

Sara Marini, architetto, dottore di ricerca, è professore ordinario di Composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia. Dal 2023 è Principal Investigator per la ricerca nazionale Prin "Miserabilia" e dal 2020 è responsabile dell'unità di ricerca Iuav per la ricerca nazionale Prin "Sylva". Dal 2019 è direttore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory". Dipartimento di Culture del progetto, Iuav. Principali pubblicazioni: *Sull'autore* (Quodlibet); *Venice* (con A. Bertagna, bruno); *Nuove terre* (Quodlibet); *Architettura parassita* (Quodlibet).

Egidio Cutillo, architetto, dottore di ricerca, è assistente in Composizione architettonica e urbana presso il Centro Superiore di Comprensione, Anticipazione e Ricerca Progettuale Applicata (C.SCARPA) del Dipartimento di Culture del progetto, Dipartimento di eccellenza dell'Università Iuav di Venezia. Dal 2019 è redattore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory".

*Architetture di carta e grandi rivolgimenti. Raccontare e non solo* è un progetto dell'unità di ricerca Tedeia del Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia. Il volume indaga il ruolo delle teorie quali modalità di osservazione e interpretazione della realtà: libri e strumenti di narrazione pongono il problema del racconto del tempo presente o del tempo che verrà.

Strutturato in forma antologica, il libro raccoglie e commenta brani di opere che hanno segnato un punto di flesso nelle molteplici direttrici della teoria del progetto. L'obiettivo è intercettare orientamenti futuri e mettere in luce come le architetture di carta abbiano partecipato, o partecipino, ai grandi cambiamenti che interessano lo spazio della società e le direzioni del territorio. Raccontare è la forma; la forma è parte essenziale del contenuto. Per esistere, ogni oggetto, ogni scienza, ogni tecnica ha bisogno di una narrazione. Il progetto è sempre una forma di racconto i cui strumenti non sono scontati e si nutrono anche di parole. Esiste sempre un libro che raccontando, analizzando, prevedendo un cambio di paradigma è utile per prepararci ad affrontare le sfide che verranno, o al quale noi lettori consegniamo questo ruolo premonitore.

TEDEA

a cura di Sara Marini e Egidio Cutillo

Architetture di carta e grandi rivolgimenti

# Architetture di carta e grandi ri- volgimenti. Raccontare e non solo

Autori: Michele Barbiero, Alberto Bertagna, Massimo Breda, Susanna Campeotto, Giovanni Carli, Giulia Conti, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Pietro Del Soldà, Marco De Nobili, Damiano Di Mele, Marco Ferrari, Cherubino Gambardella, Lorenza Gasparella, Esther Giani, Tullia Iori, Sara Marini, Davide Mazzucato, Luca Molinari, Elisa Monaci, Vincenzo Moschetti, Valerio Paolo Mosco, Alessandro Virgilio Mosetti, Laura Mucciolo, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Gundula Rakowitz, Sissi Cesira Roselli, Micol Roversi Monaco, Alessia Sala, Andrea Tagliapietra, Cristina Venneri, Laura Zampieri.

euro 24,00

ISBN 978-88-229-2186-4



9 788822 921864

Quodlibet

Quodlibet

# Architetture di carta e grandi ri- volgimenti. Raccontare e non solo

a cura di  
Sara Marini e Egidio Cutillo

Quodlibet

*Architetture di carta e grandi rivolgimenti.  
Raccontare e non solo*

A cura di  
Sara Marini e Egidio Cutillo

Impaginazione  
Egidio Cutillo

Editore  
Quodlibet  
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23  
Macerata  
www.quodlibet.it

Prima edizione  
Novembre 2023

ISBN 978-88-229-2186-4  
DOI 10.57644/Tedea001

Stampa  
O.GRA.RO., Roma

Il presente volume è stato realizzato con  
fondi del Dipartimento di Culture del  
progetto, Università Iuav di Venezia.

Le fotografie in copertina e a pp. 21, 59, 99,  
147, 167, 177, 193, 251, 259, 289, 299 sono  
di Sissi Cesira Roselli e sono parte del  
progetto fotografico che documenta l'opera  
di Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando  
verranno bruciati, daranno finalmente un  
po' di luce* (Andrea Emo), Palazzo Ducale,  
Venezia, 26/03/2022-06/01/2023.

Per le immagini contenute in questo  
volume gli autori rimangono a disposizione  
degli eventuali aventi diritto che non sia  
stato possibile rintracciare. I diritti di  
traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche  
parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati  
per tutti i Paesi.

Dove non diversamente specificato, tutte  
le traduzioni sono degli autori.

Unità di ricerca  
TedeA. Teorie dell'architettura.  
Immaginari del reale e latenze figurate  
Dipartimento di Culture del progetto  
Università Iuav di Venezia

Comitato scientifico  
Martino Doimo  
Università Iuav di Venezia  
Marco Ferrari  
Università Iuav di Venezia  
Paolo Foraboschi  
Università Iuav di Venezia  
Emanuele Garbin  
Università Iuav di Venezia  
Esther Giani  
Università Iuav di Venezia  
Luigi Latini  
Università Iuav di Venezia  
Sara Marini  
Università Iuav di Venezia

Mauro Marzo  
Università Iuav di Venezia  
Valerio Paolo Mosco  
Università Iuav di Venezia  
Marko Pogacnik  
Università Iuav di Venezia  
Gundula Rakowitz  
Università Iuav di Venezia  
Micol Roversi Monaco  
Università Iuav di Venezia  
Laura Zampieri  
Università Iuav di Venezia  
Alberto Bertagna  
Università degli Studi di Genova  
Davide Tommaso Ferrando  
Libera Università di Bolzano  
Michelangelo Pivetta  
Università degli Studi di Firenze  
Luka Skansi  
Politecnico di Milano

## INDICE

- 8-11 — John Soane, *Per una storia della mia casa*, 1812  
**Vite continue di monumenti di carta**  
Sara Marini
- 12-21 — Nikos Kazantzákis, *Odissea*, 1938  
**La polis è un luogo dell'anima. La lezione di Erodoto**  
Pietro Del Soldà
- 22-31 — Gio Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, 1957  
**L'architettura odia il tempo**  
Cherubino Gambardella
- 32-41 — Pier Luigi Nervi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche  
e possibilità del cemento armato*, 1945  
**Narrare la tecnica: Scienza o arte del costruire?**  
di Pier Luigi Nervi  
Tullia Iori
- 42-49 — Georges Perec, *Specie di spazi*, 1974  
**Raccontare case**  
Luca Molinari
- 50-59 — Lev Nikolàevič Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, 1889  
**Raccontare lo spazio. La pazienza di attraversare**  
Andrea Tagliapietra
- 60-65 — Jean-Jacques Rousseau, *Il contratto sociale*, 1762  
**Raccontare i corpi**  
Cristina Venneri
- 66-73 — Chiara Casarin, *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*,  
2020  
**Raccontare la penombra**  
Michele Barbiero
- 74-81 — André Kaminski, *La vittoria sulla forza di gravità*, 1983  
**Raccontare il possibile**  
Alberto Bertagna
- 82-89 — Lia Luzzatto, Renata Pompas, *I colori sono di tutti? 22 domande  
curiose sul colore*, 2022  
**Raccontare il colore**  
Massimo Breda



I  
- -  
U  
- -  
A  
- -  
V  
Università Iuav  
di Venezia

dcp

dipartimento di Culture del Progetto

- Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, 1907  
 90-99 **Raccontare la memoria attraverso lo spazio, nel tempo**  
 Susanna Campeotto
- Barnabas Calder, *Architettura ed energia. Dalla preistoria all'emergenza climatica*, 2021  
 100-111 **Di teschi e predatrici. Raccontare la casa primitiva**  
 Giovanni Carli
- Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, 1957  
 112-119 **Raccontare la soglia**  
 Giulia Conti
- Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture du Moderne Style*, 1933  
 120-127 **Raccontare l'architettura edibile**  
 Egidio Cutillo
- Fred Moore, *The Homebrew Computer Club Issue 1*, 1975  
 128-137 **Il riparo delle macchine. Dal garage al data center**  
 Giacomo De Caro
- Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, 1936  
 138-147 **Raccontare le figure dell'architettura rurale**  
 Marco De Nobili
- Ernst Hans Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, 1979  
 148-157 **Raccontare la decorazione**  
 Damiano Di Mele
- Paul Klee, *Teoria e forma della figurazione*, 1956  
 158-167 **Raccontare l'equilibrio, raccontare il disequilibrio**  
 Marco Ferrari
- Garrett Eckbo, *The Art of Home Landscaping. How to Plan, Build and Plant to Achieve Useful and Beautiful Outdoor Space for Living*, 1956  
 168-177 **Raccontare l'apparentemente troppo piccolo e irrilevante**  
 Lorenza Gasparella
- Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, 1846  
 178-185 **Raccontare il pretesto**  
 Esther Gianì
- Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, 1989  
 186-193 **Il paradiso è una terra abitata da stranieri. Brodskij e l'ultima Venezia**  
 Sara Marini
- Vittorio Gregotti, *Editoriale*, 1979  
 194-199 **Raccontare il recinto**  
 Davide Mazzucato
- Alessandro Mendini, *Per un'architettura banale*, 1971  
 200-207 **Raccontare l'architettura kitsch**  
 Elisa Monaci
- Alberto Moravia, *La noia*, 1960  
 208-217 **Raccontare la noia. Nel progetto domestico di Peter Märkli**  
 Vincenzo Moschetti
- Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, 1927  
 218-225 **Temi in attesa di figure**  
 Valerio Paolo Mosco
- Gian Carlo Leonicilli Massi, *Composizione commentari*, 1985  
 226-233 **Raccontare il velario**  
 Alessandro Virgilio Mosetti
- Philippe Borgeaud, *The Cult of Pan in the Ancient Greece*, 1979  
 234-241 **Raccontare il panico. Una teoria di spostamenti: Pan e l'ammassamento**  
 Laura Mucciolo
- Rem Koolhaas, *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione*, 1995  
 242-251 **Raccontare l'architettura-mondo**  
 Andrea Pastorello
- Ismé Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, 1995  
 252-259 **Raccontare il progetto e le sue vicende**  
 Alberto Petracchin

- Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, 1721  
260-269 *Raccontare colonne*  
Gundula Rakowitz
- Umberto Eco, *Il nome della rosa*, 1980  
270-281 *Focus. Raccontare l'instabile*  
Sissi Cesira Roselli
- Fabio Merusi, *L'affidamento del cittadino*, 1970  
282-289 *Raccontare un principio dell'attività amministrativa: la tutela del legittimo affidamento*  
Micol Roversi Monaco
- Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, 2008  
290-299 *Raccontare gli spazi del viaggio*  
Alessia Sala
- Clive Hamilton, *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*, 2017  
300-307 *Raccontare l'alienazione dalla Casa Terra*  
Laura Zampieri
- 310-311 Regesto delle citazioni in esergo

**“Per sottrarre al mistero l’origine dell’edificio stesso, e affinché al pubblico si possano offrire informazioni esaurienti [migliori] circa le rovine e stuzzicarne la curiosità, raccoglierò le diverse ipotesi formulate circa l’edificio, e anche i dati in base ai quali tali congetture sono state fatte. Parimenti, nell’esprimere le mie opinioni in materia, farò presente la scarsa plausibilità di alcune di queste teorie, sperando con ciò di sollecitare l’attenzione di studiosi più qualificati [dotati] di me al recupero del progetto originario oggi considerato indegno di attenzione per l’ignoranza e il disinteresse dei più etc.”**

**— John Soane, *Per una storia della mia casa*, 1812**

Sara Marini

## Vite continue di monumenti di carta

*Architetture di carta e grandi rivolgimenti. Raccontare e non solo* è un progetto dell’unità di ricerca Tedeo del Dipartimento di Cultura del progetto dell’Università Iuav di Venezia. Il volume indaga il ruolo delle teorie quali modalità di osservazione e interpretazione della realtà: libri e strumenti di narrazione pongono il problema del racconto del tempo presente o del tempo che verrà.

Strutturato in forma antologica, il libro raccoglie e commenta brani di opere che hanno segnato un punto di flesso nelle molteplici direttrici della teoria del progetto. L’obiettivo è intercettare orientamenti futuri e mettere in luce come le architetture di carta abbiano partecipato, o partecipino, ai grandi cambiamenti che interessano lo spazio della società e le direzioni del territorio. Raccontare è la forma; la forma è parte essenziale del contenuto. Per esistere, ogni oggetto, ogni scienza, ogni tecnica ha bisogno di una narrazione. Il progetto è sempre una forma di racconto i cui strumenti non sono scontati e si nutrono anche di parole. Esiste sempre un libro che raccontando, analizzando, prevedendo un cambio di paradigma è utile per prepararci ad affrontare le sfide che verranno, o al quale noi lettori consegniamo questo ruolo premonitore.

Le architetture di carta, da tempo tacciate di essere oggetti da esporre in musei archeologici, continuano a dimostrarsi ancora ottimi compagni di strada in esplorazioni alla ricerca di strumenti, dispositivi e pensieri, ma anche per “entrare” nella vita segreta di spazi, nelle storie che sottendono la configurazione degli stessi, per conoscerne materie e atmosfere. Aprendo libri si possono attraversare nuovi luoghi, affrontare situazioni lontane dal proprio quotidiano, instaurare dialoghi con personaggi immaginari. *Atlante* di Luigi Ghirri edito nel 1973 può, ad esempio, essere utile per ricordare che è possibile viaggiare dentro la carta, dentro le immagini e i segni. Il progetto fotografico ricalca il dizionario classico del racconto geografico, le sue

forme e i suoi codici, ritraendo a distanza ravvicinata brani di un “vero” atlante. Il libro non è teso a informare, gli zoom elidono rimandi e raccordi tra gli spazi, invita a inoltrarsi nei territori dell'avventura, della codifica del reale, degli strumenti atti a catturarlo, esorta ad andare alla ricerca del senso del viaggio.

Questo tempo, come altri, chiede teorie proprio per tenere saldo il rapporto tra realtà e pensiero, tra ipotesi e tesi, tra campo e controcampo dell'osservazione. Umberto Eco, usando la metafora dell'attraversamento di un bosco, esplora nelle sue *Norton Lectures* meccanismi della narrazione e intrecci tra vita e romanzo. In un passaggio mette in guardia dal “privilegio atletico” che il racconto ha sulla realtà: “al di là di altre, importantissime, ragioni estetiche, penso che noi leggiamo romanzi perché essi ci danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo dove la nozione di verità non può essere messa in discussione, mentre il mondo reale sembra essere un luogo ben più insidioso. Questo ‘privilegio atletico’ dei mondi narrativi ci permette persino di riconoscere alcuni parametri per decidere se la lettura di un testo narrativo vada al di là di quelli che ho altrove chiamato ‘i limiti dell’interpretazione’” (Eco 2011, p. 111). La nozione di progetto chiaramente sempre si scontra con il problema della verità e il suo intrecciare le strade dell'utopia e dell'immaginazione, dell'astrazione. Tornare al valore del monumento di carta, dei libri sopra il tavolo che possono annullare distanze fisiche e temporali, della biblioteca come labirinto capace di disegnare strade molteplici e possibili, non equivale certo a dimenticare la verità della realtà, ma a guardarla, a osservarla e quindi teorizzarla come campo molteplice e molto più variegato di quanto virtualmente possiamo conoscere.

Nel 1977 finalmente viene dato alle stampe *Dissipatio H.G.*, un romanzo scritto da Guido Morselli, suicidatosi nel 1973. Il testo propone un inspiegabile rovesciamento tra luogo e protagonista: quest'ultimo si allontana per lasciare il mondo, ci ripensa, ritorna e trova il mondo svuotato dalla società. Il testo propone un passaggio significativo su inspiegabile, ignoto e misterioso. “Ci ripenso, e mi giustifico. L'inspiegabile non è l'ignoto, e non è il misterioso, dai quali siamo attratti (forse perché hanno il merito di risiedere a debita distanza da noi). È una cosa diversa, che disorganizza, quando assume una certa estensione e stabilità, i nostri schemi vitali. Io mi sarei adattato al meraviglioso. All'assurdo ho risposto fisiologicamente; non potendo negarlo, lo sentivo come una aggressione, nella sua imponenza e immediatezza, e mi rifugiavo

nell'immobilità. Cedevo a un atavismo. Sotto la minaccia, una bestia inerme si comporta così, si immobilizza” (Morselli 2022, p. 17). A distanza di circa cinquant'anni dalla sua stesura, il romanzo di Morselli suona come una premonizione: non ponendosi il problema dell'adesione alla verità, come John Soane nella citazione in esergo, mette in luce il ritorno del necessario ennesimo punto di sutura tra civiltà e natura. All'assurdità che tutti siano spariti corrisponde l'evidenza dell'importanza di esserci, a tutto questo però risponde l'assoluta indifferenza della natura: in pratica oggi il romanzo appare come un racconto sull'ecologia formulato non dal protagonista ma dallo sfondo che assiste al fluire degli eventi.

Sempre tra realtà e interpretazione, sempre nel solco delle ragioni della teoria va ricordato un passaggio di Superstudio che poneva di nuovo al centro del ragionamento la ragione e il suo dibattere con la realtà. Il *Monumento Continuo* è appunto un progetto fatto di testi e immagini redatto in occasione del concorso *Architettura e libertà*, promosso dalla Biennale Trinazionale Trigon '69 di Graz. “Crediamo in un futuro di architettura ritrovata, in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri abbandonando ogni sua ambigua designazione e ponendosi come unica alternativa alla natura. Nel binomio *natura naturans* e *natura naturata* scegliamo il secondo termine. Eliminando miraggi e fate morgane di architetture spontanee, architetture della sensibilità, architetture senza architetti, architetture biologiche e fantastiche, ci dirigiamo verso il ‘monumento continuo’: un'architettura tutta egualmente emergente in un unico ambiente continuo: la terra resa omogenea dalla tecnica, dalla cultura e da altri imperialismi” (Superstudio 2016, p. 192). Il *Monumento Continuo* è un progetto critico, le sue parole sono strumenti atti a far vedere il fiume carsico della realtà. Un fiume che ha continuato a scorrere e oggi diversi monumenti continui sono in realizzazione alla lettera, senza metafore, in diversi luoghi del pianeta per diverse ragioni. Rileggere quelle pagine non ne cambia certo il ruolo ma permette di capire traiettorie, pieghe e risvolti della nostra posizione verso la realtà, delle nostre narrazioni, del mutare o del persistere del senso di un progetto, di carta o di cemento.

#### Bibliografia

Eco U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993 (1994), Bompiani, Milano 2011 | Ghirri L., *Atlante*, Charta, Milano 1999 | Morselli G., *Dissipatio H.G.* (1977), Adelphi, Milano 2022 | Superstudio, *Un modello architettonico di urbanizzazione totale* (1969), in Idem, *Opere 1966-1978*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2016, pp. 192-193.

**“Fate scivolare la nave  
in mare prima dell’alba;  
/ poi salutate la  
patria, ditele addio  
per sempre; / chi può,  
se la getti alle spalle  
come una pietra in  
mare, / chi non è sazio  
di lei, l’appenda al  
collo come un amule-  
to; / perché all’alba  
partiamo per il viag-  
gio senza ritorno!”**  
— Nikos Kazantzàkīs,  
*Odisea*, 1938

Pietro Del Soldà

## La polis è un luogo dell’anima. La lezione di Erodoto

490 a.C.: è un torrido mattino di agosto ad Atene, la città che da pochi anni ha guadagnato la sua libertà sconfiggendo l’ultimo tiranno e si autogoverna, garantendo ai cittadini di partecipare democraticamente alla vita collettiva. La polis ora trema, minacciata dall’invasione persiana. L’esercito di Dario, il Gran Re che dalla sua corte a Susa domina su territori sconfinati, ha deciso di organizzare una spedizione punitiva verso Occidente, proprio nei confronti di Atene e di un’altra città greca, Eretria.

