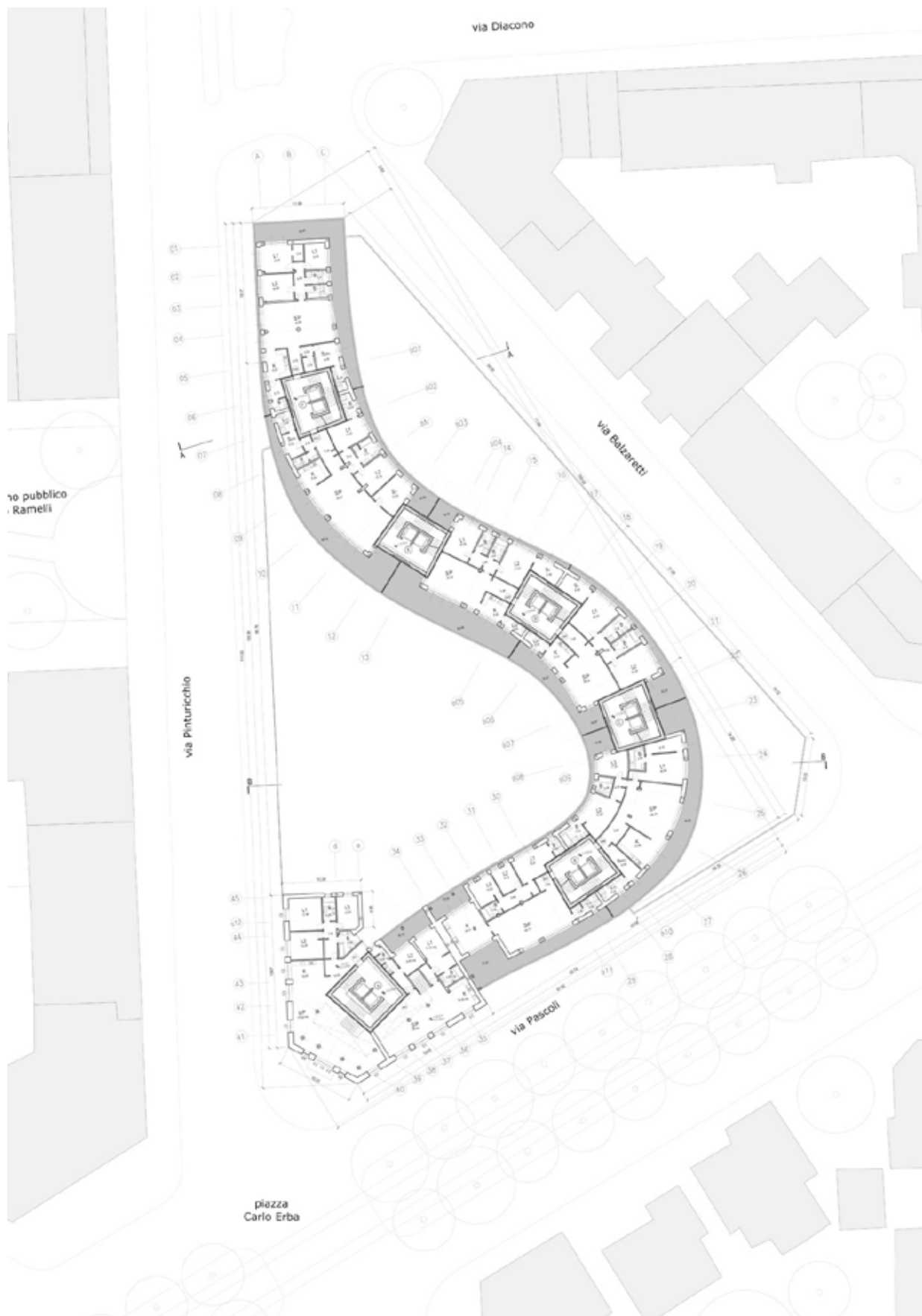
42

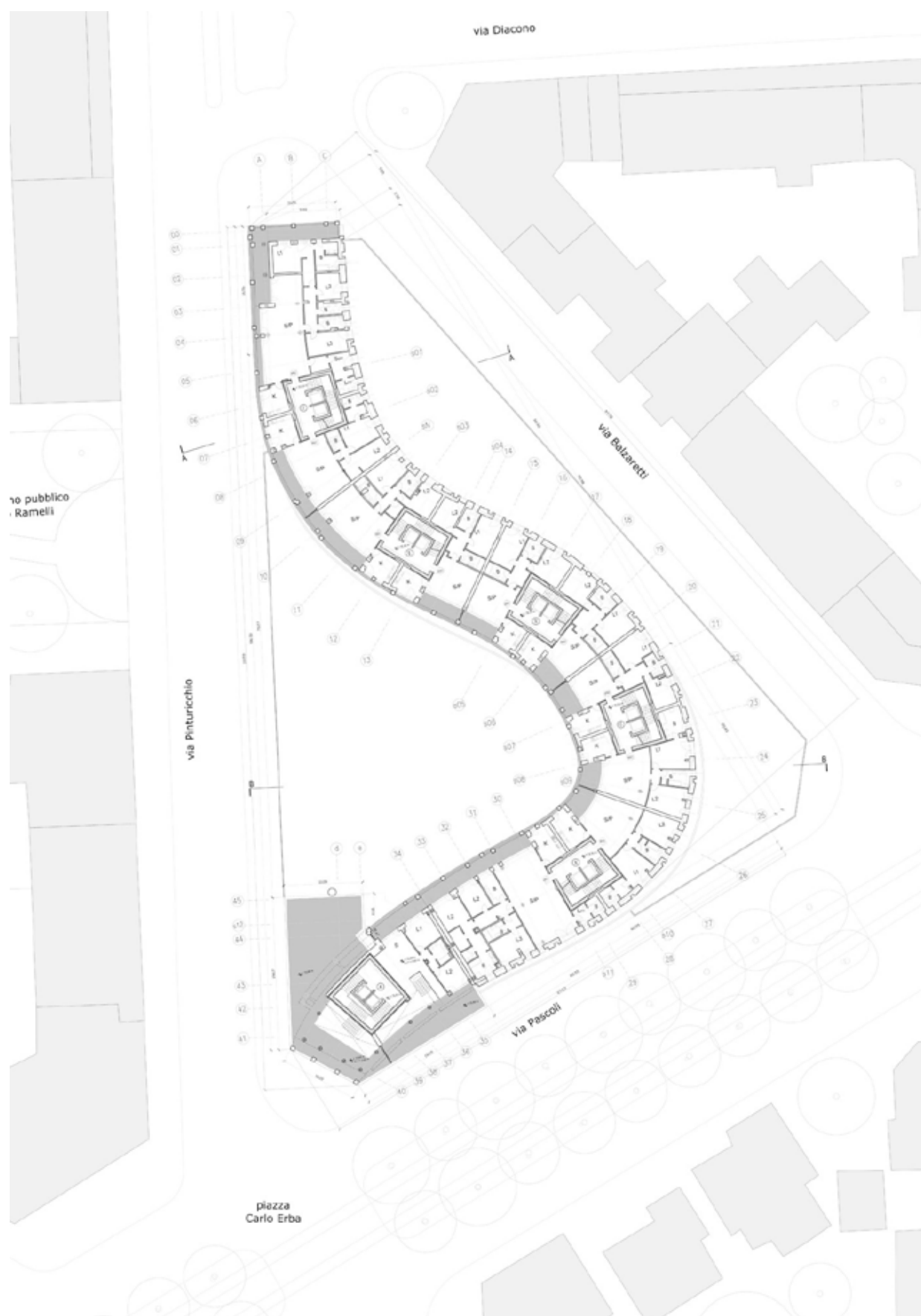






Piante dei vari piani































59



eisenman, l'italiano

marco biraghi

60

Peter Eisenman *italiano*? Né le sue radici onomastiche né le sue vicende biografiche sembrerebbero testimoniare in tal senso. È dunque l'“italianità” di Eisenman qualcosa di acquisito da fuori, come una seconda nazionalità o una paternità culturale? Gli indizi ricavabili dalla sua vita fanno propendere per questa ipotesi.

A partire dal suo primo viaggio a Como, all'inizio degli anni '60, allorché “scopre” l'opera di Giuseppe Terragni, Eisenman ha spesso frequentato l'Italia e l'architettura italiana, con una spiccata tendenza a identificare in quest'ultima la propria: in quella dello stesso Terragni, ma pure in quella di Andrea Palladio, di Giovan Battista Piranesi, di Luigi Moretti. A questi va aggiunto il rapporto intellettuale da lui intrattenuto con Manfredo Tafuri, sostanziatosi nella pubblicazione di alcuni saggi di quest'ultimo sulla rivista “Oppositions”, legata all'Institute for Architecture and Urban Studies fondata proprio da Eisenman, e nei testi che lo stesso Tafuri ha dedicato alla sua opera architettonica (in particolare in *Five Architects N.Y.* e in *Houses of Cards*)¹; a questi si affiancano, nel corso degli anni '70, alcune figure riferibili alla scuola veneziana, tra le quali Francesco Dal Co, Massimo Scolari e Giorgio Ciucci, nonché il rapporto di “colleganza” con Aldo Rossi nel periodo in cui frequentava New York, alla fine degli anni '70, che porterà alla prima pubblicazione di *A Scientific Autobiography* e alla traduzione di *The Architecture of the City*, entrambi per Oppositions Books, quest'ultimo con un'introduzione di Eisenman². E ancora, il “pugno” di progetti da questi concepiti per il suolo italiano, dal primo per Cannaregio, nell'ambito della mostra “10 immagini per Venezia” (1980)³, fino al più recente Complesso residenziale “Carlo Erba”, a Milano (2012-2019, con Guido Zuliani e Degli Esposti Architetti), passando per l'installazione “Il giardino dei passi perduti”, realizzata nel 2004 in occasione dell'esposizione delle sue stesse opere all'interno del Museo di Castelvecchio⁴.

La vera o presunta “italianità” che ne deriva merita di essere interrogata per cercare di comprendere che cosa – al di là di una generica “affinità” spirituale o di una più specifica ammirazione nei confronti del “patrimonio italico” – abbia potuto rendere l'Italia rilevante agli occhi di Eisenman.

Un interessante elemento che può essere analizzato da questo punto di vista è il “carattere” – davvero eminentemente italiano – di costitutiva “incertezza” che ne contraddistingue molti fenomeni, e che si lascia rinvenire programmaticamente nello stesso lavoro di Eisenman. Egli ne trova traccia in primo luogo nell'opera di Terragni, vale a dire in quella condizione d’“instabilità” che essa dimostra ai suoi occhi, in particolare Casa Giuliani-Frigerio a Como. Come scrive a proposito di questa:

Le sue condizioni instabili e asimmetriche testimoniano questo: un elemento viene registrato in relazione a una configurazione particolare in una prospettiva, solo per essere registrato in relazione a una seconda e forse del tutto diversa configurazione, in un'altra. Quando l'osservatore cerca di coordinare la seconda lettura con la prima, la prima si cancella, e viceversa. Questo istituisce una condizione di letture oscillanti. [...]

Nella Casa Giuliani-Frigerio la costante oscillazione tra letture non permette mai stabilità e piena coerenza.⁵

Per parte sua, invece, la Casa del Fascio di Como dello stesso Terragni è caratterizzata da “letture stabili che si alternano”.

Ma la combinazione di questi due “effetti” può essere riscontrata anche nel modo in cui Eisenman interpreta, sottoponendole a un’analisi testuale, la Casa “Il Girasole” di Luigi Moretti⁶ e – sia pure in modi differenti – la Chiesa del Redentore e Palazzo Chiericati di Palladio⁷ nonché il Campo Marzio di Piranesi⁸. Ma ci si può spingere anche oltre: si può arrivare ad affermare che è da questi “testi critici” italiani che Eisenman ricava la stessa nozione di “analisi critica”. In essi egli non soltanto rinviene dei casi particolari – particolarmente interessanti – di “analisi critiche”, bensì piuttosto trova la *fonte* stessa di queste. Sono i “casi” italiani a suggerire ad Eisenman la possibilità di leggere i fenomeni sulla base delle oscillazioni delle loro variabili letture, oppure ancora dell’alternarsi delle loro letture stabili.

A guardar bene, però, se si fa base su ciò, si potrebbe compiere un passo ulteriore: si potrebbe affermare che la medesima combinazione di “effetti” di oscillazione e alternanza di letture può essere rintracciata anche in quel che è *italiano* in quanto tale, ovvero che può essere attribuito – per estensione – all’Italia più in generale: una difficoltà a mantenersi stabile in una certa condizione, e una altrettanto spiccata difficoltà a lasciarsi interpretare in modo univoco, fisso.

La “lezione” italiana, in tal senso, equivarrebbe per Eisenman all’acquisizione di una *forma mentis*, e alla sua conseguente traduzione in un *modus cogitandi et operandi*. Questo comporta l’accettazione, e la possibilità di un produttivo utilizzo, della convivenza delle contraddizioni: ciò che non implica affatto la loro “conciliazione”, e dunque la loro scomparsa, quanto piuttosto il loro permanere, cioè a dire letteralmente il loro *co-esistere*, in uno stato di permanente inconciliabilità.

La “lezione” italiana è – sarebbe – allora l’acquisizione della dimensione *critica* come condizione *in sé*, non superabile, non risolvibile: condizione evidentemente *problematica* al massimo grado, e tuttavia anche condizione al massimo grado *fertile*. Ed è precisamente questo “tratto” italiano che potrebbe aver contribuito a rendere fertile e problematico il pensare-fare di Eisenman.

NOTE

¹ M. Tafuri, *Les bijoux indiscrets*, in Id., *Five Architects* N.Y., Officina Edizioni, Roma 1976, pp. 34-57, Id., *The Meditation of Icarus*, in P. Eisenman, *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York 1987, pp. 167-187.

² P. Eisenman, *Editor's Introduction: The Houses of Memory; The Texts of Analogue*, in A. Rossi, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge MA - London 1982, pp. 3-11.

³ *10 immagini per Venezia*, a cura di F. Dal Co, Officina Edizioni, Roma 1980.

⁴ P. Eisenman, *Installazione per la mostra «Il giardino dei passi perduti»*, 2004-2005, in P. V. Aureli, M. Biraghi, F. Purini, *Peter Eisenman. Tutte le opere*, Electa, Milano 2007, pp. 338-341.

⁵ P. Eisenman, *Terragni e l'idea di testo critico*, in Id., *Giuseppe Terragni. Trasformazioni, composizioni, critiche*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 298.

⁶ Cfr. P. Eisenman, *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International, New York 2008, pp. 26-48.

⁷ Cfr. P. Eisenman, *Rappresentazioni del dubbio. Il segno del segno*, in P. Eisenman, *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 237-248. Inoltre cfr. P. Eisenman, con Matt Roman, *Palladio virtuel*, Yale University Press, New Haven - London 2015.

⁸ Cfr. P. Eisenman, *Una analisi critica: Giovan Battista Piranesi*, in Id., *Contropiede*, a cura di S. Cassarà, Skira, Milano 2005, pp. 40-49.

campo neutrale

a cura di
margherita petranzan

"Campo neutrale", nel linguaggio rinascimentale come in quello contemporaneo, è il luogo di incontro e di confronto di parti diverse, eventualmente opposte e avverse. È "luogo comune", come la piazza, come la città; luogo deputato al commento e all'opinione, alla manifestazione dei differenti punti di vista, alla lenta costruzione di un giudizio condiviso, ove si organizza l'universo del possibile.

In questo senso "campo neutrale" è emblema adatto per una rubrica che si situi tra l'opera e la sua illustrazione e una più approfondita riflessione teorica che, da una maggiore o minor distanza, l'opera evoca e sollecita. Per una rubrica nella quale, da differenti punti di vista, l'opera cui ciascun numero di "Anfione e Zeto" è dedicato venga posta sullo sfondo di riflessioni più ampie di volta in volta attinenti l'autore e il suo percorso intellettuale e professionale; il tema, le sue radici e origini e i modi nei quali esso ha eventualmente attraversato la cultura del nostro tempo; l'oggetto e il suo appartenere o staccarsi da famiglie conosciute. Abbiamo forse bisogno di tutto ciò: di illustrare l'architettura in modo dettagliato, rallentando il formarsi di un giudizio nei suoi confronti, lasciandolo lentamente emergere da un'osservazione non univoca, non "tendenziale", e di gettare tra l'illustrazione e più generali riflessioni tra il farsi dell'architettura e le teorie entro le quali essa viene pensata un ponte. "Campo neutrale" vuole essere questo: un momento di sospensione tra due sponde per carattere diverse, un momento nel quale si possano apprezzare la profondità e il rilievo delle cose e delle idee che ci circondano, nonché dei materiali dei quali sono costituite.

riferimenti, strumenti, revisioni una conversazione con peter eisenman

filippo cattapan

Caro Peter,

con l'occasione di questo numero monografico di Anfione Zeto, vorrei parlare con te del tuo rapporto con l'Italia, dai primi viaggi insieme a Colin Rowe fino al tuo ultimo progetto per Milano. Mi sembra che i momenti chiave della tua riflessione teorica e progettuale corrispondano tutti ad una serie di architetti, architetture e riferimenti italiani sui quali hai studiato e lavorato a lungo. La tua affinità con questo Paese non riguarda ad ogni modo solo la questione architettonica. Si tratta di una questione culturale e anche sportiva. Vorrei sollevare una serie di questioni su cui mi piacerebbe avere una tua opinione.

Quando ti abbiamo sottoposto per la prima volta il tema "Peter Eisenman e l'Italia" ci hai risposto subito: "Peter Eisenman è l'Italia!". Questa frase mi ha fatto pensare a una tua recente intervista sulla rivista di calcio "Undici" dove parli della partita Italia-Brasile ai Mondiali del 1982, a cui hai assistito allo stadio di Sarrià a Barcellona. Fai riferimento in particolare all'espressione "Il Brasile siamo noi!" che apparve sui quotidiani all'indomani della vittoria italiana (fig. 1). Questa sorta di identificazione con l'avversario sconfitto, che è anche una forma di appropriazione, è a tuo dire "un modo di pensare che a noi anglosassoni è precluso", ma che, a quanto pare, hai saputo poi fare tuo. Mi piacerebbe capire meglio questa tua appropriazione, spero non sopraffazione, rispetto all'Italia.

Negli anni del secondo dopoguerra, il rapporto disciplinare tra Italia e Stati Uniti è stato in effetti un rapporto stretto ma anche conflittuale, che si è caricato di volta in volta di una serie di retaggi e di significati politici e culturali più ampi. In questo senso, i tuoi lunghi viaggi estivi con Rowe si inserivano all'interno di un fenomeno generazionale che ha segnato profondamente il discorso dell'architettura almeno per qualche decennio. In questi anni, l'Italia era per gli architetti americani un deposito di riferimenti a cui attingere liberamente, prima di tutto per mezzo di immagini, disegni e diagrammi. Tra questi riferimenti c'erano quelli dell'architettura rinascimentale ma anche molti edifici del Novecento, che venivano considerati in particolare come esempi di un razionalismo alternativo a quello proposto dal modernismo internazionale. Spesso mezzi diversi hanno portato a letture diverse, e quindi a diverse idee di architettura, anche sulla base degli stessi edifici e degli stessi materiali. Forse si può dire questo anche delle diverse letture di Palladio e dell'architettura moderna che Colin Rowe prima e tu poi avete elaborato in quegli anni per mezzo di diagrammi, immagini e disegni¹.

Per motivi vari, la fortuna e la diffusione di questi strumenti disciplinari è legata a precisi momenti storici. A volte ci sono tuttavia delle ciclicità e dei ritorni significativi, anche per mezzo di nuove tecnologie. Mi sembra questo, ad esempio, il caso delle immagini e delle fotografie che oggi, dopo una lunga egemonia dei diagrammi, conoscono una grande diffusione anche per mezzo dei social media. Lo stesso sembra valere per una serie di forme e di modalità compositive ricorrenti che vi sono in un qualche modo

collegate. È il caso dell'assemblaggio di frammenti e di quella che possiamo forse chiamare presenza composita². Nel tuo saggio *Lateness* mi pare di leggere un tuo nuovo interesse per alcune di queste forme che, dopo un certo oblio, stanno conoscendo oggi una nuova diffusione³. Non a caso parli di Rossi, che è stato una figura chiave per lo IAUS e per lo scambio transatlantico a cui facevo riferimento poco fa.

A partire dall'esperienza con lo IAUS, la questione della città è stata un tema costante della tua ricerca, che hai però affrontato in modi molto diversi nel corso degli anni⁴. Da questo punto di vista, le Residenze Carlo Erba a Milano sono un edificio urbano che si confronta prima di tutto con il contesto della città esistente. Nella descrizione del progetto fai riferimento a due genealogie: una astratta e una fenomenologica. Queste due direzioni corrispondono rispettivamente alle architetture di Terragni e di Muzio, dei quali costruisci con il progetto una sorta di ibridazione. Si tratta di una sintesi per certi aspetti analoga a quella compiuta nel dopoguerra dai BBPR e da Figini e Pollini. Da una parte c'è un impianto strutturale di matrice razionale che viene deformato geometricamente, dall'altra c'è un tema di continuità più immediato, un riferimento all'ambiente milanese, ai suoi codici e alle sue convenzioni ma anche alla sua materialità. La questione principale mi sembra essere, ad ogni modo, quella di stabilire una nuova negoziazione con la nozione di razionalità, prendendo a riferimento strade già percorse in un contesto come quello milanese.

L'esito di questo dialogo – che implica a sua volta una nuova riflessione tipologica, ma anche una certa idea di ordinarietà urbana – è forse una novità all'interno della tua ricerca. Una novità, ma anche un ritorno a una serie di idee sulle quali ti sei formato, e da cui poi hai cercato sistematicamente di prendere le distanze.

Grazie,
Filippo

Caro Filippo,

grazie per le tue osservazioni. Proverò a risponderti sulla base dei progetti e delle riflessioni che sto seguendo in questo momento.

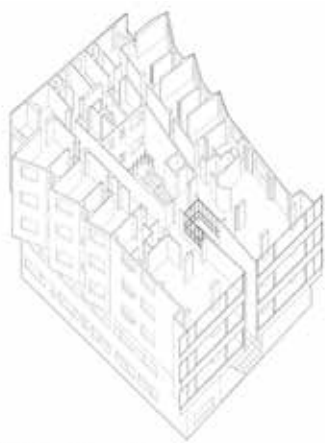
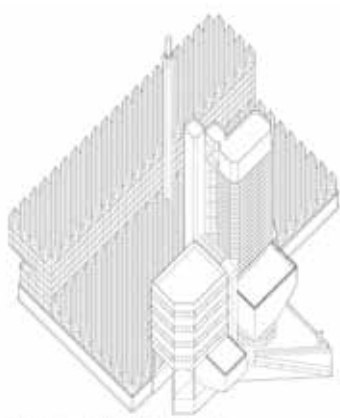
Voglio iniziare prima di tutto da un articolo su Alberti che sto preparando da tempo. Con questo articolo mi occupo sostanzialmente di quello che chiamo la perdita di significato del segno. Si tratta di un'idea che ho sviluppato nel corso degli anni a partire dal mio lavoro sulla decostruzione. Non parlo di decostruttivismo ma di decostruzione, ovvero di quello che Jacques Derrida definisce come il venire meno della relazione univoca, uno-a-uno, tra segno e significato e quindi l'inizio di un possibile libero gioco tra i due termini. Penso che questo passaggio sia ancora oggi molto importante. Con il mio lavoro su Alberti cerco di costruire una critica all'applicazione dell'intelligenza artificiale nell'ambito della teoria e della pratica dell'architettura che inizia ad emergere in questi anni. Il funzionamento dell'AI si basa infatti sull'imitazione, che implica a sua volta l'idea di una serie di precedenti a cui rifarsi, e quindi un'idea specifica di invenzione disciplinare.

A questo proposito, ho parlato della possibilità e dell'importanza di una sorta di *critical disturbance* nei processi cognitivi analogici che non si trova ancora in quelli artificiali. Nella mia interpretazione, Alberti è stato il primo ad affrontare il rapporto parti-tutto del segno con l'insieme in cui si trova e in cui è concepito. Questa forma di relazione è molto più complessa e più articolata della precedente corrispondenza uno-a-uno tra segno e significato da cui siamo partiti. Nel mio testo sostengo che sono gli stessi edifici di Alberti che portano a un ulteriore allontanamento dal rapporto parti-tutto che si trova nei Dieci Libri e in particolare nella nozione di *concinnitas*⁵. In Alberti, il rapporto parti-tutto si contrappone infatti alla proposta di una possibile relazione tra segno e oggetto, una corrispondenza che non si stabilisce esternamente, dal segno all'oggetto, bensì internamente, dal segno al discorso disciplinare stesso dell'architettura, e quindi ai suoi riferimenti.

Questo ci porta alla questione della forma, e quindi al secondo punto che vorrei affrontare, ovvero la struttura teorica del mio lavoro sulla nozione di formale. Sto infatti lavorando a un lungo saggio sulla questione dell'analisi formale. È un tema su cui ho iniziato a riflettere con la mia tesi di dottorato e che ho poi ulteriormente sviluppato a partire dal mio insegnamento a Yale⁶. Molti dei miei studenti mi hanno chiesto, negli anni, di raccogliere



2. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1932-1936, facciata principale
(© Danny Alexander Lettkemann)



3. James Stirling, Leicester Engineering Building, 1959-1963, disegno assonometrico

4. Luigi Moretti, Casa del Girasole, Roma, 1947-1950, disegno assonometrico

(da Peter Eisenman, *Ten Canonical Buildings*, New York 2008)

i miei pensieri sulla forma in un libro e ora lo sto cercando di fare in modo sistematico. La questione formale mi riconduce a sua volta a quanto dici in merito di Muzio e Terragni. Da questo punto di vista, Muzio costituisce un precedente fondamentale di Terragni nel superamento di quell'aspetto di sostanziale idealizzazione che contraddistingue l'architettura moderna della prima metà del Novecento, un'idealizzazione e quindi un'assolutizzazione che riguarda prima di tutto gli aspetti tecnici e strutturali dell'architettura (fig. 2). Credo che l'architettura che chiamiamo moderna sia naufragata precisamente a causa di questi due aspetti, che non hanno tuttavia impedito lo sviluppo parallelo di forme alternative di modernità e di razionalità in relazione ad altre modalità di espressione artistica, alla pittura, al cinema, alla scultura e alla letteratura. All'inizio, il mio lavoro sul moderno è stato prima di tutto una polemica contro la facilità e la prevedibilità del postmoderno. A proposito di quanto dicevi, è certamente vero che oggi come oggi non sento più la necessità di una polemica contro il postmoderno. Per questo sto anzi lavorando ad una possibile rilettura e riconsiderazione di quattro figure fondamentali di quel periodo: Robert Venturi, James Stirling, Aldo Rossi e Oswald Mathias Ungers. Anche questo terzo lavoro, di cui mi sto occupando da diversi anni, riguarda in un qualche modo la forma e quindi l'analisi formale (fig. 3).

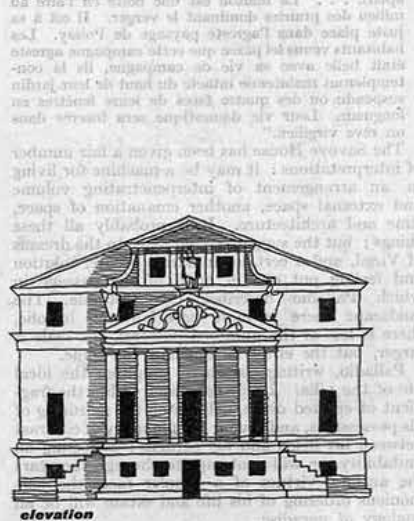
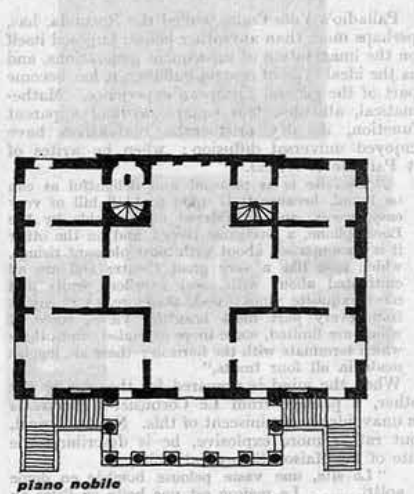
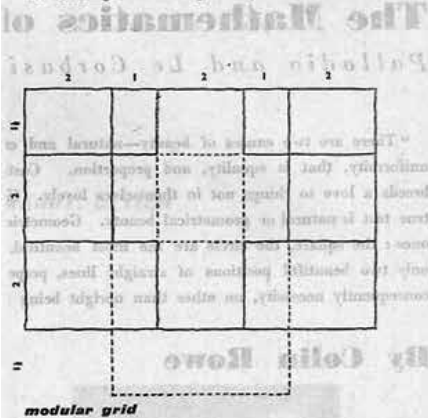
Devo a questo punto risponderti in merito al mio rapporto con Colin Rowe. Posso dire che all'inizio il mio interesse per la questione linguistica dell'architettura è nato soprattutto come un modo per sfuggire a Rowe e alla sua influenza preponderante ma anche opprimente (fig. 5). Rowe è sempre stato contrario al razionalismo francese. Io ho voluto invece partire precisamente da lì, da quell'idea di razionalismo, e ho tentato quindi di trasformarlo in una sorta di razionalismo manierista o di Manierismo razionale. Credo che questa prospettiva sia molto vicina a quella del razionalismo italiano, in particolare di quello sviluppato e praticato da figure come Moretti, Cattaneo e Terragni (fig. 4).

Come dici anche tu, parlare di Rowe significa parlare del rapporto fondamentale che in quegli anni si stabilisce tra Italia e Stati Uniti. In merito a questo aspetto, gli anni '70 sono stati forse il periodo più significativo, in particolare grazie allo scambio tra lo IAUS di New York e lo IUAV di Venezia. Il momento più importante di questo scambio è stato a mio avviso la mostra curata da Aldo Rossi alla Triennale del 1973⁷. Il progetto di Rossi affrontava sostanzialmente due diverse forme di razionalismo, il razionalismo americano dei Five Architects contro la radicalità di Superstudio, Archizoom, Archigram ecc., ovvero i "rads" contro i "rats" (fig. 6). Giovanna Gavazzoni e Massimo Scolari descrivono bene questa opposizione nel loro articolo su "Lotus" del 1970⁸. L'idea di Tendenza a cui fanno riferimento e quella di razionalità sono forse le due chiavi di lettura principali della Triennale del 1973. Questa mostra fondamentale è quella che apre poi la strada a tutte le successive esperienze di quegli anni, alla Biennale del 1980 e quindi alla Strada Novissima, che con le sue facciate segna in un qualche modo l'ingresso nel cosiddetto postmoderno (fig. 7).

I temi disciplinari di questo periodo, in particolare l'importanza cruciale che assumono i riferimenti, risuonano in modo profondo con alcune delle questioni che oggi sembrano più rilevanti, come appunto le nuove prospettive che stanno emergendo in maniera determinante con le più recenti applicazioni dell'intelligenza artificiale. Credo ci sia una differenza sostanziale tra i dataset dell'AI, che imitano cose esistenti, e l'invenzione disciplinare di precedenti che, come dicevo poco fa, implica invece un'idea fondamentale di *critical disturbance*. È molto importante capire precisamente il significato di questi due termini e come appunto stabiliscano una differenza rispetto alla mera imitazione di immagini che contraddistingue l'apporto dell'AI nell'architettura contemporanea. Questo punto riguarda in particolare un lavoro che sto preparando alla Cornell University per i prossimi due anni e in cui cercherò di affrontare l'idea di *disturbance* rispetto a quella di precedente, o di riferimento, e ai processi di invenzione che vi corrispondono. Per quanto riguarda la questione dei riferimenti, non posso non parlare di Palladio, un architetto che per me è stato ed è ancora fondamentale, su cui continuo tuttora a riflettere e a lavorare (fig. 8). Il mio modo di vedere e di leggere Palladio oggi è molto diverso da quello di una decina di anni fa, della mostra *Palladio Virtuel* alla Yale School of Architecture e del libro omonimo uscito nel 2015⁹. La ragione di questo cambiamento di prospettiva è ancora una volta la questione conoscitiva che questa architettura presuppone, anche rispetto alla condizione contemporanea della disciplina

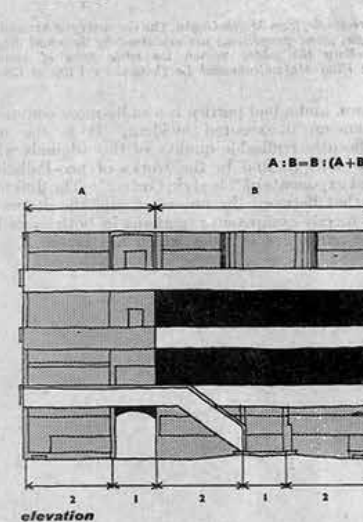
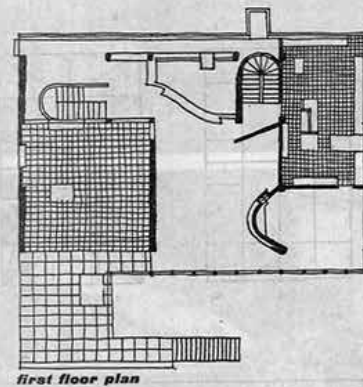
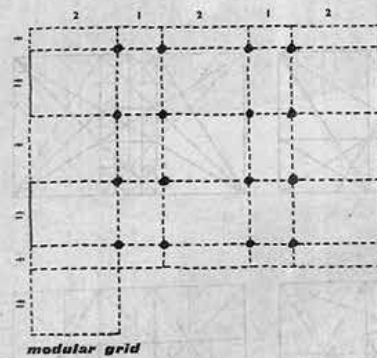
Villa Malcontenta

The modular grid, plan and section of Palladio's Villa Malcontenta below provide a revealing comparison with those of the villa by Le Corbusier opposite. For all their differences of style and construction, in the mathematical basis of their design these two buildings have an important factor in common.



Villa at Garches

Le Corbusier's Villa de Monzie at Garches is like Palladio's Villa Malcontenta, an essay in the "natural beauty" that by Wren's definition is "from geometry". Le Corbusier himself supplies the proportional numbering of the elevation and places the ratio of the golden section beside his design.



e alle sue pratiche. Per affrontare l'architettura di Palladio, penso che sia necessaria una conoscenza preliminare, ovvero una comprensione delle condizioni disciplinari interne e della loro natura. Queste condizioni riguardano prima di tutto gli elementi di base di cui l'architettura si compone, come ad esempio il portico, la facciata, la pianta. Nell'architettura di Palladio, la definizione di questi elementi non è il risultato di un'imitazione diretta e passiva, come avviene appunto nei processi dell'intelligenza artificiale, ma avviene sempre attraverso un filtro, una variazione o appunto una *critical disturbance*. L'obiettivo del mio lavoro alla Cornell University è di comprendere precisamente, anche attraverso l'esempio di Palladio, quali siano le condizioni e le modalità operative che determinano e producono queste forme di reinterpretazione all'interno di un discorso architettonico compiuto. Su questa base, mi piacerebbe estendere ulteriormente il lavoro a una serie più ampia di figure, tra cui Brunelleschi, Alberti, Bramante, Romano, Serlio, Vignola, Borromini, Rainaldi e Piranesi. Un nuovo libro che affronti queste figure da un punto di vista specificamente progettuale potrebbe forse rappresentare il coronamento di quello che è stato, per me ma non solo, lo scambio teorico e progettuale tra Italia e Stati Uniti in questi ultimi decenni.

Nel frattempo, sto lavorando in parallelo a un articolo dal titolo *The Nature of Critical Disturbance*, in cui vorrei intanto definire la questione di fondo di questa riflessione.

Ovviamente, mi piacerebbe poi costruire anche un nuovo edificio in Italia, ma devo ancora vedere di persona l'edificio di via Carlo Erba che ho ultimato nel 2019 (fig. 9).

Grazie,
Peter

NOTE

¹ Si veda a questo proposito: Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, MIT Press, Cambridge 1976] e Peter Eisenman, con Matt Roman, *Palladio Virtual*, Yale University Press, New Haven 2015).

² In riferimento al titolo del collage *The City of Composite Presence* di Hans Kollhoff e David Griffin pubblicato da Colin Rowe e Fred Koetter in apertura del loro *Collage City*, MIT Press, Cambridge 1979).

³ Peter Eisenman - Elisa Iturbe, *Lateness*, Princeton University Press, Princeton 2020.

⁴ L'Institute of Architecture and Urban Studies IAUS è un Istituto indipendente per la ricerca e l'insegnamento dell'architettura e dell'urbanistica. È stato fondato a New York nel 1967 ed è rimasto attivo fino al 1984. Peter Eisenman ne è stato fondatore e primo presidente, in carica fino al 1982.

⁵ Leon Battista Alberti, *I dieci libri de l'architettura*, Vincenzo Vaugris, Venezia 1546.

⁶ Eisenman sviluppa la sua tesi di dottorato alla University of Cambridge dal 1960 al 1963, sotto la guida di Sir Leslie Martin. La tesi è stata pubblicata in Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Lars Müller Publishers, Zürich 2006.

⁷ Si veda il catalogo della mostra su Aldo Rossi, Daniele Vitale, Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Massimo Scolari, *Architettura razionale. XV Triennale di Milano. Sezione Internazionale di Architettura*, FrancoAngeli, Milano 1973.

⁸ Giovanna Gavazzeni - Massimo Scolari, *Note metodologiche per una ricerca urbana*, "Lotus", 7, 1970, pp. 118-127.

⁹ Si veda la mostra *Palladio Virtual* curata da Peter Eisenman alla Yale School of Architecture Art Gallery nel 2012 e il libro relativo: Peter Eisenman, con Matt Roman, *Palladio Virtual*, Yale University Press, New Haven 2015.



6. Superstudio, Il Monumento Continuo,
New York, 1969

7. *Architettura Razionale: XV Triennale di Milano,
Sezione Internazionale di Architettura*,
copertina del libro (Milano 1973)

8. Andrea Palladio, Villa Pisani, Montagnana,
1552-1555 (© Filippo Romano)

9. Eisenman Architects, Edificio residenziale
in via Carlo Erba, Milano, 2009-2019
(© Sosthen Hennekam)



Peter Eisenman, Guardiola House, 1988



metafora e finzione in architettura una introduzione a peter eisenman

mario coppola

La nostra civiltà occidentale ha creduto per molto tempo che i suoi canoni di bellezza fossero universali. [...] Abbiamo creduto universale la concezione classica della bellezza così emersa, che implica armonia e regolarità. Può cominciare a esprimersi con la grazia, può accedere allo splendore, esclude ogni scoria, ogni deformità, ogni bruttezza. In questa concezione classica, c'è antinomia assoluta tra il bello e il brutto.

EDGAR MORIN

Nel maggio del 2023 inaugurava¹ la diciottesima Biennale Architettura di Venezia curata da Lesley Lokko e il dibattito che ne scaturiva – e che ancora anima sostenitori e oppositori in giro per il mondo – costituisce un elemento prezioso per inquadrare e attualizzare i ragionamenti che qui propongo a proposito della “finzione” in architettura e del retaggio della ricerca di Peter Eisenman. Per questo motivo vale la pena riportare alcune delle affermazioni più significative della curatrice, a partire dalla seguente:

Spesso si definisce la cultura come il complesso delle storie che raccontiamo a noi stessi, su noi stessi. Sebbene sia vero, ciò che sfugge a questa affermazione è la consapevolezza di chi rappresenti il “noi” in questione. Nell'architettura in particolare, la voce dominante è stata storicamente una voce singolare ed esclusiva, la cui portata e il cui potere hanno ignorato vaste fasce di umanità – dal punto di vista finanziario, creativo e concettuale – come se si ascoltasse e si parlasse in un'unica lingua. La “storia” dell'architettura è quindi incompleta. Non sbagliata, ma incompleta.

La voce “singolare ed esclusiva” a cui si riferisce Lokko con un'evidente iperbole è ovviamente quella della cultura occidentale, cioè della cultura e dunque dell'architettura sorta circa duemilacinquecento anni fa in Grecia e sviluppata nel corso dei secoli in tutta l'Europa e poi oltreoceano, passando per il Movimento Moderno, come ha spiegato Argan³, fino a giungere alle ricerche ad oggi ancora maggiormente radicate nella prassi e nell'accademia italiana (e non solo). Una voce pervasiva, convincente, incredibilmente unitaria, coerente e riconoscibile, che continua a essere mainstream in tutto il mondo e che, giustamente nota Lokko, ha nel tempo oscurato ogni altra ricerca. Come quella protagonista dell'attuale Biennale, basata sulla struttura “a cuspide” che ricorda il profilo delle capanne in legno e paglia, certamente più legata all'orizzonte e all'orizzontalità, al rapporto con la terra e con il corpo, propria del continente africano. Lo ha fatto, l'architettura occidentale, radicandosi diffusamente, ovunque sia stata realizzata, attraverso la proposizione della tettonica basata sul trilito, della separazione netta tra le sue parti costituenti e tra edificio e terreno – spazio interno e spazio esterno – per mezzo della zoccolatura (la crepidine) o della soprelevazione su piloni, e dell'uso pressoché esclusivo di geometrie platoniche sia per il volume complessivo che per i suoi elementi costitutivi (pilastri, travi, partizioni, solette), dando corpo a quel manufatto a scala planetaria che chiamiamo città – anche se sarebbe più preciso usare il termine megalopoli – e che così chiaramente si differenzia rispetto a tutto ciò che sulla Terra non è stato direttamente *alterato* dall'uomo.

È proprio la proliferazione mondiale di questa nostra architettura – le cui figure sono anzitutto *verticali*, cioè perpendicolari al terreno, dall'aspetto duraturo, stabile, forte, legato alla griglia greco-romana – il cuore di quel movimento di colonizzazione di cui si parla in questi giorni a proposito della posizione teorica espressa da Lokko: la costruzione di forme, figure, simboli, come araldo di una conquista che è dapprima fisica, topografica, urbana, spaziale, e poi culturale; perché, come è stato ampiamente dimostrato⁴, lo spazio e i suoi stilemi contribuiscono a determinare il comportamento

– potremmo dire le identità oppure, parafrasando Argan, *le coscienze* – di chi ne fruisce. E, tanto più, di chi, in questi luoghi, nasce e cresce. Qui s'innesta il tema della de-colonizzazione in architettura. Decolonizzazione, quindi, come movimento di liberazione, anzitutto nella prospettiva di garantire il diritto di ciascuna cultura di esprimere la propria sensibilità, la propria idea di mondo, e di esporla in una mostra internazionale; e anche, contemporaneamente, come movimento ecologico, di liberazione di una biosfera che dell'uomo occidentale e della sua missione colonizzatrice/depredatrice ne ha fin sopra ai capelli. Ma è possibile attuare una decolonizzazione del genere senza operare anche – anzitutto? – all'interno della cultura colonizzatrice, posto che si tratta della cultura ampiamente predominante, soprattutto in vista degli obiettivi imposti dalla sfida ambientale? Si tratta di una questione ineludibile. Se è vero che noi occidentali abbiamo conquistato gran parte del mondo con le nostre idee, con la nostra lingua – l'inglese, s'intende – e la nostra architettura, allora è evidente che è proprio all'interno del nostro vocabolario di concetti, di pensieri, di stilemi, di tipologie, di architetture, che si nascondono non solo le nostre identità – al plurale, certo – ma anche le ragioni profonde della nostra natura. E, se è vero che non sarebbe stato possibile cessare l'apartheid senza trasformare anche il punto di vista dei sudafricani bianchi, è altrettanto vero che una prospettiva de-colonizzatrice non può non prevedere una profonda messa in discussione "interna" dei sistemi valoriali che hanno prodotto e producono questo movimento insostenibile – in tutti i sensi possibili – e massicciamente uniformante. Dunque una messa in discussione intesa come crescita psico-culturale, cioè come capacità di rendersi consapevoli dei limiti intrinseci nell'architettura e nella civiltà occidentale. Ma ciò è possibile? E che cosa vorrebbe dire criticare *da dentro* la natura dell'architettura occidentale?

All'interno del paradigma culturale occidentale si sostiene comunemente che il linguaggio architettonico – e spesso, significativamente, ci si dimentica di connotarlo con l'aggettivo "occidentale" – non sia portatore di alcun valore ma, al contrario, sia neutrale. Semplicemente, il codice genetico caratterizzante la disciplina dell'architettura. E che, quando si immagina o addirittura si realizza un edificio utilizzando un linguaggio diverso – non ortogonale, incrinato, curvilineo o *deformato* secondo i codici dell'architettura internazionale più recente e innovativa⁵ – il risultato, malgrado svolga tutte le funzioni richieste a un'architettura (benessere termo-igrometrico, visivo e tattile, comfort psicosomatico, accoglimento di precise attività, stimolo della vita sociale, eccetera) sarebbe, in realtà, un *formalismo*, una *finzione*. Cioè, per usare le parole di Stefano Boeri⁶, protagonista indiscusso della ricerca che tenta di restituire spazio alla biodiversità senza abbandonare la grande tradizione italiana, una siffatta architettura lavorerebbe come una metafora, come quando si dice che una ragazza ha gli occhi che luccicano come il mare. Mentre invece, un'architettura *architettonicamente coerente* lavorerebbe per analogia, cioè in autonomia rispetto a ogni altro linguaggio. Dunque, senza uscire dal proprio dominio sintattico, manterrebbe la griglia, l'orditura ortogonale della tettonica classica e moderna, anche se in cerca di nuovi significati, anche se nella prospettiva di una decolonizzazione dell'ambiente terrestre (riforestazioni, ripristino della biodiversità e delle altre risorse ottusamente, egoisticamente, miopicamente devastate). Se questo fosse vero, se, in altre parole, la traiettoria comunemente denominata *razionale* costituisse l'unica traiettoria intrinsecamente architettonica, quella contenente la sola verità disciplinare, allora bisognerebbe avere il coraggio di concludere che tutta la ricerca svolta negli ultimi trent'anni da Eisenman e dagli altri – ormai tantissimi, sarebbe interessante elencarli tutti e catalogarli per età e paese di provenienza – protagonisti del post-decostruttivismo sarebbe inutile o, quantomeno, superflua. Starebbero percorrendo tutti una via che gioca con l'architettura *finendo* che l'architettura sia ciò che non è, come si fa quando, romanticamente, si adotta la metafora.

Ma siamo proprio sicuri che il paragone tra architettura e letteratura sia così lineare, immediato, facile? E che non sia proprio questo paragone, fatto in questa maniera, a cadere in errore facendo una metafora – l'architettura che funziona come la letteratura – che non ha alcuna ragione d'essere? Per poter proseguire il ragionamento è utile rileggere la definizione di analogia:

Rapporto di somiglianza tra due oggetti, tale che dall'eguaglianza o somiglianza constatata tra alcuni elementi di tali oggetti si possa dedurre l'eguaglianza o somiglianza anche di tutti gli altri loro elementi.⁷

E quella di metafora:

Figura retorica che risulta da un processo psichico e linguistico attraverso cui, dopo aver mentalmente associato due realtà differenti sulla base di un particolare sentito come identico, si sostituisce la denominazione dell'una con quella dell'altra.⁸

Il fulcro della questione ruota tutto intorno alle *due realtà differenti*: una metafora associa due cose, due *realtà*, differenti, che tra loro non hanno niente a che fare, per dare, attraverso questa *finzione*, una nuova visione, una nuova lettura: gli occhi belli quanto gli scintillii del mare, quando gli occhi sono e restano degli organi che servono per vedere mentre il mare è e resta una massa d'acqua salata. E l'architettura? Che *cos'è* e che *cosa resta* l'architettura?

Perché, per poter dire che un'architettura – per esempio quella di Peter Eisenman, che ne ha inventate persino in Italia dozzine di diverse, ortogonali, curve, incrinata, spurie, composite, deformate, deformato-incrinata, eccetera – è una metafora, cioè mette in scena una *finzione*, bisognerebbe dapprima definire l'architettura, cioè il suo episteme, la sua vera essenza. Come l'occhio: l'occhio è l'occhio, e a meno che non si dica occhio del ciclone, ascoltando la parola "occhio" nel nostro cervello apparirà rapidamente l'immagine di un bulbo oculare. L'architettura invece non attiene a un oggetto solo ma a intere famiglie di oggetti che in comune hanno – forse! – solo il fatto di essere state disegnate e costruite dall'uomo. Eccoci allora arrivati al punto: che cosa è finzione – metafora, dunque – e che cosa invece non lo è, cioè è *realtà*, nel mondo dell'architettura? E quali sono dunque i confini di ciò che è architettura e di ciò che non lo è, cioè di ciò che, se parte della progettazione, fa slittare il processo creativo nel dominio "collaterale" della metafora? Solo rispondendo a questa domanda potremo decidere se liquidare una volta per tutte la traiettoria post-decostruttivista oppure se cominciare a trasformare le nostre ricerche in vista di una nostra stessa auto-decolonizzazione, cioè di una nostra liberazione da ciò che crediamo sia implicito, innato, ineluttabile nella nostra natura e, di conseguenza, nei nostri progetti. Per farlo propongo qui un esercizio apparentemente leggero ma, forse, utile a ridurre e a sciogliere il nodo. Senza ricorrere a sempre parziali ricostruzioni del tipo storico-antropologico, scavando tra le origini della tecnica per tentare di dimostrare che, duemilacinquecento anni fa, non era possibile fare altro che l'angolo retto, o che l'angolo retto era estremamente più semplice da realizzare di ogni altra geometria, spostiamo il nostro discorso proprio su quella *irreversibilità storica* – definizione presa in prestito dalla filosofia della scienza per non commettere l'errore di parlare di progresso o peggio di evoluzione – che ha trasformato nel tempo l'architettura occidentale universalmente riconosciuta, quella che non lavorerebbe per metafora e che quindi utilizza solo geometrie planari, componenti e volumi dritti, scomponibili in geometrie platoniche elementari, rifiutando elementi instabili, piegati o sistemicamente deformati. Sceglierò tre esempi caratterizzati dalla presenza di un colonnato – il cardine architettonico dell'Occidente – con l'intenzione di individuarne non i tratti in comune ma, al contrario, le differenze sottili, quelle squisitamente linguistiche, cercando di svelarne in questo modo la volontà di forma nascosta dietro le quinte, o, in altre parole, la più intima direzione di *ricerca*.

Partiamo proprio dal Partenone, e in particolare dalla crepidine: il perimetro della grande zoccolatura è liscio, dritto, ortogonale, e lo è perché composto da pietre che sono state tagliate, sagomate, rifinite, ingegnerizzate. Pietre che non sono nate così, ortogonali, ma che sono state rese tali da un lungo e costoso lavoro, producendo una immensa quantità di materiali di scarto. Si tratta cioè di elementi a cui è stata data una *forma* altra da quella che avevano in natura. Una forma *altra* rispetto a quella plasmata nei millenni da tutto quel complesso sistema morfogenetico composto da ogni tipo di forza terrestre *eccetto che* da quella umana. Sorvoliamo – per il momento – su quest'ultimo punto e sui motivi di una simile decisione – certo non economica né dal punto di vista operativo né da quello tecnico – anche perché psicanalizzare Fidia potrebbe sembrare poco scientifico, e proseguiamo il nostro ragionamento. Da ogni buon architetto occidentale il Partenone viene visto come l'origine, come la sorgente di tutta la vicenda architettonica della nostra cultura: Le Corbusier se ne innamorò al punto da mettersi a ridisegnare le colonne intarsiate su un pezzo di carta,

e quelle colonne le volle ricostruire in cemento armato. Però anche lui – e con lui praticamente tutti gli altri architetti modernisti e successivi – prese una decisione non superflua a proposito della forma: eliminò dalle colonne proprio le scanalature che aveva ridisegnato una ad una. Non erano un orpello *biomimetico*, *naturalista*, e nemmeno una decorazione “giustapposta” come i capitelli, le metope e i triglifi; erano strisce semplici, perfettamente allineate, parallele, squadrate ai bordi, e dunque, coerentemente all’ortogonalità del basamento, alla posizione e ripetizione delle colonne, del tutto *invenzione umana*. Ma davano matericità, *corpo*, e il vecchio corvo le eliminò dai pilastri cilindrici di Villa Savoye, che furono realizzati lisci come il resto della struttura. Sarebbe troppo facile parlare di questione espressiva, di *metafora*: l’architettura come macchina emblema dell’era industriale o, per dirla con Manfredo Tafuri, l’architettura di un mondo in crisi come un castello di carta; dunque ci limitiamo solo a osservare il movimento prodotto dalla più classiche delle architetture alla sua più classica rivisitazione. Vale la pena allora rileggere Argan a questo proposito:

Si è chiamata razionale l’architettura europea che ha fatto propria l’esperienza figurativa del Cubismo: per indicarne soltanto i vertici, l’architettura di Le Corbusier e di Gropius. Indubbiamente anche il razionalismo architettonico ostenta un atteggiamento nettamente antitradizionalistico: nel senso che nella forma geometrica cerca un valore assoluto, al di sopra della storia. Ma per arrivare alla realtà essenziale bisogna passare attraverso la scomposizione del dato dell’esperienza, ridurre la natura dal coacervo confuso delle apparenze alle sue leggi proporzionali e matematiche. Dunque non si vuole eliminare il naturalistico delle apparenze, ma riformarlo secondo le regole fondamentali della ragione; non confutare una concezione del mondo, ma correggerne gli errori; non riproporre da capo il problema della coscienza e della vita ma rettificarne le storture. [...] Tanto Le Corbusier che, e sia pure con maggiore tormento interiore, Gropius accettano, per esempio, il dato che la civiltà moderna sia una civiltà meccanica; e si limitano a vedere in essa la reazione all’intimismo romantico, al sensibilibismo impressionista. Quando Le Corbusier pone la razionalità della sua forma nella perfetta aderenza a una necessità pratica non fa dell’empirismo perché questa praticità si sistematizza nella forma, ma ipostatizza il dato dell’esperienza, assume come base una condizione presente della società e l’ultimo orizzonte delle sue aspirazioni riformistiche è di trasformare quel transeunte momento della storia in un sistema di validità universale ed eterna. Cercherà di eliminare sistematicamente tutte le interne contraddizioni di quello stato di fatto, senza chiedersi se esse non abbiano una profonda giustificazione, non esprimano un disagio, uno stato di insoddisfazione che si tradurrà necessariamente, perché la storia non è altro che questo divenire, in uno sforzo progressivo, di superamento. Anche il pensiero urbanistico di Le Corbusier è chiuso in questo limite; non è il pensiero di una società che si sviluppa, ma di una società che si normalizza; non il pensiero di un’etica, ma di una igiene sociale. Perciò Le Corbusier è l’esponente tipico di una borghesia che avverte il pericolo imminente e butta fuori bordo tutto il suo carico di privilegi pur di salvare, con se stessa, i “supremi valori” della civiltà [...].

Perché, tra il Partenone e Villa Savoye, si realizza già uno scarto, che Argan chiama purificazione, restaurazione, e si può certamente aggiungere a questi termini anche un altro: allontanamento. Da che cosa? Proprio dal corpo, da quella matericità che le scanalature evocavano, in piena e vivida contraddizione rispetto alla tettonica *innaturale*, divina – cioè umana – del Partenone. Come se la stessa corporeità fosse un difetto da correggere, da eliminare; una dimensione da cui *astrarsi* una volta per tutte. Prendiamo infine in esame una delle architetture più recenti e iconiche di David Chipperfield, vincitore dell’ultimo Pritzker Prize (assegnato pochi giorni dopo l’inaugurazione della Biennale di Lokko): la James-Simon-Galerie di Berlino. Un’architettura bianca, diafana, composta per lo più d’aria, che si affianca al mastodontico, monolitico, scuro, Neues Museum. Osserviamo il suo colonnato: gli elementi non solo sono ripetuti identici come nell’ordine classico, non solo sono sottilissimi come in Villa Savoye – quasi non sostengono alcun peso – ma sono tutti di pianta quadrata. Dunque, rispetto al cilindro (geometria inventata dall’uomo al pari del parallelepipedo, proprio come le scanalature del Partenone, e strutturalmente più efficiente per un supporto verticale, avendo il cilindro infiniti assi di simmetria), ancora più lontani dal tronco, dal braccio, dal mondo, dalla mondanità. Una trasformazione – anche questa – non rintracciabile solo in Chipperfield ma nella stragrande maggioranza dell’architettura contemporanea che di questa tradizione resta interprete; dimostrando che quel movimento di allontanamento continua ancora, diretto verso una forma sempre più *astratta*, sempre più *incorporea*. E allora, proseguendo il discorso cominciato da Argan, si può dire che il cuore dell’architettura razionale/occidentale coincida proprio con questo desiderio di lasciarsi *metaforicamente* alle spalle l’universo stesso da cui proveniamo; e che è proprio questo desiderio la fucina delle forme e delle tettoniche che nel corso dei millenni abbiamo sviluppato. Questione che ci riconduce al convitato di pietra che fin qui abbiamo voluto ignorare. E cioè che l’architettura occidentale – il suo linguaggio, le sue figure – non

si è materializzata magicamente come il monolite di *2001: Odissea nello spazio* davanti a un uomo primitivo in attesa del segno divino; non è affatto "esterna", avulsa dalla nostra storia e dal nostro pensiero, ma, al contrario, proviene per direttissima da scelte tutte umane: le nostre o, se decidiamo di conformarci a una tradizione, quelle fatte da qualcun altro, che restano però sempre radicate, incarnate, in un tempo preciso; come quelle determinate dalle condizioni socio-psico-culturali di duemilacinquecento anni fa, quando l'uomo aveva un disperato bisogno di difendersi da una *natura* ostile e pericolosa di cui faceva pienamente parte ma che scelse di rinominare come altro da sé. Lo spiega Edgar Morin:

Ecco dunque un principio fondamentale del pensiero ecologizzato: non soltanto non si può scindere un essere autonomo (Autos) dal suo habitat cosmofisico e biologico (Oikos), ma bisogna anche pensare che l'Oikos è nell'Autos senza però che l'Autos smetta di essere autonomo e, per quanto riguarda l'uomo, relativamente estraneo al mondo che tuttavia è il suo. In realtà noi siamo integralmente i figli del cosmo. Ma, attraverso l'evoluzione, attraverso lo sviluppo particolare del nostro cervello, attraverso il linguaggio, la cultura, la società, noi gli siamo diventati estranei, ce ne siamo distanziati, emarginati.¹⁰

Ecco perché, dal punto di vista dell'architettura – e, tradotto in "accademiese", della composizione architettonica – la ricerca di Peter Eisenman resta ad oggi ineguagliata. Perché è stato proprio Eisenman, oltre trent'anni fa, a cominciare il lungo, tuttora incompiuto, lavoro di decolonizzazione all'interno del cuore dell'Occidente per antonomasia – Manhattan, *ça va sans dire* – scavando con coraggio, senza tregua, nel significato profondo delle figure e dei simboli che nel tempo abbiamo eletto nostre case, nostre cattedrali, nostro *mondo*. Affrontando l'idea che il linguaggio architettonico, *soprattutto* il linguaggio architettonico, non è affatto una entità data, fissa, *autonoma*, inamovibile; che dunque, a meno di voler affermare che l'architettura è solo quella che abbiamo ereditato (castrando la nostra identità/creatività e condannandoci a un destino scelto dai nostri antenati), non esiste una *realtà architettonica* capace di ghettilizzare un uso diverso delle casseforme – a loro volta frutto di millenni di sviluppo tecnologico teso, similmente a tutti gli altri processi della nostra cultura, a rendere più economica la trasformazione dell'albero in una lastra ortogonale di spessore costante – derubricandolo a metafora solo perché, anziché disporre i casseri per dare al cemento la forma di parallelepipedo, metafora di astrattezza e perfezione, li dispone per dare al cemento la forma di parallelepipedo inclinato o di geometria topologica¹¹. Perché, è evidente, siano concetti di colonne, lastre di marmo o fogli termoformati di Corian, tutte le cose dell'architettura, l'architettura stessa, fin dal Partenone, non è che *formata* dal progettista, che ne decide *a tavolino* la geometria sulla esclusiva e traballante base del suo mondo di idee, di desideri, di paure. Da qui va da sé che il linguaggio non sia per niente neutrale rispetto ai sistemi valoriali che orientano la cultura e la politica. E, prim'ancora, rispetto al sistema valoriale che struttura e ordina la relazione tra la nostra specie e ciò che abbiamo definito dal principio come "altro" (il mondo, il principale oggetto della nostra colonizzazione), che poi è il codice genetico di cui la politica non è che corollario. Motivo per cui l'ecologia, che in tempi di crisi climatica dovrebbe essere interesse comune, pre- o a-politica, è invece appannaggio esclusivo di una piccolissima parte della sinistra.

Fin dall'epoca romana, l'uomo ha definito il luogo, il *topos*, come il segno della sua lotta per vincere la natura. Oggi le forme tradizionali della costruzione di questo luogo sono in discussione perché la tecnologia ha sopraffatto la natura, rendendo obsolete le griglie razionali e gli schemi radiali del passato. Inoltre, il pensiero moderno ha trovato l'irragionevolezza nella ragione, l'illogico nella logica. Così l'architettura deve chiedersi se il marchio della conquista della natura da parte dell'uomo sia ancora significativo, così come riconoscere che il luogo (*topos*) ha sempre contenuto "nessun luogo" (*atopia*).¹²

Così la Guardiola House di Peter Eisenman già nel 1988 lavorava sull'angolo retto e sulla stessa relazione tra il volume della casa e il terreno, sovvertendo dall'interno la tettonica occidentale – un cubo spaccato in due, un angolo retto ancora visibile ma raddoppiato, in conflitto con se stesso, incrinato, come ferito, incapace di star su ben dritto – e la sopraelevazione della struttura, che si separa dal terreno ma poi si lascia penetrare da una scala che del terreno appare emanazione. Uno dei più folgoranti inizi di quella ricerca decostruttivista che ha aperto le porte alle preziose invenzioni linguistiche dell'architettura contemporanea e che nasce proprio dalla lettura delle griglie razionali e degli schemi radiali come dispositivi di emancipazione dalla natura e dominio su di essa. Un dominio che, catastrofe dopo catastrofe, ogni giorno di più ci appare per quello che è sempre stato: illusorio, artefatto. Pura finzione.

NOTE

¹ Meno di un mese prima rispetto alla stesura di questo saggio.

² Dal sito internet della Biennale di Venezia al link <https://www.labiennale.org/it/architettura/2023/18-mostra>

³ "Possiamo dunque considerare il cosiddetto 'razionalismo' architettonico come una serrata analisi o critica della tradizione, diretta a rintracciarne i fondamenti più autentici e originali, a restaurarne i valori essenziali: perciò si riconduce, sia pure contro il classicismo accademico, a un classicismo ideale e contro un naturalismo consuetudinario al fondamento stesso dell'idea di natura", G.C. Argan, *Introduzione all'architettura organica*, "Metron", 18, 1947, Edizioni Sandron, Roma.

⁴ A tal proposito si vedano, tra gli altri, gli studi di Marco Costa e di Colin Ellard.

⁵ Per innovativo qui s'intende semplicemente, banalmente, ciò che anche a un occhio esterno al nostro settore disciplinare è leggibile come novità linguistica, cioè "formale", rispetto all'esperienza architettonica del passato. Quindi l'architettura figlia della rivoluzione culturale decostruttivista e delle sue emanazioni, tra cui il cosiddetto *digital/computational/parametric design*, che altro non è se non una definizione manierista, basata sull'uso di certi strumenti attraverso i quali, in realtà, si può ottenere qualsiasi linguaggio.

⁶ Questa tesi è stata sostenuta in più di un'occasione da Boeri, per esempio durante il seminario dal titolo *Urbania* tenuto presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II il 04/06/2021.

⁷ Dall'Enciclopedia Treccani online all'indirizzo web <https://www.treccani.it/vocabolario/analogia/>

⁸ Dall'Enciclopedia Treccani online all'indirizzo web <https://www.treccani.it/enciclopedia/metafora>

⁹ G.C. Argan, *Introduzione all'architettura organica*, cit.

¹⁰ E. Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore, Roma 2007, pp. 39-40.

¹¹ Stesso discorso vale per l'acciaio, per le strutture in legno e, sopra ogni altra tecnologia, per la stampa 3D. Che finalmente rende questa idiosincrasia palese, dal momento che, attraverso la modellazione computerizzata a deposizione di materiale, si scavalca a piè pari tutta l'industria dell'edilizia che di fatto rende più conveniente l'utilizzo delle geometrie definite nel corso della storia dal nostro paradigma culturale, rendendo d'un tratto possibile la produzione di qualsiasi geometria al solo prezzo del materiale utilizzato.

¹² Dal sito internet di Eisenman Architects all'indirizzo <https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988>, traduzione dell'autore.

peter eisenman grammatiche della finzione

paola veronica dell'aira

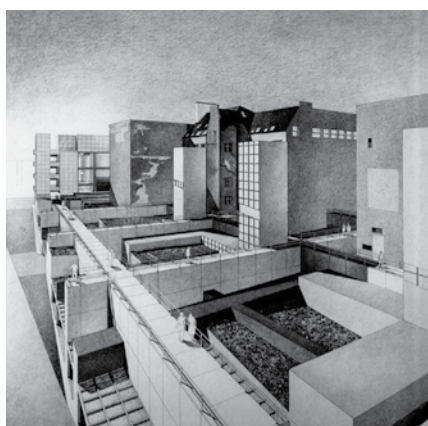
Tu che mi leggi,
sei sicuro d'intendere la mia lingua?
JORGE LUIS BORGES

Per finta io ero... È la frase di esordio di quei giochi collettivi infantili che si prefiggono di inscenare una condizione del tutto ipotetica ma che in fondo, bella o brutta che sia, il bambino desidera in qualche modo provare a vivere. La finzione è il tramite per astrarsi dalla realtà, spostandosi in una sorta di set provvisorio. E che lo sia, provvisorio, è fondamentale per l'attività del gioco. La simulazione diverrebbe altrimenti un agente patogeno. Soggiornare troppo a lungo o ripetutamente nell'artificio può trasformarsi in un mettervi radici, nel non riuscire più a voltare pagina per considerarlo un momento di invenzione, un semplice allenamento creativo della mente. Sarebbe alienazione piuttosto che proposito.

"Nelle *Ricerche filosofiche*", spiega Umberto Eco, "Wittgenstein ha dedicato mezza pagina al tema del gioco per dimostrare che non si sa esattamente cosa vuol dire giocare. C'è il gioco del bambino che lancia una palla contro il muro [dunque un'attività solitaria e senza regole] e c'è la partita di scacchi tra due campioni, determinata da regole precise. Si parla di gioco – un gioco che ha come fine il guadagno – a proposito di quello che si fa in un casinò, mentre in principio si tende a pensare al gioco come a una pratica assolutamente disinteressata [...]. Io tenderei a riconoscere come tratto comune del gioco il disinteresse [...]". Eco condanna il gioco di scopo, naturalmente, l'azzardo e le sue varie forme; ma non ha dubbi, in quanto narratore, nell'apprezzare al massimo il gioco verbale, e *in primis* le diverse forme d'artificio linguistico che il '900 ha rivelato come strumenti prodigiosi della creazione: dai meccanismi combinatori, alla sintassi surrealista, o alle regole verbali di sfida, come nella *Littérature à contrainte* dell'Oulipo.

Ora, la cosa curiosa del gioco del far finta è la frequente formulazione della frase rituale, mettendo il verbo al suo tempo passato. Giustamente la finzione, in quel giocare che non è fantascienza, si avvale del riferimento a una cosa nota, già esistita pertanto. È il presupposto del suo potersi ripetere e imitare; non allontana quindi la realtà, non la soppianta, anzi aiuta a guardarla attraverso, sub specie altra, ma sempre lavorando al suo interno. E questo, in fondo, è un modo di finzione che non solo parte dal reale, ma ad esso riporta e, magari, con qualche aggiustamento in più.

Pertanto, il gioco del far finta è virtuoso. Se l'attività "nasce da cosa", come direbbe Munari, la finzione è una replica "aumentata". È un gioco che non richiede troppa fatica, dato che si appoggia, in buona misura, su un copione già tracciato; permette di raggiungere in poco tempo l'effetto voluto, e quindi di conservare energia per maturare sviluppi aggiuntivi. Sebbene "per finta", questo gioco usa il già noto per farne dell'altro. Quindi, ad un'osservazione attenta, tradisce una spinta trasformativa e proattiva nei confronti della realtà, una voglia di rigenerare che contiene in più le premesse di un sano risparmio di risorse. La finzione assume il passato, ci lavora, si arrovela sul come aggiornarlo facendo tesoro dei suoi raggiungimenti. La finzione è allora una buona pratica? La si può dire "ecologica"?



Haus am Checkpoint Charlie, Berlino, 1985
(© EISENMAN ARCHITECTS eisenmanarchitects.com)

Haus am Checkpoint Charlie, Berlino 1985.
Vista sulla Friedrichstrasse (© foto David Canettieri)

Haus am Checkpoint Charlie, Berlino, 1985.
Disegno della parte interna dell'isolato
(© EISENMAN ARCHITECTS eisenmanarchitects.com)

Parliamo del suo ruolo propulsivo, naturalmente, di quando la finzione agisce da inferenza produttiva nei processi cognitivi. In qualsiasi campo esso avvenga, se attraverso la finzione si ottiene un qualsiasi misurabile vantaggio, diretto o indiretto, anche le sue negative accezioni, falsità, ipocrisia, inganno, raggiro... possono trasformarsi in convenienti posture, illusioni rivelatrici, fantasie creative. La finzione, se così intesa, non è uno spreco. Il disinteresse che Eco preferisce vedere nel gioco è la sua componente di disincanto impegnato e talentuoso che solitamente conduce a qualcosa di nuovo e di buono. Se il fingere non è il fine.

Checkpoint Charlie finzione tattica

A Berlino c'è un luogo che tutti vorremmo fosse esistito solo nella fantasia, o che almeno derivi il suo nome da un'artificiosa simulation del 1961. Per finta c'era un posto di blocco C, che si aggiungeva all'A e al B¹, ove si giocava alla Guerra Fredda. Invece è accaduto davvero e il toponimo è sinonimo di dolore. Il luogo è reale, anzi "piucchéreale". Perché non solo esiste davvero, ma si porta dietro una storia talmente pesante che per tanta parte del mondo è impossibile ignorarne l'esistenza. Nei dintorni del posto di blocco, a ridosso del Muro, l'area interna al settore filo-statunitense, la Berlino Ovest, si trasforma negli anni in una zona di forte degrado. Il tratto sud della Friedrichstrasse, divisa in due dalla frontiera, diviene pertanto il maggior nodo d'interesse dell'IBA, l'Esposizione Internazionale di Architettura, la vasta operazione di recupero urbano promossa dal Senato della Berlino Ovest nel 1984. Il Block 5, cuore del comparto Sudliche Friedrichstrasse, è un punto chiave. Qui bisogna risarcire, ricreare e progettare uno spazio accidentale... Contingente? Si spera. Per il momento occorre stabilizzare il ricordo, senza illudersi che si consumi da sé, magari desaturandolo e sminuendolo per quanto si possa. Sono molte le realtà con cui confrontarsi: il poco rimasto dell'originario tessuto sociale andato perduto, che era ricco di vita tra funzioni di svago, residenziali e terziarie; c'è la struttura insediativa della città storica caratterizzata dall'isolato con corte interna, di cui permangono alcuni frammenti di orditura urbana (la traccia di un muro settecentesco, i sedimi delle mura cittadine ottocentesche ribattuti dalla griglia degli edifici ancora esistenti); ci sono le pareti delle costruzioni novecentesche e infine c'è il Muro "nuovo", quello di confine geo-politico, con varco pattugliato da truppe di guardiania e cabina di controllo.

Il luogo è ridondante di realtà. È un intreccio di contraddizioni tra bellezze e brutture, ma tutti punti chiave tra i quali dover dribblare se si vuole ricordare e rimettere in luce senza troppo esaltare una situazione che è al tempo da far dimenticare. Il progetto non può esentarsi dal prenderne atto, riconoscerla, confermarla e quindi, pur non volendo, tramandarla. Peter Eisenman, vincitore del Concorso, che in prima fase prevedeva un confine d'area d'intervento esteso a più lotti del comparto in questione, scrive del proprio progetto

La strategia di sviluppo del sito è stata duplice. Da un lato occorreva esporre la sua storia e le sue memorie, dall'altro acquisire consapevolezza che Berlino era il crocevia di ogni luogo e di nessuno di essi. Nel processo di materializzazione di questa dualità, il progetto cerca di memorializzare un luogo negando l'efficacia di quella stessa memoria [...].²

Il ragionamento lo porta a un primo artificio: inserire nel progetto tutti i testimoni dell'orditura urbana storica per decantare l'esistenza del Muro:

[...] così il muro del diciottesimo secolo, le mura di fondazione del diciannovesimo secolo, i resti della griglia del ventesimo secolo leggibili nei muri verticali degli edifici esistenti, e infine il Muro di Berlino formano un sistema, riducendo la presenza fisica e simbolica del Muro soltanto a un altro muro in una città di mura [...].³

Quindi, spiega, si agisce di memoria nel restaurare qualcosa del passato e, nel contempo, si compie un atto di anti-memoria nell'offuscare la realtà del presente, moltiplicandone l'immagine degli elementi. Il gioco di opposti tra memoria e anti-memoria, chiude il progetto su sé stesso, privandolo di un'indicazione che ne faccia intendere l'indirizzo dominante. L'effetto è conseguito, l'artificio lavora a buon fine. Il collidere "[...] produce un oggetto sospeso, un frammento congelato di non passato e di non futuro, un luogo"⁴. Vi è quindi dapprima una finzione inscenata dalla complessa sintassi dei segni dei muri che, mostrandosi e opponendosi per soppraffarsi, creano una tale ridondanza che lascia dimenticare il significato del singolo muro. È la sovrabbondanza pletorica che fa silenzio, presente nel lavoro di Eisenman



Haus am Checkpoint Charlie, Berlino 1985. Dettaglio di prospetto

Haus am Checkpoint Charlie, Berlino 1985. Vista d'angolo

Haus am Checkpoint Charlie, Berlino 1985. Prospetto esterno del corpo scala

Haus am Checkpoint Charlie. Berlino 1985. Dettaglio di prospetto

(© foto David Canettieri)

fin dagli esordi delle Houses⁵. Qui si passa dal lavoro introverso sul piccolo manufatto domestico, staccato dal contesto e avvolto sul proprio congegno compositivo, all'esternazione del procedimento nei confronti del sito dal quale catturare elementi per un collage impossibile da periodizzare, un layout estraniante, una figurazione di suolo ottenuta per schiacciamento del fattore tempo (Figure-Ground Architecture)⁶. In questa operazione concettuale, la pleonastica equivalenza di tutti i muri in un disegno che non dà precedenza, (perché quelli memorabili giocano a distrarre da quelli che non si vuole che lo divengano) cristallizza l'intero sistema; il disaccordo in atto tra memoria e anti-memoria, in quanto irrisolto lascia il progetto non-detto, incapace di aspirare ad alcunché, ammutolito da temi progettuali che si estinguono a vicenda risultando, alla fine, paradossalmente mancanti.

È una sorta di iper-cubismo. Come la pittura trasgredisce rispetto alla raffigurazione bidimensionale, schiacciando, con enfasi paradossale, la terza dimensione nella seconda, così l'architettura schiaccia la terza dimensione, quella tempo, confondendolo in un elaborato bi- o tri-dimensionale a-periodico.

Obliterare il tempo è un modo per disconoscere la storia, o quanto meno per pronunciare un'opinione su quanto da essa prodotto. Una tecnica del tipo, Peter Eisenman, l'aveva esplorata a Venezia, nel disegno per Cannaregio Town Square (1978). Qui, il risentimento verso la storia era piuttosto di rammarico per l'incompiuto Progetto di Ospedale di Le Corbusier, che accanto alla Piazza doveva sorgere. L'esito è pertanto coerente con l'intenzione. La trama urbana fittizia non evoca alcuna Venezia reale, non è un puro gusto di fingere una griglia "altra" o "tanto per": nessuna effrazione a scansare il contesto. Qui, il commento progettuale è profondo; il riferimento è chiaro, anche un po' drammatico, se letto come onirica apparizione. È come se Peter Eisenman vedesse un Le Corbusier reincarnato. In planimetria, nella realtà, esso non c'è. È solo nel suo disegno. Ed è nella sua volontà che ne viene riesumata la figura a terra: un tracciato urbano sperato che, ad obliterare, questa volta, è stato il mancato corso della storia. Il gesto architettonico di Eisenman lavora con il tempo. Ma il tempo estratto, prediletto, chiamato a informare il progetto, non è quello storico realmente svoltosi, ma quello culturale filtrato dal desiderio mentale di ciò che si è solo intravisto. L'immagine istantanea prevale sul decorso della vicenda. Al relativismo evoluzionista, si sostituisce il potenziale concettuale della apparizione che diventa materiale di progetto⁷. È infatti lui stesso ad ammettere di avere forzato il fascino della "figure-ground-architecture" per portare l'intenzione progettuale oltre le richieste, auto-incaricandosi di un'operazione di "figure-figure urbanism" estesa anche all'intorno del comparto di propria pertinenza⁸.

Ora, tornando all'IBA Housing Complex, l'astrazione augurale, innescata dall'architetto per smaltire il disincanto del passato-non-presente-non-futuro, si completa con la consegna del progetto al mondo intero, al territorio delocalizzato e spiazzante del conflitto tra i popoli, cui esso appartiene veramente. In modo criptico, ma senza tuttavia sottrarsi alla responsabile costruzione di un brano di mondo comunque abitabile, Eisenman colloca il disegno del comparto urbano in una trama teorica, sovrapponendo al tutto la griglia di Mercatore: il diagramma geometrico di orientamento planetario, che sull'area risulta ruotato di 15 gradi rispetto al sistema di sedimi progettuali già messi in campo⁹. Così facendo, il Block 5, esponendo il suo situarsi nelle coordinate geografiche del globo, esaltandone l'andamento nello sviluppo architettonico (sono le linee sulle quali si appoggiano gli "alzati" degli edifici), si stacca dall'essere solo il ben noto isolato storico di Berlino, per affidarsi alla congiuntura atopica, partecipando, anche simbolicamente, la situazione locale a quella politica mondiale, la responsabile prima della Guerra Fredda, che in quel luogo si è rappresa... congelata.

Parlandone in una più recente intervista Eisenman conserva ancora le parole dubbiose di quando non sapeva se il progetto nelle sue mani fosse "per la sinistra o la destra".

[...] il sindaco di Berlino ha detto: guarda, non posso costruirlo perché tutti odieranno questo progetto. La destra lo odierà; l'ala sinistra lo odierà. Ma certamente ha a che fare con l'individuo e il suo essere nello spazio. Non c'è dubbio che quando cammini su un muro alto 3,3 metri è l'unico spazio su cui puoi camminare, ora stai camminando su un nuovo dato a Berlino, che è il dato del muro di Berlino. Quindi il muro non esiste più, ora fa parte del tessuto di questo progetto. E poi quando vai nelle torri di guardia e vai su e non riesci a vedere nulla perché non si vede nulla. E poi vedi le rovine sottostanti. Tutto ciò riguarda l'esperienza di muoversi su e giù e attraverso il soggetto umano. Quindi non c'è dubbio che il soggetto umano entri nel progetto, e tu non puoi capire il progetto,

come hai detto tu, a meno che tu non possa concettualizzare come sarebbe essere il soggetto umano. Anche se non è costruito, puoi concettualizzare come sarebbe. Sarebbe un'esperienza davvero straordinaria. Ecco perché l'architettura, infine, deve coinvolgere il soggetto in modo architettonico. In altre parole, quello era puramente architettonico, così com'era politico, così com'era reale. Non significava niente; aveva strati di significato, tracce della storia tedesca. Ma il suo vero messaggio era: non possiamo più camminare sul terreno di Berlino. Dobbiamo camminare su un altro terreno.¹⁰

Del più ampio progetto di Eisenman, e dello stesso Block 5, venne realizzata solo la porzione sul crocevia stradale, che rappresenta, anche nel disegno di prospetto, il fittizio intreccio di linee appartenenti al ragionamento. Le rimanenti aree formavano una successione di spazi interni, di percorsi, di collegamenti mistilinei. L'intero blocco era stato concepito certamente come un monumento/anti-monumento, ma assolutamente da vivere, attraversabile, percorribile come una "drammatica passeggiata architettonica", come leggiamo nel suo racconto, che non risparmiava, nella confusione tra archeologie reali e virtuali, il crudo impatto con la realtà. Le torri-belvedere che descrive erano appositamente intese per rendere possibile la "non intenzionale" veduta del panorama oltre il Muro.

Il complesso Social Housing di Checkpoint Charlie genera allora effetti importanti. E senza nulla indicare, il segno resta.

Il processo di scomposizione mette in moto il proprio giudizio storico [...] come finzione e non come storia vera, poiché in un passato irrecuperabile e in un presente senza futuro, l'oggetto non ha storia passata o futura, ma solo una condizione presente come sospensione di passato e futuro.

Nel concitato affollarsi di segni che si mettono a bada l'un l'altro, nella riduzione del frastuono a silenzio, rimane l'impossibilità di esprimersi di un'architettura che, tacendo, tatticamente trova il miglior modo di farsi sentire. Essa critica, condanna, censura apertamente, in un momento in cui la tensione storico-politica è ancora da dirimere, si espone eroicamente mettendo in figura il disagio, mentre di fatto riconquista un pezzo di vita urbana.

Il Giardino dei Passi Perduti finzione parlante

Utilizzare l'attributo "parlante" è rischioso, lo so, con l'architettura di Eisenman, che della "paralisi della dimensione semantica"¹², ha fatto uno dei capisaldi della sua ricerca¹³. Ma vi sono altri equivoci che possono incorrere. Metto allora le mani avanti e disambiguo. Non parliamo di simbolismo né di metafora, non c'è riferimento all'architecture parlante né intento di bisticciarsi un attributo che, con l'architettura francese di fine '700 ha segnato una storia importante¹⁴. Non è questo il tema, ma piuttosto l'interrogarsi ancora sulle potenzialità che l'architettura può trarre dal fingere.

Nel giugno del 2004, accade a Verona qualcosa di inatteso. È un evento collaterale alla IX Biennale di Architettura di Venezia che Peter Eisenman realizza, all'interno del Complesso museale di Castelvecchio (restauro Carlo Scarpa 1956), come sua prima opera in Italia¹⁵.

Per la simpatetica attenzione che dimostra nei confronti di tutte le preesistenze (e numerose se ne sovrappongono nel luogo), ancorché si tratti di un allestimento temporaneo, l'opera è un entusiastico omaggio al nostro paese, alla profondità storica di ogni realtà, alla ricchezza dei palinsesti costruttivi, alle suggestioni che provocano le nostre stratificate trame urbane. Anche i pezzi di Italia irrealizzati, per Eisenman, investigatore indefesso, collaborano alla costruzione del pensiero progettuale. Si passa dalle prime Houses, incantate dal limpido classicismo palladiano¹⁶, e dal nevralgico razionalismo del ventennio di regime, alla proposta di piazza pubblica nell'area di Cannaregio (Venezia, 1978), sulle tracce reali di un luogo già segnato dall'"aurea" inferenza del Le Corbusier incompiuto, dal fascino per l'archeologia romana, anche quella ipotizzata, dal Nolli alla piranesiana Ichnographia del Campo Marzio, arrivando alla più recente proposta di chiesa per la Roma del Giubileo del 2000.

Forse è proprio dall'Italia che prende vita la poetica del "disseppellire", che poi diviene riconoscimento o disconoscimento dei segni dalla storia, reali o virtuali, sui quali giocare al far riaffiorare, qualcosa sì e qualcosa no, per decidere soggettivamente a cosa affidarsi, per poi magari optare per forme inedite spolverandovi sopra un po' di "chissà" riguardo alle origini¹⁷. Preesistente o nuovo? Forse è dall'Italia che nasce l'amore per il differimento temporale dell'azione antropica sul territorio, quel differimento trasformato in figura che tanto seduce. Non sappiamo. Ma certamente si afferma una inconfondibile cifra stilistica, che fa del sovrapporsi progressivo degli strati espressivi, la matrice di configurazioni che portano la sua inconfondibile

firma. La stratificazione, che la si sveli o la si inventi, c'è sempre. Anche se astrattamente concepita, senza reali preesistenze, essa diviene un fatto dovuto, un "cosa su cosa" cui il progetto non vuole sottrarsi, pena ne sarebbe un suo sviluppo banalmente lineare, prevedibile. È per questo che riferendosi al lavoro di questo autore, come di altri decostruttivisti, si parla di "archeologia come tecnica". È una strategia del comporre. Tutt'altro che devozione al segno del passato, bensì scoperta e metabolizzazione del suo potersi mostrare in simultanea con segni nuovi e aggiuntivi, magari difformi, sinanche trasgressivi. Eisenman crede che solo come tecnica progettuale, l'archeologia può diventare reale strumento del nuovo, sottraendo il progetto all'intorpidimento del pensiero razionale.

È in questo la finzione. Che un reperto esista o meno è indifferente. È la dinamica che conta, il dispositivo processuale. Si dà voce, non al significato dell'architettura, ma alla fantasia del linguaggio di cui essa è veicolo.

Il "cadavere squisito" di André Breton esemplifica il metodo: un gioco trasformatosi in uno strumento creativo nella comunità degli artisti surrealisti francesi negli anni '20, ossia l'idea di comporre una frase in maniera collettiva facendo in modo che ogni partecipante ne scriva una parte, pieghi il foglio e lo passi al giocatore successivo, per aggiungere un nuovo pezzo senza conoscere quanto fatto fino a quel momento¹⁸. Il risultato: una frase dal significato surreale, opera di tutti gli artisti/giocatori coinvolti, una composizione ibrida, che ebbe al tempo risultati affascinanti anche in pittura¹⁹. Il cadavere squisito era come un'archeologia simultanea. Il palinsesto non affondava le radici nel tempo, ma discendeva da un procedimento che, del tempo, imitava il metodo. Il suo prodotto, immagine o frase, non era proiezione dello sviluppo di un pensiero integrale.

Attraversiamo ora la realizzazione di Eisenman, nell'esperienza che ne fa Michelangelo Pivetta

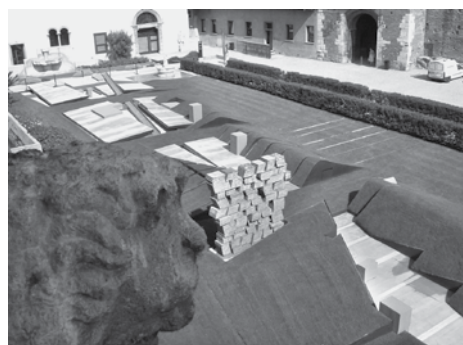
Verona, giugno 2004. Passare il ponte levatoio, varco d'entrata tra le mura medievali che abbracciano languidamente il magnifico cortile di Castelvecchio e percepire con lo sguardo che il prato immutabile, rigoroso e rassicurante (nel quale mai vi si era potuti camminare in quanto area off-limits parte integrante dell'intero lavoro 'scarpiano') che prima ospitava laconica e totemica un'opera di Mattiacci si era modificato all'improvviso in un'inedita serie di morbidi rilievi tracciati attraverso la frapposizione di piani in cemento e lame di acciaio, ha generato in me, architetto veronese, che dell'immobilità delle forme di quel luogo aveva fatto una sorta di caposaldo culturale della propria formazione, un significativo turbamento psicologico, a stento narrabile con gli schemi tipici del linguaggio dell'architettura.²⁰

Nelle parole di Pivetta c'è il compiacimento di vedere crescere, dalla aulicità intoccata di quell'opera, un cambiamento non solo di fattezze, natura, immagine, ma un fatto intrigante, da decifrare, da far riflettere. Il Giardino è come un crucipuzzle: il gioco enigmistico che ti chiede di rintracciare, all'interno di una griglia campita di lettere, le sequenze verbali corrispondenti a quelle che in calce sono le "parole proposte", ossia un indice di parole già date. Non sono le "definizioni" delle consuete parole crociate, ma termini già formulati, che il giocatore deve rinvenire per file orizzontali, verticali o diagonali, estratte dalla disseminazione di lettere.

Le parole proposte nel cruciverba del Giardino dei Passi Perduti sono narrazioni di fatti diversi succedutisi nel tempo, offerti in lettura sincronica. Alla maniera di Proust che ricerca i momenti di cui il tempo si compone, Eisenman ne mette in forma il flusso. Complice dell'idea di "tempo creativo" nell'accezione di Bergson²¹, mette in materia la coesistenza di passato e presente che vive nella nostra coscienza. Attraverso la "tecnica archeologica" egli intercetta i piani narrativi delle fasi formative della realtà che nel 2004 si incontra in quel contesto: i sedimi delle più antiche mura duecentesche della cinta comunale, fabbricate come difesa arginale dalle inondazioni dell'Adige, i resti delle mura storiche dell'articolato castello urbano trecentesco insistenti sulle previe fortificazioni a racchiudere la Corte della Reggia del castello urbano di Cangrande della Scala (1354), l'antistante recinto della Corte d'Armi, il Ponte Fortificato, il successivo Mastio del 1376. Ed è solo la fase principale. C'è memoria infatti di molte delle innumerevoli trasformazioni subite dal monumento: dalle opere settecentesche, alla trasformazione ottocentesca in caserma e Forte d'Artiglieria (epoca napoleonica), ai segni residui dei tanti crolli e ricostruzioni, sino al restauro stilistico degli anni '20, volto a ripristinare l'antica immagine medievale, occultando i trascorsi militari, per approdare, sul prospetto interno alla Corte d'Armi, all'immagine di un Palazzo Scaligero veneto mai esistito. Anche l'attuale Ponte della Scala non è poi del tutto quello vero, così come l'ala orientale del Castello, vittime entrambi dei bombardamenti del 1945. Ma qui i re-



83



Immagini in alto e nella colonna di destra:
il Giardino dei Passi Perduti, Museo di Castelvechio, Verona, 2004
(© foto Michelangelo Pivetta).
Qui sopra fotomontaggio dell'intervento
(© EISENMAN ARCHITECTS eisenmanarchitects.com)

stauri sono stati di fedele ricostruzione. Infine, un ulteriore importante passaggio interessa il complesso. È l'intervento museale di Carlo Scarpa. Tra tutti i layers, forse, il più impegnativo con cui confrontarsi. Ma l'archeologia tecnica vuole le sue regole. Ha un alibi Peter Eisenman, lo trova nell'effimero dell'opera che è chiamato ad aggiungere: è un'installazione, è un evento, come già detto. Tira un sospiro, l'architetto, e non tradisce. Aggiunge il suo layer: la cara poetica dell'intreccio, o del bricolage, per chiamare in causa il suo maestro Colin Rowe²², poetica che nutre, con un pizzico di presunzione, per il concedersi anche l'autocitazione: un decollage iconico tratto da proprie opere precedenti, dal Wexner Center for Visual Arts di Columbus nell'Ohio, all'IBA berlinese.

Nel prato antistante la facciata interna del castello, Eisenman scava cinque invasi corrispondenti planimetricamente alle sale interne della Galleria inferiore del Museo. Sono cinque spazi quadrangolari, leggermente ribassati, bordati con lamiera di acciaio e parzialmente sormontati da rilievi erbosi sostenuti da un sottile scheletro metallico.

Le striscie a terra sulle lastre di cemento, messe in piano o diversamente inclinate, con i tagli che segmentano le strutture verdi, dicono "continuum" tra sale Carlo Scarpa e piazze Eisenman: è una delle parole proposte.

La sistemazione del plateatico antistante il palazzo museale si rivolge al ritmo delle bucature (bifore, trifore, quadrifore...) del suo prospetto gotico, che poi, in realtà, è novecentesco! Affiora un'altra parola.

Un sistema strutturale metallico laccato di rosso, sottile e allungato, dalla sezione variabile, stende le sue maglie sull'intero landscaping esterno. Slitta di qualche grado rispetto all'andamento principale dell'allestimento per fare "filetto" con un'ulteriore parola proposta; reinterpreta infatti, ortogonalmente, l'asse dell'antico Ponte, leggibile a terra prima dell'intervento di Recupero del 1956.

L'asse metallico rosso prosegue anche all'interno dell'edificio. Qui si contrae in una serie di piccoli richiami (sempre in ferro verniciato di rosso) innestati proprio in corrispondenza dei punti focali dell'edificio, negli interstizi tra le pavimentazioni nuove e le antiche mura. Attraverso il colto discosto operato da Scarpa, si rendono infatti evidenti le storiche pareti, e questo merita attenzione, l'occhio vi si deve soffermare. Ecco dunque ulteriori parole del crucipuzzle che si portano a galla morbidamente con piccoli tocchi di notazione. Ma l'interprete le sottolinea senza alcun eclatante evidenziatore. Non è il segno del giocatore orgoglioso sulla parola più difficile da trovare. Si è di fronte a un'eccellenza architettonica e giustamente ci si limita a indicarla, con rispetto massimo. La parola nascosta è infatti "sapienza". È la mano di Carlo Scarpa, da cui c'è solo da imparare. E che rispetto vi sia non v'è dubbio se si osserva il "secondo piano" che Eisenman riserva per sé con debito pudore. Astuto e garbato, lui, da un lato mette il suo timbro, lavorando sul layer più luminoso ed eccentrico (colore sgargiante e spumeggiante movimento tellurico), d'altra parte, nel replicare sé stesso, scivola umilmente dietro la parola più semplice da trovare: *petereisenman*. Dove si nasconde? Non si nasconde, anzi, si autocita: "nessun enigma, sono io". Niente di importante al cospetto di ciò che ha messo radici quaggiù. E così è giusto che sia. L'opera nasce infatti per essere rimossa, è una creazione effimera. E chissà, forse Eisenman avrebbe fatto cosa diversa qualora destinata a restare come archeologia reale. E non sarebbe stata così intitolata. Anche i "vissuti" dei personaggi di Proust si perdono con il trascorrere dei tempi. Sono mutevoli eventi, che permangono solo come flusso memoriale. Come questa architettura che abbiamo attraversato: un set provvisorio che ci ha coinvolto in un discorso già svoltosi, le cui parole sono passate, ma se hai la pazienza di riesumarle per gioco dal loro stato di latenza, e le fai presenti, fingendole attuali, vedrai che esse ancora ti parlano.

*Piazza Carlo Erba finzione "open ended"*²³

"È possibile avere un'architettura senza attuare il fatto dell'architettura, cioè l'attuazione del rifugio dell'uomo, scopo dell'architettura?"²⁴.

Il fulcro della complessa filosofia architettonica di Eisenman è, nonostante le critiche di macchinosità e cerebralismo, di una semplicità catturante. È vero, viene voglia di dire, leggendo questa sua domanda, l'architettura può e deve avere uno statuto ulteriore di forma d'arte a sé, oltre a quello che la vede come cornice dell'abitare umano sulla terra. Questo è un dato imprescindibile per entrare in contatto con il suo pensiero; lo statuto ulteriore che all'architettura deve riconoscersi è quello di operazione puramente formale, di tecnica performativa self-standing, dotata di una propria logi-

ca e sintassi interna. È questo ciò che egli intende per post-funzionalismo: l'assenza di un debito obbligato verso la funzionalità e la corrispondenza all'essere umano. Tra l'altro è un'assenza, quella che si intende sostenere, che non esclude affatto la centralità dello scopo utilitario, bensì la corrobora di un'indipendenza formale che può rendere la funzionalità "aumentata".

L'architettura di Eisenman è spesso il risultato di operazioni che hanno l'esplicito obiettivo di destabilizzare lo spettatore, sorprendere la sua abitudine alla visione e alla fruizione dello spazio. L'uomo per cui quest'architettura è pensata non è un'entità integra, non è il soggetto padrone di sé stesso, ma un essere che è inscindibile dalle proprie contraddizioni e finanche dalle proprie fobie. Si direbbe che ogni sua opera sia corredata da una didascalia che pure l'autore si dà cura di cancellare indefinitamente, una didascalia il cui enunciato sarebbe: "L'architettura non è uno specchio". Se l'architettura potesse non essere più vista come specchio, essa non restituirebbe più l'immagine pietrificata del desiderio dell'uomo di essere intero, perfetto, eterno. Il funzionamento di un'architettura che abbandonasse il paradigma dello specchio desiderante sarebbe quello di una macchina che trasforma chi la vede e la utilizza e che nello stesso tempo, nel corso di questi processi, si trasforma a sua volta. (L'osservazione di un fenomeno trasforma l'osservatore e lo stesso fenomeno osservato). Uomo e architettura non sono due entità distinte e separate che si contrappongono senza comunicazione, ma elementi costituenti di una relazione che si alimenta del loro continuo interscambio.²⁵

Questa valenza "affiancata" (inscindibile dall'architettura se vi si cerca qualcosa di più del servizio o ruolo infrastrutturale), quest'aspetto, che potremmo definire "il formalismo di Eisenman"²⁶, è tutt'altro che una diminutio; è cosa diversa da una virtuosistica manipolazione morfologica scevra di impegno verso l'atto del costruire e del fornire utilità. Non si tratta di lasciare l'utente stupefatto e frastornato dal "caotico collidere di spezzate, frammenti, linee sgembe, superfici, volumi, micro-volumi, rilievi accennati, detti e contraddetti, contorsioni di superfici tese o rilassate", ma di "disincagliare l'architettura contemporanea dalle secche del paradigma classico antropocentrico, per riposizionarla rispetto ai mutamenti del pensiero occidentale"²⁷.

L'architetto stesso, nel ricordare uno scambio avuto con Manfredo Tafuri, chiarisce a sé stesso il non esclusivismo della sua posizione. L'indagine sulla genesi interiore della forma non deve indurre interpretazioni settoriali e divisive tra architettura e costruzione, bensì, semplicemente, portare il mondo a riflettere sul fatto che "architettura e costruzione non sono la stessa cosa"²⁸. E l'insistere su quella che, nella sua poetica, rappresenta una grande apertura d'orizzonti per la disciplina, quel suo estremizzare dialettico sull'auto-costruttività della forma è una modalità non voluta ma necessaria, purtroppo. Serve militanza linguistica per rimuovere le semantiche... incrostate sul linguaggio. È come un ossimoro: il potenziale liberatorio della forma e insieme il suo difetto d'immanenza. Ma in fondo la battaglia è simile a quella condotta dai promotori del Moderno contro il formalismo storicista: il funzionalismo architettonico ha subito la stessa misinterpretazione ideologica che oggi il post-funzionalismo incontra nel ricercare radici nel concettualismo.

Nel dialogo con Tafuri, sentiamo invece chiare le parole di chi vuole iniettare teoria architettonica nella costruzione e insieme produrre ed emettere teoria dal costruire. Nessuna precedenza. Rispondendo al suo intervistatore, egli dichiara:

Manfredo Tafuri una volta ha detto qualcosa di molto importante per me. Disse: "Peter, se non costruisci, nessuno prenderà sul serio le tue idee. Devi costruire perché le idee che non sono costruite sono semplicemente idee che non sono costruite. L'architettura implica vedere se quelle idee possono sopportare l'attacco di costruzione, di persone, di tempo, di funzione, ecc. Tafuri ha detto che la storia non sarà interessata nel tuo lavoro se non hai costruito nulla. Penso che sia assolutamente corretto. Se non avessi costruito nulla, io e te non staremmo parlando ora."²⁹

Il processo di progettazione per le Residenze Carlo Erba a Milano vede all'opera, nello studio newyorkese Eisenman Architects, un gruppo di teorici, storici e progettisti di diversa generazione, cultura e provenienza. Ne sono leader Il Maestro, il suo ex allievo milanese Lorenzo Degli Esposti (DEA Architetti) e il prof. Guido Zuliani (AZstudio)³⁰.

Le esperienze differenti, ma tutte gravitanti intorno al pensiero di Eisenman³¹, fanno la misura dell'evento. Si tratta di un incarico privato, e sicuramente proveniente da una committenza sensibile e disposta allo sforzo aggiuntivo di esprimere un'architettura a rischio di risultare incompresa e "sprezzata", nel senso sottrattivo del termine³².

Siamo in un ambito progettuale, inoltre, che tematicamente è già oltremodo segreto e indecifrabile. È il terreno impervio della casa, ove la sola esistenza dell'architetto crea già una confusione di ruoli. Il tema è poi, più



precisamente, quello dell'abitare collettivo, reso più complesso pertanto dalla dimensione identitaria del vivere condominiale che fortemente segna le fortune dei complessi residenziali della più avanzata ricerca contemporanea. C'è inoltre il gravoso impegno dell'attualizzare, rispettosamente, le modalità insediative in una città dall'impianto urbano storico chiaramente formalizzato.

Incominciamo il lavoro su un grande modello in scala 1:200, che ricomprende il particolare isolato triangolare che costituisce il sito di progetto, nonché parte degli isolati limitrofi. Tramite la costruzione di vari modelli che rappresentano differenti partis, dalla comparazione risulta evidente che la migliore composizione planivolumetrica è quella di un'unica figura, pressappoco ad uncino, che va a comprimersi entro l'ulteriore figura triangolare del sito di progetto. Questa configurazione dell'edificio fa sì che esso lambisca la strada in alcuni tratti, come un edificio in cortina, allontanandosi in altri, dando spazio così ai giardini. Qualsiasi planivolumetrico che proponga una cortina continua sul perimetro dell'isolato comprometterebbe l'abitabilità dello stesso, configurando una corte sempre in ombra e soluzioni ad angolo acuto tra le maniche edilizie.³³

Il sinuoso corpo di fabbrica si discosta in tal modo, vantaggiosamente dal punto di vista dell'abitabilità e salubrità degli appartamenti, dall'adesione alle rigide facciate "frontiste" degli isolati d'intorno. Crea inoltre una continuità di giardini a terra, nel suo flesso maggiore, con l'antistante Parco urbano Ramelli che, da via Pinturicchio si spinge sino a via Bronzino.