A raccontarcelo è Erodoto, il “padre della storia”, uno straordinario viaggiatore, uomo di frontiera tra due mondi (nato ad Alicarnasso, l’attuale Bodrum in Turchia) e primo critico delle frontiere culturali, il primo a incrinare l’idea di una superiorità etnica dei Greci. Nei nove libri delle *Storie* racconta infatti le due guerre persiane e con esse le gesta degne di gloria dei Greci e dei barbari. Sì, anche quelle dei barbari: una novità per i “suprematisti” ateniesi. Mosso da una curiosità insaziabile visita e poi racconta le civiltà e le usanze e i paesaggi più vari del mondo di allora. Di quelle due guerre, decisive anche per la nostra storia, l’episodio più potente è la più celebre battaglia combattuta nell’antichità, la battaglia di Maratona.

Atene ed Eretria, pochi anni prima, hanno commesso l’imperdonabile sgarbo nei confronti del re di Persia di inviare aiuti militari alle città dell’Asia Minore ribellatesi contro il dominio di Dario. Quella ribellione è stata soppressa nel sangue. Ma a Dario non basta; quei Greci così liberi, in totale contraddizione con il potere dispotico da lui incarnato, vanno puniti. Vanno abbattuti i luoghi in cui si è messo in discussione il prestigio divino del re di Persia: Atene ed Eretria vanno schiacciate. Il re, quindi, organizza una gigantesca spedizione

via mare che approda dapprima nella cittadina di Eretria, più piccola di Atene e più debole.

La descrizione che Erodoto fa di quello che succede a Eretria, città assediata da un nemico molto più grande, non è solo utile dal punto di vista storico, ma attraversa intatta i millenni e si rivela preziosa per ciascuno di noi, quando dobbiamo affrontare le grandi sfide della vita. Quando il nemico è alle porte, quando la vita ti viene a trovare, ci sono due alternative da seguire: l'apertura o la chiusura. I cittadini di Eretria, assediati dai persiani, sono trincerati dentro le mura e devono decidere cosa fare. Non hanno molto tempo. Le opzioni sono diverse; potrebbero scappare verso le montagne dell'Eubea, abbandonare tutte le loro ricchezze, le case, i templi, le proprietà, le reliquie degli antenati; insomma, rinunciare a tutto, salvarsi la vita, soprattutto salvare la libertà, e magari ricostruire la città da un'altra parte. Ma loro questo coraggio non ce l'hanno.

Oppure potrebbero provare ad andare allo scontro diretto, magari sorprendendo il nemico che è sì più numeroso, ma è anche più lento e non si aspetta un attacco a sorpresa, e potrebbero respingerlo in mare... Ma niente, non fanno nemmeno questo. Non scelgono. Non decidono. Rimangono paralizzati, come spesso capita anche a ciascuno di noi quando c'è una sfida che incombe, qualcosa che ci fa paura e semplicemente decidiamo di non decidere, di rimanere così, rinserrati nel nostro piccolo guscio, sperando che questo guscio resista allo schianto.

Non decidere è l'errore peggiore che i cittadini di Eretria possano commettere; così facendo la città si sfalda. Non comportandosi all'altezza della libertà che è propria di una polis come la loro, gli eretriesi si sconfiggono da soli. Incorrono nella condizione politica, ma anche esistenziale, che per i Greci è la peggiore in cui si possa cadere, e che si raccoglie in una parola greca decisiva: *stasis*. Una parola che noi, a orecchio, sbagliando, tendiamo a tradurre in italiano con stasi, che vuol dire banalmente immobilità: io sto fermo, non faccio niente, aspetto che passi il pericolo. Un po' come certi animali che si fingono morti quando un predatore è nei paraggi.

Non solo per Erodoto, ma anche per i poeti tragici e per i grandi filosofi che verranno dopo di lui, Platone e Aristotele, *stasis* invece è una cosa molto più grave dell'immobilità: significa guerra civile, discordia interiore, indica l'essere lacerati

internamente da forze, idee, passioni che ci tirano in direzioni contrastanti e impediscono di trovare un equilibrio.

Nei dialoghi di Platone infelice è colui, per quanto ricco e potente, si rivela in disaccordo con sé stesso. Per Aristotele, un secolo dopo Erodoto, la *stasis* è la condizione che determina la degenerazione dei regimi politici, ma che pure identifica l'anima del malvagio: malvagio non è primariamente chi uccide, ruba o viola altre leggi. No, malvagio è esattamente colui che non sa governarsi, che vive dilaniato da forze interiori in lotta tra loro per l'egemonia dell'anima. La *stasis* è sinonimo di infelicità.

I cittadini di Eretria non decidono nulla e finiscono dilaniati da una vera guerra civile: si dividono in fazioni. Alcuni propongono ancora di scappare verso le montagne, altri pensano di tradire i concittadini siglando una pace separata con i persiani, sperando di avere salva la propria vita cedendo al nemico la ricchezza e la libertà degli altri. Altri ancora rimangono immobili, non hanno il coraggio di abbandonare le loro proprietà. Insomma, il tessuto connettivo che rendeva quella città una vera polis, libera e capace di autogovernarsi, si distrugge. La città si lacera, implode. Dopo sette giorni di assedio, quindi, i persiani entrano in una città già sconfitta e hanno gioco facile nel metterla a ferro e fuoco, caricando sulle navi i sopravvissuti ridotti in schiavitù. Non c'è libertà nella vita di chi si avvinghia al proprio suolo, alle radici, alle tradizioni santificate, alle proprietà materiali, alle certezze, alle consuetudini: non si resiste con l'immobilità alle sfide della vita, questa scelta è perdente, si finisce schiavi, come accadde ai cittadini di Eretria. Questo è ciò che non bisogna fare. E questo, insegna Erodoto, è l'errore che ora non devono fare gli ateniesi. Pochi giorni dopo, infatti, i persiani riprendono il mare e si spostano a sud, è la volta di attaccare Atene. Il bersaglio grosso, la polis per eccellenza, quella che ha dato più navi ai rivoltosi persiani qualche anno prima. Va dunque punita, umiliata.

Siamo dentro la città, nei pressi dell'Assemblea. Gli strateghi, i dieci comandanti militari di Atene con a capo Callimaco, devono decidere sul da farsi, e ne parlano con i concittadini. A un certo punto prende la parola il più coraggioso di loro, si chiama Milziade, che pensa questo: se non vogliamo incorrere nello stesso errore che ha travolto Eretria, se non vogliamo perire a causa della guerra civile, dobbiamo – e qui usa una

parola formidabile – “uscire”, *dein exienai*. Erodoto in realtà non menziona il celebre *psephisma*, il “decreto di Milziade”: ne parlano fonti successive, da Aristotele a Plutarco, ma ciò (i critici sono piuttosto concordi) non significa che lo stratega non abbia pronunciato davvero quelle due parole chiave per cogliere il vero spirito che rende una polis degna di questo nome. Dobbiamo andare fuori, dice in sostanza Milziade, e valicare le mura cittadine per andare incontro al nemico. Non abbiamo altra scelta: attaccarlo di corsa, *dromo*, e di sorpresa.

Di fronte a queste parole è lecito immaginare l'assemblea che insorge: chi dissente, chi inveisce, chi urla... hanno paura e c'è da capirli. Tutti sanno che il nemico è molto più numeroso, e sta sbarcando sulla piana di Maratona a una quarantina di chilometri da Atene. Il problema è che, di fronte alla proposta di Milziade, effettivamente azzardata e temeraria, anche i generali ateniesi esitano, non sanno che fare. Alcuni vorrebbero scappare altri invece ripiegare altrove, ma Milziade li incalza facendo loro intendere che uscire fuori dalle mura cittadine, è l'unica strategia per rispettare e salvaguardare la libertà, *eleutheria*, e l'eguale diritto di parola, *isegoria*, guadagnato abbattendo il tiranno. Qualunque altra scelta, l'opzione di chiudersi o di farsi schiavizzare, sarebbe la negazione di ciò che sono diventati.

Ippia, figlio di Pisistrato, l'ultimo tiranno ateniese sconfitto e rifugiatosi proprio alla corte persiana, ora animato da spirito di vendetta fa da guida alle armate nemiche e non può averla vinta. Ma la libertà che gli ateniesi devono salvaguardare in tal modo, uscendo fuori dalle mura, non è una prerogativa etnica di un popolo superiore ai barbari. Milziade, infatti, incita i concittadini a non tradire l'esempio di Armodio e Aristogitone, i due eroici tirannicidi che ebbero il coraggio di uccidere uno dei due tiranni (il fratello di Ippia) e ai quali è dedicata l'unica statua in uno spazio pubblico che raffigura persone realmente esistite e non divinità o creature mitologiche. Ma quei due coraggiosi tirannicidi (dietro il loro gesto c'erano anche futili motivi passionali, ma ora non conta), dice Erodoto in una delle sue tipiche digressioni, appartenevano alla stirpe dei Gefirei: dunque nelle loro vene scorreva forse sangue fenicio. Sì, fenicio! Come di proprietà fenicia, dice subito dopo, sono molte navi su cui ora avanzano i soldati persiani. La libertà qui in gioco, ecco la prima lezione di Erodoto, non è di una sola polis, non è di alcuni: è di tutti, oppure semplicemente

non è. La sfida a cui sono chiamati gli ateniesi in quel momento, dunque, vale per tutti. La libertà che gli ateniesi debbono difendere uscendo dalle mura riguarda persino i loro nemici, quei poveri sudditi del re di Persia che combattono non perché lo vogliono, ma perché non hanno alternative.

Gli ateniesi, convinti dal discorso di Milziade e in quanto combattono in nome della libertà, sono più forti, dice Erodoto che hanno più *dynamis*, che significa potenza, ma anche possibilità: chi è libero ha più slancio ed è più aperto alle possibilità, alle svolte imprevedute della vita. Così, nonostante il caldo soffocante e il peso intollerabile delle corazze, gli opliti ateniesi corrono come matti e raggiungono in poche ore il limitare della piana di Maratona, il campo di battaglia.

A poca distanza, sulla riva del mare, i persiani stanno facendo sbarcare fanti e cavalleria, sono migliaia. Nascosti tra le rocce gli ateniesi li osservano, e ancora una volta si confrontano sul da farsi. Ora, pur avendo già compiuto la scelta più difficile, cioè uscire dalla città andando armati contro il nemico, tra gli strateghi si riaffaccia di nuovo il dubbio. Sarà davvero il caso di attaccare, visto il divario di forze? Ma attenzione: questo dibattere fino all'ultimo non è segno di vigliaccheria o d'indecisione. È la loro natura di democratici. La scelta di andare incontro al nemico, cioè di aprirsi al mondo e ai suoi pericoli, non può essere imposta dall'alto tacitando ogni dubbio; essa al contrario si alimenta dei dubbi che devono essere espressi liberamente, confrontati, soppesati. I dubbi sono i mattoni ideali di cui è fatta una polis. E una decisione è tale in quanto è libera, cioè deve nascere nel cuore della discussione più accesa. La libertà non s'impone!

Tuttavia, la paura dilaga tra i soldati ateniesi e sembra che la rinuncia ad attaccare stia per prevalere. Ed è ancora una volta Milziade a parlare, rivolto ora al comandante supremo che ha l'ultima parola: “Sta a te Callimaco, rendere schiava Atene o renderla libera combattendo in modo degno di ricordo” (Erodoto 2018, libro VI, 109). Callimaco lo ascolta e poi ordina di attaccare. Gli ateniesi corrono contro il nemico. Una corsa folle che disorienta i persiani: gli ateniesi sembrano dominati da Mania, proprio come, dirà poi Platone, i poeti ispirati, i sacerdoti e gli innamorati. I persiani vengono respinti. Non resta loro che ripiegare; così risalgono sulle navi, fanno un ultimo tentativo di attaccare Atene da un'altra parte, via mare,

raggiungendo il porto del Falero, ma quei coraggiosi opliti ateniesi, sempre in nome della libertà che dona loro più *dynamis*, sempre di corsa, ritornano indietro, si fanno trovare pronti e armati sulla banchina del porto e così costringono i persiani a rinunciare. Ci confermano che la libertà si conquista uscendo da sé, che non c'è libertà nella chiusura.

Ai persiani non resta che tornare a casa, meditando una vendetta che avverrà dieci anni più tardi, guidati da Serse figlio di Dario. Siamo ora nel 480 a.C. Un'orda immensa di soldati ha sfondato l'eroica resistenza degli spartani alle Termopili e avanza spedita verso sud, per espugnare, una volta per tutte, la città più odiata. Le truppe di Serse non trovano resistenza. Tebe si è schierata con il nemico, le uniche due città rimaste fedeli alla causa greca, Platea e Tespie, vengono distrutte, devastate, e i loro abitanti messi in fuga. Atene, ancora una volta, dieci anni dopo Maratona, è sotto la minaccia di un invasore. La guida militare della città è ora affidata a Temistocle. Che qualche anno prima è riuscito a convincere i seimila cittadini che partecipano ai lavori dell'Assemblea a prendere, in un momento di pace, una decisione scomoda, quasi incomprensibile: rinunciare a incamerare i ricavi delle miniere d'argento per investirli nel potenziamento della flotta di trireme, navi da guerra lunghe quaranta metri e larghe cinque, in grado di trasportare un equipaggio di duecento uomini tra rematori e soldati, la principale risorsa difensiva della città.

Di fronte alla minaccia persiana, Temistocle capisce che l'unico modo per salvarsi è abbandonare Atene. Lasciarla nelle mani del nemico. Questo chiede Temistocle. Rinunciare a tutto, abbandonando per sempre le case e i propri averi, tutto. Un esodo. Quanti ce ne sono stati nella storia. Chiedere a un'intera comunità, come quella ateniese, fiera della propria cultura, della bellezza delle architetture, della superiorità dei propri dèi, di abbandonare l'Acropoli con i suoi luoghi sacri, i templi, le statue, la propria identità. Come si fa, solo a chiederlo? Come si fa, ad accettarlo? E infatti l'assemblea è indecisa. Ha paura. Non sa cosa fare. Non sa cosa decidere. Torna il pericolo della *stasis*. Viene mandata una delegazione all'oracolo più importante, dalla sacerdotessa di Apollo, per avere indicazioni preziose.

“Infelici, fuggite ai confini della Terra, abbandonate le case, la città, e Atene sarà salva” (ivi, libro VIII, 71).

La risposta è ambigua, e come sempre da interpretare. Come può salvarsi Atene se abbandonata nelle mani del nemico? Di quale Atene stiamo parlando? In che cosa consiste la polis? Si tratta forse di *una città fuori dalla città*, di una polis che miracolosamente *esce da sé stessa* e in questo modo sopravvive? Così pensa Temistocle: la vera patria degli ateniesi è fatta di ciò che essi porteranno con sé sulle navi, è una patria in esilio, ma non per questo è più fragile. Anzi, proprio per il suo essere disancorata dalla terraferma è al contempo più forte e leggera, è più resistente delle altre polis greche e più abile a adattarsi alle svolte del destino. Atene non è la sua edificazione materiale, non è un luogo fatto di mattoni, di case, di ricchezze, di templi, non è quel dolce paesaggio che la collega al porto, o alle pianure fertili e ai boschi dell'Attica che la circonda. La vera Atene è un'altra, è una ricchezza viva, fatta del bene comune, della libertà condivisa tra i concittadini, che può essere ovunque, anche in esilio. Atene è la trama fitta e cangiante delle relazioni che uniscono i suoi cittadini: la città è fatta dei loro sentimenti, delle loro idee e delle visioni del mondo che vivacemente si confrontano nell'agorà e nell'Assemblea, senza che nessuno, neppure il comandante Temistocle, in un frangente così delicato, possa imporre dall'alto le sue decisioni. Scrive Plutarco: “lo spettacolo della città che, imbarcata sulle navi, lasciava la sponda, suscitava in alcuni pietà, in altri meraviglia per l'ardire di quegli uomini... Pure la vista di molti cittadini, lasciati a terra per la tarda età, stringeva il cuore...” (Plutarco 1983, *Vita di Temistocle*, cap. X, 9).

Anche se l'etimo della parola polis rinvia forse a una rocca su cui difendersi dai pericoli, la polis non è un luogo fisico, è la verità di quegli uomini e di quelle donne in fuga, e non potrà mai abbandonarli, ovunque si trovino. Anzi, per paradossale, quel loro coraggioso essersene andati via, fuori dal guscio materiale di Atene, li rende ancora più ateniesi.

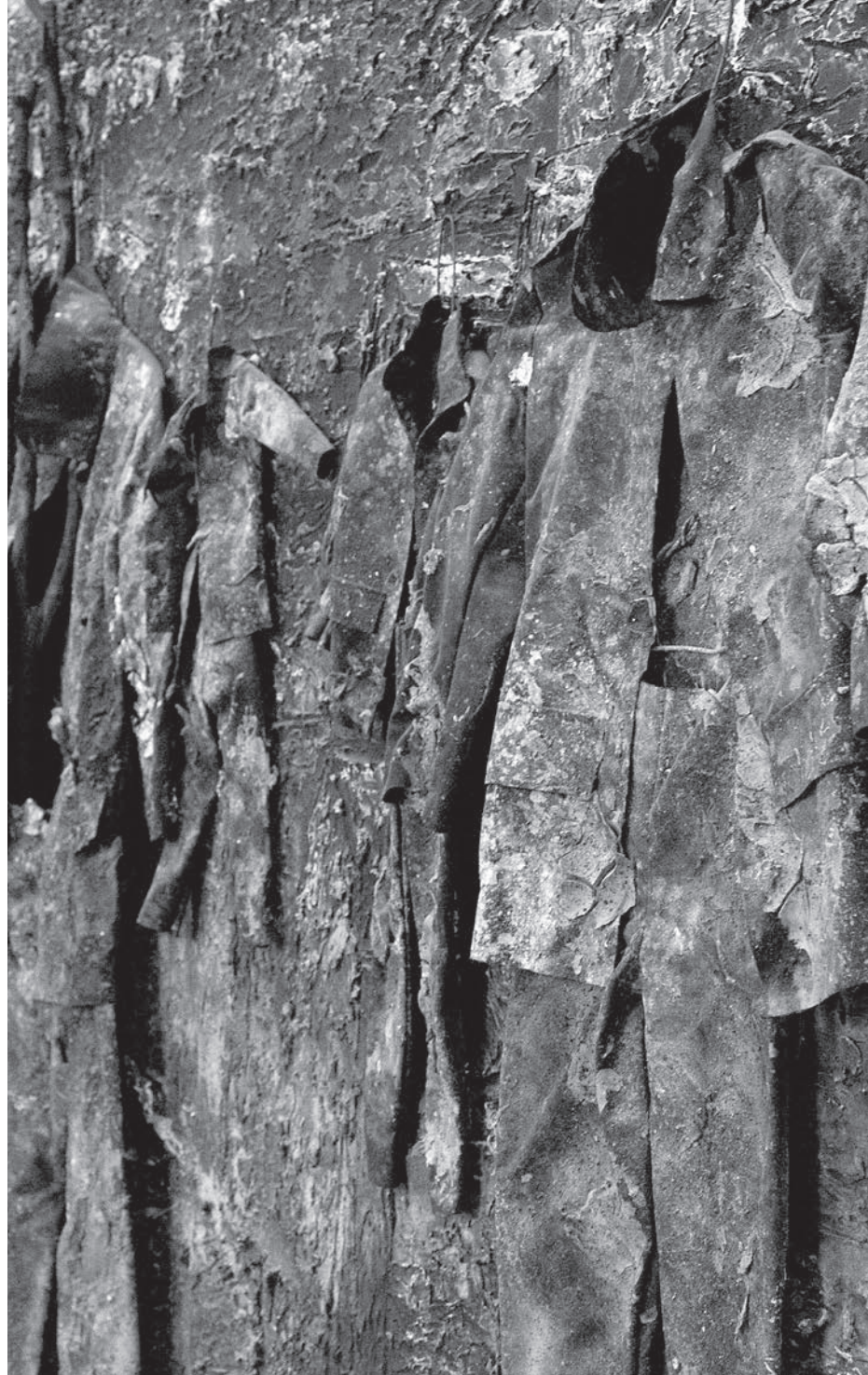
I persiani entrano ad Atene, e la trovano vuota, prendono possesso di una città deserta. Uccidono i pochi rimasti a difesa della città, depredano il tempio e poi incendiano l'Acropoli. Ma Atene, a poca distanza, è ancora viva e pronta a combattere. La flotta ateniese, ricca delle triremi fortemente volute da Temistocle, si è schierata sul golfo Saronico. Temistocle vuole attirare la flotta persiana nello stretto tratto di mare tra Atene e l'isola di Salamina. Un campo inadatto al combattimento

per le massicce navi persiane, impedito nel compiere le manovre, e quindi vulnerabili all'attacco delle triremi greche. Ma deve convincere gli altri generali greci che non gli danno più credito, ora che non ha più una vera città alle spalle bensì solo una comunità di profughi senza terra. Ancora non capiscono che gli ateniesi sono ancora più uniti e forti e cittadini a pieno titolo proprio ora che hanno preso la via dell'esilio. E non è un caso che per convincere i suoi alleati a adottare questa strategia, Temistocle usi parole simili a quelle usate, dieci anni prima, da Milziade con Callimaco: "Sta a voi ora, rendere schiava la Grecia o salvarla!" (Erodoto 2018, libro VIII, 71). A Salamina la battaglia finalmente infuria. La flotta persiana è distrutta. Serse, sconfitto, ritorna in Asia. La Grecia è salva.

Ma chissà se l'oracolo di Apollo intendeva davvero ciò che Temistocle interpretò. E soprattutto a noi resta da chiederci: quale visione di città ci rispecchia maggiormente? Quella città errante, esule, nuda, priva di case, strade, piazze, edifici pubblici, palestre, teatri, scuole, cementata solo dallo spirito, dalla libertà, dalla trama fitta di relazioni tra i cittadini che nell'uscita dalle mura, fisiche e psicologiche, ritrovano sé stessi finalmente liberi e uguali? Oppure quella essenzialmente fatta di pietre, cemento, asfalto, legno, vetro, spazi verdi, che rende possibile la convivenza, le interazioni fisiche, gli spostamenti, gli scambi o il commercio? Non è facile rispondere. La prima risposta seduce, la seconda è più realistica. Forse la grande quanto enigmatica lezione di Erodoto il viaggiatore è che la città è un luogo dell'anima.

#### Bibliografia

Bettetini M., Poggi S. (a cura di), *I viaggi dei filosofi*, Raffaello Cortina, Milano 2010 | Cantarella E., *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto*, UTET-De Agostini, Torino-Novara 2014 | Erodoto, *Storie*, traduzione di Izzo D'Accinni A., 4 voll., Rizzoli, Segrate 2018 | Jankélévitch V., *L'avventura, la noia, la serietà* (1963), Marietti, Genova 1991 | Kapuściński R., *In viaggio con Erodoto* (2004), Feltrinelli, Milano 2005 | Kazantzákis N., *Odissea* (1938), Crocetti, Milano 2020 | Le Breton D., *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea* (2015), Raffaello Cortina, Milano 2016 | Platone, *Settima lettera*, Carocci, Roma 2020 | Plutarco, *Le vite di Temistocle e di Camillo*, a cura di Carena C., Manfredini M., Piccirilli L., Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Roma-Milano 1983 | Remotti F. (a cura di), *Sull'identità*, Raffaello Cortina, Milano 2021 | Remotti F., *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996.



“Non esiste  
il passato /  
tutto è simul-  
taneo nella  
nostra cultura /  
esiste solo il  
presente.”  
— Gio Ponti,  
*Amate l’architet-  
tura. L’architet-  
tura è un cristallo,*  
1957

Cherubino Gambardella

## L’architettura odia il tempo

L’architettura è ciò che accade tra una jam session e l’altra. Né prima né dopo, ma “tra”.

L’autobiografia di un architetto è, per me, una forma narrativa felice. Ha il vantaggio non trascurabile di essere, di volta in volta, non vera ma verosimile. Si compone di una serie di brevi testi d’occasione dove il piacere e l’efficacia abitano proprio nell’essere un insieme di saggi o di racconti in cui le cose di cui amo parlare non devono essere sempre sorrette da legami di causa e di effetto o, peggio ancora, da teoremi da dimostrare. Ogni narrazione è intensamente necessaria se si innesta dove altre hanno avuto fine e nel posto dove altre ancora avranno inizio in una linea perturbata e infinita.

Non ricordo tutta la possente trama dell’autobiografia scientifica di Aldo Rossi: l’ho letta trent’anni fa e mi rimangono tratti di tepore descritti dalle sensazioni di fissità che l’amata architettura falsamente trasmette all’architetto milanese tramutandosi in un rutilante valzer di oggetti, edifici, memorie e cose.

Per me l’insieme di questo affollarsi rapsodico di pensieri contiene dei nuclei, degli insiemi quasi matematici composti da immagini viste, memorie di condizioni al limite della vita, libri fondanti che casualmente ho scoperto, disegni che mi hanno aiutato a fare chiarezza e a pilotare le tecniche di composizione, cantieri ricchi di materia da plasmare e sottrarre, film, canzoni, poesie, epopee sportive, donne amate, insomma l’esistenza o qualcosa che, con sottile godimento, le assomigli.

Sono intersezioni che sprigionano, seguendo le età della mia vita di architetto, diverse narrazioni come novelle o piccoli romanzi. Sono istruttorie affollate a cui sempre tolgo qualcosa per ridurle alla potenza di aforismi che divengono congegni ideativi controllabili, trasmissibili e per questo abili a raccontarsi attraverso la forma. Vediamo, allora, come questo punto di

partenza interiore si tramuta in una architettura capace di parlare e di raccontare attraverso la sua fisionomia.

In primo luogo, c'è un libro da cui ho imparato molte cose: *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, un lungo testo illustrato scritto da Sigfried Giedion in America nel 1964.

Questo scritto mi capitò tra le mani a diciotto anni nella versione italiana edita da Feltrinelli nel 1969. Lo avevo trovato per caso nella biblioteca di famiglia. Era evidente che l'autore si soffermava su un tempo unico dove i simboli crollati dal corpo dei ruderi affermavano – per assenza – la loro centralità narrativa, ben oltre il valore di una interpunzione. E mi parve ancor più che possibile che la loro vita sembrasse resistere lungo un infinito presente come lingua madre dell'architettura, a discapito, persino, di quella moderna, un po' ingenua, che aveva nascosto i suoi racconti con cura preferendo una esattezza oggettiva, tipologica, irrealista e noiosa.

Da un lato, la narrazione delle ombre nel tempio di Luxor, così denso di sole e vento, così simile alla figura del labirinto che, leggendo Juan Eduardo Cirlot molti anni dopo, mi apparve semplice collegare a una calamita, a una origine del tracciato da cui si dipanano storie di abissi e di gorgi.

Ricordo la romana Curia di Pompeo, i disegni di Serlio, quelli di Palladio e l'interno del Palazzo dell'Assemblea di Chandigarh. È la stessa sensazione che abbiamo davanti a noi quando componiamo appoggiandoci simultaneamente al gioco reale di Ur oppure a un backgammon. Tutto sembra esistere e può essere illimitato come nell'evidenza delle tante camere colonnate consegnate dalla storia. Ogni *stylos* sembra muoversi all'infinito per le illusioni prospettiche ma – in fondo – ciascuna pedana rimane nell'ambigua fissità di un gioco.

Le regole sono date e ho sempre cercato di trovarne quei punti deboli dilatati per trasformare lo spazio in potenza manierista. Questa, a ben vedere, esiste da millenni persino nelle corezioni ottiche dei templi greci. Essi mai sono stati perfetti, pur facendo di tutto per sembrarlo.

Così, lo spazio frazionato da una folla di colonne è uno dei siti più amati e rincorsi nel progetto.

Sostanza unica, quindi, ma anche narrazione boschiva che, appena mi fu possibile, adattai (io adatto sempre non progetto mai) a foresta seminata casualmente. Pensai a un intervallo teso

tra una base e un solaio. Tutto questo avveniva oltre venti anni fa, ma sarebbe potuto accadere oggi o domani.

Quindi, come la Mezquita di Cordova, Giedion mi aveva insegnato a puntare su una scenografia misteriosa e narrativa affissa a un banale palazzo per uffici nell'Italia centrale.

Al contempo, la sua lettura mi incoraggiò ad affidarmi ancora a uno smisurato presente osservando il Mediterraneo e l'imperfezione dentro le lenti di un microscopio dell'immaginazione che mi lasciava vedere tutto quello che volevo.

Ho sempre creduto che il centro massivo, le sostruzioni possenti, si raccogliessero in uno dei tanti *ombelichi del mondo* come nel Palazzo di Cnosso dove Evans amava aggiungere, comperare, alterare e accomodare, restituendoci un sito meraviglioso. Quando ho dovuto comporre una grande casa per il popolo non ho mai pensato a una corte o a una piazza, ma a una immensa cavità foderata da un monocromo azzurro come il *sequel* rovinoso del vuoto e della densità.

Allo stesso modo, i simboli crollati di una copertura, rivisero a Milano in un affollato organismo dove il racconto doveva ricordare altre volte, altre cupole e altri minareti.

Forme sospese sopra il vuoto di uno slargo indefinito dipinto del blu di riflessi mediterranei.

A Giedion, ancora, devo la Grande galleria della piramide di Cheope che sembrava un mistero, ma che poi mi ha tanto rassicurato sulla potenza dei luoghi accessori.

Grazie a un suo disegno ho immaginato una trama. Ho pensato a una *promenade architecturale* in quanto rimaneva di una metropolitana. Ho rovesciato il percorso tra aperto e coperto in un caleidoscopio per vedere l'orizzonte marino. Questo è accaduto in una torre diruta e scavata da un serpente di ferro vicino ad Amalfi.

Tutto era accaduto o stava accadendo nel mio atelier, dove una sterminata galleria di oltre trenta metri si avvolge restituendo riflessi dorati, bagliori pronti a raccontare i miei dubbi sulla città e sul paesaggio e le mie ossessive convinzioni sull'architettura come qualcosa da scoprire e da ascoltare nel suo suono acefalo e senza tempo.

Ponti G., *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova 1957, ris. anast. Quodlibet, Macerata 2022 | Giedion S., *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento* (1962), Feltrinelli, Milano 1969.



gambardellarchitetti, Ipostilo delle Polveri, Bonea, 2004. Foto di Peppe Maisto.



gambardellarchitetti, Torre dello Ziro, Amalfi, 2008. Foto di Peppe Maisto.



gambardellarchitetti, Torre dello Ziro, Amalfi, 2008. Foto di Peppe Maisto.



gambardellarchitetti, Cluster Mediterraneo, Expo 2015, Milano, 2015.  
Foto di Filippo Romano.

**“Dove trovare più entusiasmante missione? Quale miraggio più bello di quello di ridare al proprio Paese, ai propri concittadini, a sé stessi, il distrutto focolare e l’ambiente del fecondo e pacifico lavoro?”**  
**— Pier Luigi Nervi,**  
*Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato, 1945*

Tullia Iori

## **Narrare la tecnica:** *Scienza o arte del costruire?* di Pier Luigi Nervi

Nella storia dell’ingegneria strutturale italiana del Novecento, su cui faccio ricerca e alla cui narrazione mi dedico, c’è un’architettura di carta che ha previsto un cambio di paradigma, rispetto a un momento di crisi estrema come la seconda guerra mondiale: *Scienza o arte del costruire?*, il primo libro di Pier Luigi Nervi. Un libro dal titolo enigmatico, scritto in un momento difficilissimo: tra l’8 settembre 1943, all’annuncio dell’armistizio (o meglio, tra il 10 settembre, quando i nazisti arrivano a Roma e la invadono, nonostante la difesa alla Montagnola e la battaglia di San Paolo) e la Liberazione, con la fine della guerra in Italia. Per la precisione, il libro è finito di stampare il 22 maggio 1945, ma la premessa è firmata aprile 1945.

Nervi, all’arrivo dei nazisti, chiude la sua impresa di costruzioni, la Nervi & Bartoli, la mitica ditta con cui ha costruito tutte le sue opere maggiori. Non vuole collaborare con l’organizzazione Todt: documenti conservati nell’archivio della Camera di Commercio di Roma riportano i dettagli drammatici sulla necessità etica di chiudere, anche rischiando di fallire e di perdere tutto. Uno dei figli di Nervi, Vittorio, racconta in un suo libro che il padre manda subito la famiglia lontano da Roma, in una casa in montagna, e rimane solo in città, nella palazzina sul lungotevere Arnaldo da Brescia, nascondendo, dietro un fondello alzato in cucina, ragazzi ricercati dalla Wehrmacht (come nella storia raccontata nel film *Magnifica presenza* di Ferzan Özpetek).

In quei mesi, senza poter lavorare, ma sicuro che la guerra finirà e bisognerà ricostruire il paese, scrive il libro.

C’è un piccolo mistero sulla casa editrice che poi pubblica il libro: la Società Edizioni della Bussola con sede a piazza Madama 8 a Roma.

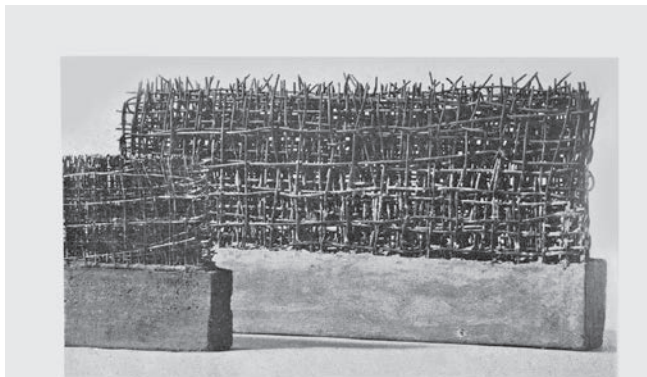


Fig. 1. - Campioni di solette ad armatura equidiffusa.

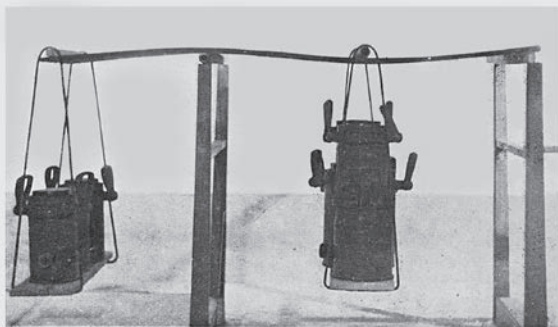


Fig. 2. - Esempio di flessibilità di una soletta ad armatura equidiffusa di 1 cm. di spessore armata con 12 fogli di rete del peso di Kg. 0,400 a mq.

(TAVOLA XXVI)

Pier Luigi Nervi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 100.

La casa editrice, forse nata dopo l'arrivo degli alleati, fino a quel momento ha pubblicato altri libri, su vari argomenti. Nella collana dove è incluso quello di Nervi, compaiono già un volume di musica di Ildebrando Pizzetti e uno di Marcello Piacentini, stampato alla fine del 1944, dal titolo *Il volto di Roma e altre immagini*.

Piacentini era stato il “ministro dell'architettura” del duce; con la caduta del fascismo è un personaggio a rischio, subirà di lì a poco un processo di epurazione (che non avrà però conseguenze), ma potrebbe sembrare strano che la casa editrice appena nata si arrischi a pubblicare, tra i primi, proprio il libro di un architetto così compromesso con il regime. Il mistero si infittisce se si aggiunge che la casa editrice ha i propri uffici, di redazione e direzione, sul lungotevere Tor di Nona 3; proprio nella famosa palazzina che Marcello Piacentini si è costruito prima della guerra, in quello stile che bene rappresenta la sua personale versione del moderno. A una prima verifica delle carte di fondazione della Società Edizioni della Bussola (modificazione della precedente società Centro Editoriale Roma) le sorprese aumentano: a fondarla nel 1944 sono effettivamente l'unica figlia di Piacentini, Sofia, e l'allora marito, Felice Fulchignoni (giornalista, che dalle ricostruzioni fatte finora è additato come capo del servizio propaganda del Partito fascista, con ruoli simili anche dopo il 1943, per aver aderito alla Repubblica di Salò) insieme a Crescentino Cirenei (ingegnere e presidente della commissione epurazione ingegneri dal dicembre 1943) e, ancora più sorprendente, i due figli di Giacomo Matteotti, Matteo e Carlo. Una compagine impossibile sulla quale sono in corso ulteriori, meritate, indagini.

L'editore ospita una rivista fondamentale: nell'aprile del 1947 inizia la pubblicazione di “Strutture”, che avrebbe potuto essere la rivista più autorevole ad accompagnare lo sviluppo della Scuola italiana di Ingegneria se non fosse stata interrotta dopo appena quattro numeri (e soli tre fascicoli, di cui l'ultimo, doppio, apparso nel dicembre-gennaio 1948).

“Strutture” annovera nel suo comitato scientifico molti dei progettisti chiave nella storia della ricostruzione: c'è il gruppo che dal 1949 si occuperà del piano Ina-Casa (Arnaldo Foschini, Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Giuseppe Vaccaro), c'è il futuro ministro che firmerà il piano dell'autostrada del Sole nel 1954 (Giuseppe Romita, ingegnere laureato

al Politecnico di Torino), ci sono Arturo Danusso e Gustavo Colonnetti, gli scienziati che guidano le due anime della scuola italiana di ingegneria, quella naturalista e quella positivista. Ma non c'è Bruno Zevi, che invece ha già dato vita al *Manuale dell'architetto* per il Cnr, con Pier Luigi Nervi, Mario Ridolfi e Carlo Cestelli Guidi, in stampa nel 1946; e che è coinvolto in molti comitati editoriali in quei primi anni del dopoguerra. L'assenza di Zevi da "Strutture" è giustificata dal coinvolgimento di Piacentini: Zevi si vanterà, al funerale di Nervi nel 1979, di non aver mai stretto la mano di Piacentini, nemmeno in una famosa visita al Palazzetto dello Sport ancora in cantiere, nel febbraio del 1957, quando Nervi invita entrambi, ma Zevi resta tutto il tempo in disparte (Nervi si avvicina e lo rimprovera dicendogli: "Sei incorreggibile!").

Per inciso, il primo articolo del primo numero di "Strutture" è firmato dallo stesso Nervi e si intitola *Corretto costruire*. L'espressione è usata anche nella premessa di *Scienza o arte del costruire?*, e verrà trasposta come titolo del suo secondo libro, *Costruire correttamente*, per i tipi di Hoepli, che esce per la prima volta nel 1955.

Che strani titoli quelli dei libri di Nervi! Per essere libri dedicati al cemento armato e alle opere in cemento armato, ci si poteva aspettare un classico *Teoria e calcolo del cemento armato* oppure *Pier Luigi Nervi. Le opere*, come faranno tutti gli altri, da Riccardo Morandi a Silvano Zorzi.