Alle continuità tangibili, di spazialità pubbliche in sequenza (la città dei blocchi a corte aperta) il fabbricato Carlo Erba associa poi un pacato uniformarsi ai toni dei palazzi milanesi, al luccichio dei marmi, ai grigiori delle pietre, alle gradazioni sobrie e color terra degli intonaci delle costruzioni più antiche rievocate nello Stile Novecento.

Inoltre, non poco, per il prospetto di testa, su Piazza Carlo Erba, l'edificio conserva e recupera la quinta di un precedente fabbricato classicista di primo '900.

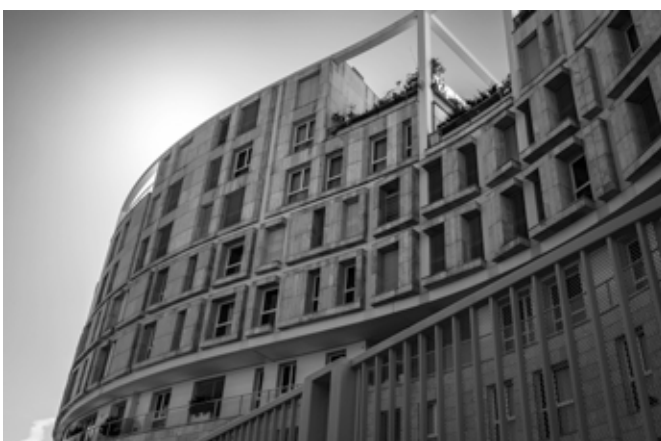
È quanto basta all'edificio per farsi ben volere. C'è una melodia di fondo che fa la memoria.

Poi viene il momento della nota d'eccezione. L'equipe progettuale preme il pulsante "architettura-architettura". La Ca' Brutta di Giovanni Muzio (1920), sia nel fronte curvo, sia nella ripartizione in differenti fasce materico-cromatiche dell'alzato, è una citazione esplicita. All'incrocio tra via Pascoli e via Balzaretti, ci sovviene la voglia di attivare una "ricerca inversa per immagine" tramite il motore di Google. Chissà, ma si avverte il piacevole sapore del riconoscimento. Il travertino basamentale e i leggeri scarti in profondità delle bucatore richiamano la Casa di via Broletto di Figini e Pollini (1947); la mixité tipologico-dimensionale degli appartamenti, già manifesta in facciata, che culmina nel sormonto di ville urbane agli ultimi tre livelli, ricorda il Palazzo Rustici di Corso Sempione (Terragni, 1933/1935) con il suo sfizioso attico-villa del committente. Poi si alza lo sguardo e compaiono i telai della Casa del Fascio di Como (Terragni, 1933/1936) qui tradotti nelle cornici metalliche che inquadrano i piani superiori, mentre nell'alternarsi in basso o alto-rilievo di linee strutturali e volumi appaiono gli andirivieni giocosi dell'Asilo Sant'Elia (Terragni, Como, 1934), le geometrie dinamiche tra cornici e volumi che Eisenman aveva a lungo meditato nelle Houses³⁴.

Al riconoscimento del passato recente, si abbina quello dell'attualità del metodo compositivo per layers. E lo si fa questa volta con edotto riguardo nei confronti della storica scansione del Palazzo in basamento-corpo, piano nobile e coronamento. Il prospetto superstite su Piazza Carlo Erba è il motore analogico dell'organizzazione in alzato per gruppi di livelli. Ma l'operazione non è del tutto ligia. È fantasiosa e ricca di effrazioni.

Un corpo basale, di quattro piani, un piano nobile, un corpo sommitale di cinque piani. Non si può parlare di un'ordinaria suddivisione in basamento, piano nobile e coronamento, in quanto i tre corpi di progetto hanno proporzioni molto differenti rispetto all'usuale tripartizione della facciata e, grazie al leggero sfalsamento, non sono geometricamente sovrapposti. Se da un lato il tipo (corpo in linea) costituisce un limite concettuale alla composizione e gli strati sovrapposti proprio con esso come unità si confrontano, dall'altro lato il leggero sfalsamento è una consapevole discussione del tipo stesso, in quanto la necessaria continuità verticale delle strutture e il conseguente potenziale allineamento dei vani sono messi alla prova. Rimane in ogni caso il fatto che ad un corpo basso monolitico, con aperture scavate, fa da contraltare il corpo alto, che le operazioni di progetto, tra cui un decisivo scarto tra struttura e volume, ulteriore elemento di contestazione del tipo, fanno avvicinare ad un lessico razionalista. Tra i due corpi è schiacciato un piano nobile, più neutro, con rivestimento in curtain wall.³⁵

La narrazione diviene una lezione da impartire ex post agli abitanti. L'operazione open ended è il metodo di Eisenman portato ad estreme conseguenze: l'utente è chiamato a fare da primo complice di una finzione, questa



Eisenman Architects, Degli Esposti Architetti,
AZstudio, Residenze Carlo Erba, Milano, 2020:

nella pagina di sinistra

Prospetto in curva verso viale Romagna

Prospetto di testa tra via Balzaretti
e via Pinturicchio

Dettaglio dell'accorpamento
con l'edificio preesistente

Prospetto su piazza Carlo Erba

in questa pagina

Prospetto inflesso sul giardino interno

Dettaglio del prospetto in curva
verso via Balzaretti

Dettaglio del prospetto verso via Pinturicchio

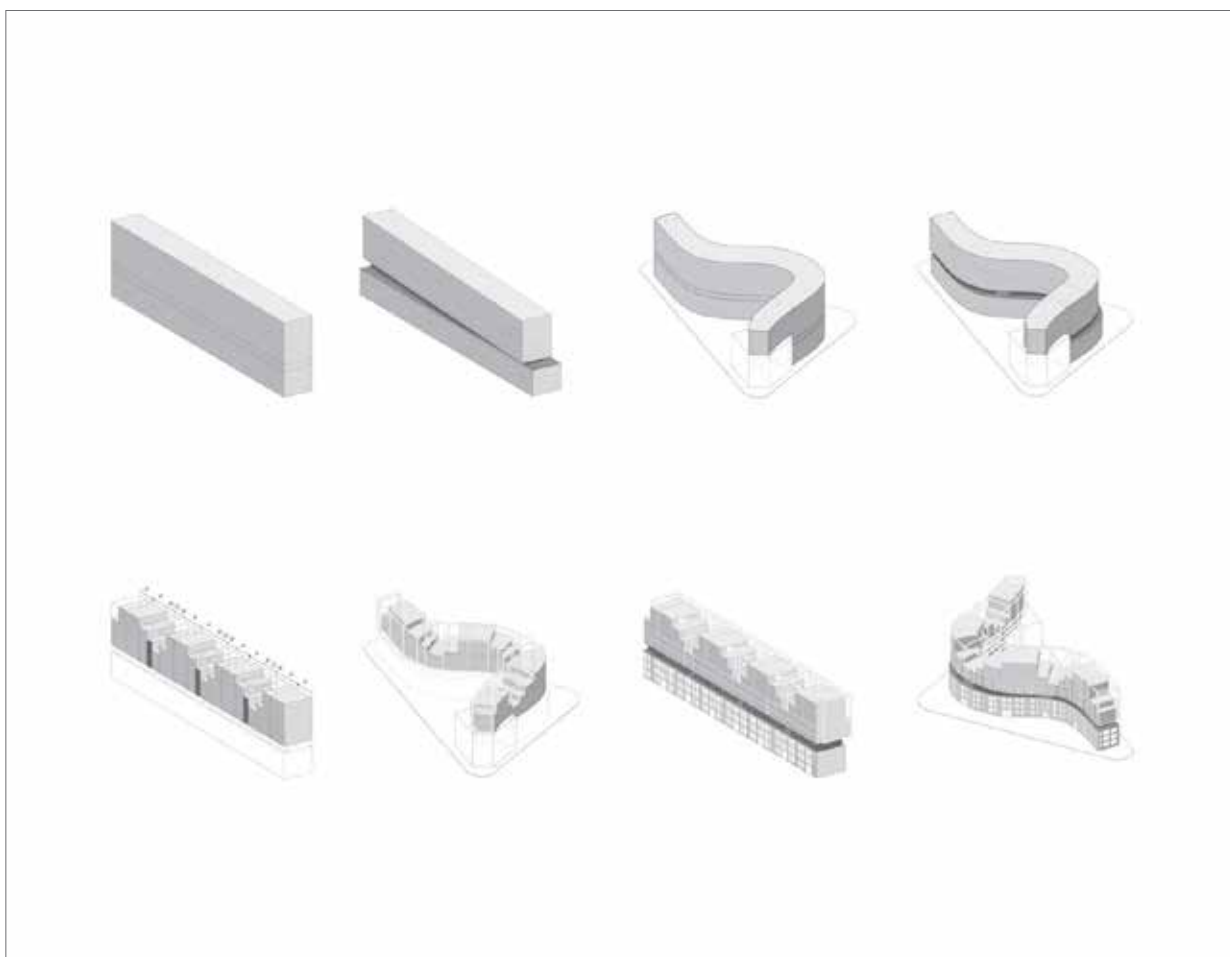
Dettaglio di prospetto

(© foto Stefano Delmastro)

volta acuta e raffinata. All'open source dell'illusorio mito della partecipazione, l'architetto prova a contrapporre un percorso guidato per le vie della disciplina. Ipotizza un'utente accompagnato per mano, per una conoscenza di second level; diversa dall'illustrazione della qualità abitativa. Condotta tra gli strepitosi effetti che semplici movimenti imprimono allo spazio, l'utente, ipnotizzato dalle magie percettive, sedotto dal comfort e ammaliato dall'erudizione emittente dalla propria dimora, in riferimento alla città e alla sua storia, alla storia architettonica stessa... l'utente non si domanda più perché la giacitura di una parete è sghemba. Ne veicola il portato culturale con fierezza al suo ospite a venire.

Missione compiuta. Apertura finale. È una finzione? Forse sì, ma sincera, disvelatrice, profondamente generosa.

In campo letterario, e con la dovute differenze, Jorge Luis Borges cercava nella finzione, al di là della matrice materiale delle cose, la loro matrice iper-materiale; si afferrava al mondo delle idee per toccare la realtà e renderla effettiva. Finzioni, la sua opera capitale, al contrario di quanto recita il titolo, diventa una straordinaria e labirintica ricerca della verità. Borges intende per finzioni quelle realtà materiali risultanti da formulazioni congetturali. Oppone la creazione al materialismo esistenziale e vi contrappone una visione della realtà che va ad abbracciare punti di vista fantastici, sinanche meta-



fisici, ma diversi tra loro, capaci di generare interrogazioni, scetticismo, dubbi, incomprensioni, e anche di saper accettare distanze e rifiuti.

L'architettura è un mio compito, sembra dire a sé stesso l'architetto new-yorkese. L'idea porta la consapevolezza di una responsabilità. Cedere al pluralismo concettuale sarebbe come un dare a credere di riuscire a far di meglio, liberalizzando gli apporti con un processo partecipativo previo su tutte le scelte. Per Eisenman sarebbe una decisa rinuncia, omissione d'offerta, occultamento di competenza. L'open ended invece è una scommessa, un rischio proprio da non poter dare in delega, una presa in carico dell'incertezza. "Chissà se il destinatario apprezzerà?". Ci vuole coraggio. Nessuno sa come andrà a finire. E Peter Eisenman ama mettersi in gioco.

NOTE

¹ La definizione di Checkpoint Charlie (ossia "posto di controllo C") deriva dall'alfabeto fonetico NATO. Esso era infatti il terzo di una serie di posti di controllo: Checkpoint Alpha era il valico autostradale di Helmstedt, fra le due Germanie, Checkpoint Bravo il valico di Dreilinden, fra Berlino Ovest e la Germania Est.

² P. Eisenman, dalla Relazione al progetto in <https://eisenmanarchitects.com/>

³ P. Eisenman, cit. in F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, 2007, p. 122.

⁴ P. Eisenman, dalla Relazione al progetto in <https://eisenmanarchitects.com/>

⁵ Si veda M. Gandelonas, *Linguistica nell'architettura*, "Casabella", 374, 1973.

⁶ Nell'ambito dell'Urban Design, il potenziale suggestivo della Figure-Ground Theory, nel corso del XX secolo, affronta il tema del "diradamento" promosso dalla "città moderna". Eisenman predilige la densità storicista, l'amore per la densità urbana, nel rapporto pieni-vuoti, che apprende dall'insegnamento di Colin Rowe, dalla forza della Collage City del suo maestro e che contempla nelle visioni planimetriche della Roma di Nolli e di Piranesi.

⁷ "Se oggi c'è un dibattito in architettura, il dibattito duraturo è tra l'architettura come impresa concettuale, culturale e intellettuale, e l'architettura come un'impresa fenomenologica [...]. Sono sempre stato dalla parte opposta alla fenomenologia [...] avevo bisogno di qualcosa nel sito [...]". Eisenman ricerca le tracce, segue l'impronta che la storia culturale di un luogo ha lasciato sul sito. Scrive: "[...] Corbu ha offerto uno strato di quella storia culturale. [...] Sono sempre stato interessato al processo evolutivo delle tracce fisiche lasciate dall'edificio precedente. Non importava se fosse costruito o meno, e non importava se stavo per costruire il mio progetto o no. Importava l'idea di usare la traccia come chiave, come inizio per progettare qualcosa, per realizzare un progetto. Per me, Cannaregio è stato il punto di svolta nel mio lavoro", P. Eisenman, *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax e New Subjectivity*, Intervista con Iman Ansari, New York 2013, "Architectural Review", aprile 2013, poi in <https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity> (al 21.08.2022).

⁸ "Il suolo mi ha condotto a un dialogo critico con l'allora corrente teoria della Figure-Ground Architecture (1978-1980): il bianco e nero dei disegni di Colin Rowe e dei contestualisti, il lavoro svolto per Roma Interrotta usando la Mappa del Nolli. Ciò che facevo era di operare il contrario. Attaccavo l'ovvietà storica del 'figure-ground' e cercavo di fare ciò che chiamavo il 'figure-figure urbanism'", P. Eisenman, *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax e New Subjectivity*, Intervista con I. Ansari, cit.

⁹ La griglia prende il nome dal matematico e astronomo fiammingo Merkator. Sul settore urbano interessato dal progetto è un sottomultiplo impostato esattamente sull'asse nord-sud, come risulta dalla sua trama maggiore

¹⁰ P. Eisenman, *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax e New Subjectivity*, Intervista con I. Ansari, cit.

¹¹ P. Eisenman, *La futilità degli oggetti: decomposizione e processi di differenziazione*, "Lotus International", 42, 1984, ora in P. Eisenman, *Inside Out. Scritti 1963-1988* (2004), trad. it. Quodlibet, Macerata 2014, p. 300.

¹² La definizione è di Mario Gandelonas. Nel 1971, su invito di Eisenman, l'architetto teorico argentino fu ospite a New York come Visiting Fellow all'Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) da lui fondato.

¹³ "[...] diversamente da altri riferimenti a un linguaggio architettonico o a una architecture parlante, il mio uso del paradigma linguistico come possibile modello alternativo di una interiorità architettonica non era letterale. [...]". scrive Eisenman in introduzione alla raccolta di suoi saggi - 1963-1988 - *Inside Out*. "[...] nei saggi che seguono c'è l'inizio di una discussione sull'interiorità architettonica che non si rapporta al linguaggio come analogia riduttiva [...] piuttosto il linguaggio viene usato per portare l'interiorità dell'architettura a qualcosa di diverso da un'analogia linguistica o da un lessico classico", P. Eisenman, Introduzione, in *Inside Out. Scritti 1963-1988*, cit., p. 17.

¹⁴ L'Architecture parlante, la teoria architettonica d'epoca Rivoluzione Francese di cui Claude-Nicolas Ledoux fu uno dei maggiori esponenti, prende infatti attributo dalla tensione riposta nel rendere espliciti, in eloquenza formale, significato e funzione dell'opera architettonica. Tuttavia, nelle sue manifestazioni più astratte e simboliche, a tratti didascaliche o trascendenti, l'oggettualità dell'edificio stesso mostra punti di tangenza con il pensiero decostruttivista. Frank Ghery vi si avvicina nel dire ad esempio "architecture should speak of its time and place, but yearn for timelessness".

¹⁵ P. Eisenman, *Il Giardino dei passi perduti. Una installazione al Museo de Castelvechio*, Marsilio, Venezia 2004.

¹⁶ L'isolante astrattezza dei diagrammi di ville palladiane disegnati da R. Wittkower nel suo *Architectural Principles in the Age of Humanism*, influenza i primi elaborati progettuali, le Houses, segrete e raccolte sulla propria interiore sintassi.

¹⁷ Cfr. M.M. Andrade, *A presença da ausência do "Jardim dos passos perdidos"*. *Uma análise interlocutória entre o discurso e a prática*, "Arquitextos, Vitruvius Magazine", 193.02, teoria year 17, jun 2016.

¹⁸ La prima volta che vennero pronunciate le parole "Cadavere squisito" fu in Francia, nel 1925, nel contesto dei salotti surrealisti che coinvolgevano artisti e poeti come Marcel Duhamel, Jacques Prévert, André Breton, Frida Khalo, Man Ray e Joan Miró. Da gioco, ben presto la pratica si trasformò in uno strumento creativo. Chi la promosse maggiormente fu André Breton, nel 1924, nel Manifesto del Surrealismo.

¹⁹ Alcuni dei Cadaveri Squisiti dipinti più celebri sono quelli di Man Ray, Joan Miró, Max Morise, Yves Tanguy.

²⁰ M. Pivetta, *Il Giardino dei Passi Perduti: Peter Eisenman vs Carlo Scarpa*, "Firenze architettura", 1, 2006, *Il frammento*.

²¹ C'è un tempo della scienza e uno della coscienza, ci insegna Bergson. L'immaginario creativo riceve dal secondo impulsi inattesi. H.L. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, 1907.

²² Colin Rowe usa la figura del *bricoleur*, in antitesi con il fare certo degli architetti-ingegneri modernisti, per descrivere la condizione avulsa da riferimenti di chi invece "[...] è costretto a ridefinire ogni volta i propri strumenti e obiettivi per tenere insieme una riflessione più generale e la specificità di ogni progetto". R. Damiani, *L'architetto e le parole*, in P. Eisenman, *Inside Out*, cit., p. 371.

²³ La definizione è dello stesso Eisenman, che parla della propria ricerca sull'"architettura come testo e come processo che si fa spazio tra il soggetto e l'oggetto: tra l'architetto e il luogo" come attività praticabile, un'indicazione di lavoro affidabile, non reclamistica, con sincere incertezze, come "avventura tutta da sperimentare". Cfr. C. Piscopo, *La destrutturazione del moderno secondo Peter Eisenman*, "Area", 1, 2014.

²⁴ P. Eisenman, *The Beginning. The End and The Beginning Again: Some Notes on the Idea of Scaling* (1986), trad. it. "Casabella", 520-521, 1986.

²⁵ Hosea Scelza, *L'architettura non è uno specchio. Note su Peter Eisenman*, "Bloom", 2, 2009, Rivista di architettura a cura del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Università Federico II.

²⁶ "[...] quella di Eisenman è una ricerca che non mira a isolare metodologie ripetibili e definire risposte operative, ma è un'esplorazione delle possibilità semantiche degli elementi dell'architettura. È formalistica nel senso che indaga il modo specifico di significare delle forme architettoniche una volta che i significati non le sono più imposti dall'esterno (come quelli religiosi o politici) o comandati da un valore univoco (come nel caso della funzione). [...] egli crede nella valenza critica della forma, che resiste alla volontà del potere economico dominante di trasformare l'architettura in infrastruttura", *ivi*.

²⁷ Peter Eisenman, *Sabotatore dei confini del progetto*, "Architettura Amica Wordpress", 2013, <https://architetturaamica.wordpress.com/2013/06/23>

²⁸ P. Eisenman, *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax e New Subjectivity*, Intervista con I. Ansari, cit.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Oltre a Zuliani, professore di Storia e Teorie dell'Architettura in diversi Atenei, tra cui lo IUAV, il Politecnico di Milano, la Cooper Union for the Advancement of Science and Art di New York, Lorenzo Degli Esposti menziona la partecipazione più ampia di diverse figure, tra cui Joi Donati, Daniela Tanzi, Alberto Alfonso e il coreano Jaeho Chong. Si veda L. Degli Esposti, *Operazioni (in arte e in architettura)*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018.

³¹ Sia Zuliani che Degli Esposti ne sono stati devoti studiosi.

³² Nel dizionario italiano, al termine si associa comunemente un atteggiamento (quello sprezzante) di superiorità, disinteresse e presuntuoso banalizzare. Non si riconosce il giusto prezzo della cosa. Oppure si parla di "sprezzo" nel senso di "gesto di troppo", distratto, disimpegnato, arbitrario. Accezione diversa assume invece la "sprezzatura" quale gesto artistico. Non è un caso che Degli Esposti aggiunga alla sua Tesi dottorale, un testo finale che porta proprio il titolo di "Saggio sulla sprezzatura" per portare l'accento sulla distonia del termine. È infatti una precisa scelta progettuale. È un'azione che non considera l'attribuzione concettuale come mera astrazione, bensì come tecnica operativa di accrescimento e di valorizzazione delle cose. Lo sprezzare, pertanto, nel senso sottrattivo del non dare prezzo, si scontra con il valore addizionale che si apporta invece nello sprezzare in quanto azione artistica. Come afferma Tafuri, "Sprezzatura indica una sottile sovversione, una raffinata violazione delle convenzioni, non ostentata ma perpetrata. È indotta dalle operazioni della composizione che non dalla volontà di sovvertire il linguaggio".

³³ L. Degli Esposti, *Interrogazioni. Sulle origini del progetto. Operazioni*, "ArcDueCittà", 5/2019.

³⁴ La House II è in questo la più significativa. Nel suo sviluppo tridimensionale si percepisce un sistema che spinge (i volumi interni) e uno che trattiene (la griglia strutturale esterna), come nelle estrusioni volumetriche spezzettate e sguinciate lungo il prospetto est dell'edificio Carlo Erba. Tra l'altro i raddoppiamenti strutturali ricorrenti sia in House II che nell'edificio milanese, confermano questa simile divertita ambiguità.

³⁵ L. Degli Esposti, *Interrogazioni. Sulle origini del progetto. Operazioni*, cit.

soglie

a cura di
aldo peressa
roberta albiero

Il senso di questo nome "Soglie" è racchiuso nel valore fisico, architettonico, oltre che letterario, che il termine esprime: luogo materiale, non solo punto di passaggio, àndito di entrata (ma anche di uscita) tra due àmbiti diversi. Ma pure luogo di stazione, di sosta e di indugio, quindi spazio che favorisce la riflessione su quanto vien lasciato alle spalle e quanto è atteso; e poi esordio, principio, condizione al limitare del problema che ammette il discorso in una forma parabolica, aforistica, piuttosto che sistematica. Infine, luogo di ricovero e riparo: a un'estremità del campo del cosiddetto Tappeto Santo della Moschea di Ardebil si legge: "Io non ho altro rifugio nel mondo che la tua soglia, il mio capo non ha altra protezione che la tua porta". Ma, a ben guardare c'è, forse, un'altra via d'uscita (o d'entrata).

als ob o della simulazione

aldo peressa

Come potete immaginare dal titolo, il simulatore (perché è di ciò che si tratta) è tedesco.

Non ci sono delle ragioni particolari perché sia questa la sua nazionalità, fatto sta che *als ob* significa *come se* e proprio questo presupposto del *come se*, oltre ad aver avuto in passato una grande popolarità tra i tedeschi, ha regolato tutta la vita del nostro uomo (*Unsermann*) e i suoi comportamenti. Egli pensa, prefigura, agisce *da simulatore*.

Ora, quella del simulatore, può essere – diciamo così, riferendoci alla frequenza e alla tipicità del gesto – un'attività occasionale o, in subordine, un atto isolato. Certo, ma in questi casi, considerati secondo la logica del buon senso e del buon costume, ci troviamo di fronte a semplici questioni di polizia e magistratura. Semplici notizie di cronaca nera (frode, plagio, scambio di persona ecc.). Perché la gente, l'opinione pubblica vede la simulazione come un inganno, una falsificazione, un'impostura, comprendendola nella categoria degli atti negativi, perseguibili dalla legge se non dal ridicolo. Ma quando lo status di simulatore – o, meglio, la tensione verso questa condizione umana – è il risultato della ricerca di uno stile, di una cifra, di una metodologia per operare, ecco che chiunque voglia ottenere in questo campo risultati apprezzabili non può limitarsi ad alcuni gesti spettacolari, ad alcune soluzioni ad effetto, ma deve ricorrere all'elaborazione di una vera e propria concezione del mondo (sì, esatto: una *Weltanschauung*, direbbe il Nostro), ad una visione che investa tutti gli aspetti della conoscenza, in parole povere, alla costruzione di una vera e propria filosofia.

Già a questo punto mi par di sentire le vostre obiezioni, qualcuno di voi sicuramente osserverà in tono sarcastico: "Una filosofia fasulla, una filosofia truffaldina. Bella roba, non c'è che dire!".

Ma il fatto è che le cose non stanno così o, meglio, non stanno esattamente così e vedrò di spiegarlo.

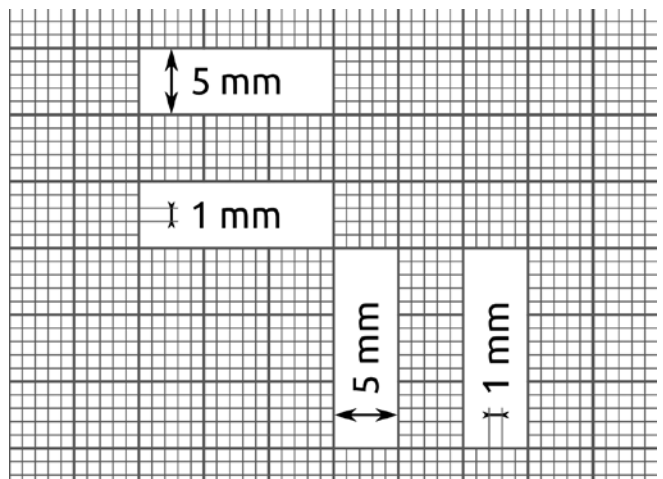
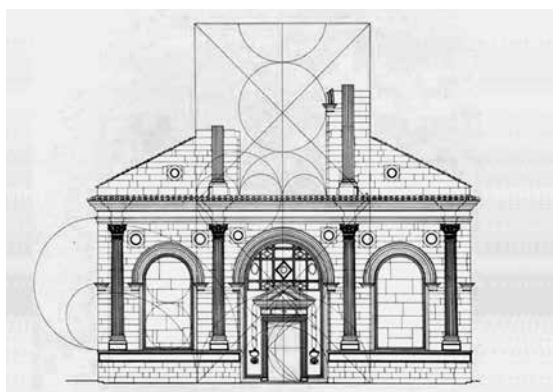
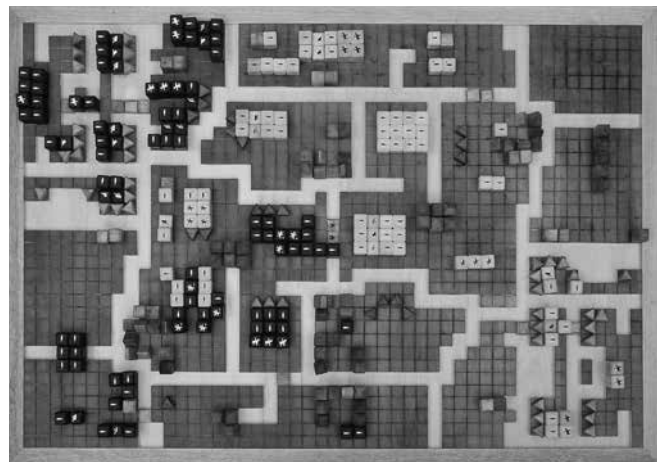
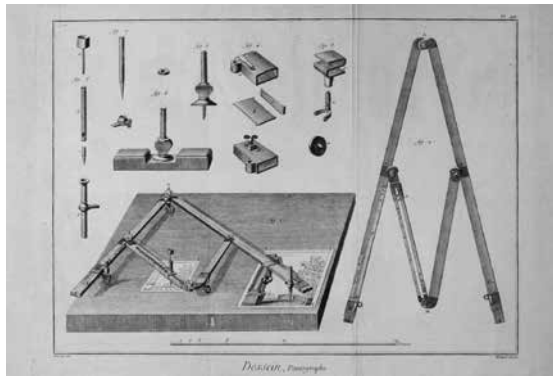
Nel suo ragionamento, *Unsermann* parte da un presupposto – del tutto condivisibile, direi (anche se le sue intenzioni non sono quelle di convincere o di trovare epigoni) –, che è il seguente: dal momento che il nostro destino è quello di stare in qualche modo al mondo, ogni nostro atto e pensiero è rivolto a comprendere e rendere sopportabile la realtà delle cose del mondo soggette ad un'unica sorte, ma ogni nostro tentativo di comprensione è inevitabilmente una descrizione del mondo (o di parte di esso) e mette in atto un disegno del mondo che apparentemente corrisponde alla realtà, ma che è in effetti piuttosto una finzione.

Unsermann la pensa proprio così: l'unico modo che ci permette di conoscere la realtà e di agire su di essa, creare, progettare qualcosa che abbia a che vedere con essa, è di costruire dei veri e propri modelli finzionali e comportarsi come se (*als ob*) il mondo corrispondesse a essi.

E così, coerentemente, *Unsermann* fa: compone in continuazione e per ogni fenomeno che susciti il suo interesse dei modelli, cioè elabora delle strutture astratte, configura dei sistemi di simulazione tutti suoi ai quali

G. Souchal, Masterpieces of Tapestry, New York 1973
 J-A-D. Ingres, *Portrait de M.me Panckoucke*, XIX sec.
 Disegno Pantografo, incisione del 1700
 J.C.L. Hellwig, *Das Kriegspiel*, Braunschweig 1803
 Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano di Rimini,
 ricostruzione a cura di F. Borsi, Milano 1996
 Carta millimetrata, Wikipedia

92



si affida e lo fa basandosi, di volta in volta, di caso in caso, su presupposti, su principi tutti suoi che val la pena di conoscere e di passare, almeno in parte, in rassegna a beneficio dei più scettici.

Potremmo – tanto per cominciare – soffermarci sulle sue meditazioni e studi sulla *bellezza*. In questa materia il suo metodo e le sue conclusioni sono risultate non solo importanti ma addirittura *profetiche*. Naturalmente *Unsermann* ha preso in considerazione non la bellezza in generale ma la bellezza femminile, campo nel quale ha ritenuto di seguire e di far propri i suggerimenti dei Provenzali (sì, dei poeti provenzali, a dimostrazione del fatto che le discipline in cui *Unsermann* si è applicato sono assai varie), di Bertran de Born in particolare. Nel sirventese *Domna, puis de me no-us chal*¹ questo poeta ha operato un vero e proprio esercizio di simulazione, suggerendo un modello che oggi trova diffuse applicazioni grazie alla chirurgia estetica. Essendo stato, come si dice, *messo alla porta* dalla donna amata e ritenendo di non poter trovare altra donna alla sua altezza e di pari bellezza, Bertran ha pensato di rivolgersi alle nobili e belle donne in circolazione al suo tempo per mutuare da loro un tratto pregevole della persona, una dote in cui eccellessero: il colorito fresco e naturale, il bel parlare scherzoso, la gola, le mani, i capelli, la foggia del vestire, il giovane corpo, i denti, lo spirito lieto e la bella statura, per farne una *domna soisseubuda*, cioè una donna fittizia (gli inglesi traducono *borrowed*, presa in prestito, confermando l'idea di qualcosa che viene impiegato *in analogia* a qualcos'altro). Così, per *Unsermann*, l'idea della bellezza (femminile) che potrebbe sembrare il risultato di una sorta di *patchwork* vivente è, in realtà, il frutto di un'operazione immaginativa, il frutto, cioè, non della fantasia ma dell'immaginazione che è ricettiva e attiva allo stesso tempo, e che, anche senza il sostegno dello sguardo – *il ses vezer*² – è in grado di dare forma all'esercizio della finzione.

Poi – tra le tante altre sue osservazioni e indagini – c'è quella sul *pantografo*. “Il pantografo mi ha sempre affascinato”, ci rivela *Unsermann*, “fin da piccolo, quando l'ho visto e ho potuto provarlo per la prima volta nella bottega di uno zio che lavorava in una falegnameria, poi all'Accademia quando ho imparato ad usarlo nel corso delle lezioni di disegno, ho sempre considerato il pantografo uno strumento magico, dotato di una sua anima insieme produttiva e beffarda. Il pantografo, per come è fatto, per come è costruito (con le sue quattro aste di legno incernierate a formare un parallelogramma che si muovono ad ondate, con le tre punte fra loro allineate: punto fisso-punta secca-tracciatore), agisce intrinsecamente come una sorta di marionetta silente, sulla dimensione, sulla scala – certo –, sulla *quantità* degli oggetti – certo –, ma nel momento in cui scrive il mondo, lo *descrive* con la produzione di una verità parallela che si finge, trasfigurata, quella reale”. Per *Unsermann* la riflessione sul pantografo è la riflessione sulla repressione subita dagli oggetti nel momento in cui vengono costretti o, meglio, ristretti nelle comuni norme d'uso, nelle regole ferree che ne certificano l'utilizzo appropriato³. Perché il pantografo trasgredisce le regole, approfitta delle cose reali e le trasfigura in qualcos'altro di simile ed è, perciò stesso, inquietante.

Non possiamo d'altro canto dimenticare l'apporto di idee e la mole cospicua di indicazioni strategiche, suggerimenti tecnico-tattici, applicazioni pratiche dati da *Unsermann* allo sviluppo della *scienza militare*. Tutte acquisizioni – le sue – risultato di approfonditi studi e di assidue letture critiche dei testi e degli accadimenti storici più importanti in questo campo del sapere e del vivere. Una fonte reputata da *Unsermann* (e – si dice – oggi anche dall'*US Army*) *fondamentale* è *L'Arte della guerra*, il trattato di Sun Tzu, generale, stratega, filosofo cinese vissuto nel VI secolo avanti Cristo. L'affermazione che non è la forza a far vincere le battaglie, bensì l'astuzia, la flessibilità, la creatività, il tempismo uniti alla conoscenza profonda e alla valutazione attenta dei fattori in campo ha spinto *Unsermann* a considerare quello militare un ambito assai favorevole rispetto al quale misurare i propri sistemi di indagine ed esercitare le proprie abilità conoscitive. Oltre al lavoro di Sun Tzu, *Unsermann* ha sviscerato – tra gli altri – quelli di Machiavelli, di Von Clausewitz, di Sveĉin, di Võ Nguyên Giáp, oltre ad aver analizzato, schematizzato e riprodotto in *maquette* e al tavolo da disegno in scacchiere, mappe nelle diverse scale, in *tableaux vivants* addirittura, alcune delle battaglie più importanti della storia, tra cui quelle di Gaugamela, di Zama, di Hastings, di Stalingrado, di Điện Biên Phủ, tanto per citarne alcune. “Quello della guerra, per me, è un terreno fertile perché tutte le azioni da compiere nel corso di una campagna militare o di una sola battaglia posso-

no essere comprese in un lavoro di programmazione, in un progetto articolato in grado di simulare e di prevedere gli eventi reali” mi ha confessato *Unsermann* a margine di un Seminario tenuto all’Università di Heidelberg dal titolo *Das Kriegsspiel*, ovvero: *ein Versuch die Wahrheit verschiedener Regeln der Kriegskunst in einem unterhaltenden Spiel anschaulich zu machen*⁴.

Sì, perché, in verità, *quello della guerra* – se si trascurano morti, distruzioni, soprusi e abusi – è *alla fin fine un gioco* – com’è dimostrato dalla grande profusione e diffusione dei *videogames*, effettivi luoghi di vita alternativa – ed è proprio un gioco di simulazione, sviluppato nella sua forma più aggiornata fin dal *Consiglio di Guerra della Corte di Prussia* nella prima metà del XIX secolo. Ma a parte queste ascendenze e attualizzazioni, all’interno delle questioni aperte dalle sue ricerche, *Unsermann* si è concentrato in particolare su un problema della teoria dei giochi: quello del cosiddetto *dilemma del prigioniero*, e ciò con un pensiero rivolto alle analogie con *la corsa agli armamenti nucleari* a partire dagli anni cinquanta del XIX secolo e non solo a quella e non solo a quella di allora.

Com’è noto *l’enigma del prigioniero* mette in campo questa situazione: due individui sono accusati di un reato e, interrogati contemporaneamente, devono ammettere la propria responsabilità e confessare o non confessare il crimine a fronte di condanne differenziate che vanno dalla libertà alla lunga carcerazione a prescindere dall’effettiva colpevolezza.

Il paradosso che ne risulta è che – ignorando ciascuno la decisione dell’altro – la soluzione più vantaggiosa per tutti e due è comunque quella di confessare, ottenendo in tal modo una pena mediamente onerosa evitando così il peggio. Il risultato, secondo *Unsermann*, è il frutto perverso del realismo e dell’assegnamento passivo attribuito individualmente alle strategie dominanti che dimostra come le scelte basate su questo e non su adeguati modelli finzionali determinino equilibri inefficienti e tutt’altro che ottimali (*ottimo paretiano*).

Ma il contributo più importante dato da *Unsermann* alla conoscenza umana è quello della sua produzione materiale e dei suoi studi sullo *spazio fisico*.

Qui *Unsermann* si è dimostrato un vero maestro e caposcuola di un’infinità di seguaci (suo malgrado, perché – come già detto – il Nostro disdegna le affiliazioni e le polemiche) che si sono assegnati senza consultarlo il compito di capirlo e interpretarlo.

Unsermann, per affrontare questo argomento si è rivolto all’architettura, perché ritiene che solo l’architettura e, soprattutto, il progetto di architettura sia *dominato* dal tema dell’esperienza dello spazio fisico e che perciò sia in grado di dar prova della validità e l’applicabilità dei suoi modelli, dei suoi diagrammi, i soli in grado di operare una mediazione tra i fatti formali e la realtà, tra l’architettura e le cose che vediamo.

“Tutto è iniziato nel momento in cui sono arrivato a Rimini per la prima volta ed ho visitato il *Tempio Malatestiano*, l’opera di Leon Battista Alberti più paradigmatica e illuminante” ha dichiarato *Unsermann* in una recente intervista “da quel momento in poi il mio impegno è stato quello di sottoporre ad un’analisi serrata quest’opera, analisi che mi ha condotto a capire che la teoria dell’architettura sta nella sua pratica, nel progetto e che a determinare la pratica progettuale altro non possono essere che ragioni a essa intrinseche. Quindi delle ragioni squisitamente formali e testuali”.

“Ecco che, proprio studiando Leon Battista Alberti, mi si sono aperti gli occhi. Quando egli dice, a proposito del rapporto del nuovo organismo (il Tempio Malatestiano) con la vecchia chiesa di San Francesco: ‘Quanto al fatto de li pilastri nel mio modello [...] chonvien che sia opera da per sé peroché queste larghezze et altezze delle chapelle mi perturbano. [...] Le misure et proportioni de pilastri, tu vedi onde elle nascono: ciò che tu muti, si discorda tutta quella musica’⁵, afferma, insieme, l’autonomia dell’opera (‘il mio modello [...] opera per sé’) e la convinzione che la matrice generativa, l’ossatura dell’opera stessa che ne rappresenta il suo valore più segreto e profondo (‘tutta quella musica’), frutto della ricerca di forme essenziali operata proprio attraverso la riduzione dello spazio fisico a schema, a figura, costituisca un fattore architettonico in sé”.

In effetti, se consideriamo il modello che *Unsermann* ritiene di prospettare ci accorgiamo che la matrice così intesa presenta una duplice valenza, è un importante fattore di reciprocità tra progetto e regola. *Unsermann* studiando il *Tempio Malatestiano* opera un’esplorazione dell’oggetto architettonico secondo una metodologia che contiene già in sé i fondamenti di una teoria compositiva.

Egli affronta l'opera di Leon Battista Alberti partendo dal presupposto che l'edificio, con le sue articolazioni e forme e misure, sia di fatto *un insieme di segni*. "La mia analisi è, a tutti gli effetti, un'analisi testuale, nel senso di una notazione posta tra soggetto e oggetto così come tra oggetto finale e processo del fare, e non tanto un'analisi formale poiché formale riguarda solo l'oggetto".

Ecco, quindi, che diventa importante l'edificio come testo critico in sé, così come a loro volta i processi progettuali che sottendono l'esito formale, sono comunque processi di trasformazione (generativi, dirà *Unsermann*) e si configurano essi stessi come fatti critici. L'analisi del processo di trasformazione, d'altro canto, viene da *Unsermann* elaborata riferendo l'architettura al suo rapporto associativo con figure geometriche semplici che vengono assunte come matrice, struttura del processo stesso.

"Ma *Unsermann* – è stato detto – per dialogare con Leon Battista Alberti, ha dovuto usarne il linguaggio. Usarlo in senso letterale: quindi continuare a trasformarlo, sezionandolo, scomponendolo, ricomponendolo". Ecco, insomma, una condizione in cui – dicevamo – la matrice che qui si presenta nella forma più semplice della geometria elementare, diventa uno strumento critico che consente, insieme, di conoscere e di operare e di farlo secondo "un linguaggio che dice la propria costruzione e null'altro, anagrammando le lettere dell'alfabeto essenziale da cui parte e cui ritorna sempre e di nuovo"⁵.

Così, in conclusione, per quel che riguarda l'architettura e lo spazio fisico. Ma questi sono solo alcuni capitoli del grande libro scritto da *Unsermann* nel corso della sua vita, anche se, per estrema precisione, occorre dire che *Unserman* (= *Il nostro uomo*) non esiste nella realtà: egli stesso è una finzione.

NOTE

¹ *La poesia dell'antica Provenza*, a cura di E. Sansone, Guanda, Milano 1984.

² *Senza vedere*, in G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1977.

³ Ch. Baudelaire, *Morale del giocattolo*, a cura di G. Santambrogio, La Vita Felice, Milano 2019.

⁴ *Il gioco di guerra: un tentativo di illustrare la verità di varie regole dell'arte della guerra in un gioco divertente*, Wikipedia.

⁵ Leon Battista Alberti, *Lettera a Matteo de' Pasti*, 1454.

⁶ M. Tafuri, *Il soggetto e la maschera*, "Lotus", 20, 1978.

theorein

a cura di
massimo donà

La sezione "Theorein", la cui denominazione rimanda a un peculiare ambito tematico, è da un lato fortemente connessa all'esercizio (o *ar-te*) del vedere (cioè, a quell'esercizio che dell'*ars architetonica* è la cifra più significativa), dall'altro alude a un modo del vedere.

Eppure "vedere" non è *tout-court* contemplare. Il vedere con gli occhi del corpo, infatti, più propriamente, è ciò su cui il contemplare si sofferma, si acquieta, appunto nel comprendere. Il contemplare, che è innanzitutto un "pensare", dà nome e si interroga su ciò che il "vedere" vede, su ciò che il vedere sensibile incontra.

Allora, proprio in base a quanto abbiamo visto fino a questo punto, dovrebbe ormai poter essere facilmente compreso per quale motivo il criterio metodologico di fondo, su cui ci regoleremo nello strutturare questa sezione della rivista, consisterà per lo più nella scelta di un nome particolarmente significativo, di un'espressione concettuale e dunque di un mondo di fenomeni (di "veduti") quali quelli che quel certo "nome" chiama inevitabilmente a sé sulla base di una secolare tradizione di grandi esperienze di pensiero.

finzione

massimo donà

Se qualcosa viene riconosciuto come "finzione", va da sé che possa venire così riconosciuto solo in rapporto a qualcos'altro che finzione non sia affatto.

D'altro canto, la vita è spesso costretta a 'plasmare' scenari che nulla sembrano aver a che fare con la realtà – sempre che una realtà, non plasmata, ma "data", per l'appunto, possa venire davvero concepita.

Per Nietzsche, ad esempio, l'amore "è tutto un fingere e un assimilarsi, un continuo ingannare e recitare la commedia di un'eguaglianza che in verità non esiste" (*Aurora*, 532). Il fatto è che troppo spesso siamo costretti, come Ulisse, a mentire; ossia, a rendere indistinguibili – per dirla, ancora una volta, con Nietzsche – *apparire ed essere*.

Per il Funes immaginato da Borges, è *finzione* addirittura l'universale in quanto tale. Anzi, ogni concetto universale. È assurdo, cioè, per lui (che è incapace di dimenticare e concepire idee universali), che la parola "cane" sia usata per indicare lo stesso animale a due ore diverse, perché col passare di tempo ogni essere vivente cambia, e Funes è in grado di vedere anche il più piccolo cambiamento.

Il riferimento è ad uno dei gioielli narrativi compresi in *Finzioni*, straordinaria raccolta di racconti (scritti tra il 1941 e il 1944) di Jorge Luis Borges.

È finzione, comunque, anche la fedeltà agli ideali della vita cavalleresca 'sognata' da Don Chisciotte; il quale si rapporta ad ogni dato empirico per il tramite di una sostituzione illusoria che, ad esempio, gli fa credere di avere di fronte dei giganti, quando invece si sta dirigendo verso dei semplici mulini a vento.

Ma finzioni sono altresì tutte le azioni e le opere dell'Occidente, ad esempio secondo Emanuele Severino. Quanto meno in rapporto alla convinzione dalle medesime di fatto sottesa: una convinzione che per il filosofo bresciano ha direttamente a che fare con l'*impossibile*. Anzitutto in quanto implicante la possibilità che l'essere non sia e che il non essere sia.

In questo caso, però, ci troveremmo di fronte ad una serie sterminata di opere ed eventi *realissimi*, per quanto edificati ed istituiti da una convinzione assolutamente illusoria. Insomma, anche l'illusione sembra rendere possibili e spingere all'edificazione di opere assolutamente *reali*.

Anche la finzione, cioè, sembra capace di realizzarsi. Ovvero, di consegnarsi ad una realtà che non potrà fare a meno di farsi essa medesima illusoria, quanto meno rispetto alla natura illusoria di quel che sembra averla resa possibile.

E se tutto il reale fosse in verità *illusorio*... anzitutto rispetto ad una realtà tradita da tutte le determinatezze manifeste, a prescindere dal modo specifico del loro determinarsi positivo? Come anche Borges sembra credere, quanto meno sulla scia dell'amato Schopenhauer.

E se tutto, cioè, fosse illusorio rispetto ad una realtà impossibilitata a dire un modo specifico e positivo del determinarsi?

Anche perché, quel che venisse tradito da tutti i possibili modi del determinarsi, non potrebbe certo alludere ad uno specifico modo del determinarsi. Che finirebbe appunto per tradirlo, risolvendosi esso medesimo in mera 'finzione'.

Insomma, se tutto fosse finzione non vi sarebbe nulla di determinatamente vero; ch  il vero finirebbe per identificarsi con la *non-determinatezza* rispetto a cui ogni significazione positiva sembra destinata ad indicare quel che ci si pu  " fingere solo nel pensier" (per dirla con Leopardi). Costituendosi come prodotto di un'opera plasmatrice destinata a rappresentare il *ni-ente* che sempre e solamente viene plasmato e quindi necessariamente falsificato, senza che nulla di diverso possa venire *vera-mente* e altrimenti significato.

segni che fingono il mondo

francesco valagussa

[...] che fingendo le si criavano;
onde furon detti Poeti, che lo stesso
in greco suono che criatori.

GIAMBATTISTA VICO¹

Seguendo il *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen* di Alois Walde, si può congetturare con relativa sicurezza che la parola “fingo” derivi dalla radice indoeuropea **dheigh*², da cui dipendono il greco *τεῖχος*, che significa “muro”, o anche “mura di città”, sia *θιγγάνω*, che significa “toccare con mano” ed è peraltro il verbo prediletto da Aristotele per indicare come opera il *νοῦς*, ossia l’intelletto, il cui “tocco” designa l’apertura primigenia verso la cosa: il tatto come senso originario – prima dell’udito, prima della vista medesima – tramite cui si entra *in contatto*, appunto, con la cosa. In effetti il termine **dheigh* – designerebbe l’atto di impastare l’argilla adoperandola per murare o rivestire (mura, bastioni, ceramica, e poi per traslato formare, modellare). Da qui discende *fingo*, che di per sé significa dare forma a una qualche massa di materia – la traduzione di Walde appare densa e sfaccettata “*eine Masse gestalten, bilden, formen; erdichten, streichend betasten*”³: dunque persino “inventare” e “toccare con grande accuratezza”. Attorno a *fingo* vediamo disporsi tutta una serie di vocaboli affini come “*figulus*”, il vasaio, e poi naturalmente “*effigies*”, “*figura*”, e infine “*fictio*”. Potremmo spingerci oltre, affidandoci in particolare a un’intuizione di Semeraro⁴, secondo cui *θιγγάνω* [aoristo: *θιγγεῖν*] deriverebbe in realtà da una base nominale, che rimanda all’aoristo laconico *σιγγῆν*, e che a sua volta corrisponderebbe all’accadico “*šiknum*”. Un termine simile possiede una palese affinità con la parola latina “*signum*”, intesa nel senso di “sedimento”, “fango”, “figura di terracotta”. È bene precisare come il verbo corrispondente all’accadico “*šiknum*” risulti essere “*šakānu*”, che nel suo significato originario vuol dire “plasmare”, “porre in essere”, “creare”.

La finzione del designare

Quando “tocchiamo” l’oggetto col nostro *νοῦς* – la traduzione classica di “intelletto” dovrebbe risultare, a questo punto, per lo meno riduttiva – lo intuiamo, lo plasmiamo e da ultimo lo vediamo alla luce di un’idea, perciò lo denominiamo, lo rinviando a un segno, e dunque si può dire, in un certo senso, che lo “fingiamo”. Il termine *fingere* andrebbe quasi “ricalibrato” tenendo in maggiore considerazione le sue fonti originarie e le radici arcaiche del suo significato, che abbiamo cercato di ricostruire brevemente sul piano etimologico: *fingere* originariamente non assume affatto i connotati di una evasione dalla realtà. Il suo campo semantico ci conduce verso attività estremamente concrete: toccare, plasmare, impastare, dare forma. Eppure, al contempo, sin dai primordi traspare in maniera evidente anche un riferimento esplicito al porre in essere, al creare (si pensi al termine “*šakānu*” posto in evidenza da Semeraro), all’inventare (*erdichten* scrive Walde). *Fingere* , nel senso di “mettere in figura”, ha a che fare con l’attività e direi quasi con l’attitudine a “porre un segno *al posto* della cosa” – a denominare, a chiamare la cosa tramite un nome che in qualche modo ne prenda il posto: nella consapevolezza, tuttavia, che senza il segno non saremmo neppure in grado di riferirci alla “cosa”, all’oggetto che vorremmo

in tal modo designare. A commento del celebre esperimento di Alexander Luria⁵ sulle popolazioni illetterate delle repubbliche sovietiche dell'Uzbekistan e della Chirghisia – le quali non sapevano distinguere sega, accetta e ceppo, dal momento che per loro i tre oggetti assumevano il medesimo aspetto: la sega segnerà il ceppo e l'accetta lo taglierà in piccole parti – si potrebbero riprendere le parole di Carlo Sini: “egli [il contadino] pensa le cose nell'unità di una funzione, nell'unità di una pratica, e non ha invece interesse per gli ‘schemi puramente logici’ e per le definizioni”⁶. Sega, accetta e ceppo possono risultare effettivamente *difficili da distinguere* – al punto che il loro *aspetto* finisce quasi per confondersi entro l'orizzonte di una pratica che non consente di contraddistinguerli – a causa della mancanza di opportuni segni, ossia di designazioni che consentano di differenziarli. Quei tre elementi in realtà manifestano, per lo meno in una fase primordiale, un'intrinseca affinità, una ineludibile prossimità, forse anche una certa quale compromissione, e certamente una vera e propria “concretezza”, nel senso letterale del termine: tali termini “crescono assieme” e solo in un secondo momento possono essere separati in maniera... fittizia, mediante un segno.

Tramite il complesso delle designazioni siamo in grado di “fingere” una scissione e un isolamento tra quei diversi oggetti che in realtà appartengono al medesimo *ambito di senso* e solo “per finta” possono essere astratti dal proprio contesto, per arrivare a simulare loro una *fittizia* autonomia. Potremmo citare a questo proposito un passo di Simmel, relativo all'operato del pittore: “anche quando cerca solo di riprodurre realisticamente il dato, crea sempre una connessione, un'articolazione e una chiarificazione reciproca degli elementi dell'oggetto visibile, che prescindono totalmente dalle forze reali che producono questo oggetto”⁷. Dipingendo non riproduciamo, non copiamo il “reale”: creiamo bensì una trama di colori che non presenta alcuna analogia, né alcuna corrispondenza con una presunta oggettività “out there” – non fosse altro perché ci troviamo obbligati a enfatizzare per lo meno un tratto che nella cosiddetta realtà non potrebbe rivendicare alcuna particolare salienza, vale a dire il “nostro” punto di vista, quello da cui si pone il pittore⁸.

Finzione e storia: tra universale e singolare

La stessa “dinamica finzionale” presiede qualsiasi *designazione* del reale. Non solo la pittura, ma più in generale qualunque “scrittura *del mondo*” sottostà al medesimo andamento: quando descriviamo un'epoca o un personaggio storico, quando studiamo fenomeni sociali più o meno complessi, persino nel momento in cui rievochiamo il ricordo più minuto e insignificante, non possiamo recuperare quella (presunta) completezza che supponiamo essere l'autentica compresenza di tutti i fattori che sarebbero necessari per costituire un certo oggetto nella sua integrità. Al posto di quella presunta totalità poniamo dei segni: anzi, quella totalità, cui troppo spesso ancora ci riferiamo come “reale fondamento” delle cose, in ultima analisi si rivela essa stessa una finzione. Queste varie declinazioni della totalità – per dirla con Kant: l'anima, il mondo, Dio⁹ – sono mai state viste da qualcuno? Sono piuttosto delle idee regolative (delle finzioni?) attraverso cui ci orientiamo¹⁰ all'interno del nostro contesto empirico.

Sotto questo profilo la finzione non può essere intesa come mera fuga o distacco rispetto alla granitica inossidabilità del reale. Anzi, da un certo punto di vista, ricordando il celebre passaggio aristotelico secondo cui “la poesia è più filosofica della storia”¹¹, ci troviamo costretti ad affermare che la finzione è più filosofica della realtà. Più filosofica risulterebbe la produzione poetica rispetto alla storia, agli occhi di Aristotele, poiché dice cose in forma universale, mentre la narrazione storica racconta esclusivamente il particolare – per adoperare la nozione classica si potrebbe dire che la poesia racconta le cose non come sono accadute, bensì come sarebbero potute accadere¹². Alla luce del ruolo svolto dalla finzione – di questo impastare la materia per plasmarla attraverso designazioni: un “parlar per segni” – sperimentiamo l'intrinseca universalità di cui il segno ammantava le “cose”: la finzione finirebbe per occupare in tal modo un ruolo non marginale nel passaggio e nella connessione traificante e significato.

Al contempo, però, dobbiamo concludere che persino la pretesa di distinguere tra una narrazione “più filosofica” come quella poetica e una “meno universale” come quella storica, in quanto tutta rivolta agli eventi particolari, corre il rischio di vacillare fortemente, dal momento la finzione intacca persino il *modus narrandi* dello storico. Anche quella dello storico è una

scrittura che trasceglie e finge: seleziona i fatti particolari¹³ e poi li sostituisce con parole letteralmente fittizie. Certamente però, quando la storia trapassa nel territorio della poesia, la finzione raggiunge l'apice della propria potenza, nel senso che li possiamo vederla all'opera in tutto il suo potenziale "inventivo": la conversione dell'Innominato, al modo in cui viene narrata nei *Promessi Sposi*, verosimilmente non è mai accaduta. Ciononostante, mediante la valenza universale che tale evento finisce per acquisire in quelle pagine, noi viviamo un'esperienza che ci coinvolge in prima persona più di quanto sarebbe in grado di fare una qualsiasi testimonianza storica fedele e puntuale dei fatti accaduti. Qui la massima universalità del segno, che plasma e trasforma non si configura come un allontanamento dalla singolarità, ma anzi all'insegna di un suo pieno coinvolgimento.

Dicevamo che le pagine della conversione non appaiono affatto *verosimili* sul piano storico: Aristotele ci avverte, infatti, che "bisogna preferire cose impossibili, ma plausibili a cose possibili, ma non credibili"¹⁴: vero "criterio" della finzione non è la plausibilità, la verosimiglianza delle cose, bensì la loro credibilità – vale a dire il puro e semplice funzionamento del segno, la sua facoltà di plasmare, la sua capacità di svolgere il ruolo di rimando. Meglio narrare una cosa affatto impossibile, a patto di renderla credibile: tale è il potere innato della finzione, che plasma la cosa sotto un profilo assai più universale rispetto all'evento storico particolare, ma che insieme riesce a suscitare una partecipazione singolarissima, da parte di chi scrive e di chi poi legge. Accade come se la finzione si mostrasse in grado di attingere a un'autentica falda dell'individualità destinata a rimanere preclusa al fatto storico puntuale. Si tratta insomma di superare l'astratta contrapposizione tra l'universalità della predicazione e la particolarità del fatto di cui si va predicando: questa "particolarità" del singolo fatto storico, o comunque dell'oggetto nella sua realtà, si rivela *fittizia* per lo meno tanto quanto sono *ficti* gli universali di cui ci serviamo per parlarne.

Finzioni che "fanno mondo"

In questa sede potremmo limitarci a illustrare brevemente alcuni casi emblematici al fine di offrire soltanto un'idea di quanta finzione si annidi non soltanto nei nostri universali, ossia nelle nostre parole, bensì nei segni con cui designiamo e tramite cui letteralmente pratichiamo la realtà. Non si può non partire dall'esempio paradigmatico, vale a dire la finzione poetica: quando Dante conia il termine "incielsarsi" – ma, per venire a situazioni meno radicali, persino quando decidiamo di adoperare metaforicamente, per traslato, quella parte di corpo che è la nostra gamba per designare ciò che sostiene un tavolo – oppure quando Leopardi ci parla del "sabato del villaggio", la caratura di simili "finzioni" non può essere circoscritta entro una mera denominazione di ciò che "in realtà" già esisteva per così dire "nelle cose": qui troviamo all'opera un tratto creativo, uno sforzo di plasmare nuovamente la materia delle nostre confuse sensazioni per configurarla in un altro modo, inedito, diciamo pure *fittizio*, se vogliamo, ma senza misconoscere l'"*erdichten*", quell'attitudine a metà strada tra l'immaginare e l'inventare che è tipica del fare poetico.

Qualcosa di molto simile accade nel diritto: le finzioni giuridiche, o per meglio dire la *fictio iuris*, si manifesta come caposaldo della tradizione giurisprudenziale. Non soltanto strumenti giuridici come l'eredità, il testamento o il contratto, sarebbero impensabili prescindendo da un "carattere fittizio", come Vico ha mostrato meravigliosamente prendendo spunto da alcuni versi di Plauto¹⁵ e come è stato confermato in seguito da una lunga serie di studi scientifici¹⁶. Persino il concetto di persona, inteso come soggetto di diritto, vero e proprio caposaldo dei dispositivi giuridici, risulterebbe impensabile qualora si prescindesse dalla finzione che riconduce a una sorta di unità qualitativa di fondo le diverse atteggiamenti, capacità, azioni e attitudini manifestate in tempi diversi da un certo individuo. Forse anche in questo caso, il riferimento più chiaro viene offerto *a contrario* proprio da Vico: parlando della modalità di pensiero che caratterizzava i primi uomini, il filosofo napoletano sostiene che "erano di *menti* così *singolari*, e *precise*, ch'ad ogni *nuov'aria di faccia*, ne stimavano un'altra *nuova*, com'abbiam osservato nella *Favola di Proteo*; ad ogni *nuova passione* stimavano un *altro cuore*, un *altro petto*, un *altr'animo*"¹⁷. Una nuova "persona" ad ogni "aria di faccia": soltanto grazie alla giurisprudenza – che nei suoi albori fu tutta poetica: ora possiamo anche dire "fittizia", capace di sostituire cose mediante segni – queste varie "arie di faccia" vennero convogliate entro il concetto di persona.

Ma, ancora, vi è per lo meno un altro esempio da citare, a proposito della finzione. Relativamente allo statuto delle quantità infinitesimali Leibniz finisce per ammettere in un suo scritto quanto segue: "avevo già scritto qualche anno fa a Bernoulli di Groningen che gli infiniti e infinitamente piccoli avrebbero potuto essere presi per finzioni, simili alle radici immaginarie, senza che ciò dovesse far torto al nostro calcolo, essendo tali finzioni utili e fondate nella realtà"¹⁸. Tramite una formula del genere, come spiega in effetti Guéron, per cercare di calare la teoria in un esempio più facilmente comprensibile, Leibniz intende dire che una goccia d'acqua non è davvero infinitamente piccola, ma può essere considerata tale in rapporto alla massa d'acqua del pianeta, senza inconvenienti apprezzabili.

La finzione della cosa

Volendo affrancare la finzione dal marchio della sua presunta irrealtà e ineffettualità, ci troviamo di colpo catapultati quasi all'estremo opposto: tutto pare essere "finzione", nel senso che l'intero complesso delle cose pare essere ammantato di segni – tipico di un complesso di segni come il linguaggio è proprio l'incapacità di interrompere la catena dei rimandi in cui e di cui si costituisce¹⁹. Anzi, questa presunta presenza delle "cose" situate, per così dire, "al di sotto della coltre dei segni" si rivela essere – a questo punto – una mera finzione: non ci sono le cose e poi una rete di segni fittizi; piuttosto si dovrà dire che le cose stesse – la loro stessa apparente solidità, concretezza, compattezza: in breve ogni loro proprietà – si configurano, in realtà, come dipendenti da un'intera rete di segni.

Per dirla col Nietzsche dei frammenti postumi: "un oggetto è la somma degli ostacoli sperimentali di cui siamo divenuti consapevoli. Una proprietà cioè esprime sempre qualcosa di 'utile' o 'dannoso' per noi"²⁰. La proprietà della cosa è un segno che "noi" abbiamo posto – letteralmente "al posto" di quella che soltanto in quanto coacervo di quei segni sarà poi designata a sua volta come la "cosa" – designando, qualificando, identificando all'interno di un apparato di segni.

È forse sparita la cosa? Dove sono andate a finire le cose in questa frenesia della finzione? Forse, hegelianamente, potremmo dire che non esistono, in effetti, le singole cose, pensate in quanto enti finiti come fossero indipendenti l'uno dall'altro: tuttavia, questo infinito gioco di rimandi, di finzioni, di creazioni fittizie, in cui le cose sembrano quasi evaporare – ecco, questo vortice sfrenato, che coinvolge ogni realtà destituendone la presunta stabilità, proprio questo turbine, questa spirale di finzioni è la cosa stessa: questa sì, assolutamente concreta.

NOTE

¹ Cfr. G. Vico, *Principj di Scienza nuova* [1744], in *La scienza nuova. Le tre edizioni*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano 2012, p. 917.

² A. Walde, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, a cura di J. Pokorny, De Gruyter, Berlin-Leipzig 1930, p. 833.

³ *Ibid.*

⁴ G. Semeraro, *Le origini della cultura europea*, Olschki, Firenze 1994, vol. II (Dizionario della lingua greca), pp. 118-119.

⁵ Cfr. A. Lurà, *Storia sociale dei processi cognitivi*, Giunti-Barbera, Firenze 1976, citato in W.J. Ong, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 96-97.

⁶ C. Sini, *L'alfabeto e l'Occidente*, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2016, p. 40.

⁷ G. Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, Duncker & Humblot, Leipzig 1905², p. 108; trad. it. di G. Cunico, *I problemi della filosofia della storia*, Marietti, Genova 2001, p. 112.

⁸ Tali riferimenti simmeliani relativi al rapporto sussistente tra pittore, opera e punto di vista devono essere letti, chiaramente, all'interno del contesto specifico entro cui parla il sociologo tedesco.

⁹ Cfr. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Gesammelte Schriften*, Akademie Ausgabe (AK), Reimer, Berlin 1911, vol. III; trad. it. *Critica della ragione pura*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 2001³. Ci riferiamo chiaramente alla parte seconda della seconda sezione della Dottrina trascendentale, dedicata alla dialettica trascendentale.

¹⁰ Cfr. I. Kant, *Was heisst sich im Denken orientieren?*, AK VIII, 131 ss; trad. it. *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?*, ora in *Questioni di confine*, a cura di F. Desideri, Marietti, Genova 1990, pp. 3-16.

¹¹ Aristot. *Poët.*, 1451 b 5-6; trad. it. *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, p. 67.

¹² *Ivi*, 1451 a 37-38; trad. it. cit., p. 67.

¹³ Anche troppo radicale, forse, la formula che troviamo in R. Musil, *Europa inermi*, a cura di V. Vitiello e F. Valagussa, Moretti & Vitali, Bergamo 2015, p. 13: "Il noto 'di-

stacco storico' consiste nel fatto che di cento fatti novantacinque sono andati perduti, e dunque i rimanenti si lasciano disporre come si vuole".

¹⁴ Aristot. *Poët.*, 1460 a 27; trad. it. cit., p. 103.

¹⁵ Cfr. G. Vico, *Principj di Scienza nuova* [1744], cit., p. 1224.

¹⁶ La bibliografia su questo punto risulta ormai sterminata, qui mi limito qui a citare M. Bretonne, *Storia del diritto romano*, Laterza, Roma-Bari 1987. Sempre a proposito della costruzione della *factio* all'interno del diritto, cfr. dello stesso autore anche *I fondamenti del diritto romano. Le cose e la natura*, Laterza, Roma-Bari 2001, in part. pp. 123-150.

¹⁷ G. Vico, *Principj di Scienza nuova* [1744], cit., p. 1099.

¹⁸ Su questo punto, e più in generale sul significato della formulazione leibniziana si veda R. Guéron, *Les Principes du Calcul infinitésimal*, Éditions Gallimard, Paris 1946; trad. it. *I principi del calcolo infinitesimale*, a cura di P. Gori, Adelphi, Milano 2011, p. 62.

¹⁹ Su questo punto il rimando inevitabile è al saggio di J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967; trad. it. *Della Grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2012², pp. 75-76: "ciò che inaugura il movimento della significazione è ciò che ne rende impossibile l'interruzione".

²⁰ F. Nietzsche, *Nachlaß 1885-1887*, 2[77], in *Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin, De Gruyter, 1988², vol. XII, p. 98; trad. it. *Frammenti postumi 1885-1887*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1975, p. 87.

finzioni

creazione, immagine, architettura

romano gasparotti

104

1. Il termine *finzione* deriva dal verbo latino *fingere* , i cui significati primari sono quelli di plasmare, modellare, fabbricare, comporre, formare, inventare, immaginare, creare.

In quanto opera condivisa di un *fingere* , quindi, è finzione tutto ciò che è stato creato e si è pienamente installato nella sua forma, senza, però, mai insistere in essa e su di essa.

Finzione è ogni "scultura sociale", per usare un'espressione che stava molto a cuore ad un artista, Joseph Beuys, che ha segnato il secondo Novecento e la cui influenza si fa sentire nel contemporaneo.

Letteralmente si dà finzione ogniqualvolta la materia si è data una forma, attualizzandola.

Il platonismo – su cui richiamò l'attenzione, al fine del suo oltrepassamento, tra i primi e con particolare efficacia Gilles Deleuze¹ – ossia una certa interpretazione teologico-metafisica o onto-teo-logica (se vogliamo usare un termine heideggeriano) del pensiero di Platone, è talmente forte e radicato nel "pensiero unico" caratterizzante la nostra cultura, che queste significazioni originarie del termine "finzione" sono state completamente oscurate e travisate. E sostituite con quella che qualsiasi dizionario indica quale ultima famiglia di significati derivati di *fingere* , ossia simulare, imitare, rappresentare (nel senso di *repraesentare* , ossia ri-presentare in copia qualcosa che si è già originalmente presentato in un certo modo).

Di conseguenza, la finzione è diventata, nella modernità, una certa categoria dell'esser-doppio in quanto copia non originale e, al limite, contraffazione, nel senso dell'immagine-*eidolon* secondo il dualismo tipico della tradizione platonistica occidentale.

2. Alla luce del significato platonistico ancora dominante, c'è finzione ogniqualvolta, rispetto ad un certo originale che funge da modello, viene ad essere prodotta una copia, un duplicato, i quali oscillano tra l'essere *simili* all'originale, rimanendo, tuttavia, altri da esso e l'essere solo grossolanamente simili, se non, al limite addirittura dissimili, in quanto contraffazioni più o meno palesi. In questo modo di intendere la finzione resta solo un lontano barlume dei significati primari del verbo *fingere* , nella misura in cui essa designa una produzione, cioè il risultato di una *poiesis* , il quale, però, si aggiunge e si sovrappone – con effetti più o meno evidenti di occultamento, inganno, illusione e menzogna – a qualcosa che già esiste originalmente nella sua piena ed autonoma indipendenza ed autosufficienza. Originaria autosufficienza che, invece, non compete affatto a ciò che, secondo questa versione dominante, è semplicemente finzione.

Il platonismo, insomma, ha prodotto una copia, che è anche una contraffazione, del campo semantico della parola e della nozione di *fingere* quale atto di creazione olistica ed originale.

3. Al di qua e al di là del platonismo, Platone ha proposto la seguente definizione dell'immagine, la prima definizione filosofica della stessa: "Diciamo

immagine(*eidolon*) un che (*ti*), il quale si fa somigliante (*aphomoiomenon*) a ciò che è vero vero(*talephinon*), pur essendo diverso (*éteron*) da esso" (*Sofista*, 240 a, 7-8).

Proviamo ad interpretarla cercando di lasciar cadere gli inveterati schemi platonistici.

Innanzitutto l'immagine viene definita come un *ti* e l'espressione, nel linguaggio platonico, indica un puro *che* non ancora qualitativamente, quantitativamente e semanticamente determinato nel suo *che cosa*.

Dunque, in primo luogo, l'immagine non è una cosa, né un oggetto originale, bensì un effetto: l'effetto mobile e dinamico di un farsi, di un plasmarsi e di un configurarsi. Di un *fingersi* per l'appunto. Inoltre, per quanto riguarda il "farsi somigliante", il verbo usato *aphomoiomai* ha un valore incoativo o ingressivo, esprimendo un'azione nell'atto iniziante del suo farsi.

Come ha messo assai lucidamente in risalto, nei suoi *Scritti*, un pittore/pensatore come Magritte², l'assomigliare non è affatto un sinonimo di essere-simile. In quest'ultimo caso, vi è un confronto tra due oggetti dati e dualisticamente vi sono un originale e un duplicato, il quale, nella sua irriducibile alterità, può presentare delle similitudini rispetto al primo. La somiglianza quale realizzarsi dell'assomigliare, invece, secondo Magritte, indica un "atto di pensiero", cioè un farsi, un mettersi all'opera, al di là di ogni rapportarsi-tra e a prescindere da qualsiasi dualismo originale/copia.

A riprova di ciò, nella definizione di immagine del *Sofista*, l'assomigliare si riferisce a "ciò che è vero" (*talephinon*). Quest'ultima espressione rinvia sì alla parola *alétheia*, parola greca che designa la verità. Non rimanda, tuttavia, alla verità sostanzialmente intesa. Né rinvia alla verità come fondamento oggettivo di tutto.

La parola *Alétheia* è costruita sul tema *lethe*, indicante 'ciò che si nasconde', preceduto dall'alfa privativo. Come ha contribuito a ricordare Martin Heidegger, tutte le parole derivanti dal greco e inizianti con l'alfa privativo sono termini appunto privativi e, in quanto tali, non semplicemente negativi dal punto di vista logico. Dove sta la differenza tra privazione e negazione? Lo aveva chiarito Aristotele, in più luoghi della *Metafisica*. Da un lato la negazione, applicando il principio di non contraddizione, certifica il non essere per esclusione, ossia escludendo, attraverso il 'non', la positiva attribuzione predicativa, che viene negata: "Il cielo non è sereno"; "Socrate non ha la barba". Dall'altro lato, la privazione (*stéresis*), invece, non esclude alcunché e quindi non possiede alcuna valenza propriamente negativa, perché manifesta sì un mancare, il quale, però, fa segno verso il positivo che manca, confermandolo e rafforzandolo, sia pure *ex defectu*, nella sua originaria irrinunciabile positività. L'alfa privativo di *alétheia*, pertanto, pone in risalto il nascondersi – non l'esser manifesto senza alcuna ombra – e indica che veritativo è quel movimento ambivalente e complesso, secondo il quale ogni rendersi visibile, non è che un ri-velarsi, ovvero un custodire il celarsi della sua più intima natura, la quale mai e poi mai potrebbe essere disvelata e portata totalmente in piena luce.

L'atto somigliante dell'immaginare, pertanto, si realizza *mimando* all'opera il movimento rivelativo della verità.

Va considerato che, nel linguaggio di Platone, il termine *talephinon* spesso viene usato come sinonimo o equivalente di *on*, cioè di essente. E nel *Sofista*, nel medesimo dialogo in cui compare la prima definizione filosofica dell'immagine, che stiamo interrogando, l'essente viene definito in questi termini: "Dico che ciò che possiede una qualsiasi potenza (*dynamis*) o che per natura sia predisposto a produrre un'altra cosa qualunque essa sia o a subire anche una piccolissima azione da parte di ciò che è più insignificante, anche se soltanto per una volta, tutto questo essenzialmente è. Infatti, pongo questa definizione: gli essenti non sono altro che potenza" (*Sofista*, 247, d, 8 – c, 4).

E poco più avanti, Platone conferma che l'essente non è una cosa, né un oggetto, bensì, relazionalmente, "un subire o un agire da parte di una certa potenza a partire da ciò che reciprocamente va incontro l'uno all'altro" (*ivi*, 248b, 5-8).

Questa potenza re-agente è talmente invincibile che: "Cercare di staccare ogni cosa da ogni altra non solo non è ragionevole, ma è anche tipico di chi è privo dei doni delle Muse e della filosofia" (*ivi*, 259 e).

L'ultima parte della definizione platonica dell'immagine asserisce che, comunque, il farsi immagine, ovvero il farsi dell'immagine, è *éteron* rispetto al movimento rivelativo della verità. Non, però, nel senso che sia altra cosa. Ma nel senso che accade quale sua *mimesis* attuale. Il farsi immagine

non coincide *sic et simpliciter* col movimento della verità in quanto tale. Ma semmai lo mima gestualmente al modo dell'attore quando si mette all'opera sulla scena.

In questo contesto, Platone non intende l'*éteron*, il diverso, logicamente in quanto altro-da. E nemmeno come il differente dal punto di vista ontologico. Lo intende, semmai, eroticamente come effetto di un fattivo essere irresistibilmente attratto da/verso.

Secondo l'interpretazione novecentesca proposta dal filosofo postumo per eccellenza Andrea Emo³, addirittura Platone sosterebbe, in questo passo, che l'immagine è il "diverso" assoluto, nel senso che non si identifica mai ad alcuna delle sue possibili identificazioni, determinazioni ed oggettivazioni. Perché? Perché la natura del movimento dell'immagine è iconoclasticamente autonegativa.

Emo ricava da Platone il fatto che l'immagine è "la diversità assoluta, la diversità in sé"⁴, la quale "redime dall'identità"⁵. Essa è, altresì, assoluta mediazione, senza termini già dati della mediazione stessa. Inoltre afferma che l'immagine – la quale "non è astratta"⁶ – sia dono del demone di Eros. Con Aristotele, Emo concorda sul fatto che l'immagine non è mai conoscibile oggettivamente in quanto tale e sul fatto che il pensare, nonostante ciò, non può prescindere da essa: "L'immagine senza pensiero è vuota, il pensiero senza immagine è muto"⁷. *Io nel pensier mi fingo*, aveva scritto Giacomo Leopardi...

4. La natura dell'immagine sta nell'essere *dynamis*, ovvero infinita potenza costruttiva e costituente. Finzione nel senso di un crearsi, de crearsi e ricrearsi sempre in *fieri*. È dalla potenza dell'immaginare quale *fingerè* perennemente effimero, che scaturisce la capacità del conformarsi – riecco il senso originario di *fingerè* – sfondato di ogni architettura e scultura politico-sociale in senso forte.

In questa prospettiva, la forma non ha nulla di additivo, nel senso che non viene imposta dall'esterno e/o dall'alto ad una materia totalmente altra. Perché la materia non è affatto l'altro dalla forma. La materia è la potenza formante immanente in ogni formarsi. E ogni finzione – nell'accezione non platonistica ovviamente – ha natura insieme e nel contempo materiale e formale, in quanto ritmico modularsi di reti mobili di relazioni metamorfiche sempre in corso d'opera.

La natura iconoclasticamente autonegativa di tale *potenza* material/formale fa sì che non si dia mai alcun processo di attuazione formale *perfetto*, ma solo processi perfettabili, nei quali la potenza materiale si attua, in maniera tale che, in quest'attuarsi, la potenza si rigenera per disperdersi, deformarsi e trasformarsi per rizomatica disseminazione.

NOTE

¹ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, 1969, trad. it. Feltrinelli, Milano 2005.

² Cfr. R. Magritte, *Écrits complets*, par A. Blavier, Flammarion, Paris 2009.

³ Cfr. A. Emo, *Quaderni di metafisica 1927-1981*, a cura di M. Donà e R. Gasparotti, Bompiani, Milano 2006.

⁴ A. Emo, *In principio era l'immagine*, a cura di M. Donà, R. Gasparotti, R. Toffolo, Bompiani, Milano 2019, p. 154.

⁵ *Ivi*, p. 155.

⁶ *Ivi*, p. 164.

⁷ *Ivi*, p. 151.

intervista a salvatore natoli se viene meno il canone fondamentale: scrivere, leggere e far di conto, il sapere è labile, il paese è destinato a un irreversibile declino

massimiliano cannata

107

“La globalizzazione sta cambiando la faccia della terra, mescolando le categorie del dentro fuori, centro e periferia, alto e basso. Si sta anche modificando il perimetro della ricchezza e il posizionamento del vecchio Continente nelle dinamiche dello sviluppo. Sarebbe opportuno abbandonare battaglie di retroguardia, dal vetusto sapore ideologico, per impegnarsi a rilanciare la formazione di nuovi saperi, che possono condurci a una reindustrializzazione di sistema, portandoci fuori dalle secche della crisi e dal rischio di un declino che preme sul nostro più immediato futuro”.

Salvatore Natoli filosofo teoretico, profondo conoscitore della società italiana, scrive così nel suo ultimo pamphlet *Il posto dell'uomo nel mondo* (Feltrinelli). In questa intervista, lo abbiamo sollecitato a soffermarsi sullo stato di salute di quel “motore” che dovrebbe produrre quei “nuovi saperi” da molto tempo al centro della ricerca dello studioso.

Prof. Natoli, la scuola è sempre al centro delle campagne elettorali e del dibattito pubblico. A dispetto, però, delle tante dichiarazioni di facciata, la “dissennata” politica toglie ossigeno, motivazioni, prospettive a un Paese che ha bisogno di ritrovare un percorso di crescita duraturo. Come si spiega tanta miopia?

Il problema della scuola è stato sempre affrontato secondo una gerarchia di emergenze. Fatalmente questo ha portato, come spesso avviene nelle società in crisi, a una riduzione degli investimenti nel sapere e nella conoscenza. Si tratta di una grave sottovalutazione dell'importanza della cultura e dell'istruzione. Non pensare agli effetti sul lungo periodo di certe scelte vuol dire, infatti, non saper guardare al futuro del Paese. Alle nostre classi dirigenti sembra interessare solo il tempo breve. Una disattenzione che stiamo pagando con un generale abbassamento del livello culturale della nazione. La scelta stessa dei ministri dell'Istruzione, ha sempre risposto a logiche casuali, a equilibri di partito. Grande accuratezza nell'individuazione dei responsabili dei dicasteri economici da un lato, pura consultazione del manuale Cencelli, quando si tratta di decidere chi guiderà la scuola e l'università. Così non si può certo andare lontano.

Rivolgendo lo sguardo alle passate riforme dell'istruzione, si può dire che è stata l'autonomia a lasciare la traccia più forte nel percorso evolutivo della scuola italiana?

L'unica vera riforma è stata quella varata dal centro sinistra che ha sancito la scuola media dell'obbligo. In quel momento si affermava un diritto, sancito nella Costituzione: l'accesso universale alla cultura. È stato realizzato un grande piano di eguaglianza, ma è mancata, una visione complessiva per il seguito: si è proceduto per aggiustamenti, con un'estenuazione anzi direi un impoverimento della riforma Gentile che, a suo modo, corrispondeva a un disegno che si era progressivamente svuotato nel tempo, dal momento che non sono stati adottati criteri proporzionati ai nuovi assetti sociali. Ad esempio, l'accesso a tutte le facoltà universitarie, qualunque sia stato il ciclo delle secondarie, ha spesso generato una mancanza di orientamento

nelle scelte, sovente non adeguatamente motivate. Né, poi i numeri chiusi hanno risolto il problema, ma hanno anzi aumentato l'aleatorietà. Tra l'altro nel nostro Paese sono state trascurate le scuole professionali rilevanti, per esempio, in paesi come la Germania.

Intende dire che la cura è spesso stata peggiore del male?

È stata peggiore del male perché è andata avanti con interventi di tipo semplicemente adattativo senza risolvere i problemi strutturali. Ciò ha tra l'altro generato nuove disuguaglianze perché ad alcuni soggetti, potremmo dire più "fortunati", era concesso di godere di processi di formazione extra-curricolari non disponibili per la più ampia fetta di cittadini.

A proposito di interventi rapsodici, uno dei punti cruciali del dibattito sul sistema dell'istruzione nel nostro Paese è quello relativo alla formazione dei docenti scolastici e universitari. Per quale ragione non si riesce a mettere in campo un modello di sistema che non basi la qualità dell'offerta formativa unicamente sulla capacità e la buona volontà del singolo docente?

Quanto detto prima, spiega anche questo delicatissimo aspetto, contenuto nella domanda. Gli insegnanti, soprattutto negli anni del boom, mi riferisco all'arco di tempo che va dagli anni sessanta agli ottanta del secolo scorso, sono stati assunti spesso "ope legis", senza concorsi. Sul piano della formazione non è certo un modello che può dare garanzie. Abbiamo guardato più a questioni sindacali, che alle esigenze reali e allo sviluppo delle competenze. La scuola di massa ha fatto spesso da ammortizzatore sociale: ha garantito occupazione, ma non sempre con pari attenzione alla qualità. Basti considerare la discontinuità nella docenza fatta di graduatorie e di supplenze. Ancora una volta, adattamenti dettati dalle urgenze, senza un disegno strategico.

Al pensiero riformista è mancata la continuità

Ammetterò che, al di là delle logiche di equilibrio politico, abbiamo avuto anche Ministri di riconosciuta alta competenza che hanno guidato l'istruzione come Berlinguer e De Mauro, solo per citarne alcuni. Eppure il salto in avanti non è avvenuto, in termini di innalzamento della qualità dell'offerta scolastica complessiva. Per quale ragione?

Figure importanti quelle che citava, è però mancata la continuità. Alcuni governi hanno compreso quanto fosse "calda" la materia dell'istruzione, ma non hanno sviluppato un progetto organico di scuola. Ho insegnato per tutta la vita, facendo esperienza di docenza anche alle medie inferiori, un periodo cruciale perché sono gli anni della maturazione emotiva e cognitiva degli allievi. Molte difficoltà vengono proprio dalla scarsa attenzione ai processi di crescita che si compiono a quella età. Ad esempio, si pensi allo scotto pagato dai ragazzi nei due anni di stop imposti dalla pandemia: hanno subito non solo una rottura della continuità didattica, ma anche una frattura nella vita di relazione, nel rapporto con gli altri. Recuperare e risanare i guasti provocati da una crisi tanto grave quanto inaspettata, non sarà cosa facile, ma potrebbe essere un'occasione per affrontare con lucidità la questione scolastica presa nel suo complesso, senza interventi spot o, ancor peggio, tentando di cavarsela con la semplice aggiunta della parola "merito".

Si parla spesso della necessità di ridurre il divario Nord/Sud anche nel campo della formazione. Non ci riferiamo solo a una profonda differenza geografica, ma di qualcosa di più complesso e articolato, che riguarda il centro e la periferia, i quartieri, i contesti urbani ed extraurbani, la sfera pubblica e la sfera privata, persino i modelli di vita adottati. Cosa si può e si deve fare per "ricucire" un paese troppo frammentato come il nostro?

Anche la scuola ha le sue responsabilità nei limiti strutturali che ho cercato di tratteggiare. Il divario Nord Sud è un tema dalle complesse implicazioni sociali. Bisogna pensare che oltre alla disomogeneità economica, esistono spesso condizioni familiari difficili, ragazzi che non hanno punti di riferimento educativi, soli, abbandonati: si pensi alla difficile realtà di tante periferie. Il quadro è denso di contraddizioni. Esiste un ceto medio colto che avvia i figli a scuola per mantenere una certa condizione sociale e se possibile per accrescerla, ma che si scontra ugualmente con limiti organizzativi e strutturali insiti nella PA e nel corpo sociale soprattutto del Mezzogiorno. Si tratta purtroppo di vecchi retaggi storici, di un'Italia a due velocità. La parte produttiva ha dimenticato le regioni più lente e lontane dallo sviluppo. L'emigrazione di tanti cervelli non è un fenomeno nuovo, anche se oggi appare aggravato dall'esportazione all'estero dei migliori talenti. Se non corriamo ai ripari sarà difficile invertire una rotta che ci condurrà al declino.

A complicare il quadro i fattori demografici, in un paese sempre più vecchio. Qual è la sua opinione in merito?

Siamo dentro un flusso demografico di cambiamento senza precedenti, ma in Italia, a fronte della riduzione dei numeri non sono corrisposti maggiori investimenti. Così mentre la popolazione scolastica si va riducendo anziché personalizzare l'insegnamento si sono accorpate le classi. Gli immigrati, sono in costante aumento, ma non riescono a compensare il "deserto" demografico, e tuttavia anziché allargare l'accoglienza e formarli continuiamo ad alzare barriere. Ma la componente multietnica crescente imporrà delle scelte: il problema delle migrazioni non si risolve con gli spot elettorali, è endemico, strutturale. Nella storia abbiamo avuto grandi ondate di migrazioni – si pensi agli inizi del 900; oggi i flussi da governare sono diventati continui e questo costituisce una differenza sostanziale rispetto al passato.

Quali sono le conseguenze?

Si dovranno riformulare i modelli formativi: i docenti dovranno sviluppare una sensibilità specifica di comprensione dell'intercultura. Sono convinto che nel tempo si modificheranno metodi e impostazioni, ma dovremmo andare oltre lo spontaneismo, per ridurre sprechi e dispersioni. Non possiamo più permettercelo, specie in regime di risorse scarse.

Il rischio dell'“ipernozionismo” digitale

La scuola primaria e secondaria di primo grado sono adeguate per strutture e qualità formative a fornire basi solide nelle diverse discipline per preparare gli alunni a compiere il “salto” alle scuole superiori? Le superiori, a loro volta, preparano gli allievi per l'Università?

Quello che emerge, sia nelle scuole medie che nei licei è una formazione frammentaria. Si sono sgretolati, come accennavo all'inizio della nostra conversazione, i *canoni*. Venute meno le strutture di apprendimento, si è ridotta la capacità di attenzione. L'insegnamento viene assumendo un carattere rapsodico, emotivo. In tal modo la preparazione si fa volatile, svanisce. Oggi si fanno tante cose, si sperimenta: ciò amplia la curiosità, ma non in pari misura, la competenza. Insisto: il continuo cambio di insegnanti – cosa che si ripete ogni anno puntualmente con cattedre che rimangono vuote o temporaneamente assegnate – genera un'instabilità che ha dei riflessi sullo studio, sulla motivazione e sul rendimento degli allievi. Oggi pare sia venuto meno il canone fondamentale dell'insegnamento: leggere, scrivere, far di conto. Gli indicatori ufficiali, di cui tanto si parla nel dibattito giornalistico, collocano i nostri studenti agli ultimi posti, evidenziando un linguaggio impoverito e l'incapacità di risolvere problemi anche molto elementari. In passato abbiamo condannato l'eccessivo nozionismo, adesso siamo caduti nell'eccesso opposto. Si consulta Google, soddisfacendo un'esigenza estemporanea d'informazione: ad esempio si cercano in rete notizie su Catilina – o altro ancora – ma non lo si colloca nel contesto d'epoca e soprattutto, appiattiti come si è nel presente, sono venute meno le ragioni di senso che devono animare la curiosità. Per singolare paradosso si è tanto criticato il nozionismo, oggi la rete occasiona una conoscenza al bisogno, di fatto un *ipernozionismo*.

A proposito di Google e dell'uso dei motori di ricerca in classe. Transizione digitale e didattica, a che punto siamo su questo delicato aspetto?

Si registra una grande arretratezza: nella scuola non si insegna a usare appieno gli strumenti digitali che costituiscono la nuova alfabetizzazione. I ragazzi sono ormai abituati a usare telefonini, *tablet* e anche i meno abbienti, ma nella media non sono parimenti adusi ad apprendere con le macchine. I ragazzi, come si dice, smanettano fin da piccoli, ma è necessario che questa abilità sia accompagnata da processi di formazione: giusto “navigare” ma attuando un percorso analitico che strutturi il pensiero e non favorisca la semplice divagazione. I pc danno, ormai, accesso all'informazione, facilitano perfino la compilazione di tesine e tesi di laurea, ma non del pari la capacità di argomentare. Ci vuole dell'altro: i docenti devono sapere educare alla pratica argomentativa, a sostenere tesi e a giustificarle. A quest'esito non basta la pura accumulazione di dati.

Nella società della conoscenza non si può trascurare l'Università eppure i dati parlano di riduzione delle iscrizioni, abbandoni, “fuga” verso l'estero. Come si può risolvere questa contraddizione?

Una delle ragioni – e molto grave – che determina l'abbandono dei corsi è data dalla discrasia che sussiste tra i percorsi formativi e la domanda che proviene dal mercato. In passato si studiava avendo la consapevolezza

che il lavoro era lì, pronto ad attenderci o che comunque lo si sarebbe trovato. Per questo si cercava di completare al più presto l'iter universitario. C'era una continuità tra la formazione e la professione; in taluni casi si proseguiva nell'attività di famiglia, il che spingeva spesso i figli a scegliere la stessa professione dei genitori. La scuola di massa ha cambiato le carte in tavola: si sceglie la facoltà per passione o, molto più pragmaticamente, quella che può favorire un più facile sbocco lavorativo anche se oggi meno probabile. Il contesto è, infatti, più difficile e si procede ad aggiustamenti in corso: ci si ricicla in mestieri per cui non si è studiato. Andando al concreto ci si accorge che la laurea serve ancora, ma non è più una meta. Si cercano dunque sbocchi all'estero e li cercano soprattutto, i più dotati e di maggior talento, con un evidente impoverimento del patrimonio culturale della nazione. Una cosa, infatti, è favorire lo scambio, altro cedere risorse che non tornano. Nei grandi numeri, poi, il riciclo si realizza verso il basso e purtroppo porta i nostri ragazzi a svolgere lavori non adeguati rispetto alle competenze acquisite.

Un sistema fatto di "sacche intersitiziali"

Adattarsi non è sempre un male, perché presuppone disponibilità e capacità di impegnarsi da parte dei giovani, non crede?

Esiste un tratto antropologico proprio degli italiani e che, in certo senso, ne costituisce il DNA storico: la capacità adattativa. Non dico l'arrangiarsi, ma d'accomodamento certo si tratta. Va detto che l'Italia è stata tenuta in piedi da questa "arte" antica e molto praticata. Non dico che non vi siano capacità d'iniziativa, non manca certo la creatività ma è lo standard medio del sistema che ha un grado d'efficienza modesto e comunque non al passo con altri Stati Europei. Non entro nel merito delle ragioni che hanno prodotto questo, ma quel che evidente è che l'Italia è segnata da atavici dualismi, da doppie velocità; si pensi che a quasi due secoli dall'Unità si parla ancora di "questione meridionale". Ne segue, ad esempio, che a fronte di un sistema scolastico non pienamente efficiente chi è capace, per emergere deve fare un maggior sforzo rispetto a chi parte da standard medi più elevati. Questo determina tanti abbandoni. Direi che il sistema Italia appare "intersitiziale": caratterizzato da punti di eccellenza – che ci invidiano – e sacche di ritardo. Ciò spiega perché a fronte di limiti oggettivi, alcuni sono capaci di sviluppare capacità adattive altri semplicemente si arrangiano, non è certo la stessa cosa. Gli abbandoni scolastici non sono affatto consolanti e sarebbe superficiale imputare le responsabilità solo a chi lascia la scuola.

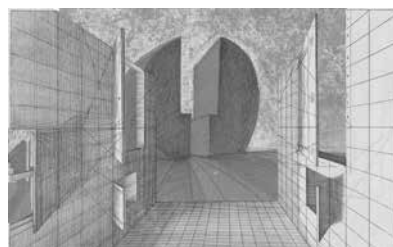
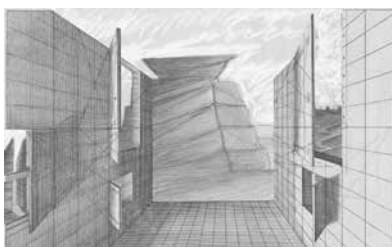
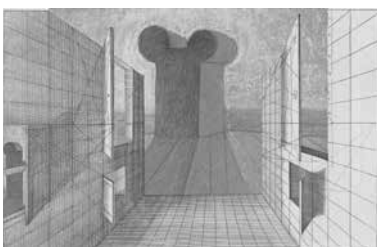
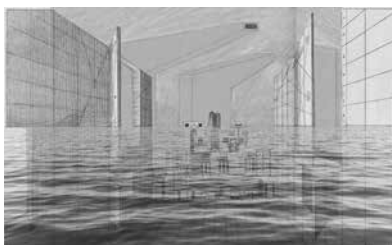
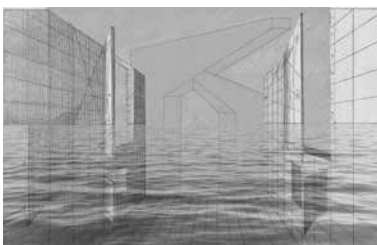
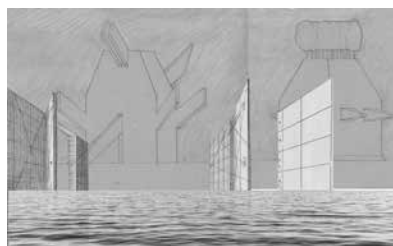
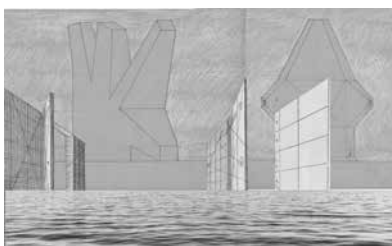
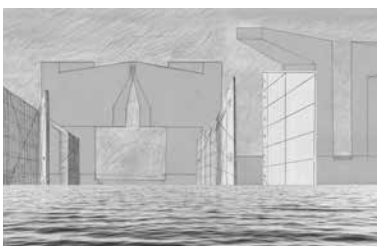
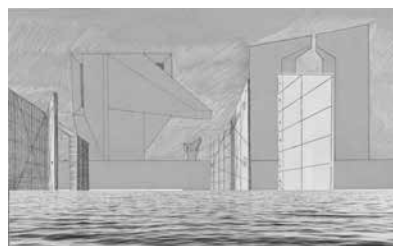
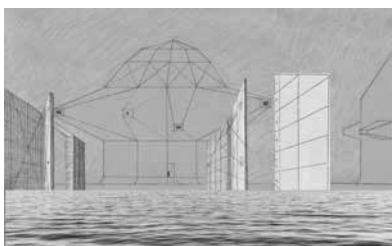
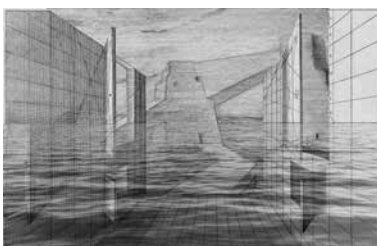
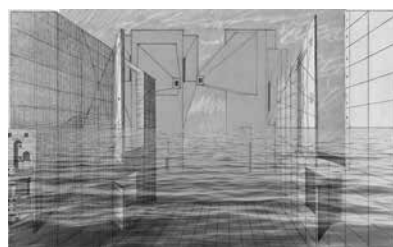
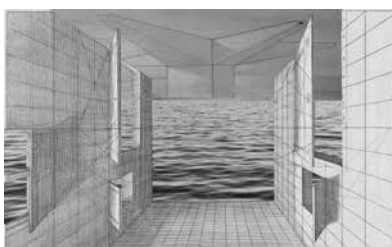
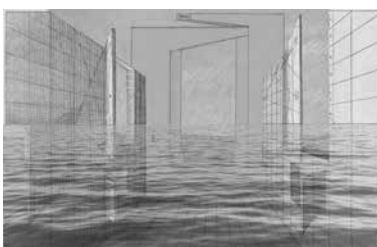
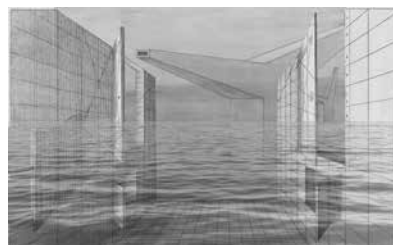
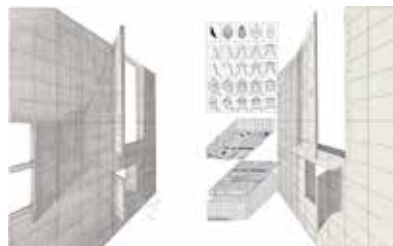
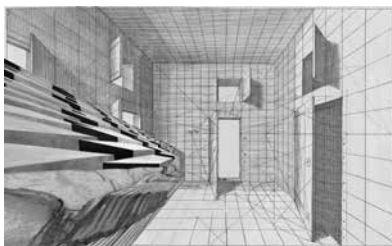
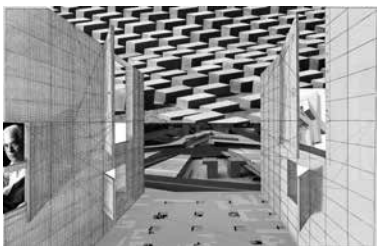
Si capisce da quello che lei dice come la catena delle implicazioni che pesano sulle politiche formative e su loro effetti sia ampia e complessa. L'ingresso in questo orizzonte dei privati e delle Università telematiche come va interpretato?

Tra pubblico e privato non deve esserci opposizione ma composizione, a condizione che l'istruzione pubblica mantenga alti i suoi livelli di qualità. In caso contrario si avallerebbe una disuguaglianza. Non bisogna trascurare che anche il privato produce *bene pubblico*; l'importante è che non sia finanziato a svantaggio degli interessi collettivi. Per quanto attiene all'Università italiana – e non solo – è stata sempre contraddistinta dalle grandi scuole: Gottinga, via Panisperna, si sono formate, di fatto più per cooptazione che per concorso. Questo paradigma potrebbe pur sempre funzionare a patto che vi sia qualcuno che si assuma la responsabilità *pubblica* di selezionare veramente i migliori. Ciò detto, le grandi scuole sono oggi sempre più rare e, ammesso che vi siano, resta sempre aperto il rischio che facciano da copertura a "velati" nepotismi. Ad ogni modo, il vero limite dell'Università Italiana è dato dal fatto che è a "groviaia": ci sono tanti punti di eccellenza sparsi sul territorio, ma in modo non sistematico, intersitiziale. Ora, proprio, a fronte delle molte eccellenze, in Italia bisognerebbe mettere a regime il sistema nel suo complesso. Cosa che non riusciamo a fare a dovere. A proposito d'adattamento vien, poi, da dire che nei fatti siamo davvero una società trasformista ma non nel senso dell'usuale filibustering parlamentare, perché di fatto le nostre capacità d'adattarci prevalgono su quelle non tanto di concepire, ma di sostenere grandi progetti, se non per realtà limitate. Per non andare lontano basta por mente alle difficoltà e ai ritardi nell'attuazione del PNRR. E l'istruzione c'entrerebbe non poco. Mi pare che insistere ancora nel dire "piccolo è bello" valga sempre meno.

varietà

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

Sezione "Varietà" come *varietas* e come *variété*. Luogo di incontro e di scontro tra diversi saperi e pratiche, libero da coerenze troppo asfissianti, che non teme di accostare tra loro mondi apparentemente lontani. Intermezzo, benjaminiana "costellazione di eventi" e frammenti, crocicchio di strade che qui si incrociano ma anche si dipartono, costituisce un momento di riflessione aperta a ospitare su uno stesso piano e con gli stessi diritti progetti di architettura, opere prime, arti, filosofie, interviste, libri, mostre. Privilegiando soprattutto quei luoghi di cui questi differenti linguaggi dialogano tra loro, pur parlando una propria lingua. In questo il riferimento al concetto di *varietas* albertiana appare inevitabile: contro ogni "normatività", tipologia fissa e "canoni", stabiliti, la sezione riflette le differenze, le mistioni, lo spettacolo vario e multiforme che costituisce la nostra attualità. "Tamen quid affirmen, nihil satis apud me constitutum habeo: tam varia de istiusmodi rebus apud scriptores comperio, tamque multa et diversa ultro sese consideranti offerunt" (*De re aedificatoria*).



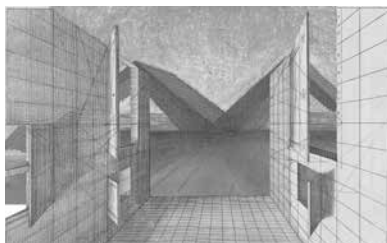
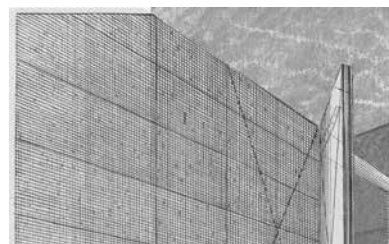
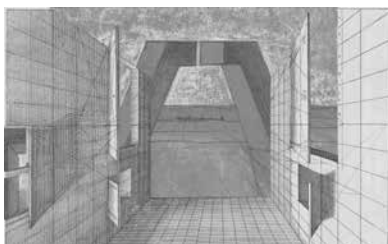
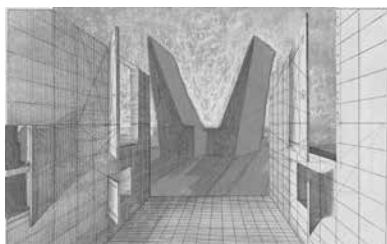
**city:
beni comuni
urbani**

a cura di
francesca gelli
francesco menegatti

brunetto de batté

**finzione //
simulazioni**

113



giovanna santinoli

shapes adrift

114





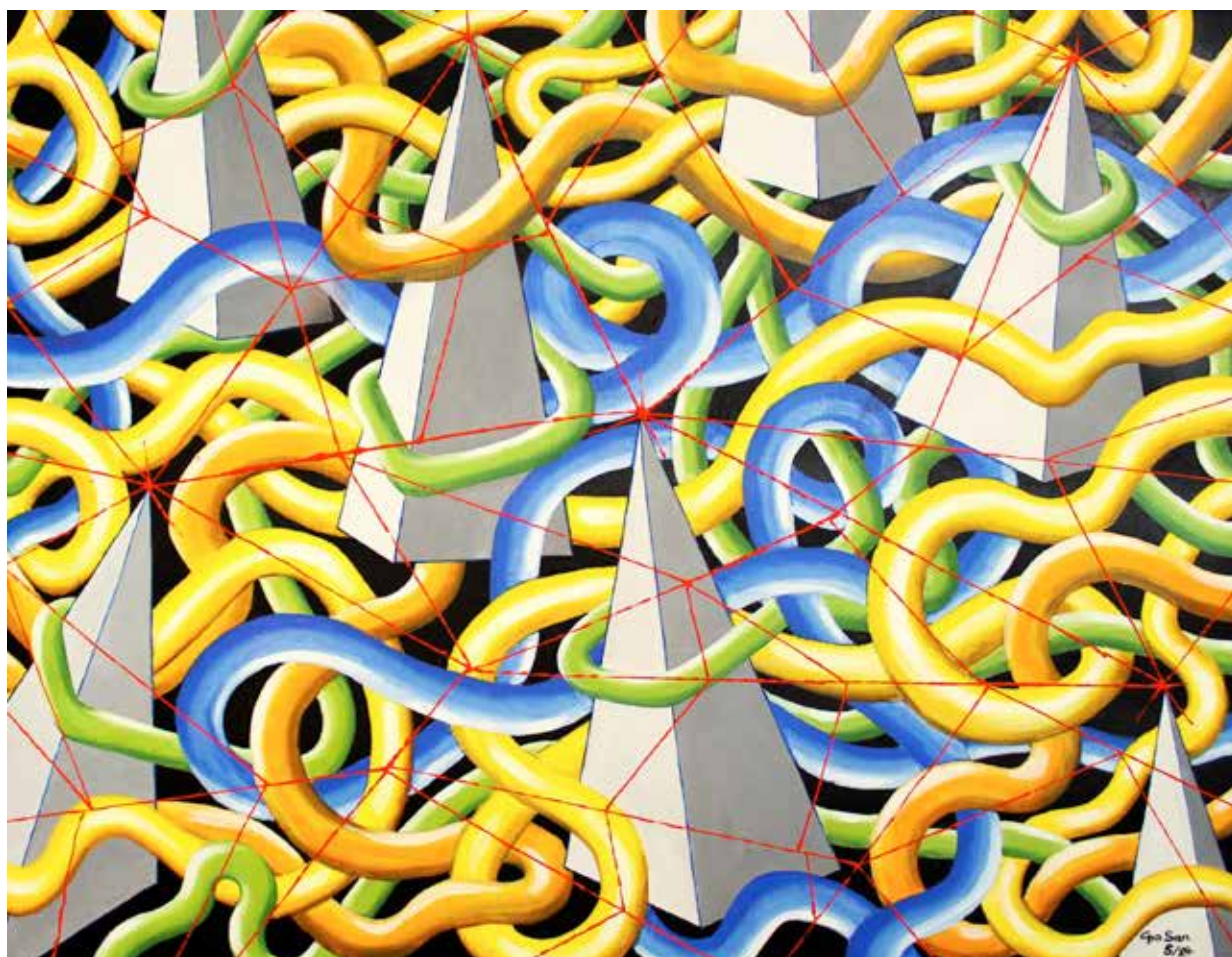
115



sandro giordani

I.A. fuori controllo

116



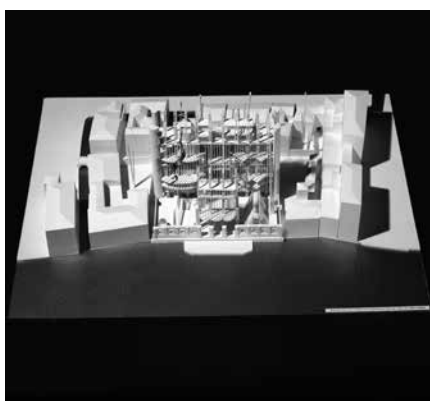
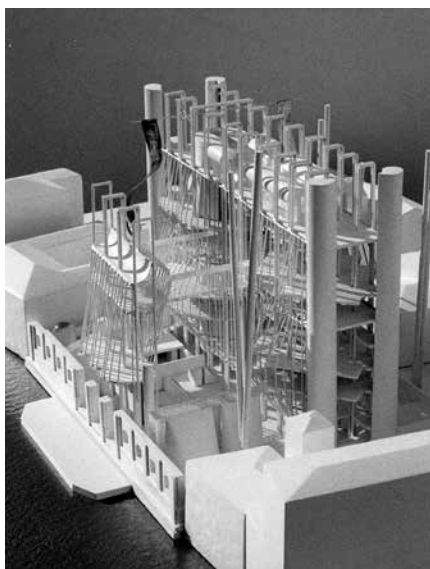
andrea donelli

fare e svelare: *machine* per costruire macchine (da un'opera di valeriano pastor)

L'uomo d'oggi non coltiva più
ciò che non si può semplificare ed abbreviare.
È come se il venir meno dell'idea di eternità
coincidesse con la crescente avversione
per i lavori lunghi e pazienti.

PAUL VALÉRY

“La Biennale Architettura esporrà a luglio centinaia di progetti; mentre scrivo non so se questo possa avvenire e quasi spero in una mostra dove il visitatore viva questa nostra stessa esperienza di rotoli, modelli, quadri, materiale grafico e plastico addossato, sovrapposto negli spazi senza forma del Padiglione Centrale ai Giardini”¹. Con queste parole – riportate nell'introduzione al catalogo della Terza Mostra Internazionale di Architettura del 1985 dal titolo “Progetto Venezia” – Aldo Rossi, allora Direttore della Biennale Architettura, iniziava la descrizione di un tempo che era stato molto fruttifero, il quale, in un certo senso, si avviava allora, lentamente e forse naturalmente, a concludersi. Questo tempo si può pensare idealmente, aperto con lo studio del quartiere sperimentale di San Giuliano a Mestre, esempio significativo di un sistema insediativo e urbanistico progettato in Italia nel secondo dopoguerra. Il progetto per l'insediamento ha origine nel 1946 da un'esperienza didattica condotta da Giuseppe Samonà con Luigi Piccinato. Da questa prima forma di sperimentazione didattico-progettuale prende avvio, all'interno della formazione dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, una costante e significativa articolazione di temi, contributi e casi studio. La ricostruzione del dopo Vajont, i piani di Samonà per Longarone, così come la sua riorganizzazione didattica post Sessantotto elaborata con Mauro Lena servivano per fissare precisi e riconoscibili ordinamenti. Una vera e propria *forma mentis* e *modus operandi* di unificazione didattica e pragmatica; quasi una sorta di testamento spirituale, prima di lasciare l'eredità culturale, deontologica e morale alle future generazioni. Una stagione, questa, foriera di analisi e progetti, indagini e ricerche con ricadute ancora una volta didattiche, nonché mostre e incontri riferiti a una unità della cultura dell'architettura la quale, dalla fine degli anni Settanta del Novecento, riallaccia il rapporto prevedibilmente interrottosi negli anni precedenti, quelli del Sessantotto, tra città, università e progetto. Infatti, nell'estate del 1978 l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia è ancora protagonista, in collaborazione con le istituzioni della città, e organizza un Seminario internazionale di progettazione localizzato in un'area del sestriere di Cannaregio. Esso è il frutto di una esigenza di riscatto nei confronti degli anni passati e tumultuosi. Con il titolo “10 Immagini per Venezia” si coglie nuovamente ed esattamente il senso e il significato dell'unità storica urbana, la conoscenza censuale e l'*imago urbis*. Aspetto reso oltremodo evidente anche con il successivo ampio programma elaborato dalla stessa Università sullo studio dell'Arsenale, studio in cui il professor Valeriano Pastor ricoprì l'incarico di responsabile scientifico. Durante questo tempo, nuovamente, la città di Venezia e la sua terraferma sono state coinvolte e nutrite anche mediante affermate partecipazioni di intellettuali architetti e ingegneri di attestata fama e considerazione. Al tempo delle Biennali, la Scuola di Venezia, l'Istituto Universitario di Architettura, in brevissima sintesi i principali laboratori didattici e di ricerca – allora vigevano i Dipartimenti, non intesi però nell'attuale significato amministrativo – avevano, nei primi anni



Maquette del progetto del Concorso Internazionale riferito alla Terza mostra internazionale di Architettura di Palazzo Ca' Venier dei Leoni di Valeriano Pastor con Silvio Paolini, Lorenzo Marcolini, Valerio Pedroni e Luca Schiavoni, Marina Albertoni, Luigi Rizzetto, Carlo Zustovi. Fondo Pastor e Michelotto Architetti Associati, Venezia

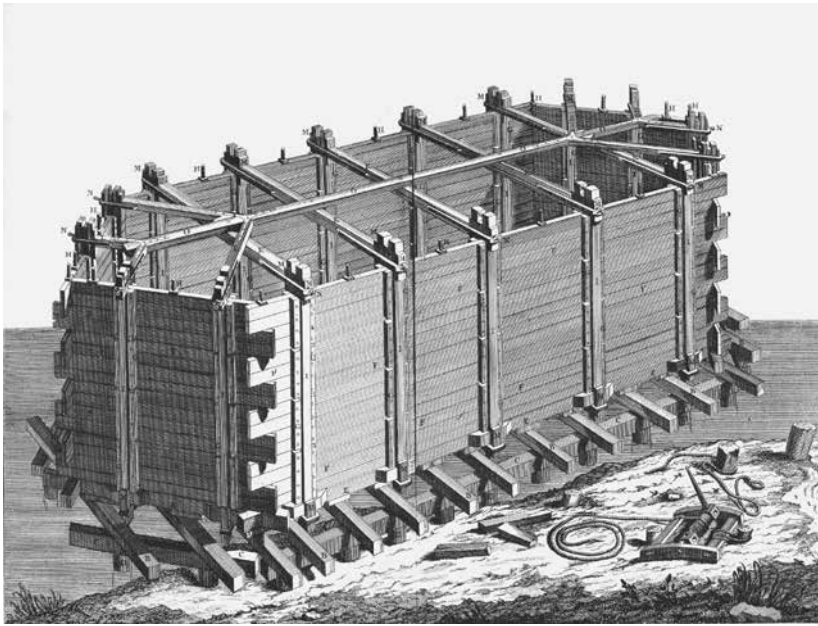
Ottanta del secolo scorso, intrecciato relazioni con Peter Eisenman, Daniel Libeskind, James Stirling, all'interno del laboratorio didattico di Progettazione architettonica tenuto dal professore Mauro Lena. Allo stesso tempo i professori Edoardo Benvenuto, Salvatore Di Pasquale, Salvatore Boscari- no e Umberto Tubini con Franca Semi e Gianfranco Geron promuovevano incontri sulle questioni del restauro all'interno di un dibattito originato dal professor Valeriano Pastor che verteva sul tema del rapporto tra conserva- zione nella forma e/o innovazione. Il dibattito si intrecciava con la struttura, ed era costituito dal pensiero, ovvero l'estetica. La questione filosofica im- pegnava allora i professori Massimo Cacciari e Franco Rella, mentre quella storica veniva affrontata dai professori Francesco Dal Co, Amerigo Restuc- ci, Antonio Foscari ed Ennio Concina, con la partecipazione, all'interno del Comitato scientifico della Biennale, della professoressa Diane Ghirardo con il professore Werner Oechslin. A questi nomi si aggiungono, come avvie- ne per il calcolo nella scienza delle costruzioni, da condizioni al contorno, i professori Paolo Portoghesi, Paolo Maretto, Manlio Brusatin, John Hejduk e Claudio D'Amato, mentre il professore Augusto Romano Burelli si interes- sava allo studio del disegno e rilievo all'Arsenale. Tutti costoro, attraverso i loro contributi di ricerca e di analisi, hanno dato vita da sempre a for- ti correlazioni di integrazione e condivisione tra pensiero e storia, quali espressione di una forma di coerenza e di una sorta di investitura per questi luoghi e città, intesa come condizione estetica della spazialità urbana e territoriale. Ancora una volta Aldo Rossi viene in aiuto. Si riporta qui, in forma sintetica, un passo sul tema della Terza Mostra Internazionale e relativo al gruppo di progetti riferiti al caso studio del Canal Grande, pre- cisamente il Palazzo incompiuto di Ca' Venier dei Leoni: "Alcune proposte sono imprevedibili. In alcune le bianche e incomplete colonne di Ca' Venier sono diventate pretesto per un teatro della memoria e per la ricerca di una Venezia segreta; in altri il luogo di Ca' Venier è stato considerato alla stregua di un terreno edificabile al centro della città: ad una architettura sempre più tesa a descrivere se stessa si contrappone o forse solo si affianca un mestiere sbrigativo in cui è difficile distinguere il candore dall'in- differenza..."².

Aldo Rossi, con straordinaria delicatezza e penetrazione, suggerisce di az- zardare una esegesi sul convergere riguardo il concetto di palazzo e di Palazzo Venier, sede della collezione d'arte di Venezia e già abitazione dal 1949 di Peggy Guggenheim. Il Palazzo di Ca' Venier dei Leoni è situato in una posizione particolare e straordinaria, che ubbidisce alla città secondo regole morfologiche e insediative. Il luogo è la confluenza del Canal Grande con il Canale della Giudecca, in prossimità della Chiesa della Salute del Longhena. Il disegno obliquo del De' Barbari del Cinquecento rappresen- ta, così come le successive vedute storiche, una sequenza di "Torreselle", questo a quanto pare è il soprannome dato al ramo della famiglia Venier. Palazzo Venier è oggetto di una successione di incarichi, reali o presunti, come farebbero pensare le incisioni di Giorgio Domenico Fossati, da parte della famiglia Venier che nel 1749 commissiona il palazzo sul Canal Grande a Domenico Boschetti, proto incaricato a regolare le acque della laguna, e in seguito a Domenico Rizzi. Entrambi i progetti si misurano con il prospiciente progetto del Sansovino per Palazzo della Ca' Corner alla Ca' Grande. La parte realizzata è solo il basamento relativo al fronte sul Canal Grande. Il progetto prevedeva una dimensione stimata e tradotta secondo i valo- ri metrici alla quota di 27,45 all'imposta del solaio di copertura. Il tema del palazzo rimanda ad una operosità che si compendia nelle espressioni del fare che appartengono alla cultura urbana e architettonica venezia- na. Cultura urbana che si riconosce nel disegno della città attraverso la morfologia insediativa. La cultura architettonica costituisce il suo formarsi ed è descrivibile con l'analisi scientifica della classificazione tipologica, in- dagata anche attraverso lo studio del carattere distributivo del sistema palazzo o casa in linea. Il sistema si svela attraverso la struttura del *portego* e soprattutto della scala doppia, detta anche "leonardesca". Si tratta di una organizzazione verticale composta da due corpi scala tra essi con- trapposti, mentre gli altri due si collocano centralmente rispetto alla casa sviluppata in linea. Attraverso questa composizione-struttura che definisce il carattere dell'edificio, ogni alloggio conserva la propria autonomia e in- dipendenza. Tale evento edilizio nella Venezia del XV secolo dà origine alla costruzione che in alcuni casi assume il valore di palazzo. Il legame indisso- lubile tra la morfologia e la tipologia è caratterizzato dalla *forma urbis*, ossia da un insieme di relazioni urbane acquisite dagli studi di Samonà e riporta-

te da Valeriano Pastor con l'obiettivo di rappresentare la città attraverso un'analisi sintagmatica e paradigmatica con cui affermare la "regolarità", quindi le relazioni e/o pattern in ciò che si precisa nelle *lexie estetica*. Pastor articola ulteriormente la relazione urbana e tipologica in quanto egli attribuisce il valore di grammatica generativa all'organizzazione dello spazio. Il sistema spaziale edilizio precede le formazioni tipologiche, fatto comune e constatabile, che giunge ad un grado di sintesi con le parole: "palazzo ed arsenale sono identicamente generati da un'unica riflessione tecnica e figurativa"³. In questa affermazione di Pastor si comprende esplicitamente la disposizione della ricerca e dell'analisi per il progetto del Ca' Venier dei Leoni del suo gruppo⁴ nell'ambito dell'esperienza della Terza Mostra Internazionale di Architettura. Nella cultura attinente alla struttura urbana e sociale della civiltà "ecumenica" veneziana, è intesa l'operosità "internazionale" del fare, come a dire, è la "moderna" ragione scientifica che all'interno delle Istituzioni della Serenissima si rispecchia nel luogo chiamato "Babilonia" esteso per analogia ad una parte della fabbrica dell'Arsenale Novissimo di Venezia. La riflessione investe soprattutto quella parte arsenalizata che ha assunto forma e, conseguentemente, riconoscibilità tra il 1470 e il 1510. Questo luogo privilegiato della sperimentazione, considerato come uno spazio di sedimentazione dei saperi e delle continue esperienze, della seduzione e dell'intelligenza costruttiva dell'Arsenale, è un preciso e ben definito luogo in cui ricomporre i propositi ed i pensieri imputati ad un sistema che rientra a pieno titolo nella storia, nel sedime e negli aspetti forti delle attività feriali com'era l'Arsenale veneziano. La straordinaria importanza, così come l'inusitata bellezza dello spazio urbano, notoriamente definito "*Il luogo si chiama Babilonia*", corrisponde in tutte le sue particolarità alle molteplici articolazioni morfologiche dell'Arsenale e del sistema palazzo, del fare e svelare la sistematicità e la cultura operante in cui le *machine* sono utili e necessarie per costruire altre macchine, in cui si rielaborano ed evocano le catene etimologiche dei fatti morfologici e tipologici. Infatti, negli elaborati prodotti dal gruppo di lavoro di Valeriano Pastor, emerge con rigore la cultura e la conoscenza dei pattern non solo figurativi della città, addensatisi nell'erudizione progettuale, riportati coerentemente nei disegni. Certo il termine coerenza può lasciare spazio a più considerazioni, in questo caso esso rientra nelle parti come nel tutto. Il progetto dedicato a un museo ed a delle esposizioni d'arte permanenti e temporanee, afferma il senso della città, nel significato che attraverso esso si crea un sistema provvisorio in cui l'opera ha un tempo di vita determinato nella linea del destino, riferito alle costruzioni antiche della città.

Il progetto per Ca' Venier dei Leoni, è pensato in fasciame di legno ed acciaio⁵ e quattro colonne a sezione circolare ai lati come struttura principale anche per la connessione al solaio delle rampe delle scale. I puntoni ed i tiranti dal manto a superficie rigata sono tondi realizzati in legno con anima in acciaio. L'intero sistema strutturale è integralmente contraventato configurando la lettura dello spazio museale interno a differenti livelli in un tutt'uno con l'esterno dando così forma alla relazione spazio e struttura che delinea frontiere e regioni spaziali, che hanno connotazioni che ritraggono, in *retentissement* la storia antica e la sapienza del costruire navi a Venezia. Infatti, per analogia i referenti figurativi progettuali acquisiscono dalle vedute dei dipinti di Bellini, di Carpaccio, poi nel Settecento di Canaletto e Guardi alcune parti ancora sotto forma di frammenti di una città costruita in legno, quasi con un significato di provvisorietà.

La fedeltà alle origini si coniuga alla *virtus* umanistica, ne scaturisce la trasfigurazione della città, che da momentanea, realizzata in legno, si muta in stabile nella trovata Istituzionalizzazione che porta alla città di pietra. Il *De bene instituta republica* è il programma costituzionale in cui anche le operazioni edilizie di Pietro Lombardo e Mauro Codussi configurano il rinnovo formale e soprattutto lo straordinario passaggio colto nel progetto per Ca' Venier dei Leoni da parte di Valeriano Pastor. Esattamente nel disegno attraverso l'atto in cui il palazzo diviene da condizione paratattica a mutarsi nel tempo in concetto di unità. Un'immagine che si riconduce alle origini della sapienza del costruire per metodi che presidiano l'articolazione delle tecniche e delle discipline⁶. Nell'accezione antica la *machina* dei Romani rimanda alla *mechanè* dei Greci e a tutti i suoi significati di inganno e trucco per vincere la natura attraverso il suo carattere di *medium*. Diversa è la storia linguistica dell'*ingenium*, ossia il dispositivo, il congegno (l'etimo è proprio quello) che serve a realizzare una funzione. Quella teatrale, è una macchina in *primis* il *deus ex machina*, ma lo è anche il cavallo di



120



Charpente, *Machina*, grande caisse pour les piles (da Diderot e d'Alembert)
 Vittore Carpaccio, *Il Miracolo della Reliquia della Croce al Ponte di Rialto*,
 Venezia, Gallerie dell'Accademia

Troia, e ogni altro meccanismo che sia costruito per compiere un atto "non naturale". "Ma le *machine* per eccellenza rimangono quelle "da guerra", come le *Diverse et artificiose...* del capitano Agostino Ramelli. Soltanto nel tardo Rinascimento la *machina* assumerà altre funzioni, le macchine diventeranno "idrauliche", "pneumatiche", "aritmetiche". E dalle macchine alle macchinazioni il passo è assai breve"⁷. Dal meccanismo scaturisce l'apprendimento e per questo è necessario unire l'idea al dato concreto della sensazione che la storia urbana ed edilizia veneziana evoca e continua per sua natura e struttura ad evocare. Ciò dà luogo alla percezione intellettuale, insieme all'intuizione che genera l'atto fondamentale dello spirito. Il progetto per Palazzo Ca' Venier di Valeriano Pastor è un'autentica macchina, che esibisce verità, (realtà) e che si dispiega nella coesistenza urbana attraverso forme seriali, di "ripetuta addizione" che attestano il fatto storico paratattico attraverso il grande insieme "dei metri e dei ritmi" del volume del palazzo, il quale costituisce connotazioni del tutto speciali nella bellezza che sta nella misura, per sublimarsi in unità. Unità, equivale a conoscenza adeguata a comprendere le trasformazioni razionali come presupposto dell'atto scientifico e tecnico. La configurazione della costruzione è ideale, allo stesso modo volumetricamente esatta. Chiarezza dei mezzi e chiarezza dei fini, precisazione e considerazione degli strumenti. Queste relazioni di doppia e specifica rappresentazione sussistono l'una come memoria viva della *civitas* antica, l'altra come *analogon* dell'Arsenale. Dall'idea dell'essere derivano analiticamente anche i principi essenziali del ragionamento, del fare, ossia di cognizione secondo Rosmini. Dall'idea alla forma, la *machina* è l'opera provvisoria necessaria per costruire altre macchine che a loro volta si trasformano nel loro stato "reversibile" passando dallo stato, inteso in modo positivo, di effimero, a quello duraturo. Questo transito contiene figure che appartengono al tempo e alla fortuna. Aldo Rossi considerava l'opera caduca del Teatro del Mondo ancorata nel Bacino di San Marco come la Fortuna, con la lettera maiuscola, attribuendole lo stesso significato degli scrittori antichi, "di una Dea, o di una impalpabile qualità che quando circonda un luogo, una costruzione, un uomo rende tutto fortunato o fausto"⁸. Anche il progetto di Valeriano Pastor per il Palazzo di Ca' Venier dei Leoni, non poteva che essere una macchina Fortunata nell'accezione antica del termine. A ragione veduta, espressione funzionale del senso del tempo, della provvisorietà, del limite, allo stesso modo uno stato di grazia e di bello. Una bellezza a cui abbandonarsi, di cui innamorarsi e in cui ritrovarsi.

RINGRAZIAMENTI

Si ringrazia per la disponibilità e la sensibile attenzione lo Studio Pastor, nella persona dell'Architetto Barbara Pastor, per la concessione delle figure relative al progetto di concorso del Ca' Venier dei Leoni. Si ringrazia la redazione della Rivista Anfione e Zeto per la pazienza e la cortesia. Infine, non da ultimo, grazie a Maddalena.

NOTE

¹ A. Rossi, *Progetto Venezia*, in *Terza mostra internazionale di Architettura*, vol. I, Electa, Milano 1985, pp.13-15.

² *Ivi*, pp.13-15.

³ V. Pastor, *10 immagini per Venezia*, in *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980, pp. 105-109.

⁴ Il gruppo del professore Valeriano Pastor, per il progetto di concorso del Ca' Venier dei Leoni era composto dagli architetti: Silvio Paolini, Lorenzo Marcolini, Valerio Pedroni. Altri collaboratori: Luca Schiavoni, Marina Albertoni, Luigi Rizzetto, Carlo Zustovi.

⁵ "Progetto di un museo alla Ca' Venier dei Leoni" fu inoltre l'occasione di una importante e approfondita tesi di laurea, come relatore il professore Valeriano Pastor. Meritevole di attenzione e di pubblicazione, gli autori sono: Danilo Beltrame e Renzo Boin. Essi ripresero il tema del concorso della Terza Mostra Internazionale di Architettura e rielaborarono il progetto del Gruppo Pastor e soprattutto definirono "un'architettura finita" protrahendo il tema al disegno esecutivo. Dalla relazione degli autori: la concezione strutturale prevede "la realizzazione di un'orditura esterna con funzione controventante ad ipotizzare una sorta di 'gabbia', realizzata con aste in legno lamellare del diametro di 100 mm e nodi di giunzione in acciaio dal diametro di 406 cm per il sostegno dell'intero edificio, profili in acciaio da doppio T (HE 500), per il controventamento orizzontale. L'ipotesi strutturale prevede anche uno schema con nodi semirigidi in corrispondenza delle giunzioni tra i diversi sistemi di controventamento spaziale, mentre i solai dei singoli piani risultano interamente appoggiati", D. Beltrame, R. Boin, *Progetto di un museo alla Ca' Venier dei Leoni*, "Acciaio forma e funzione", gennaio 1990, pp. 28-33.

- ⁶ La tecnologia consolidata deriva da esperienze edificatorie derivanti spesso da insuccessi o fallimenti che ben presto sono divenuti tradizione e hanno permesso di riconoscere ed adoperare nel tempo in modo corretto i materiali, affinando in tal modo la tecnica.
- ⁷ V. Marchis, *Dall'ingegneria come pratica all'ingegneria come scienza*, in V. Cardone, F.P. La Mantia, *La storia dell'ingegneria e degli studi di ingegneria a Palermo e in Italia*, CoPI - Cues Salerno 2007, pp.61-62.
- ⁸ A. Rossi, *Il teatro del mondo a Venezia* (1979), in *Aldo Rossi Architetture 1959-1987*, a cura di A. Ferlenga, Electa, Milano 1987, p.153.

BIBLIOGRAFIA

- T.W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 2009, trad. it. G. Matteucci (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1970).
- D. Beltrame, R. Boin, *Progetto di un museo alla Ca' Venier dei Leoni*, "Acciaio forma e funzione", gennaio 1990, pp. 28-33.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, trad. it. E. Filippini (ed. or. *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1955).
- E. Benvenuto, *Sotto forma di un infinitesimo*, in *La tensione del fare*, a cura di M. Petranzan, U. Tubini, Pagus, Treviso 1991, pp. 61-65 ("Quaderni di architettura Anfone Zeto").
- *Il nuovo ordinamento degli studi di architettura*, "Casabella", 583, 1991, pp. 28-29.
- A.R. Burelli, *È l'architettura ancora insegnabile? Sul declino dell'arte di costruire*, Aion, Firenze 2010.
- M. Cacciari, *La città*, Pazzini, Rimini 2009.
- L. Canfora, *Gli antichi ci riguardano*, il Mulino, Bologna 2014.
- E. Concina, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Marsilio, Venezia 2006.
- *La città bizantina*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- *L'Arsenale delle Repubblica di Venezia*, Electa, Milano 1984.
- A. Cornoldi, *L'architettura della casa*, Officina, Roma 1989.
- I. de Solà - Molares, *Decifrare l'architettura. Inscriptiones del XX secolo*, Allemandi, Torino 2005.
- *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Allemandi, Torino 2005.
- R. Giannone, *Abitare la frontiera, il moderno e lo spazio dei possibili*, a cura di F. Rella, Cluva, Venezia 1985.
- P. Lovero, *Samonà e l'unità architettura urbanistica*, "Parametro", 39-40, 1975, pp.54-61.
- V. Marchis, *Dall'ingegneria come pratica all'ingegneria come scienza*, in V. Cardone, F.P. La Mantia, *La storia dell'ingegneria e degli studi di ingegneria a Palermo e in Italia*, CoPI - Cues, Salerno 2007, pp.61-62.
- P. Marconi, *Il recupero della bellezza*, Skira, Milano 2005.
- P. Maretto, *La casa veneziana*, Marsilio, Venezia 1986.
- J. Mc Andrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, Marsilio, Venezia 1983.
- M. Merleau Ponty, *Segni fenomenologia e strutturalismo*, a cura di A. Bonomi, trad. it. G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano 2015 (ed. or. *Signes*, 1945).
- R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi, Torino 2004, 2 voll.
- V. Pastor, *Tracce*, Il Poligrafo, Padova 2017.
- *Le voci del silenzio*, in M. Montuori, F. Pittaluga, *Insegnare l'architettura*, Il Cardo, Venezia 1994, pp. 103-124.
- *Dalla forma metropoli all'orizzonte transmetropolitano*, in *Premio Tercas Architettura 1987*, Centro Tetraktis, Teramo 1987.
- *10 immagini per Venezia*, in *10 immagini per Venezia*, a cura di F. Dal Co, Officina Edizioni, Roma 1980, pp. 105-109.
- *Profilo metodologico della progettazione*, in *Zibaldone Rilievo Progetto Disegno*, Cluva, Venezia 1979, pp. 9-26.
- A. Rossi, *Il teatro del mondo a Venezia*, 1979, in *Aldo Rossi Architetture 1959-1987*, a cura di A. Ferlenga, Electa, Milano 1987.
- *Progetto Venezia*, in *Terza mostra internazionale di Architettura*, vol. I, Electa, Milano-Venezia 1985.

S. Vanni Rovighi, *Filosofia della conoscenza*, Studio Domenicano, Bologna 2007.

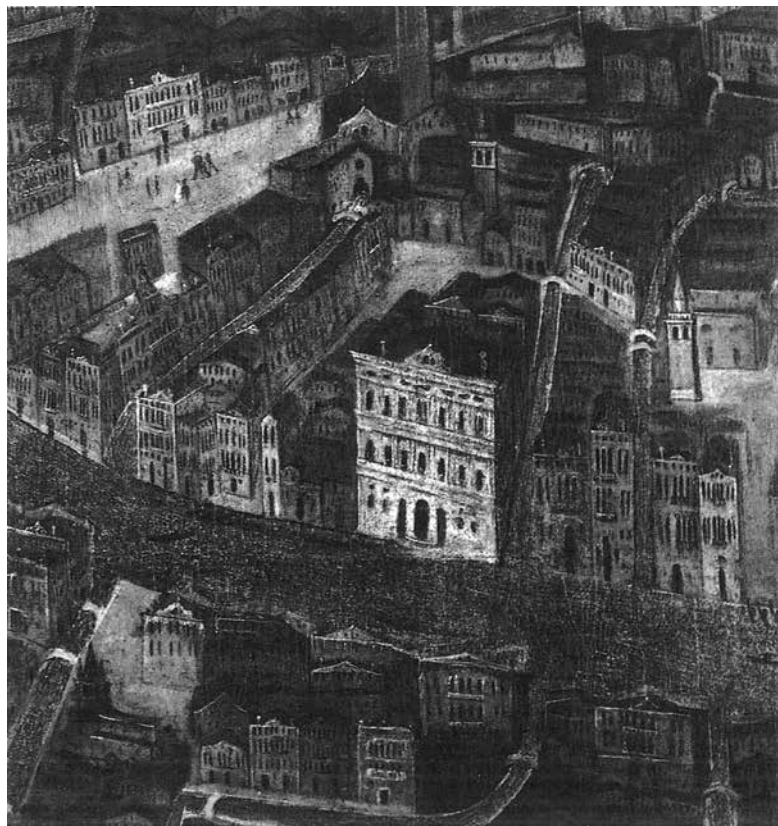
F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Hoepli, Milano 2019.

P. Valesio, *Il lituo dell'augure*, in *La tensione del fare*, a cura di M. Petranzan, U. Tubini, Pagus, Treviso 1991, pp. 107-110 ("Quaderni di architettura di Anfione e Zeto").

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982.

— *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985.

M. Zorzi, *Dalla casa in linea veneziana una moderna villa urbana*, in *Mauro Lena. Ville urbane per Bissuola - Carlo Magnani Strade possibili*, "Mestre. Idee per una città possibile", 2, Marsilio, Venezia 2002.



G.B. Arzeni, *Veduta di Venezia*, part. con Ca' Corner della Ca' Granda, fine XVI - inizio XVII secolo, Venezia, Museo Correr

silvia cattiodoro

musealizzare il paesaggio. le pratiche progettuali dell'allestimento per la valorizzazione dei territori dell'alta valle del but

125

Quasi un quarto di secolo fa, i paesi membri dell'Unione Europea firmavano la Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 20 ottobre 2000) nella quale si affermava la presa di coscienza dell'importante funzione del paesaggio "sul piano culturale, ecologico, ambientale e sociale"¹. Superando l'estetica contemplativa tipica dell'interpretazione romantica ottocentesca che si era riverberata per tutta la prima metà del Novecento e le definizioni dei decenni successivi tra tentativi di accordo, salvaguardie parziali e un dialogo intermittente di geografia e museografia padre di approssimazioni di vario genere, il paesaggio veniva finalmente designato come "una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni"². Tuttavia, si dovettero aspettare altri tre anni perché la salvaguardia degli aspetti intangibili fosse attenzionata dall'ICOM, e poi fino all'International Museum Day (IMD) del 2016 intitolato "Museums and Cultural Landscapes" per riconoscere alla questione ambientale, di cui soprattutto in Italia il paesaggio è il soggetto principale, un vero e proprio rilievo museografico³. È infatti la connessione tra musei e paesaggio a sancire l'inclusione di quest'ultimo nell'*heritage* determinandone la conservazione e la cura, oltre che la gestione, la salvaguardia e la valorizzazione delle componenti intangibili – accanto a quelle tangibili – finalizzate anche a uno sviluppo locale differenziato e specifico, così importante per l'economia.

Se i musei hanno una responsabilità nei confronti dei paesaggi in cui sono inseriti, ossia del contesto geografico, storico, economico, sociale e culturale, ciò significa dare a questa istituzione un peso più politico e anche più orientato all'attualità, attraverso il quale agire per la cura e la gestione di città o comunità locali, anziché limitarsi alla dedizione di collezioni e archivi. Alla luce di queste nuove responsabilità, non si può prescindere da un ragionamento su come i Paesaggi Culturali si stiano modificando attraverso le variazioni climatiche, antropiche ed economiche.

Mentre fino a pochi anni fa "musealizzare il paesaggio" prendeva l'accezione negativa e polemica di attuare "forme di tutela vincolistica e passiva applicate a spazi di vasta estensione"⁴, nel nuovo Millennio paesaggio e museo si legano in un rapporto originale e proficuo. Grazie al rinnovato interesse dei geografi per gli aspetti museali e, parallelamente, all'apertura delle istituzioni vocate alla conservazione dell'oggetto verso un più maturo interesse alla valorizzazione (materiale e immateriale) del contesto, il concetto di musealizzazione del paesaggio non ha più a che fare con il "fissare" o "imbalsamare" un territorio in una condizione data o – peggio ancora – farlo tornare a un passato ipotetico e fittizio⁵. Significa piuttosto amplificare, guidare, progettare e rendere percepibili i cambiamenti, in particolare nelle relazioni tra gli elementi di natura e cultura che il paesaggio contiene.

L'urgenza ambientale dichiarata fin dagli anni '50-60 del Novecento dall'ICOM nel presentare attività di ricerca e di educazione per i patrimoni culturali *in situ*, primariamente i beni archeologici, e di salvaguardia naturale come



Mostra finale del Laboratorio di Arredamento e Architettura degli Interni presso la Sala Comunale di Sutrio (UD)

i percorsi intrapresi da molti Musei di Storia Naturale, sono maturati in una consapevolezza, anche organizzativa, che traguardando una certa tradizione, approda a nuove forme integrate di tutela e valorizzazione di un intero contesto che necessitano di organizzazione, verifica e, soprattutto, trasmissione.

Per capire questa fondamentale trasformazione che riguarda la sfera tangibile e quella intangibile e metterla in relazione con le recenti emergenze ambientali, nell'ambito di un finanziamento alla ricerca dell'Università degli Studi di Palermo (bando "Eurostart 2022"), si è costituito il gruppo "Transizioni" guidato da docenti dell'area del progetto architettonico con specificità tra loro trasversali, dall'Architettura del Paesaggio (prof.ssa Maria Livia Olivetti) all'Architettura degli Interni e Allestimento (prof.ssa Silvia Cattidoro) alla Progettazione Architettonica (prof. Michele Sbacchi). Se ben attuate, le riflessioni derivate dalla comunità epistemica⁵ entro la quale questo tema porta a confrontarsi possono esercitare influenze sui dibattiti pubblici e sulle scelte politiche molto oltre a ciò che solitamente può accadere in un'aula universitaria.

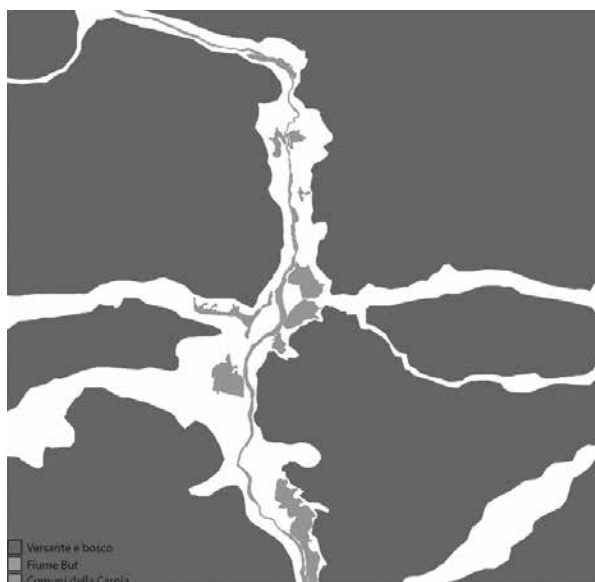
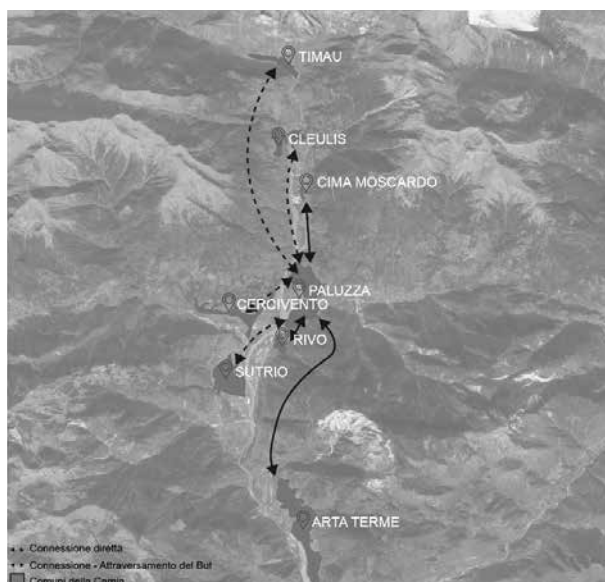
All'interno di questa piattaforma la riflessione si è rivolta inizialmente all'intersezione tra natura, cultura e società nei paesaggi fragili che hanno subito recentemente vere e proprie mutilazioni a causa dei disastri climatici, come la tempesta Vaia o l'impatto dei ripetuti incendi nel territorio siciliano in conseguenza a siccità e aumento eccessivo delle temperature.

Alle consuete attività di indagine e riflessione su casi studio, sottoposti in un secondo tempo anche agli studenti attraverso un ciclo di conferenze internazionali⁷, è stata affiancata una serie di attività di didattica innovativa che testavano possibilità sul campo di diversa natura con gli studenti.

Conscia che le parole di Colin Rowe – "The purpose of architectural education is not alone to train a student for professional education, but above all to stimulate his/her spiritual and intellectual growth, to develop his/her intellectual faculties and to enable him/her to grasp the meaning of architecture"⁸ – riguardino un metodo sperimentabile dentro e fuori dalle aule con risultati complementari finalizzati alla completezza dell'educazione architettonica, la docenza ha aderito con il Laboratorio di Architettura degli Interni e Arredamento prima e con il Laboratorio di Arte dei Giardini e Architettura del Paesaggio pochi mesi più tardi ai bandi competitivi proposti dai comuni di Sutrio e Paluzza, in Carnia su azioni PNRR che hanno permesso di indagare tramite proposte progettuali la museografia diffusa nel paesaggio e l'uso di aree interstiziali nel borgo. In entrambi i casi si è trattato di azioni di ricucitura di spazi pubblici di piccole dimensioni, ma rilevanti per la cittadinanza che è intervenuta come parte attiva nelle operazioni propeudeutiche alle fasi progettuali.

L'esperienza in loco per gli studenti, inoltre, è stata particolarmente proficua in quanto hanno avuto modo di calarsi in un territorio apparentemente molto diverso da quello siciliano per paesaggio, socialità e tradizioni ma dal quale, col passare dei giorni, riuscivano a trarre spunti di confronto e similitudini su cui costruire un bagaglio di buone pratiche trasferibili in analoghe realtà dei borghi minori isolani, oggetto di riflessione in molti corsi e laboratori dei piani di studi a cui erano iscritti. L'esperienza al di fuori dal proprio territorio, vissuta oggi che il viaggio è più facilmente accessibile rispetto al passato, è ugualmente fertile per il fatto di essere messi faccia a faccia con problemi e opportunità che i luoghi sviluppano come specificità nelle quali Natura, Cultura e Socialità – i 3 strati che compongono la vita umana – dialogano diversamente e possono essere affrontati "in vitro", pur senza frapporre la distanza e l'astrazione tipiche del progetto in aula.

Alle lezioni ex-cathedra sui concetti di "museo integrale"⁹ ed "ecomuseo"¹⁰, si sono affiancate inizialmente un ciclo di ricognizioni riguardanti l'architettura tradizionale e le esperienze innovative in Carnia di architetti la cui fama è andata molto oltre il riconoscimento locale, come Gino Valle, poi le visite nelle aziende dell'area note a livello internazionale nel settore del legno come Fantoni ed Eurostratex¹¹. Infine, i progetti si sono concentrati sulla valorizzazione del paesaggio attraverso il recupero e l'aggiornamento degli antichi percorsi di collegamento delle contrade. A Paluzza il percorso rinnovava la presenza delle *pedrade*, gli antichi percorsi nel *Zardin dai Siors*, un bosco urbano *ante litteram* che lambiva l'abitato ed era usato per incontri più o meno riservati tra gli abitanti, mentre a Sutrio collegava visivamente e fisicamente le chiese, memoria dell'assai articolato sistema fortificato di epoca medievale¹². Parallelamente, durante il periodo in residenza, dall'archivio comunale di Sutrio sono stati rinvenuti gli albi originali dell'anti-



ca scuola di Arti e Mestieri nella quale fino agli anni '60 del secolo scorso si formavano gli intagliatori della zona famosi fino alla laguna di Venezia da cui sono stati recuperati alcuni elementi grafici rientrati nei progetti e che sono stati oggetto di un primo progetto di musealizzazione. I progetti presentati dagli studenti alla cittadinanza hanno avuto lo scopo prioritario di mostrare con "sguardo persiano"¹³ le molteplici possibilità di questi paesaggi che stanno transitando non più solo da un'economia montana a un'industria turistica, ma all'interno di quest'ultima, da un quadro solo di *leisure* a un quadro culturale, in cui vi è un tentativo costante di recupero e aggiornamento della tradizione intesa come parte del paesaggio immateriale. Un ulteriore passo in avanti sul tema dei paesaggi in transizione si è fatto con l'approfondimento della devastante tempesta Vaia abbattutasi sul Nordest tra il 26 e il 30 ottobre 2018 e della conseguente infestazione di bostrico dell'abete rosso (*Ips typographus*) avvenuta nel biennio successivo a causa dell'impossibilità, legata all'epidemia di Covid-19 e al lockdown, di ripulire rapidamente i boschi dagli alberi schiantati. Attraverso il Workshop Internazionale "Taking Action. Beyond Disaster" nato dalla collaborazione tra l'Unità di ricerca "Laboratorio Sperimentale del saper Fare" dell'Università Iuav di Venezia e la piattaforma no-profit internazionale con Emergency Architecture and Human Rights con sede in Danimarca, gli studenti Iuav guidati dal prof. Giovanni Mucelli, con la collaborazione dell'arch. Andrea Maggiolo (EAHR) e della prof.ssa Sivia Cattiodoro dell'Università degli Studi di Palermo hanno realizzato una struttura temporanea ombreggiante posizionata nell'area di sosta di Rivo di Paluzza, sorta di prototipo per abitare consapevolmente la Carnia. Chi scrive sostiene infatti che attraverso piccole esperienze di *learning by doing* inserite in un percorso più tradizionalmente teorico e storico, si sviluppi negli studenti un pensiero laterale utile alla formazione del futuro architetto.

La struttura, rappresentante tre alberi stilizzati costruiti con listelli di abete e da una chioma in tessuto-non tessuto, era installata su di una pedana, anch'essa lignea, riportante i dati principali del disastro Vaia: 870 mm di pioggia caduti, venti a quasi 200 km/h, 42.000 ettari di bosco distrutto, 8.600.000 mc di legname da smaltire, 3.000.000.000 € di danni e un non-stimato di danni causati al suolo a causa della deforestazione e della proliferazione incontrollata del bostrico tipografo.

La posizione del padiglione informativo, in un'area verde molto utilizzata dai villeggianti e al centro del sistema di piccoli comuni a vocazione turistica composti da Sutrio, Paluzza e Cercivento, è stata scelta per dare la possibilità di osservare da questa piattaforma gli effetti dei danni sul paesaggio dello Zoncolan e dei monti limitrofi a distanza di qualche anno e l'evidente transizione da un bosco prettamente di conifere a un bosco misto tipico di un rinfoltimento controllato ma non artificiale.

La temporaneità della struttura ha dato inoltre alle amministrazioni dei tre comuni uno spunto di riflessione sulla necessità di porre dei punti di osservazione mobili sul paesaggio, che di volta in volta permettano una riflessione su eventi che modificano l'intorno in modo significativo, cosa ancor più evidente in un paesaggio principalmente naturale.

Tali esercizi sono necessari anche alla collettività per imparare che non solo gli artefatti del passato – tra l'altro, non sempre degni di nota – necessitano di una valorizzazione (possibilmente "non come oggetti di culto ma come promotori di nuovi artifici e di nuove attività come la conservazione, la tutela, il riuso, il restauro e la fruizione"¹⁴), ma anche le problematiche più attuali.

Pur trattandosi di esperienze apparentemente separate che ricadevano in attività promosse da differenti laboratori progettuali, l'essenza della ricerca è stata convogliata dal gruppo di ricerca nella partecipazione al bando Interreg Next Med, estendendo alcune pratiche di valorizzazione acquisite a un progetto più ampio, in grado di dare consapevolezza sul corretto utilizzo delle risorse idriche e informazioni sui dati principali dei recenti eventi di progressiva siccità in alcune aree del Mediterraneo, come la Sicilia e il sud della Spagna, rielaborando i saperi tradizionali e alcune tecniche desunte dagli insegnamenti di paesi con analoghe esperienze.

Il gruppo di ricerca, il cui lavoro attualmente è *in progress*, attraverso queste strategie sul campo che prevedono anche la musealizzazione del paesaggio orientata soprattutto al progetto sull'immateriale, intende stilare un *vademecum* di indicazioni per modificare l'utilizzo dei luoghi oggetto di criticità climatiche, necessario per affinare la nostra sensibilità alla crisi ambientale. Rielaborando un famoso saggio di Heidegger¹⁵, "coltivare" e



129



Workshop Internazionale "Taking Action. Beyond Disaster". Alcuni momenti del montaggio del padiglione informativo realizzato a Cervineto (UD)

“custodire” – le cui radici in lingua tedesca sono le medesime di “costruire” – oggi significano prendere atto di come l'ambiente si modifica impercettibilmente giorno per giorno e “prendersi cura” di questa sua trasformazione attraverso la transizione dei nostri comportamenti in relazione allo spazio, alla tradizione e alle relazioni di comunità. Nell'educazione dell'architetto del Terzo Millennio questa consapevolezza della cura dovrebbe precedere il desiderio innato di costruire e accompagnare le teorie e i metodi in modo da non disconnetterli dalla realtà. Questo è forse il senso di fare esperienze didattiche *on site* nell'era della transizione al digitale e della smaterializzazione.

Nell'alta valle del But dove si è compiuta l'esperienza didattica e di ricerca oggi la natura si è ricostruita – in un modo più caotico forse, ma altrettanto vitale – mentre gli abitanti rischiano unicamente di dimenticare, come spesso accade in occasione degli avvenimenti nefasti che si vorrebbero espunti dai ricordi, soprattutto in luoghi che stanno compiendo una transizione all'economia principalmente turistica.

Adattarsi è proprio dell'atteggiamento umano legato all'istinto: ciò significa dimenticare il più velocemente possibile, cambiare e ripartire. Se per certi versi questa attitudine è la base della sopravvivenza della specie, sarebbe bene al fine di evitare la reiterazione di alcuni errori, che hanno innegabilmente assecondato le crisi climatiche degli ultimi anni, mantenere un atteggiamento “museale” – ricordare-capire-migliorare – che solo una rielaborazione attraverso un progetto complessivo di materiale e immateriale può garantirci.

NOTE

¹ Cfr. <https://www.premiopaesaggio.beniculturali.it/convenzione-europea-del-paesaggio/>

² Convenzione Europea del Paesaggio, versione italiana, Capitolo 1, art. 1 lettera a.

³ L'IMD 2016 assevera ciò che era già stato sancito dalla Carta di Siena due anni prima: “The identity of the Italian landscape is intimately related to the special nature of a cultural heritage which is broad, widespread, solid, stratified and an integral part of the environment as in few other places around the world. This makes Italy a huge ‘open air museum’, an ‘extended’ museum which is as large as the entire national territory and is made up of thousands of assets dispersed far and wide”. Cfr. <https://www.icom-italia.org/musei-paesaggi-culturali/>.

⁴ P. Pressenda, M.L. Sturani, *Paesaggio e musei: sulle tracce di Massimo Quaini*, in R. Cevasco, C. A. Gemignani, D. Poli, L. Rossi (a cura di), *Il pensiero critico fra geografia e scienza del territorio. Scritti su Massimo Quaini*, FUP, Firenze 2021, pp. 171-185:172.

⁵ In questa sede non è possibile per ragioni di spazio approfondire un argomento già a lungo dibattuto dalle discipline del progetto e della storia, se sia possibile e corretto riportare architetture, luoghi, comunità al “com'era dov'era” e in che modi agire, soprattutto in presenza di calamità (si veda, ad esempio, per restare nel territorio friulano le diverse scelte di ricostruzione tra Venzone e Gemona dopo il terremoto del 1976. Cfr. P.F. Caliani, S. Cattiodoro, *Ricostruire/riedificare dopo la fine del Moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico*, “Anfione e Zeto”, 30, 2020, pp. 122-129).

⁶ Le comunità epistemiche sono reti formali e informali di esperti la cui influenza in alcuni campi guidata dalla disseminazione a più livelli può essere decisiva in scelte amministrative. “[...] Comunità epistemiche delle zone costiere del Mediterraneo hanno prodotto conoscenze tanto convincenti per i responsabili politici da spingere in direzione di un adattamento a esse nelle politiche pubbliche, al fine di risolvere i problemi causati da vari Stati, ma che influenzano tutti gli Stati [...] Pertanto il coinvolgimento di queste comunità epistemiche è molto importante al giorno d'oggi, per la conoscenza e per tutte le competenze che esse forniscono facilitando la risoluzione dei problemi ed esplicitando le cause e gli effetti prodotti da questo tipo di decisione” (E. Abazi, *Le comunità epistemiche e il coordinamento delle politiche regionale: il caso per la regione adriatico-ionica*, in *Innovazione e integrazione nelle politiche di sviluppo territoriale per la regione Adriatico-Ionica*, Adrigov, Bologna 2016, pp. 106-111, <https://shs.hal.science>).

⁷ All'omonimo ciclo di conferenze internazionali hanno partecipato lo studio Wagon Landscaping (Francois Vadepeid e Mathieu Gontier), la prof.ssa Annalisa Metta (Università Roma Tre) e il prof. Giovanni Mucelli (Università Iuav di Venezia) e i critici e curatori d'arte indipendenti Martina Cavallarin e Antonio Caruso.

⁸ C. Rowe, *“Handbook of the School of Architecture” of the Austin School of Architecture*, University of Texas, 1954, based on a memorandum by Colin Rowe and Bernhard Hoesli, cit. da R. Capozzi, *Sull'insegnamento della Composizione nelle Scuole di Architettura*, “Op. Cit.”, 176, 2022, pp. 19-26:19.

⁹ Nel 1972 la Dichiarazione di Santiago del Cile decreta la nascita del concetto di “museo integrale”, che vede il museo come un'istituzione al servizio della società di cui è parte integrante e di cui riflette le caratteristiche.

¹⁰ “Il museo tradizionale si realizza in un edificio, con una collezione e per un pubblico specifico. L'ecomuseo si propone di riscattare questi principi applicandoli al territorio, a un patrimonio integrato, a una comunità partecipativa e a favore dell'ambiente, come atto educativo per l'eco-sviluppo” (estratto della “Dichiarazione di Oaxtepec”, in H. De Varine, *L'ecomuseo singolare e plurale*, d. it. a cura di M. Tondolo, D. Jalla, Utopie Concrete, Gemona del Friuli - UD, 2021, p. 61).

¹¹ Il Gruppo Fantoni con sede a Osoppo, a pochi chilometri da Udine, è leader mondiale nella produzione di pannelli in MDF e truciolare, laminati e carte melamminiche, sistemi per l'ufficio e sistemi fonoassorbenti. Da generazioni le aziende afferenti al gruppo lavorano in sinergia per valorizzare la produzione di derivati del legno attraverso ricerca innovativa, sostenibilità e un approccio consapevole e circolare. Eurostratex, nel territorio di Sutrio (UD), realizza travi in legno lamellare, X-lam e pareti a telaio realizzando strutture in collaborazione con i più importanti architetti del momento, come Renzo Piano e Norman Foster.

¹² Tradizionalmente si vuole che la distruzione dei castelli si sia compiuta come rappresentazione in seguito ai grandi tradimenti dei feudatari carnici nei confronti dei patriarchi di Aquileia Bertrando e Nicolò di Lussemburgo a metà del '300, motivo per cui la maggior parte dei castelli abbattuti vennero sostituiti da chiese (cfr. M. d'Arcano Grattoni, *Il sistema fortificato in Carnia nel Medioevo*, ottobre 1992, ora in https://consorziocastelli.it/biblioteca/publicazioni/notiziario/copy5_of_anno-2002/inserito-86, consultato il 30/08/2024).

¹³ Cfr. S. Cattiodoro, *The Persian Glimpse. Lo sguardo persiano*, in "TRIA International Journal of Urban Planning", 24, 1/2020, pp. 69-80.

¹⁴ G. De Giovanni, *Problematiche di valorizzazione, fruizione e musealizzazione dei beni culturali. Tecnologie innovative per la città ritrovata*, in *Il paesaggio agrario italiano proto-storico e antico. Storia e didattica*, a cura di G. Bonini, A. Brusa, R. Cervi, Istituto Alcide Cervi, Gattatico, 2010, pp. 165-177.

¹⁵ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo, *Saggi e discorsi* (1951), trad. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 96-107.

michele sbacchi

paesaggio e architettura nell'era della siccità

132

Una nuova geografia

Le immagini del lago di Pergusa totalmente asciutto, ampiamente diffuse poco tempo fa hanno stigmatizzato l'impennarsi esponenziale della siccità nei paesi del basso Mediterraneo. Ciò non deve stupirci. Infatti, come è noto, nei paesi del Mediterraneo gli effetti del cambiamento climatico sono del 20% superiori della media degli altri paesi.

Ormai da molti anni sappiamo come il Mediterraneo rappresenti un luogo dove gli effetti dei cambiamenti climatici sono estremizzati e anticipati, rispetto ad altre regioni del mondo e l'Italia si trova al centro di questo *hot spot* del cambiamento climatico. Si tratta di una delle aree più sensibili per via dell'aumento della temperatura e della diminuzione e concentrazione delle precipitazioni, che potrebbe provocare conseguenze imprevedibili nel rapporto tra temperatura dei mari, venti, precipitazioni e numero di fulmini.¹

Come sappiamo, la siccità è dovuta primariamente al surriscaldamento, ma vanno considerate anche altre cause: l'impermeabilizzazione dei suoli, la cattiva gestione dei fiumi e delle aree naturali, l'inefficienza delle attività produttive rispetto allo sfruttamento delle risorse naturali.

La siccità sta producendo cambiamenti sostanziali dell'ambiente costruito e naturale e sta innescando processi che investono direttamente l'architettura intesa come "forma fisica del territorio". Paesaggi e architetture, nella loro inscindibile combinazione, si stanno trasformando in modo progressivo e difficilmente monitorabile. La rilevanza di questo cambiamento, peraltro, a nostro avviso, sta sfuggendo dall'attenzione degli architetti. Possiamo dire che anche nel caso specifico della siccità, così come generalmente per il *climate change*, gli architetti sono affetti da quella "Grande cecità" che Ghosh ha attribuito alla letteratura?²

Ma vediamo, seppur sommariamente, i tratti formali di queste mutazioni. Il primo effetto diretto della siccità sul territorio consiste nella desertificazione ovvero l'estendersi di ampie aree aride in territori che fino a poco prima erano vegetati. È un fenomeno noto, di grande evidenza e non necessita quindi di essere descritto. È chiaro che il paesaggio desertico indotto costituisce un rilevante cambiamento visuale. A questo effetto diretto, non antropico, vanno sommate le mutazioni causate invece da azioni consequenziali dell'uomo. Tra queste certamente, *in primis*, l'abbandono di aree agricole, in realtà non ancora aride, ma per le quali i coltivatori non trovano più remunerativa la coltivazione.

Una seconda azione antropica, di effetto paesaggistico diverso, consiste invece nel cambiamento colturale attuato in alternativa all'abbandono. Talune specie vengono spiantate a favore di piante meno idrovore e/o più adatte al clima caldo. Nel Mezzogiorno, per esempio, è in atto un processo continuo di riduzione di alcune coltivazioni di lunga tradizione ed ampia diffusione come la vite e l'ulivo, ma anche il grano. Esse vengono rimpiazzate con coltivazioni diverse quali per esempio i frutti tropicali. L'inserimento, spesso episodico, di queste colture genera un effetto paesaggistico notevole all'interno di un paesaggio agrario con una immagine ben consolidata e con delle valenze culturali di cui ben sappiamo.

Una terza azione antropica, anch'essa indotta dalla incipiente siccità, consiste sia nella ricerca di o riattivazione di fonti di acqua alternative alla rete idrica sia nella costituzione di nuovi depositi di acqua. Infatti la mancanza congiunta sia di acqua piovana e sia di disponibilità di acqua da rete idrica rurale centralizzata genera il ritorno a quelle forme sia di approvvigionamento che di accumulo che erano state abbandonate all'insorgere dei grandi acquedotti rurali alimentati dalle grosse riserve delle dighe. Quindi una sorta di passo indietro cronologico nel riutilizzo di vecchie procedure e risorse quali pozzi e sorgive per quanto riguarda l'approvvigionamento e laghi per quanto riguarda il deposito. Queste azioni "dal basso" sono in effetti parallele ad una politica di accumulo dell'acqua che è cambiata. Si usa lo slogan "dalle grandi dighe ai piccoli stagni"³ per descrivere questo fenomeno in atto in realtà da più di un ventennio. Si è passati da un sistema fatto da grossi contenitori ad uno con piccoli contenitori – *small reservoirs* (SR) – secondo la definizione degli idrologi. Le grandi dighe, che sono state i capisaldi dell'approvvigionamento idrico dal dopoguerra ad oggi, vengono costruite in numero di gran lunga minore. La ragione di questa inversione di tendenza consiste nella variabilità delle piogge indotta dal cambiamento climatico che impone infatti un sistema di accumulo dell'acqua molto differenziato: i grandi bacini devono quindi essere affiancati da bacini medi, piccoli e piccolissimi. È in atto di conseguenza nelle nostre campagne la proliferazione di piccoli laghi a uso quasi domestico. E la loro diffusione crescerà a ritmo più intenso. Questi piccoli laghetti, peraltro, si affiancano agli stagni di fitodepurazione i quali sono anch'essi soggetti ad un incremento in quanto, concorrono all'approvvigionamento idrico. Anche in questo caso l'effetto paesaggistico non è trascurabile: gli stagni di fitodepurazione e la loro vegetazione circostante hanno caratteristiche formali precipue. Pertanto il paesaggio agrario a venire muterà: esso sarà, molto più che adesso, costellato da piccoli laghetti e stagni che, insieme alla vegetazione ai loro margini riconfigureranno l'aspetto delle nostre campagne. In ultimo si dovrebbe anche considerare la diffusione crescente nelle aree desertiche o semidesertiche di collettori di rugiada e di umidità (*Dew and fog collectors*). Essi costituiscono un ulteriore banco di prova per la progettazione architettonica sia che si tratti di apparati *free-standing* sia che siano, integrati agli edifici. Si tratta spesso di torri isolate che quindi, seppur non di grandi dimensioni, caratterizzano marcatamente il paesaggio. Da quanto fin qui descritto si può desumere che il futuro – ma già il presente – ci riserva non trascurabili effetti della siccità sul territorio. Si potrebbe dire che siamo di fronte a una *Geography in motion*⁴, un paesaggio soggetto a una variegata trasformazione che richiede l'attenzione e la riflessione da parte degli architetti. La siccità, infatti, impone cambiamenti non solo pragmatici ma profondamente culturali nel modo di intendere l'edificio, l'infrastruttura e il paesaggio.

Il rapporto tra acqua ed edificio: un'inversione di tendenza

Abbiamo visto le numerose e varie mutazioni che la siccità provoca sulla forma del territorio. Esse sono spesso determinate da un diverso rapporto con l'acqua che si cristallizza in due azioni: la raccolta e l'accumulo. Ci chiediamo ora, però, che cosa succede quando queste medesime esigenze di raccolta e di accumulo si devono mettere in opera in ambito urbano. In un ambito, cioè, dove tutto quello che si vuole fare deve essere contratto nell'ambito ristretto dell'involucro dell'edificio o, al massimo, in un piccolo intorno adiacente. Come si può dare conto ad un'esigenza di raccolta di acqua e di suo accumulo nello spazio "misurato" e condensato dell'edificio urbano? Naturalmente vengono alla mente i serbatoi a torre come quello che Le Corbusier progettò all'inizio della sua carriera o quelli che spesso svolgono il ruolo di come landmark urbani. Ma certamente più interessanti dal punto di vista del progetto di architettura sono quei casi in cui i serbatoi sono integrati all'edificio e concorrono quindi pienamente alla definizione architettonica dello stesso. Ci sembra utile a questo proposito citare due esempi: il Palazzo Di Monte a Monte San Savino di Antonio da Sangallo il Vecchio e il *Lighthouse building* di Charles Rennie Mackintosh a Glasgow. In Palazzo Di Monte il grande serbatoio è in effetti del tutto integrato all'edificio in quanto esso costituisce la base di un giardino pensile, accessibile dal cortile centrale e che fa sistema col basamento del palazzo. A Glasgow il serbatoio si trova in una torre posta all'angolo dell'edificio con un ruolo urbano notevole. Esso si costituisce come parte inalienabile del sistema della facciata.



134



Antonio da Sangallo il Vecchio,
Palazzo Di Monte, Monte San Savino, Arezzo
Henning Larsen,
Solrødgaard Water Treatment Plant, Hillerød
Steven Holl, Whitney Water Purification Facility
and Park, Hamden (CT)

Però cominciano ad emergere anche piccole realizzazioni locali dove i serbatoi a piano terra ricompaiono e diventano elementi di articolazione della sezione dell'edificio. Su queste sperimentazioni si deve, a nostro avviso, insistere. Nel futuro infatti i serbatoi necessari all'interno dell'edificio saranno molti di più e saranno sempre più grandi e soprattutto diffusi. Quindi ci pare opportuno che le forme di integrazione tra accumulo di acqua ed edificio dovranno dare luogo a sperimentazioni progettuali che facciano della riserva d'acqua un elemento spaziale del basamento dell'edificio e non una appendice tecnica da nascondere.

Ma è importante notare che non sarà solo il basamento a riconfigurare la nostra idea di edificio. Le esigenze di raccolta – questa volta non di deposito – dettate dalla siccità produrranno un cambiamento nel modo di essere di un altro fondamentale componente della *fabbrica*: il tetto.

La nostra idea di architettura include la nozione che l'architettura è "riparo", riparo dalle intemperie, dalla pioggia, in ultima istanza dall'acqua. Il tetto, quindi, schermo dalla pioggia e "allontana" l'acqua dal "luogo" dell'architettura. Così è per esempio per Laugier:

Consideriamo l'essere umano alla sua origine: le sue sole risorse, l'unica sua guida, risiedono nell'istinto e nei desideri naturali. Egli necessita di un luogo dove riposarsi [...] ed eccolo nuovamente felice, quando densi vapori si innalzano e si condensano in spesse nubi, dalle quali una pioggia tremenda scroscia come un torrente sull'accogliente foresta. [...] Esce dunque all'aperto, risoluto a supplire col suo ingegno alla rudezza ed alla negligenza della natura, e deciso a costruirsi un alloggio che lo copra senza seppellirlo. Alcuni rami divelti costituiscono il materiale idoneo al suo disegno ed avendone scelti quattro fra i più robusti, li erige verticalmente piazzandoli ai vertici di un quadrato. Alla loro sommità, ne pone orizzontalmente altri quattro, sui quali altri ancora, inclinati e congiunti alle estremità, sono disposti in modo da formare una sorta di tetto, che viene ricoperto di fogliame abbastanza folto, perché né la pioggia né il sole possano penetrare. Ed ecco, finalmente, il nostro uomo sistemato nel suo alloggio.⁵

L'architettura è quindi volta ad escludere l'acqua e lo fa mediante il tetto. Non diversa è la questione per un altro padre del pensiero architettonico. Così scrive Adolf Loos:

L'uomo cercava rifugio dalle intemperie, protezione e calore durante il sonno. Cercava di coprirsi. Il tetto è il più antico elemento architettonico. Dapprima esso era costituito da pelli o da prodotti dell'arte tessile. Questo significato della parola è ancora oggi riconoscibile nelle lingue germaniche. Il tetto doveva essere sistemato in modo tale da fornire riparo sufficiente all'intera famiglia! Furono perciò aggiunte le pareti che offrivano nel contempo riparo sui lati. È in questo modo che si è sviluppato il pensiero architettonico tanto nell'umanità che nel singolo.⁶

Quindi la "esclusione" dell'acqua, l'annullamento della pioggia configurano il senso che il tetto assume nella genesi dello spazio. Esso è il modo con il quale lo intendiamo ancora oggi. Esso è profondamente radicato nella nostra concezione della nozione di riparo.

Ma adesso bisogna cambiare un po' la prospettiva e pensare al tetto in un modo diverso. Infatti, alla luce dei problemi imposti dalla siccità, il rapporto tra edificio ed acqua verrà impostato diversamente. L'acqua infatti necessita di essere accumulata e non allontanata dal corpo dell'edificio. Inoltre la pioggia non dovrà essere più intesa come un elemento da escludere ma piuttosto da ricercare. Il tetto pertanto dovrà essere inteso anche come un captatore di pioggia (ed anche di umidità di condensa). Senza che perda la sua funzione di riparo. Anche in questo caso si apre un terreno di sperimentazione per il progetto.

All'interno di questo nuovo modo inclusivo di intendere il rapporto tra acqua ed edificio stanno le numerose realizzazioni di *Water Treatment Plants* e di *Water Resource Recovery Facilities* (WRRF). Si tratta di infrastrutture per il trattamento delle acque nelle quali il ruolo di captazione ed accumulo sono fondamentali del progetto e la fusione tra acqua, edificio e territorio/paesaggio annulla, di fatto, la nozione stessa di infrastruttura.

Come è stato notato:

Se fino ad oggi l'infrastrutturazione del territorio ha teso a separare nettamente il suolo abitato dalle acque, la visione di alcuni paesaggisti tende a rendere permeabile questo confine, recuperando pratiche antiche e ambienti comuni a molte diverse culture nel mondo, quali ad esempio le zone umide naturali o create dall'allagamento delle campagne per la coltivazione.⁷

La necessità della loro costruzione è effetto diretto della necessità di acqua pulita causata dalla siccità. Ci limitiamo qui a far notare il progetto di Henning Larsen per il Solrødgaard Water Treatment Plant a Hillerød, in Danimarca, sviluppato come un parco urbano o il Whitney Water Purification Facility and Park ad Hamden, in Connecticut, progettato da Steven Holl nel 2005.

In ambedue questi progetti i cicli di depurazione escono dallo scrigno della funzione e diventano spettacolo da esporre. L'impianto di depurazione diventa parte di una natura non solo ibrida, ma anche partecipata e comunitaria. La nozione di parco si deforma e si amplia includendo quello che, fino a pochi anni fa, era considerato meramente infrastruttura senza nessun uso civico. Si può dire che la fusione tra edificio e paesaggio è, come altrove, totale. In particolare nel progetto di Steven Holl il limite tra acqua e spazio civico viene del tutto abolito in una visione innovativa che è utilizzabile, a nostro avviso, anche alla scala dell'edificio urbano.

NOTE

¹ *Rapporto 2022 dell'Osservatorio di Legambiente Cittàclima*, 2022.

² Amitav Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Neri Pozza, Padova, 2017. Pochissimi gli interventi specifici sul tema del rapporto siccità/architettura da parte degli architetti. Tra questi si segnala: Alfonso Femia, *L'architettura deve pensare oggi a un domani arido oppure inondato*, "Linkiesta Magazine", 01, 2022 e Daniel Diez Martínez, *Dense cities, rainwater harvesting and porous materials: The architecture that can save us from disastrous droughts*, "El País", 8 giugno 2023.

³ Per questo aforisma e per una chiara descrizione del fenomeno vedi Matthew McCartney and Vladimir Smakhtin, *Water Storage in an Era of Climate Change: Addressing the Challenge of Increasing Rainfall Variability. Blue paper*, in *IWMI Reports* 212430, International Water Management Institute, 2010.

⁴ Il riferimento è al titolo del n. 155 della rivista "Lotus International".

⁵ Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchesne, Paris 1753, trad. it. *Saggio sull'architettura*, a cura di V. Ugo, Aesthetica, Palermo 1987, cap. I, "Principi generali dell'Architettura", p. 32.

⁶ Adolf Loos, *Il principio del rivestimento*, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, pp. 47-50.

⁷ "Lotus International", 155, 2014, p. 4.

maria livia olivetti

paesaggi urbani in transizione: l'avvento della vegetazione aliena*



Vegetazione Aliena a Palermo, 2022
(foto di Maria Livia Olivetti)

Non occorre volgere lo sguardo altrove, rispetto a dove ciascuno di noi si trova ora, in questo momento, per accorgersi che non ci è più possibile (o quasi) trovare forme di vegetazione che rispondano a codici funzionali ed espressivi che siano tali e rassicuranti (perché li conosciamo), nelle nostre città. È difficile identificare con chiarezza dove siano e che estensione abbiano i prati, i boschi con le radure, i bordi di arbusti bassi e i filari in una più linee. I modi attraverso cui la vegetazione abita e vive le nostre città non li ri-conosciamo più; ci è sfuggita di mano e di pensiero. Perché lei oggi si è insediata ben oltre il Terzo paesaggio di Gilles Clément (Clément, 2005), va oltre il nuovo ecosistema urbano selvatico che forma la Quarta Natura teorizzata fin dal 1992 da Ingo Kowarik (Kowarik, 2011) ed anche, probabilmente, è diversa rispetto a ciò che, pur recentemente, abbiamo chiamato Città Selvatica (Metta e Olivetti, 2019). La vegetazione ci avvolge, si riprende la sua Terra e poco importa se i nostri ambienti urbani non sono i suoli abbandonati del disastro nucleare di Chernobyl o quelli delle infrastrutture siderurgiche e chimiche dismesse del bacino della Ruhr. Esiste oggi, in molti spazi aperti del vivere quotidiano, una dimensione talmente sottile e pervasiva della natura tale da modificare le possibilità di frequentazione dei luoghi, da trasformarne l'identità espressiva (o da conferirgliela) e che dovrebbe indurre le amministrazioni a riconsiderare le modalità di classificazione di tali spazi aperti nei piani urbanistici e di gestione del patrimonio vegetale.

Siamo nell'epoca della vegetazione aliena, non tanto perché costituita in buona parte da specie esotiche (Kowarik, 2011) quanto piuttosto perché ci è estranea, ma certo non indifferente, nei possibili significati funzionali ed espressivi che può interpretare e nelle nuove relazioni che è in grado di stringere con chi abita la città.

Nelle città contemporanee (europee e non solo) in transizione verso nuovi paesaggi che saranno più caldi, aridi, soggetti ad alluvioni e vulnerabili, di cui ancora ci sfugge l'identità, la vegetazione è selvatica, esotica, urbana e frutto di questo cambiamento climatico. Ci ha sorpreso con un esordio in grande stile nei mesi silenziosi e lunghi della pandemia, mentre eravamo costretti al chiuso. Fa oggi parte delle nostre città e, per il bene comune di chi le abita, non possiamo più ignorarla.

Raccontarla richiede la fatica di una narrazione non facile che può essere fatta solo con un lessico inedito a seguito di uno sforzo di lettura semantica e deve essere guidata da un'apertura nei confronti dell'accoglienza di qualcosa che occupa con decisione le nostre città, senza che noi lo avessimo mai richiesto, o quantomeno previsto con tale intensità.

L'avvento della vegetazione aliena è capitato per diversi motivi dovuti alle città sempre più ampie e frammentate nei margini esterni, alla lentezza della politica legata a strumenti normativi che faticano ad adeguarsi alle repentine trasformazioni socio-ecologiche (come i piani regolatori) o per l'incu-

* Il presente articolo riprende e rielabora le idee e i concetti espressi nello scritto dell'autrice *Vegetazione aliena. Osservare il cambiamento climatico attraverso nuove forme di natura urbana*, pubblicato nel volume *Il paesaggio al centro. Natura pubblica e natura operante*, a cura di Isotta Cortesi, 2024.



ria delle amministrazioni locali. Ma anche perché il cambiamento climatico in atto favorisce sia la sparizione che la nascita di nuove e diverse comunità ecologiche che rispondono ai fenomeni di cambiamento climatico ed atmosferico in atto (IPCC AR6, in Parmesan *et al.*, 2022). Negli spazi aperti urbani infatti l'accumulo e il ristagno dell'acqua che si sono avuti per le piogge torrenziali, l'allungarsi dei periodi caldi e la temperatura più alta, modificano nelle città il rapporto tra costruito e natura, sbilanciando il peso dall'una o dall'altra parte a seconda delle condizioni ambientali che di volta in volta si generano. Su tale questione, molti studi sono ancora in atto, ma l'IPCC – *Intergovernmental Panel on Climate Change* – in uno dei suoi ultimi rapporti ha evidenziato che esiste anche nelle città “la possibilità di nuovi stati ecosistemici derivanti da cambiamenti nei regimi termici, nella composizione delle specie e nei flussi di energia e materia [...]. La previsione di questi “punti di svolta” [...] è stata identificata in precedenti rapporti come una sfida, dal momento che i programmi di monitoraggio, gli studi sul campo e gli strumenti di modellazione della biodiversità e degli ecosistemi non riescono a cogliere le interazioni specie-specie e specie-clima sufficientemente bene per identificare come le interazioni biologiche all'interno e tra i livelli trofici possono amplificare o smorzare i cambiamenti negli stati degli ecosistemi [...]” (IPCC AR6, in Parmesan *et al.*, 2022, p. 205, trad. dell'autrice).

Curare, agevolare ove sia adeguato e gestire una tale trasformazione della vegetazione urbana che ci appare in una veste del tutto nuova ed inedita è dunque, come accennato, un fatto che le amministrazioni sono tenute ad affrontare in un tempo breve.

In tal senso un esempio certamente rilevante nel panorama europeo attuale di politiche a sostegno delle nuove forme di natura è quello francese dell'*Agence Regionale de la Biodiversité* dell'*Ile de France*. Il Dipartimento ha pubblicato, nel luglio 2022, il volume “*Renaturer les Villes*” che analizza e mostra le potenzialità della *renaturation*-rinaturazione rispetto al *verdissement*-rinverdimento.

La ri-naturazione contribuisce in al ri-inselvaticimento della città, una forma ancora più spinta del gradiente di de-artificializzazione, non ha scala e segue i principi dell'ecologia del paesaggio (Deboef De Los Rios *et al.*, 2022, p. 11). Il suolo (o meglio il terreno libero da materiali artificiali ed impermeabili), deve avere quanta più possibile continuità verticale ed orizzontale ed è il cuore della questione ri-naturazione della città. Una condizione quella del suolo (all'interno del volume viene chiamato “trama scura”), che è modellata su quella delle griglie verdi e blu (vegetazione ed acqua) per cercarne la connettività e la continuità (Deboef De Los Rios *et al.*, 2022, p. 20). In Francia, e in particolare a Parigi, la politica prova sapientemente a muoversi tra una condizione data di vegetazione selvatica ed invasiva e la volontà di non lasciarsi sfuggire l'occasione per accogliere e favorire progetti capaci di partire proprio da questa condizione data come vincolo da sostenere per il senso ecologico, espressivo e funzionale che può portare alla città contemporanea.

Altro caso invece è quello di Roma, città che forma un paesaggio urbano con una varietà e una quantità di vegetazione aliena straordinaria, tale da renderla su questo un emblematico *casus studi*. La vegetazione è considerata in una serie di documenti amministrativi del Comune: lo è all'interno della “Relazione sullo stato dell'Ambiente. Natura e verde pubblico”, nella “Carta del Sistema Paesaggistico” ed anche nella “Guida alla progettazione negli ambiti di paesaggio” (denominata G7). Tutti questi sono d'accordo e coerenti nel sottolineare, enfatizzandolo, il ruolo strutturante e caratterizzante la città delle aree vegetate presenti nel territorio comunale. È la città più verde d'Europa, sta scritto (RSA, in Comune di Roma, 2012) ma è soltanto nel 2021 che è stato finalmente approvato il “Regolamento Capitolino del verde pubblico e privato e del paesaggio urbano di Roma Capitale”. Prima di ciò la Carta e la Guida fuggivano (e anche non osavano), considerare forme di vegetazione che non fossero quelle presenti nell'Agro Romano oppure, molto genericamente, si limitavano ad indicare le “aree libere all'interno delle aree urbane (Carta del Sistema Paesaggistico, 2003). Il Regolamento invece rappresenta un primo importante avanzamento che sembra accorgersi dell'esistenza di un verde urbano, strettamente colluso con tutto ciò che è costruito e non più lontano ed altro rispetto a questo. Il “Regolamento indica, altresì, le linee guida nella formazione di nuove aree verdi e nell'arricchimento del patrimonio floristico, sia in senso qualitativo che quantitativo e detta disposizioni a difesa: delle alberature, degli arbusti

e delle siepi; dei parchi e dei giardini pubblici e privati; [...] e financo, si dice, delle macchie di vegetazione e dei prati naturali ricchi di biodiversità" (Regolamento, in Comune di Roma, 2021, art. 6, p. 2). Tuttavia, occorre notare che viene ribadita più volte la necessità di mettere a dimora solo piante autoctone e naturalizzate nel territorio. Come esistesse la paura atavica di un'invasione incontrollabile, come se fosse possibile pensare che Roma sia fuori dal Giardino Planetario (Clément, 2013).

Parigi e Roma rappresentano due casi diversi ma ciascuno a suo modo significativo di politica urbana; di sforzo collettivo, concreto e fattuale, di amministrarla questa natura così esuberante, in tempi complessi, pesantemente segnati dal trauma del cambiamento climatico. Il *genio naturale*, per tornare ancora una volta a Clément, spesso dimenticato in questo tipo di scelte, dovrebbe invece essere ritenuto alla stregua di un consulente privilegiato di cui fidarsi e a cui lasciare un margine autonomo di decisione per fare in modo che le politiche siano massimamente efficaci.

"Per *genio naturale*, si deve intendere la capacità, propria delle specie animali e vegetali, di regolare naturalmente i loro rapporti al fine di potersi sviluppare al meglio nella dinamica quotidiana dell'evoluzione. La natura nella sua complessità, ha messo a punto un considerevole numero di segnali, avvertimenti, innescatori di reazioni a catena, regolatori della sovrappopolazione, aiuti e predazioni che "giardinano" il territorio senza alcun intervento umano" (Clément, 2013).

Oltre il selvatico

La vegetazione urbana nella forma di Terzo Paesaggio si trova *negli insiemi primari* – spazi che non sono mai stati sottoposti a sfruttamento – o nei *residui* che derivano dall'abbandono di un'attività (Clément, 2005) e oggi attraversa ciò che è costruito. Non si costituisce più come alterità rispetto all'artefatto umano poiché lo ha avvolto e compreso. La vegetazione aliena nasce e fa mostra di sé nelle trame in cui l'asfalto crepa aprendosi in linee dalla geometria complessa, nelle giunzioni dei bordi dei marciapiedi verso la strada e verso gli edifici, intorno alle caditoie dove trova acqua (e ovunque questa, anche in minima parte, ristagni), negli spazi aperti delle piazze, nei parchi (ben oltre quello che le sarebbe concesso), sui muri delle costruzioni assumendo forme e comportamenti che ancora sfuggono a tassonomie riconosciute. È una sostanza invadente che frema e germoglia in ogni antro possibile dello spazio urbano. A Roma ad esempio il pattern regolare a file di quadrati delle pavimentazioni che ancora sono rimaste in sampietrini è ribadito da una trama verde fatta di muschio in inverno e di erba verde in primavera, gialla d'estate. I filari di pini, con il loro sesto d'impianto regolare, piantati a segnare viali e strade, sono intervallati da arbusti di alloro selvatico, malva, borragine e un'infinità di altre specie che hanno conquistato il suolo. Corso Trieste, viale centrale dell'omonimo quartiere della Roma borghese e benestante, è stato letteralmente conquistato dalla malva, che in primavera esplode in un tripudio lilla; esuberante e rigogliosa, da brava ospite inattesa restituisce leggerezza, colore e, insieme alla luce che cambia, alla menta e qualche felce, il senso della primavera in un luogo altrimenti sempre uguale a sé stesso. Mentre a Palermo, nel centro storico più antico, i ruderi della seconda guerra mondiale paiono enormi vasi a decoro dello spazio urbano da cui germogliano *Allantus* e una moltitudine di piante perenni e graminacee. Nella città, la piazzetta dei Bianchi, severa e a tratti triste nei ruderi che la limitano e nei disegni che li ornano è addolcita dalla prateria che le è sorta davanti. Come se la natura, attraverso questo giardino selvatico, desiderasse risarcire l'Oratorio dei Bianchi dalla mancanza di uno spazio aperto di prossimità adeguato alla sua ricchezza ed impo-nenza. Poche centinaia di metri dall'Oratorio, vi è la centralissima via Alloro, asse dell'antico mandamento della Kalsa. La serie di palazzi nobiliari che la definiscono è stata restaurata nell'ultimo trentennio dagli enormi danni provocati dalla guerra. Le eleganti costruzioni si alternano oggi a spazi aperti lasciati incredibilmente nel loro stato di ruderi. All'interno e intorno a questi sono crescite piante di *figus*, graminacee e rampicanti. Tali spazi aperti si potrebbe considerarli alla stregua di moderne rovine romantiche; laddove l'intervento dell'amministrazione non è stato capace di arrivare, la natura ha posto rimedio. Il non fare, in fondo, è anch'esso un metodo per un progetto per il paesaggio e uno dei migliori inneschi per il costituirsi di giardini selvatici. "Noi non sappiamo in cosa consista il "meglio" perché questo varia con il tempo. Ciò che una volta si manteneva fuori dal recinto – il selvatico, l'erbaccia – penetra oggi nel giardino. Può anzi esserne il soggetto principale. Dovremmo domandarci cosa sia così radicalmente cambiato nella storia





Vegetazione Aliena in Piazza Magione, Palermo, 2024 (fotografia di Maria Livia Olivetti)
Vegetazione Aliena nel quartiere Magliana, Roma, 2024 (fotografia di Maria Livia Olivetti)

dell'umanità perché un valore screditato diventi un apprezzato tesoro. Cos'è dunque quest'erba che ci detta la sua legge?" (Clément, 2013).

Roma e Palermo sono solo due esempi ma, per certo, la vegetazione aliena è un fenomeno che si verifica nella maggior parte delle città europee. "Molti studi – scrive Ingo Kowarik – hanno dimostrato che le città sono punti caldi di specie vegetali aliene [...] È stata riportata una proporzione media del 40% di specie esotiche nella flora urbana di 54 città europee, con un range compreso tra il 20 e il 60% e comprendente in media il 25% di neofite (introduzioni successive al 1500) e il 15% di archeofite (introduzioni precedenti al 1500)" (Kowarik, 2011, p. 1977). Pur essendo un fenomeno che capita, come si è detto, e per il quale "il non fare" consente di innescare relazioni fertili, di definizione ecologica e semantica degli spazi aperti urbani, occorre riportare ad una dimensione progettuale la vegetazione aliena. Si tratta infatti di considerarla come uno sguardo possibile sul mondo da cui trarre delle indicazioni che consentano di creare i luoghi adeguati alla vita comune che la città richiede. In tempo di crisi poi, può essere una risorsa, anche se potrebbe non essere percepita nella sua bellezza e selvaticità dagli abitanti quanto piuttosto interpretata come un chiaro segnale di declino (Kowarik, 2012, p. 23).

A differenza della città selvatica (Metta, Olivetti, 2019) che incontra e definisce le ragioni della vegetazione che spontaneamente si è diffusa in ambiente urbano e a differenza della natura del Quarto Tipo (Kowarik, 2012) raccontata da Ingo Kowarik ormai una decina di anni fa mentre osserva la sua Berlino ricostituirsi come foresta nei vuoti lasciati dalla storia, la vegetazione aliena racchiude spazio di cultura e spazio di natura insieme. Vegetazione e cemento, non sono più divisibili. Nelle forme in cui si presenta oggi e con gli ecosistemi che costituisce è il prodotto del cambiamento climatico: delle stagioni sempre più calde, delle piogge spesso brevi e violente e dei lunghi periodi siccitosi. Non è una "sorta di salsa verde, speziata ed esotica quanto basta, con cui condire in modo uniforme le città, dimenticando che gli spazi aperti sono tanti e diversi e che la loro eterogeneità va preservata e perseguita" (Metta, in Metta Olivetti 2019, p. 39) ma una possibile interpretazione semantica di una condizione che il tempo presente ci offre, oggi nelle nostre città, utile per il progetto di paesaggio.

BIBLIOGRAFIA

Carta del Sistema Paesaggistico 1:50000 2003, Piano Regolatore Generale del Comune di Roma.

Clément G. 2005, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

Clément G. 2013, *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Quodlibet edizione digitale, Ebook ISBN 978-88-7462-916-9

Comune di Roma, Dipartimento Tutela Ambientale e del Verde - Protezione Civile 2012, *Relazione sullo stato dell'ambiente (RSA). Natura e verde Pubblico*, reperibile online al sito <https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/RSA12presentazione.pdf>

Comune di Roma, Regolamento del verde pubblico e privato e del paesaggio urbano di Roma Capitale, Approvato con deliberazione dell'assemblea capitolina n. 17 del 12 marzo 2021

Deboeuf De Los Rios G., Barra M., Grandin. G. 2022, *Renaturer les villes. Méthode, exemples et préconisations*, ARB îdF, L'Institut Paris Region, Paris.

Kowarik I. 2011, *Novel urban ecosystems, biodiversity, and conservation*, "Environmental Pollution", Vol. 159, 8–9, 2011, pp. 1974-1983, ISSN 0269-7491, <https://doi.org/10.1016/j.envpol.2011.02.022>

Kowarik I. 2012, *Stadttnatur in der Dynamik der Großstadt Berlin*, in *Denkanstöße. Stadtlandschaft. Die Kulturlandschaft von Morgen?*, Stiftung Natur und Umwelt Rheinland-Pfalz, Mainz, Heft 9/2012, pp. 18-24.

Metta A., Olivetti M.L. (a cura di) 2019, *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi.

Parmesan C., Morecroft M.D., Trisurat Y., Adrian R., Anshari G.Z., Arneth A., Gao Q., Gonzalez P., Harris R., Price J., Stevens N., Talukdar G.H. 2022, *Terrestrial and Freshwater Ecosystems and Their Services*, in *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability*, Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change, H.-O. Portner, D.C. Roberts, M. Tignor, E.S. Poloczanska, K. Mintenbeck, A. Alegria, M. Craig, S. Langsdorf, S. Loschke, V. Moller, A. Okem, B. Rama eds, Cambridge University Press, Cambridge UK and New York, pp. 197–377, doi:10.1017/9781009325844.004

antonello boschi, jacopo boschi

il lavoro della mia vita. robert adams e il paesaggio

144

4000 fotografie dello stesso posto, l'angolo tra la Terza e la Settima, alle otto di mattina. 4000 giorni con tutti i tipi di clima possibili. È per questo che non vado in vacanza, devo stare qui ogni mattina, alla stessa ora. Ogni mattina nello stesso posto alla stessa ora. [...] È il mio progetto, quello che puoi chiamare il lavoro della mia vita. [...] È il mio angolo, dopotutto. Sì, insomma, è una piccola parte del mondo, ma anche qui succedono delle cose, come in qualunque altra parte.

PAUL AUSTER¹

La ripetitività ossessiva delle fotografie di Auggie Wren – personaggio creato da Paul Auster – richiama alla mente le migliaia di immagini di Robert Adams che inquadrano i sobborghi, le strade, le stazioni di servizio, icone familiari della periferia americana, emblemi della perdita innocenza del paesaggio. Nel progetto di Adams emerge con forza una sensibilità rara, dettata in buona parte anche dai suoi trascorsi come insegnante di materie letterarie in alcuni college, senza ergersi mai a maestro e sottolineando, al contrario, come non sia necessario avere una grande educazione di base per poter apprezzare e comprendere la sua opera:

Nessuno [...] ha bisogno di frequentare una scuola per fare, capire, o godere dell'arte. Artisti e critici eccellenti – alcuni tra i migliori – sono autodidatti.²

Il fotografo, anche grazie all'incontro con John Szarkowsky direttore della sezione fotografia del MoMA che per primo acquistò alcuni suoi scatti, si unisce a quel gruppo di autori riuniti nella mostra *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*³, capaci di mostrare il "dietro le quinte" dell'America, andando a narrare il lato meno conosciuto de *Il grande paese*, prendendo in considerazione le trasformazioni e in gene-



rale il complesso rapporto fra genere umano e ambiente naturale: case vuote, asfalti sconnessi, distributori, degrado, inquinamento descritti con "tutta la meticolosità e la freddezza del rilievo topografico"⁴.

Nel portfolio *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*, realizzato a cavallo tra 1968 e 1972, ci sono già tutti i tratti della poetica di Adams. L'immagine guida, quella che è probabilmente la più emblematica, è *Colorado Springs, Colorado*⁵, scattata tra il 1968 e il 1971, laddove il fotografo cattura un momento di quiete in una stazione di servizio della città omonima e luogo dove egli stesso aveva insegnato per alcuni anni al college locale⁶. In un contesto di calma apparente, si coglie la quotidianità di un luogo spoglio, senz'anima, quasi fantasma, un esempio di pompa di benzina come ce ne sono a migliaia nel nuovo *West*. Se si escludono le automobili che transitano sulla strada adiacente, non c'è traccia di presenza umana, né alla colonnina né alla tavola calda sullo sfondo; lo spettatore è catapultato in una sorta di micromondo privo di vita, un "nonluogo" *ante litteram*⁷, un miraggio in mezzo al deserto. È difficile non rimanere colpiti da una tale desolazione, ma non bisogna mai dimenticare le riflessioni di Adams riguardo la fotografia, su quali siano i canoni del "bello" e di quanto questi possano essere soggettivi, prendendo a prestito le parole di un illustre predecessore come Alfred Stieglitz: "beauty is the universal seen"⁸. Una frase semplice, forse banale, ma che racchiude in sé un'analisi profonda della percezione che ognuno di noi può avere del mondo circostante.

La vastità e la varietà del paesaggio americano costituiscono un perfetto banco di prova per chi vuol dimostrare che c'è un paese dentro il paese, un lato nascosto, svilto, trasandato che sembra estraneo ma che fa parte degli Stati Uniti anche se spesso dimenticato. Per l'artista, "*the purpose of art is, in the end, to find beauty*"⁹, ma i soggetti non sono necessariamente "belli" in senso estetico, devono solo essere luoghi che producono sensazioni, emozioni, suggestioni. È un mondo fatto, come detto, di stazioni di rifornimento, *highway*, alberi e cespugli isolati cresciuti nel nulla, case spoglie e rottami abbandonati. La visione di quest'America nascosta rimane una costante, insieme alla ricerca di posti lontani dalle luci della ribalta, a caccia di una rappresentazione della verità, di un punto di incontro tra "civiltà e wilderness"¹⁰. In fondo, anche per Besse i paesaggi "sono lo specchio delle condizioni materiali e morali imposte alla vita umana, sia sul piano individuale che su quello collettivo"¹¹, e in questa affermazione si ritrova gran parte dell'idea di paesaggio di Adams, che si dedica da oltre mezzo secolo a presentare ciò che è rimasto del sogno americano.

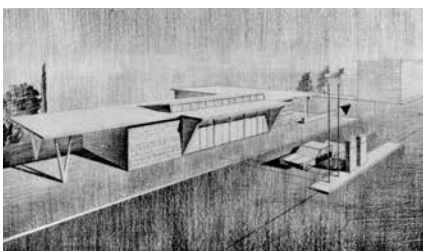
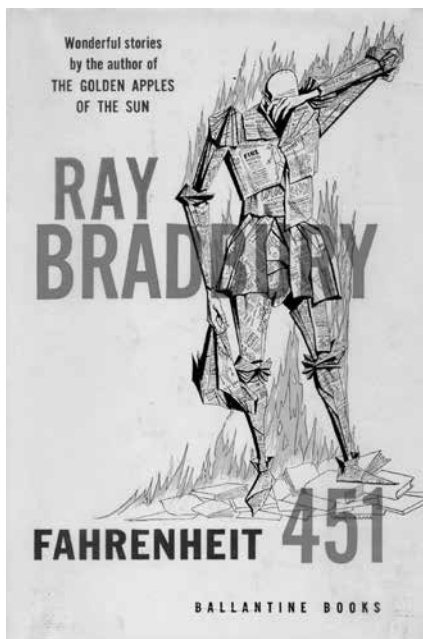
È questo il filone del cosiddetto *roadside landscape*, quel paesaggio artificiale sorto ai bordi di strade prima extraurbane e poi *highways* e che in un paese che aveva fatto della mobilità geografica e sociale una sorta di religione, non poteva non trovare riscontri letterari, cinematografici, musicali e necessariamente fotografici. Pensiamo ai "fotografi al volante"¹² del *Federal Security Administration*, il programma istituito nel 1935 con lo scopo di documentare attraverso le immagini la povertà rurale della grande depressione. Quella stessa povertà che avremmo trovato in *The Grapes of Wrath* (Furore) di John Steinbeck del 1937 e nel suo adattamento filmico dell'anno successivo ad opera di John Ford: "i profughi della benzina, gli erranti del motore a scoppio"¹³ li aveva definiti Ray Bradbury nel suo capolavoro *Fahrenheit 451* del 1953, mentre Kerouac guardava a coloro che stanno *Sulla Strada* e "contano i chilometri, pensano a dove dormiranno stanotte, a quanto costerà la benzina, al tempo, a come ci arriveranno..."¹⁴.

L'universo delle stazioni di servizio è uno dei tanti mondi che Adams cattura tramite l'obiettivo, piccoli puntini disseminati sulle mappe in cui si possono trovare storie, vite, eventi di una strana ma rara intensità. È la decadenza il tratto distintivo dell'area di sosta fotografata; sono lontani gli anni d'oro di questi luoghi, passati per la maggior parte da simbolo degli anni Cinquanta e Sessanta a miseri spiazzati per fare rifornimento¹⁵. I decenni del dopoguerra sono stati il momento di massimo splendore per le *gas station*¹⁶, una tipologia che era entrata di diritto nel *cursus honorum* degli studenti di architettura anche italiani, come dimostra un disegno a matita di mio padre/nonno, parte delle esercitazioni progettuali obbligatorie di temi classici come la casa di campagna, l'albergo, la chiesa, il ponte anche se la "via" italiana era orientata alla costruzione piuttosto che all'evidenziazione dei marchi delle aziende petrolifere ("cerchi, triangoli, cani e cavalli alati, gatti a nove code, conchiglie")¹⁷. Niente a che vedere con le pompe di benzina intese come aggiunte provvisorie a edifici altri, rese celebri da Dennis Hopper nel suo *Easy Rider* (1969), pellicola capace di svelare anch'essa il lato



Fotogrammi dal film *Smoke*, di W. Wang, USA-Germany-Japan 1975

Harvey Keitel in una scena del film *Smoke*, di W. Wang, USA-Germany-Japan 1975



oscuro dell'America, spesso unici punti di riferimento lungo strisce d'asfalto pressoché infinite. I set immortalati nel film erano gli stessi di un grande lavoro fotografico dei primi anni Sessanta, *Twentysix Gasoline Stations* di Ed Ruscha¹⁸, in cui il poliedrico artista californiano si era dedicato – come indica chiaramente il titolo – alla creazione di un volume sulle stazioni di servizio lungo la Route 66, in questo caso percorsa in auto e non su chopper. Nelle immagini, non c'è una volontà particolare, un doppio significato, piuttosto l'intento di raccontare un mondo invisibile senza filtri, null'altro che le pompe di carburante lungo la strada percorsa per andare a trovare la madre a Oklahoma City. Il risultato – replicato anche con edifici in affitto e parcheggi¹⁹ ed emblematico della rottura con la fotografia tradizionale di quegli anni – aprirà la strada ai lavori di Adams, ma anche alla documentazione di quei luoghi abbandonati cari a Bernd e Hilla Becher²⁰: siti industriali *ohne Eigenschaften*, silos, gasometri, serbatoi d'acqua. Più di recente, lo stesso Adams ha portato avanti un progetto intitolato *27 Roads*, una mostra – in parte un omaggio al lavoro di Ruscha – dove ha scelto di selezionare le strade più significative del suo immenso bagaglio fotografico²¹. Ancora una volta strade deserte, anonime, sperdute, strade statali, autostrade e sentieri di campagna, insomma una piccola ma pregevole raccolta di spazi "indecisi"²².

Prima di Ruscha, però, non si può dimenticare come il tema delle stazioni di servizio fosse stato già affrontato nel campo delle arti visive da Edward Hopper, forse il pittore che per primo è stato capace di svelare quella parte di America che c'è "e che non si vede"²³. I distributori che compaiono nelle tele del pittore newyorkese anticipano di circa tre decenni le visioni di Adams, con la raffigurazione di spazi aperti, isolati, desolatamente vuoti, dove le pompe di benzina appaiono come un'ultima frontiera prima dell'ignoto e della fine della civiltà, un confine assai vicino a quello descritto dalle parole di Costantini²⁴. Quelle di Hopper sono immagini e luoghi talmente totalizzanti da diventare punto di riferimento per il cinema; la settima arte, infatti, non tarderà a cogliere il linguaggio dell'artista americano, portando sul grande schermo fotogrammi che sembrano veri e propri quadri, e che potrebbero benissimo derivare dagli scatti delle periferie di Adams. Oltre a Wim Wenders, amante – al limite dell'ossessione – delle tele hopperiane e autore di un cortometraggio dedicato²⁵, altri registi come Michelangelo Antonioni decidono di stringere un rapporto forte con la fotografia e con il ruolo dell'immagine, dove il luogo è parte integrante del film e diviene esso stesso protagonista²⁶. Lo stesso Jim Jarmusch ha ripreso questo tipo di ambientazioni nel suo *Broken Flowers* (2005) dove, per lunghi tratti, le donne riprese all'interno delle abitazioni riportano alla mente gli occhi indiscreti nelle case di periferia di *Colorado Springs*²⁷. Non solo quindi punti di rifornimento, ma anche caseggiati e angoli di città semivuoti, in cui lo spettatore può ritrovare la cura formale e quella voglia di realtà presente nelle stampe del fotografo.