Però non è di calcolo o di teoria che parla *Scienza o arte del costruire?*, e nemmeno solo di progetti. È un libro difficile da seguire. Tra l'altro è illustrato in modo confuso perché i due sedicesimi di figure, otto fogli di carta speciale patinata, invece di essere concentrati alla fine, come si faceva di solito, sono sparsi casualmente in conseguenza nel montaggio: la prima tavola di figure è al posto giusto, richiamata dal testo, ma poi le altre, che sono vincolate dallo stesso foglio, finiscono in un punto qualunque.

Dopo qualche capitolo più generale, Nervi si concentra sulle caratteristiche e sulle possibilità del cemento armato. L'incipit di uno dei capitoli è la frase più famosa di Nervi: "Il cemento armato è il più bel sistema costruttivo che l'umanità abbia saputo trovare fino ad oggi" (Nervi 1945, p. 77).

Pochi sanno che si tratta di un atto di difesa del materiale visto che, quando Nervi comincia a scrivere, il cemento armato

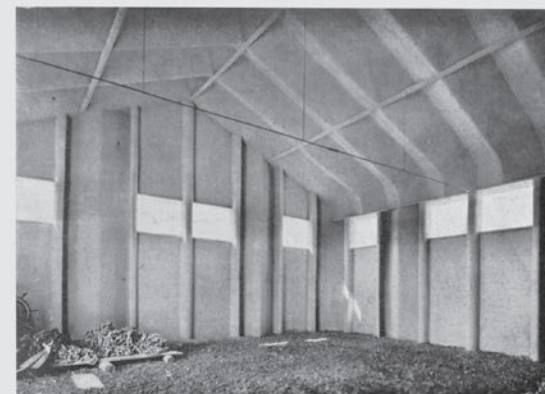
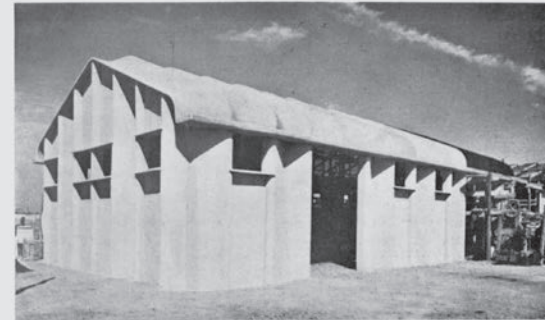
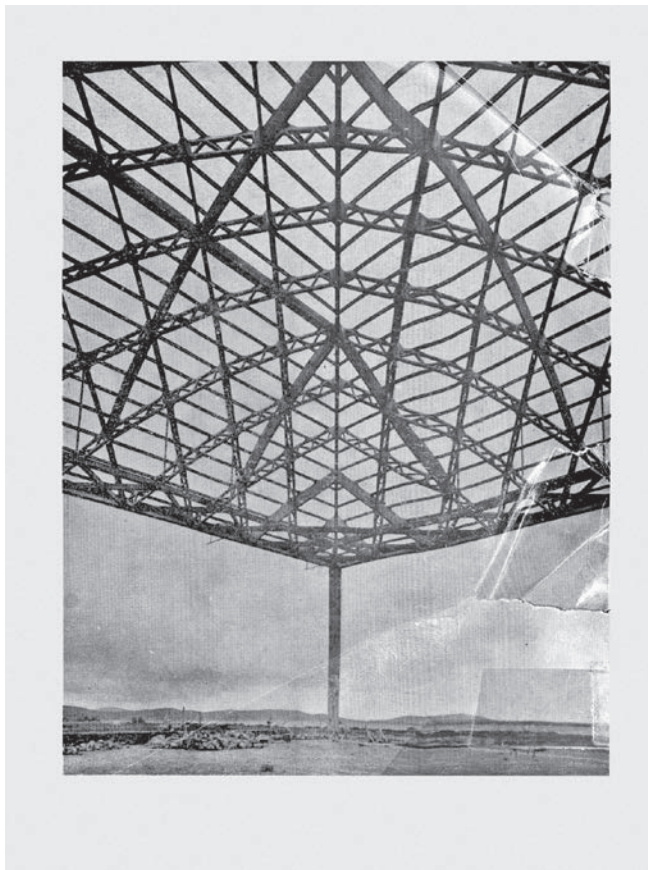


Fig. 1 e fig. 2 - Magazzino in ferro cemento. La soletta delle pareti e della copertura ha lo spessore di 3 cm.

(TAVOLA XXX)

Pier Luigi Nervi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 117.



Pier Luigi Nervi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, quarta di copertina.

è proibito. È vietato in Italia già da sei anni, dal 1937, e il divieto è diventato più stringente nel 1939. Sono anni che Nervi fatica a lavorare con la sua impresa, specializzata proprio in opere in cemento armato. Ha dovuto rassegnarsi a progettare e costruire le famose aviorimesse per la Regia Aeronautica: solo le forze armate sono esonerate dal divieto e possono usare il materiale per fini bellici.

Da dove nasce la proibizione a usare il cemento armato? Dall'autarchia. Dopo l'invasione dell'Etiopia, il 3 ottobre 1935, la Società delle Nazioni applica all'Italia sanzioni che vietano l'esportazione verso il nostro Paese di materiali come il ferro, l'alluminio, la gomma ecc. Inoltre, poiché è chiaro che molte nazioni non avrebbero rispettato l'embargo, l'Italia non doveva potersi procurare monete straniere con cui acquistare le merci dagli Stati non sanzionisti. La lira, così, non valeva più nulla a livello internazionale e l'unica valuta con cui avere scambi commerciali con l'estero era l'oro: da questo momento in poi, le importazioni dall'estero in Italia si misurano in "costo-oro".

Tra gli ingegneri si cominciano a fare calcoli sofisticatissimi: si esaminano cantieri appena conclusi e si misura fino alla seconda cifra decimale il costo in oro della costruzione. Risulta che tra un edificio in cemento armato e uno in muratura portante (su cui incide fortemente il carburante per la cottura dei mattoni e il loro trasporto) non c'è praticamente differenza.

Questi studi però non piacciono al regime. I tecnici che conducono questo tipo di analisi, compreso Nervi, vengono invitati a tacere: ci sono altre ragioni – interessi privati, connivenze con il potere, lobbies – per limitare l'uso del cemento e favorire laterizio e marmo. Anche il linguaggio architettonico ufficiale sposa questi materiali "italici": in stile Littorio, si ricuciono gli sventramenti nei centri storici a forza di tuffetti, laterizi, travertino e marmo; e lo stile E42, quello "imperiale" con cui si imposta tutta l'Esposizione Universale di Roma, è a base di archi e colonne di marmo e travertino (ma è solo propaganda, perché la stabilità resta affidata al cemento armato).

Nervi in questa fase deve ingegnarsi a trovare una soluzione. Quando scrive il suo libro, ha già inventato due soluzioni in risposta all'autarchia: la prefabbricazione strutturale e il ferrocemento, che faranno la sua fortuna nel dopoguerra diventando il Sistema Nervi.

La prefabbricazione strutturale, cioè l'idea di scomporre le strutture in migliaia di piccoli pezzi, prepararli a terra e poi montarli, è brevettata nel novembre 1939, durante i cantieri della seconda serie delle aviorimesse, a elementi reticolare prefabbricati.

Quando scrive, Nervi sa che sono state distrutte e forse è andato a fare un sopralluogo. Racconta che i guastatori tedeschi hanno posizionato la dinamite ai due lati dei sei piloni: in un primo tentativo, dodici bombe da 250 chilogrammi di esplosivo sono riuscite solo a frantumare la muratura perimetrale; al secondo tentativo, frantumati anche i piloni, tutta la copertura è caduta da dodici metri e si è stesa a terra come un'enorme rete. In questa indesiderata prova di carico a rottura, i nodi tra gli elementi prefabbricati sono rimasti integri. Il sistema dunque funziona! I pezzi costruiti separatamente erano tornati monolitici una volta montati e connessi con un getto in opera: è la magia del cemento armato, la pietra fusa che crea strutture monolitiche!

Quando scrive, nell'aprile 1943, Nervi ha già depositato anche il brevetto del ferrocemento e ha preparato qualche soletta di prova. Quando ha chiuso l'impresa, dopo l'invasione nazista, le solette le ha portate a casa. Cestelli Guidi racconta: "mi portava sul balcone del suo studio per mostrarmi gli elementi di conglomerato armati con reti metalliche, che teneva esposti agli agenti atmosferici. Con quel modo, suo particolare, da cui traspariva l'entusiasmo per la ricerca, mi parlava del 'suo' acciaio cementato" (Iori 2009, p. 118).

Immediatamente dopo la liberazione di Roma, Nervi riapre l'impresa e costruisce nei suoi terreni alla Magliana un padiglione di prova, la sua prima opera civile in ferrocemento (con il materiale ha già realizzato qualche imbarcazione).

Nel libro non si dilunga in spiegazioni (è pur sempre un sistema brevettato), ma dice: "non diventa troppo audace pensare a enormi coperture [...] o a cupole di centinaia di metri di diametro, formate da solette opportunamente ondulate e sagomate onde raggiungere, nelle spontanee risorse statiche derivanti dalla *forma*, quella indeformabilità e capacità resistente che comunemente resta affidata alle pesanti nervature principali [...]. Realizzare, con modalità semplici ed economiche, membrane resistenti a pressione e tensione, ondulate, piegate e curvate come meglio si desidera, offre tali e così feconde

possibilità statiche, da lasciar prevedere [...] una vera e propria rivoluzione nel campo delle coperture" (Nervi 1945, p. 132).

Non ha ancora finito di costruire una baracca di venti per dieci metri (che sul libro compare completata a metà) e pensa a cupole di centinaia di metri: ci arriverà ma, se qualcuno l'avesse incontrato in quei giorni, avrebbe pensato a un'allucinazione.

Nervi è stato uno dei protagonisti di quel fermento costruttivo che ha portato l'ingegneria italiana in cima al mondo, dalla ricostruzione agli anni del boom. Non era solo, naturalmente: a rimettere in piedi l'Italia silenziosamente sono state due generazioni di ingegneri, che si sono impegnate in un lavoro difficilissimo.

Parlando della fatica che attendeva i progettisti e i costruttori della ricostruzione, Nervi scrive: "del resto dove trovare più entusiasmante missione?" (ivi, p. 62). Sono tanti anni che aspetta, ha sfruttato il tempo buio delle proibizioni per inventare, ha sopportato le atrocità della dittatura e della guerra opponendosi come poteva, ha sperimentato e ora è pronto: non è tempo di festeggiare, è tempo di mettersi a lavorare. E questo è il messaggio della sua "architettura di carta".

#### Bibliografia

Iori T., *Pier Luigi Nervi*, Motta Architettura, Milano 2009 | Iori T., *Il cemento armato in Italia dalle origini alla seconda guerra mondiale*, EdilStampa, Roma 2001 | Iori T., Poretti S. (a cura di), *SIXXI. Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, 5 voll., Gangemi, Roma 2014-2020 | Iori T., Poretti S. (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida. Roma. Ingegno e costruzione. Guida alla mostra*, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2010 | Nervi P.L., *Costruire correttamente. Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*, Hoepli, Milano 1955 | Nervi P.L., *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945.

## Raccontare case

**“Non si pensa abbastanza alle scale.**

**Niente era più bello, nelle vecchie case, delle scale. Niente è più brutto, più freddo, più ostile, più meschino, nei palazzi d’oggi. Si dovrebbe imparare a vivere di più nelle scale. Ma come?”**

**— Georges Perec,  
*Specie di spazi*, 1974**

Il racconto della casa nella storia dell’umanità è il racconto dell’umanità stessa, quasi il suo autoritratto. Sembra impossibile distinguere tra i due ambiti, tanto sono legati tra di loro.

Tenda, casa stabile, palazzo, stanza, dimora temporanea, abitazione, padiglione, giaciglio sono entrati nel racconto privato e pubblico di ogni civiltà che abbiamo creato e abitato, tanto che sarebbe possibile immaginare una storia del mondo scritta solo seguendo le case che abbiamo abitato, anche per un attimo solo, e che hanno condizionato il nostro modo di vivere e modificare l’ambiente che abbiamo colonizzato.

Racconto e costruzione, parole scritte e narrate insieme a materia composta e abitata, sono ingredienti primari della nostra esistenza dal primo attimo e rappresentano una delle basi di un’esperienza individuale che diventa epica collettiva, storia condivisa, tradizione e radice in cui riconoscersi.

Volendosi poi portare al nostro tempo, a quella modernità occidentale che ha dato forma alle città e ai paesaggi artificiali che oggi rappresentano l’ecosistema che abitiamo globalmente, potremmo cercare di declinare alcuni immaginari domestici come parte di una narrazione collettiva che è, insieme, autoritratto di una civiltà che ha esaltato una condizione d’individualismo che si è rapidamente sovrapposta al modello borghese di abitazione privata: la casa ermetica per eccellenza, nella città, ma separata da essa.

La proprietà privata e quel sentimento sottile di difesa dell’individuale contro il collettivo sono l’elemento simbolico e culturale che ha prodotto la forma e la sostanza delle città occidentali dall’Ottocento a oggi, segnando progressivamente la netta separazione tra interno ed esterno, casa e strada, stanza e città, personale e comunitario e arrivando a produrre tutti quei modelli abitativi su cui si è formata la nostra civiltà contemporanea. La privacy segna le leggi che definiscono i regolamenti, che regolano il mercato e che producono le nostre città e abitazioni. Man

mano che la privacy prendeva forma e corpo diffuso, le porte si facevano più strette e la somma dei sentimenti e desideri individuali non aveva altro sfogo che lo spazio domestico. La casa ha concentrato in sé tutti i desideri repressi, i silenzi, le solitudini, le gioie e le violenze, le ambizioni, le perversioni che ogni famiglia e singolo individuo hanno prodotto in questi ultimi due secoli, relegandoli alle stanze abitate e alle centinaia di oggetti e manufatti su cui concentrare tic, ossessioni, nevrosi che non potevano essere portate alla luce del sole e in mezzo alla folla degli altri.

La città moderna, così come la singola abitazione, è stata quindi disegnata per parti separate, perfettamente nominate attraverso le sue funzioni e una loro riconoscibilità chiara, condivisa senza alcuna apparente ambiguità. Il tempo e le funzioni scandiscono la forma della casa e della città: riposare, nutrirsi, riprodursi, lavorare, divertirsi, curare, educare, muoversi.

La metropoli moderna è come un tavolo operatorio con le sue tavole ben disegnate, in cui a ogni organo corrisponde un ruolo ordinato da un ritmo, un flusso e un tempo.

La privacy come valore simbolico e sociale è diventata forma costruita e abitata nelle residenze di Londra, Parigi, New York e Chicago grazie alla progressiva affermazione di un modello tipologico che definisce la separazione netta tra la vita pubblica e quella privata, tra rituale della tavola e lavorazione del cibo, tra la cura del corpo e la sua messa in scena.

La divisione netta degli spazi nella casa borghese definisce tempi e modi di vita ed è la rappresentazione in micro-scala della zonizzazione su cui viene immaginata, progettata e costruita la città moderna occidentale, dove ogni forma-funzione è rigidamente separata secondo tempi e rituali definiti collettivamente.

Assistiamo nella forma fisica e narrata alla separazione tra corpo massa e corpo individuale, tra strada e casa privata, in un effetto di compressione e dilatazione simbolico, fisico e psichico che esplosivamente clamorosamente nella letteratura e in ogni forma di narrazione visiva che si confronta con questi due paesaggi così fortemente integrati tra di loro.

La folla che travolge il poeta dei racconti dello *spleen* parigino di Baudelaire o il corpo-folla di Poe nelle narrazioni della notte londinese fanno tutt'uno con *Casa Usher* dello stesso autore e le intuizioni freudiane sulla relazione tra mente, corpo, alienazione e ambiente abitato.

Le case progettate da Adolf Loos e l'immaginario del *raumplan*, che vede una perfetta separazione tra interno domestico, sua rappresentazione sulla facciata dell'abitazione e città che diventa somma di oggetti individuali, sono la rappresentazione più estrema di un immaginario in cui il concetto di privacy borghese costruisce la forma della città moderna.

Il lettino che popola lo studio di Freud, prima a Vienna e poi a Londra, sembra l'appendice di un progetto loosiano, circondato da oggetti antichi e preziosi, elegante con un bel tappeto persiano sul pavimento, protetto e chiuso al mondo per aiutare la mente a liberarsi e a fluttuare nelle parole tra paziente e curante. In quegli stessi anni Loos disegnava la camera da letto per la sua sposa-bambina dove giaciglio e terreno sono tutt'uno grazie a un tessuto pesante, lavorato e bianco che offre l'immaginario di uno spazio isolato, erotico e soffuso, quasi opposto alla teoria di bianchi e neri assoluti disegnati da Hoffmann per il Sanatorio di Purkersdorf, in cui il biancore corrispondeva alla cura e alla sanità del luogo oltre che della sua aria alpina.

A questi immaginari compressi (fisicamente e psicologicamente) si oppone negli stessi anni il sogno della casa trasparente, metafora di una città ai raggi X in cui il sogno dell'egualitarismo socialista corrisponde alla forma visibile della città moderna. La casa di vetro disegnata a Parigi da Pierre Chareau per un noto medico è la concretizzazione di un sogno che diventa insieme visione universale della *Glasarchitektur* di Bruno Taut, immaginario metropolitano di Mies van der Rohe, Hilberseimer e Le Corbusier, oltre che materia di sperimentazione nelle ville-padiglione di Mies tra Brno e Plano (Illinois). La casa sembra smaterializzarsi e ogni forma e funzione diventano perfettamente visibili, per poi scontrarsi con le richieste di privacy da parte dei loro abitanti con il montaggio di pesanti tende di velluto, quasi a trasformare le case in involontari palchi teatrali.

Ma forse potremmo guardare al sogno della casa di vetro come all'involontario tentativo di rompere e smaterializzare la scatola ermeticamente chiusa della casa borghese, avviando un percorso simbolico e narrativo che si concretizzerà a partire dagli anni Sessanta fino a oggi.

Si tratta di azioni simboliche e sperimentazioni artistiche che aggrediscono innanzitutto la casa *timber-frame*, archetipo di tutte le villette del mondo e figlia di una visione industrializzata e ripetibile all'infinito propria della cultura capitalistica

nordamericana. Siamo stati così radicalmente immersi in questa condizione da trovarla naturale e indiscutibile, ma come tutti i prodotti culturali e sociali, anche questo modello ha una sua data di scadenza e questo tempo è arrivato, intuiva da un'azione potente come il lavoro *Splitting* di Gordon Matta-Clark sulla casa unifamiliare di Holly e Horace Solomon nel 1974, con un'azione che scoperchia rumorosamente il nostro immaginario domestico, ed è l'affermazione simbolica della morte progressiva della privacy come uno dei materiali essenziali che ha generato le nostre città.

Si tratta di un'immagine molto nota, ma decisiva, perché mette a nudo la crisi di un modello fisico e simbolico rappresentato dalla casa unifamiliare e del rigido sistema di funzioni su cui era costruita.

La critica politica sul concetto di proprietà individuale, che sottende il lavoro di Matta-Clark e che utilizza l'architettura come paesaggio naturale in cui operare, ha degli sviluppi clamorosi nel nostro immaginario occidentale.

Il taglio della parete esterna della casa, che improvvisamente genera un senso di vertigine per la perdita di equilibrio che sembrava immutabile, apre il vaso di Pandora e scatena, con un solo gesto, il vuoto spinto compresso in quell'abitazione. Non solo, i frammenti di quella casa diventano materia d'arte, frammento museale che mette in mostra i frammenti minuti e invisibili della vita domestica di ognuno di noi. Non basta più il cesso di Duchamp, il salto di scala è definitivo, e non è un caso che in quegli stessi anni si producesse al MoMA la mostra *Italy: The New Domestic Landscape* a cura di Emilio Ambasz, in cui il domestico diventa paesaggio politico e forma di critica alla società individualizzata e nevrotica dei consumi di massa. Pochi anni prima Dan Graham realizzava la serie fotografica *Homes for America* in cui le case unifamiliari delle periferie statunitensi, esasperate nel concetto di serialità e monotonia al limite della pura astrazione, trasudavano un silenzio irreal e un senso di alienazione profonda. Condizione che cresce nella mostra collettiva dei *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* in cui i lavori di Stephen Shore, Robert Adams e Lewis Baltz rileggono l'immaginario eroico della marginalità sociale e urbana di Walker Evans e Dorothea Lange, svuotandolo di ogni dimensione epica ed esasperando quel senso di solitudine che il mondo infinito delle villette suburbane aveva generato.

Nei primi anni Settanta due romanzi, *High-Rise* di J.G. Ballard ed *Espèces d'espaces* di Georges Perec, riportano l'immaginario domestico in una condizione distopica e frantumata, che risuona della stessa cornice di ricerca visiva e artistica che popola molte indagini sul domestico compresso. Sono narrazioni che emergono da un tempo di revisione del pensiero modernista e ottimista e che, invece, sono influenzate dalla denuncia progressiva sull'alienazione urbana che prende forma antagonista nella controcultura di questi anni, così come nel testo di Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*.

L'azione seriale sul domestico di Matta-Clark diventa modello di riferimento che segna il lavoro di molte artiste e artisti che negli ultimi decenni hanno operato ossessivamente sui paesaggi della casa come per Monica Bonvicini, Do Ho Suh, Atelier Van Lieshout, Tiziana Cera Rosco, Krijn de Koning, Siah Armajani, esaltando la dimensione di una casa che è anti-domestica, non più protettiva e accogliente, semmai perturbante, perché mostra la polvere accumulata sotto il tappeto e di materializzare la casa come un luogo di conflitti e ambiguità che non possono più essere contenute tra le felici mura delle nostre abitazioni.

La chiusura forzata della pandemia che tutti abbiamo vissuto in questi ultimi anni ha definitivamente portato a galla la congerie di dolore e contraddizioni che la vita domestica può raccogliere al di là della retorica rassicurante da Mulino Bianco.

In un'illuminante intervista di Nicolas Truong al filosofo Emanuele Coccia apparsa su "Le Monde" nella prima fase pandemica si leggeva: "non c'è nessuna considerazione della solitudine, delle angosce e soprattutto delle violenze che spesso covano e si amplificano in ogni spazio domestico. Invitare a coincidere con la propria abitazione significa creare le condizioni per una futura guerra civile. [...] Innanzitutto, facciamo l'esperienza del fatto che la casa non ci protegge, che non rappresenta per forza un rifugio, al contrario ci può uccidere. Si può morire di troppa casa. E la città, la distanza che ogni società implica, ci protegge normalmente dagli eccessi d'intimità e di vicinanza che ogni casa ci impone" (Coccia 2020).

I modelli in legno dei lavori della Bonvicini e di Matta-Clark, scheletri di sé stessi che invadono lo spazio, obbligando i visitatori ad avvicinarsi, scoprendo al loro interno memorie di abiti cambiati e buttati distrattamente a terra, frammenti

di giornale e riviste erotiche, ci costringe a guardare negli occhi di un immaginario altro che si è nutrito della domesticità come luogo dell'insicurezza fisica e mentale. La casa scoperchiata da una tempesta, come se fossimo nella storia del *Mago di Oz* o della vertigine sotterranea di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, interroga il domestico come metafora concreta del perturbante vicino e dentro a noi. Sotto le tegole e le pareti spazzate via dalla tempesta ritroviamo quei mostri del quotidiano che albergano nelle nostre case come se abitassimo una storia di Edgar Allan Poe, dietro cui ogni tenda di pesante velluto si nasconde un demone che ci impedisce di dormire o una parete che urla dello strazio di un gatto sepolto vivo. Scarnificata la pelle della retorica domestica da *happy family*, scopriamo le sequenze infinite di film porno, ossessivamente ambientati in case dai tratti comuni, i mobili e gli oggetti di tutti i giorni, le finestre aperte su un giardino o la terrazza con i suoi comodi divani. Ogni bagno, camera da letto, cucina, soggiorno e bordo di piscinetta diventano la perfetta location per un amplesso. Ogni oggetto domestico si presta alla sua sessualizzazione, facendolo diventare un oggetto fetish di magnifica pelle nera, preziosamente intrecciato e pronto all'uso in cui piacere e dolore si mescolano senza inibizioni. *Non entrate in quella casa* ha nutrito un orizzonte di film horror e trash in cui la perfetta casa unifamiliare era il suo naturale orizzonte per delitti efferati e memorie violente che trasudano come fantasmi dai pavimenti scricchiolanti e dalle pareti che sgorgano sangue e strazio. Ma il confine sottile tra cinema e realtà in questi casi si fa quasi impalpabile quando facciamo fatica a distinguere tra la cantina-prigione-sala di tortura del *Silenzio degli innocenti*, nascosta dietro un mondo di tendine linde e ninnoli di ceramica e le villette di Cogne, Erba, Garlasco e Avetrana. Tutte cassette da geometra, come tante ai margini delle nostre città, consonanti per forma, struttura, tic linguistici, arredi e ossessioni represses che ospitano scenari di morte.

È il mondo delle *Desperate Housewives*, che guardano da dietro le tende di casa verso il mondo esterno con il desiderio di evadere, ma senza la voglia di abbandonare il regno su cui comandano incontrastate, vittime di un immaginario insieme a mariti distratti o annoiati, figli biondi e sorridenti, animali domestici di diversa foggia e razza. Un universo di *Happy Days* che tracima nel presente sgangherato dei *Simpson* in un

alternarsi di storie, personaggi, narrazioni che hanno come costante la casetta unifamiliare americana e l'infinito mercato di oggetti immagini di un *life style* che appare intramontabile. È una casalinghitudine che accomuna milioni di donne, obiettivo del marketing e soggetto predestinato al consumo di massa lungo i decenni che portano a noi e agli ipermercati che cercano di assomigliare sempre di più a una casa per rendere il consumo ancora più naturale e inevitabile.

L'universo monotematico e apparentemente granitico della casa ermetica occidentale lascia progressivamente spazio a un'abitazione sempre più liquida, immateriale e confusa in un mondo di funzioni, forme e simboli che si rimescolano continuamente quanto i desideri individuali che la plasmano. Le narrazioni si moltiplicano nella letteratura tradizionale e nelle ricerche artistiche, ma si mescolano inevitabilmente con il fluire continuo di immagini e frammenti generati dai social che rendono ogni luogo da abitare una casa per un attimo e il palcoscenico universale di una metamorfosi che è appena cominciata.

#### Bibliografia

Coccia E., *Nous sommes tous une seule et même vie*, intervista di Truong N., in "Le Monde", 06/08/2020, [www.lemonde.fr/idees/article/2020/08/05/emanuele-coccia-nous-sommes-tous-une-seule-et-meme-vie\\_6048227\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2020/08/05/emanuele-coccia-nous-sommes-tous-une-seule-et-meme-vie_6048227_3232.html), consultato il 12/9/2023 | Perec G., *Specie di spazi* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 1989.

“Esistono due modi di indicare il cammino a chi lo cerca, di dare indicazioni a un viaggiatore; così esistono anche due modi di guidare moralmente l’uomo che cerchi la verità. Un modo consiste nell’indicargli gli oggetti che dovrà incontrare sul suo cammino: egli quindi si muoverà seguendo questi oggetti. Il secondo modo consiste nel dare all’uomo solo la direzione indicata dalla bussola che egli porta con sé, sulla quale vede sempre una stessa, immutabile direzione e quindi anche ogni deviazione da essa. Il primo modo è quello delle definizioni delle regole esteriori: all’uomo vengono fornite determinate indicazioni di comportamento, su quello che deve o non deve fare. [...] L’altro modo consiste nell’indicare all’uomo la perfezione, che non potrà mai raggiungere, pur essendo conscio di tendere ad essa: all’uomo viene proposto un ideale in relazione al quale egli può sempre capire di quanto se ne stia allontanando.”

— Lev Nikolàevič Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, 1889

Andrea Tagliapietra

## Raccontare lo spazio. La pazienza di attraversare

In conclusione di uno dei suoi romanzi brevi più famosi, *La sonata a Kreutzer*, Tolstoj impiegava la metafora del viaggiatore a cui si debba indicare il cammino per descrivere la guida e la direzione morale dell’essere umano. Le due tipologie servivano a chiarire, mediante l’immagine fisica dell’orientamento nello spazio, ciò che avviene quando incontriamo le situazioni della vita che ci mettono davanti ai dilemmi e alle decisioni esistenziali che riguardano la donna o l’uomo che vogliamo essere. Ovviamente nell’intenzione di affrontarle, attraversarle e superarle. Insomma, si tratta sempre di non perdersi e di non smarrire la strada. La vita e la via sono legate da una salda e primeva tradizione metaforica, che potremmo far risalire finanche alle origini nomadi e non sedentarie della nostra specie. L’argomento del libro – l’amore e, in particolare, il problema dell’amore coniugale, della fedeltà e dell’adulterio – viene affrontato dall’autore di *Anna Karenina* (1877) con grande padronanza e capacità di analisi dei moti più intimi dell’animo umano, raffinata scrittura (il romanzo, benché breve, ebbe ben otto stesure), ma anche con tutte le pesanti ipoteche moralistiche e culturali dell’epoca, accentuate, rispetto al capolavoro di dodici anni prima, dall’ormai avvenuta “conversione ai Vangeli” del grande maestro russo.

Non è quindi per l’esperimento morale e la successiva riflessione, che Tolstoj intende svolgere nel laboratorio della scrittura mediante l’azione dei suoi personaggi, che ci interessiamo a quest’opera, ma proprio per la particolare attenzione allo spazio che vi riscontriamo. A cominciare dalla scena in cui si svolge la narrazione dell’intero racconto, ovvero lo scompartimento di un treno che sta attraversando da alcuni giorni la

sconfinata pianura russa. La voce narrante, che rimane sconosciuta, ma in cui non è difficile riconoscere Tolstoj stesso, ascolta ciò che i suoi compagni di viaggio, raccolti nello scompartimento del vagone, si stanno dicendo. Dopo lo scambio di una generica conversazione sull'amore che riflette le opinioni e i pregiudizi, vuoi anche i luoghi comuni, dell'epoca – tolto l'alone retorico tardo ottocentesco, non molto diversi dai nostri –, il campo si restringe sul racconto della drammatica vicenda che Vasja Pozdnyšev espone al narratore e che rappresenta il nucleo del romanzo.

Ma, come si diceva, non è nostra intenzione entrare nei dettagli del romanzo, né tantomeno nella problematica morale che affronta, quanto arrestarci sulla soglia. Un treno sta attraversando il più sconfinato degli spazi che il pianeta terra sia in grado di offrire. È già partito e alla fine del racconto, mentre il narratore scende a una stazione imprecisata del tragitto, il convoglio riprende il viaggio e il suo protagonista rimane seduto nello scompartimento, con un plaid che gli avvolge le ginocchia.

In una lettera a Adorno del 7 maggio 1940, scritta solo pochi mesi prima della sua tragica scomparsa, Walter Benjamin cercava di illustrare la natura spaziale dell'esperienza, saldamente connessa con il fondo etimologico della parola tedesca che la nomina, ossia *Erfahrung* (dal verbo *er-fahren*, ovvero “passare attraverso”, analogamente al nostro “esperienza” da *ex-per-ire*) (Tagliapietra 2017), collegandola con un preciso episodio della sua vita: “perché dovrei nascondere che trovo la radice della mia ‘teoria dell’esperienza’ in un ricordo della mia infanzia? Nelle località di villeggiatura in cui trascorrevamo l'estate, i nostri genitori [...] facevano delle passeggiate con noi. Noi fratelli eravamo in due o in tre. Qui io penso a mio fratello. Dopo che, partendo da Freudstadt, Wengen o Schreiberhau, avevamo visitato una delle mete d'obbligo delle nostre escursioni, mio fratello soleva dire: *dunque, saremmo stati qui (Da wären wir nun gewesen)*. Questa formula mi si è impressa in modo indelebile nella memoria” (Benjamin 1978, p. 399).

Riconosciamo le esperienze perché queste lasciano traccia nella nostra memoria, ovvero nello *spazio* della nostra immaginazione interna, ma anche perché queste tracce si riconoscono *fuori*, vengono richiamate alla mente dai luoghi in cui sono accadute, dalle particolari configurazioni dell'esteriorità che

abbiamo percorso e con cui abbiamo, come le località toccate dai fratelli Benjamin durante le loro giovanili escursioni estive. Riprendendo il testo di Tolstoj riguardo ai due modi dell'orientamento nello spazio possiamo adesso approfondirne la distinzione. Quello preferito dallo scrittore è senza dubbio il secondo, ovvero la *bussola*, che indica sempre la stessa direzione a prescindere da tutti gli intoppi e da tutte le difficoltà che si possano incontrare sul terreno. È la concezione dello spazio più astratta, verrebbe da dire metafisica, dal momento che l'attrazione magnetica dell'ago della bussola è invisibile e, quindi, sottratta alla nostra esperienza sensoriale come qualcosa che, quando siamo bambini, ci sembra sempre un po' magica. La prima modalità di orientamento nello spazio, invece, è quella della *mappa*, in cui il viaggiatore può seguire la traccia dell'itinerario che lo porterà a destinazione, confrontandolo, passo dopo passo, con i punti di riferimento del paesaggio e con la sua posizione in esso, trasposti graficamente sulla superficie tabulare della carta (Tagliapietra 2010, pp. 215-243). Ma nessuna mappa svolge la sua funzione se non sappiamo con precisione dove ci troviamo, se non *riconosciamo*, come racconta Benjamin mediante le parole del fratello, il *luogo* dove siamo.

Ecco che due idee diverse dello spazio ci si presentano. La prima, astratta, può fare a meno del tempo, sembra immediata come la linea retta che possiamo tracciare da un punto all'altro di una mappa per indicare la rotta di un vascello, il volo di un aereo dall'aeroporto di decollo a quello d'atterraggio, o la distanza “in linea d'aria” tra due luoghi. La seconda idea richiede la pazienza del tempo, l'indugio nello spazio, che non viene solo attraversato – di un lungo volo aereo che cosa ci rimane delle migliaia di chilometri percorsi? –, ma abitato. Solo in questo caso, del resto, facciamo effettivamente esperienza dello spazio. Solo in questo caso, quindi, possiamo raccontarlo e il tramonto dell'arte di narrare è per Benjamin e per il suo amico Adorno un vero e proprio sintomo della crisi contemporanea dell'esperienza.

Oggi, scrive Adorno, non si può più raccontare: “caduta è l'identità dell'esperienza, la vita intrinsecamente continua e articolata che sola permette l'atteggiamento del narratore. Non si ha che da pensare all'impossibilità che qualcuno, che avesse preso parte alla guerra, la possa raccontare al modo in cui prima uno magari raccontava le sue avventure” (Adorno

2012, p. 28). Non solo il lettore, nota Adorno, è distratto ma, anche se non lo fosse, il narratore come padrone di una tale esperienza incontra tutta la sua impazienza e il suo scetticismo. “Capita”, aveva scritto Benjamin, quasi vent’anni prima, nel saggio su *Il narratore*, “sempre più di rado di incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l’imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c’è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze” (Benjamin 1981, p. 247).

Allora, ciò che avviene con la traduzione narrativa del racconto è propriamente un trasferimento di esperienza. Lo spazio può essere raccontato solo se è il risultato di un’esperienza, ossia solo se viene concretamente *attraversato*. A loro volta le storie diventano spazi e luoghi, come accade per la calviniana città di Zaira (Calvino 1992).

La tesi da cui muoveva, ormai tre quarti di secolo fa, il libro di Bruno Zevi *Saper vedere l’architettura*, sottolineava, per impiegare le sue stesse parole, “un errore, prima che di metodo critico, di impostazione filosofica”, quello di *ridurre* la concezione dell’architettura alla visibilità bi o tri-dimensionale della pittura o della scultura, mentre l’opera architettonica è “come una grande scultura scavata nel cui interno l’uomo penetra e cammina” (Zevi 2009, pp. 17, 21). Insomma, in architettura, piante, plastici, rendering fotorealistici, e quant’altro possa documentare l’imporsi del registro visivo come forma dominante della sua fruizione, sono strumenti utili alla comprensione del processo di ideazione del progetto o alle fasi della sua realizzazione o, vuoi anche, della decostruzione o smontaggio dell’opera, ma non contribuiscono alla piena comprensione del fenomeno dell’architettura più che l’attenta lettura dello spartito delle *Variazioni Goldberg* di Bach ci aiuti a comprenderne la musica, come invece avviene ascoltando l’esecuzione pianistica. Non solo le magistrali, come quella di Glenn Gould, Wanda Landowska o Keith Jarrett, ma anche quelle suonate da qualsiasi buon musicista.

È la musica infatti, ascoltata con le nostre orecchie, l’esperienza dell’opera, non la sua accurata e calligrafica trascrizione sul pentagramma. Parimenti, anche per l’architettura è l’esperienza corporea dello spazio, il nostro concreto *esserci*, ciò

che determina il rapporto essenziale con l’opera architettonica e quindi la possibilità di trasmetterla ad altri mediante una narrazione. Questo attribuisce alla narrazione di un progetto architettonico, non solo, quindi, alla sua *rappresentazione* visuale in immagini, un’importanza decisiva. Soprattutto un progetto non realizzato o non ancora realizzato può ricavare dalle aspettative esperienziali derivate dalla proiezione corporea di coloro che potremmo chiamare i suoi *abitatori virtuali*, elementi di sviluppo e di indirizzo fondamentali.

La determinazione astratta dello spazio è di natura metafisica, ma la sua concezione va ben oltre la riconoscibilità diretta del pensiero metafisico e della sua storia. Infatti il dominio del visuale e della sfera sensoriale della vista, che i dispositivi e gli strumenti tecnici contemporanei favoriscono al massimo grado, modella il cuore della tecnologia secondo i sogni della metafisica. Di qui la concezione spettacolare di certa architettura contemporanea – realizzata o meno poco importa –, dal momento che i suoi fruitori ideali sono concepiti come *spettatori*, pronti a meravigliarsi e ad applaudire di fronte alla *performance* dello spettacolo offerto. Come scriveva Guy Debord in uno dei saggi più lucidi e chiaroveggenti della seconda metà del Novecento, “lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini” (Debord 2002, p. 44). Se l’architettura rimane prigioniera delle immagini e della loro funzione spettacolare, magari scambiando lucciole per lanterne e credendo in questo modo di scorgervi, in una sbornia di cattivo platonismo, il ricupero dell’antica sembianza metafisica della forma, la prima cosa a dissolversi è la sua caratteristica eminentemente sociale e collettiva.