Il senso di vuoto e di vacuità di cui è intrisa *Colorado Springs, Colorado*, è in parte presente anche nei lavori di Luigi Ghirri, un fotografo capace di ritrarre atmosfere simili, seppur in presenza di una differenza sostanziale: l'uso del colore con una spiccata predilezione per le tonalità pastello, immagini morbide, tenui, rassicuranti, spesso in contrasto con luoghi spogli, desolati, anodini²⁸, tutte connotate da quel senso di spaesamento così ben descritto dall'amico Celati in uno dei suoi "racconti d'osservazione":

Eravamo vicini a un distributore di benzina Agip [...] non so più neanche dove ho parcheggiato la macchina. Non capisco niente di cosa c'è intorno, di cosa fotografo, di cosa fa la gente.²⁹

In *Bologna, via Stalingrado* del 1985, la stazione di servizio appare ben diversa da ciò che Adams propone nelle sue gelatine, un piccolo mondo in cui le persone esistono, vivono, sono parte integrante del luogo nonostante l'orario serale in cui è stata scattata la fotografia, e dove le luci illuminano in maniera soffusa un angolo di periferia "che non ha niente di seducente"³⁰. È sorprendente osservare come siano sufficienti pochi lampioni e qualche auto per donare vita a uno scorcio apparentemente squallido. L'effetto studiato da Ghirri non è troppo distante dall'illuminazione notturna del luna park di *Longmont, Colorado*³¹, ma la mancanza di vita in un luogo deputato alla gioia e al divertimento rende la composizione di Adams quanto mai straniante: nella fotografia "si respira un'aria di inquietante tranquillità, più che la descrizione del paesaggio"³².



147

Locandina del film *The Grapes of Wrath*, di J. Ford, USA 1940

Copertina della prima edizione del libro di Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York 1953

Silvio Boschi, *Stazione di servizio*, s.d.,
matita su carta, 31,5 x 23 cm

Fotogramma dal film *Easy Rider*, di D. Hopper, USA 1969

Edward Hopper, *Gas*, olio su tela, 66,7 x 102,2 cm,
New York, MoMA, inv. 577.1943

Robert Adams, *Along Interstate 25*, 1970-1972,
gelatina ai sali d'argento, 33 x 27,9 cm,
San Francisco, Fraenkel Gallery, s. inv.

Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado*, 1968-1971,
gelatina ai sali d'argento, 33 x 27,9 cm,
San Francisco, Fraenkel Gallery, s. inv.

Robert Adams, *Colorado Springs*, 1968-1970,
gelatina ai sali d'argento, 15,2 x 15,1 cm,
Los Angeles, Getty Museum, inv. 2003.482.2

Robert Adams, *Longmont, Colorado*, 1979,
gelatina ai sali d'argento, 12,8 x 12,7 cm,
New York, MoMA, inv. 859.1996





Fotogramma dal film *Il grido*,
di M. Antonioni, Italia 1957

Fotogramma dal film *Broken Flowers*,
di J. Jarmusch, USA-France 2006

Luigi Ghirri, *Bologna, via Stalingrado*, 1985,
negativo a colori con sviluppo
cromogenico, 6 x 7 cm,
Reggio Emilia, Archivio Luigi Ghirri, inv. 515
Ed Ruscha, *Standard Station*, 1966,
serigrafia, 160,1 x 101,5 cm,
New York, MoMA, inv. 1386.1968

Nella filosofia di Adams si trovano anche numerose riflessioni sullo “stato di salute” della fotografia e del suo ruolo all’interno della società. Quando si prende in esame l’idea di innovare, l’artista cerca di rispondere a una semplice domanda che da sempre pervade la società americana: “cosa c’è di nuovo?”³³, interrogativo molto vicino al “che cos’è la Storia?” di Barthes³⁴. Attraverso un ragionamento articolato, Adams racconta il “tormento” della sua nazione, il perenne timore di rimanere indietro, di restare intrappolata in un passato visto soltanto come un tempo da cancellare e superare. Ecco, quindi, che la fotografia può essere la risposta a un quesito tanto banale quanto intricato, unica arte di tutto il XX secolo rimasta legata “ai fatti del mondo, all’apparenza concreta di luoghi che ci turbano”³⁵. La scelta di portare in primo piano luoghi nascosti, vecchi, dimenticati è una conseguenza di questo assunto, nonostante un velo di malinconia traspaia dalle sue parole riguardo alla nettezza della riproduzione dell’oggetto raffigurato, capace di “eliminare ogni possibile fantasia”³⁶, qualcosa di non lontano dal ragionamento portato avanti da Benjamin del concetto di “aura” e la relativa perdita di importanza dell’idea di autenticità³⁷. Per quanto sia difficile dare un giudizio o semplicemente descrivere l’opera di un artista tuttora vivente, possiamo con certezza affermare che Robert Adams sia stato molto più di un semplice fotografo. Ha raccontato attraverso le immagini il nuovo volto dell’America, non quello degli scorci idilliaci del suo quasi omonimo Ansel Adams³⁸, ma “la constatazione delle trasformazioni”³⁹ subite dal territorio, trasponendo sulla pellicola il suo sguardo personale. Ricordando sempre come la fotografia non sia soltanto un esercizio descrittivo – come il reportage – ma anche uno strumento potente, qualcosa di selettivo, capace di narrare con precisione ciò che viene catturato dai sali d’argento e di far comprendere al tempo stesso chi si cela dietro l’obiettivo e il suo vissuto, regalando vedute e visioni del mondo⁴⁰.

NOTE

¹ P. AUSTER, *Auggie Wren's Christmas Story*, “The New York Times”, 25 dicembre 1990. La citazione è stata ripresa dal film *Smoke* (di Wayne Wang, USA-Germany-Japan 1995), tratto dal racconto e sceneggiato dall’autore stesso.

² R. ADAMS, *Preface to the Second Edition*, in lo., *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values*, Aperture, New York 1989, trad. it. *Prefazione alla seconda edizione*, in lo., *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 6.

³ Alla mostra tenutasi presso la George Eastman House di Rochester nel 1975 parteciparono oltre ad Adams, Lewis Baltz, Bernd & Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore & Henry Wessel Jr. In W. JENKINS (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, catalogo della mostra, The George Eastman House, Rochester (NY) 1975.

⁴ O. LUGON, *L'esthétique du document*, in A. GUNTHER, M. POIVERT, *L'art de la photographie*, Citadelles & Mazenod, Paris 2007, trad. it. *L'estetica del documento*, in A. GUNTHER, M. POIVERT, *Storia della fotografia*, Electa, Milano 2008, p. 416.

⁵ R. ADAMS, *Colorado Springs, Colorado*, 1968-1971.

⁶ P. COSTANTINI, *Introduzione*, in ADAMS, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, cit., p. IX.

⁷ M. AUGÉ, *Non-lieux, Seuil*, Paris 1992, trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996.

⁸ A. STIEGLITZ, *America & Alfred Stieglitz. A Collective Portrait*, a cura di W. FRANCK, L. MUMFORD, D. NORMAN, P. ROSENFIELD, H. RUGG, Doubleday, Doran & Company, Garden City (NY) 1934, p. 132. Traduzione: “bello è ciò che è universalmente visto”.

⁹ R. ADAMS, J. CHANG, *Robert Adams: Summer Nights, Walking. Interview with Joshua Chuang*, “Aperture”, 197, inverno 2009, p. 55. Traduzione: “lo scopo dell’arte è, in fondo, trovare la bellezza”.

¹⁰ COSTANTINI, *Introduzione*, in ADAMS, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, cit., p. XI.

¹¹ J.-M. BESSE, *La nécessité du paysage*, Éditions Parenthèses, Marseille 2020, trad. it. *Paesaggio ambiente: natura, territorio, percezione*, DeriveApprodi, Roma 2020, p. 9.

¹² Cfr. V. BUCARELLI, *Dipingere la strada: Edward Hopper, Stuart Davis, Alfred Leslie, Edward Ruscha*, “ArcheoArte”, 1, dicembre 2010, pp. 263-283.

¹³ R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Ballantine Books, New York 1953, trad. it. *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano 1966, pp. 67-68.

¹⁴ J. KEROUAC, *On The Road*, Vikings Press, New York 1957, trad. it. *Sulla strada*, Mondadori, Milano 2006, p. 115.

¹⁵ Si vedano, ad esempio, le indicazioni per il corso di progettazione architettonica tenuto da Venturi, Scott Brown e Izenour alla School of Art and Architecture della Yale University nell’autunno del 1968. Cfr. R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR, *Gasoline Stations, Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge MA 1972, trad. it. *Stazioni di servizio*, in lo., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, a cura di M. ORAZI, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 108-110.

- ¹⁶ Sull'epoca d'oro delle stazioni di rifornimento americane si veda R. KLANTEN, S. FULS (a cura di), *It's a gas! The Allure of the Gas Station*, Gestalten, Berlin 2018.
- ¹⁷ S. BUCCI, *Le architetture del boom che ispirano anche i pittori*, "La Lettura", supplemento del "Corriere della Sera", 3 febbraio 2013, p. 20.
- ¹⁸ Il lavoro di Ruscha è stato ripubblicato in più edizioni, ma quella originale è del 1963.
- ¹⁹ GUNTHER, POIVERT, *L'art de la photographie*, cit., p. 414.
- ²⁰ *Ivi*, pp. 414 e 416.
- ²¹ R. ADAMS (a cura di), *Robert Adams: 27 Roads*, catalogo della mostra, Fraenkel Gallery, San Francisco 2018.
- ²² Sul concetto si veda G. CLÉMENT, *Manifeste du tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2004, trad. it. *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 10.
- ²³ L. SAMPIETRO, *Hopper e il contesto storico americano*, in C.E. FOSTER (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano 2010, p. 73.
- ²⁴ La tela più rappresentativa di questo tema è *Gas* del 1940.
- ²⁵ *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*, di Wim Wenders, Germania, 2020.
- ²⁶ Si ricordano alcune pellicole di grande impatto visivo, come *Zabriskie Point* (1970), ambientato nei paesaggi maestosi della Valle della Morte, nel deserto dello Utah, ma anche alcuni fotogrammi del film *Il Grido* (1957), girato negli ampi spazi della Pianura Padana, dove si nota una pompa di benzina posta quasi in mezzo al nulla. Sull'argomento si veda M. JAKOB, *Il concetto di differenza*, in *Id.*, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 102-115.
- ²⁷ R. ADAMS, *Colorado Springs*, 1968-1970.
- ²⁸ Anche Ghirri aveva partecipato a una mostra spartiacque, tenutasi presso la Pinacoteca Provinciale di Bari nel 1984 assieme a Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Gianantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura, Cuchi White.
- ²⁹ G. CELATI, *Verso la foce (reportage per un amico fotografo)*, in L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Bari 1984), Il Quadrante, Alessandria 1984, p. 22.
- ³⁰ L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole: immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano 1989, s.p.
- ³¹ R. ADAMS, *Longmont, Colorado*, 1979.
- ³² L. GHIRRI, *L'America a Venezia firmata Adams e Gossage*, in *Id.*, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste 1973-1991*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 145.
- ³³ ADAMS, *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values*, cit., p. 41.
- ³⁴ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions Gallimard-Seuil, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 66.
- ³⁵ ADAMS, *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values*, cit., p. 47.
- ³⁶ *Ivi*, p. 48.
- ³⁷ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin 1936, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2016, p. 8.
- ³⁸ GUNTHER, POIVERT, *L'art de la photographie*, cit., p. 416.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ ADAMS, *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values*, cit., p. 9.



Un gruppo di persone si rifugia alla stazione di Aldwych, Londra 1940
Persone all'interno della metropolitana di Kharkiv, 2022

antonello boschi, jacoopo boschi

rifugi, ripari, ricetti

151

Ci sono fondamentalmente due modi di nascondersi: il primo è forse quello più naturale di trovare un rifugio, l'altro è mettere in condizione chi guarda di non vederci. Parafrasando Virilio una sorta di *estetica della sparizione* e di *arte dell'accecamiento*.

Il recente conflitto bellico – solo l'ultimo di una guerra che espande ovunque i suoi miasmi, ma capace di toccarci da vicino proprio per una vicinanza geografica ai luoghi del conflitto a cui non eravamo più abituati dallo scorso “secolo breve” – ha riproposto immagini di persone intente a ripararsi nei rifugi aerei, nelle metropolitane, nelle cantine, ovunque il sottosuolo potesse materializzare la parola salvezza. Lo stesso vocabolo *bunker* che durante la prima metà del Novecento aveva assunto una connotazione attiva, fatta di fortini, casematte, basi sottomarine, torri antiaeree¹, ora torna a riproporre i termini passivi delle costruzioni antinucleari della guerra fredda e al contempo a caricarsi di accezioni apocalittiche.

La necessità di scomparire, di fondersi con l'ambiente circostante fa sì che persino le divise mutino se paragonate a quelle dei secoli precedenti. Le uniformi sgargianti che gli eserciti sfoggiavano in battaglia divennero “pallide”, rinunciando ai colori per divenire neutre in modo da ridurre la visibilità. Ai rossi, ai blu, ai bianchi rifiniti in oro e argento – e così ben ricostruiti nelle sequenze di *Barry Lyndon* da Milena Canonero – si passò ai vari azzurro aviatore, ai grigio verde, ai kaki. Pensiamo alle divise della seconda guerra mondiale e in particolare per corpi scelti come i paracadutisti che spesso presentavano pattern a macchie per mimetizzarsi nella boscaglia dove venivano lanciati oltre le linee nemiche. Queste texture erano l'evoluzione delle scelte artistiche di Abbot Thayer – zoologo e pittore poco ascoltato dal presidente Roosevelt che, in quanto cacciatore, aveva le sue idee riguardo il rapporto fra predatore e preda – e di artisti come André Mare (pittore e designer tessile), René Pinard (pittore e incisore), Raymond Duchamp-Villon (scultore), tutti appartenenti al filone cubista, utilizzati nel mascheramento di truppe e mezzi bellici, tanto da far nascere nel 1915 la prima *section de camouflage* inquadrata nell'esercito francese. Non si trattava più di travestire un cecchino da albero, ma di utilizzare esperti di camouflage animale per modificare uniformi, mezzi militari, navi, aerei, fabbriche, parti intere di città grazie al contributo di artisti, illustratori, scenografi. Con l'introduzione delle “macchine volanti”, la guerra infatti si spostò dal piano orizzontale a quello verticale rendendo necessario mimetizzare truppe e equipaggiamenti alla vista dei ricognitori aerei². A tal proposito è celebre il racconto parigino di Gertrude Stein:

[...] stavamo camminando giù per il boulevard Raspail in una fredda sera di inverno. [...] All'improvviso comparve un gran cannone, il primo che nessuno di noi avesse mai visto dipinto, vale a dire camuffato. Pablo si fermò, era completamente rapito. *'C'est nous qui avons fait ça'* disse. [...] E aveva ragione. Da Cézanne attraverso di lui si era arrivati a questo.³



Fotogramma tratto dal film *Barry Lyndon*, di S. Kubrick, USA-UK 1975
Paracadutista dell'esercito inglese, Seconda Guerra mondiale

E ancora:

[...] giungemmo sui campi di battaglia, tra le linee di trincea dei due schieramenti. Per chi non le ha mai viste è impossibile immaginarle. Non era terrificante, era strano. [...] Avevamo fatto l'abitudine a case e città diroccate, ma questo era diverso ancora. Era un paesaggio e non apparteneva ad alcun paese. [...] Camuffamenti, baracche, c'era tutto. [...] Un'altra cosa che ci interessò enormemente fu vedere quanto fossero diversi i camuffamenti dei francesi da quelli tedeschi. Poi una volta scorgemmo un camuffamento molto accurato ed era americano. Il concetto era il medesimo ma era inevitabile che ogni nazionalità lo realizzasse in maniera diversa, i disegni erano diversi, il modo di posizionarli era diverso: era una dimostrazione plastica della teoria dell'arte e della sua inevitabilità.⁴

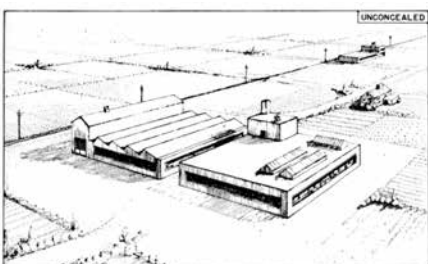
Le divise, come osserva Maite Méndez Baiges, non hanno più macchie dalla forma organica ma sono il risultato dei pixel introdotti dalle tecnologie digitali⁵. E paradossalmente quello che avrebbe dovuto distinguere maggiormente le uniformi, ha finito per omologarle, come testimoniano gli eserciti russi e ucraini costretti a indossare fasce colorate, bianche e gialle, per distinguersi gli uni dagli altri. Trame mimetiche che hanno attraversato l'arte e le passerelle della moda, prima con opere come *Mimetico* di Boetti o *Camouflage* di Warhol e poi, dopo l'esperienza del Vietnam, divenendo una sorta di antidivisa per eccellenza, simbolo di ribellione, e ritornando a quel mondo dell'arte da cui erano partite. In questo "quadro", i *Paisaje-uniformado* dello spagnolo Mateo Maté, ripropongono pitture ottocentesche modificate inserendo al posto delle pennellate, scansioni di tessuti militari. La necessità di sparire, di essere invisibili è ovviamente mutata in funzione degli occhi e degli strumenti che l'osservatore ha avuto a disposizione sia per mimetizzare sia per scandagliare: si pensi ai caccia Spitfire negli aeroporti d'oltremarina verniciati nei colori della campagna inglese, marrone e verde, e al nero totale capace di sfuggire ai radar del "furtivo" Stealth che materializza il passaggio dalla macchina fotografica all'uso del satellite. Un percorso affiancato dall'arte con la fotografia di Francesca Woodman e le esibizioni di Harvey Opgenorth.

Il nascondersi non è solo una necessità ma anche un qualcosa di primordiale come raccontano le performance *Renacer* di Graham Metson o *Self-Burial* di Keith Arnatt, entrambe del 1969. Nella prima l'artista londinese è disposto in posizione fetale in una grotta scavata nel suolo che richiama la nascita e la morte. Il titolo dell'opera supporta questa interpretazione, poiché ri-nascere, a differenza di nascere, implica un rinnovamento, allude a un momento che chiude un ciclo e ne apre un altro. D'altra parte, il mezzo prescelto per l'intervento – la grotta, lo scavo, il terreno – crea un legame con l'atto funebre. La seconda è una sequenza di fotografie rappresentanti una figura in un campo trasmessa ciascuna per due secondi dalla televisione tedesca l'11 ottobre del 1969, alle 20:15. La sera successiva apparve di nuovo un'immagine simile, che mostrava la figura che scendeva nella terra così come una foto fu mostrata ogni giorno per altre sette sere, per pochi istanti, a volte interrompendo il programma in onda nell'ora di punta: il tutto senza spiegazioni o annunci e lasciando lo spettatore libero di interpretare l'opera.

Scompare è quindi mimetizzarsi, camuffarsi, dissimulare, ma anche svanire completamente scavando nel profondo della città. E quale migliore esempio per questo tipo di atteggiamento se non quello dell'uso della metropolitana? Un racconto ne anticipa, per certi versi, la complessità:

Se un diavolo zoppo adatto ai tempi scoperciasse con un sol colpo l'agglomerato parigino in tutta la sua superficie, scoprirebbe uno strano concatenamento, un gigantesco gioco di società, un labirinto dagli innumerevoli sbocchi, quasi dei dispositivi scenici moltiplicati: in effetti svariate decine di palcoscenici non solo si sviluppano a rete su tutta l'estensione nella zona urbana e periurbana, ma si dispongono su più livelli, invasi, a intervalli regolari, da una folla più o meno compatta di figuranti di ogni ordine che obbediscono ad un misterioso regista, dio architetto di questo universo sotterraneo.⁶

L'immagine del personaggio claudicante di *Le diable boiteux* – nato dalla fantasia di Alain-René Lesage nel 1707 – non solo anticipa di oltre un secolo il lupo della fiaba di James Orchard Halliwell-Phillips, ma appare la trasposizione dei disegni apparsi in quella sorta di manifesto che Utudjian aveva dato alle stampe nel 1966, spaccati assonometrici capaci di mostrare i meccanismi di discesa nel sottosuolo, ma anche l'incontro di più linee sovrapposte della metropolitana parigina⁷. I canyon urbani di *Giungla d'asfalto*, tanto cari a William Burnett, erano divenute "condutture che aspirano gli uomini"⁸, le *ville en étendue* e *en hauteur* erano diventate la *ville épaisse* con il suo zoning a tre dimensioni o *de coupe*, e il rifiuto dei cinque punti lecorbuseriani da un lato e dei grattacieli della grande mela dall'altro⁹.



Posto di osservazione in tela e albero in acciaio, vicino a Souchez, 1918

Esempio delle indicazioni date dal governo americano per mascherare gli edifici industriali durante la Seconda Guerra mondiale (da K.F. Wittmann, *Industrial Camouflage Manual*, New York 1942)

Mimetizzazione durante la Seconda Guerra mondiale sopra la fabbrica della Lockheed, Burbank 1942

Certo in questa sorta di città omologa basata sulla reiterazione di spazi collettivi come piazze e strade in chiave ctonia, non potevano mancare approcci diversi variando dalla anonimia di certe stazioni newyorchesi¹⁰, alla monumentalità di quelle moscovite¹¹. Mentre le prime guardavano alla cosiddetta dottrina della *City Beautiful*, ovvero alla collocazione delle ferrovie nel sottosuolo privilegiando il terreno lasciato libero a vantaggio di alberghi e residenze in salsa Beaux-Arts, le seconde avevano una componente simbolica forte, capace di far dimenticare, anche grazie alla mescolanza di scultura, pittura, architettura e arredi, la sensazione di trovarsi a 30 metri di profondità.

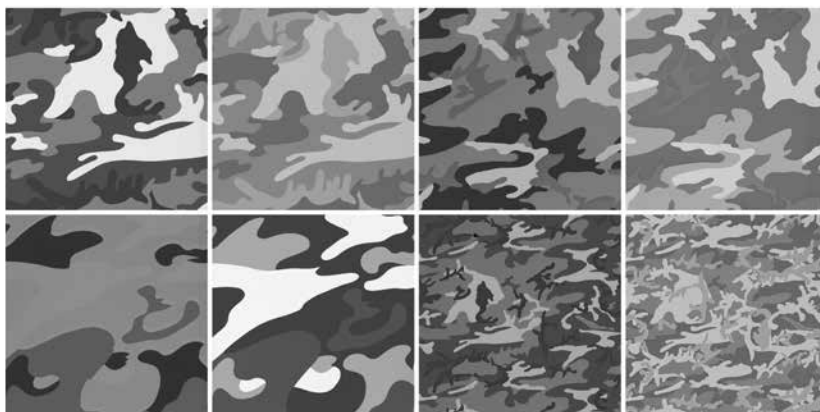
Quella stessa dualità che era stata preceduta nell'Ottocento da Londra e Parigi, dove allo spirito anglosassone che scorgeva in questo nuovo mezzo di trasporto solo una visione utilitaristica, tecnica, pragmatica, faceva da contraltare un atteggiamento formale, simbolico e, se vogliamo, più architettonico e relazionato alla città in superficie. La vera differenza fra le stazioni d'oltreoceano e quelle europee fu che queste, col secondo conflitto mondiale, si trasformarono in "catacombe ferroviarie", "cript[e] della capitale"¹², esattamente come le più recenti immagini di una Kiev sotto assedio, ci hanno restituito. E, ironia della sorte, la stazione Majakovskaja – disegnata da Alexander Duškin e forse la più interessante dal punto di vista spaziale con il suo sistema di doppie volte – ospitava i mosaici di Aleksandr Deyneka tra i quali spiccavano le ciminiere di quel Donbass che tanto avrebbe contato negli equilibri strategici della nascente "operazione speciale".

Queste metropolitane divenute rifugi antiaerei nella seconda guerra mondiale, con i bombardamenti di Londra, Dresda, Tokyo, solo per citarne alcuni, avevano dimostrato la loro inefficacia con la distruzione pressoché completa di Hiroshima e Nagasaki.

Se il ventesimo è stato, come dice Camus, il secolo della paura¹³, retto sull'equilibrio Est-Ovest e sulla dissuasione atomica, ecco che anche il modo di nascondersi doveva in qualche modo cambiare per proteggersi dalle radiazioni. All'inizio sono solo piccole propaggini della casa – *Backyard Suburbia* – cantine collegate da botole molto simili a quelli che si trovano in certi stati del sud, sud-est contro trombe d'aria, tornado e uragani. Poi, sotto la pressione dei mass media che rilanciavano continuamente scenari distopici quando non apocalittici, alcune società iniziarono a pubblicizzare vere e proprie unità di sopravvivenza prefabbricate o da gettare in opera. Sono documentari come *Atomic Power, One World or None* (1946), film come *The Beginning or the End* (1947), *The Atomic City, Above and Beyond* (1952)¹⁴, fino a riletture a distanza di quel periodo come *The Atomic Café* (1982) o *Blast from the Past* (1999), che danno il senso di quanto fosse alta la percezione del pericolo¹⁵ e di cosa ciascun vero americano potesse o, parafrasando Kennedy, dovesse fare per esorcizzarlo. E ancora l'apporto della televisione che moltiplica i suoi apparecchi da dieci a più di trenta milioni nel breve volgere di quattro anni, la pressione dei giornali, riviste, rotocalchi il tutto riassumibile nella copertina di *Life* con un uomo in tuta antiradiazioni e, sotto il titolo la scritta "How You can Survive Fallout"¹⁶. Sono quotidiani, settimanali, mensili che forniscono disegni dettagliati per la costruzione di rifugi, ma anche testi, manuali che stimolano l'autocostruzione di un'abitazione nel sottosuolo: si va dai consigli tecnici con tanto di elaborati su riviste a grande tiratura come *Popular Mechanics* ad approcci psicologici e relazionali con i componenti della famiglia e il vicinato¹⁷.

Con l'aumento della tensione fra le superpotenze, culminata con il fallimentare sbarco di esuli cubani alla Baia dei Porci e la successiva crisi missilistica, alcuni paesi tradizionalmente neutrali come la Svizzera hanno anticipato gli eventi disponendo, attraverso un articolo della Legge Federale del 1960 sugli impianti di Protezione Civile, la costruzione di un riparo adatto per ogni nuova costruzione realizzata in superficie, con il risultato di avere una "copertura" pressoché totale della popolazione.

Un conflitto, quello russo-ucraino, che rischia di allargarsi sotto la minaccia di una guerra nucleare condotta non con le armi degli anni Cinquanta, ma con quelle odierne, ovvero con gittate più lunghe, testate più potenti, e un maggiore numero di missili: una guerra che in pochi secondi produrrebbe più morti di tutte le guerre della storia. Timori che sembravano superati da tempo dopo la caduta del muro di Berlino e la successiva dissoluzione dell'URSS, hanno prodotto una nuova corsa alla creazione di rifugi singoli e collettivi.



154



Alighiero Boetti, *Mimetico*,
tela mimetica, 170 x 270 cm,
Fondazione Boetti, Roma 1966

Andy Warhol, *Camouflage*,
8 serigrafie, 96,5 x 96,5 cm,
MoMA, New York 1987

Mateo Maté, *Paisaje-uniformado 10*
(H. Bolton Jones, *Verano en Blue Ridge*,
1874), stampa su tela montata su telaio,
162 x 269 cm, collezione privata, 2007

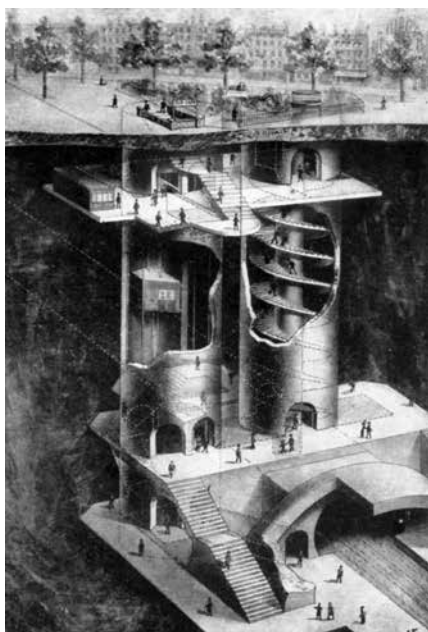
Francesca Woodman, *Untitled*,
gelatina ai sali d'argento, 20,3 x 25,4 cm,
Woodman Family Foundation,
New York 1979



Harvey Opgenorth, *Museum Camouflage: Mark Rothko*, esibizione di un'ora, Art Institute of Chicago, Chicago 1989

Graham Metson, *Renacer*, performance, Colorado 1969

Keith Arnatt, *Self-Burial*, gelatina ai sali d'argento, 9 fotografie ciascuna 4,67 x 4,67 cm, Tate Modern, Londra 1969



Louis Poyet, *Métro de Paris*
(da É. Utudjian, *Architecture et Urbanisme souterrains*, Robert Laffont, Paris 1966)

Alexander Duškin, la fermata Majakovskaja della linea 2 della metropolitana, Mosca 1938

Aleksandr Deyneka, *Donbass*, gouache su carta, 61,5 x 67 cm, collezione privata, 1941

Il fuggire le insidie della vita, il trovare riparo dalle intemperie, persino l'evitare gli sguardi degli altri, può voler dire non solo una salvezza fisica ma anche la volontà di isolamento, la ricerca di concentrazione, il ritrovare se stessi:

[...] la mia casa [...] era una mera difesa contro la pioggia, senza intonaco né caminetto, le pareti di assi rozze su cui il tempo aveva lasciato la sua impronta, con ampie fessure, cosicché la notte vi faceva freddo. [...] Non avevo bisogno di uscire per prendere aria, perché l'atmosfera non aveva perso nulla della sua freschezza. E anche con il tempo cattivo, era più come stare dietro una porta che tra quattro mura. [...] Mi ero sistemato sulla sponda di un piccolo lago, [...] così immerso nei boschi che la riva opposta, distante mezzo miglio, come tutto il resto, coperta di alberi, era il mio orizzonte più lontano.¹⁸

L'isolamento tanto cercato dallo scrittore da suggerirgli di spostare "la soglia di casa sul limitare della palude [...] così che da quel lato i vicini non possano entrare"¹⁹, ha una lunga tradizione. Il *Via dalla piazza folla*, la ricerca della solitudine, l'autoesilio romantico hanno un tratto comune che, come dice Sennett, unisce Rousseau a Senancour, Caspar David Friedrich a Rilke²⁰. La fuga di Thoreau nei boschi di Walden Pond del 1845 è simile a quella di Wittgenstein che va a vivere in un fiordo a Skjolden in Norvegia nel 1913, così come Heidegger – quasi dieci anni più tardi – si rifugia nel paese di Todtnauberg vicino Friburgo e comincia a costruire la sua *Hütte*. Ciò che accomuna queste *machines à penser*²¹ sono, oltre una sorta di clausura nei confronti del mondo, le dimensioni davvero ridotte delle abitazioni, il loro essere spartane, l'estetica monastica delle finiture. Sono questi *Hut*²², ricetti, luoghi ideali per pensare, scrivere, creare e nelle quali le dimensioni la dicono lunga sull'uso che si poteva fare di queste "abitazioni": quella di Thoreau era dieci piedi di larghezza per quindici di lunghezza a cui si aggiungeva solo una piccola cantina a cui si accedeva con una scala a pioli; della capanna di Wittgenstein oltre alle immagini d'epoca era rimasta solo una base in pietra di 7 metri per otto, fino alla recente ricostruzione che utilizza in parte materiale d'epoca; Heidegger viveva in una casa di sei metri per sette, l'unica frequentata da altre persone come dimostrano le foto che ritraggono Frau Heidegger che cucina per i filosofi riuniti attorno al tavolo in legno²³. Sono tutte *petite cabane rustique* che non possono non richiamare alla mente l'*Essai* di Laugier, ma anche il *De Architectura* di Vitruvio cui lo storico e teorico francese fa necessariamente riferimento²⁴.

La capanna quindi, ma anche la tana, il nido:

Ogni bambino [...] gioca a scavarsi una tana, per istinto. Chi non ricorda con quale interesse, nell'infanzia, scrutava ogni roccia inclinata o l'ingresso di una grotta? Era quanto resta di noi del naturale desiderio dell'uomo primitivo. Dalla caverna siamo passati alle capanne di foglie di palma, di scorze e di rami, di lino tessuto, di erba e di paglia, di assi e di tavole, di pietre e di tegole.²⁵

Tana e nido sono quindi i due esempi che meglio rappresentano l'assimilazione fra il mondo animale e l'opera dell'uomo:

[...] non è lontano il tempo in cui il nostro pianeta cesserà di offrire ai propri abitanti posto da stare in piedi. [...] L'unico modo che la conigliera umana possieda per uscirne è, del tutto semplicemente, scendere nella tana del coniglio.²⁶

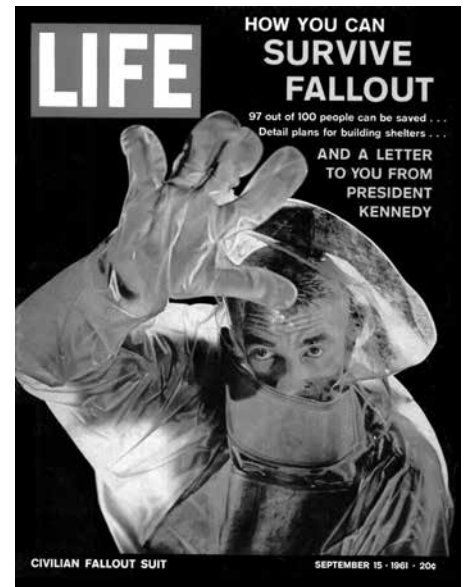
L'etimologia stessa della parola tana, da attribuirsi al francese "tanière, ant. taisnière, tesnière, tana, covile, forse contrazione da TAISSONNIÈRE, la buca del tasso"²⁷, rimanda anche alla cesta, che altro non è che la versione antropica del nido. "L'uomo, nell'edificare la propria casa, rivela la stessa attitudine dell'uccello nel costruire il suo nido"²⁸. Si tratta sempre di costruire un guscio attorno a sé che ne rappresenti la forma originaria²⁹. La differenza sta negli strumenti di lavoro: da una parte il coniglio, la talpa che scava ammantandosi di terra e riempiendo il fondo della tana soffice di foglie e d'erba³⁰, dall'altra

[...] l'uccello non ha né la mano dello scoiattolo, né il dente del castoreo. [...] In realtà l'istromento è il corpo stesso dell'uccello, il suo petto con cui comprime, doma i materiali fino a che li renda malleabili, li mescola, li sottopone all'opera generale. Ed anche all'interno il corpo dell'uccello è l'istromento che imprime al nido la sua forma circolare, cui egli riesce, voltandosi di continuo, ricacciando all'infuori per ogni verso la parete. La casa dunque è la persona stessa dell'abitante, il suo sforzo il più immediato [...] e il risultato non è ottenuto se non con una pressione costantemente ripetuta del petto.³¹

Così se da una parte possiamo far riferimento a *Escape*, ai tunnel di Leanne Wijnsma, fissando sulla pellicola quella perfezione che non può resistere al trascorrere del tempo, ecco che Nils Udo con *Das Nest*, ma anche Andy Goldsworthy con *Oak Room* operano sul paesaggio "intrecciando" letteralmente i temi sotterranei e aerei della tana e del nido.



Ingresso al rifugio antiatomico nel giardino retrostante una casa
Rifugio atomico prefabbricato degli anni Cinquanta



158

You Can Build a Low-Cost Shelter Quickly

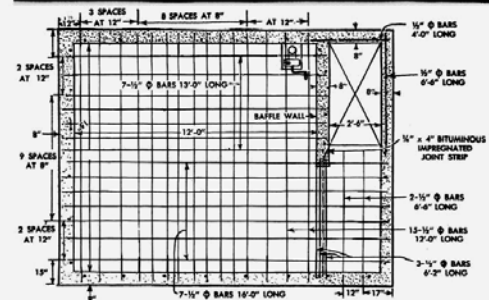
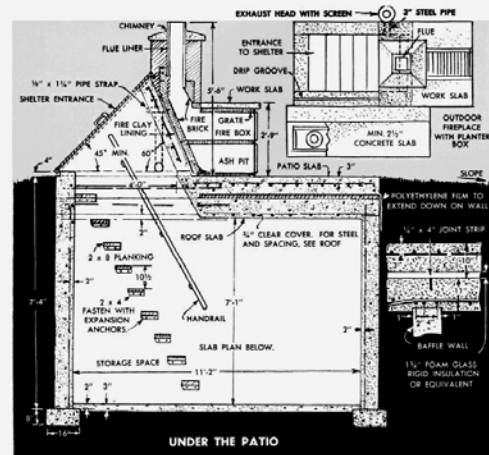
\$30 . . . \$97 . . . \$280 — This can be the cost of materials for a family fallout shelter

NUCLEAR SCIENTISTS who have built shelters to protect their families against possible fallout radiation have, in many cases, put up simple, inexpensive structures that can be erected quickly. Following this example, Popular Mechanics

presents on these pages the construction details of three previously unpublished plans prepared by the office of Civil Defense and one by a nuclear engineer. They include some of the low-cost and most rapidly-built shelters available.



DECEMBER 1961



POPULAR MECHANICS

Locandina del film *The Beginning or the End*, di N. Taurog, USA 1947

Copertina della rivista *Life*, 15 settembre 1961

Tratto da *You Can Build a Low-Cost Shelter Quickly*, "Popular Mechanics", 12, dicembre 1961, pp. 85-89



Henry David Thoreau, *Cabin near Walden Pond*, Concord 1884 (2008)

Ludwig Wittgenstein, *Klein Österreich*, Skjolden 1913 (2018)

Martin Heidegger, *Hütte*, Todtnauberg 1922

Charles Eisen, frontespizio della seconda edizione dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier, 1755

Dorling Kindersley, *Section of a rabbit hole*,
foto digitale, 38,7 x 31,1 cm

Leanne Wijnsma al lavoro nel giardino
di Villa Croce, Genova 2015



Tra funzioni e finzioni il mondo è pieno di rifugi e *bunker*, alcuni dei quali hanno protetto intere popolazioni durante le guerre mentre altri sono rimasti insabbiati come navi abbandonate. Rifugi e *bunker* "in fondo" sono la stessa cosa, i primi quasi sempre si nascondono sottoterra, i secondi posseggono "forme levigate [...] indecifrabili, [una] sorta di invisibilità plastica"³². Le trascrizioni delle due principali pronunce del termine, *bânkê* e *bûnkêr*, contengono il concetto di contenitore e quello di costruzione bellica³³, e questo lo si può vedere sia nel mimetismo fortificatorio delle montagne svizzere fra riproduzioni di rocce e di case in calcestruzzo armato, sia muovendosi sulle spiagge della Normandia quando a volte sveltano come i guerrieri dell'isola di Pasqua³⁴.

Legato al suolo, alla terra che lo circonda, il bunker, per camuffarsi, tende a non differenziarsi dalle forme geologiche la cui geometria è il risultato di forze e condizioni esterne che, per millenni le hanno modellate. La forma del bunker anticipa il processo erosivo, eliminando tutte le escrescenze superflue. Il bunker si usura e si lascia preventivamente per evitare ogni impatto, si incunea nella continuità del paesaggio e scompare alla nostra vista.³⁵

Un atteggiamento mimetico che è accentuato dall'uso di *peinture*, da reti metalliche per trattenere arbusti e vegetazione locale, quando addirittura non si giunga a rendere scabra, opaca, ruvida la superficie in cemento per evitare effetti di *brilliance* visibili ai velivoli nemici³⁶.

Se poi dal singolo edificio passiamo all'ambito urbano, se da scenari "naturali" ci spostiamo a quelli artificiali come le strade delle nostre città, ci accorgiamo che non esistono solo le *Underground* in grado di mutare una semplice infrastruttura in un congegno difensivo ma anche bunker fuori terra capaci di inglobare interi isolati. Non parliamo dei classici espedienti di mascheramento urbano, non-scelte che oltre alla riproduzione a freddo di calde facciate d'epoca, hanno permesso l'occultamento del contenuto indesiderato dell'edificio – attrezzature o impianti tecnici impresentabili allo sguardo – dietro scheletri di facciate esistenti³⁷, quanto di vere e proprie dissociazioni tra forma e contenuto del fabbricato.

Curioso pensare come la parola bunker possa avere risvolti inaspettati, persino in contrasto con la sua funzione originale. È il caso del golf, disciplina degli spazi aperti infiniti che vede proprio nel bunker un luogo maledetto, vasche di sabbia dove al nascondersi si sostituisce il rischio di arenarsi e rimanere bloccati, dove il primo pensiero è uscire il prima possibile. Siamo agli antipodi con l'idea stessa di rifugio, dove un termine indicante un luogo sicuro si trasforma in un "pericolo", anche se solo sportivo.

NOTE

¹ Sulle varie tipologie di bunker cfr. P. VIRIJO, *Index*, in *Bunker archéologie*, Les Editions du Demi-Cercle, Paris 1994, pp. 209-211.

² R. R. BEHRENS, *Architecture, Art and Camouflage. L'origine militare del camouflage ad opera di un gruppo di artisti dell'esercito americano*, "Lotus", 126, novembre 2005, pp. 75-83; cfr. R. R. BEHRENS, *False Colors: Art, design and Modern Camouflage*, Bobolinks Books, Dysart (IA) 2002; R. R. BEHRENS, *Camoupedia: a Compendium of Research on Art, Architecture and Camouflage*, Bobolinks Books, Dysart (IA) 2009.

³ G. STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, The Literary Guild, New York 1933, trad. it. *Autobiografia di Alice Toklas*, a cura di A. SARCHI, Marsilio, Venezia 2021, pp. 119-120. Un riferimento ancora più esplicito al cubismo si trova in G. STEIN, *Picasso*, B. T. Batsford, London 1938, trad. it. *Picasso*, Adelphi, Milano 2022, p. 21.

⁴ STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, cit., pp. 230-231.

⁵ M. MENDEZ BAIGES, *Camouflage nell'arte moderna: appropriazioni e détournement*, in *Estetiche del camouflage*, a cura di C. CASARIN e D. FORNARI et al., Milano 2010, pp. 67-74. Sul tema cfr. N. LEACH, *Camouflage*, MIT Press, Cambridge MA - London 2006.

⁶ M. AUGÉ, *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Paris 1986, trad. it. *Un etnologo nel metrò*, Elèuthera, Milano 1992, pp. 81-82.

⁷ E. UTUDJAN, *Architecture et Urbanisme souterrains*, Robert Laffont, Paris 1966.

⁸ M. PICARD, *Die Flucht vor Gott*, Rentsch-Erlenbach, Zürich-Leipzig 1934, trad. it. *La fuga davanti a Dio*, Edizioni di Comunità, Milano 1948, p. 165.

⁹ E. UTUDJAN, *L'urbanisme souterrain*, Presses Universitaires de France, Paris 1964, p. 29.

¹⁰ Cfr. M. KENNEDY, *Terminal City: architettura e ferrovia a New York*, "Casabella", 624, giugno 1995, pp. 22-33.

¹¹ Cfr. A. DE MAGISTRIS, *Mosca, la metropolitana rossa*, "Casabella", 679, giugno 2000, pp. 8-29.

¹² P. VIRIJO, *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Éditions Galilée, Paris 2004, trad. it. *Città panico*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 11 e 16.

¹³ A. CAMUS, *Le Siècle de la peur*, "Combat", novembre 1946, trad. it. *Ribellione e morte. Saggi politici*, Bompiani, Milano 1961, p. 55.

¹⁴ Questi documentari, ma anche alcune pellicole, furono sovvenzionate dal governo degli Stati Uniti attraverso varie agenzie federali.

Nils Udo, *Das Nest*,
gelatina ai sali d'argento, 68,2 x 67 cm,
Galerie Claire Gastaud, Lunenburg 1978
Andy Goldsworthy, *Oak Room*,
Château la Coste 2009



- ¹⁵ M. SCHEIBACH, *Atomic Narratives and American Youth: Coming of Age with the Atom, 1945-1955*, McFarland & Company, Jefferson NC - London 2003.
- ¹⁶ H. SHEL, D. KESSEL, F. MILLER, R. MORSE e E. SCHALL, *Fallout Shelters, You could be among the 97% to survive if you follow on these pages... How to build shelters... where to hide in cities... what to do during an attack*, "Life", 11, 15 settembre 1961, pp. 95-108.
- ¹⁷ R.G. SCOTT, *How to Build Your Own Underground Home*, Tab books, New York 1979, pp. 11-19.
- ¹⁸ D. H. THOREAU, *Walden: Or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston 1854; trad. it. *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Einaudi, Torino 1995, pp. 77-79.
- ¹⁹ D. H. THOREAU, *Walking*, "The Atlantic Monthly", LVI, giugno 1862, trad. it. *Camminare*, a cura di M. JEVOIE ILLA, Mondadori, Milano 2009, p. 40.
- ²⁰ R. SENNETT, *Building and Dwelling: Ethics for the City*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018, trad. it. *Costruire e abitare. Etica per la città*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 147.
- ²¹ Questo il titolo della mostra tenutasi alla Fondazione Prada di Venezia dal 26 maggio al 25 Novembre 2018 e curata da Dieter Roelstraete che oltre ad affrontare temi come l'esilio, la fuga e il ritiro in luoghi fisici e mentali capaci di assecondare riflessione, pensiero e produzione intellettuale attraverso tre filosofi del XX secolo come Adorno, Heidegger e Wittgenstein, ricostruisce attraverso fotografie e ricostruzioni quasi in scala esatta, quell'autentico archetipo che è la capanna, la baita, il cottage.
- ²² M. HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken*, in lo., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfuldingen 1954, trad. it. *Costruire abitare pensare*, in lo., *Saggi e discorsi*, a cura di G. VATTIMO, Mursia, Milano 1976, p. 106.
- ²³ A. SHARR, *Heidegger's Hut*, MIT Press, Cambridge MA 2006, p. 63.
- ²⁴ M.-A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne, Paris 1753, trad. it. *Saggio sull'architettura*, a cura di V. UGO, Aesthetica, Palermo 1987, cap. I, p. 48; *Vitruvii de architectura libri decem*, a cura di V. ROSE, H. MÜLLER-STUBING, in aedibus B.G. Teubneri, Leipzig 1867, trad. it. *VITRUVIO, De architectura*, libro II, 2, 3, a cura di P. GRÖS, Einaudi, Torino 1997, p. 121. Da notare come nel 2020 siano usciti tre libri che trattano il tema della capanna: P. RAHM, *Histoire naturelle de l'architecture: comment le climat, le epidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments*, Pavillon De L'Arsenal, Paris 2020; L. CARO, *Quattro capanne, o Della semplicità*, Nottetempo, Roma 2020; M. JAKOB, *La capanna di Unabomber o della violenza*, Letteraventidue, Siracusa 2020.
- ²⁵ THOREAU, *Walden: Or, Life in the Woods*, cit., p. 26.
- ²⁶ B. RUDORSKY, *The Prodigious Builders: Notes Toward a Natural History of Architecture with Special Regard to those Species that are Traditionally Neglected or Downright Ignored*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1977, trad. it. *Le meraviglie dell'architettura spontanea. Note per una storia naturale dell'architettura con speciale riferimento a quelle specie che vengono tradizionalmente neglette o del tutto ignorate*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 40-41.
- ²⁷ O. PIANIGIANI, s.v. "Tana", in *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 2, M-Z, Editrice Dante Alighieri, Roma 1907, p. 1404.
- ²⁸ THOREAU, *Walden: Or, Life in the Woods*, cit., pp. 41-42.
- ²⁹ W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982, trad. it. *I "passages" di Parigi*, a cura di R. TIEDEMANN, Einaudi, Torino 2002, Konvolut I, 4, 4, p. 234.
- ³⁰ "Ci preoccupiamo tanto non solo per il Cibo, i Vestiti e il Riparo, ma anche per il letto, che è la nostra veste per la notte, rubando il nido e le penne agli uccelli per prepararci questo rifugio dentro un altro rifugio, come la talpa con il suo letto di foglie e d'erba proprio in fondo alla tana!", THOREAU, *Walden: Or, Life in the Woods*, cit., p. 13. Cfr. LEACH, *Camouflage*, MIT Press, Cambridge MA - London 2006 e lo., *Mimesis*, "Lotus", 126, novembre 2005, pp. 9-17.
- ³¹ J. MICHELET, *L'oiseau*, Hachette, Paris 1858, trad. it. *L'uccello*, Sonzogno, Milano 1886, pp. 142-143. Cfr. S. ROBINSON, *Of Havens*, in *Nesting: Body, Dwelling, Mind*, William Stout, Richmond CA 2011, trad. it. *Dei Rifugi*, in *Nesting. Fare il nido: corpo, dimora, mente*, Safarà, Pordenone 2014, pp. 23-35.
- ³² P. VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, Paris 1989, trad. it. *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992, p. 78.
- ³³ F. DE MAIO, M. MAGUOID, A. PEDERSON, *Bânkë / bûnkër*, "La rivista di Engramma", 185, ottobre 2021, p. 8.
- ³⁴ Il paragone era stato inserito da Virilio nei pannelli della mostra *Bunker archéologie* tenutasi al Musée des Arts Décoratifs dal 10 dicembre 1975 al 29 febbraio 1976 e nel catalogo.
- ³⁵ P. VIRILIO, *Bunker archéologie*, Les Editions du Demi-Cercle, Paris 1994, trad. it. in M. MAGUOID, A. PEDERSON, *Paul Virilio, Bunker archéologie. Brani scelti*, "La rivista di Engramma", 185, ottobre 2021, p. 80.
- ³⁶ *Ivi*, p. 87.
- ³⁷ Cfr. R. GÓMEZ-MORIANA, *Il mascheramento quotidiano nella città. Il paradosso dell'occultamento per assimilazione con il contesto urbano*, "Lotus", 126, novembre 2005, pp. 126-137.



31. Veduta di un bunker mimetizzato nella roccia della Réduit Suisse, Andermatt 2013
 32. Batteria costiera, Heerenduin 1939



163



- 33. Bunker urbano, Düsseldorf 1941
- 34. *Flakturm* o torre contraerea, Wien 1942-1945
- 35. Bunker in un campo da golf

massimiliano cannata

scrivere e pensare nell'era digitale. dialogo sulla finzione con franco lo piparo

164

Per governare il prepotente sviluppo della tecnica servono dosi massicce di cultura critica.

A margine degli interventi che questo numero di Anfonie e Zeto, imperniato sull'opera di Peter Eisenman, dedica al tema affascinante e problematico della finzione, abbiamo sollecitato Franco Lo Piparo, semiologo e filosofo del linguaggio, allievo di Tullio De Mauro, professore emerito dell'Università di Palermo, ad analizzare una particolare modalità della finzione: quella praticata dall'intelligenza generativa, capace di "mimare" le nostre "facoltà superiori", del pensiero e della scrittura. Le conseguenze di questa che si annuncia come una grande rivoluzione sono ancora tutte da soppesare e comprendere.

Il mondo è cambiato radicalmente, siamo appena agli inizi di una rivoluzione che non ha precedenti. Lo *Smartphone* che teniamo in tasca ha modificato la nostra vita quotidiana, il nostro modo di relazionarci, il nostro essere nel mondo. In questo contesto scrivere sarà un problema, semplicemente perché l'IA scrive meglio di noi. Distinguere tra la scrittura umana e quella artificiale non sarà facile. Cosa accadrà è difficile dirlo. Esercitare la critica, educare i giovani ad argomentare e contro argomentare, avrà un'importanza decisiva. La mia generazione, che è quella del 68, era abituata al confronto dialettico, oggi servirebbe un po' di contestazione, ben argomentata si intende, ma servirebbe.

Prof. Lo Piparo, intuitivamente crediamo tutti di conoscere il legame che sussiste tra scrittura e pensiero, spiegarlo è reso ancora più difficile dai cambiamenti in atto che stanno generando una nuova tecnica e una grammatica espressiva ancora poco conosciuta. Abbiamo perso la bussola. Le categorie della conoscenza si stanno modificando, sollecitate dalla rivoluzione digitale?

Viviamo in un mondo digitalizzato. Lo sappiamo non da oggi. Siamo abituati ad avere in tasca un oggetto che ha una potenza di calcolo e una capacità di memoria superiore a quella dei PC che gli americani hanno utilizzato per lo sbarco sulla luna nell'ormai lontano 1969. I saperi enciclopedici, le informazioni più disparate, il nostro essere nel mondo "poggia" sullo *smart phone*. Consultiamo le app, che sono già una manifestazione dell'intelligenza artificiale, per andare al cinema, per cercare un medico, per sapere se c'è traffico, per scegliere un ristorante. Abbiamo fatto tutto questo pensando di essere e valere "più della macchina".

Fino a prova contraria è così, non crede?

Fino a prova contraria, appunto. Ma chi stabilisce il grado di intelligenza e la differenza tra l'uomo e la macchina? Il matematico inglese Alan Turing (1912-1954), aveva inventato il celebre test che consentiva, in ambiente isolato, di misurare la differenza di comportamento tra un individuo e un pc. L'elaboratore perdeva sempre, in quanto non sa parlare, né pensare con le parole, né tanto meno argomentare. Quest'anno è successo però qualcosa di imprevisto.

A che cosa si riferisce?

Alcuni giornali americani prima e italiani poi, a cominciare da *Il Foglio*, hanno inserito un articolo prodotto con l'IA chiedendo ai lettori di riconoscerlo.

lo stesso ho partecipato a questa sfida, ne sono uscito sconfitto. *ChatGPT* sigla che ormai conosciamo, e che si riferisce a questo eccezionale dispositivo digitale capace di intelligenza generativa, come la si definisce oggi, scrive meglio di uno studente mediamente colto, ma anche meglio di molti docenti. Ho scaricato la versione più avanzata e mi stupisco ogni volta che sollecito delle risposte.

Come spiega in un suo saggio, Aristotele e il linguaggio (Laterza), la scrittura è una tecnica raffinata, la stessa tecnica che però oggi ci preoccupa per i suoi eccezionali sviluppi. Tanti timori infondati?

Difficile dare una risposta definitiva non sappiamo cosa accadrà. Non sono un apocalittico, e nemmeno un integrato, per usare le celebri categorie introdotte da Eco negli anni settanta. Cerco di essere realista. Ho fatto delle domande a *Chatgpt*, faccio leggere i miei articoli, le risposte sono puntuali e sensate. La cosa stupefacente è il tempo di elaborazione. Per scrivere un commento anche breve, o rileggere due cartelle noi abbiamo bisogno di parecchi minuti, la macchina risponde in 3-4 secondi. Trovo che sia un esito straordinario. Scienziati, filosofi, ingegneri, linguisti dovranno occuparsene per molti anni.

Le paure di Platone

Le paure del Fedro di Platone, testo che Lei utilizza molto nelle sue lezioni universitarie, di fronte alla nascita della scrittura alfabetica tornano di attualità con l'avvento dell'IA?

Platone guardava con sospetto alla scrittura alfabetica, pensava che creava dei falsi sapienti, persone ignoranti che si ritenevano colte venivano alla ribalta, facevano opinione, diremmo con il linguaggio attuale. Comprensibili i timori del grande filosofo. È sempre accaduto nella storia dell'umanità. Il telaio meccanico spaventava perché avrebbe tolto lavoro, anche l'invenzione della stampa sconvolse equilibri di potere. Basti dire che la riforma protestante non sarebbe stata possibile senza l'invenzione dei caratteri mobili. Per la prima volta un testo sacro non aveva più bisogno di un interprete, il pubblico vi poteva accedere liberamente, si trattò una rivoluzione, un salto grandissimo. La stampa mise sotto scacco non solo il potere della chiesa, ma anche quello delle monarchie dell'epoca. Bisognava riorganizzare tutto, ripensare la leadership, ma anche il lavoro. Anche la città nasce con la scrittura alfabetica che fissa le regole cui tutti devono attenersi. Senza Gutenberg la società, come la vediamo oggi, non sarebbe concepibile. Prima dell'avvento della scrittura l'oralità fondava la convivenza, utilizzando simboli, linguaggi e pratiche, che con l'avvento dell'era moderna si sono modificati. Pensiamo alla nascita dei giornali, al ruolo decisivo sulla formazione dell'opinione pubblica che hanno esercitato. Ma ora siamo ancora un passo ancora oltre.

Cosa vuol dire?

Che siamo tutti diventati soggetti attivi di scrittura pubblica. È questa la grande novità politica del web. Una novità tutta da studiare, che indignava l'ultimo Umberto Eco infastidito dalla possibilità che anche l'ultimo 'imbecille' potesse fare opinione intervenendo sulle varie piattaforme social. Eco si sbagliava, perché non si tratta di un fenomeno superficiale, le implicazioni sono molteplici e richiedono uno studio attento.

Byung-Chul Han, l'autore di Infocrazia (Einaudi), a questo proposito denuncia la crisi dell'agire comunicativo. I Like non farebbero riflettere, negano l'ascolto, l'alterità, creano confusione tra l'identità e opinioni. L'idea di Habermas, della democrazia che si fonda sul confronto tra opinioni che nascono dalla discussione sembra esaurita. Con quali conseguenze?

Bisogna uscire da alcuni errori interpretativi. Si pensa che il like sia per definizione emotivo, verticale, che l'argomentazione sia invece orizzontale e razionale. Ma non sempre nell'epoca pre digitale gli umani eravamo razionali e argomentativi, mentre oggi saremmo tutti impulsivi, irrazionali, in una parola superficiali. Bisognerebbe interrogarsi su cosa sta dietro un *like*, che spesso presuppone delle argomentazioni.

Siamo tutti soggetti di scrittura pubblica

Costruire un "esito liberaldemocratico del digitale", ha scritto su "Il Foglio". Proposta interessante, ma fino a che punto fattibile?

Mi rendo conto che è difficile da attuare, ma non abbiamo altra scelta. Lo stesso fatto che ci stiamo interrogando su questi problemi, dimostra che la democrazia non sarà certo il sistema ideale, ma non ne conosciamo di migliori. In Cina, Russia, Iran certe questioni non possono neanche essere poste. Esiste un capitalismo della sorveglianza, che supera ampiamente "1984" di Orwell. Quando usiamo questi strumenti siamo tracciabili. Eppure non ci chiediamo chi sono i proprietari degli algoritmi.

La fine dei confini, il tramonto del Leviatano e degli stati nazionali era stato già denunciato nel La fine dei territori celebre scritto di Betranad Badie. Identità camuffate, false notizia (l'Italia è il paese con il record di fake news) condizionano le scelte geopolitiche. Per rimanere al tema dell'intervista: siamo capaci di pensare a un ordine mondiale fondato su basi nuove?

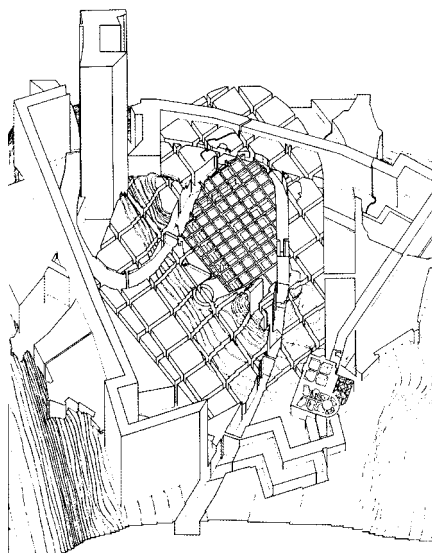
In un mondo interconnesso non ci possono essere ricette semplici. L'unico approccio possibile è quello che definirei *liberal*, che significa conoscenza delle varie modalità con cui le versioni (ne abbiamo e ne avremo molte da ora in avanti n.d.r.) di *chatGPT* funzionano, esercitando CULTURA CRITICA. Le restrizioni legali servono poco, sarebbero rapidamente aggirate. La conoscenza è l'unica arma che abbiamo per sconfiggere il pregiudizio. La scuola e gli apparati culturali avranno il ruolo più importante in questo mondo complicato che abitiamo. Cerchiamo di non dimenticarlo mai.

francesco taormina

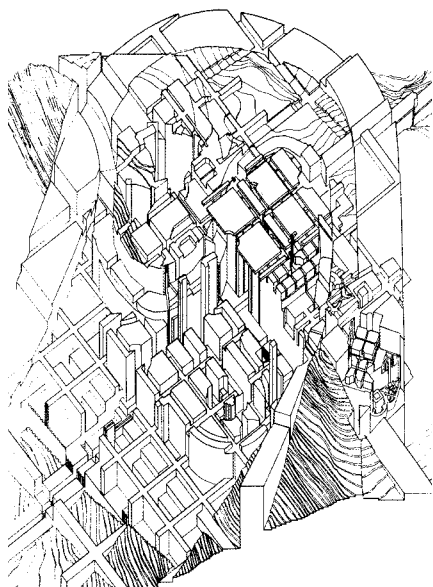
...e di altri romei e di altre giuliette e della simulazione

La città come un pretesto, concettualmente costruita replicando la trama di una morfologia urbana riconoscibile ma ridotta nelle dimensioni – proporzionalmente scalata – per rispondere alle necessità di una nuova collocazione, soprattutto per riassumere e descriverne i caratteri essenziali della storia, per poterli dichiarare ed evocare nella sovrapposizione degli elementi significativi che la diversità del luogo originario, l'azione degli uomini e il tempo restituiscono altrimenti nella figura unitaria e solida della realtà fisica, di un tangibile vissuto urbano: una città, dunque, che è una trascrizione segmentata dei segni di quella realtà o, se volessimo condizionarne l'aspetto ad una definizione linguistica, agita attraverso l'interpretativa proiezione dei suoi morfemi. Non è un caso: quello che Peter Eisenman traspone e intende comunicare nel progetto di cui si parla – un progetto non realizzabile, non disegnato per esserlo ma per verificare e dimostrare l'esistenza di un metodo ideale per l'architettura¹ – è il racconto letterario pateticamente richiamato dagli opposti castelli di Romeo e Giulietta, arroccati nell'analogo isolamento dei due amanti della cinquecentesca novella di Da Porto e, da sempre, parte di un paesaggio naturale che continua oggi a misurarne la distanza dentro l'appartenenza ad una stessa, inscindibile, reciproca identità visiva. La novella risignifica i due castelli, condiziona la sostanza semantica dei loro ruderi rispetto alle antiche ragioni di controllo e difesa territoriali, e questo consente ad Eisenman di astrarne la figura, di sottrarla all'immagine consolidata e preponderante del contesto ambientale, per tornare quindi a materializzarla in un equilibrio di cose che la scrittura architettonica svolge attraverso la messa in scena dei luoghi, degli accadimenti letterari: è nella sella collinare tra i castelli che si fa spazio, così, una Verona fittizia, città analoga e occasionale metafora di quella storica, italiana, dove convergono gli aspetti fondativi della Verona reale seppure ricondotti alla sintesi estetica del sistema divisorio del cardo e del decumano, delle insule e della centuriazione romane, delle soglie stabilite dalle mura, dall'impronta dell'Adige; ma dove anche divergono il senso metafisico del trasferimento, del cambio di grandezza cui si adatta l'essenzialità della riproposizione urbana, stabilita sulla distanza tra i castelli, risolta nello snodarsi aggregante e riflessivo dei due percorsi che la colmano: uno lineare e l'altro sinuoso, disposti in modo da intersecarsi nello scenario simbolico e centrale di un anfiteatro che è ancora un richiamo evocativo, come lo è il fluire dell'acqua nel canale che replica il fiume in una calma e seghettata sequenza di vasche.

Convergenze e divergenze riverberano quello che nel progetto sembra potersi ricondurre alla sua sollecitazione letteraria e ciò che ne esprime, insieme, la tensione segnica verso il reale; esse ci parlano dunque del compiersi di un possibile travaso dell'immaginario, mosso dalle cose narrate e senza limiti, libero e individuale perché appartiene a ciascuno di noi, in una stabile e resistente dimostrazione figurativa, nell'iconismo fisso della sua rappresentazione. Ma sappiamo bene come il concetto di originale sia sempre fuorviante, perché ogni testo può essere ripreso e rielaborato [...e di altri



168

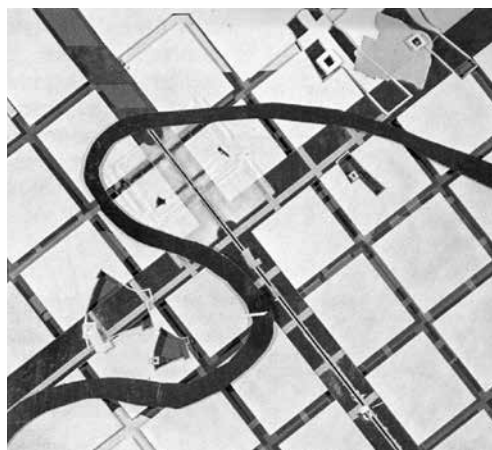
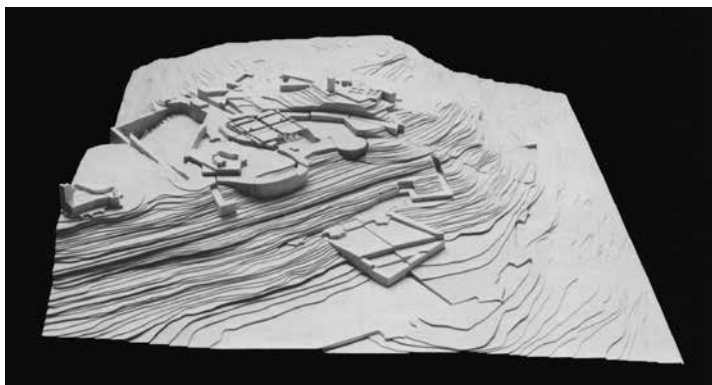
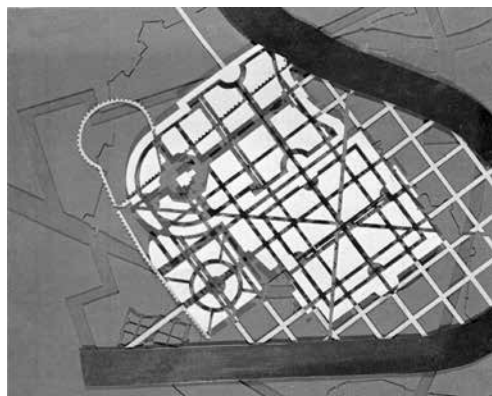


Studi assonometrici di dettaglio

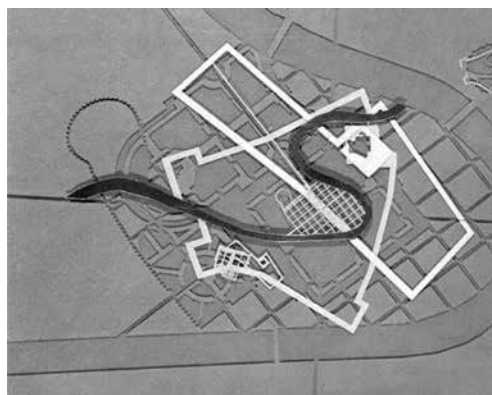
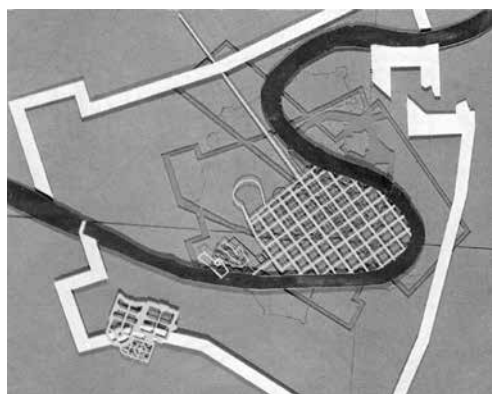
Romei e di altre Giuliette è il titolo di una storia di Hugo Pratt ambientata nella Dancalia del 1918); sappiamo anche che il compito dell'architettura, seppure solo disegnata, non sia di illudere attraverso la mera replica delle cose ma di utilizzarle nella forma dell'allusione, di attribuire ad esse, senza mimetismi formali, finalità derivate da contenuti primariamente emozionali: è il motivo, penso, che spinge Eisenman a comunicare, con la sua proposta per i castelli di Romeo e Giulietta, soprattutto la complessità e la moltiplicazione di queste più autonome finalità, accettando la narrazione che le presuppone non oltre la soglia di una calcolata influenza, cercando di spiegarne il senso attraverso la specificità di immagini – grafici e modelli lignei – ciascuna delle quali dotata di una propria indipendenza figurativa. La logica procedurale della sola architettura viene così affidata a quadri visivi conclusi, che non arrivano a definire una sequenza comunemente intesa ma lasciano che il progetto si costruisca per la reciproca e dialettica corrispondenza tematica delle sue parti: gli strati planimetrici della composizione, per esempio, servono a disporre ed isolare i tracciati, a definire le modulazioni ed esporne la singolarità dei ritmi e delle tessiture, ma solo per affermare, di volta in volta, l'autosufficienza di ciascuna delle loro figure; delle corrispondenze tra questi strati si fanno poi carico le giustapposizioni assonometriche, articolate ai limiti dell'intelligibile per esprimere il tumulto delle dissonanze geometriche, delle distorsioni e degli spessori della loro materializzazione. Potremmo di conseguenza affermare che ogni immagine non è solo ciò che appare ma la simulazione di una regola, forse meglio la risonanza delle regole che tutto trattengono e alle quali si deve il risultato progettuale: quest'ultimo dichiarato in una ulteriore e più veritiera veduta assonometrica di insieme. Al pari dei modelli lignei, egualmente compiuti, questa veduta può essere indifferentemente introduttiva o riassuntiva del procedimento che l'ha generata perché, con il suo tendenziale realismo, ne riprende l'astrazione e, così facendo, ne sterilizza anche le idee e la complessità rappresentativa utilizzata come una possibilità di trasmissione teorica. La veduta restituisce, in definitiva, l'apparenza di una architettura di suolo, per altro vicina alla poetica espressiva del suo ideatore, con una concretezza che sembra quasi prescindere dalle sue premesse formative: una architettura, diremmo, dove le tecniche della composizione appaiono dissimulate in un passaggio non spiegato e difficilmente, forse inutilmente spiegabile. Al bisogno di rinnovare i modi della comunicazione architettonica, il progetto scopertamente speculativo per i castelli di Romeo e Giulietta, di quasi quarant'anni fa, risponde dunque con la separazione tra le forme del suo realismo dimostrativo e quelle di un procedere che dovrebbe sostenere proprio la capacità comunicativa dell'espressione: un procedere che vive dunque di una intelligenza propria, che può essere esplorato come tale in una pari corrispondenza di valori critici, ma che rischia di restare dentro l'orizzonte di una fascinosa quanto inamovibile fissità per la ricerca architettonica.

NOTE

¹ Si tratta del progetto di concorso per la Terza Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia redatto da P. Eisenman, T. Leeser, R. Rizzi, P. Thaler, S. Knauer, R. Perkins, J. Kipnis, N. Hofer, C. Crawford, H. Maruyama, D. Murphy, A. Silver, A. Mosser, J. Brown, R. Erdem, M. Mosserman, D. Cohen, K. Hoyt, G. Ehrmann, W. Wesener, J. Geib, con il titolo *Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*; cfr. A. Ferlenga *et al.* (a cura di), Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia, catalogo della mostra, I, La Biennale di Venezia – Electa, Milano 1985, pp. 206-208. Le immagini pubblicate sono riprese da questo catalogo.



169



Castelli della Villa e della Bellaguardia, conosciuti come Castelli di Romeo e di Giulietta, Montecchio Maggiore (VI).
*In alto a sinistra: veduta; sotto, a sinistra: modello architettonico d'insieme e assonometria generale;
 a destra: modelli di studio delle sovrapposizioni planimetriche*



1. Symbiotic Bodies_Hybrid landscapes, ispirato alla nozione di adattamento (exaptation) architettonico, 2016 (disegno di A. Melis)

**n.e.w.s.
nord est
west south**

a cura di
alessandro gaiani
guido incerti

alessandro gaiani

ripensare l'intera tassonomia dell'architettura intervista ad alessandro melis

Incontro Alessandro Melis quando da noi è pomeriggio e per lui c'è una tazza fumante di caffè, nella sua residenza a New York dove dal 2021 è IDC Foundation Endowed Chair Professor di architettura presso il New York Institute of Technology, esperienza che è iniziata poco dopo l'apertura del Padiglione Italia della XVII Biennale di Architettura di Venezia da lui curato dal titolo "Comunità Resilienti". La proposta per il Padiglione Italia ha avuto esiti controversi, ma innegabilmente ha condotto il visitatore attraverso un percorso di ricerca inedito e con una visione spiccatamente transdisciplinare, nella definizione di una nuova tassonomia urbana. Come si leggerà nell'intervista le scelte di Alessandro Melis non sono mai state semplici ma sempre dettate da una profonda curiosità che lo hanno portato ad avere approcci radicali alla ricerca e al progetto di architettura, che lo hanno portato in un primo momento come responsabile del Postgraduate engagement presso la scuola di Architettura e Pianificazione dell'Università di Auckland in Nuova Zelanda, poi direttore dell'International Cluster for Sustainable Cities, presso l'Università di Portsmouth e infine a New York come presidente della IDC Foundation Endowed Chair del New York Institute of Technology, per continuare la sua indefessa ricerca sul ripensare l'intera tassonomia dell'architettura, così come è stata concepita negli ultimi due-mila anni.

Quale è stato il tuo percorso di formazione, in che ambito nasce la ricerca architettonica e perché hai deciso di lavorare al di fuori dell'Italia?

Dopo quasi vent'anni di pratica professionale, nonostante i numerosi successi internazionali di Heliopolis 21, lo studio che ho fondato insieme a mio fratello Gianluigi nel 1996, ho acquisito due consapevolezza.

Innanzitutto, ho realizzato che nonostante le crisi globali di dimensioni senza precedenti che l'umanità sta affrontando, la nostra concezione dell'ambiente costruito e la pratica professionale stessa sono ancora legate al mercato delle costruzioni e a politiche obsolete. La dipendenza quasi esclusiva da logiche professionali convenzionali, dai rapporti di forza e dalle conoscenze ha svuotato la pratica architettonica delle componenti di ricerca indispensabili in questa fase storica, trasformandola in un luogo di frustrazione. Mi sentivo come se camminassi su sabbie mobili. Mi veniva anche detto, anche con severità, che ciò che consideravo importante, come ad esempio la connessione tra crisi ambientali e politiche, non aveva nulla a che fare con l'architettura.

La seconda consapevolezza che ho acquisito è che anche la ricerca, così come la percepivo all'interno del sistema accademico italiano, non era preparata ad affrontare il radicalismo visionario che, secondo me, era necessario in una fase di transizione così estrema come quella che ancora oggi stiamo attraversando. In un certo senso, mi sono trovato a cercare un luogo e un contesto il più lontano possibile dalla mia realtà. Ed è così che ho scelto la Nuova Zelanda.



2. Heliopolis 21 con Sesma, Universo Espanso 9 (immagine di R. Sesma)

3. Heliopolis 21, Padiglione Italia: XVII Biennale di Venezia, 2021 (foto di A. Avezzù – La Biennale Venezia)



Devo dire che questa scelta ha anche accelerato ulteriormente le mie convinzioni riguardo alla necessità di lavorare a un livello di profondità maggiore. Non sto parlando solo di architettura radicale, ma addirittura di ripensare l'intera tassonomia dell'architettura, così come è stata concepita negli ultimi duemila anni.

La mia esperienza in Nuova Zelanda ha aperto i miei occhi a nuove prospettive e ha sfidato le mie convinzioni preesistenti sull'architettura. Ho potuto sperimentare un ambiente geografico che costantemente metteva in discussione ogni mia certezza culturale. Inoltre, nonostante fosse ancora meno avanzata in termini di sostenibilità, il contesto di ricerca in quel momento favoriva l'innovazione e l'approccio sistemico alle sfide dell'ambiente costruito.

Oggi sei IDC Foundation Endowed Chair Professor di architettura presso il New York Institute of Technology: quali sono le differenze che noti tra l'approccio italiano alla ricerca e quello americano o inglese?

Il modello inglese, che include anche paesi del Commonwealth come l'Australia e la Nuova Zelanda, presenta notevoli differenze rispetto al modello europeo e, in particolare, a quello italiano.

Nel modello anglosassone, vi è un minore rilievo dato alle gerarchie accademiche, privilegiando invece il sistema di peer-review per tutte le attività di ricerca e didattica. Questa visione si riflette anche nell'enfasi posta su un modello universitario effettivamente centrato sui bisogni degli studenti. Inoltre, il framework di ricerca, per esempio il Research Exce; lence Framework del Regno Unito, è meno opinabile, più rigoroso e orientato all'impatto dei risultati. Personalmente, ritengo che questa rigidità sia un valore positivo. Tuttavia, manca una rigidità verso i settori disciplinari, e l'approccio trasdisciplinare viene premiato. Ad esempio, gli ICAR italiani sono l'antitesi del sistema anglosassone.

Rispetto al modello americano, mi sorprende notare che coloro che lavorano negli Stati Uniti, a meno che non abbiano avuto esperienze in altri paesi, non siano del tutto consapevoli che esso rappresenta un punto intermedio. Molti infatti immaginano che il modello anglosassone sia un'estensione di quello europeo, ma in realtà ci sono differenze significative tra il modello anglosassone e sia quello americano che europeo.

Negli Stati Uniti, la situazione è più complessa, poiché prevale l'idea dell'università come una piccola nazione indipendente. Qui coesistono molti modelli diversi, a seconda dello statuto interno delle singole università. Alcune istituzioni hanno un framework di ricerca molto esplicito e chiaro, mentre altre affidano l'idea di ricerca alle interpretazioni delle commissioni per le tenure track.

Resta comunque nel modello americano l'idea della gerarchia accademica, anche se separata dai ruoli manageriali. In sintesi, ogni sistema ha le sue peculiarità e sfumature, e comprendere queste differenze può aiutare a cogliere appieno le opportunità e le sfide che si presentano in contesti accademici diversi.

Il Pianeta, la Società, le Comunità, la Conoscenza, i Cambiamenti climatici ci spingono a ripensare l'approccio al progetto di Architettura: qual è il tuo pensiero?

Ritengo che sia arrivato il momento di sfidare l'approccio tradizionalmente deterministico e ordinato alla progettazione architettonica e alla pianificazione, aprendoci alla complessità e al disordine inteso nella sua accezione

biologica. Questa convinzione nasce dalle ricerche su cui sto lavorando insieme a Telmo Pievani, sul valore euristico della biologia evolutiva nell'ambito di una riflessione sull'architettura in termini di tempo profondo.

Sulla base di queste considerazioni, è necessario adottare una prospettiva diversa e abbracciare l'incertezza e il cambiamento per affrontare efficacemente le crisi globali. Il progetto architettonico deve esplorare i vantaggi della plasticità strutturale delle forme urbane ed architettoniche al fine di favorire l'adattamento a scenari imprevedibili. Dobbiamo quindi abbracciare i principi dell'exaptation, un meccanismo evolutivo che riconosce il valore della variabilità, della ridondanza e della diversità delle strutture creative, anziché concentrarci esclusivamente su una progettazione finalizzata a un uso specifico per uno scenario determinato.

L'Architettura contemporanea si è convinta che l'agire contingente, volto cioè a risolvere "tecnicamente" i problemi all'interno del cappello della sostenibilità, abbia ormai assunto lo statuto di "principio etico" al quale sottomettere ogni "principio estetico". quindi superiore ad ogni "logica del pensare". Come possiamo, introdurlo all'interno di un processo progettuale rivolto alla logica del pensare, in una logica di pensiero d'avanguardia?

Albert Einstein affermò che non possiamo risolvere i nostri problemi utilizzando lo stesso modo di pensare che abbiamo adottato quando li abbiamo creati. Questo concetto è particolarmente rilevante per l'architettura se consideriamo che le crisi ambientali sono causate proprio dalla natura delle nostre costruzioni. Secondo Richard Sennett, addirittura, dovremmo esaminare anche la struttura ordinata della pianificazione e favorire la crescita del disordine creativo all'interno delle comunità al fine di promuovere un cambiamento positivo.

Tuttavia, nella letteratura attuale si fa spesso riferimento al concetto di manifestazioni "disordinate" e non intenzionali in modo critico, limitandolo esclusivamente all'architettura informale e alle costruzioni vernacolari. Studi transdisciplinari che vanno oltre il pensiero ortodosso e puritano potrebbero invece ampliare la nostra prospettiva tassonomica.

Se consideriamo il fenomeno delle crisi ambientali dal punto di vista della biologia dell'evoluzione, per esempio, tenendo conto della rivoluzione tassonomica avvenuta dopo gli anni '80 del secolo scorso, ci rendiamo conto che certe posizioni binarie, come l'opposizione tra prospettiva tecnocratica da un lato e estetica o bellezza dall'altro, sono reificazioni dipendenti dall'idea di architettura degli ultimi duemila anni.

Lo stesso vale per il valore etico per esempio assegnato alla progettazione funzionalista, volta a stigmatizzare le indulgenze di alcuni architetti verso la forma. Invece, secondo il concetto di spandrel, utilizzato in biologia per spiegare, attraverso una metafora architettonica (i pennacchi della cupola di San Marco), la funzione segue la forma. La natura plastica delle strutture creative, proprio perché prive di una funzionalità assegnata a priori diventa una risorsa essenziale per la sopravvivenza degli organismi. Traslato in architettura, il meccanismo dello spandrel spiega che funzionalità e razionalismo, diversamente da come è spesso riportato nella letteratura architettonica, sono concetti diversi e anche distante. Ne consegue anche l'inesistenza tra una distinzione netta tra funzionalità strutturale ed estetica, che quindi, può essere altrettanto funzionale. Secondo la paleoantropologa Heather Pringle, arte, tecnologia e scienza sono in realtà la stessa cosa, e la bellezza è un sistema di feedback che serve a validare le scelte fatte attraverso il pensiero associativo, che è la modalità emergente in caso di crisi, rispetto al pensiero lineare che è la modalità standard.

In parole più semplici, in tempi di crisi globali come quella attuale, dovremmo affidarci maggiormente alla creatività pura, all'arte e alla bellezza, e meno alle soluzioni deterministiche e razionaliste come i gadget tecnologici applicati all'architettura. Solo la prima ci permette di riflettere sul cambiamento tassonomico, mentre la seconda strategia, nel caso fossimo intrappolati in un vicolo cieco evolutivo, non ci permetterebbe di uscirne.

Sei stato il curatore del Padiglione Italia nelle precedente edizione: facendo una riflessione post mostra che cosa ti ha soddisfatto e cosa avresti proposto diversamente?

Mi ha soddisfatto soprattutto il risultato estetico raggiunto attraverso la sovversione della natura autoritaria e curatoriale del tradizionale modello "white-box". Ritengo che il successo di visite del padiglione, soprattutto tra il pubblico under 25, nonostante le limitazioni imposte dal COVID, si debba anche alla diversità degli strumenti di rappresentazione che hanno alimen-

tato la complessità del disordine creativo, dichiarato nella citazione di Ewan Birney, all'ingresso del padiglione: "Il genoma è una giungla popolata da strane creature".

Mi pare che anche il colore nero come sfondo abbia rafforzato questa posizione curatoriale ed estetica: ci confrontiamo con un pericolo invisibile proveniente dal cielo azzurro, luogo tradizionale della divinità, che minaccia la nostra sopravvivenza. Tuttavia, i nostri istinti ancestrali associano ancora pericolo e distopia ai colori nero e rosso. La crisi ambientale mette quindi alla prova la logica binaria della mente umana, impone un cambio di paradigma che richiede una comprensione più complessa e creativa della realtà. Come affermava Einstein, l'oscurità non è l'opposto della luce, ma piuttosto un luogo di possibilità oltre la portata dei nostri sensi.

Anche l'eliminazione degli sprechi all'interno del padiglione è stata importante. Ogni struttura, proveniente dalla precedente mostra della Biennale dell'Arte, è stata riutilizzata in modo multifunzionale.

Difficile dire cosa non rifarei riguardo al progetto. Ci siano state diverse cose che secondo me non sono riuscite, come avrei voluto. Un loro riallineamento comporterebbe però un abbandono del principio di non determinazione progettuale che è essenziale per una curatela condivisa. Quindi mi troverei comunque di fronte ad una contraddizione.

Più in generale, invece, darei meno enfasi alla comunicazione sui social. Ho imparato che gli algoritmi tendono a creare delle bolle di comunicazione che poi fanno perdere la prospettiva generale. Ci ho messo qualche mese per accorgermene.

Quali sono le tue ricerche in corso e quale senso cerchi di fornire ai risultati?

Come per il progetto del Padiglione Italia, le mie attuali ricerche riflettono proprio l'inquietudine nei confronti dello status quo, che privilegia prospettive ordinate, autoriali e semplificate, rispetto all'idea della complessità caotica come serbatoio di possibilità, che emerge dagli studi trasdisciplinari della biologia evolutiva contemporanea.

Come esseri umani, siamo creature narrative. Ed è probabile che troviamo più avvincente la storia reificata dei progressi dell'intelligenza piuttosto che quella dei disordinati bricoleur che la nozione di exaptation della biologia evolutiva suggerisce.

Nel classico schema narrativo che vediamo in molti film sulle catastrofi globali, il destino dell'umanità riposa sulle spalle di pochi prescelti, armati di intuizione, intelligenza e coraggio. È una narrazione che consente allo sceneggiatore di esplorare temi come l'eroismo, l'amicizia e l'amore, e forse soddisfa il nostro desiderio di una forza umana onnipotente.

Ma fermiamoci un attimo e riflettiamo: è davvero il meglio che possiamo sperare da miliardi di persone e migliaia di anni di evoluzione? Di fronte a una crisi imprevista, dobbiamo davvero contare su un salvatore individuale o un gruppo di persone o invece su uno sforzo collettivo, inteso nel senso più esteso del termine, e non di partecipazione? Forse, solo forse, la prima opzione è la realtà, e le nostre possibilità di sopravvivenza, di conseguenza, piuttosto limitate. D'altra parte, se immaginiamo l'intera razza umana, con tutte le sue incomprensibili variazioni, come il prodotto di meccanismi di calcolo incredibilmente complessi, beh, sarebbe un film molto confuso. Siamo realisti, non riusciremmo né a riassumere, né a comprendere una complessità tale in due ore. La nostra sopravvivenza potrebbe quindi dipendere da qualcosa di banale e poco cinematografico come una tazza di caffè, insieme a milioni di altri oggetti e idee, che possiede una certa forma e un potenziale che si rivelano inaspettatamente solo in circostanze specifiche. E non sappiamo neanche perché, almeno prima di quell'evento. La nostra sopravvivenza dipende da una miscela serendipitosa di innumerevoli combinazioni, che unisce pensiero e materia, in attesa di diventare un serbatoio di possibilità per affrontare eventi che, nella maggior parte dei casi, nemmeno accadranno.

Poiché il nostro cervello, come sappiamo, non è cambiato molto a livello biologico negli ultimi centomila anni, ciò che forse rende l'essere umano moderno potenzialmente più resiliente a un evento imprevisto (ammesso che non sia lo stesso ad averlo causato, come nel caso delle attuali crisi ambientali) rispetto agli umani che vivevano nelle caverne, non è la sua intelligenza avanzata, ma piuttosto il suo appartenere a una comunità umana più estesa con maggiori connessioni e la disponibilità di più idee, pensieri e forme variabili, diverse e ridondanti da cooptare.

Quale idea di città è possibile proporre oggi nella contemporaneità?

Quando proponiamo un'idea di città deterministica, rischiamo di ripetere gli errori del passato. Il problema non risiede nell'idea stessa di città, moderna o barocca, ma nel processo deterministico che l'ha generata. Spesso abbiamo cercato di prevedere il futuro basandoci sui dati disponibili, immaginando specifici usi e funzioni e forme che da questi derivano. Ma le città che dimostrano maggiore capacità adattativa sono complesse e stratificate, come quelle di origine medievale. Queste città hanno mostrato efficienza nel rispondere ai cambiamenti attraverso la cooptazione funzionale di strutture progettate in modo non deterministico.

Senza scadere nello storicismo, dobbiamo imparare dai genotipi da cui emergono queste esperienze storiche e sfidare l'approccio deterministico nella progettazione urbana. Dobbiamo abbracciare la complessità e la diversità come risorse per l'adattamento urbano. La città compatta e variabile, come la definiva Giovanni Michelucci, può offrire maggiore flessibilità e capacità di risposta ai cambiamenti imprevisti.

La natura stessa ci insegna che i sistemi complessi tendono a essere efficienti nell'uso delle risorse. Come diceva Johannes Kepler, "La natura usa il minimo possibile di ogni cosa".

La selezione naturale modifica ciò che esiste, adattandolo ai nuovi vincoli e alle contingenze. Questo principio è rilevante nell'architettura, in cui i progetti dovrebbero essere funzionali ed economici nell'uso di materiali e spazio.

Dobbiamo adottare un'ottica evolutiva nella progettazione urbana, considerando la città come un organismo vivente in continua evoluzione. Questa visione dinamica ci permette di cogliere le opportunità che emergono e di adattare la città alle nuove necessità.

Siamo in un periodo dominato da una estetica che si può definire ampia, diffusa, inclusiva. Quali caratteristiche progettuali, ritieni, dovranno avere gli edifici nel prossimo futuro?

L'estetica sarà fondamentale nell'architettura e nell'arte, nei prossimi anni, poiché rappresenta l'unico strumento che ci consente di elaborare una grande quantità di dati, derivanti dal pensiero associativo, che sarebbero altrimenti impossibili da valutare solamente attraverso una logica lineare di progettazione. L'estetica ci offre un modo di percepire e apprezzare la complessità, la varietà e la diversità delle forme, delle espressioni e dei contesti architettonici. Ci consente di esplorare la bellezza e il piacere estetico come risorse cognitive che possono guidare le decisioni progettuali.

La relazione di feedback tra bellezza e piacere svolge una funzione essenziale nel favorire l'empatia verso le forme costruite e le espressioni creative, indipendentemente dalla loro utilità pratica. Secondo Nancy Etcoff, il godimento della bellezza è un aspetto centrale del piacere umano. La funzionalità della bellezza ha quindi radici in un meccanismo di feedback che favorisce la proliferazione di possibilità quando le condizioni ambientali cambiano. Questa visione transdisciplinare sfida la tradizionale convergenza tra razionalità e funzionalità nell'architettura, suggerendo che l'arte stimoli risposte complesse nel nostro cervello che coinvolgono diversi aspetti della mente. Studi di neuroimaging dimostrano che le aree cerebrali coinvolte nella valutazione della bellezza si sovrappongono a quelle coinvolte nella sopravvivenza biologica, suggerendo che i sistemi estetici determinano l'attrattiva degli oggetti artistici più che specifici sistemi cerebrali per l'apprezzamento dell'arte.

Se ci trovassimo di fronte a una proliferazione di forme, simile a quanto accaduto in altre epoche caratterizzate da una tensione tassonomica come il Medioevo, il Rinascimento e il Barocco, grazie alle conoscenze genetiche, potremmo considerare con meno preoccupazione l'incoerenza antinaturalistica e autoreferenziale degli architetti, e invece interpretarla come una tendenza evolutiva verso una progettazione non deterministica che favorisce la variabilità.

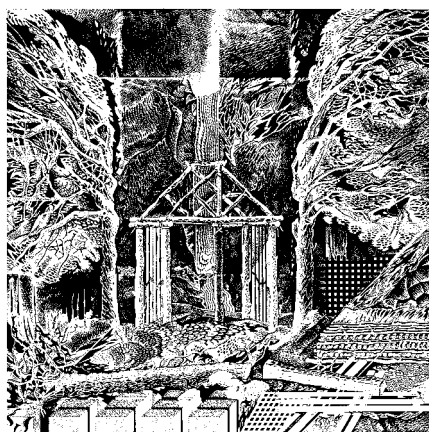


4. Heliopolis 21, Polo della Memoria SR1938, Pisa (foto di G. Melis)

alessandro gaiani, valentina radi

supereale

176



Franco Purini, *La solitudine e il ritrarsi degli alberi davanti all'apparizione della capanna primitiva*, 1984

L'architettura, che compone i propri progetti sulla conoscenza della realtà come luogo fisico, vive una condizione di transizione, poiché stiamo partecipando ad un periodo contraddittorio in cui utilizziamo sempre più strumenti digitali che ci portano ad evadere dalla realtà della vita creando esistenze parallele, e al contempo all'interno dei mezzi multimediali, siamo attratti dalle storie più attinenti alla realtà. In questo contesto l'architettura si pone l'ambizione di affrontare con consapevolezza le nuove frontiere del reale, in cui realtà ed immaginario si mescolano alimentando nuove forme di spazio e tempo capaci di ristabilire le condizioni per una nuova forma abitabile di legame sociale. Si manifesta ciò che l'architettura ha vissuto al suo concepimento, nel momento di combinazione della realtà topologica e dell'espressione antropica immaginaria dell'opera, diventate compresenti nell'ecosistema del reale. Una nuova entità distinta dalla realtà organica, da cui trae gli elementi della struttura come logica dispositiva e materica, e proporzioni spaziali derivate dalle membra umane. Una visiva combinazione che induce estasi, attrattività umana, desiderio di immergervi, solitudine e il ritrarsi degli alberi, in cui si prefigurano residualità e stratificazioni, geometrie positive e negative, archetipi del primo atto di un nuovo ordine costituente.

Un rapporto tra finzione e realtà che è stato fino ad oggi sempre osservato attraverso un'ottica duale di contrapposizione con un processo di semplificazione che appartiene ad una visione modernista. Logica non più in linea con la complessità della contemporaneità, per cui proponiamo un approccio in cui finzione e reale tengano conto degli importanti cambiamenti avvenuti da inizio secolo, e come la tecnica digitale ci conduca ad una conoscenza differente rispetto agli strumenti analitici tradizionali utilizzati fino ad ora.

La finzione è una menzogna che traveste la realtà delle cose ma anche una narrazione di storie attraverso le quali ci diventa comprensibile ciò che accade e insieme non si esaurisce nell'una né nell'altra. Finzioni sono ad esempio gli 'avvenimenti mediatici', [...] le storie imbastite dai media per raccontare gli eventi, in cui il carattere fittizio delle cornici narrative si mescola inestricabilmente con frammenti di autenticità.¹

Già con l'introduzione della televisione si è avuta una spettacolarizzazione della nostra vita che ha trasformato completamente i comportamenti sociali dell'uomo. Dalla fine del secolo scorso ad oggi infatti si sono moltiplicati i format in cui la realtà delle storie è entrata negli schermi, e successivamente, attraverso le fiction e i reality show, siamo entrati noi stessi². Con l'avvento della multifunzionalità degli strumenti digitali è ancora più mutato l'approccio relazionale che conduce verso una fusione tra realtà e finzione, per cui le realtà digitali assumono le sembianze ammaliatrici.

[di] fata morgana lì dove l'osservatore non può essere certo della sua presenza e viene quindi indotto a considerarle come reali. Una situazione tipica, per esempio [sono i] contatti interpersonali che si possono realizzare via Internet o attraverso i mezzi di stampa.³

Ciò ha portato a sconvolgimenti nel modo di vivere dell'uomo, individuale e collettivi, che si evolvono verso un progressivo deterioramento delle relazioni a favore di connessioni. Il digitale sta trasformando il nostro vivere sulla

terra. Sicuramente siamo una generazione che ha attraversato un mondo, quello analogico, per entrare in quello digitale, ancora ampiamente sconosciuto, proprio perché agli albori, e quindi in cerca di un "adattamento". Non siamo ancora completamente dotati di una serie di filtri per leggere e interpretare gli accadimenti, ma possiamo estrapolare alcuni elementi ormai chiari.

Altresì dopo gli anni della pandemia e un potenziamento d'uso del digitale, sentiamo di nuovo la necessità di interrogarci sulle nostre interazioni sociali e sulla nostra natura di esseri esperienziali: le reti di parentela e i rapporti di vicinato si sono generalmente ridotti al minimo, ed è stato compromesso il rapporto della soggettività con l'esteriorità. Questo si riflette inevitabilmente sulla forma della città tradizionale che è stata dissolta, e vi è una sua costante e inesorabile perdita del valore simbolico, come espresso all'interno della città contemporanea, che si è espansa nel territorio, in cui tutto è diventato mobile scambio e costruito da relazioni virtuali, dove i luoghi urbani sono stati progettati e alterati in grandi contenitori in cui si svolge la nostra esistenza; prima residenziali, poi industriali, commerciali e/o culturali-ricreativi⁴. Azioni in assenza di programmazione, accadimenti sulla base di eventi e logiche di interessi privati o economici, che attraversano paesaggi ibridi. *"Abitiamo dei territori la cui metrica non è più spaziale"*⁵, creiamo *"spazi di incroci e non di incontri"*⁶, infatti nella città che abbiamo conosciuto fino ad oggi esisteva una relazione di corrispondenza tra gli elementi che la componevano, includendo anche la qualità delle architetture, che arricchivano e potenziavano le caratteristiche di vita nell'insieme, corrispondenze che ora si stanno smaterializzando.

177

Ci fu un tempo in cui il reale si distingueva chiaramente dalla finzione in cui ci si poteva fare paura raccontandosi storie ma sapendo che erano inventate, in cui si andava in luoghi specializzati e ben delineati – parchi divertimenti, fiere, teatri, cinema – in cui la finzione copiava il reale. Ai nostri giorni, insensibilmente, si sta producendo l'inverso: il reale copia la finzione [...] Questa spettacolarizzazione, questo passaggio alla finzione integrale che fa saltare la distinzione reale/finzione, si estende al mondo intero.⁷

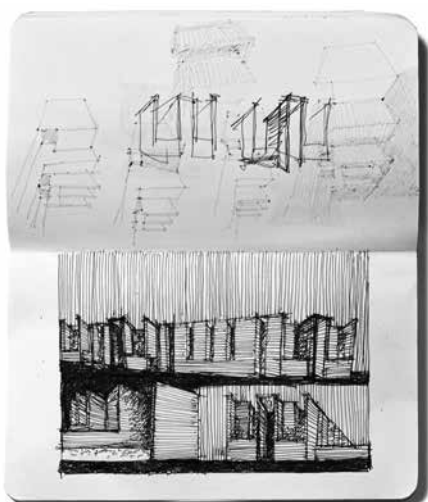
La constatazione della nascita dei Non-luoghi di Augè è solo la conseguenza dell'approccio legato al consumo del sistema economico dominante. E nei Non-luoghi anche le persone non hanno più un ruolo sociale, una relazione con l'alterità. Dobbiamo amaramente prendere atto che per avere un ruolo sociale nella società contemporanea dobbiamo comparire all'interno di una qualche applicazione di comunicazione o, per i meno giovani, in televisione. La società, sempre più basata sulla comunicazione e sulla spettacolarizzazione dello spettacolo attraverso le innumerevoli applicazioni in cui postare foto, video, commenti, mette in scena il *"nostro quotidiano sui social"*⁸. La conseguenza di questo cambiamento dei costumi è che questi strumenti e applicazioni hanno sostituito i luoghi deputati all'incontro ovvero la piazza, il mercato, la strada.

Sicuramente la mostra tenutasi al MoMa nel 2014 dal titolo *Cut 'n' Paste: From Architectural Assemblage to Collage city* curata da Pedro Gadanho, ci introduce, in architettura, ad un rapporto differente con la storia in cui l'etica del collage plasma ogni aspetto della cultura contemporanea, dall'abbondanza di segni e immagini ai numerosi strati di informazioni digitali, fino all'arte del campionamento. Immagini e storie che postate sui social o messe in scena nei reality televisivi sono per Bauman *"più vere del vero"*⁹, più attraenti di quanto possiamo percepire, esse ci accompagnano nella realtà per darci una nuova misura del reale.

Oggi attraverso i device digitali raccontiamo la nostra temporalità manipolando la cronologia, modificandone l'ordine sequenziale e il significato. Con il digitale la nostra storia si può sovrascrivere, in base a quanto abbiamo archiviato, tra foto, testi, registrazioni ecc., e in base alla temporalità che vogliamo immettere, scolliamo e incolliamo. Tutti siamo al contempo attori e spettatori in una storia che non è più da considerarsi come disciplina, ma come ricordo trascritto¹⁰.

Il crescente rapporto tra realtà e finzione nel mondo d'oggi, o meglio la straordinaria capacità della finzione di diventare realtà, emerge con forza dalla produzione artistica del nuovo secolo. Da una società in cui le finzioni sorgevano dal mutamento fantasioso del reale, si è passati a una società in cui è la realtà ad alimentarsi della finzione.¹¹

Queste contraddizioni e ambiguità del nostro tempo trovano nell'architettura contemporanea un luogo di riflessione, uno spazio di lavoro in cui provare a dare risposte alla condizione di transizione in cui ci si trova, sospesa tra la fusione delle differenti realtà, ovvero tutti quei gradienti che portano da quella tangibile a quella percepita. Le architetture contemporanee, differen-



Franco Purini, *Frammenti dell'antico sporgenti su nuovi resti*, 1984

Andrea Sciascia, *Partenone*, disegno, 2008

Dario Costi, *Studi per una casa sociale*, disegno

temente dal passato, dove vi era una chiarezza di linguaggio seppur sempre differente nelle diverse epoche, non riescono a restituire questo gradiente tra ciò che la realtà ci impone e ciò che i sistemi multimediali creano.

Ma proprio utilizzando le finzioni derivate dai sistemi multimediali intrecciate con la sapienza e l'esperienza del progettista, l'architettura può ricercare il proprio ruolo nella contemporaneità, collegando elementi che appartengono a differenti livelli, sospesa tra la realtà delle nostre vite terrene, l'immaginario digitale e la proposta del reale immaginario dei progetti: ovvero può esprimere progetti *supereali*.

Gli architetti sono chiamati ad esplorare nuovi territori, in cui sono incluse le problematiche ambientali, sociali ed economiche, servendosi di metodologie e strumenti differenti rispetto al passato in cui si fondono i saperi tradizionali della disciplina con quelli del digitale e della multimedialità che superano le distinzioni usate fino ad oggi. La strumentazione di cui noi siamo in possesso unita ad un approccio multidisciplinare che tende ad ampliare le conoscenze e al tempo stesso ad essere più puntuale, offre maggiori possibilità di esplorazione sull'attuale stato delle cose e sulla loro restituzione in un progetto di architettura. Nello smarrimento provocato dai continui rimandi tra realtà e finzione, si instaura un nuovo rapporto privilegiato con i fruitori, perché si legittima il valore di una nuova cultura basata sull'inclusione di diversi livelli di reale.

Tale condizione, favorisce l'affermazione di una logica polisemica che accetta la coesistenza del molteplice, dell'ibrido, contraddizione in cui risiede la base per comprendere lo scenario contemporaneo. Ibridazione, adattamento e metamorfosi sono le qualità che deve presentare l'architettura contemporanea, che la differenziano dalla chiarezza dell'architettura classica e dalla purezza funzionale dell'architettura moderna. In essa si ripensano gli spazi della convivenza avendo il coraggio di prendere le distanze da ciò che è stato prima, ma al tempo stesso autorizza ad operare con un sistema che non preveda una radicale sostituzione del pensiero ma una sua mutazione. La finzione diviene allora un approccio per enunciare nuove regole che si baseranno sulla traduzione della complessità in una sequenza differenziale di approssimazioni operative e nel trovare differenti risposte e significati nel combinare spazi marginali, territori incompleti, e ricomporre frammenti spaziali, concettuali ed architettonici, dove il fusto di una colonna si fa edificio e la sua chiusura si identifica nel campitello, combinando temporalmente significanti e significati, all'interno di uno spazio che non è più quello dell'agorà, né quello delle singole interpretazioni, ma è uno spazio relazionale e interattivo generato dal *supereale*.

Non basterà più che l'architettura esista, "[...] essa deve raccontare cos'è la vita, quali memorie la arricchiscono, che speranze la accompagnano, il senso della comunità che accoglie"¹² e potrà essere immaginata come sperimentazione, simulazione e testimonianza, ovvero, indicare direzioni per mutazioni nel campo e nei modi di vivere collettivi fino a diventare realtà attraverso l'utilizzo di nuovi approcci additivi e adattivi multifocali che come agenti catalitici, innescheranno reazioni e attiveranno processi di arricchimento, di risignificazione e storici. Questo sarà possibile utilizzando dispositivi capaci di riunire le energie che si fluttuano tra realtà e finzione, producendo continue metamorfosi: *ambienti post-naturali, sovrascrittura del già scritto, realtà aumentata, corpi porosi polisensoriali e messa in scena del privato*.

Gli *ambienti supereali* sono coloro che superano la visione di realtà come sfondo considerandola una delle principali costruzioni culturali-materiali, capace di rintracciare e lavorare ai diversi piani di complessità del reale, oltre l'approccio binario. Si appronta un metodo di progetto che fa convivere con il processo creativo, un livello di pura astrazione di composizione e geometria generata da intelligenza umana e artificiale, e un livello di relazione diretta con tutti gli elementi che costituiscono la realtà su cui tali ambienti si determinano. Un'azione specifica e profonda in grado di operare con contaminazioni solo per singoli sistemi, generando "stanze" in cui si combinano convivenza e conflitto tra elementi esistenti e innestati, operando una mutazione del pensiero individuale che in essa già vivifica. Un approccio post-prospettivista per cui realtà e finzione si sovrappongono in combinazioni visuali-temporali, di enti artificiali e biologici, affinché "[nella] stessa città, un evento importante sarà raccontato, alla sera, diversamente che al mattino"¹³, poiché nell'architettura si intrecciano le ordinarie vicende umane, la Storia, e l'evolversi naturale degli ecosistemi che nel processo biologico continuano incessantemente a commutare le proprie strutture e



Renato Capozzi, *Su(l)reale*,
penna su carta, 2023

Luca Lanini, *Studio per moschea
costruttivista ad Alma Alta*

componenti cellulari. Il Partenone ne è la manifestazione primigenia, kalòs kai agathòs, espressione della cabane primitive di Laugier, ampliata e ride-terminata nel tempo con un processo di combinazione e sintesi formale derivato dalla tradotta composizione e proporzione di enti naturali, che vivono della terra e la penetrano in profondità. Nell'interpretazione reale astratta, si riconosce una rilettura dell'artefatto in stadio post-naturale, che innesca una relazione d'appoggio tra basamento di podio biologico e basamento di podio antropico.

La *sovrascrittura del già scritto*, che appartiene sia al *reale* che alla *realtà*, si manifesta appieno in alcune aree scartate e in attesa di un loro ricondizionamento. La pratica dimostra che nel reale, la forma propria di un bene abbandonato e residuale, nel tempo depauperato di componenti e significati, pur essendo inattivo è ricettivo e lascia vivificare il fisso residuo del corpo costruito nella consistenza architettonica di copertura, strutture, superfici, spazi esterni e/o materia, su cui potranno agire azioni di sovrapposizioni segniche, sottrattive o additive in grado di attivare nuovi funzionamenti, stabilire gerarchie spaziali, ricombinazione di stanze interne ed esterne, rispetto una matrice di realtà originaria, che diverrà sfondo di finzione, su cui la forma e lo spazio improntati portano nuovi significati. Rituali di ritmati relazioni, scansioni di vuoti ed euritmici pieni che si ricombinano sovrapposti ad una matrice residuale e connettiva.

La realtà artificiale *augmentata*, sospesa tra sapere umano e digitale, si arricchirà di sovrapposizioni, di dimensioni spaziali che si combinano in diversi piani digitali e descrittivi, reale su reale e finzione su realtà, o finzione sostituita al reale. La *realtà augmentata* del progetto, permette una visione valorizzata dell'opera, attraverso un sistema di conoscenza che si basa su dati che fino ad oggi, come progettisti, non abbiamo considerato, o non ci sono stati forniti in forma così determinata. Ciò autorizza ad includere nell'immaginario del progettista informazioni fino ad oggi non conosciute, disperse, od organizzate secondo un differente sapere che porterà ad una risposta progettuale più puntuale poiché potrà includere innovativi dati di composizione spaziale, servizi e storia, potenziando l'accessibilità e vitalità operativa. Si ammetteranno innesti di corporeità umana e immateriale, che rendono dismetrici i movimenti, ridefiniscono i parametri di proporzione, e in cui la *prossimità umana* diviene un nuovo senso percettivo, quale vicinanza tra umani digitali e corpi edilizi. È la determinazione di molteplici camere, ampie, elevate, saldamente sospese sul reale ad un gradiente superiore, soglie da cui osservare e immaginare. Sono direzionate ed immersive, capaci di contenere inedite e infinite combinazioni di reale.

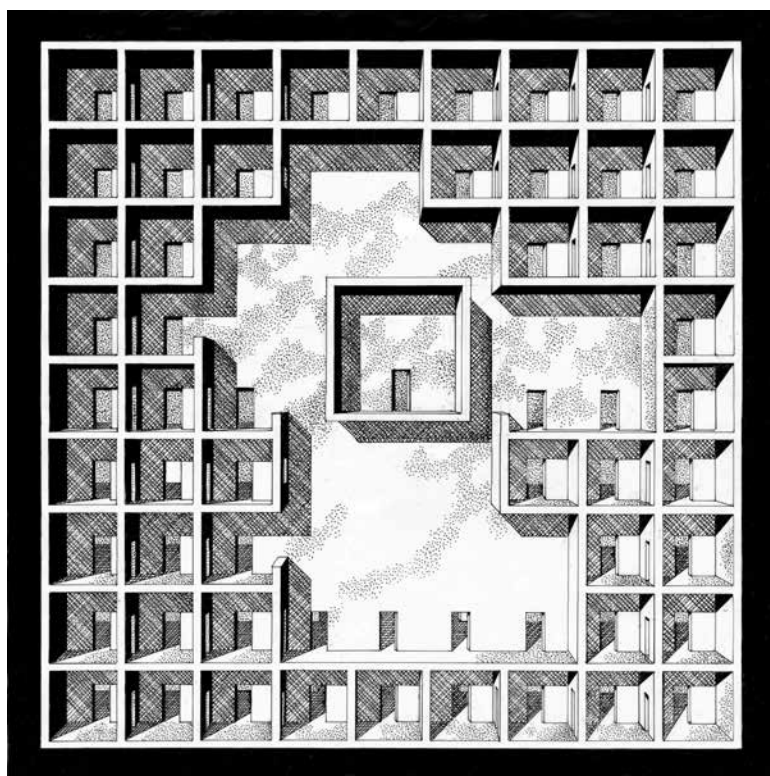
I *corpi porosi polisensoriali* sono coloro che utilizzano il tema del confine come margine poroso, elemento di inclusione della molteplicità che governa il contemporaneo. Sono luoghi rigenerativi, relazionali, connessi, che possono anche utilizzare sistemi accessibili e digitali evoluti, in grado di dialogare con le percezioni sensoriali di chi vi abita. Si costituiscono paesaggi in cui realtà e finzione interagiscono, architettura e natura sono attraversabili, mobili, effimeri, come i paesaggi antropici di interni sacri, interpretati in stanze centrali che ordinano i musalla rituali, cambiando limiti orizzontali attraversabili e limiti in elevazione sacrali, con cui si fondono spazi della natura e sorgenti di luce. Interventi che commutano ambiti marginali e di scarto in nuove centralità.

Anche se la classificazione tipologica sembrava superata, la messa *in scena del privato* sembra riammetterla come architettura di allestimenti residenziali-espositivi e/o residenze temporanee da reality, per storie di finzioni reali. La nuova classe transitoria è pensata per una vita reale, trasmessa come indistinguibile finzione nella coincidenza dei tempi di restituzione. Non è contemplato il rapporto con un sistema naturale, ne sono completamente estranee, come un complesso produttivo-logistico. Sono rispondenti ad un programma che si riprogramma continuamente, l'abitare ammette un dentro l'alloggio ed un fuori che coincide con il dispositivo televisivo/multimediale. L'unità tipologica elementare corrisponde al singolo modello-allestimento edilizio di stanze, aggregate serialmente dietro un confine continuo, da cui nulla è visibile, si distinguono solo gli accessi. Le stanze sono coordinate da una regia centrale, anche dislocata in altro luogo. Il carattere di provvisorietà, prevede un fine vita di smantellamento, o prefigurazione di nuovi tipi di spazi abbandonati, scartati o nuove eterotopie.

La consistenza di questi sistemi, l'essere entrati a fare parte di una quotidianità che li rende riconoscibili ed efficaci dai fruitori, legittima il loro essere incardinati come espressione del proprio tempo, e all'interno della

composizione potranno consentire l'integrazione di ingredienti spaziali, formali, di nuove misurazioni, sensorialità, device tecnici e biodiversità che arricchiscono i dispositivi e strumenti a disposizione del progetto. L'architetto della contemporaneità, oltre ad accoglierli nella disciplina, ne sarà moderatore d'uso, affinché non avvengano squilibri di omeostasi figurali architettoniche e di vita relazionale degli individui. Ci si interfaccia con un'architettura nuova che

[...] ricombina i materiali presenti nel patrimonio edilizio e naturale, e tutti gli altri elementi ed esseri che appartengono al paesaggio. La materia non vivente, per stratificazioni e sovrascritture, verifica inedite simbiosi e attraverso la sua forma definisce precari equilibri omeostatici relazionali, utili all'uomo e significativi per l'ambiente.¹⁴



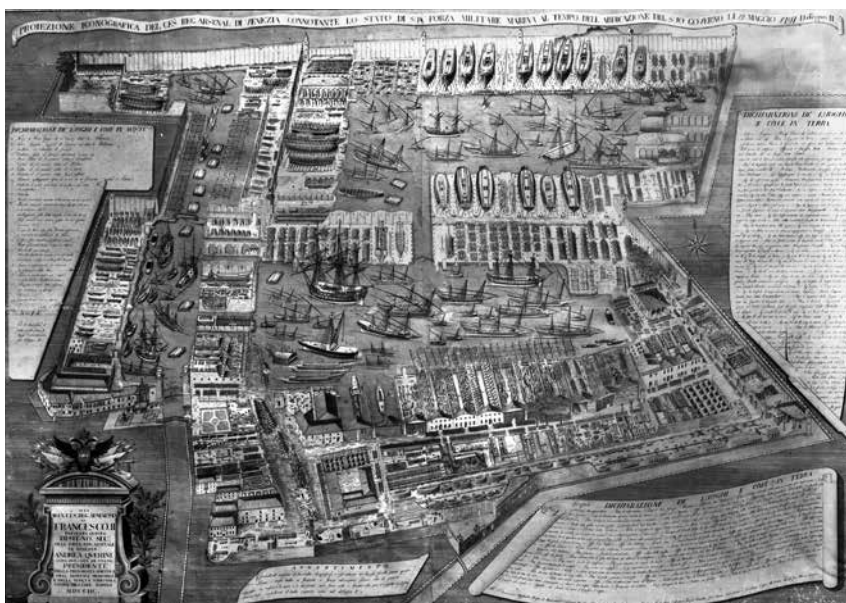
7. Franco Purini, *Grande interno*, 2021

NOTE

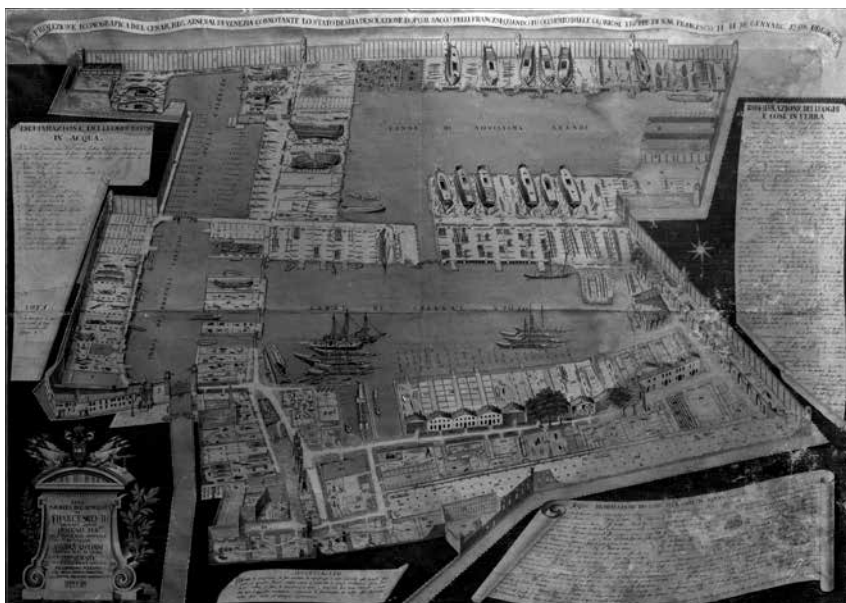
- ¹ M. Augé, *Fictions fin de siècle suivies de Que se passe-t-il?*, Arthème Fayard, Paris 2000, trad. it. di A. Salsano, *Finzioni di fine secolo. Che cosa succede?*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 10.
- ² M. Melotti, *L'età della finzione. Arte e società tra realtà ed estasi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2018, pp. 23-31.
- ³ G. Dioguardi, *Le due realtà. Fattuale e virtuale nell'era della globalizzazione*, Saggine, Donzelli Editore, Roma 2009, pp. 14-15.
- ⁴ M. Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Rimini 2004, p. 50.
- ⁵ *Ivi*, p. 52.
- ⁶ C. Martinetti, *Intervista a Marc Augé*, "La Stampa", 29 luglio 2004.
- ⁷ M. Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, trad. it. Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 47.
- ⁸ M. Melotti, *L'età della finzione*, Bollati Boringhieri, 2018, p. 14.
- ⁹ Z. Bauman, *Noi spettatori del male*, "La Repubblica", 29 marzo 2004, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/03/2009/noi-spettatori-del-male.156noi.html>
- ¹⁰ L. Floridi, *Il verde e il blu. Idee ingenuie per migliorare la politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.
- ¹¹ L. Panaro, *Realtà e finzione nell'arte contemporanea*, XXI Secolo, Enciclopedia Italiana Treccani, 2010, https://www.treccani.it/enciclopedia/realta-e-finzione-nell-arte-contemporanea_%28XXI-Secolo%29/
- ¹² F. Purini, *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*, Marsilio, Venezia 2022.
- ¹³ J.W. Goethe, Lettera a Ludovico I di Baviera del 17 dicembre 1829, cit. da R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Clueb, Bologna 2007, p. 242.
- ¹⁴ Riflessione ispirata a F. Jacob, *Evolution and Tinkering*, "Science", 196, giugno 1977.

BIBLIOGRAFIA

- M. Augé, *Fictions fin de siècle suivies de Que se passe-t-il?*, Arthème Fayard, Paris 2000 (trad. it. di A. Salsano, *Finzioni di fine secolo. Che cosa succede?*, Bollati Boringhieri, Torino 2001).
- Forma e finzione nell'arte di oggi*, a cura di J. Deitch, Castello di Rivoli, Charta, Torino 2001 (catalogo della mostra).
- Z. Bauman, *Society under siege*, Polity, Cambridge, 2002, trad. it. Laterza, Roma-Bari 2006.
- R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- T. Demand, *Yellowcake*, a cura di C. Bonini, A. Farquharson, R. Storr, Fondazione Prada Arte, Milano 2007 (catalogo della mostra).
- G. Dioguardi, *Le due realtà. Fattuale e virtuale nell'era della globalizzazione*, Donzelli, Roma 2009.
- M. Melotti, *L'età della finzione. Arte e società tra realtà ed estasi*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- G. Teyssot, *Architettura come finzione*, "Lotus International", 32, Electa, Milano 1982, p. 4-13.
- F. Purini, *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*, Marsilio, Venezia 2022.
- M. Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Rimini 2004.
- M. Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, trad. it. di Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- L. Panaro, *Realtà e finzione nell'arte contemporanea*, XXI secolo, Enciclopedia Italiana Treccani, 2010 https://www.treccani.it/enciclopedia/realta-e-finzione-nell-arte-contemporanea_%28XXI-Secolo%29/
- L. Floridi, *Il verde e il blu. Idee ingenuie per migliorare la politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2020.
- Z. Bauman, *Noi spettatori del male*, "La Repubblica", 29 marzo 2004, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/03/2009/noi-spettatori-del-male.156noi.html>



Giuseppe Fonda e Niccolò Rubbini
(Scuola del Maffioletti),
Veduta dell'Arsenale di Venezia
con i coperti, Venezia, 1798.
Inchiostro e acquerello su carta
(4 fogli), 140 x 100 cm
"PROIEZIONE SCENOGRAFICA
DEL CES. REG. ARSENAL DI VENEZIA
RAPPRESENTANTE L'INTERO SUO FABBRICATO
SQUERI COPERTI DEPOSITO MAGAZZINI
OFFICINE SALE STRADE TERRENI CANALI
E TUTTOCCHÉ COMPONE QUESTO REGIO
RECINTO" (N. I. 1063)



Giuseppe Paresi e Angelo Gambin
(Scuola del Maffioletti),
Veduta dell'Arsenale di Venezia, 1798.
Inchiostro e acquerello su carta,
140x100 cm
"PROIEZIONE SCENOGRAFICA
DEL CES. REG. ARSENAL DI VENEZIA
RAPPRESENTANTE L'INTERO SUO FABBRICATO
SQUERI COPERTI DEPOSITO MAGAZZINI
OFFICINE SALE STRADE TERRENI CANALI
E TUTTOCCHÉ COMPONE QUESTO REGIO
RECINTO" (N. I. 1063)

Giacomo Coccon e Romualdo
Battistella (Scuola del Maffioletti),
Veduta dell'Arsenale di Venezia dopo
il passaggio delle armate francesi,
Venezia, 1798.
Inchiostro e acquerello su carta,
140x100 cm
"PROIEZIONE SCENOGRAFICA
DEL CESAR. REGIO ARSENAL DI VENEZIA
CONNOTANTE LO STATO DI SUA
DESOLAZIONE DOPO IL SACCO
DELLI FRANCESI QUANDO FU OCCUPATO
DALLE GLORIOSE TRUPPE
DI S.M. FRANCESCO II IL 18 GENNARO 1798"
(N. I. 1067)

silvia cattiodoro

100 anni di museo storico navale di venezia tra verosimiglianza e scientificità. passato, presente e futuro della wunderkammer della marina

Dove il rapporto con la storia è obbligato e diretto come nell'architettura del museo i migliori architetti italiani liberano aspirazioni altrimenti represses.

MANFREDO TAFURI, *Il museo, la storia, la metafora* (1951-1967)

L'8 febbraio 1923 un Regio decreto firmato da Vittorio Emanuele III istituì il primo Museo Navale d'Italia in gestione esclusiva della Regia Marina Italiana all'interno dell'Arsenale di Venezia, patrimonio di Stato in cui l'istituzione militare aveva delega unica di esercizio.

La necessità di regolamentare ricordi, materiali, acquisizioni, aumentati esponenzialmente dopo la Prima guerra mondiale, e di gestire l'organico¹ delegato a dare un apporto di sviluppo al nascente istituto imponeva l'ufficializzazione di ciò che di fatto esisteva già dal 1919.

In realtà, gli spazi destinati alla raccolta di memorie e all'esposizione di cimeli militari marinareschi erano presenti all'interno delle mura dell'Arsenale fin da prima della caduta della Serenissima e l'accesso ai principi o ai notabili in visita alla città era normato a tutti gli effetti come un affare di Stato, in quanto lì veniva presentata la potenza della Repubblica.

Ad esempio, da cronache particolarmente dettagliate, come quella del patrono dell'Arsenale Paolo Contarini², sappiamo che la prima sistemazione della Sala d'Armi alle Porte³, edificio a tre piani affacciato sull'attuale Piazzale Comando, oltre la Porta dei Leoni, avvenne nel 1766 con l'arrivo in visita del principe Carlo Guglielmo Ferdinando di Brunswick, feldmaresciallo di Prussia. Apparecchiata non solo con cimeli ma con le cosiddette "armi da consumo", ossia armamenti da taglio e da fuoco pronti all'uso, la sala venne resa visitabile insieme al "Treno dell'Artiglieria di Bronzo" – viale realizzato da due ali di cannoni tra la Darsena Vecchia e la Darsena Nova – la Casa dei Modelli⁴ e le sei Sale d'Armi di Campagna⁵, decorate con stendardi, trofei e panoplie.

Le immagini tratte dal volume "Artiglieria Veneta" del Giardino del Ferro magnificamente ornato da Domenico Gasperoni⁶ con cumuli piramidali di munizioni e palle di cannone e con armature di spoglio alle pareti fa comprendere ancor più che il mestiere delle armi non si esauriva solo in una questione funzionale, ma includeva anche un'estetica e dei codici formali rivolti anche ai non addetti ai lavori, in grado di introdurre a una visibilità comunicativa nella quale l'allestimento dello spazio di deposito e di lavoro era riflesso immediato di organizzazione ed efficienza della forza armata, e quindi dello Stato.

Le razzie napoleoniche – l'esercito francese fu il primo a entrare in città dalla sua fondazione – e subito dopo quelle austro-ungariche non solo ridussero esponenzialmente la quantità di armamenti, come mostra una delle tre vedute d'insieme dell'Arsenale realizzate dai migliori studenti dell'abate Maffioletti⁷, ma causarono anche la contrazione dei luoghi dove i simboli della potenza veneziana si mostravano alla cittadinanza e agli ospiti. In un certo senso gli avvenimenti di quel ventennio cambiarono per sempre le modalità operative e rappresentative di quel mondo non solo militare che fu l'Arsenale dei veneziani. L'osmosi tra la città e lo spazio del lavoro recintato venne meno a favore di divieti e di una separazione così netta che ancora oggi la città ne soffre. Fino a pochi anni fa le mappe di Venezia e il

primo fotopiano recavano una campitura in tinta unita sulle darsene e sugli edifici di questo luogo che rappresenta 1/7 della superficie dell'intera città. Si persero, inoltre, molteplici luoghi in città in cui queste "esposizioni militari" potevano trasformarsi rapidamente in depositi per la difesa di Venezia e del Doge. A Palazzo Ducale, infatti, esistevano fin dal XIV sec. le Sale d'Armi del Consiglio dei Dieci⁸ nelle quali si custodivano sia i pezzi artistici, cimeli e vessilli legati alle vittorie guerresche che un piccolo arsenale di prima difesa, protetto dal 1556 da una massiccia porta in cedro del Libano. In questo "sacrario armato che per secoli vigilò segreto nel cuore di Venezia" la ricchezza non era solo "espressione di sfarzo di collezionista: ma vera forza. Sale d'armi cioè, non armeria"⁹. Il pittore e critico d'arte Ugo Nebbia, sodale di Filippo Tommaso Marinetti, specializzato in arte navale¹⁰, che si occupò del riallestimento della sala d'armi per la Soprintendenza all'Arte Medievale e contemporanea, sulle pagine di "Emporium" rifletteva riguardo il valore di questi interni, e ancor più del Museo in Arsenale, non come luoghi di parata, ma di difesa e di memoria per ridare un significato politico e militare: le armi "ancora schierate, quasi pronte nell'antico luogo"¹¹ dovevano rappresentare non solo il ricordo ma anche la capacità sul piano militare dello Stato italiano, da poco uscito dal primo conflitto mondiale.

Ovviamente, la reintroduzione della collezione appartenente alle "Munitioni" negli spazi di Palazzo Ducale non fu sufficiente a liberare spazio nella Sala d'Armi alle Porte, così da farne un museo militare in forma moderna e con un impianto monumentale come si stava facendo allora in varie parti d'Europa¹². Benché l'ingegnere Giovanni Casoni¹³ fin dagli anni '20 dell'Ottocento avesse individuato questo come luogo ideale dove sviluppare il primo nucleo museale dopo la fine della Serenissima per esercitarvi il culto della memoria storica, pur senza apparire sfacciatamente sovversivi, esso aveva delle obiettive limitazioni sia dimensionali (per metratura complessiva e altezza dei locali), sia di posizione (nell'area sensibile interna alle mura) che impedivano il vero afflusso di pubblico tipico di una istituzione museale.

Già nel 1926 il conservatore incaricato afferma che "i locali si dimostrano insufficienti"¹⁴ perché saturi degli oggetti raccolti nel recinto dell'Arsenale, dei cimeli già organizzati in appositi armadi da Casoni¹⁵ e del progressivo inserimento di elementi talvolta di dimensioni notevoli, come il monumento funebre a Angelo Emo di Canova, precedentemente censito nelle Sale d'Armi di Campagna.

Il museo era nato ibrido, metà casa delle gesta militari e metà dei ricordi della Serenissima, con due anime una nazionale e una locale che si collocano tutt'oggi alla base di molte difficoltà di gestione e di identità e che ne facevano una Wunderkammer più votata alla divulgazione per appassionati e alla verosimiglianza che alla scientificità.

Al Vice Ammiraglio di Squadra Ernesto Simion, che copriva la carica di Direttore Generale di Artiglieria e Armamenti nel 1918-1919, si dovette un'intuizione che accentuò ulteriormente il carattere storico-narrativo del museo veneziano. Decise infatti di costituire "non un unico Museo di Marina a similitudine di quanto era stato fatto in Francia dove esiste il Musée de Marine al Louvre, e in Inghilterra dove il Museo sorge al Royal Naval College di Greenwich"¹⁶ ma, scindendo storia e tecnica, di organizzarlo in due sezioni, una storica a Venezia, nel più insigne monumento storico-navale che esista in Italia, e una tecnica nell'Arsenale di La Spezia, il più importante polo produttivo della Marina Militare a partire dall'Unità d'Italia.

Il viaggio culturale proposto al visitatore nel Museo – a cui si poteva finalmente accedere direttamente senza attraversare aree militari grazie al ponte del Purgatorio, appositamente costruito, e all'ingresso posto nel palazzo omonimo – andava intrapreso con l'animo disposto alla meraviglia e con una conoscenza della storia locale e nazionale superiore al comune per poter comprendere davvero ciò che si vedeva. Una variazione continua e serrata di cimeli costruiva in chiave museografico-conservativa l'epica degli eroi che avevano costruito l'Italia solcando i mari in un inno all'italianità allora molto sentito e ancor più esternato. A onor del vero, è necessario dire che spesso i visitatori di un tempo avevano vissuto in prima persona gli eventi che i cimeli stavano a rappresentare, o ne avevano letto le cronache nei quotidiani in tempi non troppo remoti. In queste istituzioni quanto più la distanza cronologica aumenta, tanto maggiore – in termini di chiarezza, si intenda, e non meramente di quantità – deve essere l'apparato esplicativo che accompagna nella visita. Vero è che il percorso, tutt'altro che casuale, studiato da Nani Mocenigo fu riportato in una guida redatta nel 1925 che doveva rendere autonoma la visita e che permetteva una

lettura cronologica inversa, dall'alto verso il basso, dei materiali esposti e in una sorta di "spirale" dall'esterno verso l'interno delle sale maggiori. Si procedeva dunque dai ricordi più recenti della Guerra di Libia e della Grande Guerra nelle tre piccole sale d'ingresso al pianterreno per poi salire al primo piano con gli oggetti del XIX sec. Infine, al secondo piano si conservavano gli oggetti della Serenissima e quelli giunti dagli altri Arsenali, dopo il 1860, riferibili alla Marina napoletana, pontificia, toscana e genovese¹⁷. Nelle salette laterali si conservavano i portolani, gli strumenti nautici e gli ex-voto giunti da Napoli. Le artiglierie antiche erano invece visibili ma non accessibili, sin dai tempi del Casoni, sul piazzale esterno.

Alla maniera ottocentesca il conservatore si era trovato a dover usare la verosimiglianza o ancor più la finzione per raccordare gli avvenimenti nel caos affascinante, rendendo "visitabile" la Storia attraverso una narrazione epica enfatica. Compagno perciò cimeli che sono verosimili, ma non scientificamente provati, come il calamaio con cui Napoleone firmò il Trattato di Campoformio, certamente una copia inserita a significare un accadimento importante che dell'Arsenale e di Venezia cambiò le sorti.

Del resto, prima di essere riconfigurato da Carlo Scarpa, anche il Museo di Castelveccchio si muoveva nel medesimo solco. Approssimativamente negli stessi anni, tra il 1923 e il 1926, si stava affrontando la grande trasformazione del castello scaligero da caserma in museo civico e l'approccio dell'architetto della Soprintendenza Ferdinando Forlati, coadiuvato da una apposita Commissione¹⁸, fu quello di un completamento medievalizzante per ottenere un museo d'ambientazione in una forma allora piuttosto comune: "di un castello diruto e di una caserma neoclassica si fa [...un edificio...] ideale, costruito come una scenografia", esattamente come avevano fatto pochi decenni prima i fratelli collezionisti Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi trasformando gli interni della loro dimora milanese in un ipotetico palazzo rinascimentale dai dettagli completamente ipotizzati, se non inventati. Anni dopo, Carlo Scarpa di Castelveccchio, bombardato nel 1943 e necessitante di importanti restauri che ne fecero il museo che oggi conosciamo, disse: "A Castelveccchio era tutto falso. C'era poco da riportare alle antiche forme, e provarci avrebbe significato dover inventare...".

Nel caso del Museo Storico Navale, molto materiale aveva a che fare con il concetto di finzione narrativa – oggi diremmo quasi cinematografica – che in ambito museografico occidentale (e in particolare europeo) viene spesso rigettata, perché "colpevole" di tradimento della scientificità a favore dell'invenzione. A questa categoria appartenevano sia gli oggetti-metafora (completamente falsi, presenti in mostra per facilitare la narrazione), sia gli oggetti sineddoche (frammenti di cimeli non in grado di raccontare chiaramente la storia se non attraverso una ricostruzione arbitraria), sia gli oggetti-metonymia (nei quali si raccontava la causa attraverso la visualizzazione dell'effetto). Si era ancora in un'epoca in cui la fonte veniva piegata in favore del sensazionale, la ricostruzione straordinaria ma veridica era in grado di sostituirsi al reperto originale, la costruzione della Chimera (come insegnavano noti esempi tardo-rinascimentali di fantasiosi rimontaggi dall'archeologia classica) attraeva e stupiva con un atteggiamento tipico proprio delle Wunderkammer. Ancor più, ciò avveniva in presenza dei reperti relativi alla storia patria recente, come gli episodi della Grande Guerra, che muovevano sentimenti devozionali. In breve tempo il Museo si avviava a diventare un deposito stratificato di frammenti talvolta difficilmente intelleggibili ai più, oggetti donati da specialisti tecnici e da comuni cittadini, con l'intenzione di raccontare non più solo le storie degli eroi ma la storia di tutti, benché con l'oggettiva difficoltà nell'intensificare¹⁹ la narrazione selezionando "poche e profonde cose".

La complessità di collezioni eterogenee per qualità, consistenza e provenienza, un conservatore legato alla museografia di stampo ottocentesco e il trasferimento a Ca' Rezzonico delle opere durante il secondo conflitto mondiale quando l'Arsenale, divenuto obiettivo sensibile, dovette nuovamente interdire l'accesso ai civili, traghettarono questa situazione di stallo museografico ben oltre il dopoguerra.

Solo nel 1952 la Marina Militare decise di riaprire almeno uno dei suoi musei, scegliendo quello veneziano che, diversamente dallo spezzino, non aveva riportato danni nei bombardamenti. Si scelse di ripristinare l'allestimento di Nani Mocenigo, defunto nel 1943²⁰, nonostante nelle Sale storiche alle Porte i cimeli della Prima guerra mondiale non fossero esposti se non in numero davvero esiguo per mancanza di spazio e non vi fosse alcuna traccia documentale di materiali provenienti dal secondo conflitto mondiale,

come riporta lo scrittore e Vice Comandante della Capitaneria di Porto di Venezia, Umberto Bertuccioli²¹. La collocazione soffriva inoltre delle frequenti chiusure legate all'assetto militare dell'area. Era dunque mandatorio trovare per il Museo una posizione all'esterno del perimetro in un edificio di dimensioni maggiori. L'occasione per un trasferimento avvenne in concomitanza con il riassetto della base navale di Venezia e il trasferimento ad Ancona del Dipartimento Militare Marittimo nel 1957 i cui uffici di Commissariato erano collocati nell'ex Granaio della Repubblica attiguo alla chiesa di S. Biagio, affacciato su Riva degli Schiavoni e su Fondamenta dell'Arsenal. I lavori di restauro ad uso museale si protrassero fino al 1961 quando iniziò il trasferimento delle collezioni.

Il nuovo Museo Storico Navale inaugurato nel giugno 1964 ambiva programmaticamente a contenere in un unico luogo una quantità quasi enciclopedica di informazioni e materiali: si passava dallo spazio ridotto e quasi "domestico" delle Sale d'Armi alle Porte a un edificio di 5 piani, di cui solo i primi 3 utilizzati fin dall'apertura. A partire dal 1968 e fino al 1980 Giovan Battista Rubin de Chervin si occuperà di completare l'allestimento che nei piani inferiori ricalcava l'impianto allestitivo originario: la Serenissima e le Marine pre-unitarie al primo piano, la Marina Militare dal 1860 ai nostri giorni al secondo piano a cui si aggiungeranno ai piani superiori la Marina commerciale, le testimonianze etnoantropologiche locali e altri temi specifici come la sala delle giunche cinesi, la marineria svedese, la collezione di conchiglie donata da Roberta di Camerino. Fin quasi da subito fu evidente l'incongruenza cronologica determinata dalla necessità di posizionare solo al pianterreno i cimeli più pesanti.

Le bocche da fuoco della Serenissima, il monumento a Angelo Emo, il Siluro a Lenta Corsa e il barchino esplosivo accolgono tutt'oggi il visitatore senza un vero progetto allestitivo e museografico, come aveva fatto notare nel 2002 l'Amm. Paolo Pagnottella allora comandante dell'ISMMI:

Venezia non ha nient'altro che un piccolo museo navale organizzato peraltro in verticale e dobbiamo domandarci se sia mai possibile organizzare un museo sulla base della verticalità. Cioè, dobbiamo mettere i pezzi più pesanti in basso e i pezzi meno pesanti in cima, senza un ordine cronologico, senza una visione storica o soltanto logica. È quindi necessario mettere mano a questa che è la nostra tradizione perché è tutto disorganizzato. Dobbiamo provvedere al più presto. E dove, se non a Venezia, e dove, se non dentro l'Arsenale e dove, se non nel cuore del potere marittimo della Serenissima?²²

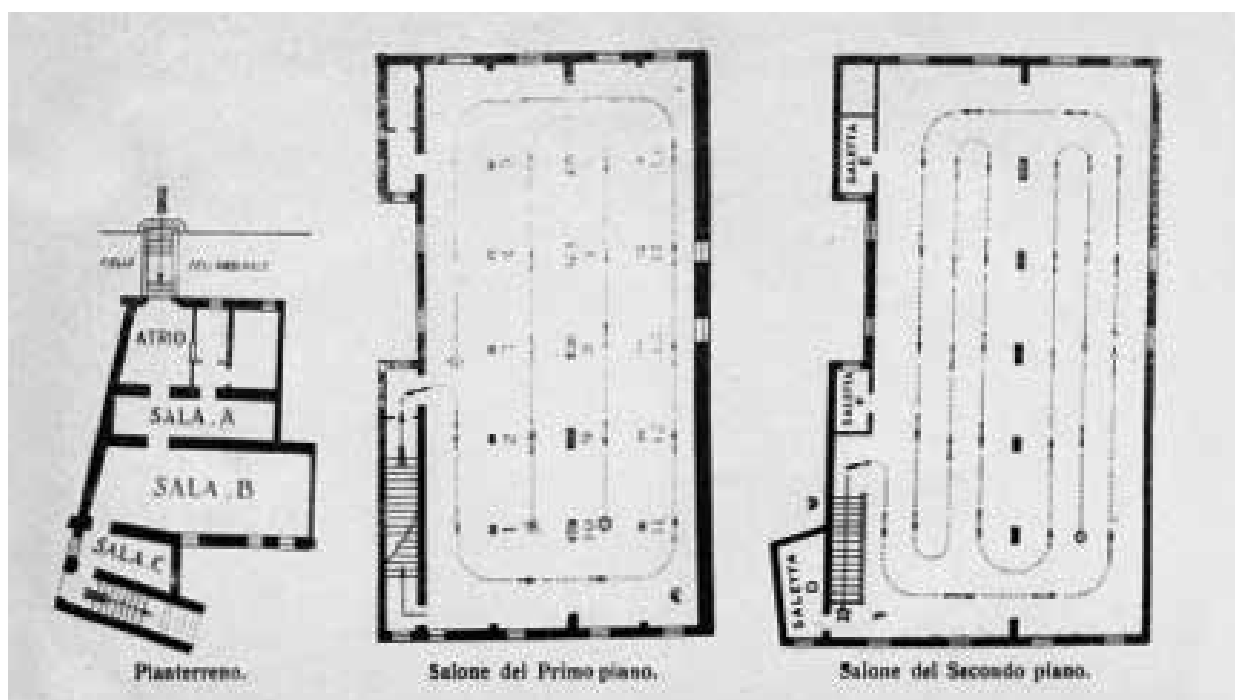
Documenti, oggetti, modelli andrebbero riaccorpati secondo un senso narrativo al passo con i tempi e raccontati attraverso didascalie di sala chiare ed immediate. Ad esempio, un ulteriore nucleo fondatore delle collezioni è rappresentato dai modelli dei domini veneziani sul mare, le cosiddette fortezze da Mar²³. Si trattava, inizialmente, di una collezione particolarmente vasta che fino al 1792 la Serenissima teneva in un locale al pianterreno della VI Procuratia²⁴, esposta al pubblico pur essendo costituita da "documenti sensibili". Le razzie francesi e austriache, l'incuria e in ultima analisi il progressivo disinteresse per queste rappresentazioni cinque-secentesche poco precise, con piazzeforti ormai perdute o di poco conto, ne determinarono l'abbandono e la dispersione, fatto salvo per i 18 pezzi oggi posizionati alle pareti della sala colonnata del pianterreno, difficilmente visibili tra colubrine e falconetti. A testimonianza di una graduale perdita di informazioni sui domini da Mar essi portano i segni di restauri inesatti realizzati nel 1872 quando, in occasione del Congresso Geografico Internazionale²⁵ (poi spostato nel 1881), si decise di tenere solo il 10% dei materiali presenti nei depositi dell'Arsenale. Fu allora che vennero inserite le didascalie che avrebbero dovuto chiarire di quale luogo si trattasse, confondendo i domini nella maggior parte dei casi. Solo l'ampia ricerca fatta nel 1931 dallo storico Giuseppe Gerola risolse la situazione, che però a tutt'oggi non viene esplicitata chiaramente nelle didascalie.

Non solo il procedere per piani distinti e per sale autoconclusive rende l'impianto difficilmente comprensibile e addirittura desueto, ma l'affastellarsi di materiali eterogenei anche per importanza e la mancanza di didascalie confonde il visitatore, e soprattutto il sistema "monocentrico" con il quale si prova a tenere tutto in un unico luogo, impedisce primariamente di contestualizzare i cimeli presentati.

Il Padiglione delle Navi prima, così come la musealizzazione del Sottomarino Dandolo, della Motozattera e dell'Aliscafo Grifone (già approvata di prossima attuazione) sono indubbiamente un passo per un nuovo sistema diffuso sul territorio, distribuito, così com'era storicamente, in più poli di cultura e attività in cui vengano eliminate le "barriere fisiche fra le attività militari



187

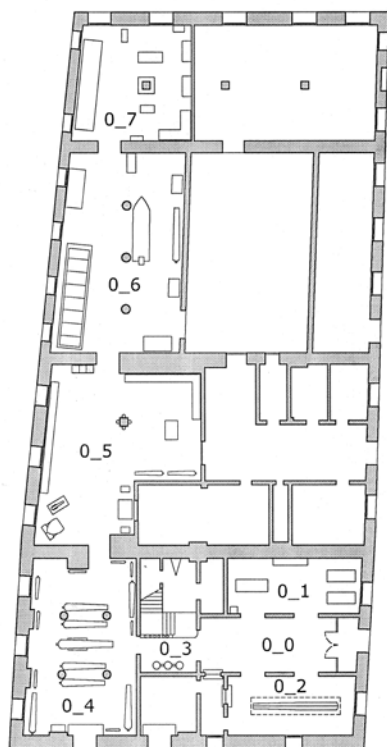


Sala a pianterreno nella vecchia sede del Museo, Venezia, Museo Storico Navale (foto Giacomelli)

Il salone del primo piano nella vecchia sede del Museo, Venezia, Museo Storico Navale (foto Giacomelli)

Il secondo piano soppalcato nella vecchia sede del Museo. Si noti il soffitto ligneo ottocentesco, Venezia, Museo Storico Navale (foto Giacomelli)

Pianta della sede del Museo nell'attuale biblioteca dell'ISMM "Dante Alighieri" tratta dal Catalogo del Museo Storico Navale (1929). Le sale a pianterreno sono parte dell'ex Palazzo del Purgatorio mentre i due saloni sono nelle Sale d'armi alle Porte



PIANTA PIANO TERRA

Planimetria del piano terra del Museo nell'ex Granaio con rilievo d'ingombro dei cimeli principali. La disposizione degli apparati ostensivi si appoggia al perimetro murario interno doppiandolo con una modalità non più in linea con le esigenze espositive contemporanee e neppure con le linee della museografia italiana del secondo Novecento

e la circolazione della popolazione, perché non ve ne è alcun motivo. Non deteniamo armi, non abbiamo particolari segreti da mantenere, dunque l'Arsenale può diventare benissimo un luogo di convivenza serena, fra attività militari e civili. Sinteticamente, dunque, è questo che noi intendiamo per 'polo culturale' della Marina"²⁶, come aveva sancito un decreto del Presidente della Repubblica nel 2000.

A poco più di 100 anni dalla sua formale istituzione con l'affidamento esclusivo alla Marina Militare, ci si chiede dunque se il Museo Storico Navale, oggi gestito dalla società privata D'Uva srl su indicazione di Difesa Servizi, sarà in grado di evolvere da Wunderkammer di limitata potenza divulgativa e votata all'accumulo di oggetti più o meno storici a Museo di respiro internazionale diffuso nel recinto architettonico che dovrebbe sempre più essere di libero accesso non avendo la Marina Militare doveri operativi in loco. La sede nell'ex-Granaio non si porrebbe più come elemento puntuale ma come testa di ponte che torna a legare strettamente il tessuto urbano con l'Arsenale ormai a vocazione culturale, ma non esclusivamente artistica, rappresentando lo spazio dove integrare l'esistenza del polo già consolidato della Biennale con un fulcro di conoscenza della Marina Militare.

Nel 1971 Georges Henri Rivière e Hugues De Varine definirono una nuova forma museale, chiamata Ecomuseo: "Un'istituzione culturale sul territorio che assicura funzioni di ricerca, presentazione, valorizzazione di beni rappresentativi di un ambiente e dei modi di vita che lo riguardano, con la partecipazione della popolazione stessa"²⁷. A mezzo secolo di distanza questa forma ha trovato un prolifico filone nell'etnomuseografia, considerando gli obiettivi di diffusione nel territorio e di riconoscimento del patrimonio di comunità. Su questi presupposti, il nuovo Museo Storico Navale potrebbe essere un tipo originale di Ecomuseo, in grado di tenere insieme molteplicità urbana e funzioni di ricerca, conservazione e valorizzazione di un insieme di beni culturali in grado di raccontare passato presente e futuro di un luogo, di una parte fondamentale della città e delle istituzioni che qui da sempre hanno avuto la loro casa.

Forse sarebbe così immaginabile un museo:

[...] non più mausoleo, ma nemmeno teatro, non più accademia ma neppure spettacolo, non più giardino delle Muse ma neppure macchina per la divulgazione, non più laboratorio ma nemmeno scuola, anche se in parte ciascuna di queste cose.²⁸

NOTE

¹ Preposti al museo, così come da decreto furono un conservatore "prescelto dal Ministero della Marina tra gli ufficiali della R. Marina iscritti nella Riserva Navale o a riposo", un economo "consegnatario del materiale", oltre a militari, equipaggi e operai secondo la necessità (cfr. Regio Decreto n. 1065, 8 febbraio 1923, "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 123, 26 maggio 1923).

² Cfr. G.B. Rubin de Cervin, *In giro per l'arsenale con il Principe di Brunswick*, "Ateneo Veneto", CXLIII, vol. 136, 1 1952, pp. 57-65.

³ Oggi sede della Biblioteca Dante Alighieri dell'ISMM Istituto Studi Militari Marittimi, originariamente l'edificio datato 1629 fu la residenza del Magnifico Collegio dell'Arsenal, la Magistratura.

⁴ La Casa dei Modelli, il cui luogo non è ben determinato, ma si pensa fosse nelle vicinanze del Tezon dei Squadratori, nacque dall'esigenza di disegnare al vero le sagome (i sestì) degli scafi nautici, in particolare quando nella seconda metà del '700, l'arte navale iniziava ad essere sempre meno legata al sapere artigianale e sempre più scienza in cui si integravano discipline come la geometria, la matematica, la fisica, il disegno. In particolare, con l'apertura della Scuola di Architettura Navale diretta dall'abate Gian Maria Maffioletti (1740-1803) con Simone Stratico (1733-1824), la Casa dei Modelli divenne luogo di studio che ospitava modelli e mezzi modelli di navi, di macchine e architetture navali, di piazzeforti della Serenissima e disegni (piani di costruzione navale, cartografie, progetti di architetture) necessari al perfezionamento degli studenti della scuola.

⁵ Oggi chiamate Sala d'Armi Nord e Sala d'armi Sud, i due edifici a più piani che contenevano gli armamenti della Repubblica sono state oggetto di recente restauro, conclusosi nel 2019, da parte della Biennale dopo molteplici rimaneggiamenti sia delle facciate che interni per le esigenze della Marina Militare durante il '900.

⁶ Ultimo Soprintendente alle Artiglierie prima della fine della Repubblica.

⁷ Le tavole, requisite nel 1866, spostate nel Museo dell'Arsenale di Pola da cui rientrarono dopo la Prima Guerra mondiale (come ricorda Mario Nani Mocenigo in *L'Arsenale di Venezia*, Arti grafiche U. Pinnarò, Roma 1927, p. 45: "Fra i cimeli riguardanti la nostra marina che vennero in possesso del Museo Storico Navale in seguito all'avenuta soppressione del Museo dell'Arsenale di Pola vi sono tre interessantissime e grandi proiezioni iconografiche dell'Arsenale di Venezia [...] e oggi esposte al primo piano del Museo, rappresentano uno spaccato assonometrico dell'Arsenale in piena attività prima dell'ingresso delle truppe napoleoniche in città, uno eseguito dopo la devastazione avvenuta tra ottobre e dicembre 1797 e l'ultimo con la ricostruzione asburgica di molti edifici da cui si evince però un'effettiva modifica degli spazi lavorativi in semplici depositi.



Sala dei cannoni al piano terra della nuova sede museale ricavata nell'ex-granaio della Repubblica. Allestimento del 1964. Confrontato con l'allestimento attuale, le differenze risultano limitate all'adeguamento dell'accesso alle normative, a discontinui interventi cromatici e all'inserimento di ulteriori cimeli, Venezia, Museo Storico Navale (foto Marina Militare)

La sala Rizzo nell'allestimento degli anni '60, Venezia, Museo Storico Navale (foto Marina Militare)

L'allestimento dei modelli di incrociatori negli anni '60, Venezia, Museo Storico Navale (foto Marina Militare)

⁸ Per sineddoche queste sale erano chiamate "le Munizioni". Quel che ne restò di queste sale dopo il sacco napoleonico venne trasferito per sicurezza in Arsenale (1799) dove andarono ad integrare le armi presenti nelle Sale d'Armi alle Porte fino al riallestimento da parte della Sovrintendenza veneziana nello stesso anno della costituzione del Museo Storico Navale.

⁹ U. Nebbia, *Le sale d'armi del Consiglio dei Dieci*, "Emporium", giugno 1923, pp. 358-372.

¹⁰ Giovanissimo si era imbarcato come mozzo in una nave mercantile a Genova e questa esperienza lo avviò alla passione per la marineria e per l'arte navale, argomento di futuri scritti (*Arte navale italiana: pagine di storia e d'estetica marinara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1932).

¹¹ U. Nebbia, *Le sale d'armi del Consiglio dei Dieci*, cit., pp. 360.

¹² A Vienna l'Heeresgeschichtliches Museum aveva una sala chiamata il Tempio degli Eroi, una sorta di Pantheon che celebrava la gloria degli eroi della patria, la cui tipologia fu poi adottata dalla maggior parte dei musei realizzati a seguito della Prima guerra mondiale. In altri casi vennero coperte in vetro delle corti dove collocare i mezzi armati (si pensi alla corte della Zeughaus di Berlino, con l'esposizione dei cannoni prussiani già nel 1908), o si liberarono lunghe gallerie da allestire con le armi da taglio o da fuoco come nel Royal Danish Arsenal Museum del 1928. Per un approfondimento si veda il volume *European Museums in the 21st Century: setting the framework*, vol. 3, a cura di L. Basso Peressut, F. Lanz, G. Postiglione, Politecnico di Milano - MelaBooks, Milano 2013.

¹³ Giovanni Casoni, dopo gli studi di agrimensura e idraulica presso la scuola di ingegneria navale fondata da Stratico e Maffioletti nel 1777, nel 1820 divenne architetto dell'Imperial Regia Marina (tra gli altri progettò anche l'edificio del Corpo di Guardia, oggi sede del Circolo Ufficiali) e direttore di tutte le fabbriche marittime di Venezia. Fu uno storico appassionato benché autodidatta e si occupò di organizzare quello che oggi viene chiamato "Protomuseo", nucleo originario delle collezioni del Museo. Nel 1856 venne nominato, nonostante avesse aderito ai moti insurrezionali guidati da Daniele Manin, ingegnere superiore e direttore del Museo di marina a Venezia, ma purtroppo morì pochi mesi dopo.

¹⁴ M. Nani Mocenigo, *Il Museo Storico Navale*, estratto dal "Bollettino dell'Ufficio Storico", 5, 1 settembre 1926, p. 6.

¹⁵ Alla morte di Casoni, il museo è ancora uno strumento di limitata accessibilità, non essendo aperto al pubblico ma solo a favore di visitatori militari o ospiti invitati e pochi anni più tardi nel 1866 quando gli austriaci se ne andarono da Venezia requisirono ulteriori opere d'arte e cimeli che impoverirono qualitativamente la collezione.

¹⁶ Si sceglie di citare qui un testo del patrizio veneziano e ufficiale della Regia Marina (CF) Mario Nani Mocenigo, pubblicato nel 1926 sul "Bollettino dell'Ufficio Storico" (I, 5, settembre 1926), nel quale si ravvisano sia il confronto con due grandi potenze marinare che la Regia Marina aveva eguagliato per breve tempo solo alla fine del XIX sec. (Nani Mocenigo certamente sapeva che per consistenza l'Italia aveva avuto la terza Marina d'Europa tra il 1892 e il 1895), sia la coscienza di una originalità costitutiva, nonostante siano presenti informazioni che al momento attuale richiedono un aggiornamento. In particolare, il Musée National de Marine di Parigi non è più presso il Louvre ma dal 1937 a Palais de Chaillot. La riapertura a fine 2023 su progetto architettonico di Snohetta e museografico di Casson Mann segue lunghi interventi di restauro dopo la chiusura del 2015. Il Royal Naval College di Greenwich, invece è stato sede ufficiale dell'Accademia Navale Britannica fino al 1998 e nei suoi locali – realizzati da Sir Christopher Wren alla fine del XVII sec. – ospitava anche collezioni museali. Quando la Royal Navy a causa delle recenti contrazioni si spostò, la struttura fu completamente adibita alla funzione museale dalla Greenwich Foundation che oggi la gestisce.

¹⁷ Il 17 novembre 1860 con decreto luogotenenziale a firma di Vittorio Emanuele di Savoia iniziò l'accorpamento delle Marine preunitarie e si diede avvio alla nascita della Regia Marina Italiana avvenuta ufficialmente all'atto dell'Unità d'Italia pochi mesi dopo. Le Marine preunitarie erano: la Marina Siciliana, la Marina Borbonica, la Marina Sabauda, la Marina Pontificia, la Marina del Granducato di Toscana. La Marina Veneziana invece non esisteva più in quanto era confluita nella Marina dell'Impero Austro-ungarico andandone a costituire il nucleo principale (gli ufficiali frequentavano la scuola a Venezia, impartivano i comandi in dialetto veneziano e l'Arsenale era militarmente operativo ai comandi dell'imperatore).

¹⁸ La Commissione per il progetto di Castelveccchio era formata dal direttore dei Musei Civici, Antonio Avena, dall'architetto e scenografo Ettore Fagioli incaricato nell'allestimento delle sale, dal Conte Saladino Saladini de Moreschi, dall'assessore alla cultura Sandro Baganzani e dall'ingegnere delle Belle Arti Alessandro Da Lisca.

¹⁹ Si fa riferimento all'affermazione di Mies van der Rohe: "Solo quando il problema centrale del nostro tempo – l'intensificazione della vita – diventerà parte delle mostre, troveranno significato e giustificazione" (L. Mies van der Rohe, *In tema di mostre*, "Die Form", 3 Heft, 4, 1928, p. 121).

²⁰ Gli successi nell'incarico di conservatore Giovan Battista Rubin de Chervin che rimase in carica dal 1943 al 1980, anno della sua morte, sotto la direzione del quale le collezioni si ampliarono, vennero trasferite nell'edificio dei granai e si restaurò uno dei magazzini prospicienti al Giardino del Paradiso realizzando l'espansione chiamata Padiglione delle Navi.

²¹ U. Bertuccioli, *Il Museo storico navale*, Officine Grafiche F. Garzia, Venezia 1954.

²² P. Pagnottella, *L'Arsenale nel futuro di Venezia. Il progetto della Marina Militare*, "Quaderni di Insula", 11/2002, *Arsenale e/è museo*, 2002, pp. 33-38: 34.

²³ Un primo computo dei modelli in legno, gesso e cartapesta dipinti fu redatto dal Sergente Generale Rossini nel 1759: si contavano 184 modelli. In occasione del trasloco in Arsenale, si procedette a un restauro dei 97 in buono stato e allo scarto degli 88 particolarmente rovinati dall'usura e dall'esposizione all'umidità o di poca importanza rispetto alla piazzaforte rappresentata. Di questi ultimi, rimasti nel magazzino in Piazza San Marco non si hanno più notizie; anche i documenti tridimensionali considerati "sensibili" collocati nella Casa dei Modelli per le esercitazioni degli studenti della Scuola di Ingegneria Navale erano solo una parte dell'insieme originario essendo state collocate "in soffitta" le fortezze meno rilevanti.

²⁴ Si veda *Catalogo di tutti li Disegni e Modelli di Bastimenti, Città, Fortezze, Macchine esistenti nella Sala della Reggia Casa dell'Arsenal*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, cod. Cicogna 2975; cfr. Appendice n. 1, p. 85 e il decreto in originale presso Archivio di Stato di Venezia, Provveditori alle Fortezze, b. 11, quaderno II: Decreti 1780-1797.

²⁵ Il Congresso Geografico Internazionale previsto nel 1872 e poi spostato nel 1881, così come l'Esposizione Marittima di Napoli (1871), furono un mezzo di attivazione della modalità museografica attraverso le mostre.

²⁶ P. Pagnottella, *L'Arsenale nel futuro di Venezia. Il progetto della Marina Militare*, cit., p. 33.

²⁷ L'Art. 1 della Carta degli Ecomusei approvato il 4 marzo 1981 dal Ministero francese della cultura e Istruzione dichiarava: "L'ecomuseo è un'istituzione culturale che assicura in forma permanente, su un determinato territorio e con la partecipazione della popolazione, le funzioni di ricerca, conservazione, valorizzazione di un insieme di beni naturali e culturali, rappresentativi di un ambiente e dei modi di vita che lì sono succeduti".

²⁸ P. Rotolo, *L'architettura museale e il controverso rapporto tra contenitore e contenuto*, "Ark:Space", 4 luglio 2022 (<https://arkt.space/larchitettura-museale-e-il-controverso-rapporto-tra-contenitore-e-contenuto/>, ultima consultazione 27/10/2024).

L'autrice desidera ringraziare la Marina Militare, in particolare il Comando di Venezia, l'ISMM e il Museo Storico Navale che hanno condiviso materiale grafico e fotografico e permesso gli approfondimenti presenti in questo saggio nel periodo di richiamo come Ufficiale della Riserva Selezionata.

elena paccagnella

allestire i paesaggi dell'architettura incompiuta. comunicazione come strategia progettuale



1. C. Frommel, H. Winkels,
Campagna di Roma, 1840

2. F. Cucchiara, *Madonie*, 2020

L'Italia è una *Wunderkammer* di paesaggi: dal barocco siciliano, luce dorata e forme sinuose, al minimalismo padano, piatto, puro. Un palinsesto territoriale dalla morfologia eterogenea, a partire dal quale si è sviluppata una sovrascrittura artificiale, più o meno spontanea, definendo scenari che per l'immaginario collettivo rappresentano i valori storici ed estetici del nostro paese. Tra il XVII e XVIII secolo avvengono i primi tentativi di rendere queste immagini teoria: il romanticismo rappresenta il paesaggio alla dimensione del Sublime, elevato ad una condizione di a-temporalità (fig. 1). La cristallizzazione delle immagini settecentesche si pone però in contraddizione alla realtà, dove la condizione "in divenire" impedisce la chiusura del paesaggio in una cornice: non c'è spazio per il tempo che scorre. Non a caso sono le rovine il soggetto principale della pittura romantica, resti architettonici e archeologici cristallizzati nel tempo; solo la presenza della natura individua il barlume di vita rimasta, sovvertendo l'equilibrio simmeliano¹ con lo spirito. La nostalgia delle incisioni piranesiane si evolve, nei paesaggi odierni, in un sentimento di sconforto: dall'idealizzazione del Sublime, alla concretezza della miseria e dell'abbandono. La mancanza della presenza antropica porta al risveglio della Natura, che, elemento comune alla corrente romantica, nella sua condizione concreta, scandisce la proiezione temporale dell'eterno avvenire. In questi contesti indecisi, aree di scarto che Gilles Clément riconoscerebbe come "Terzo Paesaggio"², si manifesta il fenomeno dell'incompiuto (fig. 2).

Il 'non finito' si contestualizza come vero e proprio fenomeno per la consistenza dei dati che lo descrivono: nato dal fallimento delle operazioni edilizie del secondo dopoguerra, rappresenta il risultato dell'accelerazione dei processi di costruzione del periodo. In Italia la gestione dei cantieri sospesi rientra ufficialmente nel piano legislativo solo dal 2013³ che, ancora oggi, risulta lacunoso rispetto alla mappatura dell'incompiuto su territorio nazionale. Parallelamente, l'entità patrimoniale di cantieri interrotti è descritta anche da edilizia privata, mai stata reinterpretata secondo dati statistici. Sul piano artistico-culturale e divulgativo questo fenomeno è stato analizzato dal collettivo artistico Alterazioni Video in collaborazione con lo studio Fosbury Architecture⁴, attraverso una pubblicazione datata 2018, dove viene riportata la mappatura delle opere pubbliche incompiute, con l'obiettivo di identificare provocatoriamente uno stile architettonico per questo fenomeno. La dimensione fisica dell'architettura incompiuta si rivela nel paesaggio attraverso quella che già nel 1991 Franco Purini, con l'articolo "paese senza paesaggio" per il numero 575-576 di *«Casabella»*⁵, riconosce come estetica del disfacimento. La miseria che l'incompiuto simboleggia viene espiata dall'estetica formale che talvolta suscita un sentimento di fascinazione per la sua incompletezza, invitando l'immaginazione del singolo individuo a riconoscere nello scheletro architettonico un'opportunità. Il "patrimonio" incompiuto del nostro territorio nazionale può ambire ad una nuova interpretazione del paesaggio che costituisce: l'estetica che rappresenta si pone come chiave di lettura collettiva, che, con il supporto di operazioni ad azione diretta, può portare ad una valorizzazione di questi scenari sospesi. La dimensione soggettiva che caratterizza la codifica del paesaggio diventa quindi strumento di sensibilizzazione che consente la riattivazione "del contenuto": l'aspetto semantico e quello fenomenologico riconfigurano la condizione dell'abitare. La comunicazione diventa il tema centrale per attivare processi progettuali, attraverso i quali si può raggiungere una nuova concezione del "sublime".

Il maestro che ha lasciato un segno indelebile per la storia dell'architettura della comunicazione è Paolo Portoghesi, che nel 1980 viene chiamato a curare la sezione Architettura della Biennale di Venezia, invitando una ventina di architetti a presentare il disegno di una "facciata" con l'obiettivo di comporre la "Strada Novissima" (fig. 3 a-b), allestimento che si sviluppava lungo gli splendidi spazi in mattoni e legno delle corderie dell'Arsenale. Nel 1980 questo evento culturale veneziano fece la storia della disciplina architettonica, non soltanto perché nacque ufficialmente la Biennale di Architettura (che fino ad allora era solo d'Arte), ma anche perché Paolo Portoghesi sfruttò questa occasione per chiarire, sul piano teorico, quello che per lui era il postmodernismo. Il postmoderno è una ribellione che ha origine dalla necessità di reintegrare l'architettura con i valori della storia che lo Stile Internazionale ha messo da parte⁶: è una premessa per la nascita dell'architettura della comunicazione, una riappropriazione del linguaggio il cui studio e sviluppo è stato trascurato da una cultura che ha



3 a-b. Vedute della "Strada Novissima" a Venezia alle Corderie dell'Arsenale, 1980, dal libro *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale* (materiale fotografico fornito da: Leo Castelli, New York; C. Bruce Foster, Portland; Paolo Gasparini, Roma; Giacomelli, Venezia; Heinrich Helfenstein, Zurigo; HNK Architectural Photography, Chicago; Osamu Murai, Tokyo; Richard Payne, Houston TX; Julius Shulman, Los Angeles; Serena Vergano, Barcellona)

imposto (e impone tutt'ora?) il mutamento e l'apprensione. Viene quindi naturale riconoscere il primo passo verso la rivoluzione postmoderna come slancio trasversale rispetto a quella che viene chiamata dal precursore di questo "movimento" la strategia dell'ascolto. Questo pensiero trova il suo spazio sul piano culturale proprio attraverso la progettazione della Strada Novissima: il coinvolgimento di architetti dal background e ideali eterogenei porta all'utilizzo di mezzi di comunicazione propri e strettamente legati all'individualità del soggetto, mantenendo però l'obiettivo comune di recuperare la memoria e la partecipazione della collettività, per ambire alla qualità dello spazio, avanzando i presupposti per l'ascolto e la condivisione⁷.

Attraverso quindi un intervento di allestimento Paolo Portoghesi innesca principi rivoluzionari che, paradossalmente alla consistenza effimera del progetto architettonico oggetto dell'esperimento, rimangono estremamente attuali quasi dopo cinquant'anni dalla prima Biennale di Architettura. La trasversalità dello strumento allestitivo nasce dalla peculiarità di configurarsi come mezzo di lettura e comunicazione tra le diverse scale progettuali: l'allestimento dialoga tanto con il contesto, quanto con l'opera che valorizza. Analogo al disegno, infatti, l'allestimento diventa espressione tridimensionale di un significato, legato principalmente all'ambiente con cui si confronta, portando al superamento del dualismo interno/esterno in favore della dimensione sensoriale, non si parla di spazio, ma di "architettura della sfera intima"⁸.

Nel 1982 Costantino Dardi partecipa all'Estate Romana, manifestazione nata nel 1977 in seno alle politiche culturali del Comune di Roma, su idea dell'architetto Renato Nicolini, allora assessore alla Cultura, con un allestimento lungo le Mura Aureliane⁹, enfatizzando il dialogo dell'installazione con la rovina antica (fig. 4). Gli allestimenti di carattere effimero progettati da differenti architetti impegnavano, durante i mesi estivi, alcuni dei luoghi monumentali più riconosciuti della capitale. Queste azioni ripetute nei nove anni di attività della manifestazione – più volte recuperata anche dopo gli anni 2000 – ha fatto emergere le potenzialità "dell'intervento impermanente", diventando un riferimento storico per l'architettura effimera, proprio nella città che viene definita Eterna.

La rovina, astratta dal suo significato simbolico e semantico legato alla memoria delle civiltà gloriose di un tempo, si relaziona analogicamente all'architettura incompiuta: l'estetica di nudità formale dei ruderi (dai più antichi ai più contemporanei) e del non finito, nonostante rappresentino differenti fasi del ciclo architettonico, quasi poste agli estremi, caratterizza e definisce una condizione di temporalità sospesa. Come Dardi, che accostando cubi bianchi composti da tubi innocenti e rivestimento tessile, innesca un processo di 'ri-abitazione' della rovina attraverso l'allestimento, oggi l'incompiuto necessita una riattivazione. Le installazioni temporanee costruiscono un'esperienza spaziale, diventando quindi lo strumento progettuale finalizzato alla comunicazione (soprattutto emotiva): il carattere temporaneo messo a sistema con la possibilità di riabitare spazi riconosciuti dalla memoria collettiva come meramente scenografici, fotogrammi del quotidiano, disegna un manifesto socio-culturale che apre l'orizzonte alla 'possibilità'.

L'allestimento si pone come occasione per mettere a sistema la dimensione reale con quella immaginaria attraverso "la socializzazione dell'esperienza estetica"¹⁰, dalla quale può emergere un linguaggio unitario che stimola ragionamenti e pensieri per mezzo del progetto. Infatti, l'interruzione della sospensione temporale dei paesaggi non finiti per mezzo dell'abitare porta la realtà sullo stesso piano dell'immaginazione: il tempo che scorre non deve essere incorniciato, ma vissuto.

4. *Avanguardia/Transavanguardia*, 1956-1988, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura. Archivio Costantino Dardi, ordinamento scientifico a cura dell'Archivio Progetti Università Iuav di Venezia



NOTE

- ¹ G. Simmel G., *Le rovine* (1919), in *Saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985.
- ² "Il terzo paesaggio rappresenta i contesti indecisi, accomunati dall'assenza di ogni attività umana, ma fondamentali per la conservazione della biodiversità".
- ³ Decreto 13 marzo 2013, n. 42. Regolamento recante le modalità di redazione dell'elenco-anagrafe delle opere pubbliche incompiute, ai sensi dell'articolo 44-bis del decreto-legge 6 dicembre 2011, n. 201, convertito, con modificazioni, dalla legge 22 dicembre 2011, n. 214.
- ⁴ Alterazioni Video, Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt books, Milano 2018.
- ⁵ F. Purini, *Un paese senza paesaggio*, «Casabella», 575-576, 1991, pp. 40-47.
- ⁶ P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna* (1980), Laterza, Roma-Bari 1987.
- ⁷ P. Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.
- ⁸ S. Centineo, *Allestimento come interno di paesaggio*, in *Allestire il paesaggio*, GRAFILL, Palermo 2008.
- ⁹ C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa, Roma 1987.
- ¹⁰ P. Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, cit., p.28.

BIBLIOGRAFIA

- Alterazioni Video, Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt books, Milano 2018.
- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica* (1994), Edizioni Novecento, Palermo 2005.
- Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo* (2003), Bollati e Boringhieri, Torino 2004.
- Cattiodoro S., *Il fondamento effimero dell'architettura*, Aracne, Roma 2012.
- Centineo S., *Allestimento come interno di paesaggio*, in *Allestire il paesaggio*, GRAFILL, Palermo 2008.
- Clement G., *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Dardi C., *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa, Roma 1987.
- Harvey D., *La crisi della modernità* (1990), Il Saggiatore, Milano 2002.
- Portoghesi P., *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.
- Portoghesi P., *Dopo l'architettura moderna* (1980), Laterza, Roma-Bari 1987.
- Purini F., *Un paese senza paesaggio*, «Casabella», 575-576, 1991, pp. 40-47.
- Simmel G., *Le rovine* (1919), in *Saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985.



**opere prime
opere inedite**

a cura di
filippo cattapan
alessandra trentin

saverio pisaniello

restauro e completamento dell'oratorio degli angeli custodi, lucca

Committente: FCRLU

Progettazione architettonica, di restauro
e allestimento: MICROSCAPE architecture
urban design AA

Sicurezza: MICROSCAPE architecture urban
design AA

Direzione lavori: MICROSCAPE architecture
urban design AA

Imprese esecutrici opere architettoniche
e impiantistiche: Angelo Impianti srl,
Bonuccelli srl, Casanova Next srl,
Davini srl, Paladini srl, S2 srl,
Tecno Service srl

Imprese esecutrici restauri: C. Cannizzaro,
E. Modena, G. dalle Monache, G. Ghilardi,
M.A. Sebeti, L. Lanciani (con C. Spataro,
R. Maraccini, I. Pini, N. Pellicci,
L. Bertolozzi), Lo Studiolo di Colombini,
Lazzareschi e Ricciarelli

Superficie: 890 mq

Foto © Filippo Poli

Cronologia: 2016-2020

Inaugurazione: giugno 2020

L'Oratorio degli Angeli Custodi si trova nella zona orientale del centro storico della città di Lucca, inserito in un grande isolato, esternamente è molto semplice ed è difficilmente riconoscibile dalla strada. Attraverso un piccolo atrio ci si immette lateralmente nell'aula della Chiesa. L'Oratorio fu costruito nel 1638 dalla omonima Congregazione, e per circa vent'anni rimase spoglio e disadorno. Dal 1658 si iniziarono le decorazioni con quadri e affreschi. Un'esplosione di colori e di armonia. Concepito con attento equilibrio, l'apparato pittorico dell'Oratorio è un esempio paradigmatico di ricca decorazione barocca e si presenta come un caso unico nel contesto cittadino. L'organica decorazione ad affreschi, stucchi e tele viene realizzata tra la metà del Seicento e l'inizio del Settecento e comprende l'intero spazio della Chiesa. Nel corso dei secoli l'Oratorio divenne centrale nella vita della città grazie alla sua splendida acustica. Per secoli è stato luogo dove poter comporre, provare e registrare partiture musicali, e mettere in scena spettacoli. Negli ultimi decenni, a causa di infiltrazioni di acqua piovana provenienti dalla copertura dell'adiacente Officina degli Artigianelli, gli affreschi della parete sud si stavano gravemente deteriorando. Inoltre, la sagrestia era stata trasformata in camerino di fortuna per gli artisti invitati ad esibirsi e non esistevano spazi di servizio dedicati all'accoglienza del pubblico. Il sistema illuminotecnico era scarso e disomogeneo. Il cortile interno scoperto e le due scale in pietra di accesso alle cantorie si trovavano in avanzato stato di degrado e di abbandono. L'Oratorio è stato oggetto di un sistematico restauro di tutto l'apparato decorativo pittorico, delle decorazioni lignee e dell'organo settecentesco; parallelamente si è proceduto ad eliminare tutte le superfetazioni tecnologiche grazie alla realizzazione dell'impianto illuminotecnico interamente con sorgente Led e apparecchi posti sul cornicione parietale. La copertura è stata oggetto di revisione e miglioramento termico. Sono stati rifatti gli intonaci esterni e le relative tinteggiature. Il cortile interno è stato coperto con una copertura leggera in acciaio e vetro opalino. Le due rampe di scale in pietra arenaria grigia sono state oggetto di restauro conservativo. Il nuovo piano di calpestio si struttura su tre gradoni che collegano i due livelli del vano di ingresso all'ex sacrestia. Il cortile coperto è arredato da un desk girevole di legno con funzione di snella biglietteria. Il sistema illuminotecnico si compone da strip led incassate nell'asola delle travi planari della copertura vetrata. Dal cortile coperto si accede, tramite una rampa, ai locali dei servizi per gli spettatori e ai camerini per gli artisti. Il nuovo sistema di pareti pieghettate individuano gli incassi delle porte di accesso ai camerini e ai servizi igienici oltre che realizzare due sedute lungo il corridoio di distribuzione. Il sistema illuminotecnico è realizzato con apparecchi ad incasso nel soffitto dipinto nero in continuità con quello dei camerini. Nei due camerini lampade lineari si alternano agli specchi. Un terzo locale è adibito a sala riunione, qui il soffitto nero e gli apparecchi illuminanti lineari posti negli spigoli dello spazio creano un luogo avvolgente e intimo dove artisti e tecnici musicali

195

Premi: 2023 Shenzhen Global Design Award - [Urban Design: Bronze Award] - Vincitore; Premio Architettura Toscana 2022 - [Categoria Restauro] - Selezionata; BUILD Architecture Awards 2022 - [Church Restoration Specialists of the Year - Italy] - Vincitore; BigSEE Interior Design Award 2021 - Vincitore

possono riunirsi prima di entrare in scena. L'area dei camerini si connette con l'aula dell'Oratorio attraverso l'apertura di un vano porta di collegamento alla ex sacrestia. Gli arredi sacri originali, ritrovati durante i lavori, sono stati allestiti nei nuovi spazi annessi alla grande aula dell'Oratorio. Essi accompagnano il visitatore nell'esplorazione dei nuovi spazi, a partire dall'affresco (distaccato nel 1975) raffigurante l'Angelo Custode con bambino, un tempo posto sopra il portone di ingresso della facciata principale, che è stato collocato nel nuovo cortile coperto. In facciata, una sua riproduzione digitale stampata su alluminio va a ricomporre l'originaria unità compositiva dell'ingresso, e ci ricorda che gli angeli custodi ci porteranno sempre sulle loro mani affinché i nostri piedi non inciampino nella pietra.

196



nella pagina precedente

La sala dell'Oratorio ripresa verso la cantoria dell'organo, pieni e vuoti delle due cantorie dialogano nella spazialità aerea del volume interno della sala

La sala dell'Oratorio ripresa verso l'altare, le decorazioni murarie e i dipinti sono un tutt'uno nello spazio, combinandosi mirabilmente con la semplicità delle pavimentazioni in cotto e la linearità della volta a botte con lunette

Come spesso accade nel centro storico di Lucca, anche l'ingresso all'Oratorio degli Angeli Custodi si presenta modesto e quasi anonimo. Solo il dipinto raffigurante l'Angelo Custode con Bambino e la toponomastica stradale (Via dell'Angelo Custode) ne segnala la presenza

10. Vista della sala riunioni dedicata agli artisti e ai tecnici, un piccolo altare e un antico paliotto ritrovati durante i lavori sono stati restaurati e allestiti nei nuovi spazi



197

Di forma trapezoidale e con una leggera pendenza, il corridoio connette il nuovo cortile coperto agli spazi di servizio agli spettatori e ai camerini degli artisti

Il corridoio di distribuzione ai camerini: la geometria pieghettata individua delle sedute che giocano spazialmente con le strombature delle finestre esistenti

Vista di un camerino: il nero del soffitto e della pavimentazione sono il leitmotiv visivo dei nuovi spazi di servizio



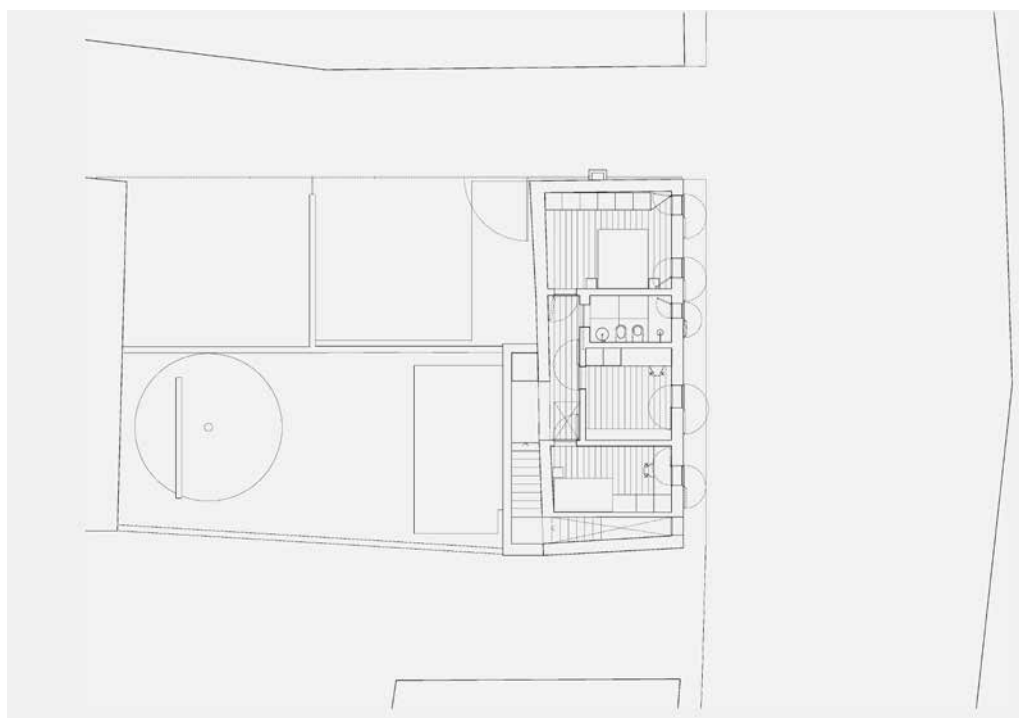
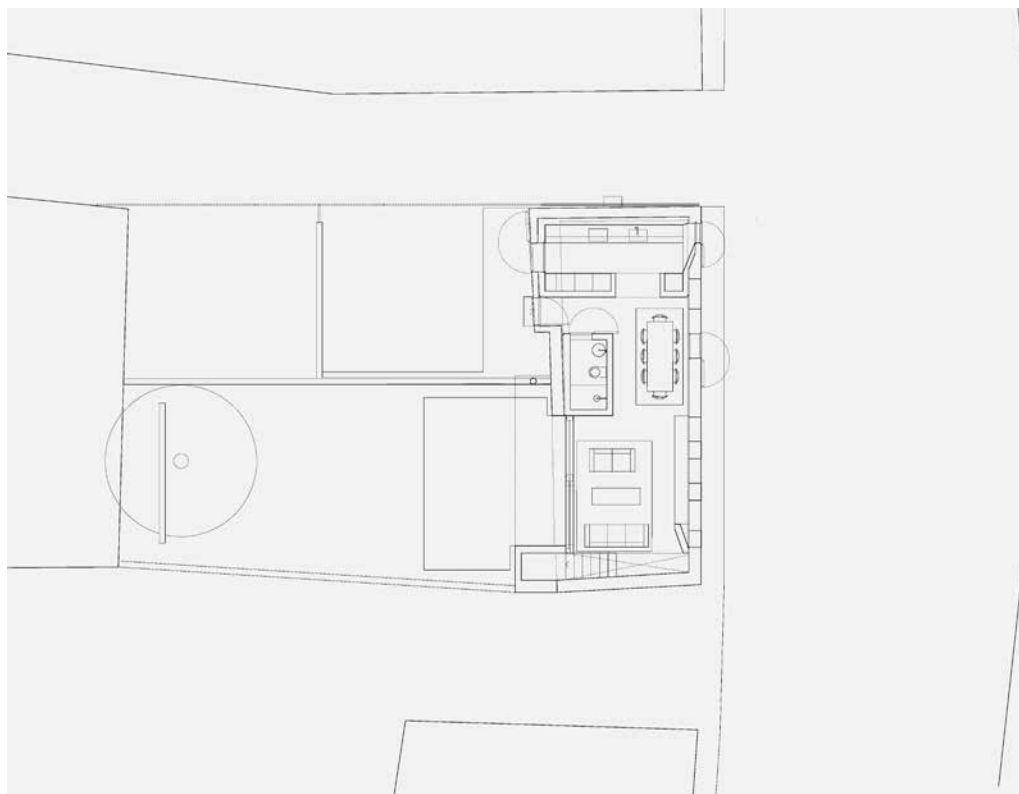


Dettaglio della doppia rampa in pietra arenaria grigia restaurata presente del cortile interno

Vista dall'alto dello spazio interstiziale del cortile interno, in primo piano la copertura in acciaio e vetro opalino con incassato il sistema illuminante



200



Pianta piano terra
Pianta piano primo

andrea fornasio

VFNG 18 ristrutturazione edificio residenziale, padova

Il progetto di restauro dell'originale casa contadina dei primi del '900, localizzata in un'area a sud di Padova storicamente dedicata all'agricoltura, caratteristica che influenza ancora oggi l'atmosfera e le costruzioni del luogo. Il programma è quello di una residenza privata e cerca di seguire il primo vero principio di sostenibilità nel campo architettonico: il riuso dell'esistente. Per attuare queste premesse l'idea costruttiva è quella della sovrapposizione, tramite il restauro filologico delle mura perimetrali lasciando riconoscibili tutte le aperture originali ed esaltando l'eterogeneità della costruzione esistente, creata in più momenti. All'interno di questo involucro viene inserita la parte strutturale e degli isolamenti necessari mentre sul lato sud viene aggiunta una scala monolitica esterna all'edificio.

Essendo la casa collocata lungo la via principale della cittadina la strategia di progetto è quella di chiudere alla via pubblica gli spazi privati e aprire l'abitazione verso il patio interno garantendo il massimo dell'intimità. Al piano terra si trova la zona giorno con cucina semi-indipendente ed un bagno di servizio, mentre al primo piano la zona notte con due camere, uno studio ed un bagno. Sul lato sud il lotto è diviso longitudinalmente in due parti, una a parcheggio per le unità immobiliari ed una a giardino ad uso esclusivo.

Per dare al complesso un carattere unitario la finitura sarà uno scialbo a calce in grado di rivelare tutta la complessità di interventi presenti sullo strato sottostante.



201



202

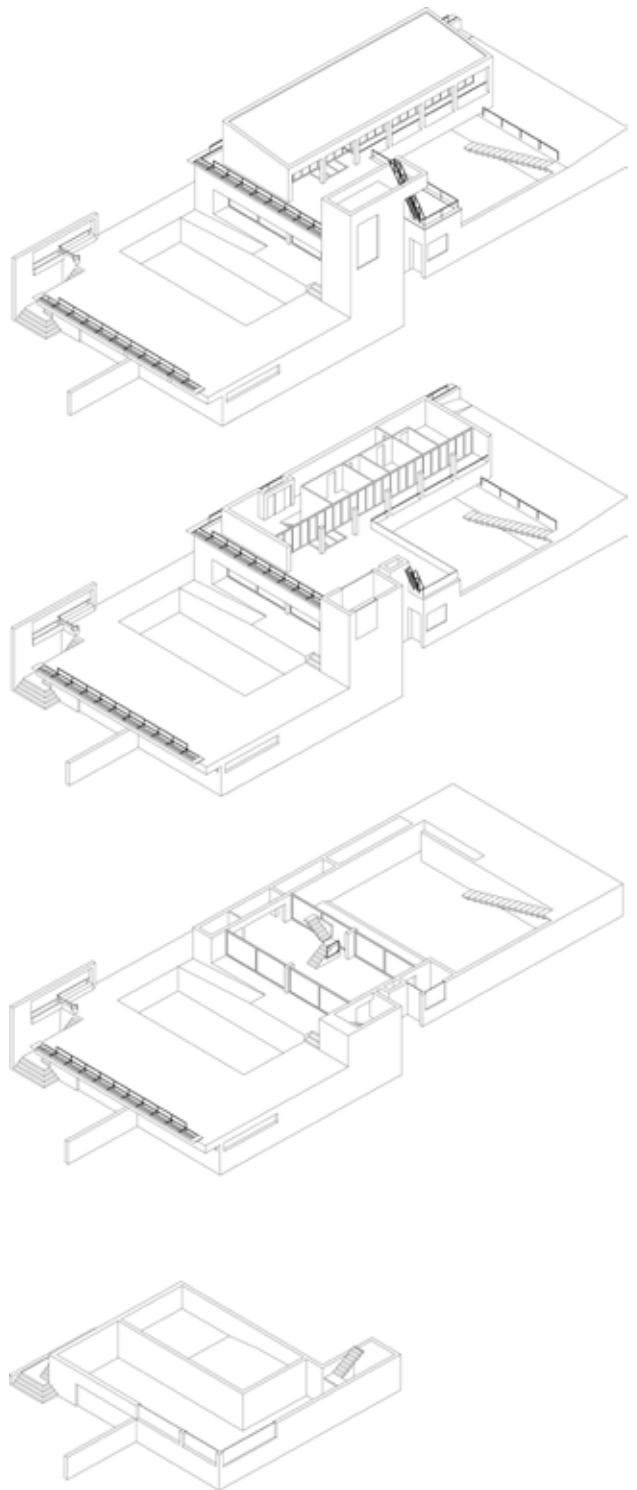


Prospetto fronte strada

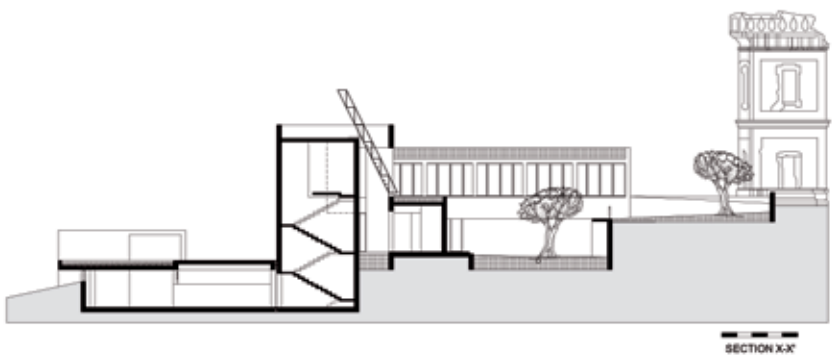


203

Vista interna, soggiorno
 Vista su patio interno
 Vista interna, sala da pranzo
 Vista interna, cucina



Pianta del piano terra
Assonometria
Sezione sulla torre



lina malfona

villa a formello, roma

Progetto: Malfona Petrini Architettura,
2011-2018

Progetto 2011-13, inizio lavori 2015,
fine lavori 2018, progetto incompiuto

Strutture: Tommaso Malfona

Località: Formello, Roma

Fotografie: Matteo Benedetti, Angelo Talia

A Paolo Portoghesi
e alla sua casa a Calcata

In attesa di una possibile continuazione,
anzi di infinite ipotetiche conclusioni,
l'opera 'non finita' scorre nella nostra
percezione spaziale in attesa
di un'interpretazione
che ne riduce l'ambiguità.

PAOLO PORTOGHESI, *Le inibizioni dell'architettura
moderna*¹

La Villa

Nel processo creativo, l'azione del progettista può essere interrotta bruscamente quando subentrano delle interferenze che possono potenzialmente definire nuove linee di sviluppo e scenari di trasformazione. In questo senso, l'incompiuto si configura come un *progetto di ascolto*, un progetto debole quindi adattivo.

In bilico tra l'autodeterminazione dell'architettura e l'ambiguità dell'incompiuto, *La Villa* è essenzialmente un progetto di isolamento. Questa costruzione assorbe la realtà esistente e costruisce un'altra, una seconda realtà. *La Villa* è un interno continuo che include lo spazio esterno come rappresentazione. Tale spazio è incanalato in un patio, oppure incorniciato da una finestra o da una particolare prospettiva. Per certi versi, *la Villa* è paesaggio introiettato nel progetto. In tal senso, essa 'contiene moltitudini'². Ma *la Villa* contiene quanto incisivamente esclude. Il progetto muove infatti da un processo di selezione. L'architettura è, ancora una volta, privazione, sintesi. *La Villa* non è accogliente, non è decorativa, non contiene oggetti. Essa è pura creazione di spazi, operazione esclusiva, cioè lavoro di esclusione. *La Villa* non è una dichiarazione di appartenenza al luogo ma è un progetto che si costituisce come atto critico rispetto ad esso, un luogo che viene continuamente messo in discussione attraverso il dualismo tra radicamento e attraversamento.

Questo progetto si configura come un approfondimento di alcuni temi progettuali maturati nel tempo e selezionati attraverso i filtri dell'esperienza e della memoria, temi sottoposti a verifica, discussi, perfezionati, spesso riformulati.

Incompiuto

La Villa è un progetto lasciato incompiuto per una serie di ragioni, solo parzialmente legate a una ricerca sul tema del non finito. Essa vuole piuttosto sottrarsi ad un consumo immediato, rimanere in uno stato di ambiguità semantica, in attesa. Come scrive Franco Purini, "occorre avanzare il progetto alternativo di una oscurità programmata, e cioè di un'architettura che nasconda i propri contenuti espressivi stimolando un'attenzione più profonda, sottraendosi così alle riduzioni discorsive. In questo modo sarà forse possibile rovesciare il destino utilitaristico dell'architettura senza negarlo ma senza neanche sopravvalutarlo"³.

Certamente, le poetiche dell'indeterminazione e dell'opera aperta hanno aperto le più feconde riflessioni sui processi creativi e, per alcune ragioni, la creazione incompiuta si rivela più affascinante e seducente dell'opera finita, ormai erroneamente divenuta perentoria e arrogante agli occhi degli esperti. Il non finito svela i meccanismi di costruzione dell'opera, accompagnando, per così dire, l'osservatore nel *backstage* della rappresentazione. Ma se denudare significa scoprire le carni, mettere a nudo i meccanismi di costruzione dell'opera significa rivelarne lo scheletro o mostrare il funzionamento dei suoi apparati. Bertolt Brecht nel suo teatro *epico* – caratterizzato dall'interruzione del decorso dell'azione – non riproduce le situazioni ma le *scopre*, secondo Walter Benjamin. Però nel momento in cui i meccanismi di produzione vengono scoperti o messi a nudo, l'aura dell'opera scompare perché la sua forma è tenuta in piedi proprio da tali meccaniche, le quali – come i segreti del mestiere – non dovrebbero mai essere rivelate.

Tuttavia, per alcuni architetti il non finito è un dispositivo teorico che salvaguarda l'architettura dal rischio di diventare un'imposizione, cioè dal pericolo di imporre soluzioni concluse a questioni aperte. Questi autori tendono a dissolvere la fissità della loro opera per far trasparire la sua sceneggiatura, rendendone palesi i meccanismi di produzione ma anche le influenze e le contaminazioni a cui l'opera è inevitabilmente esposta. Ma nel momento in cui decide di mettere in scena il processo, l'autore rinuncia all'assolutezza del prodotto finito, generando una composizione interrotta, spezzata, incompiuta. In alcuni casi, l'incompiuto rivela anche l'incapacità dell'artista di tracciare dei percorsi risoluti e duraturi, in altre parole di prendere una posizione.

Ogni autore nella propria carriera artistica sperimenta delle fasi di incertezza che possono essere preludio a un cambio di prospettiva. Dalle statue dei *Prigioni*, realizzate da Michelangelo per la tomba di Giulio II nella Basilica di San Pietro, traspare uno stato di tensione, una difficoltà reale della figura a fuoriuscire dal marmo. Si tratta di un non finito la cui tensione sfocia nel dramma e che si attenuerà nel capolavoro della Pietà Rondanini, dove la forma diventa indeterminata, sfumata, in un certo senso definitivamente

liberata dai lacci che la legano alla mano del suo autore. Un autore che decide di ritirarsi prima di compiere l'atto finale della creazione, temendo che questo possa toglierle la vita⁴.

Ultra-residenziale

La villa suburbana rappresenta una fuga dalla città. Si pensi all'antica villa romana utilizzata per godere la vita di campagna o come luogo per l'attività intellettuale. Plinio il Giovane scriveva della villa come luogo di quiete e di benessere, estesa nel paesaggio attraverso i suoi lunghi bracci, i suoi sentieri, i pergolati e i portici. Plinio stesso possedeva due ville suburbane: una situata sugli Appennini, *Villa in Tuscis*, e l'altra sulla costa tirrenica non lontano da Roma, il *Laurentinum*. Di quest'ultima villa rimangono solo la descrizione di Plinio e alcune rovine ma molti architetti, tra cui Karl Friedrich Schinkel, hanno cercato di ricostruire l'enigmatica residenza attraverso dei disegni. Léon Krier creò una delle ricostruzioni più bizzarre del *Laurentinum*, disegnandola come *mash-up* postmoderno di un'acropoli, un presidio fortificato e una città rinascimentale. Tuttavia Krier, attraverso le ville di Plinio, ha evidenziato anche la duplice natura della villa suburbana: mondo protetto e organismo aperto, residenza privata e contemporaneamente pubblica, eremo e luogo d'incontro, centro di controllo e nodo di connessione suburbana⁵.

Un'altra villa romana, la *Domus Aurea* di Nerone, esprime un'ulteriore caratteristica della vita suburbana: il suo carattere produttivo. Molte ville romane erano abbastanza grandi da assorbire programmi residenziali e produttivi. Questi programmi erano spesso separati l'uno dall'altro ma col tempo si integrarono, anticipando non solo le caratteristiche dell'azienda familiare tipicamente italiana, ma anche l'ibridazione tra vita e lavoro.

La villa suburbana è quindi, per sua natura, remota. Collocata fuori dalla città, in territori extra urbani, essa cerca di colmare la distanza dal centro configurandosi come un'alternativa alla città, dotandosi cioè di orti, giardini, luoghi dell'ozio, della cura del corpo, dello studio e della meditazione. La villa è inoltre lontana dal potere centrale, fuori controllo, periferica⁶. Portatore di possibilità offerte da sottili eccezioni alla regola, alle etichette, alle manifestazioni più celebrative del potere, il pensiero periferico è esterno, estraneo, non edulcorato. È il pensiero di chi riesce a cogliere ciò che chi è dentro il sistema ormai non è più in grado di vedere. Come scrive Kenneth Frampton, "a mio avviso, una promessa liberatoria per il futuro risiede all'interno di un'architettura agonistica della periferia, da opporre al sottile conformismo acritico del gusto imperante che emana dal centro"⁷.

Quando lasciò Oak Park, Frank Lloyd Wright – probabilmente il più grande esperto di "architettura agonistica della periferia" – decise di trasferirsi con la sua amata compagna Mamah Borthwick Cheney nel più remoto Wisconsin, dove ristrutturò la tenuta di famiglia a Spring Green, Taliesin. Abbandonata la *comunità di case* di Oak Park, Wright inseguì il sogno di una *casa come comunità* e Taliesin sembrava il luogo più adatto a costruire il suo ideale di cenobio unitariano. Per Wright, Taliesin era una sorta di *casa di produzione*, un luogo dove vivere insieme e allo stesso tempo progettare, costruire, lavorare.

Il progetto per *La Villa* qui presentato è anch'esso il progetto per una *casa di produzione*, dotata di funzioni legate al lavoro e agli interessi dei suoi utenti, un sistema *ultraresidenziale* che incorpora all'interno dell'abitazione programmi complementari a quelli prettamente residenziali, infatti l'unico modo per abitare la campagna è fondarvi una città. L'ibridazione dei programmi residenziali con quelli per così dire 'collettivi' è utile a contrastare la geografia separatista del suburbio. In questi territori periferici, infatti, la casa è la *matrice*: essa è il luogo in cui le persone si riuniscono, in cui si avviano le attività, in cui si svolgono gli incontri. Tenendo conto di queste pratiche sociali, si è ritenuto opportuno attribuire alla casa una dimensione più 'pubblica', lo spazio privato infatti non esiste ma esistono solo gradi differenti di spazio pubblico. Indubbiamente, nei territori periferici le trasformazioni della casa e le sue ibridazioni tipologiche devono ancora essere adeguatamente esplorate, ma certamente i programmi *ultra-residenziali* potrebbero fornire interessanti opportunità per ricucire il tessuto costruito e le relazioni sociali esistenti⁸.

La bella addormentata

La Villa deriva il suo nome dalla località in cui sorge, denominata appunto 'La Villa'. La casa dialoga con l'antica Villa Chigi Versaglia, una dimora

seicentesca costruita dalla Famiglia Chigi come residenza suburbana, progettata da Felice Della Greca e in seguito rimaneggiata da Carlo Fontana. Villa Versaglia è composta da una serie di volumi disposti intorno ad uno spazio aperto ed è caratterizzata dalla presenza di una torre colombaia che fungeva da ingresso carraio. Intorno alla villa, sono ancora parzialmente visibili dei muri perimetrali che riconducono l'originaria aggregazione di volumi, priva di un ordine geometrico, ad un impianto rettangolare. Traendo ispirazione da questo complesso residenziale collocato nelle immediate vicinanze della casa e che oggi è in stato di rovina, *la Villa* è stata pensata secondo un impianto a patio, dominato dalla presenza di una torre, che contiene una scala che connette i vari livelli di cui la casa si compone.

La Villa appare nella nebbia mattutina come un corpo disteso, addormentato, che nel tempo sarà assimilato ai ruderi di Villa Chigi Versaglia, che oggi appaiono come oggetti dislocati e senza memoria, in quanto nel corso dei secoli hanno perso la loro riconoscibilità come parti di un organismo unitario – di un complesso residenziale, appunto – diventando oggetti a reazione poetica. Questi ruderi in attesa di una riconfigurazione condensano la bellezza della rovina e la violenza del tempo, che logora e consuma, in un'immagine dolorosa quanto poetica.

Tra radicamento e attraversamento

La Villa si sviluppa assecondando l'andamento del lotto, quindi seguendo uno schema accentuatamente longitudinale. Essa è stata concepita come una costruzione terrazzata, dove ciascuno dei tre piani è coperto da un giardino pensile. Il piano terra, definito trasversalmente da doppi muri che contengono spazi di servizio, tra cui la scala, una saletta per la lettura, un bagno e una cucina, ha due facciate parallele completamente vetrate. Esse guardano, da un lato, su un patio trattato a prato, da cui emerge un ulivo secolare e, dall'altro, su una piscina esistente costruita negli anni ottanta, che è stata restaurata e integrata nel progetto. Questo livello è modellato come se fosse la porzione di una chiesa a impianto basilicale con cappelle laterali, idealmente come un settore del Sant'Andrea a Mantova. La zona giorno è servita dal corpo scala che si configura come una torre e che connette i vari livelli di cui la casa si compone.

Concepita inizialmente solo come una residenza, quest'abitazione si è trasformata, durante la pandemia, in una casa-laboratorio, un ambiente in cui la vita e il lavoro possono svolgersi in continuità e dove anche l'arredo è progettato come dispositivo ambivalente, compresi i carrelli per il movimento delle piante, che cambiano posizione per intercettare la migliore esposizione. *La Villa* è diventata, dunque, una *casa di produzione* che ospita un'officina-laboratorio nel seminterrato, una zona polifunzionale al piano terra, un ambiente di lavoro semi-indipendente al primo piano. La zona notte, che occupa parte del primo piano, è completamente separata e protetta. Come di consueto, la casa è caratterizzata dall'utilizzo di una struttura mista con ossatura in cemento armato e tamponatura in laterizio, che ancora oggi è la tecnica costruttiva più economica nel centro-sud dell'Italia. Ma mentre le parti tamponate della casa sono state rifinite ad intonaco, negli spazi interni la struttura in calcestruzzo è stata lasciata parzialmente a vista, per evidenziare gli elementi strutturali. Tutti i processi di costruzione sono stati eseguiti da maestranze locali e realizzati con materiali e tecniche locali per assicurare la minima spesa e il massimo risultato in termini di comfort spaziale ma anche per promuovere le economie locali. L'obiettivo è sempre stato il raggiungimento di tecniche di costruzione economiche e durature, che valorizzino la qualità costruttiva e i valori visivo-tattili del manufatto, che sono il cuore artigianale del lavoro di Malfona Petrini Architettura.