La tradizione culturale già europea e ora, come si suol dire, occidentale, si occupa delle idee di *spazio* e di *tempo* sempre e soltanto congiuntamente. Quando non è collegata alla situazione di un *luogo* determinato e intesa come sinonimo di quello, l’idea di spazio viene riferita alla proiezione astratta di un vuoto o di un intervallo, ossia a un’estensione continua considerata senza un riferimento preciso all’esistenza di oggetti al suo interno. Pare che l’etimologia della parola *spazio* (*space*, *spatium* ecc.) derivi da un radicale indoeuropeo \*spa- dal significato di “stendere” che richiama anche il senso generale del verbo *patere*, ossia “essere aperto”. Al di là delle congetture etimologiche, la concezione della razionalità intellettualistica che sin

dall'inizio appare come carattere distintivo del pensiero filosofico intende lo spazio come un'esteriorità misurabile e calcolabile, ma che proprio per questo dev'essere uniforme e senza tempo. Del resto, lo spazio per antonomasia degli antichi, non solo in Grecia, è il cielo incorruttibile, dove si danno spostamenti, quelli degli astri, ma non mutamenti né trasformazioni. Così anche la rappresentazione del tempo, essenzialmente alla sua misurazione, coinciderà con la sua *spazializzazione*.

È evidente che lo spazio che risulta da questo processo astrattivo, lo spazio cartografico, com'è stato anche recentemente chiamato (Farinelli 2009), non è lo spazio di cui si fa esperienza, ma lo spazio rappresentativo del calcolo, lo spazio matematico dove la metafisica collocava le figure geometriche, i numeri, le idee e le altre strutture intelligibili, assolutamente atemporali. È ben possibile proiettare questo spazio cartografico sulla realtà, per esempio di un paesaggio, ma solo al prezzo di trasformarlo in una *tabula rasa*.

Tuttavia, anche a partire dal senso comune, la prima esperienza che facciamo dello spazio non è quella della *misurazione*, bensì quella dell'*orientamento*. *Ort*, la parola tedesca con cui si esprime il significato di *luogo*, lascia intravedere il riferimento all'*oriens*, ossia al punto dell'orizzonte dove il sole sorge. Ma anche il termine italiano *luogo* e il latino *locus* potrebbero far pensare a una relazione etimologica con *lux*, cioè con la luce dell'astro solare che appare a levante e che di lì illumina il nostro cammino. L'orientamento, come insegnava lo scenario metaforico concepito da Tolstoj con il quale abbiamo iniziato queste pagine, presuppone la situazionalità di un corpo.

Come il tempo è innanzitutto il tempo che siamo (Tagliapietra 2022), così anche lo spazio è, prima di ogni altra considerazione, lo spazio che siamo, ossia il *corpo*. Non il corpo consegnato alla tutela delle scienze mediche o biologiche, né tantomeno il corpo ridotto dalla tradizione filosofica all'altropo del sé, dell'io, della coscienza, dell'anima, della mente, dello spirito... Il corpo che qui viene evocato è il centro di gravità del sentire, la nuda vita, il propriamente mio/tuo/suo del sentire singolare dell'esperienza vissuta, cioè la medesima puntuale sensazione di vivere. Il plesso sensoriale del corpo che si ascolta nel *battito cardiaco* del tempo è anche il plesso del corpo *come pelle* che sente il suo fuori, ovvero che avverte lo spazio e vi si orienta. Come scriveva il giovane Kant nel saggio

precritico (ossia prima della svolta trascendentale), che titola *Del primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio*, “siccome tutto ciò che è fuori di noi è da noi conosciuto con i sensi soltanto in quanto è in relazione con noi stessi, non è da meravigliarsi se noi prendiamo il primo fondamento per generare il concetto delle regioni nello spazio dal rapporto di questi piani di intersecazione con il nostro corpo (*von dem Verhältnis dieser Durchschnittsflächen zu unserem Körper*)”. Ecco allora che oltre alla distinzione fra *sinistra* e *destra* (*Linke und Rechte*), data dalla sezione del piano verticale, la corporeità genera almeno altre due distinzioni dello spazio, ovvero quella fra *anteriore* e *posteriore* (*vorderen und hinteren*), generata dal piano verticale ortogonale al primo, e quella fra *sopra* e *sotto* (*Oben und Unten*), prodotta dal piano di tangenza orizzontale. Ne consegue, sosteneva Kant, che tanto la conoscenza scientifica, quanto la nostra più comune conoscenza della posizione dei luoghi, “non ci serve a nulla, se non possiamo disporre nelle regioni dello spazio, mediante la relazione con i lati del nostro corpo, le cose in tal modo ordinate e l'intero sistema delle posizioni reciproche” (Kant 1990, pp. 409-418). Senza l'esserci del corpo non c'è orientamento: anche Google Maps e le app dello smartphone hanno bisogno che venga attivata la localizzazione del dispositivo.

La pelle è la membrana del corpo, l'intimo fuori che ci fa sentire il mondo, ma è anche ciò che lo espone, la sua intrinseca vulnerabilità. Come osservava Elias Canetti in apertura del suo capolavoro, “tutte le distanze che gli uomini hanno creato intorno a sé sono dettate dal timore di essere toccati” (Canetti 1981, p. 17). Le narrazioni restituiscono allo spazio il tempo, occupano una ricca gamma di variazioni che va dal negativo difensivo della paura, che edifica ed erige mura per l'esigenza degli esseri umani di sentirsi al sicuro, al positivo della familiarità e dell'intimità dei luoghi, presso cui ci piace indugiare, sostare e contemplare. Lo spazio, quindi, non si esaurisce nella rappresentazione, ma dev'essere attraversato, cioè percorso con il corpo, con la pazienza del tempo che siamo. I medievali distinguevano, accanto ai cinque sensi tradizionali, un sesto e un settimo senso, in analogia simbolica con le sette virtù dell'anima. Tra questi sensi aggiuntivi c'era, dunque, il *sensus pedum* che caratterizzava la locomozione, l'andare a piedi, ovvero quel procedere paziente del nostro corpo nello spazio che Gioacchino da Fiore era solito associare alla virtù della pietà

(Gioacchino da Fiore 2018, pp. 304-305). Del resto, non è forse la pietà il sentimento che presiede all'ospitalità, ossia a quella trasformazione dello spazio nell'accogliente dimensione di ciò che è comune e condiviso? E non è forse questo se non lo scopo esclusivo, almeno uno degli scopi più nobili di ciò che chiamiamo "architettura"?

## Bibliografia

Adorno T.W., *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* (1954), in Id., *Note per la letteratura* (1974), Einaudi, Torino 2012, pp. 27-33 | Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (1936), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1981, pp. 247-274 | Benjamin W., *Lettere 1913-1940. Raccolte e presentate da G.G. Scholem e T.W. Adorno*, a cura di Marietti A., Backhaus G., Einaudi, Torino 1978 | Calvino I., *Le città invisibili* (1972), in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Milanini C., a cura di Barengi M., Falcetto B., Mondadori, Milano 1992, vol. II, pp. 357-498 | Canetti E., *Massa e potere* (1960), a cura di Jesi F., Adelphi, Milano 1981 | Debord G., *La società dello spettacolo* (1967), a cura di Stanziale P., Massari, Bolsena 2002 | Farinelli F., *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009 | Gioacchino da Fiore, *Sull'Apocalisse* (1184), a cura di Tagliapietra A., Feltrinelli, Milano 2018 | Kant I., *Del primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio* (1768), in Id., *Scritti precritici*, a cura di Carabellese P., accresciuta e riveduta da Assunto R., Hohenemser R., Pupi A., Laterza, Roma-Bari 1990 | Tagliapietra A., *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza*, Donzelli, Roma 2022 | Tagliapietra A., *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Raffaello Cortina, Milano 2017 | Tagliapietra A., *La mappa e la bussola. Kant e l'orientarsi nel pensiero*, in "Thauma. Rivista annuale di arte e filosofia", n. 4, 2010, pp. 215-243 | Tolstoj L.N., *La sonata a Kreutzer* (1889), Mondadori, Milano 1979 | Zevi B., *Saper vedere l'architettura* (1948), Einaudi, Torino 2009.



## Raccontare i corpi

**“La famiglia è la più antica di tutte le società e la sola naturale; anche se i figli restano legati al padre solo finché hanno bisogno di lui per la propria conservazione. Appena questo bisogno cessa, il legame naturale si scioglie. Dispensati i figli dall’obbedienza che dovevano al padre, dispensato il padre dalle cure che doveva ai figli, tutti ugualmente tornano all’indipendenza. Se continuano a restare uniti, non è più naturalmente, ma volontariamente, e la famiglia stessa si mantiene solo per convenzione. Questa libertà comune è una conseguenza della natura dell’uomo. La sua prima legge impone di vegliare alla propria conservazione, le prime cure sono quelle che deve a se stesso, e, appena giunto all’età della ragione, essendo unico giudice dei mezzi appropriati alla sua conservazione, diviene così il padrone di se stesso. Pertanto la famiglia è, se vogliamo, il primo modello di società politica; il capo è l’immagine del padre, il popolo è l’immagine dei figli; tutti essendo nati uguali e liberi, alienano la loro libertà solo per loro utilità. La differenza sta tutta nel fatto che nella famiglia l’amore del padre per i figli lo compensa delle cure che ne prende, mentre nello Stato il piacere di comandare supplisce a quest’amore che il capo non ha per i suoi popoli.”**

— Jean-Jacques Rousseau, *Il contratto sociale*, 1762

L’articolazione della struttura familiare che Rousseau delinea nel *Contratto sociale* esprime quanto i rapporti tra figli e genitori siano determinati da dinamiche preordinate e in che modo la famiglia, nella sua conformazione, rappresenti in termini di “bisogno” e “convenienza” la più complessa struttura della società.

A partire dal modello di famiglia/società teorizzato da Rousseau, in questo contributo esporrò, attraverso il mio romanzo *Corpomatto*, come in letteratura il racconto familiare permetta di esaminare le più ampie dinamiche sociali che rappresenta e come la struttura stessa del romanzo determini la lingua e diventi “il vero contenuto” del romanzo (La Capria 2022).

Dopo essersi diplomata a Taranto, sua città natale, Marta si trasferisce a Messina per studiare all’Università e, nella fase iniziale, incontra un professore a cui si lega, intraprendendo un percorso di crescita vivendo da sola, conosce un musicista in tour di cui si innamora. Fin qui sembrerebbe lo schema di un classico romanzo di formazione, ma gli eventi successivi modificano il percorso di formazione della protagonista fino a escludere la possibilità che questo si realizzi: Marta proviene da una famiglia disfunzionale che le condiziona la vita influenzando il suo percorso di crescita poiché i genitori, in seguito alla separazione, assumono il ruolo di personaggio principale della storia con i loro problemi, le loro dipendenze, le battaglie legali, il loro passato ingombrante, limitando così lo spazio vitale della figlia. Per la protagonista la separazione dei genitori non rappresenta solo la perdita del nucleo familiare, ma anche un ostacolo al suo naturale passaggio all’età adulta. Costretta a tornare a Taranto, rinuncia agli studi e alla relazione con il musicista e, nel tentativo di creare le condizioni che le permettano di emanciparsi dalla famiglia e proseguire autonomamente per la sua strada, ricompone forzatamente il nucleo familiare riportando i genitori sotto lo stesso tetto,

quello della casa in cui tutto ebbe felicemente origine quando il nonno paterno costruì la villa che avrebbe ospitato le generazioni a venire. Ma nel compiere quest'operazione, la protagonista crea una famiglia posticcia, una sorta di Frankenstein, che dopo un periodo iniziale di apparente felicità torna a deteriorarsi. Così come per Rousseau se i figli continuano a rimanere uniti al nucleo familiare terminato il periodo del bisogno l'unione non è più naturale ma volontaria, la mattina di Pasqua Marta scrive una lettera ai genitori per sottolineare che a tutela della riunificazione della famiglia sarebbe necessario, da quel momento in avanti, impegnarsi per mantenere in equilibrio la nuova convivenza.

Nell'arco della narrazione gli spostamenti del corpo nello spazio rappresentano un movimento psicologico, prima ancora che fisico, verso la realizzazione di un desiderio (l'indipendenza) e al tempo stesso determinano la struttura e la forma del romanzo che muta parallelamente all'ambientazione in cui la vicenda si svolge: la prima fase (quando Marta si trasferisce a Messina per inserirsi in un processo che la porterà all'autonomia attraverso la realizzazione del suo progetto di formazione), essendo dominata dalla speranza di un cambiamento positivo, è caratterizzata da spazi aperti e luminosi a cui sintatticamente corrisponde un periodare ampio; le episodiche fughe al seguito del musicista in tour appaiono come oasi all'interno del flusso narrativo poiché partono dal desiderio di perseguire un rapporto d'amore, ma restano fini a sé stesse non concretizzandosi fino alla fine in una relazione stabile che viene elusa perché, stando al modello familiare di provenienza, decreterebbero la fine dell'amore; nel momento in cui la speranza viene meno (quando Marta è costretta a tornare a Taranto a casa della nonna materna) gli ambienti si restringono fino a recludere i personaggi tra quattro mura e la sintassi diventa conseguentemente frammentaria; quando si tenta il trasferimento salvifico del nucleo familiare presso la casa paterna, l'ambientazione torna a essere aperta e luminosa ma, nel momento in cui l'esperimento di riunificazione della famiglia fallisce, a Marta viene preclusa la possibilità di proseguire nel suo percorso individuale e gli spazi in cui i corpi possono muoversi si restringono sempre di più finché l'unica possibilità che rimane è quella della trasformazione in un essere inanimato che si radica nel luogo originario da cui avrebbe dovuto

naturalmente distaccarsi se le cose fossero andate diversamente, naturalmente.

Da qui il titolo *Corpomatto*, preso dalla quarta di copertina della *Banda dei sospiri* di Gianni Celati, romanzo in cui un adolescente chiamato Garibaldi racconta con una lingua originale le avventure che lo riguardano a partire dalla sua famiglia eccentrica. Per Celati la famiglia è un "luogo concentratorio" ed è paragonabile a una compagnia teatrale i cui membri ripetono la stessa parte per anni "finché la compagnia si scioglie". Questo "racconto comune", cioè quello della famiglia che tutti conosciamo "perché ce l'abbiamo scritto nel corpo" è, secondo Celati, "un'indiscrezione locale, una violazione di omertà, un modo di far parlare il corpo matto" (Celati 1976, quarta di copertina).

Ma cosa intendeva Celati con la definizione "corpo matto"? L'aggettivo "matto" ha diverse etimologie: prima tra tutte quella che evoca il più inflazionato significato di "pazzo", forse dal latino tardo: *mattus*, *matus*, cioè ubriaco; affine a questa c'è quella che si riferisce all'aspetto opaco, non lucido di un materiale; c'è poi l'etimologia dall'arabo-persiano (*shāh*) *māt*: (il re) è morto, che è quella usata nel gioco degli scacchi: "si dice che il re è matto, o che ha ricevuto scacco matto, quando non è possibile sottrarlo all'offesa di un pezzo avversario e non è possibile muoverlo senza esporlo all'offesa di un altro o dello stesso pezzo avversario" (*Matto*, voce in *Vocabolario Treccani* 2023); c'è, infine, per estensione, quella che si riferisce a una parte del corpo per indicare che la parte stessa non è in grado di assolvere completamente le sue funzioni (si riferisce infatti più diffusamente al cuore quando è malandato o alla gamba di un individuo claudicante). A partire da questa varietà di significati mi sono fatta l'idea che estendendo il senso dell'ultima etimologia citata al corpo intero anziché a una singola porzione, la definizione "corpo matto" rappresentasse a pieno l'argomento del mio romanzo e cioè la rappresentazione di un corpo (quello del personaggio protagonista) non in grado di assolvere la sua funzione di stare al mondo, come una sorta di erede dell'inetto novecentesco se non addirittura la sua evoluzione in relazione al tempo presente. In questo modo ho inteso la resa di Marta di fronte all'impresa di ripristinare i difetti del nucleo familiare di provenienza propedeutica all'avanzamento del suo percorso. Per questo motivo in *Corpomatto* avviene inoltre una destrutturazione del romanzo di formazione, poiché l'aspettativa iniziale

che consegna al lettore i presupposti per essere un romanzo di formazione viene presto delusa da un rivolgimento della vicenda. A livello metaletterario il personaggio di Marta, messi in moto per attivare il meccanismo del romanzo di formazione, rendendosi conto di non possedere le basi narrative affinché questo si realizzi, retrocede all'antefatto della storia per ripristinare le fasi mancanti: è il suo tentativo di riorganizzare il nucleo familiare prima di procedere nel percorso di formazione personale. Ma nel momento in cui tutto crolla rovinosamente, Marta non solo decide di annullare sé stessa in quanto personaggio, ma di conseguenza decreta la fine del romanzo di formazione applicato a questo periodo storico.

Oltre alla vicenda familiare, in *Corpomatto* viene raccontato il percorso universitario tormentato e fallimentare della protagonista. Da questo punto di vista il "racconto comune" di Marta è quello che riguarda la sua generazione, quella dei ventenni del terzo millennio, ragazzi a cui il futuro viene precluso prima ancora di immaginarlo, sistemi che non funzionano, mancato riconoscimento del merito, percorsi interrotti, ansie e paure che immobilizzano. È il racconto di una generazione fallita per le colpe dei padri, disorientata, delusa e sfiduciata. In questo senso, *Corpomatto* è un romanzo generazionale proprio perché non nasce con l'intenzione di raccontare una generazione ma, nel raccontare una vicenda personale diventa la voce di una generazione che vive e subisce le stesse dinamiche.

Ciò dimostra che la vita di un romanzo prosegue, o forse ha proprio inizio, dopo la pubblicazione poiché nel tempo successivo l'autore ha la possibilità di distinguere quali fossero le reali intenzioni di partenza e quali risultati siano venuti fuori. Spesso i risultati non intenzionali sono i migliori e del resto un notevole scrittore dei nostri tempi, Raffaele La Capria, riflettendo sul suo romanzo *False partenze*, ha notato che in Italia "non sono frequenti le autobiografie letterarie", cioè quelle indagini sulle esperienze letterarie degli scrittori che obbligano a un esame di coscienza attraverso il quale "recare testimonianza individuale del tempo che abbiamo attraversato" (La Capria 2022, p. 84). Una simile operazione consentirebbe di attivare la coscienza collettiva e portarla a interrogarsi sul proprio passato per conoscerlo e giudicarlo al fine di realizzare il presente. In una certa misura, quello che si è tentato di fare in questa sede: ragionare sulle motivazioni, gli effetti,

i meccanismi in cui mi sono imbattuta nella stesura del mio romanzo mi ha permesso di rielaborare la storia che ho raccontato in una chiave di lettura più ampia in cui gli elementi narrativi si caricano di senso collettivo. *Raccontare i corpi* non significa quindi solo narrare una storia: è una responsabilità sociale che implica un'analisi interiore che faccia risuonare la propria esperienza nel futuro.

## Bibliografia

Celati G., *La banda dei sospiri*, Einaudi, Torino 1976 | La Capria R., *Cent'anni d'impazienza. Un'autobiografia letteraria*, minimum fax, Roma 2022 | *Matto*, voce in *Vocabolario Treccani*, [www.treccani.it/vocabolario/matto2](http://www.treccani.it/vocabolario/matto2), consultato il 24/06/2023 | Rousseau J.-J., *Il contratto sociale* (1762), Laterza, Roma-Bari 2010 | Venneri C., *Corpomatto*, Quodlibet, Macerata 2022.