La villa suburbana è la forma più complessa dell'abitare individuale ma anche quella tipologicamente meno regolamentata. Tra natura e artificio, la casa unifamiliare rispecchia la geografia della periferia: aperta verso il paesaggio da un lato, protetta e autosufficiente dall'altro. Nel suo celebre libro, James Ackerman aveva scritto che la villa suburbana è caratterizzata da un impianto tipologico che rimane immutato nei secoli⁹ ma oggi, invece, non esiste più una tipologia univoca per la casa suburbana e costruire case in campagna è un continuo costruire prototipi. A differenza del tipo, il prototipo è legato all'idea di invenzione ma l'invenzione non è ricerca dell'inusuale. Secondo Theodor Adorno, il geniale in arte è far apparire il nuovo come qualcosa che c'è sempre stato e l'invenzione è più legata alla genialità che alla bizzarria¹⁰.

NOTE

¹ Paolo Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 102.

² L'espressione è di Walt Whitman. Walt Whitman, *Foglie di erba*, "Canto di me stesso" (51-52), a cura di Luigi Gamberale, Remo Sandron Editore, Palermo 1923, p. 87 (I ed. *Leaves of Grass*, 1855).

³ Franco Purini, *L'architettura didattica*, Gangemi Editore, Roma 1980, p. 43.

⁴ Cfr. Lina Malfona, *Backstage. I trucchi del mago*, in Lina Malfona, Lucia Giorgetti, Szymon Ruszezewski (a cura di), *Unfinished. Sul non finito*, Pisa University Press, Pisa 2022.

⁵ Léon Krier, *Houses, Palaces, Cities*, "Architectural Design", 54, 7/8, 1984, p. 121.

Cfr. Lina Malfona, *Upstate Rome*, "Log", 53, Fall 2021, pp. 74-80.

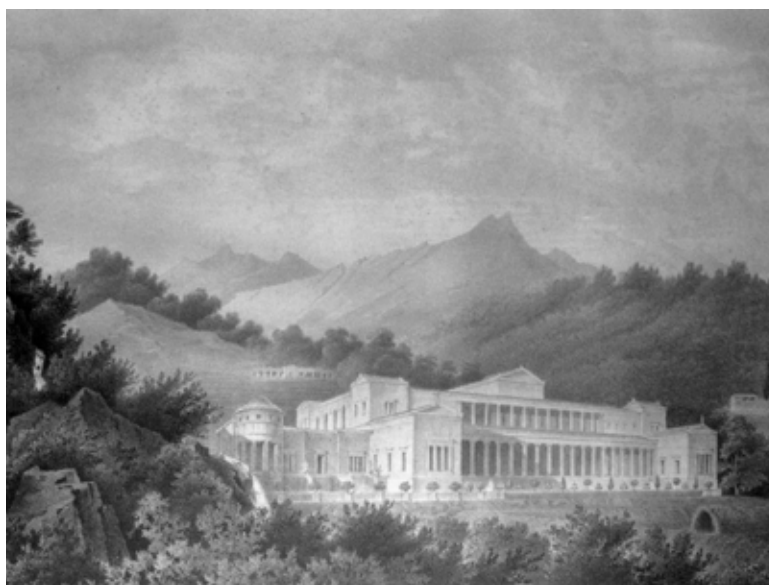
⁶ Cfr. Lina Malfona, *L'universo della casa*, "Abitare la Terra", XXI, 59, 2022, pp. 34-37.

⁷ Kenneth Frampton, *Verso un'architettura agonistica* / *Towards an Agonistic Architecture*, "Domus", 972, settembre 2013, pp. 1-8.

⁸ Cfr. Lina Malfona, *Residentialism. A Suburban Archipelago*, Actar, New York - Barcellona 2021, pp. 82-97.

⁹ Cfr. James S. Ackerman, *The villa. Form and ideology of Country Houses*, Princeton University Press, Princeton 1990.

¹⁰ Cfr. Vittorio Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013.

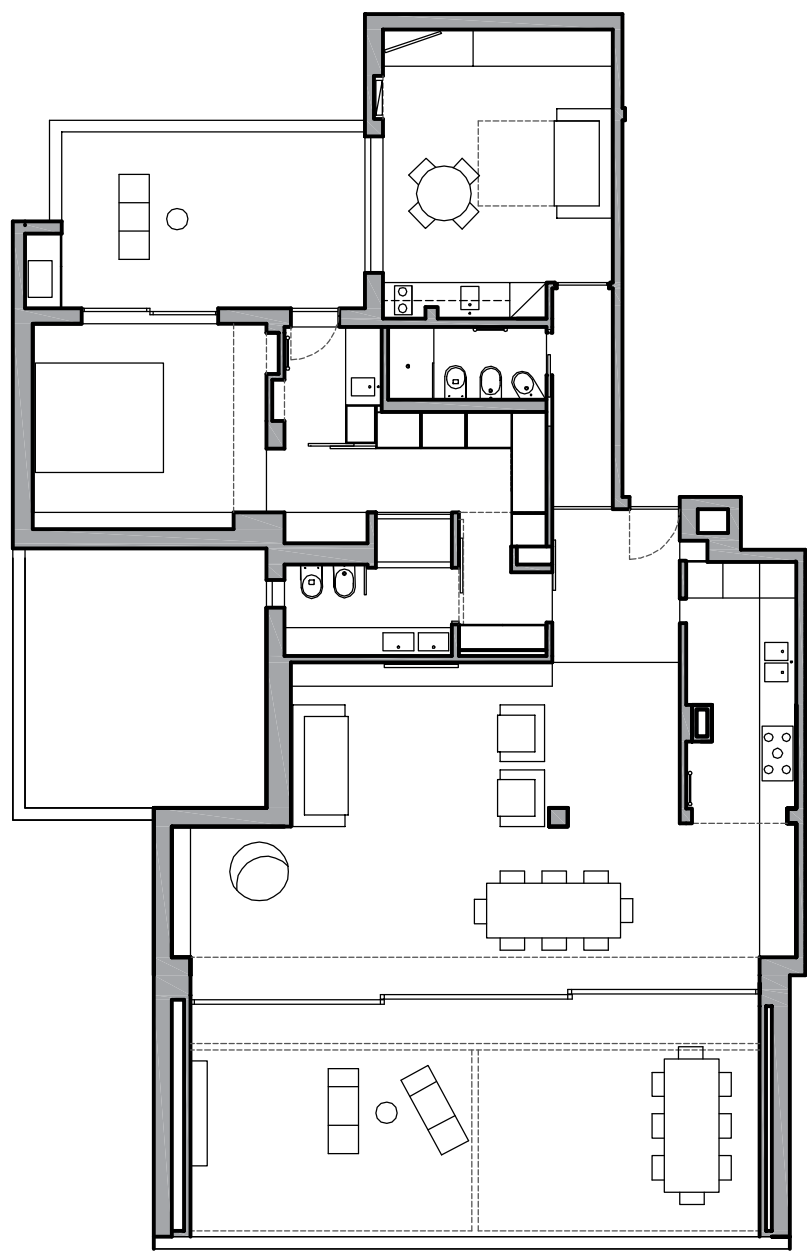


Plinio, Villa in Tuscis
Felice Della Greca, Carlo Fontana,
Villa Chigi Versaglia



209

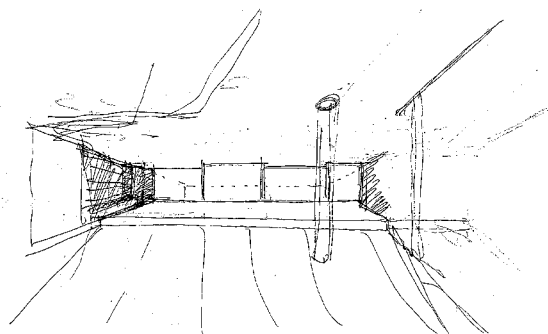
Vista lato ovest
 Vista lato est
 Dettaglio della scala
 Vista sulla torre,
 con scorcio della torre di Villa Chigi



Pianta piano quinto

aldo peressa

un caso semplice, casa Z, padova opera di luciano rossi



Mi è stato chiesto di svolgere alcune riflessioni su questo lavoro di Luciano Rossi – “Casa Z” –: cosa che faccio con grande piacere vista la stima e la considerazione che ho per il suo lavoro e la lunga consuetudine professionale e personale che ci lega.

Avendo visitato il luogo, prima, e avendo in seguito visionato il progetto, fin dagli schizzi iniziali, mi viene da rilevare quello che a me pare il carattere distintivo di quest'opera e che metterei senza esitazione in primo piano: la semplicità.

Questo lavoro è un lavoro semplice, chiaro, schietto. Ora, soprattutto a scanso di equivoci, vorrei soffermarmi su questo concetto di semplicità e provare a precisare in quale modo possa essere applicato se non desunto dal lavoro di Luciano Rossi.

Quando parliamo di semplicità e riteniamo una cosa *semplice* lo facciamo per porla in alternativa a qualcos'altro che necessariamente sarà a sua volta *complicato* (e in questo caso la semplicità sarà senz'altro un valore positivo) o *complesso* (e qui, invece, semplice sembra tradire una mancanza, un'inadeguatezza e rischia di confinare pericolosamente con *sciocco*).

Ma a ben guardare proprio in questo binomio semplice/complesso possiamo trovare la vera essenza della semplicità, riscontrando il contrapporsi di ciò che è omogeneo e unitario a ciò che presenta una molteplicità di elementi e di aspetti (*doppio, triplo, plurimo*). Ecco che la semplicità assume di nuovo una connotazione positiva – e, si direbbe, soprattutto dal punto di vista morale – nel momento in cui la interpretiamo come schiettezza e spontaneità, oppure come sobrietà e, di nuovo ambiguamente, modestia. In questo senso ritengo il lavoro di Luciano Rossi omogeneo e unitario e, insieme, sobrio e ispirato a (e non da) modestia.

Ma anche qui proviamo a sottrarci al luogo comune e ad uscire dall'equivalenza apparente.

Modestia viene superficialmente assimilato a *umiltà, mediocrità, limitatezza* ecc.: in sintesi estrema a *povertà*.

Ma a questo riguardo, in architettura, vale una volta per tutte la lezione di Tessenow (che – ne sono certo – anche Luciano Rossi annovera tra i suoi maestri) quando afferma: “A volte si tende a identificare la semplicità con la povertà; è vero invece che esse non hanno praticamente nulla in comune. Infatti la semplicità cui aspiriamo può rappresentare la più grande ricchezza, così come la varietà formale di cui disponiamo può rivelarsi come la più grande povertà¹”.

Tutto ciò è possibile quando all'interno dell'infinita “varietà formale di cui disponiamo” sappiamo cogliere quanto è essenziale e indispensabile da ogni punto di vista e sappiamo mantenerlo saldo e vivo in tutte le diverse declinazioni formali e funzionali cui il progetto di architettura è soggetto.

Infatti, se proviamo, ad esempio, ad analizzare la pianta di questa “Casa Z” vediamo come lo spazio sia organizzato secondo un principio distributivo e non disseminativo: si contrappone un'area densa, organizzata attraverso un sistema di pareti-contenitore che assorbono e fanno scomparire le dotazioni servite (per lo più il nucleo centrale della zona-notte) ad un'area ampia, dilatata (quella della zona-giorno, ma anche quella delle due camere da letto affacciate sul terrazzo interno) che trova limite metrico, ma non percettivo nella grande parete vetrata del soggiorno che inquadra la città. Tutto ciò secondo un criterio progettuale di contrazione/dilatazione (sistole/diastole) dello spazio.

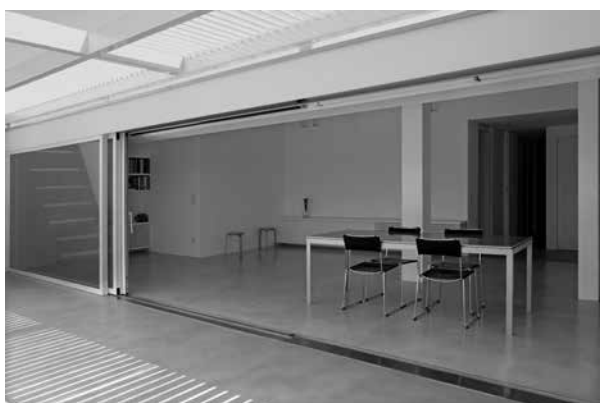
Tanto più se, poi, le scelte dei materiali, i cromatismi, gli elementi di arredo rispondono allo stesso principio di uniformità e misura. In fin dei conti di semplificazione.

Perché la semplicità, proprio per essere così vicina all'ovvio e dunque a quanto vien dato per scontato, lascia intendere che anche i suoi risultati siano di assai facile realizzazione (e prevedibili), e cela la fatica quotidiana del lavoro di limatura, di sgrossatura, di riduzione che il processo di semplificazione formale comporta.

C'è in tutto questo lavoro – che riconosco in Luciano Rossi – una tensione quasi artigianale alla sottrazione piuttosto che all'accumulazione, una ferma volontà di andare a fondo, fino a raggiungere il nocciolo della cosa, ossia di quanto tende a sottrarsi, a ritirarsi, a svanire: un lavoro che – nelle sue intenzioni, a prescindere dalle dimensioni fisiche delle opere – aspira ad insediarsi in prossimità dell'origine stessa dell'architettura.

NOTE

¹ H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, a cura di G. Grassi, FrancoAngeli, Milano 1974.





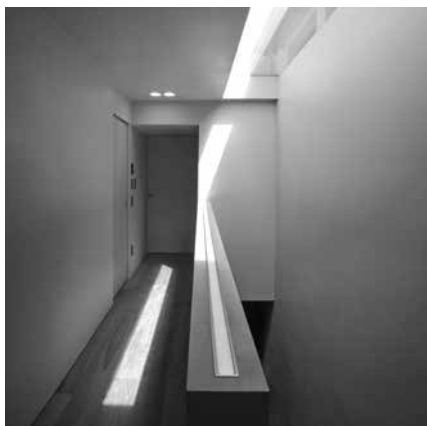
aurelio galfetti

casa M e autorimessa, padova

progetto: luciano schiavon

foto: sergio cancellieri, paolo frizzarin

214



Dettaglio della facciata in corrispondenza
della porta di ingresso all'abitazione:
la contemporaneità "riflette" la storia

Arrivo al mezzanino
con le camere da letto: *soleil!*

Costruire oggi nei centri storici? Come?

2 punti interrogativi. Si dice, infatti, che nei centri storici, oggi, non si possa più, per lo meno, in modo contemporaneo.

A me sembra invece che per realizzare ciò che tutti desiderano, cioè la conservazione dei valori architettonici del passato, occorra intervenire rinnovando quel processo di stratificazione, tra il passato e il presente, che genera la particolare bellezza delle città, dette storiche.

Ciò è relativamente facile; non è un problema così grande e così difficile come è diventato a seguito di tutte le premurose attenzioni, oggi codificate in normative severe, tendenti a salvaguardare tutte le preesistenze "storiche".

Da alcuni decenni, in architettura, la storia si ferma agli anni '50-'60. Alle costruzioni inadeguate di quegli anni non è ancora stato riconosciuto il diritto di stratificarsi con quelle dei secoli scorsi.

Soprattutto il contemporaneo fatica a essere ammesso perché, se effettivamente tale, è una realtà molto diversa che, solo molto lentamente, si integra nell'esistente.

Ovviamente ogni nuovo intervento deve essere "rispettoso" del passato ma, questo rispetto, non consiste nella parziale identificazione dei suoi spazi e dei suoi linguaggi con quelli del passato ma in una profonda conoscenza e una autentica espressione contemporanea al fine di evitare le falsificazioni. Così è sempre stato almeno per quei valori che oggi vogliamo conservare, che al loro tempo erano autenticamente contemporanei.

Così ha fatto Luciano Schiavon ai numeri 12 e 14 di via degli Obizzi a Padova continuando quel processo secolare di continue trasformazioni che fanno la bellezza dei centri storici che tanto ammiriamo.

Il lavoro di Luciano si riferisce a questo pensiero che è, direi, indispensabile ma non sufficiente.

Il valore della trasformazione della casa in via degli Obizzi sta nell'avere privilegiato, come è necessario fare, sia in un centro storico sia in una periferia, l'essenza del fare architettura cioè lo spazio interno, una parte fondamentale dello spazio di vita dell'uomo.

Luciano ha considerato un ammasso caotico di muri e di spazi diversi come un insieme da strutturare, ricomponendolo in uno spazio unitario ricco di relazioni anche con l'esterno.

È riuscito a creare, in un centro antico, quel rapporto tra spazio interno e spazio esterno, fluido e continuo, che caratterizza l'architettura moderna e contemporanea.

In un contesto di corti interne che, con un po' di generosità si può definire pittoresco, ha scavato un percorso che dalla strada, attraverso un' entrata e una scala poste in modo preciso, portano agli spazi con doppie altezze e al verde delle terrazze. Il cielo e il sole entrano nella casa. *Soleil - espace - verdure* era lo slogan degli anni '50.

Vale ancora oggi: luogo insalubre diventa abitabile e ha un particolare valore se si dimenticano le "bucature tradizionali" e si pensa in termini di spazi continui.

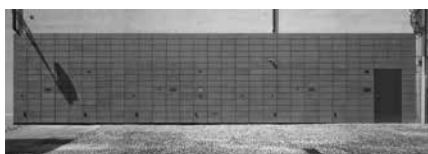
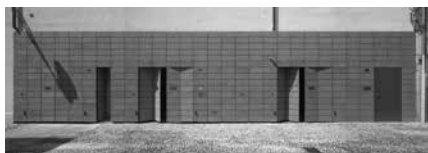
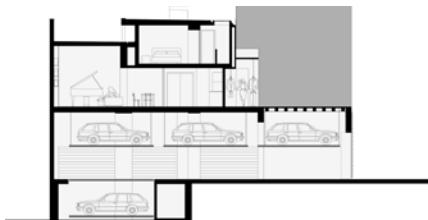
Questa lunga ricerca paziente per conferire allo spazio interno la qualità desiderata è "firmata" da una facciata minimalista che Luciano definisce "espressione di contemporaneità che cerca il silenzio".

Nel clamore del contemporaneo un "portale" silenzioso è l'espressione di un tentativo difficilissimo, una sorta di 6° grado, per ospitare, nel tempo, la chiusura e l'apertura, per mimetizzare la presenza di un numero esagerato di automobili.

A monte c'è la convinzione che anche la qualità dell'architettura contemporanea potrebbe competere con la qualità della costruzione delle automobili che nasconde.

Ed è convincente il fatto che la qualità tecnica è tutta artigianale.

Le qualità dello spazio e della costruzione è garanzia di una città migliore, rispettosa del passato. Le città storiche imbellettate e mummificate non sono rispettose del passato.

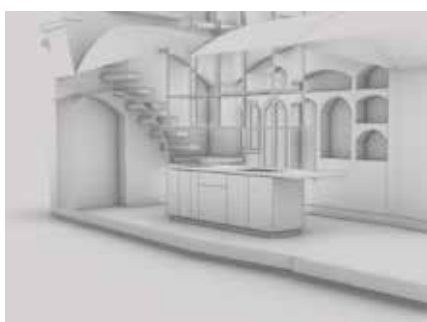


in alto, a sinistra: facciata su via degli Obizzi. L'intervento interessa solo il basamento, con un bugnato rivisitato: il contemporaneo entra nella città storica con discrezione; a destra: La scala di accesso all'abitazione
al centro, a sinistra: pianta piano primo e sezione est-ovest; a destra: il soggiorno si espande verso la terrazza: espace!
in basso: la facciata ospita tutte le aperture necessarie, ma lascia evidente solo quella dell'abitazione;
a destra: controcampo che illustra la continuità interno/esterno: verdure!

antonio pallotta

abitabilità evolutiva

216



L'abitabilità dell'architettura non deve sublimare la funzione che ospita.

L'architettura è quella che si trova oltre la funzione abitativa e che si iscrive nella possibilità di abitare l'architettura *come*. Dove si consuma l'esperienza con lo spazio potenziale, ovvero che può assecondare una vasta gamma funzionale restando sempre abitabile.

Prerogativa fondamentale dell'architettura è quindi una sorta di *abitabilità evolutiva* e non la funzione che ospita in quel preciso momento, solo temporaneamente. Dismesso, uno stabilimento industriale può diventare un loft, e una cattedrale un negozio di abbigliamento o un ristorante.

In questo senso conta di più la *potenzialità* che l'architettura può diventare e non quella che in quel momento storico svolge.

L'architettura per restare poetica deve restare un *problema di forma abitabile oltre la forma*. Ma l'abitabilità non è ancora una funzione? può essere l'abitabilità una funzione archetipa, originaria?

Si può applicare la destrutturazione, di cui parla Purini, come epurazione dell'architettura di tutte le altre componenti etero-formali, così da tornare all'essenza della forma?

Voglio dire: perché il Guggenheim di New York è considerato un capolavoro dell'architettura anche se notoriamente "funziona male" come museo?

Ebbene, io credo che il motivo sia da ricercare nella esperienza di spazio che, il museo nel caso specifico, proponga di vivere come spazio interno, spazio cavo, spazio delle possibilità che l'architetto ha concepito e forse neanche tutte. In maniera assolutamente poetica. Le rovine di una grande città perdono la loro funzione ma conservano la loro abitabilità. La possibilità dell'architettura rende contemporanea l'architettura nel tempo e nello spazio.

Il territorio italiano non è fatto di grandi conurbazioni urbane. La grande città occupa una aliquota di superficie totale sensibilmente inferiore rispetto ai centri più piccoli in cui si concentra il maggior numero degli abitanti. La grande città inoltre "non esiste" poiché in essa gli effetti della globalizzazione e del turbocapitalismo tendono a cancellare le differenze specifiche e a renderle tutte molto simili fra di loro. È tuttavia ancora molto solida la convinzione che la gamma di opportunità che offre la grande città sia da preferire a quella dei piccoli centri "periferici".

In realtà, a fronte di una discutibile maggiore offerta reperibile nel grande centro, bisogna considerare un decremento delle qualità della vita: di una minore disponibilità pro-capite di superficie, di una minore reperibilità di risorse primarie (come la carenza idrica), dell'impoverimento dei rapporti sociali, i quali nella maggior parte delle volte sono di opportunità.

Allora, quelle aree scampate alla "centrifugazione" sono una risorsa di *autenticità*. Sono quelle in cui resiste l'autenticità del Paese. Dove l'aspetto tipico della tradizione si unisce a quello topico del territorio e dove l'abitare, che nella grande città si appiattisce sulle logiche della quantità, recupera valore originale.

È compito dell'architetto provare a raccontare una storia diversa e a trasformare l'abitare in una "esperienza".

Come?

Attraverso la produzione di scenari che abbiano intimamente a che fare con lo spirito dei luoghi di appartenenza. In modo che quelli che possono apparentemente sembrare disvalori, si trasformino in unicità abitative.

La viabilità difficile di un paese arroccato può diventare un momento in cui l'abitare si trasforma in esperienza immersiva, se questa difficoltà viene espressa come lontananza dal traffico.

Un pensiero romantico? Non credo.

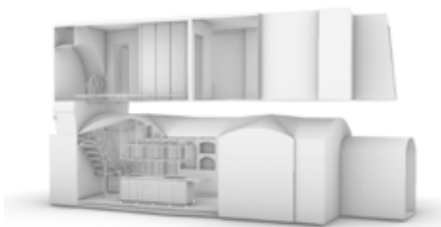
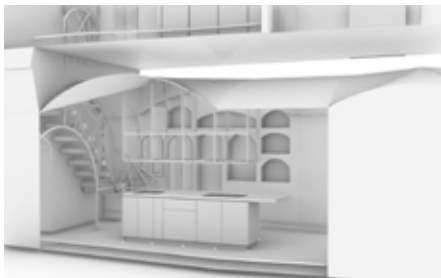
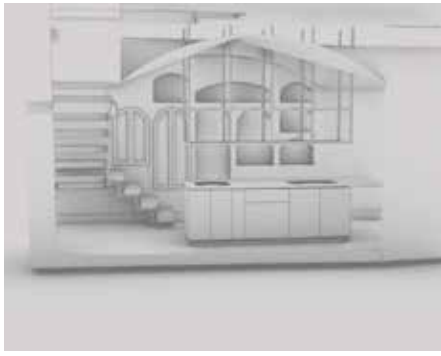
Le grandi conurbazioni urbane continuano a crescere e gli standard di vivibilità sono sempre più bassi. Non è troppo lontano, penso, il tempo del ripopolamento delle aree periferiche. Per evitare che questo ritorno sia governato dalla confusione, potremmo provare ad anticipare la storia.

Superare la forma

In che cosa consiste il recupero dei centri minori? In che modo, per esempio, un vecchio fabbricato al centro storico, può raggiungere la conoscenza del contemporaneo?

Lavorando su alcuni progetti ho potuto fare una riflessione.

Specialmente quando si tratta di recupero di fabbricati situati nei centri storici è difficile parlare di forma, poiché quando si eredita una preesistenza, questa già possiede una forma precisa, soprattutto se la si intende come forma *esteriore*. Eppure, almeno per quanto mi riguarda, non lavoro mai sulla superficie (in questo caso *interiore*), come se fosse semplicemen-





te un lavoro di rivestimento, di tappezzeria. Lavoro sempre sullo spazio, uno spazio interno, uno spazio cavo, uno spazio da abitare, *dentro*. Le possibilità di intervenire formalmente su spazi preabitati è di molto inferiore rispetto al superamento della forma intesa come possibilità di abitare.

L'abitare informale

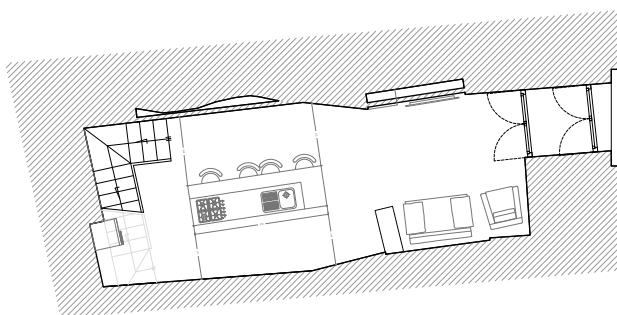
Nel progetto presentato, in effetti, lo spazio abitato tende a perdere i suoi confini e la sua riconoscibilità, come spazio cartesiano, assomigliando di più ad un budello o ad uno spazio uterino, definizione che preferisco, poiché rimanda alla possibilità di restare "connesso" con la vita che si svolge all'interno, senza necessariamente ridurla a schemi comportamentali o precategoriali. Uno spazio che prende forma perché perde forma.



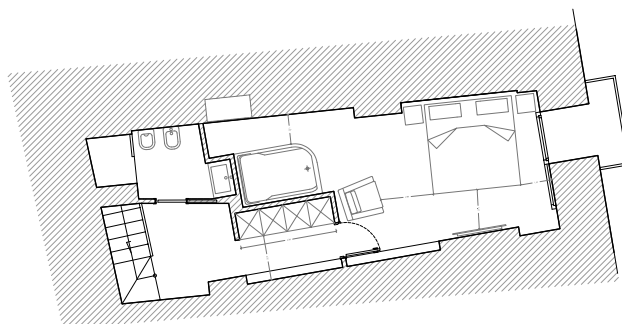


219

PIANTA PIANO TERRA



PIANTA PIANO PRIMO





Anselm Kiefer, "Questi scritti , quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce"
(Andrea Emo), particolari dell'installazione pittorica,
Sala dello Scrutinio, Palazzo Ducale, Venezia

**mostre, premi,
concorsi**

a cura di
patrizia valle

**patrizia valle
tua giannesini**

cenere e fuoco a venezia

Anselm Kiefer a Palazzo Ducale
marzo 2022 - gennaio 2023

221

Invitato dalla Fondazione Musei Civici di Venezia il famoso pittore tedesco Anselm Kiefer ha esposto a Palazzo Ducale, da marzo 2022 fino a gennaio 2023, una serie di opere che dialogano con l'incredibile spazio della Sala dello Scrutinio, con i suoi capolavori, e quindi con la storia stessa di Venezia, cercando una convergenza tra momenti passati e presenti, che l'artista descrive come *l'immobilità nell'incavo dell'onda che sta per infrangersi*.

Il sei gennaio 2023 è scaduta la possibilità per i veneziani di rispondere in merito al quesito posto dal comune per quanto riguarda il biglietto di accesso alla città storica.

Per accedere a palazzo Ducale il visitatore paga trenta euro, per l'accesso a Venezia i turisti escursionisti dovrebbero pagare circa dieci euro. Questa decisione più volte rinviata ha avuto come esito l'aumento delle presenze in attesa che l'accesso venga regolamentato. Palazzo Ducale, che non è un museo, era il luogo delle istituzioni fino alla caduta della Serenissima. La sala dello Scrutinio

Costruita, come fu detto, quest'ala del Palazzo prospiciente la Piazzetta, intorno alla metà del XV sec., [...] questa sala nel 1532, venne destinata agli Scrutini delle votazioni del Maggior Consiglio, alle riunioni delle varie commissioni per la nomina e proclamazione del Doge e la elezione degli altri funzionari di Stato.¹

Così Lorenzetti descrive nella sua guida questa sala dove i dipinti del soffitto narrano i più celebri episodi delle conquiste marinare in Oriente dei Veneziani. Sulle pareti longitudinali scene di battaglie navali e terrestri, sulle altre due pareti il *Giudizio universale* e dipinti allegorici. Jacopo Tintoretto dipinge qui forse uno dei quadri più significativi, dove, ormai in età matura, con impeto travolgente e gli effetti stilistici chiaroscurali celebra la Vittoria dell'esercito veneziano contro gli Ungheresi per la conquista di Zara.

Nello stesso luogo uno dei più importanti pittori viventi si confronta con il passato, il titolo della mostra è ripreso dal testo del filosofo veneziano Andrea Emo: *Questi scritti, quando verranno bruciati daranno finalmente un po' di luce*. L'installazione di Kiefer è legata alle celebrazioni per i 1600 anni dalla nascita di Venezia organizzate dalla fondazione dei Musei Civici di Venezia, ricordando il fuoco che aveva bruciato nel 1577 la sala con tutto l'apparato decorativo, tra cui la famosa tela della battaglia di Lepanto del Tintoretto, e come dalla negazione, dalle cancellazioni, dalle contraddizioni nascono altre opere, anch'esse destinate a morire allontanandosi dal Palazzo.

Al di là dell'imponenza dei quadri di Kiefer esposti nella Sala dello Scrutinio, cerchiamo di capire brevemente chi è Andrea Emo della famiglia Capodilista e la sua influenza culturale. Per i suoi scritti filosofici venne definito da Massimo Cacciari, nella prefazione del volume pubblicato postumo², un filosofo triste, persona schiva precursore in certo senso di una cultura nichilista. Egli pone la questione del "nulla", la consapevolezza della illusorietà e ambiguità della morale cristiana, infatti per Emo "credere in Dio è credere nel nulla".



Anselm Kiefer, "Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce" (Andrea Emo), particolare installazione, Sala dello Scrutinio, Palazzo Ducale, Venezia

Gabriella Belli, direttrice della Fondazione Musei Civici di Venezia, ha detto:

Lo scopo di questa grande opera è capire quanta necessità oggi abbiamo negli spazi pubblici di testimoniare il nostro tempo, di costruire una epifania della nostra era contemporanea, di 'mettere in scena' il tempo presente e i valori universali.

La mostra segue ed è anche una reazione a una serie di eventi che hanno avuto luogo negli ultimi anni: l'acqua granda del 2019 a Venezia, il lockdown del coronavirus, la guerra in corso in Ucraina, quasi per resistere all'annientamento.

L'elemento del fuoco, principio di tutte le cose per Eraclito compare nell'installazione pittorica. Tra l'altro vediamo legni e libri carbonizzati. Venezia ha subito molti incendi a cui ha sempre reagito, ma la devastazione della narrazione pittorica di Anselm Kiefer ci parla della morte di questa città, dei suoi simboli, della sua immagine e della sua cultura. Molte sono le mostre di artisti di denuncia, come quella in corso di Graziano Arici: Oltre Venezia 'Now is the Winter of our Discontent' alla Querini Stampalia, dove gli atteggiamenti dei turisti, ripresi dall'occhio del fotografo, degradano uno dei luoghi più belli del mondo con noncuranza.

Kiefer, cinicamente, ci mette davanti questa fine inevitabile che stiamo guardando impotenti, come quando davanti alla televisione, mentre pranziamo, guardiamo scene di guerra e di distruzione che stanno accadendo senza commozione, quasi assuefatti. Nello stesso modo guardiamo le immagini trasmesse sullo scioglimento dei ghiacciai e alla conseguente estinzione dell'orso polare e di altri animali artici.

Ma torniamo al concetto di spazio pubblico, di arte pubblica, partecipativa e all'accesso a Venezia partendo dalla definizione di TCC:

[...] il numero massimo di persone che possono visitare contemporaneamente una destinazione turistica senza causare la distruzione dell'ambiente fisico, economico o socio-culturale e una diminuzione inaccettabile della qualità della soddisfazione del turista.

A questo punto ci chiediamo perché non esista ancora un monitoraggio in tempo reale dei flussi e non venga organizzato un sistema di prenotazioni con dei terminal in terraferma, perché da anni si studiano le capacità di carico e non vengano mai decise. Le capacità di carico del centro storico sono state di gran lunga superate, nonostante gli investimenti infrastrutturali. Venezia è tra le città oggetto di interventi speculativi finanziari, che vengono permessi proprio da chi dovrebbe governare.

È stata persa l'idea di città come *bene comune*. I cittadini devono tornare a essere protagonisti per il loro "*diritto alla città*", concetto coniato da Lefebvre³ per indicare un atto rivoluzionario che i cittadini devono compiere per non restare a guardare passivamente gli effetti della banalità della società capitalista. L'opera, a suo tempo rivolta agli abitanti delle periferie e emarginati, ben si presta oggi agli abitanti dei centri storici e in particolare di Venezia, dove come già lamentato nei primi anni ottanta gli episodi che hanno trasformato la città da luogo di vita e lavoro in palcoscenico sono diventati tali da non far più credere alla possibilità di fermare un processo irreversibile, per cui si potrebbe dire veramente "la città se la sono presa gli altri".

NOTE

¹ G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Edizioni Lint, Trieste 1963, p. 274.

² A. Emo, *Quaderni di metafisica. 1927-1981*, a cura di M. Donà, R. Gasparotti, Bompiani, Milano 2006.

³ H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre corte, Padova 1970.

patrizia valle

**premio
internazionale
carlo scarpa
per il giardino
XXXII edizione,
2022**

224

Il progetto per un grande parco urbano a Berlino, situato in area dismessa adibita un tempo a parco ferroviario e poi salvata dalla speculazione e recuperata perché riconosciuta come "natura urbana berlinese" è il vincitore della trentaduesima edizione del premio.

La natura ha preso il sopravvento tra le strutture ferroviarie e industriali arrugginite, abbandonate, formando un nuovo paesaggio, grazie alla coscienza ecologica che dal 1980 ha saputo capire e far prevalere il valore naturalistico del Natur Park Schöneberger Südgelände e farne un luogo sperimentale, frequentato da cittadini, ambientalisti, pianificatori, che hanno trasformato l'area in un'idea di natura urbana, che non può prescindere dalla storia della città, dal suo sviluppo e dalle sue trasformazioni.

Un'area di archeologia industriale che è diventata luogo di esperienze condivise. Il Comitato scientifico della Fondazione Benetton Studi Ricerche ha affidato il sigillo di Carlo Scarpa a tre figure, la paesaggista Rita Suhrhoff (Grün Berlin, responsabile del parco), lo scultore Klaus Duschat (ODIOUS) e l'ecologo e pianificatore del paesaggio Ingo Kowarik, che hanno vissuto questa incredibile esperienza.

Il Natur Park Südgelände fa parte di una successione di parchi pubblici ideati già negli anni '20 da Ludwig Hilberseimer¹. Per lui il compito fondamentale dell'urbanista era di costruire l'ambiente della metropoli, antepo- nendo gli interessi della collettività. Come "perle lungo un filo" il sistema degli spazi aperti di Berlino ha antiche origini. L'idea di piano per Berlino con la grande croce della stazione ferroviaria di Hilberseimer e della città immersa nel verde è tra i progetti non realizzati che hanno condi- zionato gli sviluppi successivi della metropoli nel dopoguerra.

Molto suggestivo il film documentario che in collaborazione con feldfünfe.V., Natur Park Südgelände, diretto da Davide Gambino, è stato proiettato alla Fondazione Benetton a maggio 2022 e a novembre a Berlino. Città che ha saputo sviluppare una sensibilità ecologica, una sensibilità artistica e una carica sociale, che ha potuto permettere che la natura spontanea, anche con la sua fauna, potesse fare da pro- tagonista.

NOTE

¹ Ludwig Hilberseimer, *Großstadt Architektur. L'architettura della grande città*, Clean, Napoli 1981.

Natur Park Schöneberger Südgelände:
vista dell'ingresso principale; vista dei percorsi;
vista strutture ferroviarie abbandonate



patrizia valle

istituto italiano dei castelli XXV premio tesi di laurea sull'architettura fortificata 2022 tra archeologia e paesaggio

L'Istituto Italiano dei Castelli organizza, nell'ambito delle iniziative promosse per incoraggiare le nuove generazioni allo studio storico, archeologico e artistico del patrimonio fortificato italiano, nonché la sua valorizzazione, un premio per le prime tre tesi di laurea selezionate.

La premiazione è avvenuta nell'ottobre 2022 all'università di Parma.

La tesi prima classificata di Raffaella Ferragamo aveva come argomento il restauro del castello di Melito Irpino, della provincia di Avellino, il cui centro antico è stato definitivamente abbandonato dopo diversi eventi sismici, che si sono susseguiti nel tempo.

Il sito e il castello allo stato di rudere, sono stati oggetto di diverse modificazioni, che ne hanno in parte fatto perdere i caratteri originari. Nella tesi sono stati trattati alcuni temi che considero molto importanti, nel recupero di questi castelli in particolare la presenza del "Mastio", che è simbolo di un territorio e di una comunità. Sono beni culturali fondamentali per il loro valore paesaggistico e architettonico che possono essere organizzati in un network. La *ri-Animazione*¹ passa attraverso una serie di principi, che ho trovato sviluppati in maniera coerente in questa tesi, che è un pretesto per esprimere alcuni concetti.

La "reintegrazione dell'immagine" mi sembra essere stato ben sviluppato nella tesi e la proposta del parco archeologico è interessante, perché mette in evidenza la stratificazione, il valore del palinsesto di un luogo, tema che dovrebbe essere affrontato in molte regioni italiane, dove esistono ruderi di fortificazioni. Posso fare due esempi degli scavi archeologici della Rocca dei tempesta a Noale e del Mastio Federiciano della Rocca di Monselice, di cui ho seguito recentemente i lavori. In ambedue i casi gli interventi di restauro sono stati preceduti da importanti campagne di scavi archeologici che hanno portato a dei significativi rinvenimenti. In particolare gli scavi archeologici condotti nel 2019 nella Rocca di Monselice hanno permesso di rinvenire i resti di un edificio ecclesiastico di grandi dimensioni (32x16 metri), riconducibili alla pieve di Santa Giustina, demolita per costruire il Mastio Federiciano.

Bisognerebbe modificare la prassi normativa seguita attualmente dalla Soprintendenza archeologica per cui si eseguono delle interessantissime operazioni di scavo, che portano a delle scoperte molto importanti per la storia del territorio, che però vengono difficilmente rese visibili e fruibili se non dopo molti anni. Scrive Raffaella Ferragamo nella relazione:

Il borgo abbandonato di Melito Irpino (AV), dominato dalla mole del suo castello che si erge sulla roccia e che sovrasta la sottostante valle, diventa tema del lavoro di tesi per i due valori di cui è portatore, quello storico e quello paesaggistico; riconducibile il primo all'impianto medievale ancora riconoscibile, il secondo alla 'naturalità' che domina tutto il sito, non toccato dalla forte urbanizzazione degli ultimi decenni.

Di origine normanna, l'insediamento venne realizzato probabilmente per assicurare il controllo sul fiume Ufita, in una posizione strategica, già attraversata in epoca romana dall'Aurelia Aeclanensis (arteria della via Traiana), in parte coincidente con la più tarda Strada regia delle Puglie. Attestato per la prima volta nel Catalogus Baronum sotto i De Forgia come feudo di "Melitum" nel 1150 e abbandonato definitivamente a seguito del sisma del 1962 e con la conseguente demolizione delle abitazioni nel 1980.

La lettura delle buche pontate, delle tessiture murarie e delle aperture ha consentito di ricostruire più chiaramente l'evoluzione del castello, individuando tre fasi principali: normanna, angioino-aragonese e ottocentesca.

Tutto lo studio e le molteplici indagini effettuate hanno portato a un progetto che è definibile come un naturale proseguimento dei valori materiali e intangibili del borgo.

L'approfondire l'evoluzione del castello, incerta per le poche fonti bibliografiche, la volontà di riportare alla luce come reperti archeologici le tracce delle abitazioni del borgo e la presenza dominante della natura, quale elemento del patrimonio rurale, ha permesso di definire le nuove funzioni, i collegamenti, gli interventi e le strategie tali da essere ben incluse nel contesto e compatibili con la materia antica.

La definizione del progetto ha permesso di pensare, laddove indispensabili, all'integrazione di nuove strutture e ha portato alla definizione dei necessari interventi di consolidamento.

Nel tentativo di rispettare la profonda dualità sussistente tra archeologia e natura riconoscibile nel borgo, questo è stato ripensato come parco archeologico, in grado di raccontare la storia passata dell'intero sito; mentre al castello, attentamente restaurato, è stato affidato il compito di valorizzare, attraverso le sue sale, le specificità del territorio rurale contemporaneo.

Vengono nel progetto recuperati gli antichi percorsi ancora utilizzabili, in quanto persa la funzione difensiva il tema del percorso e il rapporto con il paesaggio sono fondamentali nei progetti di recupero dei sistemi fortificati.

225

nelle pagine successive

Istituto Italiano dei Castelli, XXV Premio tesi di laurea sull'architettura fortificata 2022, *Tra archeologia e paesaggio*, tavole riassuntive della tesi prima classificata

NOTE

¹ Patrizia Valle, Progetto Cittadella 1994/2013. Restauro e *ri-Animazione* delle mura di Cittadella.



ISTITUTO ITALIANO DEI CASTELLI

Onlus - Castel Sant'Angelo - Roma

PREMIO SULL'ARCHITETTURA FORTIFICATA

XXV EDIZIONE

PRIMO PREMIO

"TRA ARCHEOLOGIA E PAESAGGIO
IL RESTAURO DEL CASTELLO DI MELITO IRPINO"

RAFFAELLA FERRAGAMO

Università degli studi di Napoli "Federico II"
(Dipartimento di Architettura)

A.A. 2019-2020

Tavola n° 1

Il borgo abbandonato di Melito Irpino (AV), dominato dalla mole del suo castello che si erge sulla roccia e che sovrasta la sottostante valle, diventa tema del lavoro di tesi per i due valori di cui è portatore, quello storico e quello paesaggistico, riconducibile il primo all'impianto medievale ancora riconoscibile, il secondo alla naturalità che domina tutto il sito, non toccato dalla forte urbanizzazione degli ultimi decenni. A seguito del sisma del 1962, per cause di sicurezza, il vecchio borgo venne interamente raso al suolo, salvo le più significative testimonianze della storia melitese: il castello e la chiesa di S. Egidio. Anche il tracciato delle vecchie strade è andato quasi del tutto perso, eccetto alcuni tratti in basalto e ciottoli.

A partire dalla conoscenza del generale del sito si arriva nello specifico al castello, dalla sua nascita fino ad oggi, per poi proseguire con la conoscenza materica, la lettura delle tessiture murarie, delle aperture, delle distanze e le tipologie delle buche portate che ci permettono di comprendere meglio le evoluzioni e l'uso di esso nel tempo.

Questa conoscenza permette insieme all'analisi del contesto in cui il borgo si inserisce di dare una visione chiara delle diverse strategie progettuali che si possono applicare contestualmente alle scelte tecniche del restauro degli elementi con interventi di miglioramento strutturale e di conservazione delle superfici. Tutti questi processi ci porteranno alla definizione di una strategia d'intervento generale.

Schema disposizione Tavola



1. Inquadramento Territoriale del sito e degli elementi che lo caratterizzano
2. Linea del tempo
3. Evoluzione storica del castello e del borgo
4. Conoscenza del sito
5. Analisi strategica delle mura
6. Analisi delle tecniche costruttive
7. Prospetto Sud
8. Esperto

Riferimenti Bibliografici

Arriano S. (1540) *Delle famiglie nobili napoletane*. Firenze: appresso gliedri messerotti. Napoli.
Aversa A. (2005) *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indagini e norme per il restauro architettonico, arte, topografia, edilizia*. Napoli.
Cotroneo N. (1970) *Catolache baroniche, la casa di jannone, avellino, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, (II 1671)*. I testi e i disegni riportati della prima metà del cinquecento in *Archivio storico per la provincia napoletana*, IV, 1920, pp. 5-150.
De Pascale G. (2007) *Melito Irpino, castello, in castelli medievali in Irpinia. Memoria e conoscenza, di cose di governo, crappio e giuseppe musella*. Napoli, *Architettura*, pp. 228-230.

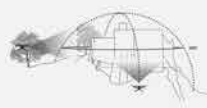


CAMPAGNA DI RILIEVO CON DRONE

LIMITE DEL CAMPO VISIVO E ZONE INACCESSIBILI

POTENZIALITÀ VISIVE DEL DRONE

NUVOLE DI PUNTI SPARGA



ABACO DELLE MURATURE

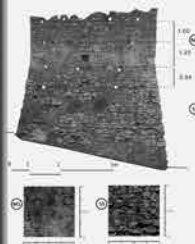
M1	Muratura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
M2	Muratura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
M3	Muratura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
M4	Muratura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
M5	Muratura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
M6	Muratura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
S1	Struttura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
S2	Struttura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.
S3	Struttura in tufo a vista, con tracce di intonaco, in alcuni punti con tracce di mattoni.



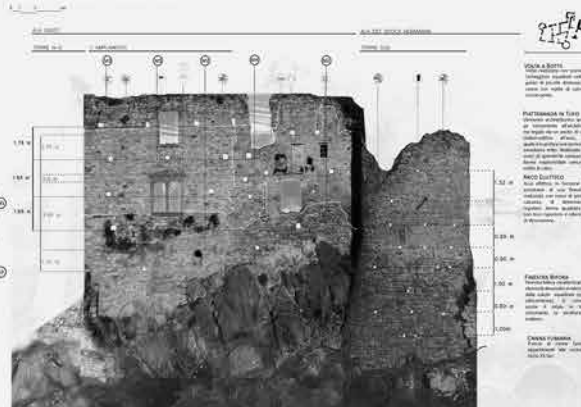
TECNICHE COSTRUTTIVE

La Carta Archeologica è una delle prime linee progettuali del progetto. Questa misura di 2,34 m, con una larghezza di 0,20 m, è quella fondamentale. La Carta Archeologica viene divisa in 7 parti, il primo in due parti, il secondo in cinque parti.

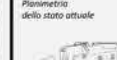
TORRE NORD



RILIEVO MATERICO - PROSPETTO SUD



EVOLUZIONE STORICA





ISTITUTO ITALIANO DEI CASTELLI

Onlus - Castel Sant'Angelo - Roma

PREMIO SULL'ARCHITETTURA FORTIFICATA

XXV EDIZIONE

PRIMO PREMIO

"TRA ARCHEOLOGIA E PAESAGGIO

E IL RESTAURO DEL CASTELLO DI MELITO RIPINO"

RAFFAELLA FERRAGAMO

Università degli studi di Napoli "Federico II"

Dipartimento di Architettura

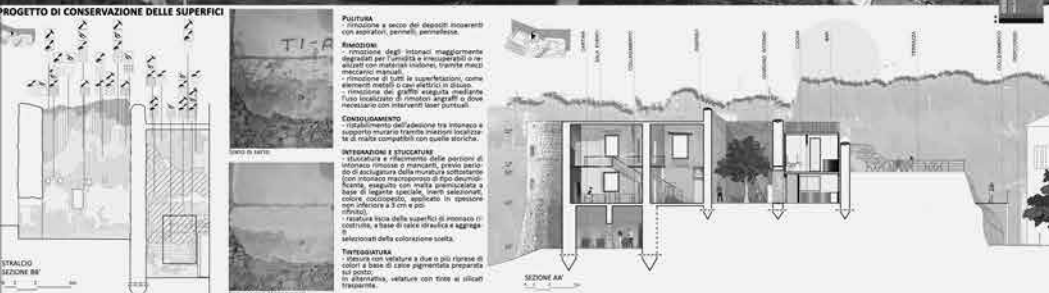
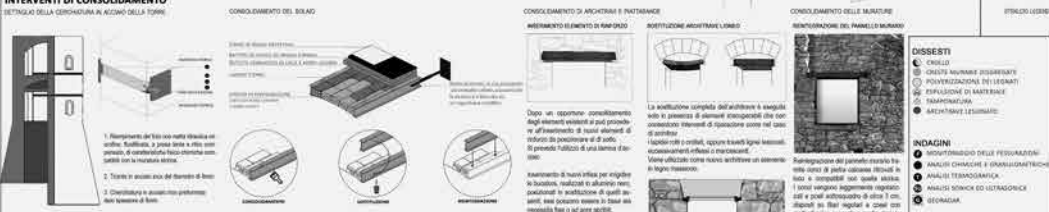
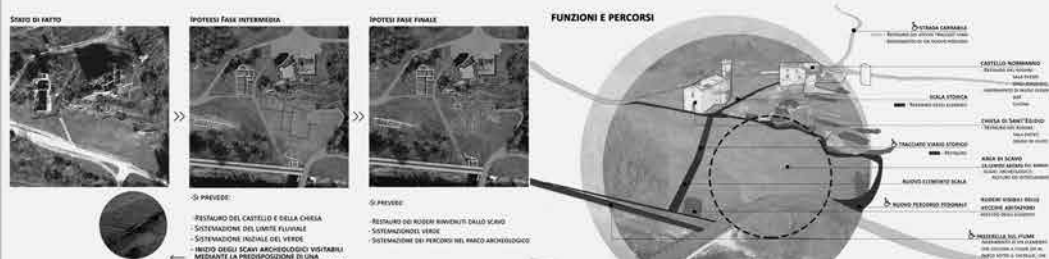
A.A. 2019-2020

Tavola n°2

Lo studio e le molteplici indagini effettuate hanno portato a un progetto che è definibile come un naturale proseguimento dei valori materiali e intangibili del borgo.

La volontà di riportare alla luce come reperti archeologici le tracce delle abitazioni del borgo e la presenza dominante della natura, quale elemento del patrimonio rurale, ha permesso di definire le nuove funzioni, i collegamenti, gli interventi e le strategie da adottare, tali da essere ben incluse nel contesto e compatibili con la materia antica. La definizione del progetto ha permesso di pensare, laddove indispensabile, all'integrazione di nuove strutture e ha portato alla definizione dei necessari interventi di consolidamento.

Nel tentativo di rispettare la profonda dualità sussistente tra archeologia e natura riconoscibile nel borgo, questo è stato ripensato come parco archeologico, in grado di raccontare la storia passata dell'intero sito; mentre al castello, attentamente restaurato, è stato affidato il compito di valorizzare, attraverso le sue sale, le specificità del territorio rurale contemporaneo con un'attenzione particolare ai prodotti enogastronomici.



Schema disposizione Tavola



1. CONCEPT
 - Fase di ideazione del progetto
 - Percorso all'interno del borgo e nuovi percorsi nel parco
2. PROGETTO DI CONSOLIDAMENTO
 - Indagini
 - Interventi
3. FOTODOCUMENTI
4. PROGETTO
 - Percorso e funzioni all'interno del Castello
 - Masterplan di progetto
 - Percorso all'interno del parco archeologico
 - Pianta di progetto piano primo
 - Sezione longitudinale di progetto
5. PROGETTO DI CONSERVAZIONE DELLE SUPERFICI

Riferimenti Bibliografici

Avella A., Monaco I. M., (2007), Consolidamento delle strutture in legno. Diagnostica e interventi conservativi, eds. Napoli.

Brancati C., (1977), Teoria del restauro, Einaudi, Torino.

Defez A., (2000), Il consolidamento degli edifici, quarta edizione, Iguazio, Napoli.

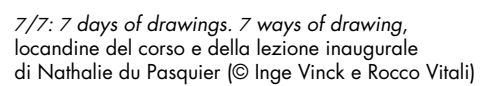
Di Stefano R., (1990), Il consolidamento strutturale nel restauro architettonico, Esi, Napoli.

Fiorani B., (2008), La cura del restauro e le tecnologie in architettura, Carocci, Roma.

Fiorani O., (2014), Materiali e tecniche. Frontiere del restauro, Molteni e Zuccheri.

Macchiarelli, Sapi, (2005), Rischio sismico, pannello architetture / impianti, contributo per un progetto, (pag. 373-376), Dipartimento, Università degli studi di Napoli Federico II - ord. ante.





filippo cattapan

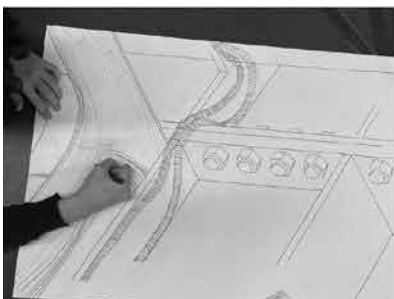
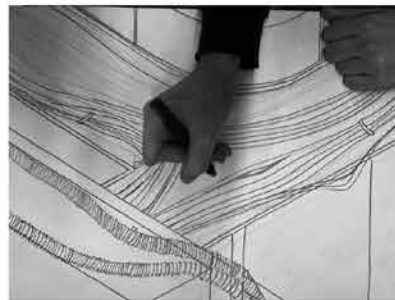
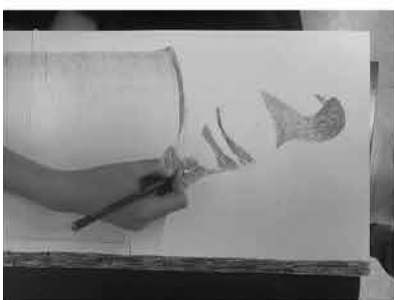
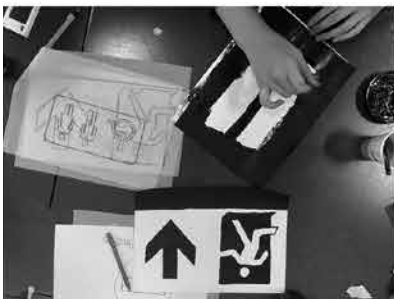
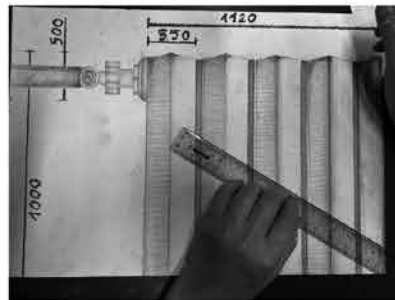
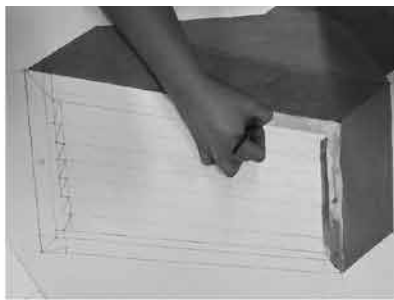
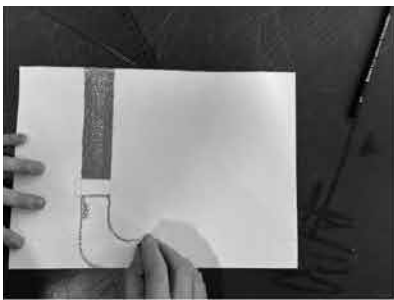
7/7 days of drawings, 7 ways of drawing. un laboratorio di architettura

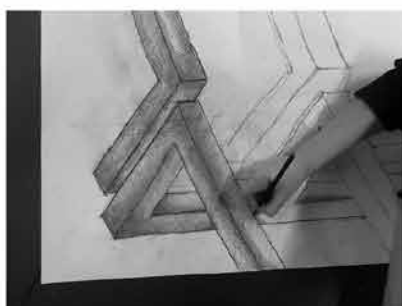
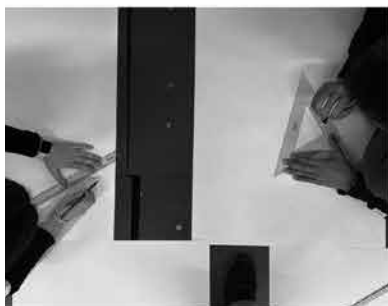
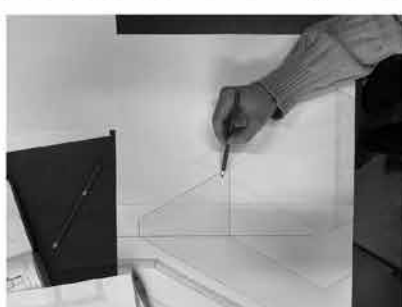
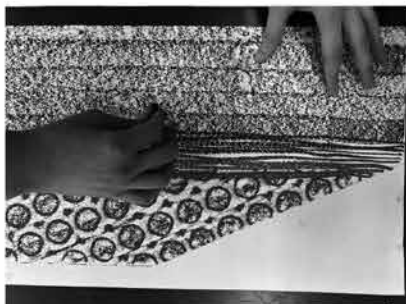
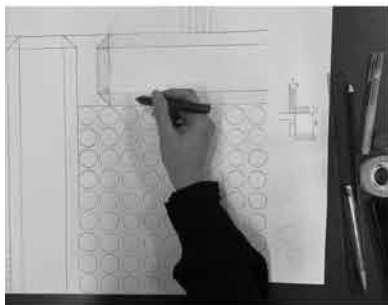
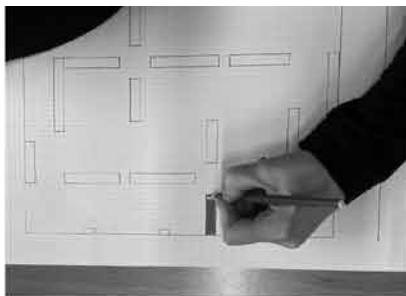
All'inizio di febbraio 2024, Inge Vinck ha tenuto insieme a Rocco Vitali una masterclass di una settimana al Politecnico di Milano, nell'ambito del programma dell'Advanced School of Architecture ASA dal titolo *7/7, 7 giorni di disegni e 7 modi di disegnare*¹. Tema principale del corso è stato il disegno, in particolare quello a mano, come strumento di lavoro per l'architetto. Si è trattato di un laboratorio sperimentale, operativo e collaborativo, che ha portato al Politecnico un approccio poco comune nelle aule milanesi, dove per consuetudine la rappresentazione viene insegnata *ex cathedra*, come materia teorica, invece che al tavolo come è avvenuto invece in questo caso.

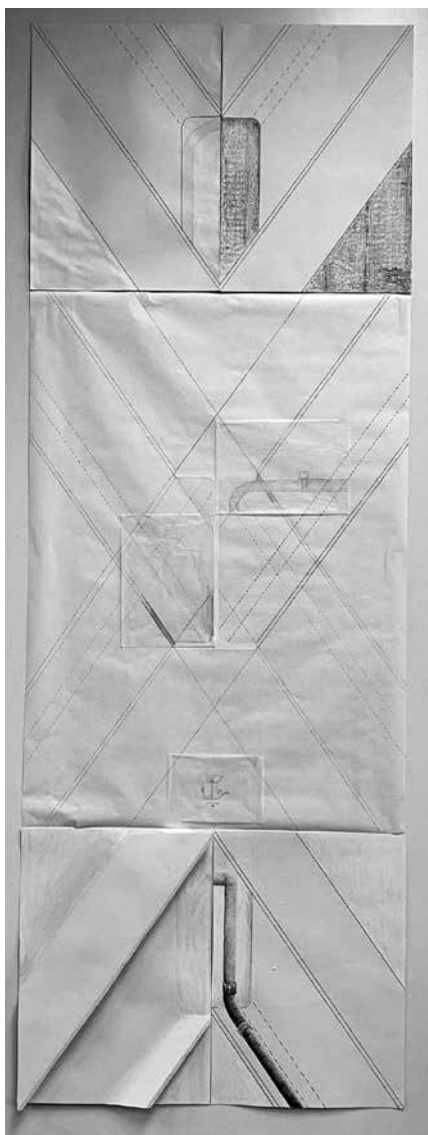
Inge Vinck, professoressa di Baukunst presso la Kunstakademie di Düsseldorf, è architetta dello studio architecten jan de vylder inge vinck / inge vinck jan de vylder architecten di Gent e del suo alter ego *Universum carausel journey*, mentre Rocco Vitali, che ha studiato e collaborato a lungo con Inge, nel 2019 ha fondato Vitali Studio a Milano insieme al fratello Oliviero. Sia Inge che Rocco lavorano in prima persona con il disegno e con la pittura come pratiche che permettono di osservare la realtà in modo laterale e quindi di rileggerla e reinterpretarla.

I 18 studenti della *masterclass, drawing class* o meglio *drawing game*, si sono occupati in modo particolare dell'edificio 11 del Politecnico di Milano, ovvero la sede centrale della Facoltà di Architettura progettata da Vittoriano Viganò dal 1970 al 1985 come ampliamento del precedente impianto concepito da Giordano Forti, Gio Ponti e Piero Portaluppi negli anni '50. L'obiettivo finale è stato quello di offrire una rappresentazione complessiva dell'edificio attraverso l'assemblaggio di una serie di suoi frammenti, componenti e dettagli.

La classe è stata concepita come un gioco rigoroso, una sorta di *cadavre exquis*, con una serie di regole precise, strutturate con una certa ossessività intorno al numero 7, ma anche con molta libertà nella loro applicazione. Per dare un'idea complessiva dell'edificio, ognuno dei 7 giorni era dedicato ad un *topic*, o tema, tra cui *detail, object, circulation, structural jonction, stairs, e corner*². Ogni tema corrispondeva a sua volta a 7 *specialisations*, ambiti oppure questioni più specifiche, ad esempio *connecting, touching, embracing, dancing, functioning, illuminating, e confusing* per *detail*, e *water, people, electricity, gaz, air, dust, e animals* per *circulation*³. Ognuna di queste categorie veniva quindi assegnata ad uno dei 7 gruppi di lavoro, ciascuno composto da 3 studenti. Su questa base, ogni gruppo aveva il compito di produrre ogni giorno 7 disegni secondo 7 regole e 7 modi, tecniche e formati diversi: con il righello, con la pittura, con i pastelli a olio, con la matita morbida 6B, con la matita a mina 0.5 o 0.7 2B, astratto, colorato, collage, tridimensionale, a mano libera, in formato A0, in formato A1. Regole, o indicazioni, che ad un primo sguardo possono sembrare limitanti ma che, come scrivono Vinck e Vitali nelle istruzioni fornite agli studenti, devono essere considerate piuttosto "as expectations. Or wishes", ovvero come aspettative o desideri di immaginari clienti. Gli esiti di questo gioco







nelle pagine precedenti

7/7: 7 days of drawings. 7 ways of drawing,
disegni degli studenti

7/7: 7 days of drawings. 7 ways of drawing,
disegni degli studenti

sono stati quindi esposti in una bella mostra conclusiva allestita dagli studenti nell'atrio dell'edificio 11 componendo insieme i disegni dei gruppi sulla base dei temi e delle specializzazioni dei 7 giorni.

Il laboratorio è stato accompagnato da una serie di lezioni, presentazioni e conversazioni su diverse forme e pratiche di disegno. Ogni giorno un ospite diverso era invitato a presentare il proprio lavoro grafico e pittorico come rappresentazione e comunicazione del progetto ma anche come modalità di osservazione, immaginazione e composizione di forme o colori. Tra questi, Nathalie Du Pasquier, che ha inaugurato la serie il primo giorno, ma anche Rina Rolli (Studioser), Malgorzata Maria Olchowska, Giovanni Piovene (PioveneFabi), Stefania Agostini e Luca Mostarda (AMArchitectrue), Vera Scaccabarozzi e Lorenzo Rebediani (RSLandscapes) e Tarik Berber. Gennaro Postiglione e Sabina Jallow, professori rispettivamente al Politecnico di Milano e alla Malmö University, hanno seguito e supportato l'intero processo. Si tratta di amici, colleghi e collaboratori di Vinck e di Vitali che fanno parte di una stessa, ampia 'comunità di pratica' che si estende da Milano fino a Brussels e a Gent passando per Mendrisio, Losanna e Zurigo. Questo spirito di comunità, ma anche di scambio reciproco, di dialogo e di collaborazione è stato un aspetto molto importante della masterclass, nel lavoro di disegno in gruppo ma anche nell'allestimento della mostra finale, che è stata concepita come un ritratto corale dell'edificio di Vittoriano Viganò.

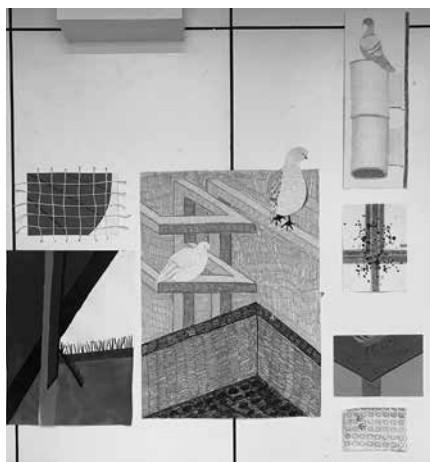
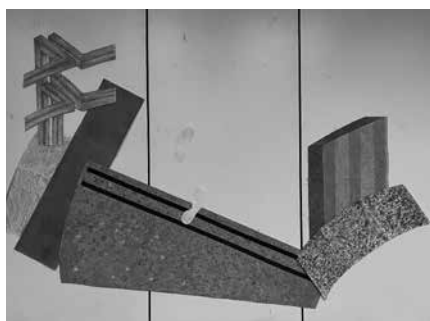
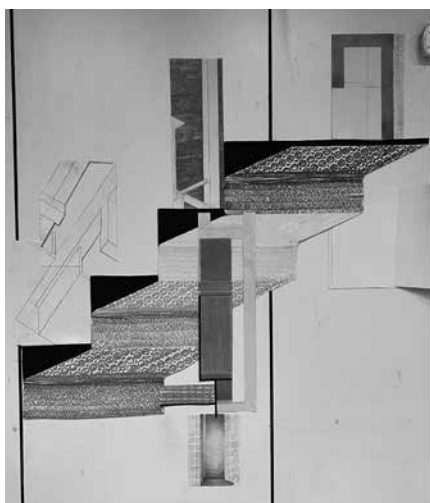
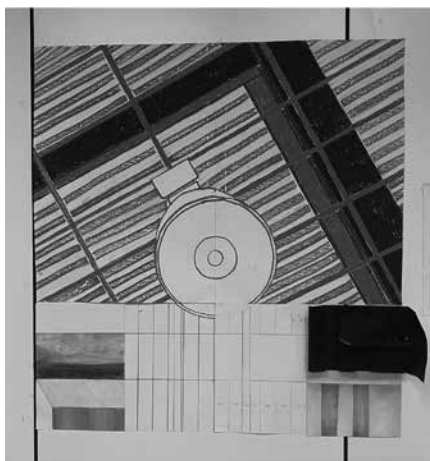
In questa settimana di disegno, anche la grafica dei materiali e delle locandine ha assunto un ruolo molto importante. Realizzata a mano da Vinck e Vitali, ha rappresentato una forma di cura per i dettagli, ma anche una modalità trasversale di progetto con cui pensare formalmente l'organizzazione dei giorni, dei disegni e del loro allestimento finale secondo un principio unitario e riconoscibile.

Al confine tra architettura e arte, il valore progettuale che il disegno assume per Inge Vinck ha radici profonde all'interno di una certa cultura disciplinare in Belgio. Da questo punto di vista, sembra essere importante l'influenza della scuola Sint-Lucas di Gent in cui Inge Vinck ha studiato e ha poi insegnato a lungo, una scuola appunto di matrice accademica, molto diversa da quella invece più politecnica e ingegneristica della UGent⁴. A questo fattore si aggiunge però anche la direzione portata avanti negli ultimi decenni da una serie di figure che, a partire dagli anni '70, ha giocato un ruolo fondamentale nella ridefinizione della disciplina come pratica artistica prima ancora che tecnica. Si tratta in particolare della cosiddetta generazione '74, ovvero di Marie-Jose Van Hee, Christian Kieckens, Marc Dubois, Paul Robbrecht e Hilde Daem, che anche provengono dalla scuola Sint-Lucas da cui si sono diplomati insieme nel 1974. In modi diversi, queste figure hanno tutte contribuito alla costruzione di una cultura disciplinare condivisa in un paese che nel secondo dopoguerra di fatto non ne possedeva una.

L'approccio di questi architetti, che è stato definito anche come *Autonomous Architecture in Flanders*, con tutte le contraddizioni che il termine autonomo porta con sé, si sovrappone a sua volta ad un'attitudine pragmatica specificamente belga e in particolare fiamminga⁵. Nel loro lavoro di architetti, Inge Vinck e Jan De Vylder usano il disegno come un medium tra realtà e progetto, ovvero come lo strumento che permette di rilevare attentamente il contesto su cui intervenire e quindi di agire su di esso a partire dalle sue caratteristiche, forme e specificità. L'esistente, o *as found*, nelle sue componenti ordinarie quanto in quelle eccezionali, diventa concretamente il materiale di base su cui si costruisce il progetto, il quale innesca a sua volta un processo analogo di definizione e di affinamento per mezzo del suo stesso disegno e ridisegno⁶.

I riferimenti disciplinari degli architetti del passato, ma anche dei colleghi e degli amici come quelli invitati da Vinck a presentare i propri lavori al Politecnico, fanno parte ugualmente di questo materiale di base del progetto. Si tratta ancora una volta di una sorta di *as found*, in questo caso culturale, su cui è possibile lavorare allo stesso modo, per mezzo del disegno, eludendo o almeno aggirando la razionalità esplicita delle idee e dei concetti in favore di una conoscenza tacita di carattere essenzialmente pratico e operativo⁷.

L'idea di un riuso radicale dell'esistente si ritrova anche nel lavoro di Inge Vinck e di Jan De Vylder come architetti, in particolare nella cosiddetta strategia del 33%, ovvero nell'idea di limitare sistematicamente l'isolamento termico e acustico solo ad un terzo degli edifici da recuperare, mantenendo invece la struttura originale per quanto riguarda il resto⁸. Questa idea, che è stata applicata per la prima volta nel progetto Chapex, la ristrutturazione



e riconversione del Palais des Expositions di Charleroi, è diventata poi una dichiarazione sistematica degli architetti, applicata e sviluppata ulteriormente anche nell'ambito del corso tenuto da De Vylder all'ETH di Zurigo⁹.

A livello formale, la stessa idea di trasparenza che si ritrova in molti progetti di Inge Vinck e di Jan De Vylder, nella casa Rot-Ellen-Berg, negli Studios Les Ballets, o nel progetto Caritas per il centro psichiatrico di Melle, può essere forse letta come una volontà di mostrare l'architettura nei suoi componenti tecnici o addirittura di annullarne visivamente la presenza, sia pure con una certa ironia, mettendo in rilievo la sua ossatura strutturale ma anche e soprattutto lasciando spazio alle preesistenze che la costituiscono e al contesto in cui si inserisce¹⁰.

Nell'ambito di questo numero, è interessante riflettere su come il tipo di rappresentazione che emerge da questa esperienza didattica e dalle architetture che vi corrispondono sia molto diverso da quello che si riscontra nei diagrammi con cui Eisenman studia le architetture di Palladio o del razionalismo italiano¹¹. Nel primo caso, il disegno è una lente con cui indagare la presenza fisica e materica della realtà, nel secondo è un metodo analitico che permette di ridurre la complessità e di coglierne le regole formali sottese. Il loro orizzonte finale sembra essere tuttavia uguale: in entrambi i casi si tratta di processi grafici che permettono di affrontare i propri materiali o riferimenti e di trasformarli così in strumenti progettuali applicabili operativamente.

NOTE

¹ La masterclass si è tenuta dall'1 al 9 febbraio 2024 su invito del prof. Pierre Alain Croset.

² "Dettaglio, circolazione, giunzione strutturale, scala e angolo", trad. dell'autore dai materiali didattici forniti agli studenti.

³ "Collegare, toccare, abbracciare, danzare, funzionare, illuminare, e confondere per dettaglio, e acqua, persone, elettricità, gas, aria, polvere, e animali per circolazione", trad. dell'autore dai materiali didattici forniti agli studenti.

⁴ Christoph Grafe, *Hybrid Practices: A Few Thoughts on Organic Intellectuals in Architecture*, in Caroline Voet, Eireen Schreurs, Helen Thomas (a cura di), *The Hybrid Practitioner: Building, Teaching, Researching Architecture*, Leuven University Press, Leuven 2022, pp. 29-36.

⁵ Caroline Voet, Katrien Vandermarliere, Lara Schrijver, Sofie De Caigny (a cura di), *Autonomous Architecture in Flanders. The Early Works of Marie-Jose Van Hee, Christian Kieckens, Marc Dubois, Paul Robbrecht and Hilde Daem*, Leuven University Press, Leuven, 2016.

⁶ In merito al concetto di *As Found* e al suo rilievo nell'ambito dell'architettura contemporanea in Belgio, si veda il convegno *As Found: International colloquium on adaptive reuse* e la mostra *Atelier As Found* che si sono tenuti rispettivamente nel settembre 2023 e nel marzo 2024 presso il Flemish Architecture Institute V&A di Anversa.

⁷ In merito al concetto di *tacit knowledge*, conoscenza tacita o implicita, si veda Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, The University of Chicago, Chicago e Londra 1966 e Harry Collins, *Tacit & Explicit Knowledge*, The University of Chicago, Chicago e Londra 2010. Lo studio di questo tipo di conoscenza in relazione alla disciplina dell'architettura è stato recentemente affrontato dalla rete di ricerca europea *TACK. Communities of Tacit Knowledge*, coordinata dal prof. Tom Avermaete all'Eidgenössische Technische Hochschule ETH di Zurigo, cfr. <https://tacit-knowledge-architecture.com/object/>

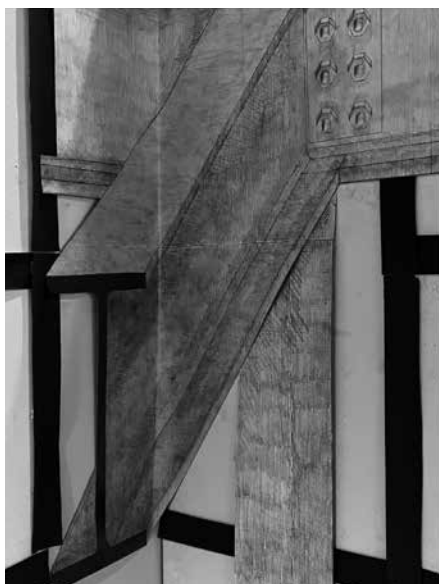
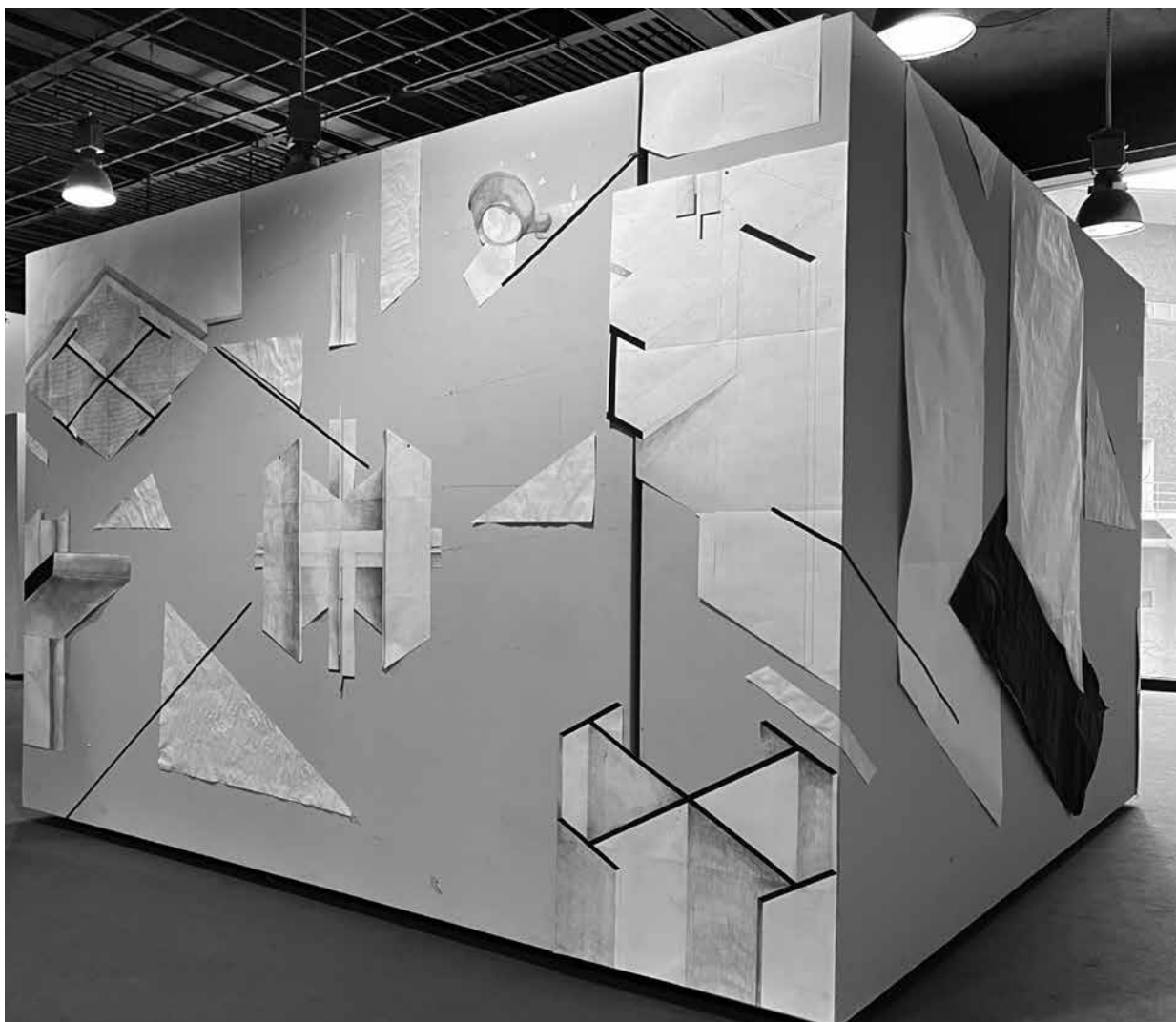
⁸ In merito alla strategia del 33% nell'architettura di Inge Vinck e di Jan De Vylder, la documentazione più completa si trova sul sito degli architetti, nei materiali didattici dello studio De Vylder / universum carousel journey dal titolo "3,33% 33,3% 333% RE-THINKING-RE RE-ZU-RICH" tenuto all'ETH di Zurigo nel semestre autunnale 2021, cfr. <https://architectenjddiv.com/projects/33-eth/> Al momento è in fase di pubblicazione presso Triest Verlag di Zurigo il volume *Towards Transformation: The 33.3% Attitude*, a cura del Gruppo di ricerca diretto da Jan De Vylder all'ETH di Zurigo (Jan de Vylder, Jakob Junghanss, Lukas Ryffel, Oliver Burch).

⁹ architecten jan de vylder inge vinck / inge vinck jan de vylder, CHA PEX, Palais des Expo, 2016.

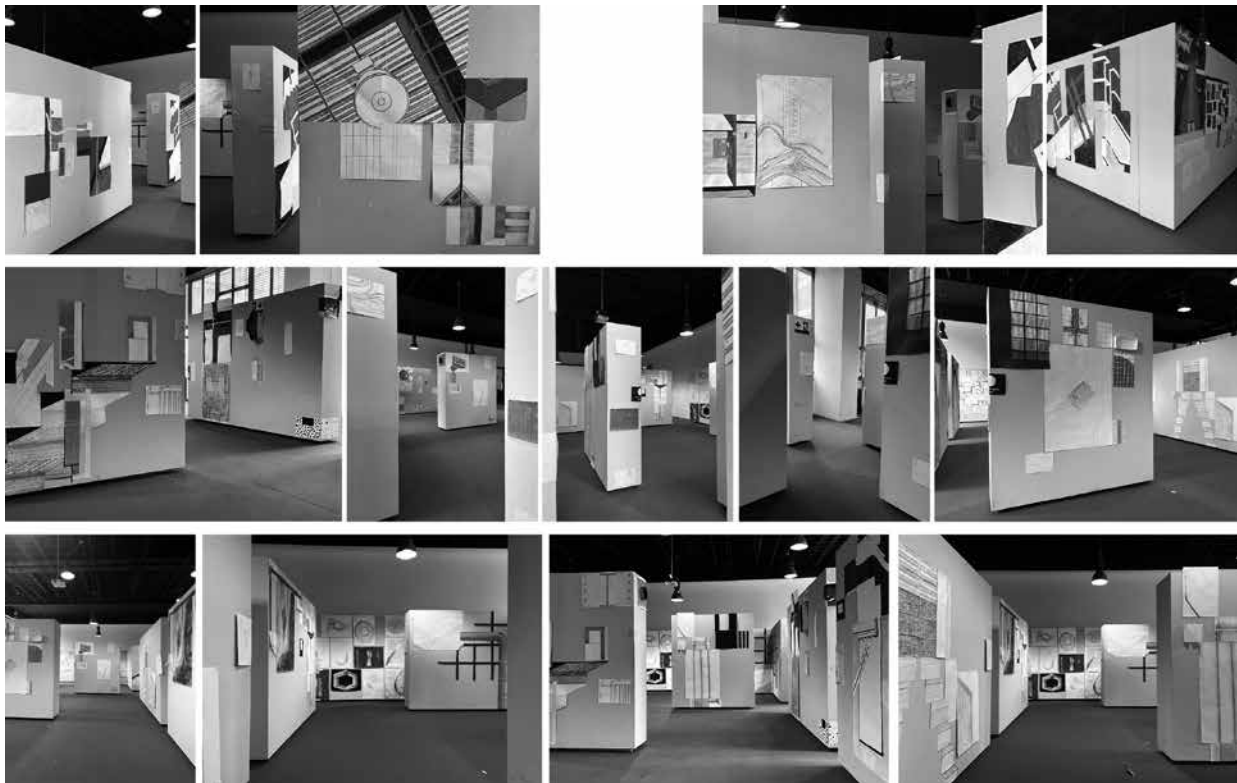
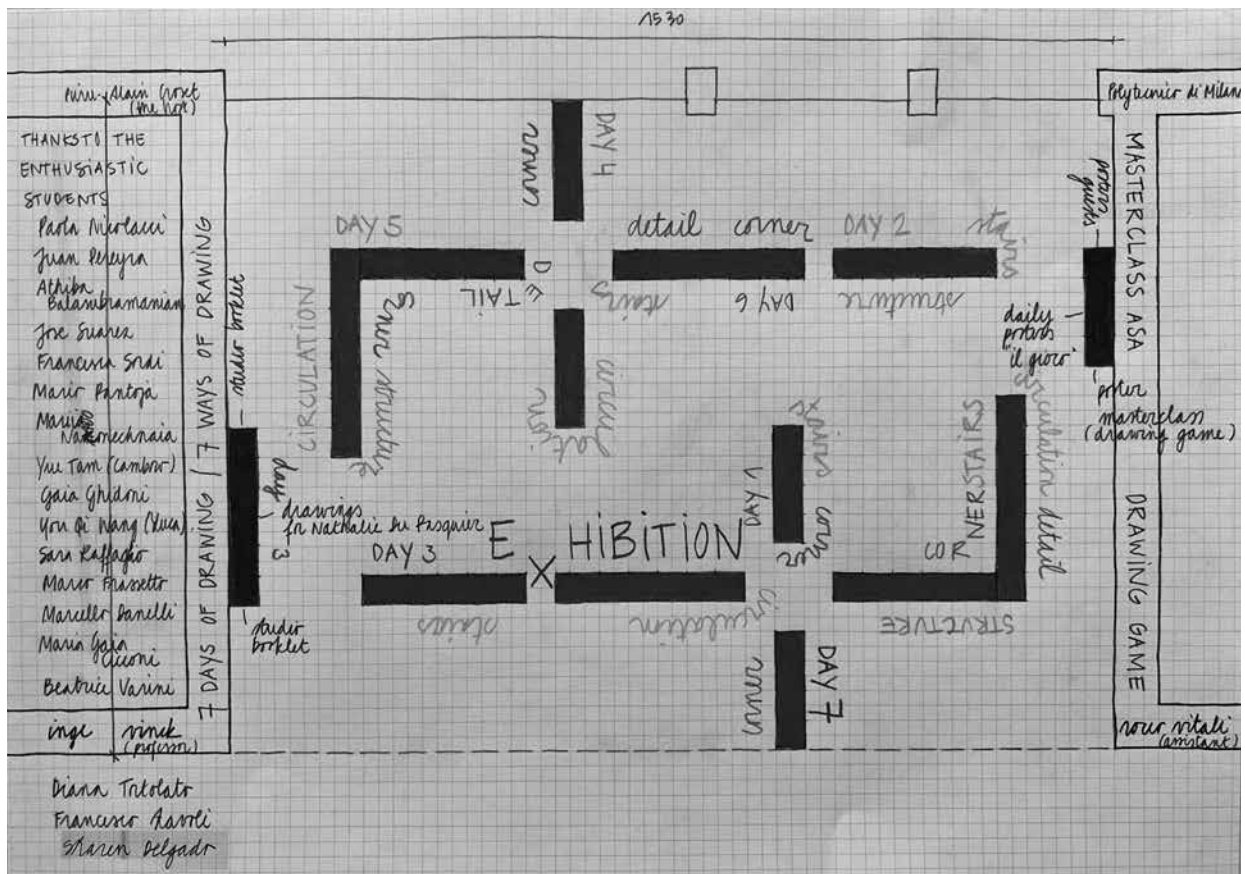
¹⁰ architecten de vylder vinck tailleu, ROT-ELLEN-BERG, 2011 e CARITAS, 2016.

¹¹ Si veda Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, New York 2003; Id., *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International, New York 2008; Id. con Matt Roman, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven 2015 che ha seguito la mostra omonima tenuta alla Yale Art Gallery nel 2012.

234



7/7: 7 days of drawings. 7 ways of drawing, disegni e allestimento finale degli studenti



7/7: 7 days of drawings. 7 ways of drawing, disegni e allestimento finale degli studenti



Reinterpretazione del centro storico di Berlino seguendo l'idea della città arcipelago teorizzata da O.M. Ungers, in cui le emergenze monumentali costituiscono delle isole. Edifici come "punti" riconoscibili e identificabili nella costruzione urbana

Percorso del Muro di Berlino in relazione agli episodi più importanti e agli assi del centro della città per come è stata ricostruita e si presenta oggi: la traccia comprende non solo la "linea" della costruzione del muro, ma anche la "no man's land", assimilabile ad un organismo che si allarga e restringe in relazione ai diversi punti. Proprio il disegno dell'andamento consente di comprendere quali fossero i principali vuoti urbani su cui esprimere una riflessione in seguito alla riunificazione della città

tesi di laurea

a cura di
patrizia montini zimolo

camilla donantoni

lo spazio della memoria collettiva*

Sostiene Edmund N. Bacon¹ che “la costruzione di città è una delle più grandi conquiste dell'uomo”. Secondo l'architetto americano, infatti, la forma di una città è sempre stata e sarà sempre uno spietato indicatore dello stato della sua civiltà, poiché tale forma è determinata dalla molteplicità delle scelte prese dalle persone che lì ci vivono. In determinate circostanze queste decisioni hanno interagito per produrre una forza così chiara e precisa che ne nacque una città che può essere definita “nobile”. Solo una profonda comprensione delle interazioni che ne scaturiscono potrebbe dare agli architetti di oggi l'intuizione per creare città nobili, dissipando quell'idea secondo cui esse siano una sorta di incidente, fuori dall'umano controllo che risponde a una legge immutabile.

L'auspicio del Bacon è allora che la volontà umana venga esercitata sulla città contemporanea, assumendo una forma che diverrà la vera espressione delle più alte aspirazioni della nostra civiltà.

Punti linee e superfici

La città di Berlino si pone oggi non come insieme uniforme, ma come una collezione di frammenti. I frammenti di isolato o monumento sono testimonianze del passato che assorbono ciò che rimane del senso del luogo, ricomandando lo sviluppo di un tipo di architettura in cui le costruzioni preesistenti intraprendono un dialogo con quelle nuove. In seguito alla caduta del Muro nel 1989, la città si è dovuta ricostruire a partire da ciò che restava dei suoi edifici più riconoscibili, i monumenti, delle geometrie e delle relazioni fra di essi, tradotte in assi urbani radicati nella storia stessa della città. Punti, linee e superfici²: monumenti, strade e piazze la cui impronta identifica una composizione urbana originaria necessariamente da recuperare nel tentativo di ripristinare quel ricordo collettivo in cui la comunità stessa si riconosce.

Attingendo dalla filosofia, si potrebbe fare riferimento alle diverse concezioni di storia individuate dal filosofo Nietzsche: storia archeologica, che radica nell'uomo i sentimenti del passato e che viene riproposta come tradizione e giustificazione storica della vita stessa di un popolo; storia monumentale, che guardando alle manifestazioni più elevate della storia dell'umanità, porta a pensare che quei grandi eventi possano rivivere nel presente e nel futuro, in quanto, se sono stati possibili nel passato, essi debbono essere ritenuti tali anche per il futuro; storia critica, che consiste nella presa di distanza e in rottura con il passato. È giudizio e condanna del passato nel tribunale della storia, come condizione per il suo superamento e slancio verso il futuro.

In esse appare *in nuce* il concetto di spaesamento, secondo il quale il quesito dovrebbe essere: se perdessimo le nostre radici, i nostri riferimenti culturali, quale sensazione di spaesamento ne deriverebbe? Non conoscere, o ri-conoscere le proprie origini perché perse (e si può fare riferimento ad esempio a quegli avvenimenti bellici che quelle origini hanno cancellato), cosa accadrebbe?

237

In questi termini è compito dell'architettura intervenire per restituire un senso identitario e di riconoscimento, essendo essa l'immagine riconosciuta e riconoscibile che abbiamo della storia.

Per questa ragione forse la scelta è stata ripartire da ciò che restava, al fine di congelare il momento e le distruzioni avvenute, operando una scelta di senso negli edifici che sono stati ricostruiti, al fine di mantenerne memoria per il ruolo che essi hanno avuto e tuttora hanno nella costruzione e nell'identità di una specifica città.

Primo momento dell'indagine progettuale è riconoscere le figure all'interno della città, comprenderne la forma urbana per poterla poi interpretare e tradurre nel progetto della nuova città. La storia di Berlino mostra lo sviluppo di una città dalle molte zone: è una città in cui elementi opposti, da sempre articolati nel tentativo di una coesione, non sono riusciti a fondersi in un'unità.

Come scrive Carl Gustav Jung³, la città dell'inconscio collettivo esiste e potrebbe essere ogni città, nonostante la città del "ricordo collettivo" debba ancora essere realizzata. Per il momento esiste solamente laddove è sito il ricordo dei "luoghi" intesi come principio creativo.

La riunificazione. La stagione dei concorsi

Facendo eco alla chiamata sempre più enfatica "*Die Mauer muss weg!*" del loro ex maggiore Willy Brandt, nel 1989 i berlinesi ben concordavano che le installazioni poste come confine dovevano essere rimosse il prima possibile. Dopo la capitolazione politica, la presenza fisica di quello che veniva chiamato "muro della vergogna" rappresentava una ferita ancora aperta della divisione della città: Berlino voleva finalmente tornare ad essere una città normale e per questo, alla fine del 1990, la maggior parte delle costruzioni di confine venne demolita.

Tuttavia, se gli abitanti di Berlino accoglievano favorevolmente il *furor murensis*, gli ospiti internazionali guardavano soprattutto al vuoto che la scia del Muro si era lasciata dietro. Per anni, infatti, lo stesso Muro era stato l'unico seppur controverso punto di attrazione turistica della città di cui rimanevano solo dodici sezioni, salvate e catalogate come monumenti storici. L'unificazione politica ha reso evidente come, in presenza del Muro, lo sviluppo urbano dei due lati della città avesse risposto in modo differente nel corso degli anni: da un lato con lo sviluppo delle infrastrutture degli impianti di confine, dei vari valichi di frontiera e delle caserme militari, dall'altro lo sdoppiamento di teatri d'opera e di università, duplicate da ciascun sistema politico. Apparve quindi necessario stabilire che tipo di approccio utilizzare negli spazi lasciati vuoti dal Muro.

In seguito ad un decreto dell'unico parlamento liberamente eletto nella RDT nel marzo 1990 ebbe rapidamente inizio la demolizione delle installazioni di confine a partire dal punto in cui Bernauer Strasse interseca Ackerstrasse, lasciando un vuoto urbano particolarmente evidente proprio nel centro della città: se molte strade che attraversavano il confine erano state semplicemente riaperte, l'assenza del Muro in tale luogo simbolico rese evidente a tutti che la riunificazione della città stava realmente per accadere.

Già nel 1991, l'agenzia federale aveva espresso il crescente desiderio generale di rendere l'ex striscia di confine invisibile nella sfera urbana, nel tentativo di eliminare le ferite della città. Per questo venne presto elaborato un piano su vasta scala per lo sviluppo urbano che includeva una varietà di concetti diversi, fra i quali il riempimento delle diverse sezioni della striscia libera nel centro città (come l'intera area del centro storico del quartiere del parlamento intorno alla Porta di Brandeburgo e gli isolati tra Friedrichstrasse e Stallschreiberstrasse), lasciando ben poco della precedente zona di confine.

In questo contesto si inserisce il concorso promosso nel 1997 per il progetto del memoriale per gli Ebrei d'Europa, concepito dal vincitore del concorso Peter Eisenman come uno sterminato e ossessivo reticolo di stele di cemento.

Ma che cosa si intende dunque con monumento? Un'opera, una scultura, a volte persino un'architettura, che serve a ricordare. Cosa? Le sepolture stesse, infatti, sono dette "monumenti" perché devono ammonire gli uomini a pensare al loro destino mortale. Se, fino alla prima guerra mondiale, i monumenti alla memoria erano dedicati ai re e venivano edificati secondo antiche iconografie, con il XX secolo si assiste ad una democratizzazione del ricordo della morte, in cui i monumenti servono a ricordarci i caduti, i morti di una battaglia, di un eccidio, di una strage, di un bombardamento o di una guerra.



Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa, Berlino (foto di Giovanni Pravato)

L'immagine di una morte gloriosa, che sembrava possedere un senso perché legata al concetto di difesa della Patria, rimase in vita fino al conflitto scatenato in Europa dal nazismo e dal fascismo, quando tramontò ogni idea di guerra giusta. La guerra non appare allora più degna di un monumento. E i morti dei campi di prigionia, e dei lager, i morti dello sterminio nazista, che monumento possono o debbono avere? Peter Eisenman ha affrontato questo problema, dando corso a una precisa volontà dei committenti del monumento, agli ebrei d'Europa uccisi. L'incarico era di erigere un monumento senza nomi e senza dedicazione, costruito nel centro di Berlino, vicino alla Porta di Brandeburgo, a poca distanza dal bunker della Cancelleria di Adolf Hitler, lungo la linea dove sorgeva il Muro e nei pressi delle ipermoderne sedi delle istituzioni governative e parlamentari della nuova Germania.

Un grande sepolcreto, una vasta area cimiteriale composta da tombe tutte della medesima forma, dimensione e colore. La sepoltura anonima, uniforme, omogenea dei grandi cimiteri militari della Seconda Guerra Mondiale adorna dei simboli dell'eterno riposo, qui si trasforma in qualcosa di diverso, d'inquietante per paradosso: non ci sono corpi sepolti poiché i morti dei campi di sterminio sono nel vento.

Solamente avvicinandosi si comprende che le tombe non sono tutte uguali, che possiedono non solo una dimensione superiore, ma anche una inferiore. Verso il centro della necropoli postmoderna le casseforme di cemento sprofondano verso il basso, rivelando una valenza ctonia e inaccessibile ad un primo sguardo, mentre il centro del monumento si presenta come irraggiungibile, sia geometricamente sia simbolicamente.

Si è già fatto riferimento al concetto di "ricordo collettivo", di "memoria collettiva", come se esistesse davvero un soggetto collettivo in grado di ricordare. In verità, come ciascuno di noi sperimenta ogni giorno, il ricordo è strettamente personale: le esperienze dei singoli non sono interscambiabili. Anche quando riguardano un comune evento traumatico o terribile, i ricordi restano individuali e ciascuno ha diritto a un suo ricordo. I monumenti lavorano invece per trasformare i ricordi dei singoli in una memoria condivisa, non sempre riuscendoci, perché forzano talvolta i ricordi dei singoli in una direzione "politica", ideologica. Eisenman sembra qui essersi posto questo problema: trasformare il monumento in un'esperienza individuale.

Per quanto inabitabile, è uno spazio percorribile: non ci sono né barriere né ostacoli. Dall'esterno non si vede l'interno, ma neppure il viceversa, dal momento che le stele non sono perfettamente perpendicolari: le loro superfici superiori e laterali sono leggermente inclinate, così da suggerire un mancato allineamento. L'irregolarità e l'instabilità sono altri elementi su cui s'impenna il monumento di Eisenman: l'idea di interstizio, di uno spazio intermedio "tra" qualcosa che si produce per assenza o mancanza, come se questo luogo fosse accessibile solo per sottrazione.

Ma proprio questo è il tempo abitato delle vittime, il loro, ma anche il nostro tempo: un tempo sospeso, interrotto, virtuale, tuttavia presente. E il monumento per eccellenza, che è la tomba, non appartiene al tempo. Ogni monumento, dunque, è tale proprio grazie alla sua capacità di passare indenne attraverso il tempo, sancendo così la sua eternità e permettendo al presente di divenire evento, atto, cosa, e, proprio per questo, futuro.

Il balzo verso il futuro è, grazie al monumento, immediatamente garantito: non più sguardi nostalgici verso il passato, ma un passato sprofondato nel futuro, carico di futuro, che diviene presente concreto mediante l'intuizione e l'intenzione progettuale.

NOTE

* Note a margine dalla tesi di dottorato *Progettare il monumento. Il Castello e la città di Berlino* di Camilla Donantoni, relatrice prof.ssa Patrizia Montini Zimolo, controrelatore prof. Armando Dal Fabbro, Dottorato in Architettura, città e design XXI ciclo, Università Iuav di Venezia, anno 2019

¹ Nel libro *Design of cities* di Edmund N. Bacon viene fatta un'analisi dello sviluppo delle forme urbane, dall'antica Atene alla moderna Basilea.

² La citazione è tratta dal libro *Punto Linea Superficie* di Wassily Kandinsky.

³ Si fa riferimento a quanto descritto nella pubblicazione *Gli Archetipi dell'Inconscio Collettivo*, quello strato più profondo dell'inconscio che non deriva da esperienze ed acquisizioni personali, ma che è innato. Ad esso sono correlati gli archetipi, immagini primordiali comuni a tutti gli individui.

recensioni

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani

alberto giorgio cassani

lo sguardo dall'alto. la new york visionaria di hugh ferriss

recensione a
Hugh Ferriss, *Metropoli del futuro*,
a cura di Alessandro Canevari,
Edizioni Pendragon, Bologna 2022



La si aspettava da tanto tempo. Ora, finalmente, per merito della collana "Tecnica e Tradizione", del curatore Alessandro Canevari e dell'Editore Antonio Bagnoli (Edizioni Pendragon), esce, in grande formato (27x20), la traduzione italiana dell'"abissale, spettrale, e meraviglioso"¹ libro di Hugh Ferriss, in originale *The Metropolis of Tomorrow*, pubblicato dai tipi di Ives Washburn, a New York, nel 1929. La data, se pure fosse casuale, non può che rimandare alla grande crisi di Wall Street e a tutte le conseguenze che ne derivarono. Il libro di Ferriss, straordinario disegnatore che ha segnato, per sempre, l'immaginario dei grattacieli americani dall'inizio del Novecento alla fine degli anni Venti, con questo *pamphlet* vuole appunto rispondere al caos, al disordine, al *laissez-faire*, che aveva caratterizzato la cosiddetta "Gilded Age" della storia degli Stati Uniti d'America. Il saggio inizia con uno "sguardo dall'alto", l'unico che può permettere una vista panoramica sulla grande città. L'Autore ce ne dà un'immagine iconica nello schizzo a p. 14, dove è raffigurato un cavalletto da pittore posto in cima a una terrazza, con la città di New York avvolta nella bruma del mattino. Quello che si ammira dall'alto è un panorama "sublime e abissale" (p. 15). Non si vede ancora distintamente ciò che ci sta davanti, tranne "il corrimano del parapetto (cupo e viscido come quello di un transatlantico)" – come non pensare a Le Corbusier?; ma si assisterà, di lì a poco, a "un ciclopico dramma di forme": lentamente la foschia si dirada e appaiono ai nostri occhi – all'occhio dell'artista "appollaiato su di un palco sospeso a mezz'aria" (*ibid.*) – la Metropoli verticale. Solo dopo ci si accorge, molto più in basso, dell'esistenza di "una base orizzontale a fondamento di queste torri" e di "alcuni minuscoli oggetti in movimento" (*ibid.*): gli abitanti della Metropoli. E una domanda sorge inevitabile all'Autore:

Quale rapporto intercorre tra i due? Quelle minuscole macchioline sono le vere menti di questo scenario e le torreggianti masse qualcosa che quelle formiche hanno, per così dire, prodigiosamente secreto? Oppure i colossi di acciaio e vetro sono l'incarnazione di una qualche cieca e meccanica forza impostasi dall'esterno su un'umanità inerme? (pp. 15-16),

la *totale Mobilmachung* jüngeriana, combattuta con le armi dell'economia capitalistica? In realtà, Ferriss afferma che lo spettacolo che ci si presenta allo sguardo non è altro che una "scenografia" i cui attori sono "i minuscoli esserini laggiù sul fondo" (Leon Battista Alberti avrebbe parlato di *homunculi*). Se certamente, per Ferriss, sono stati quegli esseri e non un'entità sovrumana a delineare quello scenario, quest'ultimo è stato realizzato con "maestria"? E quali influenze esercita sui suoi creatori? Questo "set" è stato "progettato con cura?" (p. 16) Qualcosa forse sì, ma, nel suo insieme, la città non è "frutto di un disegno cosciente" (*ibid.*). Ciononostante ne è "fedele espressione". Infatti, per Ferriss, l'Architettura non mente mai. L'Architettura palesa puntualmente la propria Epoca in modo rigoroso" (*ibid.*), in questo perfettamente d'accordo con Alberto Savinio che, nel 1944, scriverà, nel pieno di un altro evento sconvolgente: "L'architettura si specchia

nel tempo. La faccia di ogni epoca si riflette nella propria architettura"². Che si sia pro o contro, i grattacieli "riflettono fedelmente le due caratteristiche del nostro tempo: abilità tecnica e avidità" (*ibid.*). Oltre a essere lo specchio fedele di noi stessi, l'Architettura svolge un'azione fondamentale di natura psicologica, anche se del tutto inconscia, nei confronti del pensiero, delle emozioni e delle azioni delle persone che vivono e si muovono nei suoi spazi. E qui, finalmente, dopo avercene dato continui indizi, Ferriss giunge al punto centrale del suo discorso: l'influsso negativo dell'architettura e delle città attuali sull'animo umano:

La maggior parte degli abitanti delle nostre città americane non si trova forse a gettare costantemente lo sguardo al levarsi di selve di edifici a uffici e ad appartamenti avvolti in uno stucchevole camuffamento in inconsistenti vesti architettoniche, che tuttavia non altera il fatto che non siano stati modellati per soddisfare i bisogni degli occupanti quanto gli appetiti finanziari dei proprietari? Non si attraversano forse quotidianamente insulsi quartieri disordinati che potrebbero essere sereni e razionali – aggirandosi per intere giornate privi di punti di vista, fughe, assi, armonia o composizione? Un tale ambiente imprime, silenzioso e inesorabile, le proprie caratteristiche sulla psiche umana? (pp. 16-17)

Per Ferriss, però, c'è ancora una speranza: "Non potrebbero ancora emergere forse, in una futura generazione, architetti che consapevoli dell'influenza inconsciamente ricevuta sapranno scientemente orientarla?" (p. 17). Qui qualcuno potrebbe accusare Ferriss di ingenuità, dal momento che ritiene gli architetti capaci di migliorare il mondo. Ma in questo egli è in felice compagnia, da Platone agli utopisti, dai creatori di città ideali, agli architetti del Novecento fiduciosi nell'avvento di una *Neue Welt* grazie all'architettura.