**“Per Piranesi la rappresentazione del tempo passava attraverso il disegno delle architetture classiche e delle rovine quali testimonianze di un tempo passato e immortalato nell’arte incisoria. Solo l’arte aveva la facoltà di fermare il tempo, la natura, invece, proseguiva nel suo intento ‘corrosivo’ e al contempo poetico.”**  
 — Chiara Casarin, *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, 2020

Michele Barbiero

## Raccontare la penombra

La penombra è quanto di più anti-contemporaneo vi sia oggi. All’“oggi” appartengono le luci del palcoscenico, un diverso vestito indossato al giorno, le luci a effetto lungo le strade, nelle piazze e nei molti eventi che popolano gli schermi. Eppure mai come oggi abbiamo necessità di una dimensione dell’al di là di “questa [rigogliosa, ndr] siepe, che tanta parte / dell’ultimo orizzonte il guardo esclude” (Leopardi 1938, p. 49), dimensione profonda, lenta nel tempo dell’apparire delle cose e del comprendere, di cose e oggetti e di pensieri non stucchevoli, né colorati, né gridati, ovvero di una condizione sospesa e intermedia: una penombra.

Al classico appartiene l’espressione “questo è un classico”, termine che indica e si muove dentro regole ed equilibri chiari come questa giornata di sole. Al neoclassico invece appartiene la penombra e la penombra appartiene (ancora) al neoclassico: quale altra atmosfera, quale altra dimensione psicofisica e cromatica può appartenere meglio se non al mondo neoclassico? Quale altra situazione gli si addice efficacemente?

Perché Antonio Canova ci stupisce e poi ci trascina in una infida noia a meno che non ci si rapporti al “gioco” della luce sulle delicate superfici dei corpi? E quale luce? È stupore la tecnica che sta in *Amore e Psiche* o in *Teseo sul Minotauro* ed è sottile quel “un attimo prima” dell’una e quel “un po’ dopo” dell’altra opera scultorea, da cui scaturiscono e si generano i nostri pensieri: non sono (solo) la tecnica, le posture dei corpi o il tema, ma è in sostanza la penombra che contrassegna, amplifica e ne “colora” il senso, quella di chi entra nel bosco dove un attimo prima i nostri sensi hanno bisogno di un tempo per abituarvisi e un tempo dopo per osservare e interpretare ciò che lentamente prende fisionomia nella nostra mente.

Eppure alcuna traccia evidente di questo emerge dagli scritti intorno all’importante mostra del 2020 dedicata a

Giambattista Piranesi (1720-1778) a Palazzo Sturm, Bassano del Grappa, e rivolta alle sue incisioni, in particolare alla nota serie le *Carceri d'invenzione* (Casarin, Panza 2020, p. 134), così discretamente riprodotte nel relativo catalogo della mostra. Sono incisioni che si avvalgono del nero e del biancore della carta, ovvero della scala di grigi, cioè del mondo di mezzo, quello che sta tra il *Quadrato nero su fondo bianco* del 1915 di Kazimir Malevič (Nakov 1977, p. 89) e la *Composizione con rosso, giallo, e blu* del 1921 di Piet Mondrian (Celant, Govan 1990, p. 57). Ma perché Giambattista Piranesi non usa un colore come pure poteva fare o come mostra la *Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo* (Casarin, Panza 2020, p. 119) prodotta dai Remondini stampatori? Il nostro incisore “stampa” in bianco e nero: e non è così scontato.

La precedente esposizione del 2019 dedicata ad Albrecht Dürer (1471-1528), sempre a Bassano del Grappa, mostra una analoga produzione di incisioni (Casarin 2019, p. 66). Duecentocinquanta anni separano i due incisori: un Rinascimento classico maturo e un Neoclassico di inquieto tramonto, la potenza “fisica” delle popolate e prestanti stampe di Albrecht Dürer da una parte e piccoli uomini compressi da potenti rovine architettoniche nelle stampe di Giambattista Piranesi dall'altra, dove l'umano è minuta e solitaria presenza.

Viene altresì immediato accostare a questi nostri pensieri le immagini visionarie di Étienne-Louis Boullée, dove enormi e monumentali architetture (enormi pure per il nostro tempo) sovrastano una presenza umana piccola quanto una formica. E anche qui il tempo metereologico è prevalentemente fermo nell'ora del giorno o nelle condizioni ambientali che appartengono alla penombra o all'imbrunire o a una luce solare che viene da un altrove, come il sole in una radura boschiva. Sì, certo, qui l'interesse per le forme, le forme geometriche elementari, è palese e la critica ha già speso pensieri significativi. Ma sono l'improvvisa luce che casca dall'oculo, o le ombre del giorno e i cieli annuvolati, o ancora il pallore lunare – come nel celebre *Cenotafio di Newton* (Kaufmann 1984, p. 153), a riportarci alla scala dei grigi e alla meditativa penombra.

Allora che cos'è la penombra? Il dizionario la declina così: “1. Oscurità attenuata, tale da consentire una visibilità sfumata o incerta o da conferire un senso di riposante frescura. 2. Vaghezza, indeterminatezza” (*Penombra*, voce in *Dizionario Google* 2023). E il vocabolario Treccani descrive: “[dal fr. *pénombre*,

che riprende il lat. mod. (Keplero) *penumbra*, comp. del lat. *paene* ‘quasi’ e *umbra* ‘ombra’]. Condizione intermedia tra l'ombra e la luce; scarsità di luce: *la p. del bosco; la tenda, abbassata, teneva la stanza in una discreta p., in una p. riposante; tutta la casa era immersa nella p.; nella p. non riuscivo a distinguere bene gli oggetti; restare, rimanere nella (o in) p., in senso fig., non mettersi in evidenza, rimanere in disparte: non le piace apparire, preferisce restare nella penombra (ma più com. in ombra, nell'ombra)”* (*Penombra*, voce in *Vocabolario Treccani* 2023).

E dunque quali sono le qualità della “penombra”? A raccontarlo, ancora prima del linguaggio neoclassico, è il romanico: dentro gli spazi austeri delle chiese e delle cattedrali, le rare aperture delle monofore o delle bifore filtrano la luce e ci inducono alla riflessione, alla meditazione, al solitario fecondo silenzio. Se il neoclassico aspira a eguagliare e magari superare le alte qualità tecnico-formali dell'arte classica (e barocca) senza peraltro riuscirci veramente, è invece grazie alla dimensione della penombra, forse “rubata” appunto al romanico, che fa delle opere neoclassiche materie e oggetti degni di appartenere alla nostra migliore elaborazione culturale d'oggi. Non può che essere la penombra la vera connotazione del neoclassico.

È una prerogativa che ha tuttavia necessità di due “condizioni” cromatiche: il “tutti-i-colori”, ovvero il bianco e il “non-colore”, cioè il nero. Qui sta l'altro aspetto fondante di quel linguaggio: non possono che essere il bianco e il nero l'altra vera connotazione del neoclassico; va da sé che qui non serve ricordare il marmo usato da Antonio Canova.

Dunque è nel tempo tra tardo Settecento – che si appresta a vedere il crollo delle certezze, delle certezze accademiche – e primo Ottocento – alla ricerca di nuove vie, di nuovi linguaggi che meglio interpretino il mutare o il progredire dei tempi – che si impongono uno sguardo dalla “visibilità sfumata” e una condizione intermedia tra “l'ombra” delle incertezze e “la luce” delle certezze. E perciò ancora ripetiamo: non può che essere la penombra la vera connotazione del neoclassico; ovvero, se ancora ha senso indugiare su questo linguaggio e sulle emozioni, sui sentimenti che ne scaturiscono, è dovuto al fatto che esso si veste e sposa indissolubilmente la penombra.

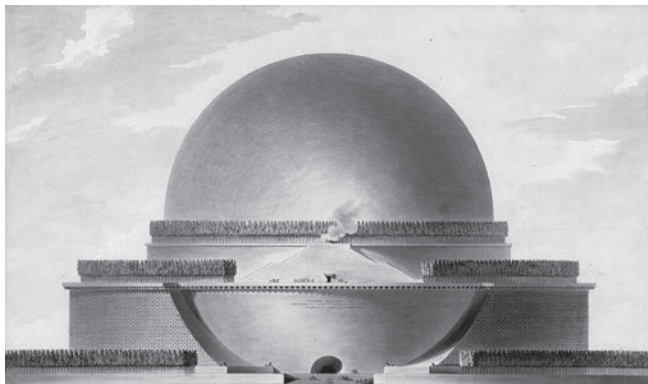
Riflettiamo ancora: vi sono aperture finestrate nell'ala ottocentesca della gipsoteca o nel Tempio Canoviano di Posagno? Dove troviamo identificate le fonti di luce nelle *Carceri*



Gipsoteca canoviana, ala ottocentesca, Possagno. Foto di Michele Barbiero, 2023.



Giambattista Piranesi, *La scalinata con trofei*, acquaforte, 420 × 560 mm, serie *Carceri d'invenzione*, 1761. Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe de Newton*, esterno notte, acquerello, 750 × 500 mm, 1784. Bibliothèque nationale de France, Paris.

piranesiane? Sono forse le scontate e conosciute colonne e i frontoni dei palazzi, dei teatri o delle chiese che ci sorprendono per la loro “novità”? No, hanno usato parole dell’antichità a noi già note. E ancora: non dominano forse la “vaghezza” e l’“indeterminatezza” degli spazi e delle strutture piranesiane... ché non sai dove iniziano e dove finiscono, dove partono e dove arrivano? In quale posizione, per altro verso, stanno le aperture di luce nello spazio cubico dell’ala scarpiana a Possagno? Non sono forse una retta interpretazione del neoclassico e di quella atmosfera di cui stiamo parlando e che ci consegna la condizione feconda per capire appieno le opere ivi raccolte?

Elogio perciò alla penombra che costituisce la *conditio sine qua non* il neoclassico sta in piedi e ancora oggi può parlare con noi; a noi che viviamo nella zona di penombra e che vediamo solo una parte del sole: cercare la luce o cadere nelle tenebre è la sfida o la provocazione nel nostro tempo.

#### Bibliografia

Barbieri F., Marton P., *Canova*, Biblos Edizioni, Cittadella 2003 | Casarin C. (a cura di), *Albrecht Dürer*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2019 | Casarin C., *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, in Casarin C., Panza P. (a cura di), *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, pp. 8-15 | Casarin C., Panza P. (a cura di), *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020 | Celant G., Govan M. (a cura di), *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno*, Olivetti-Electa, Milano 1990 | Kaufmann E., *Tre architetti rivoluzionari. Boullée Ledoux Lequeu* (1952), FrancoAngeli, Milano 1984 | Leopardi G., *L'infinito*, in Id., *Canti*, a cura di Ginzburg L., Laterza, Bari 1938, p. 49 | Malevic K.S., *Scritti*, a cura di Nakov A.B., Feltrinelli, Milano 1977 | *Penombra*, voce in *Dizionario Google*, [www.google.com/search?q=penombra](http://www.google.com/search?q=penombra), consultato il 17/06/2023 | *Penómbra*, voce in *Vocabolario Treccani*, [www.treccani.it/vocabolario/penombra](http://www.treccani.it/vocabolario/penombra), consultato il 17/06/2023.

**“Fin dall’infanzia tento sempre di dimostrare l’impossibile. Che gli uomini sono buoni, che la nostra vita ha uno scopo, che si può migliorare il mondo. Nuoto contro corrente. Che dico, contro corrente? Contro il Mississippi nuoto. Contro lo Yangtze Kiang. Contro le rapide dello Zambesi. Rischio a ogni istante di essere trascinato nell’abisso. Vorrei poter dimostrare che le leggi della natura sono soltanto dei pregiudizi. Che la forza di gravità non esiste. Che lo spirito è più forte della carne, ma ogni volta le prendo dal primo tonto che si richiama all’esperienza e mi dimostra che è come deve essere e non diversamente. Io sono convinto del contrario. Penso che la fantasia non sia altro che il riflesso di un’altra, di una seconda realtà. I nostri sogni sono l’immagine del possibile.”**

**— André Kaminski, *La vittoria sulla forza di gravità*, 1983**

Alberto Bertagna

## Raccontare il possibile

Che cosa accomuna André Kaminski, Joris-Karl Huysmans, Galileo Galilei e Léo Ferré al buon progettista e al buon ricercatore? L’essere scelti in numero e in modo arbitrario, loro malgrado, tra un elenco infinito di possibili introduttori di questo testo, anzitutto. E, poi, e su ciò ci concentreremo, il condurre la propria esistenza entro uno spazio ben definito: per tutti loro, a partire dall’ultimo, vale la regola (non inderogabile, invéro, a rigor di logica) *ni Dieu ni maître*. Regola non tassativa: poco importa che si annidi in fondo nei loro intelletti un effettivo qualche credo o un qualche asservimento, a una sigaretta magari, per restare a Ferré, che maledice la sua cenere perduta in *Ton style*. Ciò che conta, qui, è che nei quattro è presente un pensiero critico capace di verificare presunte verità, ed è possibile a ogni istante l’emersione nella coscienza del dubbio rispetto a una datità, che sia del pensiero o della fisicità. E allora sì: ci sono autori fondamentali, libri necessari, punti di non ritorno, giustezze almeno per chi le sa riconoscere come tali. Ma altrettanto certamente Kaminski può essere preso come *iniziale* – ciò qui si fa – o anche no, al posto o in vece di mille altri adeguati o meno: anche l’inutile del resto è una possibilità, e peraltro un valido vettore per dissipare l’eccedenza, non solo dei nomi di una lista (Bataille 1992; 2000). Ciò che in fondo importa è abitare appieno un proprio ruolo definito nel campo dell’accidentale, si scriveva commentando la frattura ontologica nietzscheana e certificando quanto la potenza del possibile riesca a trovare forma anche nella complicità con la verità di un profeta (Zarathustra, nel caso): “Si crede di poter scegliere liberamente di essere quel che si è, ma, in realtà, si è costretti a recitare una parte, non essendo quello che *si è*; e si è dunque costretti a interpretare la parte di quel che *si è fuori di sé*. Non si è mai dove *si è*, ma sempre dove *si è* solo l’attore di *quell’altro* che *si è*. Il ruolo rappresenta qui il fortuito nella necessità del destino. Non si può non volersi, ma non si può volere che un ruolo. Esserne consapevoli, significa interpretare il proprio ruolo *con buona coscienza*. Interpretare

al meglio consiste nel dissimularsi. E così essere *professori di filologia a Basilea*, o *autori dello Zarathustra* sono solo dei ruoli. Quel che si dissimula è il non essere niente di meno dell'esistenza, e ci si nasconde che il ruolo che si interpreta si riferisce a quel che è l'esistenza stessa. Il problema dell'attore in Nietzsche e quello dell'irruzione di una potenza nel sedicente carattere che minaccia di sommergerlo sino a soffocarlo, questo problema, dicevo, concerne in modo immediato l'identità stessa di Nietzsche, la rimessa in causa di questa identità considerata come fortuitamente ricevuta, e dunque assunta come può esserlo un ruolo – in quanto il ruolo scelto tra molti altri da interpretare poteva essere respinto come una maschera in favore di un'altra tra le migliaia della storia” (Klossowski 1999, pp. 44-45).

Abitare un possibile allora anche qui, dove di spazio si racconta. Non necessariamente ateo, non necessariamente anarchico, ma spazio senza quei tabù che inevitabilmente portano a mondi di preclusioni, spazio privo di quei pregiudizi che, come nella citazione di Kaminski, impongono limiti e impediscono di sfidare la gravità: “E si lasciano i bambini venire a sé per vietare loro in tempo di amare sé stessi: questo è opera dello spirito di gravità” (Nietzsche 2000, p. 227). Abitare un possibile raccontandolo e così sacralizzarlo (Caillouis 2001) e donarlo magari anche all'altro (Mauss 2002) e in ciò rendere pensabile la definizione di un sé e di un noi entro un campo, la territorializzazione in un ambito e in un tempo, se è vero che senza narrazione non esiste comprensione, e che il racconto ha un “ruolo mediatore” nella costruzione della cultura e dunque del singolo e della comunità, capace com'è di condensare il presente di ciò che è stato, il presente di ciò che è, il presente di ciò che sarà (Ricoeur 1983).

Ma quali sono i tipi di racconto a disposizione e quali scegliere e perché?

Raccontare la realtà: troppo spesso prassi per descriverla, si sia capaci o meno davvero di esaurirne la complessità (altra cosa rispetto a sintetizzarla); e soprattutto troppo spesso sintomo dell'accettarne la verità. La Sacra Scrittura, le Tavole della Legge, i Maestri (ah quanti libri e quante mostre, quanti inventari di quanti archivi, quante eccedenze e quante parti maledette – per tornare a Bataille – spese per descrivere e cercare di proseguire le gesta dei maestri, ora senza maiuscola non per disprezzo, ma perché certo Limitare l'uso delle Maiuscole in un Testo è Buona Cosa per non infastidire il lettore).

Raccontare la realtà per immergersi in ciò che si può toccare e in ciò che (di conseguenza) sembra incontrovertibile e soprattutto favorevole, e immergere in tale realtà anche un futuro, un progetto in continuità con le acque dello Yangtze Kiang o in continuità con l'esperienza. Ecco allora che le traslazioni o le traduzioni delle riflessioni di Ricoeur nelle discipline che si occupano di spazio e società si fanno sì da subito e in grandissima parte condivisibili rappresentazioni soprattutto di quanto è ed è stato, in grado di dimostrare in pieno il parallelo tra la dinamicità delle città e la dinamicità dell'uomo e della sua civiltà (“non sappiamo che cosa sarebbe una cultura nella quale non si sappia più che cosa significhi raccontare”, Ricoeur 1987, p. 55), ma sforzi che mancano della capacità – per quanto in questo testo si sta provando a dire – di raccontare il possibile, esaurendosi in esposizioni prosaiche di fattività (Secchi 1984; 2005). Ecco però che appaiono anche i due racconti *Viaggio in Italia* e *Notte e di*, con le loro copertine simboliche che già denunciano l'intento di non semplicemente mostrare, ma di far vedere l'oltre evocandolo. Se la prima uscita di quella che sarà la breve esperienza della collana *Panorami*, del gennaio del 1984, nel suo tratteggiare ciò che era osservato da occhi inconsapevoli, ha intercettato quel bisogno di narrazione se non esaustiva certo legante che attraversava il nostro Paese e ha avuto e ancora conserva in questo una enorme valenza culturale; la seconda, quella di marzo, nel limitarsi a tratteggiare un parziale, la festa dell'Unità di Reggio Emilia, portando in scena e dunque in vita – anche con un accostamento straniante di testi e fotografie – “una realtà illusoria”, è stata in grado di proseguire la storia del primo viaggio, quello del primo libro, introducendo una dimensione altra, che è appunto “l'immagine del possibile” della nostra citazione di apertura di Kaminski. Ecco insomma dall'altro lato un'operazione diversa: raccontare il pensabile e non solo il tangibile e farne esistenza e progetto, procedendo nel caso contro corrente, come Kaminski e prima Huysmans. *Fuck the Context*, dunque, a là Koolhaas, e viva i sogni come principi assoluti per essere un buon progettista? O, per essere un buon ricercatore e dirla con Galilei: si fotta ogni legame con il credo, con ogni passato e ogni condizione e ogni teoria ancora vivente; e sia la nostra palla a girare intorno al sole, e gli occhi smettano di trovare riconoscibile solo ciò che era ed è il creato, e di vedere *casa* nelle idee altrui?

Tutto sta nel non avere *ni Dieu ni maître*, nel non fare di ciò che è – così come si rivela o si rileva, sia evidenza fisica o

culturale – un credo o una statua da abbattere, ché il rischio di essere schiacciati è sempre dietro l'angolo: “Si ripaga male un maestro, se si rimane sempre scolari. E perché non volete sfrondare la mia corona? Voi mi venerate; ma che avverrà, se un giorno la vostra venerazione crollerà? Badate che una statua non vi schiacci! Voi dite di credere a Zarathustra? Ma che importa di Zarathustra! Voi siete i miei credenti, ma che importa di tutti i credenti! Voi non avevate ancora cercato voi stessi: ecco che trovate me. Così fanno tutti i credenti; perciò ogni fede vale così poco. E ora vi ordino di perdermi e di trovarvi; e solo quando mi avrete tutti rinnegato io tornerò tra voi” (Nietzsche 2000, p. 87).