Come che sia, Ferriss ne è fiducioso; ma prima di trovare i rimedi, occorre vedere i fatti più da vicino. Perciò occorre lasciare la torre eburnea e scendere per le strade. Qui inizia la prima parte dell'opera che analizza pregi e soprattutto difetti delle *Città di Oggi*, attraverso l'analisi dei principali grattacieli americani, da St. Luis a Chicago, da Detroit a Los Angeles, ma soprattutto, naturalmente, a New York.

Nella seconda parte, dal titolo *Tendenze Proiettate*, Ferriss chiarisce come egli sia estraneo a qualsiasi sirena di "decentramento": il futuro del mondo porta a una sempre più accentuata "concentrazione" (p. 59): strutture sempre più alte che però porranno il problema della "congestione del traffico" (*ibid.*) e della necessità dell'arretramento delle facciate – la *Zoning Law* newyorkese del 1916 – per rispondere al "dilagante desiderio di luce e aria" (ancora Le Corbusier, seppur mai citato direttamente), fino a un'anticipatrice, sui tempi, tendenza alla piantumazione delle terrazze con arbusti e alberi (che Stefano Boeri abbia letto Ferriss?). Poi Ferriss ritorna su un tema evidentemente a lui assai caro: quello delle nuove generazioni di architetti in cui egli sembra porre un'enorme fiducia nella capacità di migliorare le città del futuro: "[...] senza alcuna remora o esitazione la nuova generazione schiererà davanti a sé ogni prodotto della ricerca scientifica contemporanea, e, forte di tali conquiste, costruirà" (p. 60). E, come sempre, nella storia dell'architettura, risorgerà una "nuova bellezza":

Molti ritengono che le nuove forme emergenti siano state private della "bellezza". Tuttavia, trascorso il tempo necessario affinché i giovani architetti possano formulare i loro esatti enunciati – e perché il pubblico ne comprenda la precisione – emergerà ancora una volta come una nuova verità sia inevitabilmente accompagnata da una nuova bellezza (*ibid.*).

Nella terza e ultima parte, dal titolo *Una Metropoli immaginaria*, emerge il carattere utopico-visionario di Ferriss, erede dei grandi utopisti, certi che la geometria determinerà una nuova etica dell'abitare – e del resto, come afferma Platone, Dio non geometrizza sempre? *Ἀεὶ ὁ θεὸς γεωμετρεῖ*³. Qui Ferriss invita a tornare su quel parapetto da cui ci si era inizialmente affacciati. Ma ora lo spettacolo che si presenta davanti agli occhi non è quello della caotica metropoli odierna, ma quella dell'ordinata, cristallina, Metropoli del futuro:

Gli edifici-torre si innalzano sino a un migliaio di piedi dal suolo e, in alcuni casi particolari, ancora oltre. Ora è visibile come questi sorgano da ampi basamenti: le loro fondamentazioni occupano tre o quattro isolati. In particolari casi [...] giungono a occupare sei o otto isolati.

Eppure negli ampi quartieri racchiusi tra queste torri [...] gli edifici sono tutti relativamente bassi. Raramente superano i sei piani. [...] A un esame più attento dei tetti di questi edifici, si può scorgere una tonalità che suggerisce la presenza di rigogliose piantumazioni. (p. 109)

Ferriss-Le Corbusier: chi ha letto chi? Ma il cartesianesimo del secondo è annullato dal trascendentalismo, erede di Emerson e Whitman, del primo:

La prima impressione confermata della città è dunque quella di una vasta pianura non priva di vegetazione dalla quale si innalzano a una notevole distanza reciproca imponenti picchi rocciosi (*ibid.*).

Una città divisa in zoning, ma del tutto particolare: tre centri collegati tra loro da strade a formare una stella a sei punte (il sigillo di Salomone? Una doppia Trinità?): il Centro degli Affari, il Centro per le Arti e il Centro per le Scienze, come a dire che senza uno di questi distretti gli altri due restano orfani di una parte importante.

Il simbolo della stella non fa che anticipare l'Epilogo. Come il protagonista di *News from Nowhere* di William Morris (1890), forse l'ultima vera utopia (poi non ci saranno altro che distopie), che nell'ultima pagina del romanzo si sveglia nel suo letto rendendosi conto di aver sognato il sol dell'avenire, così anche Ferriss sa che quella sua città, per ora, è soltanto "un miraggio" (p. 142). Ma l'Autore si augura che quell'influenza ancora del tutto inconscia che l'Architettura esercita, potrà presto diventare un effetto consapevole sugli abitanti delle città. Sarà necessario un lavoro d'*équipe*, che veda riuniti attorno a un tavolo da disegno, oltre all'architetto, "lo scienziato, lo psicologo, il filosofo..." (*ibid.*). Ferriss è consapevole che gran parte delle sue proposte non contribuiranno alla Metropoli del Futuro che "per più di qualche minuzia" (*ibid.*). Ma la certezza che la "città tripartita" possa un giorno realizzarsi è affidata a un vecchio *topos* caro, tra gli altri, a Filarete, Manzoni e Potocki: il futuro ha origini nel passato e il "presente è il futuro del passato"⁴. Ferriss chiude citando "un'iscrizione piuttosto curiosa", in cui si è imbattuto alcuni anni prima. Un manoscritto "in parte mutilato, probabilmente di origine molto antica" (p. 142). Conteneva forse "un indizio" (*ibid.*), si chiede l'Autore? L'iscrizione, priva dell'ultima parola nell'angolo in basso a destra del foglio, così riporta: "THE CITY | COULD BE MADE IN THE IMAGE OF | MAN | WHO IS MADE IN THE IMAGE OF [...]"⁵. Non è difficile completare la parola mancante.

Un lungo, splendido saggio del curatore, Alessandro Canevari, dal titolo *Metropoli-Stilopoli*, chiude e arricchisce il volume. In esso l'Autore ricostruisce l'ambiente e le vicende in cui nacquero il testo e le illustrazioni di Ferriss, ricordando fin dall'inizio il ruolo che ebbe nella loro riscoperta il Rem Koolhaas di *Delirious New York* (1978). Canevari coglie alcuni elementi decisivi del lascito del grande disegnatore, ad esempio quando sottolinea che "Le torri immateriali e le vedute urbane scaturite dal genio di Ferriss inform[i]no e conferisc[a]no legittimità al potenziale sviluppo della città americana nell'opinione pubblica e nell'immaginario collettivo, in modo decisamente più diretto ed efficace di molte autorevoli argomentazioni e della maggior parte delle realizzazioni compiute dagli architetti" (p. 163); oppure quando evidenzia come "Nel fronteggiare i richiami seducenti della metropoli, quella figura solitaria, che tradisce riferimenti autobiografici – che spesso appare, aggiungiamo noi, nei suoi tenebrosi disegni a carboncino –, sembr[i] presentarsi proprio come quell'unico spettatore ideale in grado di leggere le contraddizioni urbane dell'oggi e, votandosi al loro superamento, mostrarsi capace di assemblare le parti disperate della città in un tutto comprensibile" (p. 171). E la fascinazione del testo non gli fa chiudere gli occhi di fronte a qualche piccola contraddizione con quanto dallo stesso Ferriss affermato contro chi impila "Partenoni sulla sommità dei grattacieli" (pp. 92 e 167), quando egli disegna in cima ai suoi modernissimi grattacieli "penthouse e giardini pensili in forme classiche, forme di un lusso austero e spirituale" (p. 167).

Un libro, questo che abbiamo recensito, che sarebbe sicuramente piaciuto moltissimo a James G. Ballard, coi suoi anti-eroi che salgono sui grattacieli per scrutare l'ignoto e pericoloso orizzonte, e che caldamente raccomandiamo agli amanti dell'architettura.

NOTE

¹ Come si legge nella quarta di copertina.

² Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 172.

³ Cfr. Plutarco, *Quæst. conv.*, VIII, 2.

⁴ Come si legge, sempre, nella quarta di copertina.

⁵ "La città | potrebbe essere fatta a immagine dell' | uomo | che è fatto a immagine di [...]".

marcella aprile

antico e nuovo. l'architettura, il tempo, la storia

recensione a
Angelo Torricelli, *Il momento presente
del passato. Scritti e progetti di architettura*,
FrancoAngeli, Milano 2022

244



La storia è "la scienza degli uomini nel tempo" (Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, 1940-43; *Apologia della storia o mestiere di storico*, I ed. italiana, Einaudi, Torino 1950).

"Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis" (Marco Tullio Cicerone, *De Oratore*, II, 9, 36; 55 a.C.).

La storia non è una semplice serie di avvenimenti che si susseguono nel tempo, ma è un insieme di fatti connessi da una complessa rete di rapporti logici, chiari e comprensibili (cfr. Erodoto, *Ιστορία*, V sec. a.C.).

La storia richiede un *narratore*. Se è una *narrazione* – per ciò stesso – è caratterizzata da una ambiguità semantica, poiché contiene sia gli eventi che il racconto degli eventi, gli uni e l'altro interpretati dal narratore.

La storia non perde mai la sua capacità di documentazione, ancorché sia scritta e riscritta e sedimentata in *strati* la cui successione è continuamente modificata in ragione degli esiti che il passato riverbera sul presente o delle linee di pensiero che il presente proietta sul passato.

La storia è il convitato di pietra?

Saggi progetti e disegni di Angelo Torricelli – raccolti e *allineati* sotto il titolo *Il momento presente del passato* – raccontano dell'immanenza della storia nel processo progettuale; storia che non richiede di essere cristallizzata nel tempo e nello spazio ma di arricchirsi della nuova trasformazione che il progetto induce in un luogo: "Questa linea interpretativa, lontana dal riproporre il logoro scontro tra *novatori* e *conservatori*, tra progettisti e restauratori, vuole saggiare il rapporto tra l'antico e il nuovo in quanto tema specifico dell'architettura. Da sempre la pratica del costruire si svolge con tempi e modi che la distinguono dalle altre attività artistiche, sia in ragione degli obblighi che l'architettura contrae con le necessità d'uso, sia per l'insistere e il modificarsi nel tempo dell'edificio, pur in uno stesso luogo, dove sempre sedimentano i mutanti valori della città e le relazioni con il suo territorio" (*Non per altro si restaura che per apprendervi*, p. 21).

D'altra parte la storia non deve essere necessariamente scritta: chiese, case, ponti, teatri, strade, piazze, giardini... sono capaci di raccontare le loro vicende e quelle di un luogo con la stessa chiarezza di un testo, a condizione che si abbiano occhi per vedere e capire, a condizione che il processo temporale sia riconosciuto sia nella continuità che nella discontinuità degli eventi.

La storia che si ritrova nel volume è, prevalentemente, rappresentata dalla *rovina* cioè da un *resto* che era parte di un insieme più ampio, perduto, e che, perciò stesso, ha assunto una sua autonomia; che inoltre – pur potendo fornire indizi e criteri per risalire alla forma originaria di appartenenza – genererà comunque una forma con un nuovo sistema di relazioni, in un nuovo insieme di significati e attribuzioni. In altri termini, la *rovina* (come qualunque altra architettura) sta fuori da un processo spazio/temporale che si muove meccanicamente dal passato al presente al futuro ed è, quindi, capace di annullare la distanza tra sé e l'osservatore.

Il libro si divide in tre parti, l'una contenente i nove saggi di Torricelli e quello introduttivo di Di Benedetto; l'altra un album di opere e disegni; l'ultima otto progetti e una postfazione di Collotti.

La prima esplicita e articola il ragionamento sui rapporti tra il progetto di architettura e la quella *storia particolare* che è l'archeologia. Quest'ultima – substrato vivo talvolta di un singolo edificio, talvolta di una specifica città – diventa materia necessaria a una ulteriore trasformazione: l'archeologia, pur studiando il passato attraverso la raccolta, la documentazione e l'analisi delle tracce materiali sopravvissute agli uomini che hanno abitato un certo luogo – si avvale, come già detto, di un tempo sincrono allo stesso modo del progetto di architettura.

La seconda è una breve raccolta di disegni costruiti con diversi metodi di rappresentazione. In particolare, gli schizzi dell'acropoli di Atene, di villa Adriana a Tivoli e di Alessandria – piuttosto che ruderi – sembrano rappresentare architetture non finite (forse incomplete!) pronte a sviluppare a pieno il loro potenziale formale.

La terza contiene i progetti con i quali l'autore/progettista vuole dimostrare e declinare il suo modo di attendere alla storia. Parole ricorrenti, non solo

nei saggi, come “sovrascrittura”, “sovrimpressioni”, “innesti e addizioni” dichiarano il metodo sotteso agli interventi: c’è un *testo* che si trasforma senza perdere il senso e il significato originari; c’è un’*immagine* su cui si applica un’altra immagine, quasi, in filigrana; c’è un *oggetto* che cambia forma per via endogena o esogena o per entrambe.

Nel saggio *Conservazione e progetto*, citando ancora Cavaceppi, Torricelli confessa che “di quella frase avevo forzato il senso originario, poiché mi pareva che, in modo emblematico, mettesse in risalto un’aporia fondativa dell’architettura: quella tra virtualità di significato dell’edificio antico e figurazione del nuovo che si incarna negli stessi materiali della fabbrica e permea la costruzione sin dal progetto” (p. 40). Sicché appare chiaro come il progetto su edifici o sistemi di edifici esistenti – ancorché antichi – debba tendere a ricostituire la “cultura unitaria” e come, pertanto, debba avvalersi di strategie di intervento diversificate: cioè l’esatto contrario di quanto prevedono il restauro conservativo piuttosto che il ripristino dello status quo ante, indicati a norma di legge per qualsiasi intervento su un esistente in cui la storia si sia, appena, *addensata*.

Nel saggio successivo *La ricerca progettuale come interrogazione del tempo* l’autore ragiona sul rapporto tra archeologia e architettura, avendo come terreno di confronto la città, “un colossale artefatto che si sviluppa nel corso del tempo attraverso sovrapposizioni e stratificazioni, ridefinendo lentamente le gerarchie di cui è composta. In essa, come una sezione geologica, passato e presente convivono. [...] Comprendere le città e le loro immagini nella loro reale consistenza, che è quella del montaggio di tempi eterogenei, consentirebbe di riavvicinarsi al senso della storia, superando le distorsioni che hanno sminuito l’autorevolezza stessa della cultura del progetto” (p. 44). Lo *scavo* e il *progetto* sono strumenti di conoscenza collettiva, anche, per le comunità insediate, disvelando radici, trasformazioni e permanenze, compiutezze e incompiutezze che potrebbero essere nascoste o dissimulate.

Ne *La lezione di villa Adriana* Torricelli inizia con una affermazione perentoria: “è un luogo dell’architettura, intesa in quanto disciplina, è un *topos*, un testo che ricorre e permane, continuamente rivisitato anche se non sempre capito nel suo significato autentico” (p. 78).

È una collezione di architetture di varia provenienza, messe a confronto in una esposizione di tipo museale, “con un intento conoscitivo analogo a quello che aveva ispirato la creazione della biblioteca-museo di Alessandria d’Egitto”. L’annotazione più interessante è quella di aver sottolineato l’anomalia di un manufatto, ancorché grandioso, che è stato riconosciuto solo dopo la sua riduzione a *rovina* e, dunque, di essere stato valutato solo attraverso le ricostruzioni, cioè le “re-invenzioni” – fatte dal Rinascimento in poi. In particolare, la ricostruzione/interpretazione piranesiana mette in evidenza il carattere fondamentale della villa, quello di un impianto che esplicita con chiarezza la “fusione tra costruzione propriamente architettonica e costruzione di suolo” e di una tecnica di montaggio “dove i pezzi della composizione, posti uno accanto all’altro, esprimono un concetto inatteso, acquistano un carattere nuovo che deriva dalla loro giustapposizione” (p. 82). In definitiva ciò che Torricelli mette in evidenza di villa Adriana è il suo assetto topologico, capace di modificare il paesaggio in ragione delle modalità del cammino tra i ruderi e dei punti di osservazione.

Queste considerazioni stanno alla base del progetto che lo stesso Torricelli ha redatto per villa Adriana nel 2018 (due anni dopo il saggio), nel quale a un itinerario ciclo-pedonale è affidato il compito di diventare una sorta di “percorso museale *en plein air*” (p. 111) al fine di attivare una sequenza di “viste-fotogrammi” e sollecitare la riscrittura (e ricostruzione mentale) del complesso; mentre a una seconda tratta dello stesso percorso è delegata, prevalentemente, la percezione del disegno del suolo. Nello stesso progetto agli assi ordinatori del nuovo insediamento – “intesi come preesistenti alla millenaria sequenza di eventi costruttivi” – è attribuito il ruolo di “riferimento e misura”.

Il saggio *Invenzione dell’antico. Studi e progetti per Milano archeologica* contiene appunto l’*invenzione* di un versante archeologico che svela un carattere della città poco noto o comunemente considerato irrilevante. Citando il concetto di “profondità abitata” di De Chirico, Torricelli suggerisce

di mettere “in scena, in rappresentazione qualcosa che implichi il fatto che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare” (p. 66). Sicché sono individuati tre ambiti della città nei quali sono visibili: stratificazioni e sovrapposizioni compatibili con l'impianto antico; anomalie derivate sia dalle riedificazioni, adattamenti e restauri di alcuni edifici o dalla modificazione di tracciati viari; realtà sovrapposte, l'una visibile l'altra sotterranea. La proposta di istituzione di un museo archeologico milanese e i luoghi prima indicati contribuirebbero a trasgredire “i dati più ovvi della città visibile – in particolare nel suo assetto monocentrico ereditato dall'urbanistica ottocentesca – e, quindi, la costruzione di una città *altra* come fondamento per il progetto” (p. 66).

L'archeologia può assumere un nuovo significato per il progetto di architettura: non solo dispositivo di conoscenza ma, anche, strumento di rinnovamento.

guglielmo bilancioni

visione, calcolo e intenzione in architettura

recensione a

Mario Curti, *Oculus fallit. Il tempio greco e il mito delle 'correzioni ottiche'*,
prefazione di Louis Godart,
Campisano Editore, Roma 2021



In un tracciato regolatore, nell'entasi di una colonna, nel toro su un basamento di una colonna, nella rastremazione di una colonna o nell'aumento che inspessisce un architrave vive, e appare come forma, il mito dell'architettura.

L'abaco delle sue componenti immateriali.

Lo spiega bene Mario Curti in un libro potente, profondo e appassionato, al centro del quale sta il carattere fondativo di ogni architettura: il nesso fra intenzione e rappresentazione.

Nello studio di questa materia estremamente vasta l'Autore diviene Trattatista e Analista, storico ed esteta; poiché la questione delle cosiddette 'correzioni ottiche', spesso più sentite che non percepite, ha attraversato tutta la storia dell'architettura e suscitato infinite diatribe, e molte "interpretazioni fantasiose", scrive Curti, da Vitruvio ai nostri giorni.

Le contraddizioni, le oscurità e le incongruenze di Vitruvio, le sue fonti greche a noi sconosciute – "l'Autore greco da cui Vitruvio trae notizie" – sono l'*incipit* di questo libro, scritto con avventurosa precisione, che desidera colmare lacune, fugare dubbi, elencare ipotesi, e infine, risolvere problemi. Vuole interpretare.

"[...] e lo stilobate bisogna finirlo in modo che abbia nel mezzo un'aggiunta correttiva conseguita con gli scamilli impari; se lo si farà orizzontale perfetto, sembrerà, all'occhio, cavo nel mezzo".

Questo scrive Vitruvio sulla questione "la più controversa – dice Curti – di tutte le correzioni" degli *scamilli impares*. Questione assai dibattuta – vexata quæstio! – a un tempo astratta e concreta, nella quale visione percezione e costruzione si fondono in un orizzonte immateriale nel preciso punto di confluenza fra materia e spirito.

Per questo gli *Scamilli impares* furono una volta definiti "antimateria dell'architettura". E anche su questo Mario Curti, studioso di rango, scrive un libro sul "Mito" delle correzioni ottiche.

"Del tutto inevitabili, quasi automatiche" derivate dall'esperienza, dalla pratica costruttiva, dalla consuetudine e dalla natura dei materiali; sono congenite, innate, connaturate, già-da-sempre-date.

Questa idea etimologica, derivativa – 'questo viene da questo' – della storia evolutiva dell'architettura, che mostra intenzione e variazione come un fatto naturale, è alla base di quello che gli archeologi inglesi hanno definito, in modo illuminante, *Refinements*. Che sono perfezionamenti, ma che hanno in sé raffinatezza e ricercatezza, sofisticata eleganza, sottigliezza e squisattezza, tutte qualità che definiscono, in quanto tale, il tempio greco.

La divina proporzione, la prospettiva, azione e reazione, spinte e controspinte, forma e forza, euritmia e simmetria, la Matematica pitagorica: tutto concorre in questo libro di scienza dell'architettura a disvelare il nesso – semplice, ove esso sia un risultato – fra intenzione ed espressione. In una ammirevole comprensione analitica che è il prodotto di molto studio.

Nella misura sta l'armonia delle parti, nella loro commodularità, si cela il loro concorrere all'Uno, proprio laddove le colonne in un punto siano più corte o in un punto ingrossate o un architrave sia più spesso in un punto che in un altro. L'armonia delle piccole parti risolve il rapporto fra forma e dimensione, il nesso stretto fra regola e deroga, la disinvoltura delle volute aberrazioni, e mostra il nodo decisivo, in architettura, fra finzione e illusione.

"Quanto agli edifici che parlano – dice l'*Eupalino* di Paul Valéry – preferisco quelli che parlano chiaro". E il tempio greco è l'emblema universale di bellezza e chiarezza.

Lo sguardo coraggioso di Mario Curti sulla realtà costruita opera una resurrezione ottica della dialettica fra materia e spirito, una celebrazione micologica degli aspetti immateriali dell'architettura, e spiega il dispositivo psichico – visuale – di virtuose deformazioni, dell'adeguamento raffinate e dell'insieme come *mixtio* perfetta dei componenti.

Commistione di qualcosa che c'è ma non si vede che si congiunge con qualcosa che si vede ma non c'è. Questo è il mito.

Qui sta l'eterno scambio fra Magia misuratrice, *Maya*, e Ordine differenziante, *Rta*.

A fondamento di questo scambio soggiacciono il Logico e il 'naturale', le misure ideali, la capanna primitiva e gli Ordini architettonici, le leggi della *Vênustas*, *Adiectiones* e *Detractiones*, le *temperaturæ*, e le 'clamorose discordanze', l'aria, che corrode la visione della pietra, fra le colonne e sulle rastremazioni della colonna.

Fra Visione e percezione vi sono calcoli, dispositivi tecnici e linguistici, grammaticali e sintattici, il conflitto prospettiva-proporzione, il felice dissidio fra grandezze apparenti e canone.

Il *Logos Optikòs* studiato da Curti esprime, in teorie troppo belle per non essere vere, e lo esprime con ragione e intelligenza, che il Principio dell'arte è molto simile al principio che muove la Natura, esplora ciò che è prescrittivo e ciò che è restrittivo, e ne estrae i gradi di libertà in un racconto dell'esattezza e dei suoi dispositivi dissimulanti. Opera in questo una quadratura del cerchio fra Legge e Natura e fra natura e cultura. E arriva ad argomentare, con il suo amato Hittorf, la riduzione di una molteplicità di scopi a una unità di effetto.

Moltissimi autori sfilano in processione in questo denso libro, in pratica tutta la storia dell'architettura, da Daniele Barbaro ad Auguste Choisy, che ne *Le pittoresque grec*, evoca "Non strumenti di costruzione né elementi di architettura ma costrutti matematici, figure del pensiero, purissime astrazioni".

O Konrad Fiedler: "I greci non hanno inventato nulla nella loro architettura, ma hanno sviluppato solo ciò che hanno ricevuto dalla tradizione, e con una consapevolezza così chiara che sono necessariamente arrivati a un risultato in cui ogni cosa che ricordasse direttamente quanto richiesto dai bisogni e dai desideri, dalla natura del materiale utilizzato e dalle condizioni di costruzione, era scomparso salvo qualche debolissima eco". Pura visibilità. Il tempio greco, per questo, è pura espressione di forma, un monumento dedicato alla bellezza ideale. Nella ripetizione di un tipo ideale, e nelle sue lente, impercettibili variazioni, il tempio greco è il fondamento di una ontologia dell'architettura.

Archetipo, prototipo, aureo germe di ogni architettura il tempio è Modello e generatore di moduli, e di modi, figura dell'origine di ogni costruire e sede della lotta greca fra gravame e sostegno, in fermo equilibrio di forze potentissime.

Poiché, come sancito definitivamente nel canone di Policleto, "il bello appare a poco a poco, attraverso molti numeri".

Τέχνη è a un tempo capacità dell'artigiano e visione dell'artista, è arte e tecnica in uno, che vale per compiacere gli occhi quanto per compiacere la mente.

È appropriatezza, giustezza, stabilità, rettitudine estetica ed etica, "*venusta species commodusque aspectus*".

La mitizzazione del tempio, scrive Curti è "una questione perfettamente in sintonia per i suoi aspetti misteriosi e inspiegabili con tutte quelle culture estetiche idealistiche e spiritualistiche presenti, sia pure in forma diversa, nei vari periodi storici".

Il compito che si è dato: emendare errori, vedere e capire, centrare la Pupilla nella quale transitano i raggi, o razzi, della visione, procedere ai continui aggiornamenti che più di una interpretazione incerta ha richiesto, vagliare le analogie e le differenze fra autori come Alberti, Francesco di Giorgio, Cesariano, Philandro, Gallaccini, Del Monte, Perrault, i Sangallo, Serlio, far vedere podio dado stilobate e tutto ciò che è in architettura fondamento attacco a terra, base visiva e a un tempo recipiente di significato. E tutto questo – compito assai impegnativo! – con le seste negli occhi, calcolante precisione, e sempre aperto il terzo occhio della lungimirante immaginazione, nella urgenza normativa del definire, fra contrappunto e registro, aggiustamento e approssimazione, apparecchiatura e procedimento, relativo e assoluto.

Pensiero ricorrente, il modo della *Varietas*, sigillo della regola, alla confluenza fra materiale e spirituale, fra regola e forma, fra libertà e necessità; di più: alla delicata e inafferrabile confluenza fra teoria e pratica.

Il mito, qui, è il mito della tecnica nella storia dell'architettura, declinato in una specifica espressione – in apparenza un dettaglio. Una scienza dei modi dell'apparire che intreccia il cosiddetto 'creativo' con le idee e le forme trasmesse dalla Tradizione.

In Bernardo Silvestre *Oculus è mundus radius cælum sidus lumen caput*, vivifico creatore delle cose, soglia dell'immensità.

Esso lega, come nel Timeo, l'anima individuale al principio cosmico, esso contempera la particolarità dell'opera e la generalità del precetto. Trattiene l'identità nella varietà, raccoglie rapporti intrinseci, proporzioni, condizioni formali e influenze e "condensa ciò che vi è di preciso in estetica", come scrisse Valéry nella prefazione a *Le Nombre d'Or* di Ghyka.

In questa storia dell'architettura *sub specie Mathematica* trattata *more geometrico*, l'Autore esercita anche il necessario mestiere del critico, con la severità commisurata all'importanza che per lui hanno le questioni trattate. Goodyear tradisce una "generica visione *spontaneistica* dell'architettura antica"; ed è spettacolare quando polemizza con Dinsmoor – "per altri versi da considerare uno studioso scrupoloso dell'architettura greca".

La sorgente dalla quale Curti deriva i suoi pensieri è la Precisione il cui esito vero è la Bellezza incorporea che si cela alla confluenza fra il visibile e l'invisibile, fra poesia e matematica.

Nel teorizzare il tempio come organismo vivente con la elasticità del sentimento della forma, e con il sentimento della ragione, il Nostro autore mostra acribia, che non è solo attitudine filologica ma desiderio di verità. Verità che non sarà mai pienamente raggiunta – e ogni autentico studioso ne è consapevole. Poiché le verità della metafisica sono quelle di cui è vero anche il contrario.

E non vi è dubbio che l'architettura incorpori, regina delle arti, molte verità della metafisica.

Divengono qui effettuali l'Enigma di Democrito "ogni curva è un angolo", e quello di Euclide "due rette parallele si incontrano all'infinito".

Leggendo questo libro si imparano molte cose importanti. Ad esempio: che il mito della precisione non confligge con l'immaginazione ma la integra, la rende visibile.

E anche che Proporzione è sempre proporzione umana, da Vitruvio a Dürer a Le Corbusier, ed è sempre aurea perché anela a temperare umano e divino, contingente e Superiore, le cose che sono e quelle che non sono, come in Protagora. E impariamo anche che, sempre, "there's more in the picture than meets the eye".

A Mario Curti, che ha sempre mostrato come congiunte la componente scientifica e quella esoterica in architettura, piacerà di certo questo pensiero di Herbert Read:

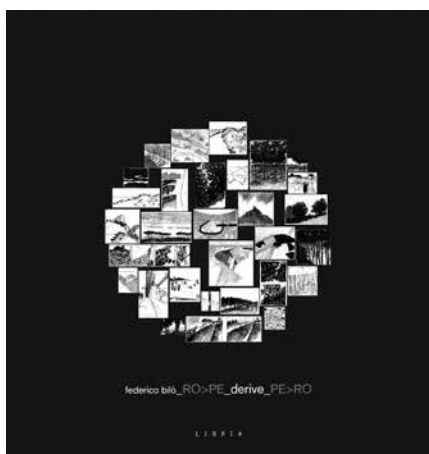
"The mystery, the magic, the imponderable and incommensurable majesty of the Sphinx exists side by side with the geometrical exactitude, the mathematical precision of the Pyramids".

antonio alberto clemente

il paesaggio dell'autostrada dei parchi. osservazioni in itinere

recensione a
Federico Bilò, *RO>PE_derive_PE>RO*,
Libria, Melfi 2021

250



Ci sono libri accademici. E ci sono libri dei quali l'accademia ha bisogno. *RO>PE_derive_PE>RO* di Federico Bilò appartiene alla seconda categoria. Apre all'immaginazione. Allarga gli orizzonti dello sguardo. Mette in tensione disegni e testo.

È un libro che costruisce la sua realtà in movimento, talvolta a velocità elevata. Protagonista assoluta è l'osservazione dei contesti che l'autostrada propone nel tragitto di andata e ritorno da Roma a Pescara. I contenuti principali sono gli schizzi esplorativi, le percezioni di paesaggio, le intuizioni tridimensionali.

Accanto a questo c'è tutto quello che non è visione esplicita. I pensieri che seguono sono il tentativo di darne conto.

Approdi dello sguardo

Valerio Magrelli apre *La vicevita* con queste parole: "chi sta in treno, è segno che vuole andare da qualche parte, e lo fa sempre e solo in vista di qualcos'altro. Il suo scopo, cioè, risiede altrove: l'unico a fare eccezione, è il personale viaggiante. La nostra vita pullula di queste attività strumentali e vicarie, nel corso delle quali, più che vivere, aspettiamo di vivere, o per meglio dire, viviamo in attesa di altro. [...] Sono i momenti in cui facciamo da veicolo a noi stessi. È ciò che chiamerei: la vicevita".

A prescindere dal mezzo utilizzato per andare da un luogo all'altro, Bilò dimostra che non sempre è così. Il transito può anche non essere un'attività vicaria. È vero che il continuo andirivieni Roma>Pescara>Roma è uno spostamento casa>lavoro>casa. Ma non è vicevita. È vita a tutti gli effetti. C'è lo sguardo che fa la differenza; c'è la messa a fuoco del territorio che eccede l'idea del viaggio come semplice spostamento; c'è l'attivazione dei sensi che consente di cogliere le sfumature, sempre diverse, del paesaggio.

Certo, in trent'anni di reciproci attraversamenti dal Tirreno all'Adriatico, c'è il rischio che la capacità di osservazione vada scemando, fino a esaurirsi del tutto. Può accadere. Non è facile allenare la vista a scrutare, sempre, ciò che scorre oltre il parabrezza, oppure lateralmente dai finestrini. Complice la velocità, ci si può abituare a non vedere ma ad attendere solo l'arrivo a destinazione. Ed è così che il paesaggio diventa panorama; che il territorio si trasforma in mero supporto per il traffico veicolare; che lo sguardo attento cede il passo alla percezione distratta. Superficialità incombenti che non hanno attecchito: *RO>PE_derive_PE>RO* è un *Canto alla durata* che, come Peter Handke ha dimostrato può avvenire a una sola condizione: quando al primo sguardo seguono "numerosi altri primi sguardi". È l'unico modo per evitare che il tempo imponga una progressiva afasia visiva. E per tener viva la capacità di sorprendersi di fronte alle infinite specificità dell'Autostrada dei Parchi.

Di verso opposto

Ne *Il lavoro delle contraddizioni*, Edgar Morin accosta due citazioni di Blaise Pascal e Niels Bohr. Il titolo e le due frasi consentono una postura diversa dalla quale leggere *RO>PE_derive_PE>RO*.

Il tema della contraddizione attraversa, da sempre, il rapporto tra autostrada e paesaggio. Dire autostrada, per molti, significa *contra-dicere* il paesaggio, dir cosa contraria al suo aspetto naturale, entrare in contraddizione con le sue peculiarità. Bilò si inserisce in questa apparente contrapposizione, delineando una possibile alternativa nel descrivere e interpretare la realtà. La citazione di Pascal lo conferma: "l'errore non è il contrario della verità, ma la dimenticanza della verità contraria".

Qual è l'errore? L'autostrada è un corpo estraneo rispetto al paesaggio: tutti i disegni vanno oltre questo luogo comune. Intercettano territori, colgono peculiarità, identificano visuali, svelano angolazioni. E aprono alla verità contraria: è il paesaggio che ha accolto l'autostrada; che ha disegnato la sua giacitura; che ha stabilito i luoghi attraverso i quali sarebbe dovuta passare. I disegni mettono in evidenza uno sguardo radicalmente relazionale o, per dirla altrimenti, l'inseparabilità tra autostrada e paesaggio (Taccuino, 40, 2019, pp. 60-63).

Inoltre, i disegni sono la traduzione grafica di un metodo: una traiettoria visiva non esaurisce l'atto di vedere. Osservare il paesaggio significa esserne parte integrante. Alcuni acquerelli, soprattutto i più recenti (Taccuino, 45, 2020, p. 35; Taccuino, 44, 2020, pp. 88-89 e 96-99), hanno anche un verso opposto; contrario; speculare. Le didascalie indicano solo uno dei lati da cui guardarli ma lì si può anche invertire, capovolgere o metterli sotto-sopra, il risultato non cambia. È solo un'altra delle tante prospettive possibili.

Sarà perché, come ricorda Bohr, “il contrario di una verità profonda è un'altra verità profonda”?

Visione della didattica

Disegnare e insegnare, etimologicamente, appartengono alla stessa famiglia. Lasciare il segno è ciò che li unisce. Incidere la carta (o qualsiasi altro materiale) è, però, diverso da incidere (in positivo) nella vita di uno studente. Al limite, si può essere artisti “a mano libera” senza essere bravi docenti. Bilò ne è perfettamente cosciente. Ecco perché, nei suoi disegni, non c'è mai nessun virtuosismo grafico fine a sé stesso. Ogni rappresentazione contiene precise indicazioni dimensionali: tanto le più risalenti nel tempo quanto le più recenti, consentono di farsi un'idea dei rapporti scalari tra la costruzione dello spazio agricolo e l'infrastruttura autostradale (Taccuino, 34, 2013, p. 42); tra le geometrie e le forme dei luoghi (Taccuino, 39, 2017, pp. 83-85); tra la tessitura dei campi e il fuori scala orizzontale della piana del Fucino (Taccuino, 40, 2018, pp. 68-70). Molte immagini sono la testimonianza di come la geografia sia la radice etimologica del paesaggio: dalle montagne poco prima di Cocullo che tracciano la giacitura della sede autostradale (Taccuino, 45, 2020, pp. 40-41), allo studio per Colline Adriatiche (Taccuino, 45, 2020, pp. 102-103). I disegni sono testi visivi: le gallerie, a esempio, raccontano della velocità di crociera non elevata con la quale è stata affrontata la curva; di un'attesa breve prima della fuoriuscita; del paesaggio che cambia (Taccuino, 46, 2021, p. 30).

Bilò si inserisce, a pieno titolo, nella tradizione di quel linguaggio architettonico che fa riferimento a tre codici: grafico (disegni, immagini, cartografie...), numerico (quote, indicazioni dimensionali, parametri...) e testuale (relazioni, norme, regolamenti...). Per chi è inserito nella stessa tradizione, non è difficile leggere come questi tre codici concorrano, simultaneamente, a delineare le intenzioni di $RO > PE_derive_PE > RO$. Ed è proprio questo uno dei valori fondamentali che il libro esprime, soprattutto in un momento storico nel quale l'immagine ha fagocitato tutto. Infatti, è molto frequente incrociare disegni, render fotorealistici, visioni tridimensionali, senza nessuna quota, senza riferimento alle dimensioni e senza alcuna scala metrica che possano dare un senso a quelle che restano mere esercitazioni figurative. E nelle quali il testo, come ricorda George Steiner, “si riduce a didascalia delle immagini”.

È la condizione ordinaria di molti studenti di architettura. Che occorre ribaltare.

In tal senso, $RO > PE_derive_PE > RO$ è l'affermazione di un principio: entrare in aula non è più sufficiente. È diventato indispensabile saperne uscire per osservare direttamente i luoghi, per guardare con i propri occhi, per fare esperienza in prima persona. Sia pur in controcanto, è quello che emerge nel testo di chiusura del libro: *Attività duale, ovvero sul rapporto tra disegno e pratiche etnografiche*. La tesi che Bilò sostiene è esplicita: il disegno ha una straordinaria importanza nell'insegnamento del progetto di architettura. Non come itinerario esclusivo ma come presupposto per impostare quelli che Giancarlo De Carlo, in uno degli *Aforismi* pubblicati su “Domus”, ha definito i “ragionamenti limpidi che richiedono paziente lavoro e fervida immaginazione”. Solo così il docente potrà tornare a essere un intellettuale capace di mettere in discussione lo status quo, di avere una visione al futuro, di saper interpretare la società con i suoi problemi e le sue opportunità. Lo studente deve sapere che l'architetto non è soltanto l'artefice che modifica il territorio ma anche colui il quale è in grado di aprire un dialogo sulla propria idea di città, di esprimere una pluralità di competenze che vadano oltre la tecnica, di prendere la parola quando i temi sono di natura spaziale. $RO > PE_derive_PE > RO$ può apparire un diario di viaggio trentennale o un atlante di paesaggi autostradali. Certo è anche questo. Ma non solo questo: $RO > PE_derive_PE > RO$ è una riflessione su come ridisegnare l'insegnamento del progetto di architettura negli anni futuri.

252



Stampa ai sali d'argento su carta baritata opaca, impressionata con luce bioluminescente della *Cypridina Hilgendorffii*, 33 x 40 cm

Artiste che lavorano con lo spazio.

Artiste che si relazionano con il paesaggio urbano, naturale e architettonico.

Artiste che del paesaggio e dello spazio fanno il fulcro del loro operare.

Spazi e paesaggi reali, solo suggeriti, immaginati o che crediamo di vedere.

Città, montagne, mari, orizzonti, cieli non come scenografie, ma come luoghi dell'immagine fotografica.

arti visive

a cura di
paola di bello

cecilia del gatto

umi hotaru, 2021

Nelle sere primaverili è capitato a molti di vedere le agili lucciole guizzare nell'aria formando sottili scie luminose. Qualcuno forse ha provato ad afferrare al volo la facile preda e ha osservato il lumicino posto all'estremità dell'addome dell'insetto, pochi forse si sono domandati a cosa serva e come si produca quel chiarore. Così come pochi di quelli che si dilettono a osservare le brillanti scintille che accompagnano il remo che affonda nel mare, si interrogano sulla causa che origina quello scintillio, o la funzione che quelle luci misteriose hanno nel complesso svolgersi della vita marina. Quello che non si chiedono i comuni osservatori, è oggetto di indagine da parte degli scienziati, e ogni più comune e apparentemente semplice fenomeno naturale è sottoposto ad assidue e faticose ricerche, allo scopo di avvicinarsi alla risoluzione delle questioni che ogni fenomeno pone. Una manifestazione naturale tra le più complesse da analizzare è quella della bioluminescenza, ed è proprio quest'ultima ad aver acceso la scintilla che ha dato origine all'opera *Umi hotaru*.

Le lucciole marine (in giapponese "umi-hotaru"), piccoli crostacei che popolano le coste del Giappone, riescono a brillare anche dopo essere state essiccate, a differenza di altri animali bioluminescenti. L'interesse di sperimentare l'utilizzo della fonte luminosa di questi animaletti per la realizzazione di immagini è stata alimentata anche dallo studio di documenti e articoli che raccontano la scoperta di un uso particolare che le truppe nipponiche nella Seconda Guerra mondiale ne facevano.



Corrispondenza del 1944
(Seconda Guerra mondiale),
scritta a mano in giapponese antico, 4 fogli



Frame del video, 9' 12"



255



Numerosi esemplari venivano raccolti, essiccati e portati al fronte. I soldati nel loro equipaggiamento erano dotati di fialette contenenti polvere di umi-hotaru; ogni volta che avevano necessità di leggere mappe nell'oscurità o nella giungla, realizzavano sul palmo della mano una mistura di polvere e saliva che in pochi secondi riattivava la bioluminescenza e rendeva la mano luminosa di un turchese acceso. La fredda luce blu era abbastanza brillante da consentire ai soldati di leggere mappe, ma troppo debole per rivelare la posizione ai nemici vicini.

In un contesto come quello della guerra risulta difficile immaginare centinaia di studenti ed operatori ricercare ostracodi da essiccare, da inscatolare e consegnare al fronte, come anche immaginare i soldati che nel mezzo di una dura battaglia cercano di decifrare posizioni nemiche alla luce blu di crostacei di circa 3 mm. Nella tragedia di quel periodo – estremamente cruenta sul versante nipponico, che sfocerà nei bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki, i cui effetti furono devastanti in termini di vittime e di conseguenze ambientali e psicologiche – sono la scoperta e il racconto del lato umano che lasciano intravedere la fragilità, le paure, le contraddizioni di un popolo considerato riservato, rigido, preciso e proprio per questo avulso da emozioni.

Umi hotaru prende forma dall'intento di riportare in camera oscura la stessa dinamica di lettura, superandone l'esclusiva valenza bellica per imprimere un carattere più intimistico. Il fulcro del progetto fotografico è una lettera giapponese scritta a mano originale, inviata nel 1944 dai familiari ad un soldato in guerra, impressa in camera oscura sul foglio fotosensibile dalla luce bioluminescente degli umi-hotaru.

La carta washi utilizzata viene prodotta dalle fibre vegetali del gelso da carta; le sue caratteristiche sono la buona consistenza, la resistenza, la traslucidità. Soprattutto quest'ultima proprietà si è rivelata essenziale per la realizzazione delle immagini, in quanto ha permesso che la luce permeasse le sue fibre. Verosimilmente, i giapponesi al fronte sfruttavano questa proprietà per la lettura ponendo la mano illuminata sul retro della missiva. Gli ideogrammi raccontano di vita quotidiana, di eventi pudicamente accennati, di sentimenti universali. L'opera si compone di una sequenza, corrispondente alle facciate della missiva, di quattro stampe chimiche di piccolo formato e una installazione video in cui l'oscurità viene interrotta dal bagliore luminescente delle lucciole marine che delinea il contorno di una mano.

paola shiamtani

cristina de paola, *finis terrae*

Il lavoro multidisciplinare di Cristina De Paola indaga attraverso varie modalità i siti archeologici della penisola salentina, dove è nata e cresciuta, in relazione alla sua esperienza personale e quotidiana. L'artista tenta di acquisire una maggiore consapevolezza e conoscenza delle proprie origini attraverso una nuova mappatura fotografica degli spazi rurali. Gli ambienti naturali mutano nel momento in cui gli interventi scultorei o luminosi alterano la percezione di scene non più familiari; De Paola rivisita territori che testimoniano miti, antichi racconti popolari, secoli di incontri tra abitanti e ipotetici passanti.

Per De Paola il ritorno è inteso come un ripristino. L'interesse dell'artista consiste nel nutrire e mantenere un legame intimo, sentimentale, con la piccola città del Sud Italia. Con la serie *Finis Terrae* (2019-2021) esplora i legami tra paesaggi non domesticati, archivi fotografici di famiglia, simboli contemporanei e incisioni rupestri neolitiche – trovate nella Grotta dei Cervi (Porto Badisco, Otranto). All'interno della serie è presente una fotografia di quello che sembra essere un *dolmen*, una struttura di pietre accatastate che probabilmente ha avuto la funzione di un monumento sepolcrale preistorico. La costruzione simile ad un altare si erge silenziosa nello spazio, quasi precaria. Secondo De Paola, si sa poco o nulla di come sia nata questa disposizione rituale rocciosa, questo sospende l'opera in una frazione temporale che sta tra un mondo con cui interagiamo e a cui diamo significato come esseri umani, e un altro che esiste semplicemente senza di noi¹. L'immaginario di *Finis Terrae* parla della presenza ancestrale che solo uno sguardo attento può percepire, tracciando e illuminando le superfici di queste caverne, un senso di appartenenza che possono provare le mani che si immergono in queste acque.

Le giornate raffigurate nella grotta in *Il Mare di Enea* (2022 - in corso) appaiono umide. Il titolo del progetto fa riferimento a Enea, figlio di Afrodite e Anchise, che sarebbe arrivato per la prima volta in Italia proprio in questa insenatura che porta il suo nome. L'artista, addentrandosi in uno spazio ristretto, una grotta che richiama l'insenatura, colloca nella scena tenebrosa un oggetto luminoso che ha la forma di una iconografia popolare salentina. In questo luogo vuoto, un tempo, c'era solo la notte. L'installazione effimera viene successivamente documentata grazie ad una fotografia che ne rivela un'altra apertura oscura, dall'interno dell'architettura naturale. La scena si illumina parzialmente, nel tentativo di comunicare le qualità intangibili e le caratteristiche culturali dello spazio, ma anche la sua ruvida consistenza e fisicità, raramente viste, De Paola propone una nuova lettura del luogo senza tempo: la luminaria che ha le sembianze di un fiocco di neve è distesa brillante al terreno, generando calore intorno a sé. Questi ornamenti vengono utilizzati per decorare strade o feste tradizionali delle città: ora l'ambiente silenzioso e desolato della grotta viene elettrizzato.

Con il passare del tempo, la memoria della terra di Cristina De Paola si trasforma, mentre un'abbondanza di strati interpretativi e narrativi si accumula lentamente, contemporaneamente "rumori, suoni e dolci arie"² non cessano di saturare la costa.

257

NOTE

¹ Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, vol. 1, Collective Ink, Winchester 2011 (Horror of Philosophy, 1).

² William Shakespeare, *La Tempesta*, Act III, Scene II.



258



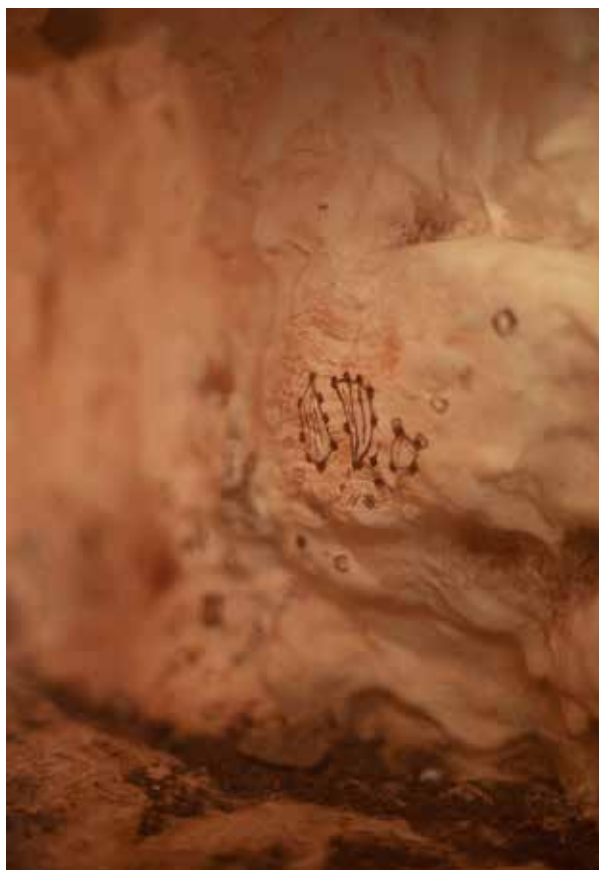
Cristina De Paola, *Finis Terrae*, 2019-2021,
scansione da Polaroid, stampa fine art, 60 x 60 cm

Cristina De Paola, *Finis Terrae*, 2019-2021,
stampa fine art, 50 x 50 cm

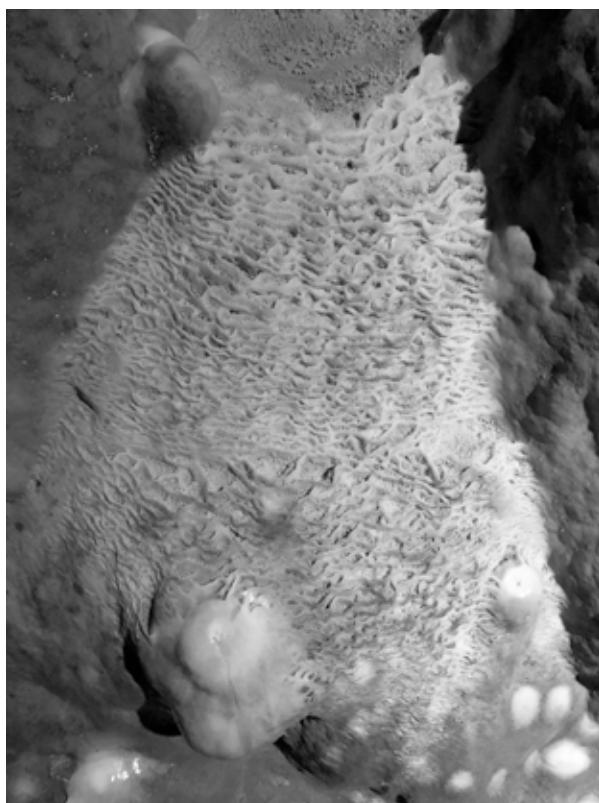
Cristina De Paola, *Finis Terrae*, 2019-2021,
Polaroid, 7,8 x 7,6 cm

Cristina De Paola, *Finis Terrae*, 2019-2021,
stampa fine art, 60 x 60 cm

Cristina De Paola, *Finis Terrae*, 2019-2021,
stampa fine art, 50 x 50 cm



259



Cristina De Paola, *Il Mare di Enea*, 2022 - in corso, stampa fine art, 100 x 70 cm

Cristina De Paola, *Il Mare di Enea*, 2022 - in corso, stampa fine art, 60 x 80 cm

Cristina De Paola, *Il Mare di Enea*, 2022 - in corso, stampa fine art, 17 x 20 cm

Cristina De Paola, *Il Mare di Enea*, 2022 - in corso, stampa fine art, 17 x 20 cm



Alberto Bertoni (photo Dino Ignani)

architetture poetiche

a cura di
alberto bertoni
paolo valesio

alberto bertoni

poeta e professore. la mia iniziazione poetica

Su un piano molto generale, constato che la poesia in sé e per sé non dovrebbe mai coincidere con un privato sfogo; né – all'opposto del luogo comune – con l'allegoria di una parallela realtà storica e assiologica, predeterminata da posizioni o ideologie collettive già "date": dal mio personale e storico punto di vista, un antinazifascismo da condividere a priori; un'effettiva parità di genere; un'assoluta libertà religiosa; un serio cammino da intraprendere a favore di un'effettiva ecologia della mente come della natura; il rispetto legalizzato di ogni forma di diversità; la fine del dominio dell'economia capitalista quale motore di socialità; e mai la guerra, mai, per risolvere contese fra stati...

Nemmeno, ho mai considerato la poesia come veicolo ideale per riconoscere e descrivere il varco verso un baluginante e divino aldilà, di cui il poeta sarebbe – per via di illuminazione ahimè autoriferita, detta e non mostrata – ad un tempo tramite e sacerdote. La poesia nella mia cognizione è esperienza diretta e sensoriale, testimonianza di un "fingersi nel pensiero e nella vita esperienze prima da interiorizzare e poi da condividere", consapevolezza – con James Joyce – che lo straordinario risiede in una quotidianità storica, personale perché dialogica e specifica in quanto frutto di concretissima situazione. Per l'appunto, come mi disse il mio primo, vero maestro di letteratura Ezio Raimondi, dopo aver letto il libro di poesie *Lettere stagionali* (1996, col quale esordivo a quarant'anni compiuti), la mia poesia è composta di "lettere metafisiche senza aldilà".

Quel che è certo è che sono nato come lettore, prima che come scrittore. La mia passione è esplosa quando avevo 12 anni e scopersi sull'antologia della scuola media inferiore, l'ottima *Leggere* edita da Zanichelli, che avrei potuto studiare (anche a memoria!) le opere di poeti ancora viventi.

Di lì è nata una passione per la lettura, prima di tutto, per cui come regalo per l'*Ottimo* conseguito all'esame di terza media, ai miei genitori chiesi di essere portato per la prima volta all'Ippodromo Arcoveggio di Bologna e di ricevere l'edizione integrale degli *Ossi di seppia* di Montale, pubblicata nelle edizioni allora bellissime dello Specchio Mondadori, avvolte in quella che sembrava una carta da pacchi e che, nel '69 (parliamo infatti del giugno del 1969, avevo poco più di quattordici anni), non erano facili da trovare, a maggior ragione nelle librerie, polverose e semibuie, di una "piccola città bastardo posto" come la mia Modena.

Infatti, il libro dovette essere ordinato e passò più di una settimana d'attesa spasmodica perché lo ricevessi. Lo lessi con grande passione scrivendoci su degli appunti, in una grafia ancora da bambino, e compiendo così una specie di sacrilegio sulla carta spessa di quelle edizioni. Nemmeno alla Mondadori hanno mai più consacrato alla poesia quella carta speciale e trasmesso così per via assieme tattile e visiva il fascino di una copertina di grafica essenziale, rivestita per di più di carta da pacchi.

Quando si nasce come lettori, si è pronti a condividere la propria esperienza, anzi si è proprio predisposti a renderla dialogica. Così, mentre comin-

261

ciavo a scrivere non soltanto le poesie liceali d'innamoramento per la tale o la tal'altra compagna di classe o di corridoio, mi sono *malgré moi* trovato dentro un'esperienza a due voci con un altro poeta, durante l'anno tremendo – per me, dal novembre 1979 al novembre 1980 – che la nostra generazione ha subito per ultima, cioè l'anno del servizio militare obbligatorio. Mi sono incontrato negli undici mesi passati all'Accademia Militare di Modena, non come cadetto ma come membro di una Compagnia di raccomandati più che venticinquenni, spesso laureati, di servizio ai cadetti, con un altro poeta modenese, molto ideologico, iscritto al Partito Comunista, Enrico Trebbi. Come il mio amico e concittadino Francesco Guccini, io comunista non lo sono mai stato, il mio primo voto l'avevo dato nel '75 al Partito Repubblicano (partito che – confesso – voterei volentieri anche oggi), ma con Trebbi e con la sua umanità profonda e già molto disillusa sul valore delle ideologie m'intesi subito e credo d'intendermi anche adesso che sono passati più di quarant'anni: nel nome della poesia e delle sue lingue, in particolare.

Questa esperienza si svolgeva nel pieno del marasma antropologico che erano quelle camerate quando Trebbi ed io eravamo caporali e verso mezzanotte dovevamo svolgere il contrappello: le camerate dove circolavano le siringhe piene di eroina e i Comandi facevano finta che non ci fossero, che la droga non esistesse e che il mondo d'inizio 1980 non andasse così. Era il contesto nel quale noi decidemmo di leggere – ad alta voce e in movimento – le nostre poesie, invece di fare il contrappello, come atto di ribellione e di civiltà, incontrando l'adesione di un altro scrittore e intellettuale che era nella stessa nostra condizione, lui provenendo da Ferrara, Stefano Tassinari, che in contemporanea stava costruendo l'esperienza di una Cooperativa editoriale e performativa, la "Cooperativa Charlie Chaplin". In quella sede aveva stampato il suo primo romanzo – peraltro molto bello anche se lui poi lo disconobbe – che si intitolava *Riflesso di ruggine*.

È una sorta di monologo interiore, scritto un po' alla Thomas Bernhard e un po' alla Peter Handke, un libro davvero di nuova generazione, con dietro la cultura psicologica austrotedesca oltre che ideologica di Tassinari: e anche allegorica, un po' da scuola francofortese, frutto di una bella esperienza intellettuale e di una persona rigorosa ma insieme generosa del suo genio. Lui si offrì spontaneamente di pubblicare un libro poetico mio e di Trebbi, a quattro mani, tenendo però separate le poesie dell'uno da quelle dell'altro perché io e Trebbi non abbiamo mai scritto insieme, ma un capitolo uno e un capitolo l'altro: *L'esatto tempo*, cioè una traduzione possibile di quel concetto greco di *kairòs* così decisivo tanto nella vita quanto nella poesia, un libro uscito proprio per la Cooperativa Charlie Chaplin nel maggio del 1981. E libro tributario della cultura dell'epoca, che era la cultura, come poi ha ironizzato Nanni Moretti nei suoi primi film (*Io sono un autarchico*, in particolare, e poi *Ecce bombo*: l'unico Moretti degno davvero di nota, in una parola), che assegnava alla poesia il ruolo della pietra di inciampo, cioè il ruolo della letteratura che non veniva a patti con niente e con nessuno, della letteratura che usava degli stilemi, dei giri di frasi e delle lingue sostanzialmente incomprensibili, ambiziose ed oscure, in armonia con la confusione, la commistione fra teoria e pratica, in una parola con l'illusione che fra *élites* "colte" e cultura di massa non sussistesse una frattura ormai definitiva.

Poco da fare. In poesia viveva ancora un'eredità più o meno occultamente condivisa dell'ermetismo (eclatante il caso della lingua poetica del comunista eretico Franco Fortini), modernizzato solo in apparenza dall'intransitività della neoavanguardia: "parrocchie" che avevano la stessa radice di base (quella di Luciano Anceschi e della sua scuola) dove le parole erano un po' parole in libertà, un po' sintagmi che cozzavano tra loro, un po' giochi di significante e di suoni che poi venivano fatti esplodere, un po' schizomorfismi derivati da una pretesa liberazione dell'inconscio, un po' formule ideologiche "disambientate", nel nome di una programmatica antimelodia, supportata da una sistematica distruzione della linearità espressiva, con la conseguenza di un'incomprensibilità sistematica e di una cancellazione programmatica della semanticità testuale.

Con *L'esatto tempo* alle spalle, Trebbi ed io cominciammo a fare delle serate performative, delle letture nelle biblioteche di Modena, o intorno a Modena, poi qualche volta a Bologna, anche se io allora non lavoravo ancora all'Università: serate quasi sempre senza pubblico. *Sic stantibus rebus*, nei primi anni '80 il pubblico della poesia praticamente non esisteva più. Più di una volta è successo che ci trovassimo in una situazione siffatta: due poeti,

un presentatore e magari uno spettatore o una spettatrice, o due spettatori e due spettatrici, perché la poesia toccava con mano l'assenza di capacità di arrivare a un pubblico, ma fingeva di stupirsi, richiamandosi magari a quella dimensione anche sociale di condivisione di messaggi, di stili, di lingue di cui era stata veicolo in un lontano passato, nelle sue origini greche e latine, poi trobadoriche e "dantesche", infine cortesi e accademiche o curiali, ma mai borghesi. Infatti, con l'irruzione della società borghese, del romanzo ad essa connesso e di una civiltà dominata dall'economia mercantile, la divaricazione ancora oggi irrimediabile fra l'atto di scrivere poesia e quello di leggerla è diventata una sorta di legge generalizzata, nel mondo globalizzato e in particolare in quello italiano. Dalla "fantasia al potere" come slogan assai promettente (al quale confesso di avere creduto anch'io) a cavallo della rivoluzione giovanile del Settantasette al riflusso craxiano e reaganiano della "Milano da bere", che ebbe il suo culmine nella prima metà degli anni '80 e che sancì l'ininfluenza dei fatti culturali nel nostro paese, il passo è stato tremendamente breve.

Questo destino "incivile" della poesia ho provato con convinzione sempre più radicata a rifiutarlo, così come l'idea conseguente della poesia quale macchina celibe non mi ha mai trovato in consonanza. Mi sentivo stupido quando con l'ingenuità piuttosto ottusa della giovinezza facevo leggere agli amici le mie poesie e questi dicevano: "Ma cosa volevi dire? Non si capisce niente". Certo, c'erano qualche giro prosodico, qualche strofa, qualche verso che si potevano definire belli e che venivano genericamente apprezzati da interlocutori comunque "distratti" o ben che andasse condiscenti, ma la poesia e la sua pratica rimanevano una specie di oggetto freddo, per non dire gelido. Inoltre, Modena non era l'ambiente migliore per crescere poeticamente e quindi andai molto in difficoltà, a trovarmi calato in una siffatta dimensione di sordità e mutismo consustanziale alla poesia che veniva scrivendosi. E intanto il Novecento declinava velocemente, senza che noi – giunti ormai oltre il mezzo del cammino di nostra vita – potessimo far niente per renderne più produttivo il declino: l'etichetta di Postmoderno, intanto sempre più diffusa in quel che rimaneva della critica, non dava assolutamente conto dei molti libri importanti che venivano ancora pubblicandosi.

Questa gravissima *impasse*, di carattere anche psicologico perché nella stoffa dialogica della poesia io ci ho sempre creduto moltissimo, ha cominciato a mostrare qualche crepa solo quando di lì a qualche anno cominciai a immergermi con fiducia un pochino più accentuata nella mia realtà bolognese e nei rapporti non solo poetici ma anche personali che erano venuti intanto creandosi. Per esempio, conobbi due poeti (uno ad un festival dell'Unità e l'altro invece all'Università), più giovani di me, che si sarebbero presto rivelati poeti di grande talento, nati negli anni '60 (quindi di 6-7 anni più giovani di me e la differenza allora era importante, c'era stato uno stacco generazionale): Giancarlo Sissa, un mantovano che era venuto a Bologna per studiare francese e Vito Bonito, foggiano, che avevo conosciuto in ambiente universitario perché anche lui come me allievo di Ezio Raimondi. Capii subito che erano già più bravi di me, che erano molto più poeti di me e che erano ontologicamente estranei ai dettami della neoavanguardia e della pulsione obbligata a una poesia che non si capiva: ma che anzi nella poesia riuscivano a proiettare un'ansia anche esistenziale, abrasiva e potentissima. Per loro la poesia era davvero un campo di tensione che s'impegnava a trasmettere un messaggio molto più ampio delle piccole storie personali, individuali. Io parlavo di flirt, di storie d'amore, di viaggi e non avevo ancora maturato l'esperienza letteraria (allievo com'ero di Raimondi e dunque portato a partire dal passato e dai suoi modelli "inarrivabili" per capire il presente) e tantomeno quella umana per scrivere davvero poesia. Per arrivare a questo secondo traguardo, molto più importante del primo, per poter dirsi "poeti", ebbi bisogno dello choc tremendo derivato dalla quasi contemporanea demenza dei miei genitori.

Nel frattempo, infatti, la mia "carriera" universitaria (che sarebbe cominciata professionalmente nel gennaio 1993) mi portava molto lontano dalla pratica poetica, nel senso che mi accingevo a diventare un docente e uno studioso, che si trovava a percorrere le strade della sistematicità, di una letteratura non più solo storica ma anche geografica, delle tecniche più avanzate del formalismo e della linguistica applicate a testi che erano tanto più credibili quanto più venivano da autori o da autrici morti e perciò già consegnati a una nobiltà compositiva in certa misura incontrovertibile: dei classici, insomma.

La letteratura di Raimondi non era una letteratura militante, anche se io – nel riconoscerlo maestro – inclinavo già verso la letteratura contemporanea, com'è giusto che sia coi maestri veri: non pedissequi imitatori, ma continuatori della loro lezione. Con lui ebbi anche delle discussioni, in materia: il mio interesse per la metrica gli faceva piacere, ma gli sarebbe piaciuto che cominciassi a studiare – prima del verso libero – l'ottava nei suoi meccanismi anche più segreti, fra Ariosto e Tasso. Così, cominciai una ricerca specifica sul valore e la funzione di emblema visivo-visionario del distico a rima baciata che suggella l'ottava narrativa "classica", ma in cuor mio mi sentivo molto più vicino al mondo della militanza contemporanea e al gusto novecentesco: tanto che abbandonai quasi subito quella ricerca e rafforzai piuttosto lo studio del verso libero.

Con quella decisione mi conquistai anche la scusa scientifica per leggere in modo meno rapsodico i poeti che mi permettevano di riunire memoria e passione, cultura letteraria ed esperienza diretta della parola poetica: dopo Gozzano, Saba e Montale, Vittorio Sereni, Giovanni Giudici, Luciano Erba, Nelo Risi, Giovanni Raboni, quelli, soprattutto, che si distinguevano nella "linea lombarda": esponenti, dunque, di una poesia responsabile di sé che mostrava anche qualche apertura civile, sulla scia di Parini e di Porta, non rinunciando a una certa dolcezza di fraseggio e a una certa capacità musicale nel raccontare quelle stanze di vita quotidiana che assumevano talvolta la parvenza di vere e proprie microstorie o esperienze di vita vissuta, nella direzione di una metafisica in rapporto con il trascendente. Giovanni Testori, scandalosamente rappresentato a teatro, un altro. A questi aggiungevo anche autori di una generazione più giovane, Maurizio Cucchi, Valerio Magrelli e più di lato Milo De Angelis, perché un certo suo radicalismo mistico – per fortuna combinato con una Nuova Oggettività tutta originale – infastidiva la mia laicità, allora più intransigente di quella che continuo a professare oggi.

Qui entriamo in un altro filone di discorso, che coinvolge la ragione per la quale io mi sono allontanato, per merito o per colpa di mio padre, molto presto dalla religione sul problema del peccato di pensiero, a nove anni, in occasione della quarta o quinta comunione, nel maggio del 1964. Non sono mai stato credente, di fatto. Dopo quel distacco sono andato a messa per tutta la mia vita soltanto nell'occasione di matrimoni o funerali altrui, oltre che per ovvie ragioni di fascinazione artistica. E dunque per me la poesia coincide anche con il mio bisogno di trascendenza e di metafisica, oltre che con la mia pulsione a volare al di sopra della realtà, anche se come autore in prima persona sono sempre partito da una realtà minuta e concreta.

Ovviamente ho attraversato, contando oggi quasi settant'anni, diverse fasi, diversi periodi, diversi stili, diverse lingue poetiche però – nello scrivere in prima persona – sono sempre partito da episodi, storie e dettagli che ho vissuto davvero. I più bravi poeti spagnoli, che qualche anno fa ho accolto a Bologna, in viva collaborazione con Stefano Massari e Giancarlo Sissa, Luis Garcia Montero, Benjamin Prado ed Eloy Santos ci parlarono molto insistentemente dell'obbligo morale a una poesia dell'esperienza.

Erano i primi anni 2000 e io ho preso alla lettera questa idea "necessaria" di una poesia dell'esperienza. Mio padre aveva dato i primi segni di Alzheimer e quindi io cominciai a raccontare l'Alzheimer di mio padre, a partire proprio terra terra da questa sua perdita progressiva di memoria, che sentivo come una perdita di memoria individuale ma anche come la perdita di memoria di una generazione che aveva visto la guerra, che ne era uscita, che aveva partecipato all'illusione della rinascita e del boom economico, che era soddisfatta del proprio lavoro e che a me aveva trasmesso – prima di ogni altro valore – questa necessità di lavorare con durezza tutti i giorni al meglio delle mie possibilità e capacità: la generazione che aveva studiato nell'Italia fascista e che accomunava mio padre, Raimondi e due poeti di straordinario livello con i quali ero entrato nel frattempo in dialogo diretto come Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, nati tutti negli anni Venti, quindi scolarizzati tutti sotto il Fascismo e tutti decisamente antifascisti, dopo la guerra. Modelli di un'etica fondata sulla letteratura, loro (mio padre escluso, naturalmente), ma modelli anche di una moralità civile non meno che esistenziale, che non di rado ho pagato sulla mia pelle e che era anche la stessa di mio padre, col qual fin lì – e mi riferisco proprio agli di transizione da un millennio all'altro – non avevo intrattenuto un dialogo che andasse al di là delle nostre comuni passioni sportive.

La poesia, a quel punto, cominciavo a vederla e a sentirla in una prospettiva di responsabilità. Negli anni Novanta del Novecento avevo avuto il privile-

gio di frequentare piuttosto da vicino uno dei maestri di poesia che ho già chiamato in causa, Giovanni Giudici, il quale a me e ad altri dell'ambiente bolognese, compresi Sissa e Bonito, aveva passato anche qualche segreto di laboratorio o d'officina: quello di andare a capo il meno possibile con il complemento di specificazione, insieme con quello di lasciare la poesia in un cassetto per un mese dopo aver creduto di averla finita, di riprenderla fuori dal cassetto, di rileggerla a voce alta e di porsi la domanda (che è una domanda espressa in modo volgare, ma tremendamente appropriata): "Chi se ne frega? Questa poesia che parla di te, che parla del tuo vissuto, può interessare a qualcun altro? Può raggiungere e contribuire a modellare in termini più profondi e problematici. Dandole nuova linfa, l'esperienza di qualcun altro?".

In termini fin troppo espliciti, questa è la scommessa estrema, da *all in*, della poesia: infatti il vissuto individuale di noi piccolo-borghesi della *middle class* ormai onnipresente in tutto il primo mondo occidentale nel quale quelli come noi sono vissuti fin qua, finirebbe per limitarsi a una fidanzata, o un fidanzato, che ti ha lasciato d'improvviso; a un figlio/a che non ti capisce; a un capo/a che ti perseguita; a un viaggio nel quale hai creduto di aver capito il mondo e invece – ricostruendolo nella memoria o nel sogno – lo hai riconosciuto *solo* come un viaggio in cui hai mangiato male e hai dormito una stanza piena di insetti; a un disturbo derivato da eccessi alimentari o di sostanze psicotrope; a una solitudine meramente autoreferenziale...

Sono cose capitate qualche volta nella vita a tutti e, in quanto tali, non sono certo esperienze eccezionali da raccontare in una poesia descrittiva o superficialmente pietistico-confessionale, perché la poesia vera magari passa attraverso il racconto di fatti pure diffusi o comuni, espressi tuttavia attraverso un linguaggio o un punto di vista assolutamente nuovi, mai detti prima proprio in quel modo lì e soprattutto sottratti alla comune tendenza psicologica di monumentalizzare il proprio protagonista che dice *io*. La poesia è il luogo nel quale – quasi per antonomasia – si manifesta una responsabilità piena, accurata, "speciale" delle parole e la si manifesta attraverso una oggettivazione di ogni evento e una originalità assoluta di *montaggio* (proprio in chiave cinematografica) dei quadri di realtà che la lingua riplasma nella musicalità che viene ottenuta dall'interazione e dalla "cucitura" di piani formali diversi: ritmi, prosodie, metriche, allitterazioni, tropi, temi, meccaniche narrative, drammaturgie dei punti di vista...

La poesia, per l'appunto è un uso specializzato – o meglio potenziato e ancor meglio liturgico – della lingua usata tutti i giorni per comunicare fatti, esperienze, pensieri: il che non vuol dire una lingua da torre d'avorio, ipercolta, iper-letteraria. Vuol dire piuttosto una lingua distillata, sottratta ai cliché e alle inevitabili distrazioni, ripetizioni, cadute di tono. Non voglio ripetermi, ma io amo molto questo paragone fra le lingue della poesia (e le loro lunghe durate, di stagione in stagione, di civiltà in civiltà) e i grandi distillati, le grandi grappe e i grandi whisky, per ottenere i quali da quintali di mosto o di malto o di segale che vengono fatti fermentare e poi selezionati nasce una goccia di nettare.

La poesia è un po' questa cosa, perché è il prodotto assieme ideale e materiale di una storia plurimillenaria che, per la nostra tradizione occidentale, nasce quando 800 anni prima di Cristo un signore che viene chiamato dalla tradizione Omero, probabilmente cieco, mette una prima volta per iscritto (a scopo d'indelebile memoria e a mo' di ponte fra un passato ancestrale e un futuro che non gli era dato di immaginare, oltre che fra la parola detta che scaturisce nella mente e la parola scritta che viene incardinata nella pagina) queste due grandi rielaborazioni del mito che sono l'*Iliade* e l'*Odissea*, la fondazione di una cultura storico-bellica-giuridica attraverso la guerra; e la nascita del carattere individuale.

Nasce con questo gesto mai tentato prima la poesia occidentale, in quella forma scritta che però ha dentro la marca di un'oralità scaturita e sillabata fin dalla notte dei tempi. Chi scrive oggi poesia non può ignorare la portata rivoluzionaria dell'atto di scrittura compiuto materialmente da Omero scriba e poeta, ma neppure può ignorare l'assurdo inerente alla scommessa di imprigionare l'eco e la sostanza di un coro di voci umane ritmate, musicalmente ordinate, sorrette dai criteri convergenti della ripetizione e del parallelismo dei segni portatori di suono (il medesimo suono per ogni medesimo segno), nonché consegnate al silenzio imperituro e "visivo" dei grafemi che compongono le parole e i versi. Ogni poesia che verrà scritta dopo dovrà farsi carico della follia inerente a questa scommessa di monumentalizzare (consegnandolo a coscienze, epoche e geografie diverse e quasi

sempre inconsapevoli le une delle altre] l'effimero e il transitorio delle parole dette a voce.

Anche per ragioni simili, in poesia non sopporto i diletantismi e i sentimentalismi spacciati per esperienze d'eccezione e sillabati in lingue impoverite dall'uso e dagli automatismi propri della distrazione. La poesia coincide con la sua storia e con i suoi manufatti più pregiati, nella differenza degli stili e delle psicologie, delle situazioni fattuali e delle finalità sociali. E così, per praticarla al meglio, bisogna conoscere almeno alcuni degli assi di tramando (e degli stili/stilemi verbali) attraverso i quali si è propagata all'interno delle differenti culture, cercando continuamente ancoraggi e rapporti con le tradizioni prossime e remote ed anche attraverso la preziosissima attività del tradurre. L'ignoranza è consentita solo in casi rarissimi, ma allo scrivere bisogna sempre associare (l'*optimum* è di praticare il leggere come condizione preliminare dello scrivere), mettendo in relazione le rispettive competenze.

Insomma, come tu non puoi andare a giocare a tennis a Wimbledon avendo preso sì e no qualche lezione o scendere sulla mitica Streif di Kitzbühel senza avere mai messo prima gli sci ai piedi, così non puoi pretendere di pubblicare o di trasmettere in viva voce a un pubblico i tuoi primi tentativi di poesia. Per praticarla davvero devi conquistare a poco a poco una certa competenza, a comporre la quale non intervengono soltanto meccanismi tecnici, ma anche l'inclinazione spontanea, il determinarsi progressivo di un gusto e una casistica sempre più ricca e diramata di esperienze di lettura, di contatto diretto, di dialogo con sodali e coetanei che vengono a comporre il proprio mondo poetico: un mondo *in fieri*, mutevole e soggetto al tempo, agli umori, alle situazioni esistenziali che costituiscono il vissuto di ognuno. A tale articolazione tutt'altro che lineare e in sé conclusa della propria sfera poetica, bisogna poi insufflare la necessità di dire certe cose, trattare un certo tema, orchestrare una certa lingua secondo i meccanismi colmi di artificio dell'espressione poetica (vale a dire, e non sarà inutile ripeterlo per l'ennesima volta, le figure retoriche, metriche, ritmiche, le strutture allittrative, i parallelismi e i marchingegni sintattici) che sono in qualche modo accreditati dalla storia e dall'officina della poesia entro la tradizione cui appartiene il codice linguistico nel quale hai scelto di esprimerti. Soltanto a queste condizioni, ti conquisti il diritto di provare a condividere il prodotto della tua scrittura con altre persone, magari di altro sesso, di altra epoca, di altra lingua, di altra geografia, di altra appartenenza sociale, passando dal contingente di un'esperienza individuale a una sorta di "universale umano", tramandato e trasportato di tempo il tempo sotto il segno della condivisione o del rifiuto, dell'empatia o dello straniamento.

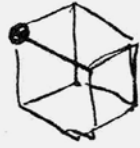
Dal mio punto di vista, proprio questo è il segreto vero della poesia, che rimane l'arte per antonomasia povera, tanto per la povertà dei mezzi che richiede nell'atto fisico della sua composizione (un qualunque pezzo di carta e una qualunque matita o biro: e la propria lingua naturale per codice espressivo), quanto per la sua insignificanza sociologica ed economica, entro il contesto attuale. E a me autore – confesso – invece di una qualsiasi recensione "specializzata", per quanto prestigiosa e lusinghiera, importa molto di più ricevere una lettera, una e-mail, un messaggio da una persona che non so chi sia, che non so dove abiti e cosa faccia nella vita, che mi scrive: "Ho comprato per caso il suo libro, mi ha colpito questa poesia e ci tenevo a dirglielo". Questo è per me il riscontro o il premio più soddisfacente dell'avere "pubblicato" una poesia, perché in questa inattesa apertura di dialogo si apre un'altra questione fondamentale per cui la poesia, anche se trattenuta a un livello medio come il mio, mostra la sua naturale adesione a una sorta di principio ecologico, esercitando una funzione molto spesso autoterapeutica. Qualcuno/a piomba in una certa situazione in cui si sente oppresso, asfissiato dal quadro di realtà e dalle persone che lo circondano: ed è uno di quei giorni cupi, grigi, che sembrano non finire mai. Leggendo e magari scrivendo una poesia, questo soggetto in crisi innesca comunque un circuito comunicativo, con un altro da sé (se legge, questo altro/a è quasi di sicuro molto più intelligente e sensibile di lui) che non ha nulla che fare col suo stato d'angoscia e col quale è libero di scambiare sensazioni, percezioni, conoscenze o metafore.

Giudici, quando lesse le prime poesie che timidamente gli proposi negli anni '90 (e avevo già quarant'anni!), reagì in modo molto sincero e duro: come tutti i veri maestri, era davvero severo e selettivo. Quando parlava di poesia, non regalava nulla. Aveva riconosciuto la bravura e la stoffa "naturale" di Giancarlo Sissa e di Vito Bonito (e di altri non meno promettenti,

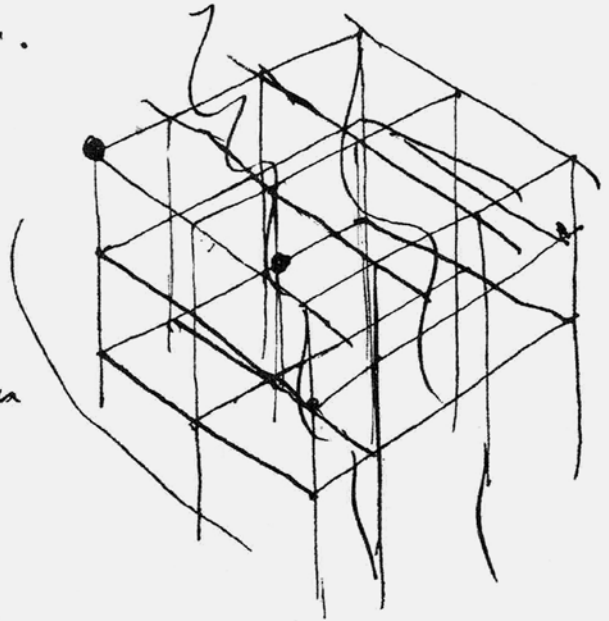
da D'Elia a Iacuzzi, da Rentocchini a De Signoribus), ma a me non ha mai fatto sconti, giustamente perché io ero molto indietro, sul piano della qualità di scrittura (un po' meno su quello della lettura). Mi diceva che ero ancora a livello del diario di sentimenti, vale a dire del canale di sfogo a qualcosa che ti opprime dentro: ma quella non è ancora poesia, è una forma diaristica, di autoconoscenza che può svolgere anche un importante ruolo terapeutico in chiave personale, ma non in prospettiva pubblica. È per questo, credo, che molti psichiatri e psicanalisti stanno usando anche oggi la scrittura dei propri pazienti in funzione terapeutica.

Poi, per l'appunto, è facile che lungo la via della scrittura si arrivi all'ambizione e facilmente all'occasione di pubblicare, cioè di lanciare nel mondo i propri manufatti poetici. Giunti a questa fase, però, non ci si può trincerare dietro un principio di diletterismo spontaneo come fosse uno scudo. E non è permesso di ignorare – neanche fosse un vanto – la tecnica, la storia, la dimensione anche collettiva, sociale e quindi politica della poesia, che nel suo svolgimento plurimillenario è stata spesso vettore potentissimo di interazione fra un'interiorità sensibile che si manifesta in un testo; e persone che per l'appunto provengono da esperienze, eventi e geografie completamente altre rispetto a quelle dello scrivente. E il diritto a pubblicare non lo si conquista solo perché si è disposti a pagarsi un'autoedizione o una prefazione compiacente: come tutte le opere che coinvolgono la sfera dell'umano, lo si conquista al prezzo di fatica, dedizione, studio, attenzione, apertura all'altro da sé, passione, gusto, spirito di sacrificio, voglia di condividere le proprie vere e non simulate fraglie esperienziali, orecchio musicale al fluire delle parole, umiltà e autentica capacità di ascolto, oltre che di lettura dei tantissimi più bravi che ci hanno preceduto. Tutto questo pretende la poesia, per continuare a farsi percepire e soprattutto per avere ancora un minimo senso entro un contesto caotico, confuso, distratto e superficiale come quello di oggi, qui nel mondo occidentale di cui facciamo parte.

Ordre \equiv contrainte.
 ↓
 Séparation



~~les couleurs dans le nouveau.~~



Θ

Si tu veux vivre, tu veux
 aussi mourir. Ou bien tu ne
 conçois pas ce qu'est la vie

Toutes les males sont obligées
 de supposer que l'homme a voulu
 naître - c. à d. qu'il a été
 avant que d'être. Un grand
 nombre d'entre elles supposent
 qu'il sera après avoir été.
~~Sans quoi on leur objecterait~~

Le Questionnaire

Rapports des hommes entre eux n'ont jamais été
 considérés à fond. Encore un sujet dont le plus grammairien
 ou questionnaire n'a pas été fait

En: observer que ces rapports dépendent de la pression des
 circonstances. Donc considérés ~~l'ensemble~~ les limites

"Non è forse [...] verosimile che l'intellettuale esista per contraddire l'opinione pubblica, la doxa, scoprendo e sostenendo, in opposizione al luogo comune, l'opinione vera, la paradoxa? Può accadere che la missione dell'intellettuale sia fondamentalmente impopolare"

(José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937)

**codex
atlanticus**

a cura di
paolo valesio

paolo valesio

codex atlanticus, 19

Bologna, 15 luglio 2023

Estate del difficile approfondimento¹. È come se si fossero aperti dei piccoli crateri (piccoli, certo, rispetto a quelli geologicamente vasti che hanno devastato in particolare varie zone dell'Emilia-Romagna); ma crateri pur sempre – o buche nella vita interiore. Però non esiste interiorità che non abbia una qualche connessione con la situazione del mondo intorno. (Torna ogni tanto alla mente il bel libro di Georges Bataille, *L'expérience intérieure*.) Vari pezzi di vita sono caduti in quei crateri, ma altri ne sono saltati fuori, ed ecco qui: un reportage interiore costantemente invaso dall'esterno – un reportage del dentro/fuori d'Italia.

Cortona, 24 luglio

Due giorni fa durante un pranzo a Bologna un amico e collega di passaggio (stava per ritornare in Usa, dove insegna in un'università della Costa Orientale), ha esclamato mentre stava per congedarsi: "L'Italia non è bella – l'Italia è la bellezza". La frase mi colpì, soprattutto venendo da lui – temperamento asciutto e razionalistico, poco portato alle dichiarazioni effusive. Gli dissi che la sua immagine mi faceva pensare.

In effetti, ci ripenso passeggiando per Cortona – questa piccola città raffinata che indossa il suo Medioevo (come tante altre città e borghi italiani) con grande naturalezza, e da cui si sente tutt'intorno la dolcezza del paesaggio, come per esempio da certe terrazze e spalti con vista sul lago Trasimeno, azzurro e vicino-lontano. Ma mi fermo qui prima di assomigliare a una pubblicità turistica; perché sento che in questo pensiero della bellezza si annida un problema: un pensiero ulteriore dev'essere sviluppato, prima di abbandonarsi a un certo per così dire trionfalismo.

Italia = bellezza; vero, ma la sua bellezza è anche una (come dicono) *belle faiblesse*. L'Italia ha la bellezza della sua debolezza (o viceversa, poco importa). La sua struttura politico-costituzionale – una costituzione spesso e volentieri elusa, uno stato che barcolla fra parassitismo, malavita organizzata e cinica inefficienza – può prestarsi, come spesso accade, a un'ironia che cala dall'alto, come da una posizione di superiorità. Ma sarebbe allora solo un'altra espressione di debolezza organica della struttura italiana, come si manifesta soprattutto nella superbia di tanti suoi intellettuali. È un'ironia altezzosa, da respingere (anche perché i valori, nelle realizzazioni sociali e nei comportamenti individuali, si trovano dappertutto nel paese – sono senza numero). Con tutto ciò, il contesto generale non può non condurre a pensare la bellezza italiana in modo molto sobrio.

Non è che l'Italia sia bella *nonostante* questi profondi guasti nella sua struttura come stato, come comunità, come nazione. È bella *anche* a causa di questa sua debolezza, come raffigurata per esempio nell'immagine statuaria e dolente creata da George Byron a proposito di un'Italia ancora pre-risorgimentale, nel Canto IV del suo *Pellegrinaggio di Childe Harold*. Dove egli evoca Niobe, tragico personaggio della mitologia greca: Niobe,

che si vantava della sua straordinaria fecondità (sette bellissimi figli più sette bellissime figlie) e pretendeva che ciò le meritasse onori divini; Niobe, i cui sette figli furono (per darle una lezione di modestia) uccisi uno dopo l'altro da Apollo, mentre Artemide spacciava le sue sette figlie; Niobe, che per il dolore divenne una rupe – ma una rupe da cui continuano a scorrere lacrime; Niobe, come immagine byroniana dell'Italia:

“La Niobe fra le nazioni! Eccola là,
priva di prole e di corona, nel suo dolore senza voce”

(ma in verità il dolore italiano non è mai stato *voiceless*, in nessun punto della sua storia, prima e dopo il suo divenir nazione).

L'ammirazione affettuosa, insomma, che ogni italiano sente o dovrebbe sentire per l'Italia come paradigma di bellezza non può essere disgiunta da una più o meno sottile compassione: una compassione di tipo cristiano-buddhistico, che è cosa assai diversa dal compatimento.

Arena di Verona, 28 luglio 2023

Uscendo nella notte dopo avere ascoltato l'opera di Giuseppe Verdi *Nabucco* (la “prima” avvenne il 9 marzo del 1842), affronto un nodo di pensieri e sentimenti (nodo sensi-mentale) che non deriva direttamente né dalla musica né dalla messinscena, benché naturalmente abbia a che fare con entrambe.

Durante la rappresentazione, lo sguardo – necessariamente “distratto” dalla vastità di tutto ciò che mi circondava, e rispetto al quale la scenografia grandiosa era incerta fra il collaborare alla distrazione e l'opporvi a essa – si muoveva spesso: dalla scena là in fondo verso l'anfiteatro circostante, e da tutto ciò verso il cielo. Il cui lento cambiamento di colore – dall'azzurro all'indaco al nero di velluto – era altrettanto affascinante (dunque distraente) dello spettacolo che si snodava là sotto. Due enormi coppe, o catini, o valve di uno scrigno, sovrapposte: così che il cielo “chiudeva” l'arena. Che cosa veniva a significare, tutto ciò?

Non ero certamente il solo (esperienza interiore non significa narcisismo) a girare ogni tanto lo sguardo verso quello spettacolo-che-racchiudeva-lo-spettacolo (dopo tutto, o prima di tutto – sempre a proposito di distrazione – l'attrazione speciale dell'opera lirica all'Arena è che essa si svolge in un luogo d'eccezione). In ogni evento sociale intenso (spettacolo, manifestazione politica ecc.), uno “sente” intorno a sé un brusio che scorre silenzioso sotto il normale rumore di parole emesso da una folla radunata: un mormorio di pensieri e sensazioni, incoraggiato dai lunghi intervalli (una ventina di minuti ogni volta) tra l'uno e l'altro di quei quattro atti – intervalli in cui emerge un'atmosfera da *summer party*. Quale brusio dunque saliva verso il nero blu del cielo?

Quello che si sentiva era un mormorio pagano – un leggero rumore ronzante che si sarebbe potuto definire (sdrammatizzo subito questo termine di “pagano”) come mormorio o sottovocio sportivo. Ma poi, perché eufemizzare? Quel rumore era il diretto discendente di ciò che doveva udirsi nell'anfiteatro fin dal suo inizio, nel I secolo d.C., quando l'idea di sportivo era un po' diversa da quella di oggi – quando, secondo i repertori enciclopedici, si celebravano ludi gladiatorii, e qualche volta un po' di martirii di cristiani; e più tardi, pare verso la fine del Duecento, bruciamenti di eretici (anche costoro dovrebbero esser definiti martiri: martiri ebrei, e cristiani eterodossi); e più tardi ancora, lotte fra cani e tori. Nulla di così sanguinoso, ovviamente, avveniva e avviene all'Arena nei nostri ultimi due secoli molto civilizzati. Eppure.

Eppure, il fascino principale dell'opera dell'Ottocento, soprattutto italiano, è dovuto essenzialmente a una mescolanza di brutalità e di passione – e non è forse eccessivo pensare al melodramma come all'estrema e raffinata sublimazione di uno spettacolo gladiatorio. *Nabucco* ne è un esempio significativo, cominciando dal libretto di Temistocle Solera; la vita del quale (1815-1878) attraversa dinamicamente tutto il Risorgimento italiano, e nel cui libretto violentemente efficace si sente vibrare lo spirito dell'autore. Solera, figlio di un avvocato carbonaro imprigionato allo Spielberg, fu poeta librettista narratore, compositore musicale impresario teatrale direttore d'orchestra, funzionario diplomatico in Spagna e in Italia, organizzatore di forze di polizia dalla Basilicata all'Egitto, mercante d'arte e antiquario a Parigi (e ci si chiede: è possibile che non si sia ancora scritto un romanzo su di lui?).

Verdi si è genialmente impadronito dello spirito del libretto (in cui Solera miscela creativamente alcuni testi drammatici francesi), e questo si sente fino dall'ouverture; dove la vena di dolcezza del *Va, pensiero* emerge, è vero, ma brevemente: quello che predomina è il suono bronzeo degli avversari in marcia. Il *Va, pensiero*, la cui fama ha offuscato il resto dell'opera, è un'estrapolazione che può risultare ingannevole; o meglio: il pubblico – in cui ronzano qua e là, ingenui e un po' fastidiosi, i coretti a bocca chiusa di quelli che non resistono a fare il loro accompagnamento privato – giustamente percepisce che quello è lo scoglio di pace cui aggrapparsi e sostare per prender fiato: ma intorno, non si può dimenticarlo, si stende il mare tempestoso di quei quattro atti.

L'opera infatti si concentra nella personalità del re assiro Nabucodonosor. La violenza della sua conquista di Gerusalemme prosegue nella violenza uguale e contraria del fulmine che lo abbatte e lo rende temporaneamente folle; ma quell'atterramento è anche il preludio del suo recupero della ragione, e poi della conversione al giudaismo; attraverso la quale Nabucodonosor è messo faccia a faccia con la virtù dell'umiltà e con il dolore familiare, e sarà pronto ad accogliere la rivincita ebraica sull'esercito assiro. Il *Nabucco* in effetti rivela la sua forza brutale ancor prima che si oda una nota o si ascolti una parola: cioè la mostra fin dal titolo, che taglia corto con una confidenzialità aggressiva alla solennità di quel lungo nome, Nabucodonosor. (È come se la mano degli autori gli togliesse di colpo la corona regale e gli sbattesse in testa il berretto di un diminutivo: Nabucco.)

Ma uscendo nella notte e sentendo ancora dietro le spalle (come se continuasse a incomberci) la gran muraglia dell'anfiteatro, il pensiero continuava a tornare, non ai passionali ed eroici protagonisti, ma a due personaggi secondari, che tuttavia hanno la chiave per dissigliare tutto il pensiero dell'opera. (Ecco la gran virtù del melodramma: da un lato, la musica della passione e violenza degli istinti, e si sono già evocati gli spettacoli circensi; dall'altro, dialoghi che sviluppano complesse strategie di riflessione; e c'è in questo senso un debito di Richard Wagner verso le "filosofie", o addirittura le "teologie", dell'opera italiana.)

Due terribili vegliardi si fronteggiano con la profondità minacciosa delle loro voci di basso: Zaccaria Gran Pontefice degli Ebrei, e l'anonimo Gran Sacerdote di Belo (cioè Bel o Ba'al, la maggiore divinità del mondo religioso assiro-babilonese). In sostanza, l'opera drammatizza il duello fra monoteismo e politeismo. E un discendente non rinnegatore del monoteismo che unisce le religioni abramiche compresi gli atei (perché ogni ateo è ateo della sua religione) – ha tuttavia sentito anche un fascino diverso.

Quel poderoso nesso estetico infatti (che poi Wagner avrebbe teorizzato) di musica parola scenografia coreografia, gli aveva fatto sentire quel che di spirituale c'è nel politeismo – quella spiritualità per cui anche la Grecia è almeno altrettanto orientale che occidentale, e che trascende la sua caricatura "pagana". Non parlo di un qualche olimpo decorativo, ma dell'esperienza interiore. Il paradosso (ma poi, il paradosso è la componente essenziale di ogni religione), è che proprio chi ha dentro di sé uno spirito monoteistico è particolarmente preparato a sentire ogni tanto, in baleni anche intensi, ciò che di serio e profondo hanno da dirci gli dei del politeismo. Non parlo beninteso di rituali neopagani e di cultismi vari. Parlo di momenti in cui l'individuo coerentemente (e come detto, anche ateisticamente) monoteistico riflette sugli dei, di qualunque religione, con un'attenzione rispettosa che va al di là dell'estetica e dello storicismo filologico. Questa, che è sopravvenuta come un misto di istinto e riflessione, è stata per almeno uno spettatore la lezione del *Nabucco* visto nel contesto della monumentalità romana.

Cinema Lumière (Bologna), 28 agosto 2023

Ogni testo cinematografico cade in una di queste tre categorie: *film* (raro), *movie* (non troppo frequente), *flick* (la maggior parte dei casi). Come distinguerli? Il film ha un'anima ovvero (se questo termine appare troppo teologico), un cuore; il *movie* (diciamo: "la pellicola" oppure: "il filmone") non possiede completamente l'anima anche se la desidera, e in effetti la fa venir fuori ma solo a sprazzi perché è troppo distratto dal contemplare se stesso; il *flick* ("il filmetto") da parte sua, l'anima non l'ha e non la desidera, mirando solo alla distrazione come "puro" divertimento (ma questa coerenza è al tempo stesso un pericolo: troppo ossessionato dal voler divertire, il filmetto fa spesso cilecca in questo senso).

Venendo al punto: dove si colloca, in questa classificazione semplice semplice e poco "scientifica", il testo cinematografico *Oppenheimer* del regista

anglo-americano Christopher Nolan, che sta trionfando nella critica e negli incassi? Beh, il suo successo non è immeritato, e lo spettacolo è bello: ritmo coinvolgente, dialoghi vivaci (il regista ha scritto anche la sceneggiatura, con alcuni notevoli collaboratori come James Wood prestigioso critico letterario del *New Yorker*), attori brillanti, grandi sfondi che ben simboleggiano gli estremi geografici e culturali degli Usa: dal Nordest (i boschetti del New Jersey, dove si aggirano Einstein e altri pensatori di eccellenza associati al famoso Istituto di Studi Avanzati dell'Università di Princeton) al Sudovest (lo straordinario deserto rosseggiante del Nuovo Messico, dove la famiglia Oppenheimer possedeva un ranch, e così Robert ha buon gioco proponendo Los Alamos in quello stato come base del laboratorio dove sarà costruita la Bomba) passando per Washington DC, col sicuro effetto dei "palazzi del potere". E la scena dell'esplosione nucleare è eccellente.

Allora, perché *Oppenheimer* resta confinato alla nicchia dignitosa del movie (la pellicola, il filmone) che sul momento affascina ma che poi non sarà troppo difficile dimenticare? Beh, prima di tutto è un po' troppo esplicito nella sua auto-importanza, che si nota già nella durata di circa tre ore – durata che sarebbe tollerabile in un film, in quanto opera che avrebbe una vera ragione (cioè una ragione provocante e controversa) per eventualmente ricorrere a questa lunghezza, ma che qui invece ha un effetto un po' pacchiano; come in quei libroni di biografie romanizzate o di romanzi gialli che costruiscono la loro immagine letteraria impacchettando carta. E non si vuole con questo dir male dell'opera biografica – un pacco di circa 600 pagine – da cui è tratta la pellicola, perché non è giusto criticare un libro che non si è letto. (Tutt'al più si può notare che – in questo come in tanti altri casi – il rapporto fra libro e film può malfunzionare: perché la lettura estesa può scoraggiare dal caleidoscopio delle immagini, e d'altra parte la vivacità di quelle immagini può rendere impazienti rispetto alla valanga della stampa; del resto, c'è poi sempre qualcuno che sentenzia: "Sì, il film è bello, però non è fedele al libro".)

In secondo luogo, *Oppenheimer* è – come la maggior parte dei filmi – troppo indaffarato (*busy*, per dirla all'inglese): per metà appartiene al genere competizione sportiva (realizzazione di una difficile impresa, qualunque sia la sua natura), e per metà all'intrigo politico-legale (con le classiche scene processuali, dove non si può mai sbagliare). Ma il problema di questa pellicola è più profondo, perché di carattere etico; e, come tutti i veri problemi etici, per comprenderlo bisogna fare attenzione ai suoi sintomi estetici. Come la scena di nudo.

Dove il problema non è, per carità, l'incontro di due corpi elegantemente (e parzialmente) spogliati: questo è un passaggio quasi obbligato, nel rituale di un movie. No: il guasto sta altrove, e precisamente nel libro che la ragazza, proprio nel corso dell'azione erotica, sceglie di squadernare sul seno scoperto perché il suo partner glielo legga (e Robert prontissimo traduce a vista alcuni dei versi dal sanscrito). Ora: il gesto in sé è un po' ridicolo (idea hollywoodiana di come vivacizzare l'intelligenza); ma il fremito lievemente osceno, dunque il problema estetico che diventa etico, sta nella natura di quel libro – che è la *Bhagavad Gita*, cioè il singolo testo sacro forse più importante per l'induismo. (Pare che nelle versioni del film proiettate in India e in Pakistan la scena del nudo sia stata "editata"; ed è lecito pensare che forse la reazione non fosse moralistica, ma propriamente religiosa: due atteggiamenti ben distinti – come per esempio Kierkegaard aveva già indicato quasi due secoli fa – anche se si tende ancora a confonderli.)

Questo comunque è un problema dell'invenzione registica. Ma l'altro brivido non è certamente attribuibile a Robert Oppenheimer: la sua idea dissacrante (o consacrante: qual è peggio? Forse ce lo potrebbe dire – o magari l'ha già detto da qualche parte – il succitato Kierkegaard.) Mi riferisco all'idea di ricorrere a uno dei capolavori della poesia spirituale inglese, cioè il testo di John Donne del 1633 che comincia "Fai breccia nel mio cuore, o Dio in tre persone", per battezzare (diciamo così) il terrificante progetto della bomba atomica. E si vede che l'inventore ci tiene proprio, a questa idea: perché identifica questa poesia, e il suo piano di distruzione, con una parola forte come "Trinità". (Le poesie dell'epoca, com'è noto, non avevano titolo.)

Lo spettatore non-lettore del libro ignora il ragionamento dietro questa scelta (e sarà interessante scoprirlo). Ma ciò che qui conta sono gli effetti cinematografici – e questo effetto è obiettivamente terribile. Tanto è vero che il verso citato (che è mormorato frettolosamente dall'attore protagonista) non è doppiato – così che lo spettatore italiano (e, se è per questo, anche lo spettatore americano medio) non ha idea di come funzioni, que-

sta deformazione di un mondo spirituale intensissimo. Resta il fatto che quell'etichetta, "Trinità", appiccicata su un massacro genera una sorta di vergogna, e persiste nella mente degli spettatori (i quali sono più sensibili di quello che spesso pensino i registi). Un disagio etico-estetico percorre dunque questo filmone che scherza col fuoco (come il Prometeo del titolo della biografia, che definisce il suo eroe come *Il Prometeo americano*, e allora lo spettatore-che-non-ha-letto si chiede: "Ma come? Prometeo ruba il fuoco a Zeus per aiutare l'umanità; e che c'entra questo, con un fuoco che brucia vive le persone?").

Ma forse è proprio questo disagio che rivela quel tanto di anima che c'è nella pellicola: cioè, è un po' come quelle che si chiamano "battute impertinenti" – quelle alle quali a volte non si resiste, per tentar di esprimere una qualche reazione di fronte a uno spettacolo che altrimenti lascerebbe ammutoliti. E allora il vecchio motto "Scherza coi fanti e lascia stare i santi" sembra rovesciato, in questa pellicola, nella versione: "Scherza coi santi e lascia stare i fanti" (dove i "fanti" sono i bombardieri portatori di sterminio a Hiroshima e Nagasaki – i nomi che resteranno per sempre). Si potrebbe spiegare così, la lacuna già notata in recensioni scritte e orali, cioè l'assenza dei giapponesi in tutta questa pellicola: è qualcosa come una forma di pudore.

NOTE

¹ Questo saggio amplia e modifica, tra l'altro, due brevi articoli apparsi nel quotidiano online "IlSussidiario.net" il 27 agosto e il 4 settembre 2023.

le ragioni della ricerca

a cura di
dina nencini

dina nencini

15 | 13 i disegni di orazio carpenzano dei frontespizi dell'architettura. riflessioni sul disegno e la creatività

Genealogia

I disegni di *trascrizione* dei frontespizi dei maggiori Trattati dell'architettura, elaborati da Orazio Carpenzano tra il 1992 e il 1996 e intitolati "Ricerca e studio per un Atlante dei Frontespizi di architettura" costituiscono un contributo a questioni complesse sul progetto, sul disegno e sull'invenzione.

Ci sono alcune chiodature che vanno individuate in tal senso e che prevedono un passaggio che inquadri la ricerca di Carpenzano e che ci consenta di affrontare i disegni dei frontespizi con uno sguardo più puntuale.

Innanzitutto, Carpenzano è tra gli architetti per i quali l'architettura è *questione di forma*, le cui finalità non possono essere ridotte a ragioni esclusivamente funzionali, e appartiene a quella parte della cultura architettonica che si interroga sulla propria poetica ritenendo necessario compiere un ripiegamento riflessivo sul proprio procedimento e sulle tecniche adottate nel progetto, e che ritiene altrettanto necessario, il proprio impegno *professionale* nella contemporaneità.

Gli scritti che presentano la sua ricerca si distinguono in questi due filoni, quello legato alle tecniche e alla composizione e quelli nei quali l'osservazione del contemporaneo sollecita e alimenta la costruzione della sua visione. Sono rare infatti, nell'architettura le trattazioni sulla creatività e sulle tecniche d'invenzione, e tra queste compaiono almeno due libri di Orazio Carpenzano: *Idea immagine architettura. Tecniche di invenzione architettonica e composizione* del 1993 e *Qualcosa sull'architettura. Figure e pensieri nella composizione* del 2018. Altrettanto importanti sono le attività di ricerca orientate agli interventi di trasformazione della città, soprattutto Roma, dalle aree centrali fino alle infrastrutture. Roma e la cultura artistica aperta e inclusiva, è all'origine della pratica dello sconfinamento di Carpenzano, come alimento virtuoso per la propria visione dello spazio che trova particolare espressione nel periodo di collaborazione con Lucia Latour e Altroequipe.

Che la *scrittura* nelle arti sia oggetto di riflessione all'interno dei procedimenti creativi non è scontato, nonostante tutte le arti, in quanto forme di espressione, si manifestino attraverso *scritture*. Ma se la scrittura è la traduzione in segni visibili del linguaggio, e se consideriamo che essa costituisce un collettore identitario della cultura di una determinata epoca, la riflessione sulla *scrittura* appare imprescindibile in relazione ai procedimenti creativi e alla loro rilevanza nella società, soprattutto a fronte della contemporaneità in cui l'architettura non può sottrarsi al confronto con tre nuovi imperativi che condizionano fortemente la percezione della realtà e sollecitano le arti a interrogarsi nuovamente sui propri statuti di necessità. Proprio gli *sconfinamenti* nelle pratiche artistiche altre, danno a Carpenzano gli strumenti per intercettare e porsi criticamente rispetto a quelli che sono diventati tre imperativi del contemporaneo. *L'istantaneità*, intesa come la riduzione della durata del tempo all'istante, *l'iconicità*, che esprime l'esasperazione del ruolo dell'immagine nei procedimenti creativi e di

275

conoscenza, e la *pervasività*, rappresentata dalla diffusione orizzontale e indifferenziata delle immagini e della conoscenza attraverso i nuovi media, sono i nuovi imperativi, tutti interni alla *comunicazione*, che investono proprio quegli ambiti in cui entrano in relazione gli intenti creativi delle arti e la società che ne riflette e rimanda i contenuti. la sua posizione si evince dalle sue parole: "Tuttavia è tempo di ripensare all'orgia delle immagini, alle turbolenze delle geometrie sperimentali, leggere la realtà in un modo che implichi sconfinamenti dottrinali; lavorando in equipe, incontrando uno spazio di libertà e un modo di superare costrizioni identitarie; articolando ogni progetto su *idee strategiche* in grado di mettere in sinergia percezioni, strumenti, linguaggi capaci di intercettare luoghi sconosciuti, rischiando, provocando connessioni *altre*"¹.

Il rapporto dialogico tra scrittura e comunicazione costituisce un'altra chiocciatura importante per comprendere il contributo, oltre che la posizione, che Carpenzano assume rispetto alla *realtà*. "L'architettura e le arti sono da sempre materia di affabulazione fondata su precise strategie, che possono essere derivazioni della realtà o dell'irrealtà, stabilire rapporti di reciproca consonanza, sollecitare il nostro corpo, i nostri sensi e la nostra capacità cognitiva"².

L'*ostinata* intenzione a stare *nella realtà* e nel proprio tempo e una altrettanto forte vocazione immaginativa, costituiscono due polarità importanti per l'identificazione della sua poetica, sono una chiave significativa per accedere alla ricerca teorica di Orazio Carpenzano, e contemporaneamente costituiscono i due motori di una scrittura architettonica che connota il suo lavoro progettuale, progressiva e dinamica.

Ma è necessario ripercorrere, anche se per cenni, il periodo della sua formazione.

Orazio Carpenzano si è formato, come spesso accade nell'Accademia italiana, in una Scuola, lo IUAV, per poi muoversi attraverso l'Italia fino a Roma che diventerà la sua *casa*. È noto quanto le due Scuole abbiano dialogato nel tempo, attraverso figure e personaggi che hanno costituito i termini variegati e mutevoli di una realtà importante e significativa nella cultura architettonica italiana. La formazione di Carpenzano attraversa entrambe le Scuole, per consolidarsi in quella romana, dove la tradizione del disegno è stata alimentata da importanti protagonisti, fin dalla sua fondazione.

Come emerge dal suo saggio pubblicato recentemente in una raccolta dedicata a Manfredo Tafuri, l'intensità della sua esperienza formativa nella Facoltà di Venezia, si deve ai molti nomi che costituiscono altrettanti suoi referenti – tra questi Carlo Aymonino e Raffaele Panella che lo porteranno a Roma.

Carpenzano, non casualmente, conclude il suo contributo su Tafuri evidenziando come: "La sua irresistibile vocazione di *storico delle intersezioni* determina la scoperta della dimensione filologica, sempre tesa a investigare [...] la sezione di ogni passaggio critico. Il focus argomentativo è sempre puntato su ciò che sta per cadere in rovina, in quanto sublime testimonianza di un transitorio momento di verità, di un passaggio trasfigurativo che occorre ascoltare con attenzione, che occorre narrare con una grande ricchezza di dettagli"³. In questo estratto si legge in filigrana un indirizzo della sua ricerca mossa da un procedimento filologico, naturalmente filtrato attraverso i grandi filosofi francesi, da Michel Foucault a Gilles Deleuze, e che costituisce un aspetto fondamentale della sua poetica. L'approccio filologico è riconducibile agli studi nei corsi di Manfredo Tafuri e di Franco Rella, ma che egli ha sperimentato anche all'interno dell'esperienza progettuale condotte con Carlo Aymonino, Gianugo Polesello, Raffaele Panella. Di Aymonino ricorda l'esercizio progettuale rivolto alla modificazione a partire da modelli dati.

Come ha avuto modo di dire lui stesso, il suo arrivo a Roma è caratterizzato fortemente, tra l'altro, dal coinvolgimento all'interno dell'Assessorato alla cultura di Carlo Aymonino. La tensione tra due mondi, che anche Giulio Carlo Argan aveva individuato, Roma e Venezia, determina un doppio registro espressivo nelle ricerche e nei progetti di Carpenzano, nei quali possiamo distinguere una dimensione analitico/astratta e una sintetico/figurativa, insieme. Venezia *nel segno* e Roma *nel corpo*.

Si tratta di un piano proiettivo verso ciò che egli intende realizzare, più immaginifico, libero e trasgressivo, e di un altro in cui predomina la volontà di rispondenza e anche di *conformità*, alla realtà. I due piani non sono mai esattamente distinti, e la dissolvenza reciproca di uno nell'altro determina una composizione dinamica fortemente vitale. Nei suoi scritti egli adotta

due termini: "reale e irreal", per distinguere ciò che materialmente esiste, da ciò che è altrettanto presente, in-reale, ma immateriale. *Reale e immaginifico* contengono insieme tutto quello con cui Carpenzano intende *entrare in contatto*, tutto ciò che vuole comprendere, tutto quello che aspira a trasformare.

Questa capacità è definibile, con un ossimoro, della *creatività filologica*.

Scrittura

Carpenzano intitola *Ricerca e studio per un Atlante dei Frontespizi di architettura* la raccolta di disegni sui tredici frontespizi dei maggiori *Trattati di architettura*. Nella parola *Atlante* c'è un riferimento alla figura mitologica, rappresentata come un colosso capace di portare il mondo sulle proprie spalle, per il quale egli allude al disegno come pratica conoscitiva. E c'è poi l'associazione all'*Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg, che rimanda all'importanza della classificazione di cose analoghe, che appartengono allo stesso tipo, anche in questo caso, come atto conoscitivo, oltre che interpretativo. Infine, c'è l'indagine sulla relazione tra l'esercizio progettuale e l'adozione dei trattati di architettura, come manuali di *certezze*, che sono assunti attraverso quella che costituisce la pagina *emblematica*, il frontespizio. Per Carpenzano "[...] il disegno vale come forma di pensiero. Credo che per ogni architetto questo tipo di ricerca costituisca un corpus importante attorno al quale "leggere" e far leggere gran parte della sua idea, del suo cammino progettuale"⁴.

Il frontespizio, in uso corrente a partire dal Cinquecento e nel Seicento, attraverso elementi decorativi, illustrazioni e ornamenti grafici è una pagina che costituisce un momento di sintesi dei contenuti, un vero e proprio *logo*, dell'intero libro.

Nel suo lavoro di *ridisegno*, Carpenzano si confronta con essi mantenendo la cifra espressiva e guardando ai frontespizi come ad altrettanti *manifesti*. "In questi disegni, l'interpretazione delle teorie lungo l'asse equivoco e contraddittorio – persino deformante – del genere, convive o addirittura si concilia con l'*intentio* progettuale. [...] Emergono innanzitutto l'aspetto speculativo di carattere generale, poi le forme di rilievo, le più praticate nelle teorie e nelle costruzioni visive di queste scritture architettoniche, i codici e i proporzionamenti particolari da cui affiorano tutte le tecniche dell'*inventio*, dell'*elocutio* e della *dispositio*"⁵.

La creatività filologica si esprime attraverso la *trasfigurazione*, ovvero una trasposizione attraverso il disegno dello stesso tema e, contemporaneamente, attraverso uno slittamento formale, in cui Carpenzano ricava un proprio spazio espressivo, pur rimanendo all'interno di una linea di continuità. Anche in questo caso, l'impronta tafuriana è evidente nel riferimento alla "mossa del cavallo" di cui parla Viktor Šklovskij, pratica creativa che si manifesta secondo lo slittamento del senso e del significato.

Se l'*incipit* è il procedimento filologico, il seguito è impregnato di trasgressione. In particolare ciò è leggibile soprattutto nei disegni, nei quali siano essi d'invenzione, dal vero o ridisegni, predomina questa attitudine a *trasfigurare* le immagini. Un'attitudine che diventa nodo centrale nel procedimento inventivo di Orazio Carpenzano, rintracciabile sia nell'intreccio grafico tra i disegni e i progetti, che nella tensione tra l'aspirazione all'invenzione e la forte intenzionalità realizzativa.

Laddove mette in atto il confronto con progetti e disegni di altri suoi interlocutori, la riscrittura parte dalla deduzione, è rivolta a scoprirne le regole, le analogie, anche gli errori. Carpenzano, infatti, innesca una rispondenza tra trascrizione e invenzione che ha inizio con una vera e propria indagine sulle forme, le decodifica e ne ricerca le affermazioni fondative, per proseguire poi con la loro infrazione.

Nei disegni, così come nei progetti, vige sempre il primato dell'immaginazione, in cui l'*inventio* è pratica alternativa a ciò che è considerato canonico e conforme, e produce metamorfosi proiettive e innovative. Si muove dal riferimento all'archetipo, a quello che egli intende essere il fondamento originario, per procedere verso "elementi metamorfici che determinano la costituzione di nuove forme; metamorfosi di metafore ispirate a modelli archetipici; stratificate significazioni del valore conoscitivo, irrazionale, immaginativo della lingua dell'architettura"⁶.

Una affermazione particolarmente significativa della sua concezione formale dove archetipi e metamorfosi si scontrano non su un campo razionale ma su quello della irrazionalità istintiva e sensibile, determinando procedimenti

formali che aspirano alla *seduzione*, a condurre chi guarda, in un mondo rinnovato e generativo.

Illustri interlocutori

Gli illustri interlocutori di Carpenzano sono otto, Vitruvio, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Antonio Palladio, Scamozzi, Marc Antoine Laugier, Claude-Nicolas Ledoux, Giovanni Battista Piranesi, i frontespizi sono tredici, le tavole che lui disegna sono quindici.

Vitruvio nel frontespizio del Trattato rappresenta un Arco di Trionfo, una costruzione eretta per celebrare le vittorie in guerra. Carpenzano affronta il ridisegno procedendo attraverso una ricostruzione analitica in pianta e in sezione, con una ricostruzione del capitello. Nel ridisegno sono evidenziate le regole geometriche che sottendono la costruzione, i rapporti e le proporzioni.

Allo stesso modo ridisegna il frontespizio del *De Architettura* di Leon Battista Alberti, ma qui estrae i personaggi del disegno, gli elementi allegorici e le figure e li ricomponi in una scena ludica rinnovata e reinterpretata.

Il trattato di Sebastiano Serlio è tradotto in più disegni, uno che rilegge le misure e le proporzioni del primo frontespizio, e altri due che attingono al terzo libro. Sono due ricostruzioni prospettiche di disegni delle antichità romane nei quali il procedimento analitico è più spinto. La rappresentazione del frontespizio del terzo libro è scomposta in una sezione zenitale in cui la prospettiva illustrata è tradotta in proiezione ortogonale. Il disegno è accompagnato da uno sfondo che traduce il lastricato delle strade romane, che si trasforma nello sfondo della proiezione verticale degli elementi. Il passaggio analitico ha subito uno scarto rispetto alla traduzione delle regole armoniche di costruzione dei disegni precedenti. La prospettiva ribaltata del secondo disegno esplora la disposizione degli elementi lungo lo scorcio prospettico, ponendo in primo piano gli elementi che si intravedono in successione dietro gli archi, un basamento, una piramide, un prisma. Conclude un quarto disegno che traduce il frontespizio del libro settimo di Serlio, qui la dimensione analitico interpretativa si focalizza sulla costruzione angolare del sistema trilitico. L'indagine riguarda il rapporto tra le forme, quella della ripetizione degli elementi del gocciolatoio rispetto all'architrave, quella curvilinea del capitello rispetto alla configurazione prismatica della trabeazione.

Il rapporto armonico delle proporzioni e delle relazioni tra le singole parti, tutte rispondenti alla *divina proporzione* è ciò su cui si sofferma l'attenzione nel ridisegno del frontespizio dei Quattro libri di Palladio e del Trattato di Scamozzi. In questi disegni torna l'astratta analiticità dei primi, in cui l'evidenza riguarda la costruzione armonica e la trascrizione dal vero dei capitelli nei diversi ordini.

Con il disegno del frontespizio della *cabane rustique* di Marc Antoine Laugier c'è di nuovo una modalità più analogico-interpretativa. Gli elementi selezionati e ricomposti nel disegno sono disposti secondo un principio paragonabile alla tavola anatomica. In alto si trovano le sezioni con evidenziati i rapporti dimensionali della *cabane*, al centro la ricostruzione di una colonna, allegoria del sostegno e metafora lapidea del fusto che regge la copertura. Un disegno dove i quattro sostegni sono interpretati in differenti modalità costruttive: la colonna, il sostegno di mattoni, l'albero. In basso due disegni evidenziano la relazione di analogia metamorfica della planimetria della *cabane* e della sezione planimetrica di una colonna. Infine, la tavola si conclude con un disegno di libera invenzione e interpretazione del legame tra natura e artificio.

Gli ultimi sei disegni sono ispirati alle raffigurazioni di Ledoux e Piranesi. In questi diventa più esplicita l'indagine legata alla costruzione, attraverso l'uso dell'assonometria, riconducibile ai disegni dello Choisy. Le figure antropomorfe assumono importanza nella *dispositio*, sostituiscono le colonne evocando l'antico uso delle cariatidi, ma soprattutto affermano allegoricamente la custodia dell'ingresso. Anche in questo caso come in altri disegni, il tratto è pulito e tecnicamente preciso, alla ricerca di un ordine costruttivo definitivo. I disegni assumono il carattere definitivo della scala architettonica, adottando il canone della rappresentazione tecnica. alcune annotazioni allegoriche sono riportate come trascrizioni necessarie alla comprensione dei differenti livelli del disegno.

Solo nel disegno dell'altare di Piranesi, in una porzione, sezionata e affiancata al prospetto, torna la tecnica del chiaroscuro, bianco e nero, per rappresentare Artemide, Diana, Artemisia, la dea della creazione.

I frontespizi dei trattati disegnati da Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio, Laugier, Ledoux e Piranesi sono, dunque, trasfigurati in nuovi disegni attraverso un procedimento analogico, in cui Carpenzano riesce a intercettare il *limite minimo* della modificazione e della differenza di scrittura, per compiere, come egli stesso scrive, “un viaggio straordinario entro le pieghe di strutture bidimensionali complesse, per tentare di scollarle dal loro piano fisso di appartenenza e guardare oltre”⁷.

Lo scollamento delle strutture bidimensionali è prodotto attraverso una modalità propria dell'*anatomia*. I frontespizi nei 15 disegni di Carpenzano, sono riproposti come altrettante tavole anatomiche, nelle quali l'intero si scompone in parti, per renderle comprensibili e identificabili autonomamente. I disegni si “scollano” dalla rappresentazione originaria, per diventare altrettante tavole tassonomiche.

Nel 1634 Giambattista Basile raccoglie e trascrive 50 fiabe, il *Pentamerone*, che suddivise per dieci racconti, da leggere in cinque giorni. Di questa straordinaria *summa* epica, Pietro Citati scrive: “Basile comprese il segreto della favola, il quale non consiste nell'evocazione del meraviglioso e dell'impossibile, ma nella costruzione di un universo perfettamente geometrico, dove le azioni e le reazioni vengono ripetute con una astratta precisione”. Il riconoscimento della valenza universale del *materiale* che riordina e trascrive Basile, è analogo all'*Atlante dei Frontespizi*.

Il furioso susseguirsi di immagini intensamente coinvolgenti, ma altrettanto raccapriccianti per le profondità oscure dell'animo umano che illuminano, del “cunto de li cunte” è esatto nella costruzione di un mondo perfettamente permanente. L'interrogativo su cosa sia la realtà e cosa sia finzione, che alimenta la narrazione letteraria, alimenta analogamente anche il disegno. Ma così come il *Pentamerone* indaga il multiforme all'interno di una essenza narrativa permanente, così i quindici disegni di Orazio Carpenzano dei tredici *Frontespizi dei maggiori Trattati di Architettura*, identificano il valore della *trascrizione* nell'arte non come semplice *trasferimento mnemonico* nel tempo di qualcosa che intendiamo conservare, ma soprattutto come indagine di ciò che ancora si può aggiungere, alterare, trasformare.

Attraverso la propria scrittura, Carpenzano delinea il proprio piano estetico attraverso un insieme di segni/elementi, intercettando una dimensione mnemonica e realizzando quella che possiamo definire una vera e propria iconografia. In architettura, come per tutte le arti, l'esercizio di scrittura riguarda la definizione di forme che possano essere *esatte* in un determinato tempo e in preciso spazio.

Segno

Dal Moderno in avanti, il *segno* traduce lo spazio nella bidimensionalità. L'opera si duplica nel corpo fisico reale e nell'espressione immateriale ma altrettanto concreta, della sua rappresentazione segnica, il disegno. Ciò implica un procedimento di astrazione che separa la dimensione fisica da quella teorica, speculativa e intellettuale dell'opera.

Il segno inciso tipico della rappresentazione dei frontespizi, nella sua ragione originaria non ha a che fare con l'astrazione della modernità, in essi si trova la dimensione formale propria della tecnica tipografica. La forma, la realtà fisica delle cose rappresentate, deve rispondere assecondando la tecnica incisoria propria della grafica. In qualche modo, però, l'esito coincide: il segno astratto e il segno tipografico sono analoghi, anche se prodotti praticando strade e tecniche differenti.

La tecnica che Carpenzano adotta nella maggior parte dei suoi disegni, è al tratto di penna, alcune volte aggiunge il colore del pennarello, spesso i disegni sono affiancati da note, appunti, frasi brevi. Il tracciamento delle linee è misto, linee sottili in alcune parti più corposo in altre, in cui il *furor* dell'idea che si materializza, incide velocemente il bianco del foglio.

Come egli stesso scrive, la penna è mezzo per estrarre e fissare dal pensiero “un corpo autonomo, composto da tante linee che intrecciano tecniche ed esperimenti, istinto e ragione, luoghi mentali e fisici attraversati e forse ancora da ripercorrere”⁸.

Il disegno è solo uno dei momenti del procedimento progettuale. Libero e aperto, senza precedenze o ordini. I disegni non sono schizzi iniziali, sviluppati a partire da un incarico progettuale, il cui fine è di orientamento verso una indicazione tematica specifica. Il disegno è essenzialmente espressione, *pulsione* impellente dell'immaginazione. Il foglio è uno spazio bianco che accoglie e materializza il pensiero sull'architettura con un segno intenso e denso di chiaroscuri.

Il chiaroscuro predomina poiché esprime una dominante della scrittura architettonica e artistica di Carpenzano: il contrasto, il conflitto straordinariamente romantico, tra ragione e sentimento. Quando Henry Focillon racconta l'aneddoto in cui Giovanni Battista Piranesi picchiò il proprio maestro poiché, secondo lui, si rifiutava di insegnargli la tecnica del chiaroscuro nell'incisione, una tecnica che in realtà lui solo immaginava, ci dice che l'immaginazione può spingersi oltre la realtà, ci dice che l'arte è espressione di quella che gli antichi chiamavano *hybris*, tracotanza o trasgressione, e ci dice che l'arte è ossessione.

Non tutti gli architetti affondano le proprie radici nella condizione che descrive Focillon parlando di Piranesi, molti operano nella solarità della ragione e mostrano solo ciò che è governato da essa. Carpenzano esplicita nei suoi disegni il conflitto e la compresenza dell'idea e del corpo, della linea, rapidamente tracciata e della campitura, nella quale indugia il tracciamento, esprime il bianco e il nero come opposti.

Anche quando disegna *dal vero*, la cifra della scrittura emerge in un tratto che spinge il segno della penna verso una forte intensità interpretativa. Il bianconero è piegato verso il chiaroscuro piuttosto che risolversi nella distinzione analitica e astratta della linea.

L'insieme dei disegni di Carpenzano può essere descritto come un taccuino dei pensieri selezionati e espressi attraverso la scrittura propria dell'architetto, il disegno.

Costituiscono una forma di narrazione autobiografica, con molte analogie con le annotazioni raccolte per la conoscenza tassonomica e classificatoria propria delle scienze, o con le raccolte delle *Wunderkammer*.

In fondo il procedimento anatomico è un procedimento conoscitivo che attraverso la dissezione, l'isolamento, la disposizione, l'ordinamento descrive il corpo architettonico in tutte le sue parti. Le tavole dei Frontespizi nel lavoro di Carpenzano sono analisi, dissezioni in cui gli elementi che egli isola vengono riordinati, e la loro nuova disposizione ne cambia il senso. L'azione anatomica porta a conoscere le forme, isolando alcune di esse, evidenziandone altre, ricostruendo da ciò che c'è, un alfabeto architettonico metamorfico e mutevole.

Questo esercizio di trascrizione è l'essenza profonda del nostro agire progettuale, attraverso un procedimento conoscitivo. Ogni azione di scomposizione, dissezione, selezione se orientata dalla volontà creativa apre ad altre composizioni, ad altre forme, rinnovando la vocazione costruttiva e positiva interna e fondativa dell'architettura.

NOTE

¹ O. Carpenzano, *Qualcosa sull'architettura. Figure e pensieri nella composizione*, Diap Print/Teorie 15, Quodlibet, Macerata 2018.

² *Ivi*.

³ O. Carpenzano, *Lo storico scellerato*, nel libro omonimo a cura di O. Carpenzano, con M. Pietrosanto e D. Scatena, collana Diap Print/Teorie 18, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 11-20.

⁴ O. Carpenzano, *Qualcosa sull'architettura*, cit.

⁵ O. Carpenzano, 2013, <https://www.oraziocarpenzano.com/>

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ O. Carpenzano, *Qualcosa sull'architettura*, cit.

fabio balducci

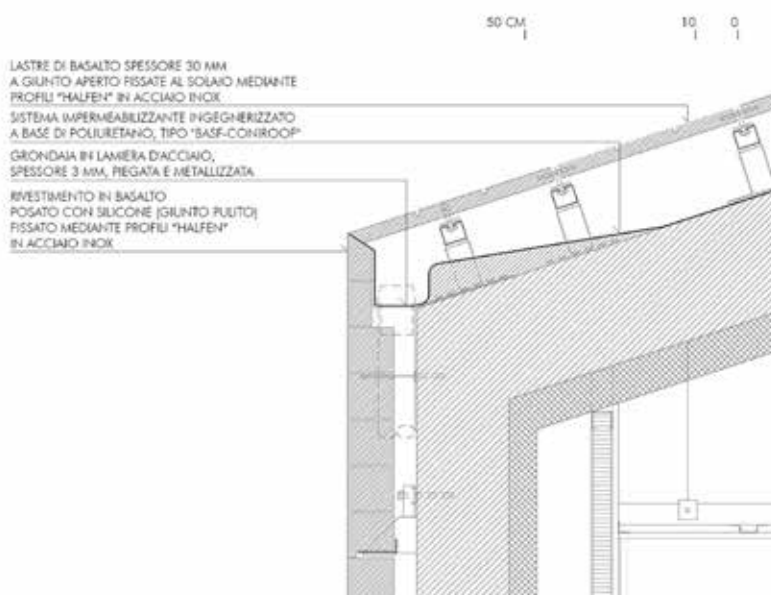
il disegno del dettaglio tra idea, regola e costruzione



Aires Mateus, Centro ricerche di Furnas.
Dettaglio della gronda integrata nella falda
inclinata del tetto, nascosta da una copertura
galleggiante in perfetta continuità
con il paramento murario verticale

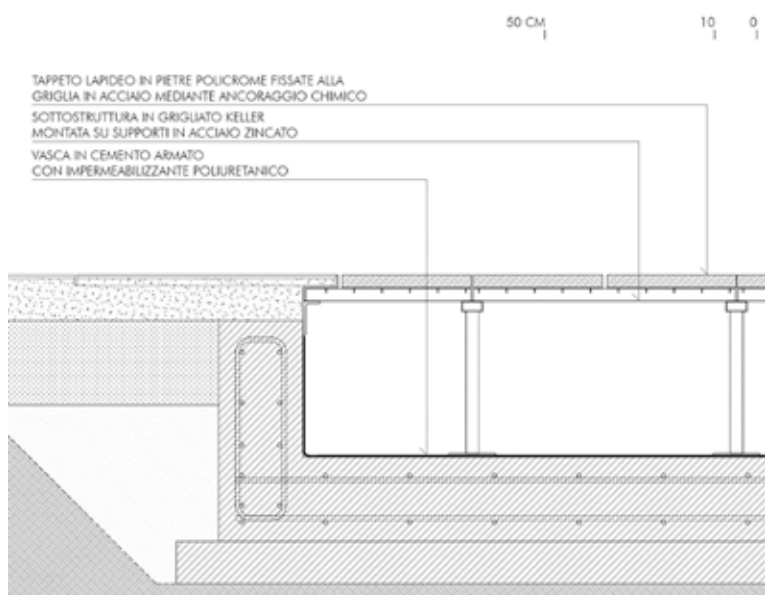
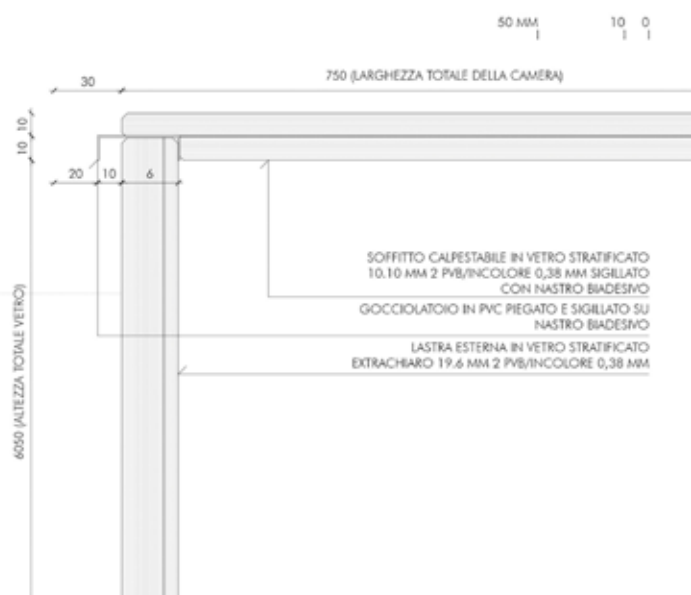
Nel processo di ideazione e stesura di un progetto il disegno di architettura manifesta tutta la sua natura ambigua e mutevole, procedendo secondo oscillazioni di progressivo avvicinamento o distacco dalla realtà fenomenica attraverso piani di indagine distinti, ma interconnessi: esso è, a seconda dei casi, dispositivo preparatorio o di verifica del progetto; strumento per la sua definizione o mezzo per la sua comunicazione; atto formativo e trasformativo dell'idea in immagine¹ o impalcato grammaticale della sua trasmissibilità; scrittura ambigua e allusiva o codice esatto di un ordine costruttivo². È talvolta un'opera dotata di valore artistico in sé e possiede, come sostiene Franco Purini, una *poesia del segno*³ a prescindere dalla qualità o dalla stessa esistenza del soggetto che ritrae. Su un piano totalmente differente, il disegno di un progetto nella sua fase esecutiva viene regolato da codici di rappresentazione ben precisi, finalizzati alla sua traduzione in opera costruita: esso è chiaro, esatto e privo di ambiguità, possiede quella monosemia che, se da un lato consente l'agevole trasmissibilità del proprio contenuto, dall'altro lo estromette dalla sfera dell'arte. Fatti salvi i casi di architetti che lo hanno elevato a cifra di un'intera produzione grafica, come Danilo Guerri, o di sublimi e sporadiche eccezioni nelle quali assume una tale forza iconica da divenire emblema identificativo di un linguaggio o di un intero movimento (si pensi, ad esempio, alla sezione orizzontale della colonna di Mies per il padiglione di Barcellona testimone della reinvenzione di un ordine architettonico), il disegno del dettaglio si discosta dal magistero della poesia, sfuggendo dalle sue necessarie prerogative e divenendo esito di un processo di definizione che stempera la carica enigmatica dell'idea in formazione per approdare nel dominio della tecnica finalizzata alla costruzione⁴. Non a caso, il dettaglio si rappresenta nel piano della sezione più che nel prospetto o nelle varie forme di rappresentazione tridimensionale dello spazio, forzando la mente a quell'opera di dissezione necessaria per indagare, nel profondo ed esaurientemente, le relazioni tra l'insieme e le sue parti, secondo processi inversi, ma simili, a quelli che si attivano nel rapporto tra l'architettura e la sua rovina. Esso non suggerisce né allude, ma comanda e determina. La sua scrittura univoca forza a spostare il portato poetico del suo contenuto sul piano della realtà, in quel *reame del tatto* cui allude Steven Holl⁵, riconducendo a terra la forza evocativa del progetto nel suo divenire sostanza. Questo sforzo sintattico si esprime attraverso un processo coerente di implementazione fisica e messa in luce dei rapporti tra contenuto e tema – potremmo dire, di distillazione dell'idea per mezzo della tecnica – paragonabile ai lavori di parafrasi che si intraprendono in letteratura sui testi poetici, condotti attraverso cambi di codice che, se eseguiti alla perfezione, riescono a celare lo sforzo di mantenersi coerenti con il testo di partenza. Ma non tragga in inganno questo attributo di univocità semantica del disegno di dettaglio: esso costituisce testimonianza di uno sforzo inventivo sul congegno funzionale che può, analiticamente, essere letto a ritroso attraverso esercizi deduttivi che dal particolare riconducano al generale⁶. Inoltre, se la forma dei materiali e le regole del loro assemblaggio sono prodotti della cultura che li ha sviluppati e trasformati in elementi per la costruzione, è allo stesso tempo possibile, attraverso lo studio dei disegni di dettaglio, tracciare una storiografia di queste regole e valutarne criticamente relazioni e interferenze con i mutamenti dei contesti sociali, produttivi ed artistici che si sono succeduti nel corso della Storia. Nell'editoriale di Casabella del giugno 1983, Vittorio Gregotti evidenzia come l'approccio al tema del dettaglio si sia modificato seguendo il ricambio generazionale avvenuto nell'architettura italiana tra gli anni '60 e '70 del Novecento, che spingeva verso una progressiva negazione del valore della costruzione come materiale portante rispetto alla formazione della figura architettonica. Tale tendenza all'astrazione ed al disinteresse sul trattamento delle materie, in favore di un rinnovato amore per la decorazione intesa come citazione stilistica, può essere letta come la risposta polemica dell'architettura italiana alla progressiva standardizzazione dei processi costruttivi nell'epoca della ricostruzione post-bellica, che minacciava di esautorare l'architetto dal controllo totale sull'opera del proprio ingegno⁷. Lo stesso Gregotti ebbe modo, in un editoriale dell'anno successivo, di ribadire tale posizione, ascrivendo alla diffusione dei semilavorati edilizi la causa del decadimento nelle capacità degli architetti di manipolare le scale del dettaglio senza cadere nella trappola della decorazione⁸. «Il dettaglio», egli scrive, «anche quando non è autografia, è comunque produzione che muove dalla condizione del lavoro specifico, dove l'unità metodologica è struttura di conformazione più che di definizione di un modello formale trasferibile». Esso,

Aires Mateus, Centro ricerche di Furnas.
La volumetria assoluta dell'edificio si staglia
nel paesaggio delle Azzorre (foto © FG+SG)



282

non più tacitamente noto per comune cultura come in antico, viene soppresso in quanto non rilevante. Tra la fine del vecchio millennio e l'inizio del nuovo si determina dunque un decisivo scollamento tra le scale del progetto, tale da minare la gerarchia tra le parti e l'insieme e rompere l'equilibrio tra la plastica primaria e la plastica secondaria⁹ che definisce l'unità di un'opera. La Biennale di Architettura del 2016 testimonia probabilmente – e nonostante le aspettative del suo curatore Rem Koolhaas – il momento di inversione di quella tendenza a considerare il dettaglio quale mero esercizio feticistico, come ancora lo definiva lo stesso Koolhaas venti anni prima¹⁰, ricollocando il suo campo di esistenza nella cornice di una realtà post-industriale governata da processi di customizzazione di massa. Nella mostra *Details. Architecture seen in section*¹¹, ospitata in quella edizione della Biennale presso l'Arsenale, lo sguardo si sposta dal catalogo degli elementi del vocabolario architettonico verso la loro sintassi, mettendo in luce il rinnovato ruolo che il disegno del dettaglio inizia ad assumere per l'architettura del nuovo millennio. Un atlante di 200 dettagli costruttivi in scala 1:10 di edifici realizzati a partire dal secondo dopoguerra illustra la progressione del rapporto tra architettura e la costruzione nel lasso di tempo preso in esame. Come afferma Alberto Franchini nel documento che accompagna il catalogo della mostra, l'approccio fenomenologico all'architettura derivato dalle riflessioni di Wölfflin¹² oggi si declina in una tecnica che ambisce a mettere in scena l'assenza del dettaglio, o meglio, parafrasando Álvaro Siza, una tendenza alla sua perfetta definizione fino alla sua completa dissoluzione¹³. Questa tendenza alla dissoluzione del dettaglio per mezzo di una tecnica ricercatissima, il cui fine più alto è quello di celare sé stessa, in molti autori diviene un viatico per l'emersione del portato poetico del proprio linguaggio, secondo un'idea di perfezione a-temporale dell'architettura che potremmo definire *post-minimalista*. Nel centro di ricerca di Furnas sull'isola di São Miguel, nell'arcipelago delle Azzorre, Francisco e Manuel Aires Mateus rivestono senza apparenti soluzioni di continuità l'intero fabbricato con la pietra basaltica locale, annullando la consueta distinzione tra muraure perimetrali e tetto attraverso un processo reinventivo sul sintagma che lascia emergere la forza massiva dei volumi. La sezione di dettaglio operata proprio sul nodo muro-tetto svela l'artificio tecnico che consente al rigore formale di Aires Mateus di esprimersi: una gronda nascosta da un falso tetto risolve contemporaneamente il problema funzionale del deflusso delle acque piovane e quello strutturale rappresentato dal nodo di fragilità del flesso angolare che identifica la transizione tra l'elevazione verticale ed il piano inclinato della copertura. Analogamente, una sezione a scala ravvicinata della scatola di cristallo "fatta di aria"¹⁴ per le Oficinas del Ayuntamiento di Zamora, opera di Alberto Campo Baeza, permette di recuperare informazioni preziose per interpretare il tour de force tecnico che l'autore ha esercitato con la materia e le sue peculiari caratteristiche, nel tentativo di liberarla, attraverso *l'arte della connessione*¹⁵, dal vincolo di un telaio



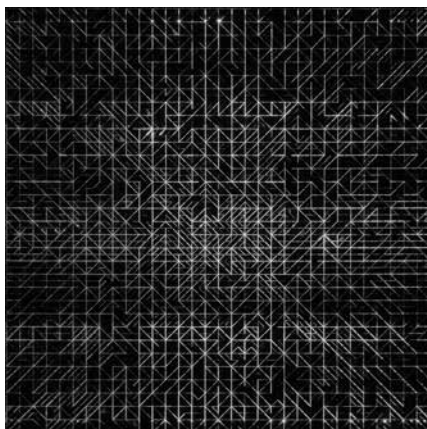
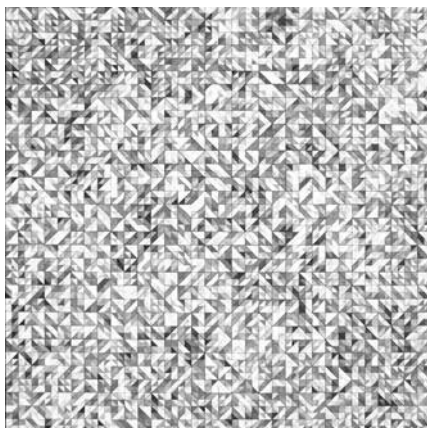
Alberto Campo Baeza, Oficinas del Ayuntamiento de Zamora. Dettaglio costruttivo del nodo angolare tra le lastre orizzontali e le lastre verticali della scatola di cristallo

Alberto Campo Baeza, Oficinas del Ayuntamiento de Zamora. Vista crepuscolare della scatola di cristallo (foto © Javier Callejas)

Orazio Carpenzano *et al.*, Piazza delle Pietre d'Italia. Dettaglio costruttivo della vasca incassata e della struttura di sostegno del tappeto lapideo

metallico che la sostenesse. Una sottilissima lamina di pvc piegato diviene un gocciolatoio invisibile serrato nel nodo tra le lastre orizzontali e quelle verticali della scatola vitrea, permettendo di proteggere quest'ultima dal dilavamento prodotto dagli agenti atmosferici; dei contrafforti di vetro strutturale, disposti ortogonalmente ai fronti, si collocano tra il fronte esterno dell'edificio e la sua controfacciata di cristallo, consentendo di sostenerne gli sforzi di torsione e di realizzare una vera e propria camera semi-ventilata per il controllo climatico, il cui spessore è misurato dalla profondità dei suoi diafani contrafforti. Nel progetto per la Piazza delle Pietre d'Italia presso il Sacrario Militare di Redipuglia, coordinato da Orazio Carpenzano¹⁶, sono stato impegnato similmente nella ricerca attraverso il dettaglio di soluzioni in grado di trasferire, coerentemente e senza dispersioni di senso, l'idea in opera costruita. Lì, il tema del martirio dell'uomo incarnato dal sacrificio per la patria diventa segno tangibile del "lavorio dei corpi che la guerra restringeva nell'angustia delle trincee"¹⁷ attraverso un arazzo lapideo costruito con pietre triangolari provenienti da tutti i siti estrattivi d'Italia. Di notte questo campo quadrato policromo lascia trapelare tra le sue fughe una tenue luce che lo trasforma in un braciere acceso in ricordo della generazione perduta, attivando confronti dialettici tra la dimensione fisica della materia e quella rituale della catarsi e del ricordo, tra la scala inumana della collina di pietra e quella domestica dell'antistante Casa della Terza Armata trasformata in museo della Grande Guerra. Sulla Piazza, le traiettorie descritte dalla giacitura di queste fughe fanno emergere un'altra figura che si intreccia con lo sfondo costituito dalla tessitura lapidea, attivando dei confronti dialettici propri della gestalt e rimandando ai rapporti tra luce e forma descritti da László Moholy-Nagy¹⁸, nella quale alternativamente l'una diviene modulatrice dell'altra. Per ottenere questo risultato in bilico tra architettura e scenografia è stato necessario costruire una vera e propria quinta scenica orizzontale: una vasca interrata sotto il piano di calpestio del tappeto diventa una camera di luce prigioniera, che trapela dalle fughe lasciate aperte tra le pietre sostenute da una struttura di sostegno in grado di ancorare a sé l'opera musiva sostenendone i carichi propri e quelli accidentali. Il disegno di questa camera nascosta e lo studio delle reciproche interferenze tra fughe, struttura di sostegno ed elementi tecnologici per il suo funzionamento, testimonia lo sforzo immaginativo che viene richiesto al progettista per coordinare, attraverso un'opera di direzione artistica in grado di approfondirsi fino al livello costruttivo, il lavoro dei diversi specialismi che concorrono alla sua realizzazione.

Il disegno di dettaglio è, e sarà ancor più nel prossimo futuro, esercizio di difesa del controllo autoriale sul progetto dalla corruzione dell'idea iniziale durante il lungo processo della sua traduzione in materia. Come sostiene Marco Capitanio¹⁹, esistono già due strategie che il disegno del dettaglio può adottare per contrastare la tendenza all'omologazione dei processi costruttivi. La prima consiste nel lavoro sul materiale della costruzione e sui mec-



Orazio Carpenzano *et al.*, Piazza delle Pietre d'Italia. Vista del tappeto lapideo nel rapporto con l'antistante Sacro Militare di Redipuglia (foto © Paolo Marcoaldi)

Orazio Carpenzano *et al.*, Piazza delle Pietre d'Italia. Vista zenitale diurna del tappeto lapideo (foto © drone reportage di Fabio Pappalettera)

Orazio Carpenzano *et al.*, Piazza delle Pietre d'Italia. Vista zenitale notturna del tappeto lapideo (foto © drone reportage di Fabio Pappalettera)

canismi della sua prefabbricazione o semilavorazione, per immaginare creativamente un suo impiego innovativo: è il caso delle sperimentazioni di Jean Prouvé sulle proprietà e sulle forme dell'acciaio, o in anni più recenti degli studi sulle qualità del cemento armato portati avanti, ad esempio, da SANAA con il visionario ingegnere Mutsuro Sasaki; la seconda punta a conferire, come nei *double functioning elements* di cui parla Robert Venturi²⁰, una pluralità di funzioni alle singole componenti del progetto, per ridurre l'interferenza provocata dai piani della loro interazione: è l'approccio portato avanti da autori quali Louis Kahn, Ignazio Gardella, Renzo Piano e Steven Holl, dove la struttura è al tempo stesso elemento per la definizione spaziale dell'architettura e per l'alloggiamento delle sue dotazioni impiantistiche. La realtà del presente mostra come da un lato l'avvento del BIM e della digitalizzazione dei processi di produzione, dall'altro la proliferazione normativa in risposta ad una sempre crescente esigenza per l'architettura di ridurre la propria incidenza sull'uso delle risorse, abbiano aumentato il rischio di omologazione dei processi costruttivi e comportato la moltiplicazione dei soggetti e delle competenze che intervengono nella realizzazione di un'opera, mettendo in crisi il modello albertiano, consolidatosi nella cultura occidentale dal Rinascimento in poi, di totale controllo autoriale attraverso il progetto di ogni aspetto della costruzione. Emerge, oggi, una rinnovata figura di architetto come coordinatore di un processo partecipato: curiosamente, afferma Mario Carpo²¹, questa transizione dalla "autorship" alla "leadership" è la logica conseguenza di un modello produttivo che manifesta maggiori analogie con quello prevalente in epoca tardo-medievale. Per Carpo, la prossima ondata nei processi di automazione produrrà una rete diffusa di micro-industrie senza sostituire i lavoratori del settore: reinventerà piuttosto l'artigianato preindustriale e la sua economia circolare intrinsecamente sostenibile²². Il ritorno verso una rinnovata dimensione artigianale dei processi di realizzazione dell'architettura, accelerato dalle conseguenze della pandemia, sembra ancora più imminente nell'epoca *postcoroniale*²³ che sembra attenderci. E in questa filiera fluida ed antigerarchica, assimilabile alla figura del network, il disegno di dettaglio come momento di sintesi tra architettura e tecnica si appresta a rappresentare plasticamente le legature strutturali tra i nodi delle sue interconnessioni. Sarà compito degli architetti ritagliare un proprio profilo di autorialità nell'adeguamento ai processi di transizione dalla modernità industriale alla nuova agenda digitale.

NOTE

¹ Maggiori informazioni sulle modalità attraverso le quali l'idea intervenga nel processo compositivo ed i legami che intrattiene con l'immagine possono rinvenirsi in O. Carpenzano, *Idea immagine architettura. Tecniche d'invenzione architettonica e composizione*, seconda edizione a cura di F. Balducci, Gangemi editore, Roma 2013.

² Nel saggio *Disegno e progettazione*, Mario Docci mette in luce le ambiguità del disegno in rapporto all'architettura, proponendo una classificazione largamente condivisa da altri autori. Al disegno esecutivo finalizzato alla sua realizzazione si assomma quello critico, metalinguistico, di lettura del dato reale e di verifica di quello progettuale: è il caso dei disegni di studio e rilievo. Da questa seconda categoria ne deriva una terza, nella quale il disegno è strumento di comunicazione dei connotati generali di un progetto: è il caso delle prospettive e di tutte le rappresentazioni dell'architettura che parlano ad un pubblico ampio e non necessariamente specializzato. Un'ultima categoria presenta il caso dei disegni d'invenzione, dove il dato di aderenza al reale o anche di diretta relazione con un preciso progetto è messo da parte in funzione di un'indagine esplorativa autonoma sull'architettura. All'interno dei confini tracciati da questa schematica tassonomia, il disegno del dettaglio di architettura si colloca solitamente nei primi due casi e le oscillazioni di tale collocazione determinano, come vedremo, delle significative corrispondenze con il tema dell'autorialità del progetto. Cfr. M. Docci, *Disegno e progettazione*, in R. Bizzotto, L. Chiumenti, A. Muntori (a cura di), *50 anni di professione*, catalogo della mostra, Kappa, Roma 1983 pp. 40-55.

³ Sulla poesia del disegno di architettura, la carica utopica che è in grado di esprimere ed il suo valore come opera d'arte a sé, si veda F. Purini, *Promemoria per Trevi sul disegno di architettura*, in E. Ansaloni, A. Dragoni (a cura di), *L'Architettura tra segno e disegno*, Futura edizioni, Perugia 2015, p. 83.

⁴ Fu William Empson a mettere in luce la carica ambigua del linguaggio poetico, caratterizzato dalla stratificazione dei significati e sulla molteplicità delle interpretazioni possibili di un testo. Cfr. W. Empson, *Sette tipi di Ambiguità* [Seven Types of Ambiguity], trad. it. di G. Melchiori, 2ª ed., Einaudi, Torino 1972. Sullo stesso tema si veda inoltre U. Eco, *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica*, in U. Volli (a cura di), *La Scienza e l'Arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1972, pp. 113-128.

⁵ Steven Holl, *Detail: the haptic realm, "a+u"*, *Phenomenology of Perception* (special issue), July 1994, pp. 91-92.

⁶ Tali esercizi, applicati alla letteratura, sono stati descritti da Eric Auerbach nel suo libro *Mimesis*. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, [Mimesis. Dargestellte in der abendländischen Literatur], 10^a ed., Einaudi, Torino 2000 [ed. or. 1946].

⁷ Questa manifestazione della rivendicata autonomia disciplinare nel rapporto tra architettura e disegno produsse, secondo Massimo Scolari, una generazione di progettisti cui fu riservato il privilegio dell'*architettura di carta*. Cfr. M. Scolari, *Una generazione senza nomi*, "Casabella", 606, 1993, pp. 45-47.

⁸ V. Gregotti, *Le scale della rappresentazione*, "Casabella", editoriale del n. 504, 1984.

⁹ Si intenda, riprendendo la definizione che ne dà Alessandro Anselmi, per plastica primaria la profonda definizione dello spazio complesso dell'architettura e per plastica secondaria la sua espressione visiva. Cfr. *Intervista ad A. Anselmi*, in C. Attolini, B. De Batté (a cura di), *Decor azione*, Edizioni NEOS, Genova 1999, pp. 10-13.

¹⁰ "For years, we have concentrated on NO Detail. Sometimes we succeed - it's gone, abstracted; sometimes we fail - it's still there. Details should disappear - they are old architecture". OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *SMLXL*, O10 Publishers, Rotterdam 1995.

¹¹ La mostra è esito di un workshop del corso di laurea magistrale in Architettura e Innovazione del Dipartimento di progettazione e pianificazione in ambienti complessi (Dppac) luav, organizzato dai proff. Umberto Trame e Marco Pogacnik.

¹² Cfr. H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, Et al. edizioni, Milano 2010, p. 31. Il volume è la traduzione aggiornata della dissertazione di dottorato dell'autore, dal titolo *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* del 1886.

¹³ Cfr. A. Siza, *L'importanza di disegnare*, in A. Angelillo (a cura di), *Siza. Scritti di architettura*, Skira editore, Milano 1997, p. 30.

¹⁴ Cfr. A. Campo Baeza, *La idea construida*, Biblioteca nueva, Madrid 2006; trad. it. *L'idea costruita*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.

¹⁵ L'esercizio del dettaglio si lega intimamente al tema del giunto tra le parti ed il suo disegno trasferisce il portato poetico di questa arte della connessione secondo un codice trasmissibile. Si veda, a tal proposito, il numero monografico dedicato al tema del dettaglio in architettura de *L'industria delle costruzioni*, n. 484, marzo-aprile 2022, curato da Andrea Grimaldi, dal quale emerge chiaramente la relazione tra l'assemblaggio e il dettaglio già descritta da Kenneth Frampton in *Tettonica e Architettura* (Skira, 2005).

¹⁶ Il gruppo di progettazione architettonica della Piazza delle Pietre d'Italia, inaugurata nel 2015, era composto da: Orazio Carpenzano (team leader), Tommaso Pallaria, Paolo Marcoaldi, Fabio Balducci, Alessandra Di Giacomo, con Mauro Pagliaretti, Davide Pirillo, Alessandro Pirisi, Giulia Spiridigliozzi. Il progetto strutturale è stato redatto da Filippo Daniele; la progettazione impiantistica da Fabio Garzia e il coordinamento alla sicurezza da Danilo Mori. L'allestimento e il progetto multimediale sono stati redatti da Studio Azurro. Il progetto storico scientifico è stato curato dalla Stazione appaltante attraverso un gruppo interdisciplinare coordinato da Anna Villari e composto da Federico Cataldi, Marco Mondini, Nicola Maranesi, Desirée Tommaselli, Gianluca Virga. L'opera è il primo stralcio realizzato del Museo della Grande Guerra progettato dallo stesso gruppo come esito di una gara europea, ed è stata commissionata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Struttura di Missione per gli anniversari di interesse nazionale, RUP Luigi Sant'Andrea e dal Ministero della Difesa - Commissariato generale per le onoranze ai caduti, Gen. Rosario Aiosa.

¹⁷ A. Greco, *Orazio Carpenzano. Il Campo della Pietra d'Italia*, "Abitare la Terra", 45, 2018, pp. 40-41.

¹⁸ Cfr. L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*, ed. Paul Theobald, Chicago 1947.

¹⁹ M. Capitanio, *Detailed shuffling*, in M. Pogacnik et al., *Details. Architecture seen in section*, catalogo della mostra (Venezia, Arsenale, Sala delle Armi, 8-10 luglio 2014), pp. 2, 15.

²⁰ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2^a edizione, The Museum of Modern Art New York, New York 1977, p. 35 sgg.

²¹ Questo processo condiviso di produzione dei manufatti determina quello che Mario Carpo definisce "the style of many hands" aprendo a nuovi problemi di autorialità sull'opera. Cfr. M. Carpo, *Digital Style*, "Log", 23, autunno 2011, pp. 41-52. Per ulteriori approfondimenti su queste tematiche, si veda P. Deamer, P.G. Bernstein (a cura di), *Building (in) The Future: Recasting Labor in Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 2010.

²² M. Carpo, *Design and automation at the end of modernity: the teachings of the pandemic*, "ARIN", 1, 2022. <https://doi.org/10.1007/s44223-022-00001-0>

²³ L'espressione è coniata da Maurizio Ferraris, ordinario di Filosofia Teoretica e direttore del Laboratorio di Ontologia presso l'Università di Torino, con un riferimento all'impatto globale del coronavirus e la conseguente accelerazione di alcuni processi di sviluppo del mondo contemporaneo, secondo una definizione che traccia un parallelo con gli studi postcoloniali, che indagano una vasta gamma di fenomeni sociali, politici e culturali sviluppatasi a partire dal declino e dal crollo del colonialismo europeo che si verificò fin dalla metà del XX secolo in poi. Cfr. M. Ferraris, *Post-Colonial studies. Seicento sfumature di virus*, Einaudi, Torino 2021.

andrea d'urzo

oltre l'immagine. architettura, costruzione e necessità di visione

286

È nell'atto costruttivo che l'architettura trova il suo compimento, trasformandosi da elaborazione concettuale maturata attraverso la pratica del progetto ad entità materica. È, dunque, una logica sintassi espressa attraverso la forma, una risposta tangibile ad esigenze fisiche e spirituali.

Ma ad un secondo sguardo, più attento, l'atto costruttivo risulta solo un momento, solitamente breve ma non per questo di minore importanza, della vita di un'opera, la quale auspica ad ospitare funzioni, storie, significati altri, arrivando a suggerire e, in alcuni casi, a sopportare trasformazioni fisiche più o meno violente. L'architettura, al netto di specifiche e contingenti esigenze, per sua natura tende a questa condizione di durata, a questo ulteriore compito di costruzione di significati, di spazio in continua mutazione secondo un principio che è, in una certa misura, insito all'interno della stessa idea progettuale come una capacità di trasformazione potenziale.

La condizione del perdurare è, per l'opera architettonica, un ideale "asintoto" a cui essa tende.

Pur tuttavia, le riflessioni precedenti ci appaiono in palese contrasto con la condizione dell'architettura, progettata e costruita, degli ultimi decenni.

È indubbio, infatti, che la nostra disciplina, così come il più ampio campo delle pratiche artistiche al quale essa senz'altro appartiene, viva oggi una condizione di profonda crisi identitaria oltre che di mercato. Ciò potrebbe sembrare poco verosimile se si pensa che negli ultimi sessantacinque anni, nel mondo, il quantitativo di costruzioni realizzate è aumentato esponenzialmente e se si osservano in modo superficiale la pubblicistica di settore e le trasformazioni in atto nelle nostre città.

Una riflessione più sollecita non avrà difficoltà nel riconoscere il livello medio della produzione architettonica realizzata su scala globale. Non sarà difficile neppure comprendere le logiche sottostanti la gran parte di questa produzione; logiche di un mercato finanziario che, mai come nei tempi attuali, regola le decisioni di una società a qualsiasi livello.

Nel caso specifico dell'architettura, questa dipendenza così stretta dalle leggi del mercato finanziario è, in parte, probabilmente da rintracciare nella peculiare, ingente ma quantomai necessaria, quantità di investimenti che richiede la realizzazione di un edificio, per nulla paragonabile a quella necessaria per gli esiti delle altre attività artistiche.

Questo meccanismo ha condotto, negli ultimi decenni, ad una continua "atrofizzazione" della cultura architettonica oltre che ad un paralizzante spaesamento nei confronti dei valori di tradizione, di gusto, finanche di bello.

Il risultato è stato il rifugio, da parte delle pratiche artistiche, nello statuto della novità, alterità continua che, a nostro avviso, è indice di una sempre più difficile capacità di relazione con la realtà circostante e, più specificamente, nei confronti del patrimonio architettonico esistente e della sua cultura progettuale.

A partire dal secondo dopoguerra si è assistito alla rapida trasformazione dell'architettura in merce ed il correlato aumento di importanza della comunicazione del progetto, assimilando le asfissianti regole del marketing pubblicitario. Questo fenomeno ha avuto un importante ruolo nell'ampliamento di diffusione dell'architettura a livello globale seppure questa, nella più ampia maggioranza dei casi, si limiti all'oggetto architettonico ed alla sua rappresentazione.

È dal contrasto tra questa massiva promozione ed il ruolo minore dell'architetto nel ciclo produttivo del costruire, in una società globalizzata ed uniformata alle leggi dei consumi, che è nata la figura mediatica, prima ancora che professionale, dell'*archistar*. Una personalità che apparentemente incarna la capacità di un controllo totale del progetto in tutte le sue fasi fino alla comunicazione di questo su larga scala, e le cui opere hanno sempre una forte carica di riconoscibilità e di sempre più manifesta iconicità, caratteristiche primarie per il successo nel mercato dell'architettura a-contestuale.

In una società, dunque, sempre più indirizzata, ampiamente influenzata e spesso addirittura regolata dall'immagine, dalla rappresentazione e quindi dall'icona, dal simulacro e dalla comunicazione istantanea ed iperconnessa, anche all'interno della sfera relazionale tra individui, spesso incapace di costituire comunità, l'unico aggettivo che sembra caratterizzare l'opera artistica è quello di "nuovo". Lo spazio, in relazione al tempo, per una riflessione più profonda sul progetto sembra essersi esaurito.

Questa tendenza ha riguardato, ampiamente, la disciplina architettonica, trasformando la pratica del progetto in ricerca ossessionata della novità, della caratterizzazione estetica e della spettacolarizzazione, concetti che

si pongono in evidente opposizione a quelli preziosi di misura, continuità tradizionale e consapevolezza contestuale. L'attenzione si è spostata dalla ricerca di senso di un'opera e della sua espressione formale alla incessante specificazione tecnologica, autorizzata dalla imperterrita istanza di efficienza. Un vero e proprio spostamento di fuoco dal problema della forma e delle sue correlazioni a quello del confezionamento estetico di soluzioni altamente tecnologiche.

La diretta conseguenza è stata la costituzione di un panorama architettonico la cui eterogeneità, fatta di accadimenti singoli, isolati ed autoreferenti, si è trasformata in una omogeneità simile al rumore di fondo di una piazza estremamente popolata nella quale le singole voci diventano indistinguibili, ma soprattutto incomprensibili.

Il termine "costruzione" ci sembra acquisire, in relazione all'architettura contemporanea, una nuova accezione, quella di "costruzione di immagine"; la cui visione rimanda, in maniera anche indiretta, all'unico valore preponderante dei nostri giorni, quello cioè del "consumo".

In questo contesto il ruolo dell'architetto, anche come intellettuale, ha indubbiamente subito un indebolimento, una diminuzione del suo valore all'interno dell'intero ciclo di produzione di un'opera, anche nello specifico della singola fase progettuale, quella a lui demandata, ed ovviamente un suo sollevamento dal ruolo di guida per la trasformazione del territorio e dei modi di viverlo della società.

La capacità di lettura del contesto, di un problema ampio come quello progettuale, e quella di elaborazione di una risposta carica di un significato specifico ha lasciato il campo alla pratica della "tabula rasa" o, in alcune circostanze, dell'ancor più deleterio riferimento didascalico, fino ad uno sterile citazionismo.

In un quadro così preoccupantemente delineato non mancano, tuttavia, esempi virtuosi, architetti capaci di elaborare progetti che non rispondano semplicemente al principio di adeguatezza, ma in grado anche di farsi promotori di una visione nuova per la città e per la società che la abita.

Come precedentemente espresso, la funzione dell'immagine all'interno della società globale contemporanea, della quale abbiamo messo in luce lo stretto legame con le dinamiche consumistiche, ha modificato radicalmente il processo di diffusione dell'architettura. Quest'ultimo è oggi molto più rapido e superficiale ed ha condotto ad una preponderanza della rappresentazione digitale o fotografica – arrivando a volte a coincidere con essa – a scapito del disegno e di un solido apparato descrittivo che ha operato cambiamenti profondi e, per ora, non ancora totalmente sondati, nella fase di progettazione.

All'inizio degli anni Cinquanta, la diffusione del medium televisivo ha aumentato di gran lunga l'efficacia della pubblicità in tutti i settori della produzione. Questa condizione viene estremizzata, oggi, dall'utilizzo di mezzi di comunicazione perennemente connessi, e ai quali sacrifichiamo una sempre più ingente quantità del nostro tempo, con l'effetto di un vero e proprio stordimento culturale e di una generale diminuzione della capacità critica. Evitando una generalizzazione che non sarebbe aderente con la realtà, è possibile, però, individuare una correlata e graduale trasformazione di una consistente parte della critica architettonica in mera recensione pubblicitaria.

Anche se negli ultimi dieci anni la teoria ed il progetto hanno guadagnato nuovamente uno spazio di riflessione più ampio, risulta evidente la mancanza di una critica adeguata che entri, con più decisione, nei meriti del progetto, delle ragioni alla base della costruzione della forma oltre che delle scelte espressive, e che non si limiti alla precisa quanto semplicistica descrizione funzionale o delle soluzioni tecnologiche più o meno aggiornate. Lo scopo di quest'ultimo tipo di critica è, infatti, quello di rendere un'opera trasversalmente condivisibile, ma soprattutto di aumentarne il valore di vendita all'interno di un mercato sempre più in cerca di soluzioni risolutive semplici a problemi complessi.

Un progetto, nella più ampia accezione che questo termine può avere, è sempre un'occasione di conoscenza. Il suo particolare posizionamento è a metà tra quello di continua interrogazione del passato e quello di proiezione del futuro sul piano del presente. Questa condizione appare, oggi, spesso fraintesa. Il particolare tipo di progetto che chiamiamo architettonico ha recentemente vissuto un singolare appiattimento sul presente, anche nelle sue specificazioni più futuristiche le quali, più che proporre una visione del futuro alternativa, così come avvenuto con le avanguardie artistiche

che hanno influenzato l'intero Movimento Moderno e le successive stagioni architettoniche, sembrano semplicemente prendere atto dello stato di confusione contemporanea, facendo frequentemente coincidere il termine "visione" con quello di "novità".

Al contrario, il progetto, è da intendersi come momento all'interno di un percorso di conoscenza continuo, il disvelamento di un percorso logico che, da interrogazione individuale, aspiri ad avere la capacità di produrre risultati utili per la collettività, un'indagine che continuamente si rinnova nelle ragioni fondative del costruire, non solamente edifici ma anche modelli di società.

Anche la condizione di globalismo si sta attualmente rivelando, per la pratica architettonica, un'occasione mancata. Le capillari ma eterree possibilità di comunicazione, unite all'ingerenza dell'economia di matrice capitalistica divenuta neo-capitalistica, hanno fatto sì che la globalizzazione venisse intesa non come fertile momento di confronto critico ma come creazione di paradigmi da poter utilizzare a proprio piacimento, rinunciando alle specificità territoriali ed al valore del rapporto con il contesto locale.

In assenza di riflessioni profonde sulle relazioni con il contesto, il progetto contemporaneo rinuncia anche alla sua posizione critica nei confronti dello stato di fatto, della tensione generatrice, rifugiandosi in una muta e, per certi versi, confortante estemporaneità e stravaganza che veste l'abito dell'innovativo o dell'esotico a seconda delle necessità di moda del momento.

Le questioni fino a qui espresse potrebbero portare a conclusioni affrettate circa la necessità, da parte della disciplina architettonica, di una maggiore autonomia nei confronti degli altri saperi e della politica. Ciò è certamente auspicabile, ma vero solo in parte. Il progetto architettonico, di fatto, non può e non deve sottrarsi al confronto con gli altri insegnamenti ed agli spunti da essi offerti, ma non può nemmeno abbandonare la capacità decisionale, operativa e propositiva che lo contraddistingue.

La ricerca, negli spazi e nei tempi che la ospitano, ha certamente un ruolo primario in questa operazione di perimetrazione e di sperimentazione.

Da cui la vera necessità ci sembra essere quella di porre nuovamente o per meglio dire, maggiormente l'attenzione e gli sforzi intellettuali sul senso di un'opera di architettura, cercando di evitare l'inesorabile svuotamento che si ha di quest'ultimo nel processo di trasferimento di importanza su questioni accessorie al sapere architettonico.

La condizione globale in cui l'architetto oggi si trova ad operare va necessariamente accettata in maniera positiva ed attiva come terreno di confronto, carico di opportunità e di suggerimenti, ma anche come campo di verifica esteso.

Un'operazione prioritaria sarà il tentativo di invertire il processo di frammentazione interno alla disciplina, in favore di un sapere più unitario e meno specialistico.

Risulta sempre più urgente tornare a porre al centro del dibattito architettonico i concetti di forma, di spazio e le loro relazioni con l'uomo e la collettività.

L'architetto ha, oggi ancor di più, l'obbligo di operare secondo una visione, per la quale è fondamentale una nuova idea di società.

paolo marcoaldi

i collages nel disegno d'architettura

Il collage è un procedimento artistico che riguarda il montaggio, l'unione di elementi esistenti, generalmente eteronomi, ma che, attraverso particolari combinazioni e accostamenti, determinato un insieme unitario e ricco di significati inediti, pur preservando la riconoscibilità delle diverse componenti. A differenza di altre forme del disegno d'architettura, come ad esempio i disegni esecutivi o i disegni di rilievo, i collages o i fotomontaggi sono tecniche esterne alla disciplina architettonica, derivate dalle avanguardie artistiche di inizio Novecento, in particolare dal movimento Dadaista e dal Cubismo. Pertanto non è affatto sorprendente se le prime sperimentazioni di questa tecnica in ambito architettonico vadano ricercate all'interno del Bauhaus, sulla spinta di Raoul Hausmann ed in particolare del suo più celebre allievo, Paul Citroen.

L'opera più nota di Citroen è il ciclo di collages *Metropolis (City of My Birth)*, presentato per la prima volta nel 1923 in occasione dell'annuale esposizione degli allievi della scuola di Weimar. Si tratta di una serie di fotomontaggi incentrati sull'idea di città come metafora della modernità, per tentare di tradurre in immagini le teorie urbane di Siegfried Kracauer, secondo cui le nuove città:

"...sorgono senza esser state prima progettate. Esse non sono affatto composizioni, debitrice della loro esistenza ad un principio costruttivo unitario, come il Pariser Platz o la Concorde, bensì creazioni del caso, di cui non è dato chiedere ragione. Laddove vengono a trovarsi le une accanto agli altri masse di pietra e tracciati stradali, i cui elementi siano il risultato di interessi orientati in direzioni completamente diverse, sempre scaturisce una tale immagine di città..."¹.

La tecnica del collage e del fotomontaggio in ambito architettonico viene poi ampiamente utilizzata dall'ultimo direttore del Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe². Come ha giustamente rilevato Anna Rossellini, il montaggio di ritagli fotografici su un disegno a matita quasi eccessivamente scarno: "è decisivo al potenziamento dell'immagine finale, che per contrasti selezionati conferisce ai frammenti di realtà documentati dalle fotografie un valore decisivo nella visione, quale rivelazione dello spazio"³.

Tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, le nuove generazioni che non si riconoscono nel progetto convenzionale, individuano nelle varie forme del collage lo strumento in grado di portare all'interno delle loro visioni tutta la violenza figurativa necessaria per comunicare per immagini i temi più rilevanti della controcultura, dalla lotta sociale al rifiuto delle convenzioni, dal vivere collettivo ai diritti delle minoranze.

E così Hans Hollein, Yona Friedman, Constant Nieuwenhuys, il collettivo Superstudio e gli Archigram utilizzano i collages non tanto come disegni con intenzionalità progettuali, ma soprattutto come opere autonome dal forte impatto teorico, veri e propri disegni manifesto.

Sempre all'inizio degli anni Cinquanta Mimmo Rotella sviluppa una particolare tecnica di collage: il decollage. In queste affiches prelevate dai muri della città, i diversi manifesti sovrapposti formano un insieme casuale in cui convivono diversi aspetti. Lo strappo non rivela solamente una parte dell'immagine, ma espone su un unico piano frammenti di tempi, luoghi e messaggi diversi.

Una recente applicazione in ambito architettonico dei principi del decollage può essere individuata nel progetto del teatro Sala Beckett a Barcellona, dello studio Flores & Prats, nel quale l'architettura sembra divenire archeologia della memoria.

Da oltre 30 anni le tecniche digitali hanno condizionato il processo creativo dei collages. Nel collage digitale il montaggio delle diverse componenti non è così evidente, poiché all'autonomia e alla riconoscibilità delle parti incollate si tende a preferire un risultato finale unitario. Nel digitale la discontinuità evolve verso nuove forme di intrecci infinitesimali, ed il passaggio tra due o più immagini diverse diviene quasi impercettibile. Nelle esperienze più interessanti, questa innovazione tecnica è in grado di determinare un contesto straniante, un iperteso grafico che porta una diversa attenzione sui fondamenti teorici, ideologici e figurativi dell'architettura⁴. I montaggi digitali dei collettivi Robocoop e Aureum40, di Carmelo Baglivo, Stefano Canziani e Luca Galofaro riprendono la tradizione dei capricci di Canaletto e Panini e delle loro città analoghe sospese tra Roma e Venezia, per ricercare, attraverso la manipolazione informatica di una maniera, un nuovo modo di fare ma soprattutto di rappresentare l'architettura.

Le immagini ovvero La memoria come archivio

I processi necessari per la realizzazione di collages o fotomontaggi sono sostanzialmente due: prima di tutto occorre selezionare gli elementi da utilizzare, mentre il secondo passaggio riguarda le modalità attraverso le quali gli elementi selezionati vengono combinati tra loro.

In architettura, salvo alcune rare eccezioni⁵, la materia prima dei collages e dei fotomontaggi sono le immagini.

Nell'era pre-informatica le immagini venivano scelte sulla base di un processo cognitivo individuale che si fondava esclusivamente sul principio delle associazioni mnemoniche. La memoria era dunque l'unico strumento in grado di riprodurre nella mente ricordi, ovvero stati di coscienza passati (immagini, sensazioni, nozioni). Dagli archivi della memoria possono riemergere tanto esperienze realmente vissute, ricordi di un passato effettivamente conosciuto, quanto esperienze fantastiche, ricordi di un passato solo immaginato.

Questo processo di costruzione di una sorta di iconoteca, una raccolta di percezioni visive, reali e fantastiche, e che nel tempo hanno trovato un posto significativo nella nostra memoria, ha perso il suo carattere di esclusività, non è più dunque l'unico strumento attraverso il quale vengono selezionate le immagini dei collages.

Accanto all'archivio della nostra conoscenza, della nostra memoria, c'è un secondo archivio, molto più vasto ed indefinito, ed è quello della memoria informatica, delle immagini digitali.

Attraverso questo secondo archivio pressoché illimitato, è possibile costruire degli assemblaggi a partire da immagini che si conoscono solo pochi istanti prima della loro effettiva selezione. Questa doppia possibilità ha cambiato in maniera sostanziale il meccanismo attraverso il quale si scelgono le immagini, o meglio alla tradizionale scelta di tipo mnemonico-archivistico, viene accostato un meccanismo più istantaneo, di tipo emotivo-sensazionale. Per la prima volta accanto alla memoria a lungo termine, nella quale le immagini ricompaiono nella nostra mente attraverso la reminiscenza, il ricordo, c'è una seconda memoria, la memoria istantanea, in cui gli stimoli percettivi non debbono più essere sollecitati dal ricordo, ma compaiono semplicemente.

Le immagini si manifestano davanti a noi attraverso uno schermo, in una sorta di improvvisa epifania visiva, tanto potente quanto pericolosa se non viene sufficientemente elaborata da una coscienza critica consapevole.

Lo stimolo che ci porta a scegliere un'immagine non è più esclusivamente endogeno, legato alle esperienze personali e ai ricordi, ma proviene anche da un altrove ignoto, o meglio sconosciuto in senso etimologico (non sottoposto all'esperienza). Questo altrove immateriale è un moderno vaso di Pandora che, semplicemente aprendo un motore di ricerca o un social network, determina un *vuoto semantico per eccesso di rumore visivo*, come avrebbe detto Manfredo Tafuri.

Nell'universo informatico il processo mnemonico non viene attivato, oppure viene attivato solo in piccolissima parte. Se le associazioni di immagini e sensazioni non avvengono in modo consapevole e non sono mediate dal ricordo e dall'esperienza, la tecnica del collage si riduce ad un'operazione di assemblaggio, ed il disegno diviene un'attività puramente connessionista.

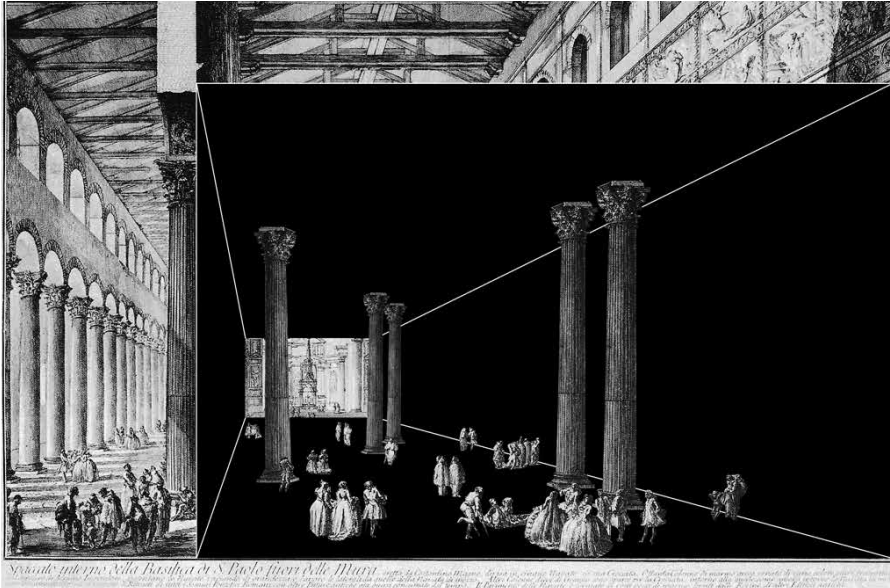
Il montaggio ovvero la memoria come immaginazione

In architettura con il termine "montaggio" viene identificato un duplice processo legato alle immagini selezionate, che dapprima vengono ridotte in frammenti e poi sono riportate ad una nuova unione.

In questo senso il montaggio architettonico delle immagini può essere considerato analogo al montaggio cinematografico.

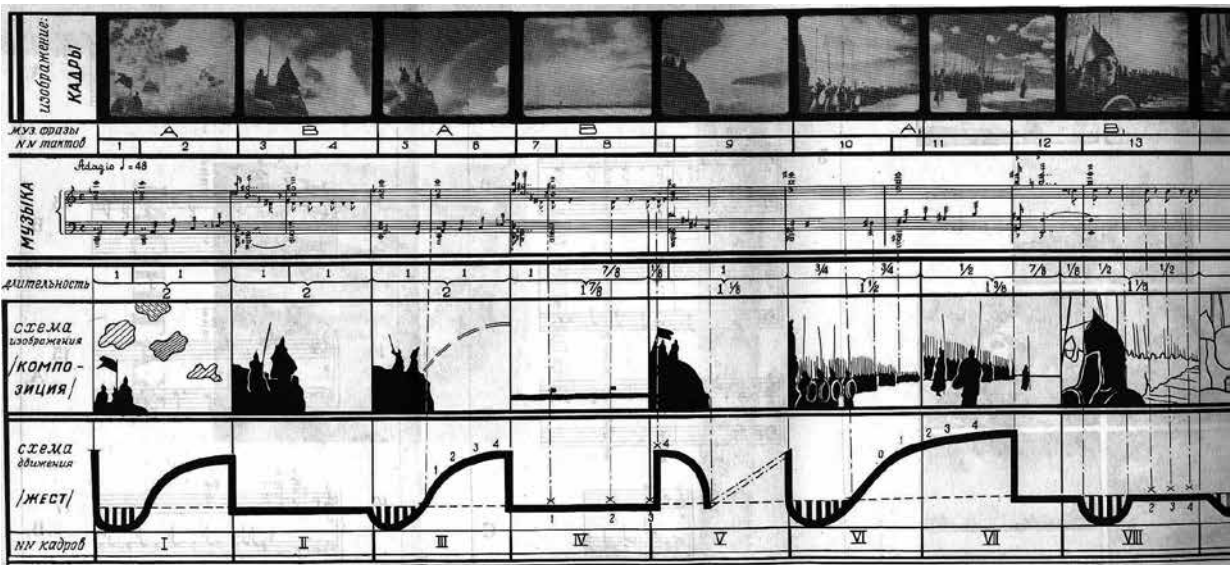
L'inventore del montaggio cinematografico è stato il regista, attore e illusionista francese Georges Méliès. Ed infatti, il termine francese *montage*, che vuol dire metter insieme, comporre, esprime al meglio la sostanza del procedimento.

I presupposti teorici di questa di questa nuova esperienza figurativa derivano, in gran parte, dalla metafisica tedesca del XVIII secolo di Christian Wolff e Alexander Gottlieb Baumgarten. Per Baumgarten, la *facultas fingendi*, la disposizione poetica, è la capacità di raccogliere in una nuova immagine fantastica le prestazioni dell'*analogon rationis*, la conoscenza sensibile⁶. Tuttavia la *facultas fingendi* non dipende solamente dai sensi e dall'immaginazione. E questo aspetto è chiarito dal maestro di Baumgarten, Christian Wolff: "chi dipende solo dai sensi e dall'immaginazione non arriva ad altra



291

1. Carmelo Baglivo, *San Paolo Fuori le Mura*, 2012
2. Flores & Prats Architects, *Sala Beckett*, Barcellona, 2016 (foto di Adrià Goula)
3. Paolo Marcoaldi, *Capanna & Apocalisse*, 2022
4. Sergej M. Ėjzenštejn, La prima parte del diagramma (1-8) della scena della battaglia nel film *Alexander Nevsky*, 1938



somiglianza che quella che si trova in quelle cose in quanto li rappresentate⁷. Questo qualcos'altro per Wolff non è nient'altro che l'*ingenium acutum*, ovvero un'intelligenza provvista di acume, immaginazione e memoria. Mentre per Baumgarten è la *lux aesthetica*, ovvero uno sguardo che porta alla luce, che rivela le percezioni nel loro significato più profondo⁸.

Wolff dunque, pienamente illuminista, affida totalmente all'ingegno la capacità di trarre un significato alto dalla correlazione tra l'immaginazione e l'esperienza sensibile. Per Baumgarten la disposizione poetica ha un senso più trascendentale, e l'*ingenium acutum* è solo un aspetto secondario. Le percezioni dunque, hanno realmente senso solo nel momento in cui vengono decontestualizzate, estrapolate dalla loro quotidianità.

Il montaggio, l'assemblaggio dei frammenti sottratti dal loro ambiente originario, è l'atto che conferisce a quei frammenti un nuovo senso poetico. Secondo questa interpretazione il montaggio, l'insieme disomogeneo delle parti, è l'atto compositivo per antonomasia, nella doppia accezione di mettere insieme e di dare forma.

Montaggio significa mettere in tensione cose diverse, facendo spazio al disordine, all'incertezza e al caso come condizioni non più trascurabili anche nell'interpretazione e nella rappresentazione della realtà.

Nel *montaggio* convivono forzatamente due estremi, tradizione e utopia, nella doppia accezione di frammenti della memoria e assemblaggi irrazionali. Questa ambivalenza è ben presente nei Passages di Benjamin: "solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche)".

Attraverso il *montaggio* la nuova sintesi straniante di parti sovrapposte, rovesciate, ingrandite, moltiplicate, e deformate, può mettere insieme non solo percezioni, ma anche tecniche e materiali.

Il *montaggio* dunque non indica tanto un linguaggio, ma è un approccio espressivo di natura teorico-critica.

Nel *montaggio* non c'è nulla di casuale o di illogico, anche quando l'accostamento delle diverse parti avviene in modo non deliberato, come nei decollages. Nel *montaggio*, infatti, il risultato finale non è mai la somma logico-aritmetica delle singole parti.

Il *montaggio*, secondo Sergej M. Ėjzenštejn⁹, da un lato "è lo strumento attraverso cui smembrare analiticamente gli oggetti o gli eventi, per averli poi restituiti assieme al senso della loro articolazione o al senso del loro divenire. Dall'altro lato rinvia al confluire di una serie di elementi, separati spazialmente o temporalmente, in una simultaneità: [...] la scomposizione di un intero e la riassunzione delle sue parti"¹⁰.

Il *montaggio*, infine, è la memoria come immaginazione, non un meccanismo automatico di registrazione e riproduzione di dati, un cassetto del passato dal quale poter attingere, ma un processo rigenerativo in costante evoluzione, un atto creativo in continuo divenire.

NOTE

¹ S. Kracauer, *Dalla Finestra*, in Id., *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna 2004, p. 55.

² In particolare la Resor House del 1937 e il Museum For a Small City del 1942-1943.

³ A. Rossellini, *Epicentri concettuali del collage digitale a vocazione teorica*, "Piano B. Arti e Culture Visive", vol. 4, 2, 2019, numero monografico *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*.

⁴ Sulle sperimentazioni più recenti del collage in ambito architettonico cfr.: J. Pauperio, M. Rebelo, *Collages, History or ready-mades On the politics of representation in the age of neoliberalism*, "Piano B. Arti e Culture Visive", vol. 4, 2, 2019, pp. 39-60; L. Galofaro, *Il montaggio come forma di progetto*, ivi, pp. 18-31; P.V. Aureli, M. Tattara, *Paint a Vulgar Picture. On the Relationship Between Images and Projects in Our Work*, ivi, pp. 32-46; D.T. Ferrando, B. Lootsma, K. Trakulyingcharoen, *Italian collage*, Letteraventidue, Siracusa 2020.

⁵ L'esempio più celebre è il Merzbau di Kurt Schwitters, nel quale il collage si fa interno domestico.

⁶ Cfr. S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000, pp. 92 ss.

⁷ C. Wolff, *Metafisica tedesca con le annotazioni alla metafisica tedesca*, trad. it. a cura di R. Ciafardone, Bompiani, Milano 2003, p. 108.

⁸ Cfr. M. Vero, *Per un'estetica del montaggio: esperienza e linguaggio in W. Benjamin*, "Aesthetica Preprint" (117) 2021, pp. 219-233.

⁹ Ėjzenštejn è tra i principali studiosi delle diverse accezioni del montaggio. Per approfondire il tema si veda: J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Images Modernes, Paris 2005 e S.M. Ėjzenštejn, *La forma cinematografica* [1949], trad. it. di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1996, pp. 77-89.

¹⁰ P. Montani (a cura di), *Sergej M. Ėjzenštejn. Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2001⁵, p. 17.

giorgio quintiliani

disegno e architettura

“Rappresentare” in architettura è un’operazione di sintesi che restituisce al tempo stesso la volontà di trasmettere e rinnovare una più profonda conoscenza del manufatto architettonico, così come etimologicamente dal latino *repraesentare* è composto da *re*, che vale a dire *di nuovo*, e *praesentare*, di diretta comprensione. Una nuova presentazione o scrittura quindi che contiene in sé implicitamente una nuova lettura del testo-immagine.

Tra le principali rappresentazioni architettoniche vi sono ovviamente la planimetria o pianta, l'alzato piano o prospetto, l'alzato volumetrico o assonometria, la sezione, lo spaccato, l'esploso, la prospettiva e tutte le loro declinazioni e ibridazioni. Attraverso la scelta del metodo di rappresentazione si agisce un'indagine conoscitiva, sia a priori che e a posteriori, la quale si realizza attraverso le regole proprie del singolo procedimento che conduce l'oggetto architettonico ad una definizione altra e ulteriore.

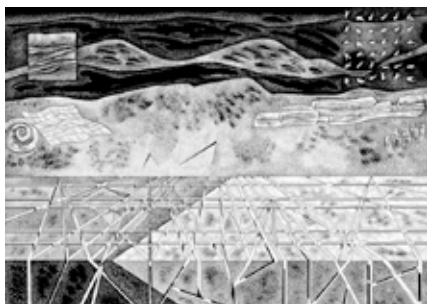
L'immagine disegnata, di fatto, si trova in un altrove e rappresenta ciò che deve ancora realizzarsi, assumendo un valore prefigurativo, oppure è trascrizione dell'esistente, assumendo un carattere di documentazione. In entrambe i casi questo altrove, reale o immaginato, è reso presente proprio per mezzo del disegno – qualcosa di oltre la figurazione. Questo si identifica quindi o come principio ideativo alla base del progetto o come fatto costruito perché rappresentato: rispetto all'opera già realizzata deve proporsi come copia fedele dell'originale e quindi riprodurla, rispetto all'ideazione deve invece dimostrare coerenza nel processo compositivo e rivelare l'opera.

La rappresentazione si pone quindi come doppio del reale e per questo bisogna ricercare i rapporti che intercorrono tra questa e la realtà¹. Quello che appare evidente però nell'era del digitale, dove domina una cultura per immagini, è che il rapporto di significazione tra architettura (significato) e la sua rappresentazione (significante) sembra essersi invertito, come nel rapporto tra simulacro e corpo vero. Troppo spesso il limite tra realtà e rappresentazione trova delle sovrapposizioni intricate e confuse, tra virtù virtuali e realtà artificiali, portando ad invertire, non solo a livello semiologico, ma soprattutto a livello architettonico, urbanistico e territoriale, forse anche irrimediabilmente, i concetti di forma e sostanza.

Un'analogia specifica che usa Jean Baudrillard, filosofo e sociologo francese – non per descrivere questo fenomeno ma utilizzabile per comprenderlo – è estratta dalla favola *Del rigor en la ciencia* di Jorge Luis Borges². Questa racconta di un grande impero che ha sviluppato una scienza della cartografia talmente esatta da creare una mappa tanto dettagliata da essere grande quanto l'impero stesso. La mappa effettiva viene ampliata e distrutta come l'impero conquista o perde territori. Quando l'impero crolla, tutto ciò che rimane è la mappa. Nell'interpretazione restituita da Baudrillard è al contrario la mappa che le persone vivono, la simulazione della realtà, dove gli abitanti dell'impero trascorrono la vita assicurandosi che il loro posto nella rappresentazione sia ben circoscritto e dettagliato dai cartografi, quando intanto è la realtà che si sgretola intorno, abbandonata al disuso. Baudrillard, teorico della postmodernità, fa riferimento alla *precessione dei simulacri*, riferendosi al modo in cui essi sono venuti a precedere il vero: nella rilettura del testo di Borges sostiene di fatto che così come per la società contemporanea la copia simulata ha sostituito l'oggetto originale, anche la mappa è venuta a precedere il territorio geografico, controvertendo la relazione dei termini nel concetto *mappa-territorio*³:

L'astrazione oggi non è più quella della mappa, del doppio, dello specchio o del concetto. La simulazione non è più quella di un territorio, di un essere referenziale o una sostanza. È piuttosto la generazione di modelli di un reale senza origine o realtà: un iperreale. Il territorio non precede più la mappa, né vi sopravvive. [...] È la mappa che precede il territorio – precessione dei simulacri – è la mappa che genera il territorio [...]. L'età della simulazione comincia con l'eliminazione di tutti i referenti – peggio: con la loro resurrezione artificiale in un sistema di segni, che sono una materia più duttile dei significati perché si prestano a qualsiasi sistema di equivalenza, a ogni opposizione binaria e a qualsiasi algebra combinatoria. Non è più una questione di imitazione, né di duplicazione o di parodia. È piuttosto una questione di sostituzione del reale con segni del reale; cioè un'operazione di cancellazione di ogni processo reale attraverso il suo doppio operativo. [...] sarà un iperreale, al riparo da ogni distinzione tra reale e immaginario, che lascia spazio solo per la ricorrenza di modelli e per la generazione simulata di differenze.⁴

Due interviste, rilasciate a distanza di settant'anni da architetti molto diversi tra loro, mettono in risalto in maniera analoga il rapporto duale che intercorre tra disegno e progetto. Nella prima intervista⁵, un giovanissimo Luigi Moretti descrive così il rapporto con la pratica del disegno di alcuni noti architetti del suo tempo:



Franco Purini, *Paesaggio 7*,
dalla serie *Sette Paesaggi*, 2014

Franco Purini, *Paesaggio 1*,
dalla serie *Sette Paesaggi*, 2014

Ecco: su quel foglio di carta l'architettura del nostro tempo è "reale". Il concepire graficamente è il modo naturale di esprimersi dell'architetto contemporaneo. Oggi la costruzione è una pura e semplice proiezione del grafico, e non, come dovrebbe essere e come sempre è stato, il grafico una proiezione della costruzione. E tanto ciò è vero che i diversi momenti attraverso i quali l'architettura moderna è passata in pochi anni si potrebbero distinguere mediante le varie tecniche del disegno. Così, dalla carbonella di Limongelli e dal wolf di Aschieri – il wolf è un carboncino raffinato – si passa alla tempera di Libera, Ridolfi, ecc. – io stesso me ne sono servito durante un certo tempo – e finalmente al tirallinee e alla penna che caratterizzano la scuola del Le Corbusier. Insomma l'architettura razionale è nata sulla carta, vi è vissuta e vi morrà infallibilmente. La sua fama è stata creata per mezzo delle riviste, ed essa rimane ancor oggi – sempre per quella specie di terrore e di abulia nei confronti della realtà di cui abbiamo cominciato a discorrere – un fenomeno extra architettonico [...].

Nella seconda intervista⁶, Francesco Venezia, parlando dei nuovi modi di rappresentare l'architettura oggi, osserva allo stesso modo come questi offrano dell'edificio un aspetto meramente superficiale – nel senso sia di effimero che di epidermico – del racconto architettonico. Sottolinea inoltre che questo tipo di rappresentazione, il render ad esempio, finisce con l'influenzare il metodo della progettazione arrivando a comporre dei simulacri vuoti di architettura. Quando ci troviamo davanti al confronto di queste due immagini, quella reale della costruzione e quella simulata del render, ci ritroviamo, conclude ironicamente, come davanti ai due occhi del nazista della "storiella ebraica":

Il comandante delle SS a Moishe Pressburger, arrestato a Budapest nel 1943: «Se indovini quale dei miei occhi è di vetro, ti lascio andare»

Pressburger: «Il sinistro»

Il comandante delle SS: «Esatto, come hai fatto a capirlo subito?»

Pressburger: «Mi ha guardato in un modo così umano».⁷

L'umorismo Yiddish dell'aneddoto risulta di grande efficacia, secondo chi scrive, per esprimere quanto non sia semplice stabilire quale delle due è l'immagine vera, nel senso di originale, in architettura. Come nel paradosso della storia l'occhio finto del nazista è più umano di quello vero, il progetto contemporaneo spesso risulta una replica meno vera/originale del render, che lo precede e lo supera, nel tempo e nella qualità. Si insinua il dubbio che confrontando il render con l'edificio compiuto quest'ultimo possa addirittura finire per essere interpretato, provocatoriamente, come una simulazione del primo. Quello che si espone in questo passaggio però non vuole pienamente essere un rifiuto ad una costruzione del progetto per immagini, seppur virtuali e scenografiche come quelle di un render, ma semmai una critica ad un avvicinamento alla progettazione che esclude la composizione planimetrica e volumetrica dalla narrazione architettonica – anch'essa peraltro esacerbata dalla progettazione per parametri – o che non riconosce nel disegno lo strumento per dotare il progetto di coerenza nelle sue relazioni interne, anche escludendo o superando i criteri tipologici e distributivi, ma sempre col presupposto necessario di fondarlo su qualità spaziali intrinseche.

Esiste inoltre un terzo modo di vedere le corrispondenze tra disegno e architettura oltre a quello di *rivelare* o *riprodurre* che è quello di *raffigurare*. Questa condizione del disegno è forse quella che più ci avvicina alla capacità di vedere il progetto come elemento autonomo, che ha validità in se e che esiste al di là della sua realizzazione.

In questo senso, Dario Passi ci presenta l'immagine delle due "stanze" per definire la dicotomia tra progetto e rappresentazione⁸, le cui relazioni sono definite da un punto di contatto, da una "porta" che unisce e separa questi due momenti dell'idea architettonica, attraversando la quale si può scorgere ciò che contiene una stanza, *trasgredendo*, cioè sbirciando di passaggio nell'altra. Questo procedimento descrive in parte anche la sua personale dimensione pittorica dell'architettura, di cui fa un esercizio intellettuale che, senza prendere distanze dalla costruzione, delimita uno spazio di alto livello ad un operare architettonico prolifico e potente ma per sempre "su carta". Il valore del segno grafico risiede qui nella sua possibilità di indagare le questioni compositive e le "tecniche di invenzione" e sottolinea l'idea che l'architetto debba avere un tema, "una cosa importante da dire agli altri". Questo ad esempio è il cardine pratico e teorico di Franco Purini che nel seguente scritto, in cui descrive una serie di tavole della serie *Sette Paesaggi*, da lui elaborate, ci restituisce la forza poetica del disegno, in generale, e del suo in particolare:

Il paesaggio che questo disegno mostra oppone due mondi. Quello sul bordo inferiore del foglio è costituito da una città pensata come un sistema di isolati che creano una specie di cretto. Quello superiore è un cielo attraversato da segni che lo misurano. Verso

il limite superiore dell'immagine il cielo si scurisce come per annunciare una tempesta. Tra i due mondi non c'è continuità né accordo. Essi sono due realtà grafiche estranee che vorrebbero esprimere il conflitto tra la durata della città, che non è infinita, e l'atemporalità del cielo, eterno anche se continuamente variabile. Suddiviso visivamente in quattro bande il disegno intende riproporre il classico contrasto tra un primo piano e una distanza incalcolabile. Il precedente tema è risolto in questo disegno, che appartiene alla stessa serie composta da 7 tavole delle quali questa è l'ultima. In un'immagine più sintetica rispetto al primo paesaggio la città perde alcuni suoi caratteri descrittivi facendosi sistema astratto di forti segni neri che si limitano, a evocare un tessuto urbano senza descriverlo. Anche il cielo non è più opposto alla città ma appare come un'emanazione della città, qualcosa ad essa continuo, fatto quasi della stessa materia. La dualità presente nell'immagine precedente si attenua in questa quasi completamente suggerendo una continuità ideale tra il costruire e ciò sotto il quale l'architettura vive.⁹

Il disegno che si riferisce all'architettura quindi può anche avere un mero valore artistico ma è sempre un modo di agire, un metodo¹⁰.

Ne *L'architettura didattica*, testo che raccoglie le lezioni tenute presso l'Università di Reggio Calabria dal 1977 al 1981 nel corso di composizione architettonica da Purini, il professore scrive che "Il fine primo dell'architettura è quello di esprimere, per mezzo del suo fine secondo, il costruire, il senso dell'abitare dell'uomo sulla terra"¹¹. Questa definizione chiarisce in poche parole una visione di cosa è architettura e cosa costruzione, delimitando due ambiti finalistici dell'architettura, dichiarando le conseguenze tra linguaggio e costruito, e descrivendo quindi la costruzione come un dispositivo che è mezzo e fine dell'architettura.

Questi due saperi, l'architettura e la costruzione, in continua tensione tra una teoria e una prassi comuni, senza essere mai del tutto da una parte o dall'altra, obbligano entrambi a chi li esercita di assumere posizioni metodologiche sempre diverse, assecondando i continui disassamenti tra il progetto e la sua rappresentazione, tra idea e realizzazione. Essi sono entrambe degli atti costituenti che agiscono però su piani di significato differenti: mentre la costruzione è modificazione fisica della realtà materiale, l'architettura è uno strumento politico che interpreta e trasforma la realtà anche immateriale.

L'architettura è una forma della realtà che si colloca tra immaginario e necessità, è quella disciplina del fare umano volta all'abitare che si esaurisce nella pratica estetica e che consente, di fronte al formarsi dell'idea, di immaginare una o più forme a questa aderenti. La costruzione invece mette in atto la forma attraverso l'esercizio della statica e realizzando tecnicamente il progetto la reifica nello spazio e nel tempo. Praticando l'immaginazione si produce una conoscenza della realtà che non ha né dimensione né configurazione e seguendo il principio dell'astrazione, l'architettura, attraverso il disegno, mette in opera la ragione degli edifici attuandosi poi nella necessità della forma costruita. L'architettura non è direttamente costruzione ma è rappresentazione dell'atto costruttivo, è metafora del costruire, "rappresentazione di se stessa in quanto costruzione rispondente a uno scopo"¹² come già enunciato in una conosciuta definizione.

La rappresentazione, in definitiva, è quindi una struttura rivelatrice che va oltre il visibile e riassume gli aspetti spaziali, tecnici, poetici, storici, politici, sociali, rituali, scientifici ecc. dell'architettura e che detiene il compito di custodirne il valore o svelarne il mistero e viceversa.

NOTE

¹ V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Esculapio editore, Bologna 1994.

² J.L. Borges, *L'artefice*, Emecé Editores, Buenos Aires 1960.

³ A. Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale*, L'Éclat, Paris 1998.

⁴ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1981.

⁵ L. Diemoz, *Luigi Moretti architetto. Propositi di artisti*, "Quadrivio: grande settimanale letterario illustrato di Roma", V, 7, 13 dicembre 1936.

⁶ V. Longheu, Intervista a Francesco Venezia, conferenza L.A.C. (Mantova, 4 maggio 2012).

⁷ F. Fölkel, *Storielle ebraiche*, Rizzoli, Milano 1996, p. 126.

⁸ D. Passi, *Progetto e tecniche di rappresentazione in architettura*, Piccola Antologia, Divisare Books, 46, giugno 2017.

⁹ F. Purini, *Il disegno come teoria*, "Rivista di Estetica", 71. *The science of futures. Promises and previsions in architecture and philosophy*, ed. by Alessandro Armando and Giovanni Durbiano, Rosenberg & Seller, Torino 2019, pp. 19-37.

¹⁰ V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, cit.

¹¹ F. Purini, *L'architettura didattica*, Gangemi editore, Roma 1980.

¹² F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1986.



finito di stampare nel mese di novembre 2024
per conto della casa editrice il poligrafo srl
presso la Tipografia Digital Team di Fano (PU)