“Frugò i dintorni della capitale e scopri una bicocca in vendita sopra Fontenay-aux-Roses, in un luogo appartato, senza vicini, accanto al forte: il suo sogno era esaudito; in quel paese poco devastato dai parigini, era sicuro di essere al riparo; la difficoltà delle comunicazioni, male assicurate da una ridicola ferrovia, situata all'altro capo della città, e da tranvaletti che partivano e andavano a modo loro, lo rassicurava. Pensando alla nuova esistenza che voleva organizzare, provava un'allegria tanto più viva in quanto si vedeva ritirato già abbastanza lontano, sulla sponda, perché il flutto di Parigi non lo raggiungesse più e abbastanza vicino tuttavia perché questa prossimità della capitale lo confermasse nella sua solitudine. E infatti, poiché basta trovarsi nell'impossibilità di recarsi in un luogo perché subito ci prenda il desiderio di andarvi, egli aveva delle probabilità, non sbarrandosi completamente la via, di non essere assalito da nessun ritorno di società, da nessun rimpianto. Affidò ai muratori la casa che aveva acquistato; poi, bruscamente, un giorno, senza comunicare a chicchessia i suoi progetti, si sbarazzò del vecchio mobilio, congedò i domestici e scomparve, senza lasciare l'indirizzo al portiere” (Huysmans 1989, p. 23): è tempo allora per ciascuno di abbandonare tutto e di territorializzarsi in un isolamento che lo confermi nella solitudine? Forse questo è l'azzardo di chiunque proceda contro corrente, e non un altro elemento che accomuna i nostri quattro autori di partenza. Ma una indicazione ancora ci regala Kaminski: che il racconto provi a darsi un obiettivo, che la vita abbia uno scopo, scrive infatti. Possibilmente un orizzonte esteso, ampio oltre lo stretto di un sé appartato: perché l'essere in fondo trova il suo senso nel suo disporsi *singolare plurale* (Nancy 2001), e in tale dimensione può, ad esempio, migliorare il trovato donando un qualcosa che potrebbe vivere, altrimenti anche

il *Fuck the Context* di Fontenay-aux-Roses è un gioco intellettuale niente affatto seminale: “Schivare il concreto è uno dei fenomeni più inquietanti della storia dello spirito umano. C'è una netta tendenza a buttarsi verso le cose più lontane, subito, e a trascurare così tutto ciò contro cui si va continuamente a sbattere. Lo slancio del gesto di partire, l'audacia avventurosa delle spedizioni in terra remota, ingannano circa le loro motivazioni. Non di rado si tratta semplicemente di evitare quanto ci sta dappresso, poiché non siamo all'altezza di affrontarlo. Ne avvertiamo la pericolosità e preferiamo avere a che fare con altri pericoli di ignota entità. Anche quando ci imbattiamo in questi ultimi, e accade puntualmente, essi posseggono pur sempre il brillio delle cose improvise e uniche. Solo una persona molto limitata potrebbe condannare questa qualità avventurosa dello spirito, sebbene essa derivi talvolta da palese debolezza. Ci ha condotto a un ampliamento del nostro orizzonte di cui siamo orgogliosi. Ma oggi, come tutti sappiamo, la situazione dell'umanità è così seria che dobbiamo volgerci a quanto vi è di più vicino a noi e di più concreto. Neppure presagiamo quanto tempo ci sia rimasto per vedere il peggio; ma potrebbe darsi benissimo che il nostro destino sia subordinato a determinate, dure conoscenze che ancora non possediamo” (Canetti 1974, p. 13). Perché “la situazione dell'umanità” sembra chiedere continuamente e anche ora non il libero sfogo, o peggio sfoggio, di una fantasia fine a sé stessa o di una creatività irresponsabile, come quella che porta Des Esseintes a rivestire d'oro e di pietre preziose la corazza di una tartaruga e a causarne la morte, ma di occuparsi di quanto di volta in volta serve: “Il trionfo della finanza speculativa disarmava la politica e l'economia, disarticolando la società e le sue tradizionali categorie interpretative. C'è chi pensa che la società contemporanea sia capace di trasformarsi da sola, senza aver più bisogno di sistemi concettuali e di categorie sociali. Ma quando si fa a meno dei sistemi di costruzione della realtà, si dà spazio alla regressione delle pseudo-religioni e delle pseudo-politiche, del comunitarismo, dell'ossessione dell'identità e dell'edonismo individualista sfrenato” (Touraine 2023). E se accettiamo – superando davvero la stagione delle velleità autonomiste; e, per quanto tenacemente sopravvivano qua e là resistenze ideologiche, assumendo finalmente che la trasformazione dello spazio non possa avvenire solo tramite l'architettura, ma sia il portato di una azione inevitabile della società nel suo complesso – che sia necessario comprendere la natura di chi lo

vive e definisce, e non basti solo occuparsi delle sue configurazioni, ragionare di spazio senza avallare a priori la verità del suo proporsi – definirne il progetto senza dogmi, ma con coscienza, impostando obiettivi e non solo forme – significa affrontare anzitutto la morsa che lo schiaccia, elaborare *possibili* senza schivare quel concreto stretto tra comunitarismo e individualismo, tra la ricerca spasmodica di affiliazioni e il desiderio opposto di muoversi disancorati o prosciolti da tutto. A maggior ragione in un tempo in cui troppi pensano davvero che (lo spazio) possa trasformarsi da solo, senza un apparato di tenuta e un orizzonte, ma “come un granchio fatto di Lsd” (Koolhaas 2006, p. 72).

Allora non certo “dimostrare l'impossibile”, come nelle intenzioni utopiche di Kaminski, ma raccontare *anche* il possibile può essere una direzione di ricerca, una direzione di progetto: “Ce qui me plaît chez toi c'est ce que j'imagine”, canta sempre in *Ton style* ancora Ferré. Perché se è indubitabile che qualcosa serva fare, la risposta alla contingenza non può che essere un ritardo, e non un futuro, e uscire dalla logica del vantaggio come unico motivo consente di costruire anche ciò che non deve necessariamente risolvere o avallare quanto ci suggerisce la semplice esperienza.

C'è un tempo insomma per ogni cosa, e se c'è stato quello in cui era necessario confrontarsi con la dimensione del corrotto, dell'ambiguo, del contaminato, dell'innaturale, con il mondo del libero soddisfacimento di ogni desiderio e piacere di Des Esseintes, o con i racconti di Robert Smithson che ci mostravano la potenza dell'entropia di contro a certe figure dell'immutabile come i fatti urbani rossiani e quant'altro proseguiva a credere nella verità delle leggi vitruviane, oggi quelle acque “naturali” usate in *Spiral Jetty* per evidenziare la decomposizione inevitabile di ogni architettura di pietra sono piene del cartongesso koolhasiano di una società che ha un nuovo credo: quello di chi, come dicevamo con Touraine, “fa a meno dei sistemi di costruzione della realtà”. Oggi è il tempo allora di raccontare il possibile come mondo altro rispetto alla verità di quanto esiste per definire un domani stra-ordinario, uno spazio altro immaginabile oltre comunitarismo e individualismo nelle loro derivate fideiste o gerarchiche, oltre ogni logica servo-padrone quale emerge nell'interpretazione kojéviana di Hegel, oltre ogni valutazione per grado, oltre quella stretta per nulla dialettica in cui abitiamo tra due tensioni solo apparentemente opposte, in

realtà figlie dello stesso paradigma dell'interesse. Come farlo? Forse anzitutto uscendo dalla trappola della paura di ergersi a precettori che si è fatta monito a non insegnare, come se il “colpirne uno per educarne cento” attribuito a Mao e fattosi anche da noi da slogan a tremenda pratica avesse una sola direzione, quella violenta. Istruire raccontando il possibile invece di soddisfare a prescindere ciò che sembra a molti, ma non è preordinato o inevitabile, come chiosa la citazione di apertura: “Per questo mi aggrappo ad ogni filo d'erba. A Genfund, per esempio, che aveva l'aspetto di un baccalà e che per me non nutriva altro che disprezzo. Volevo elevarlo, perché nei suoi occhi scintillava una luce. Il balenio dell'antimateria” (Kaminski 2022, p. 9).

Aggrapparsi dunque a ogni filo d'erba, raccontando il suo possibile a ogni spazio fisico o sociale per elevarlo senza altro vantaggio che non sia sollevarlo oltre il concreto della gravità e mostrargli la possibile esistenza di quanto non è dato ancora, certi dell'unica certezza ammissibile: “Il mio cammino è sempre stato, in tutto e per tutto, un tentativo e un interrogativo – in verità bisogna anche *imparare* a rispondere a questo interrogare! Ma questo è – il mio gusto: – non un buon gusto, né cattivo, bensì il *mio* gusto, di cui non mi vergogno più e che più non celo. ‘Questa, insomma, è la *mia* strada, – dov'è la vostra?’, così rispondo a quelli che da me vogliono sapere ‘la strada’. *Questa* strada, infatti, non esiste!” (Nietzsche 2000, p. 230).

#### Bibliografia

- Bataille G., *Il limite dell'utile*, a cura di Papparo F.C., Adelphi, Milano 2000 | Bataille G., *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense* (1949; 1933), Bollati Boringhieri, Torino 1992 | Caillois R., *L'uomo e il sacro. Con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro* (1939), a cura di Olivieri U.M., Bollati Boringhieri, Torino 2001 | Canetti E., *Potere e sopravvivenza. Saggi* (1972), a cura di Jesi F., Adelphi, Milano 1974 | Huysmans J.-K., *Controcorrente* (1884), Einaudi, Torino 1989 | Kaminski A., *La vittoria sulla forza di gravità*, in Id., *Il terremoto di Agadir* (1983), Acquario, Torino 2022, pp. 9-37 | Klossowski P., *Nietzsche, il politeismo e la parodia* (1963), a cura di Ferrari F., SE, Milano 1999 | Koolhaas R., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di Mastrioli G., Quodlibet, Macerata 2006 | Mauss M., *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (1924), Einaudi, Torino 2002 | Nancy J.-L., *Essere singolare plurale* (1996), Einaudi, Torino 2001 | Nietzsche F., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883-1885), Adelphi, Milano 2000 | Ricoeur P., *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione* (1984), Jaka Book, Milano 1987, vol. II | Ricoeur P., *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris 1983 | Secchi B., *La città del ventesimo secolo*, Laterza, Roma-Bari 2005 | Secchi B., *Il racconto urbanistico. La politica della casa e del territorio in Italia*, Einaudi, Torino 1984 | Touraine A., estratto da una intervista di Gambaro F. come riportato dallo stesso in *Alain Touraine, morto il sociologo della realtà post-industriale*, in “la Repubblica”, 9/06/2023.

“A pari passo con lo sviluppo della nostra mente e delle nostre conoscenze i colori hanno perso delle certezze, così come ha perso certezze l’uomo stesso: siamo sicuri di essere e di vivere in questo mondo oppure siamo abitanti di un multiverso possibile? Dal XIX secolo in poi, la scienza ha aperto orizzonti di una complessità inimmaginabile e così, poiché non siamo più quel bambino che dipingeva con coinvolgimento il cielo blu, l’albero verde e il tetto della casa rosso, e assieme alla conoscenza è arrivata l’età dell’incertezza, abbiamo appreso che noi esseri umani e il mondo che ci circonda siamo composti al 10% di atomi e al 90% di vuoto, o meglio al 99,999999999999% di un vuoto apparentemente perfetto. [...] Così anche il colore entra in questa incertezza e questa domanda si fa attuale: ‘se i fotoni non hanno colore e la sensazione cromatica attraverso l’apparato percettivo si forma nella psiche, possiamo essere certi che il colore esista?’ O è solo una sensazione soggettiva? Una domanda antica che già si poneva Aristotele nella sua fisica qualitativa, quando divideva il mondo delle sensazioni in qualità primarie e secondarie e poneva il colore fra queste ultime in una dicotomia, per dirla in parole semplici, tra oggettivo e misurabile e soggettivo e non misurabile che ha attraversato i secoli investendo anche il processo visivo. Comunque la pensiate, il colore resta sempre un’energia penetrante che seduce, impaurisce, colora i nostri sogni, stimola le nostre risposte emotive e ci pone interrogativi complessi o banali, ma sempre curiosi.”

— Lia Luzzatto, Renata Pompas, *I colori sono di tutti? 22 domande curiose sul colore*, 2022

Massimo Breda

## Raccontare il colore

La domanda è perturbante: “possiamo essere certi che il colore esista?” E dovremmo proseguire con una domanda altrettanto affascinante: che cos’è il colore?

Parlare di colore implica un approccio multidisciplinare e complesso. Tra le discipline che indagano il mondo del colore non vi è una protagonista, perché molto dipende dal punto di vista da cui lo vogliamo osservare. I colori per i pittori sono pigmenti, materia fisica che permette di realizzare un quadro, per un fisico sono aspetti della radiazione elettromagnetica visibile, per un fisiologo sono la risposta del cervello a un segnale proveniente dagli occhi, per lo psicologo sono un fenomeno della percezione in relazione al proprio vissuto, per un chimico sono composti organici o inorganici contenenti gruppi cromofori in grado di eccitarsi in presenza di onde elettromagnetiche, infine, per lo storico e l’antropologo sono un fattore culturale che va contestualizzato nello spazio e nel tempo. In architettura, il colore è un elemento del progetto, come lo sono la luce, i volumi, il rapporto pieno/vuoto. Con il colore l’architetto puntualizza il proprio linguaggio poetico, sia che scelga di lasciare trasparire la natura del materiale, sia che quest’ultimo venga intonato o ricoperto con una pellicola pittorica. Ma il colore per l’architetto è anche strumento di comunicazione con il quale può indicare, ad esempio, un percorso. Il colore in architettura può cambiare la percezione dello spazio e dei volumi, e allo stesso tempo modulare la luce e i suoi effetti.

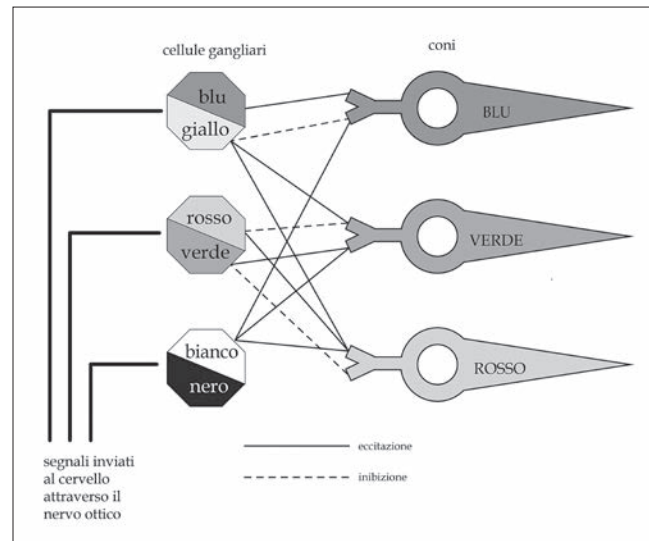
Del resto, Goethe nell’introduzione alla sua *Teoria dei colori* ci avverte: “trattare dei colori ha in effetti da sempre qualcosa di pericoloso, tanto che uno dei nostri predecessori addirittura affermava: si tenga dinanzi a un toro un panno rosso ed esso s’infurierà, ma si parli dei colori, anche soltanto in generale e il filosofo uscirà letteralmente di senno” (Goethe 1989, p. 15).

Il colore non è descrivibile né immaginabile, basta un semplice esempio per capirlo: provate a descrivere il verde a un

non vedente e vi accorgete che le parole non sono sufficienti, risultano inadeguate, sono persino fuorvianti, perché si sta descrivendo una percezione del cervello. C'è uno scarto insuperabile fra la percezione e il linguaggio, l'esperienza sensibile e le parole per descriverla. Il colore si ribella alla parola e, ancora di più, si ribella alla traduzione. In particolar modo quest'ultima pratica conduce a inevitabili fraintendimenti o produce espressioni che in un'altra lingua non hanno significato o sono addirittura intraducibili. Lingue diverse usano lessici diversi per nominare gli stessi colori. "In italiano, ad esempio distinguiamo l'azzurro dal celeste e dal blu, non è così in francese, dove il cielo è *bleu* e *Céleste* è un nome proprio" (Agnello 2013, p. 43).

I colori sono illusioni utili per guidarci nel mondo che abitiamo, con lo scopo di tenerci lontani dai pericoli e procurarci il cibo: è per questo che li vediamo. La visione dei colori inizia dall'occhio che è un perfetto "ricevitore" di frequenze, sintonizzato sulla banda che sembra essere la più conveniente per ottenere una buona visibilità degli oggetti che ci circondano. Una frequenza più bassa, verso l'infrarosso, produrrebbe caratteristiche diverse di riflessione e forse maggiori interferenze, con la necessità di emettere potenze superiori per avere la stessa definizione. Mentre con una frequenza più alta, verso l'ultravioletto, molti oggetti risulterebbero trasparenti, perché attraversati completamente dal segnale elettromagnetico. I nostri occhi sono in equilibrio tra la scelta della frequenza delle radiazioni elettromagnetiche visibili, la loro dimensione, e il risultato ottenuto. Il toro di cui parla Goethe non vede il rosso, il suo infuriarsi è dovuto al movimento dell'oggetto, anche il nostro cane e il nostro gatto non vedono nessuna delle gamme dei rossi, al contrario di quanto accade al gambero mantide, che dispone di sedici diversi tipi di fotorecettori del colore, contro i tre degli esseri umani. Il colore dunque è un paradosso, perché è una percezione prodotta dal cervello, non misurabile, né descrivibile. È una sensazione elaborata dagli occhi sulla base degli stimoli provenienti dal mondo esterno, che sono misurabili e descrivibili.

Nel linguaggio comune la frase "vedo il pomodoro rosso" è corretta dal punto di vista del significato, ma non da quello fisico e percettivo. Siamo convinti che il colore sia una proprietà degli oggetti ma siamo noi ad applicare l'etichetta del rosso al pomodoro, quel rosso è una percezione, perché non



Possibile codifica del segnale cromatico e relativo segnale opponete, provenienti dai tre coni presenti nella retina umana. Il bianco sarebbe il risultato della massima eccitazione dei tre coni, il nero, viceversa, risulterebbe dall'inattività dei tre coni. Il giallo invece è la somma del segnale dei coni gialli e verdi e del segnale di inibizione dei coni blu. Diagramma di Massimo Breda.



Contrasto di chiarezza. I sei quadrati sono tutti fisicamente in grigio al 50% ma è impossibile vederli come sono in realtà a causa del gradiente posto al di sotto. Il cervello compara la differenza di chiarezza tra il fondo e ogni singolo quadrato, e ci fa vedere i quadrati a sinistra più scuri di quelli di destra. Elaborazione grafica di Massimo Breda.

esiste il vero colore del pomodoro, dal momento che il colore dipende dalla luce che gli oggetti riflettono, dal contesto che li circonda e dalle caratteristiche del sistema visivo di chi guarda. Il modo corretto di esprimersi nel caso dei colori sarebbe questo: “il pomodoro mi dà la sensazione del rosso”, oppure “senza il pomodoro rosso”, perché, almeno nella lingua italiana, il verbo sentire è quello legato alla sensazione.

Il mondo cangiante, con milioni di sfumature, è percepito in tal modo solo da noi umani, dai bonobo e da pochi altri primati. A complicare le cose, in questo mondo colorato che muta a seconda della quantità di luce presente e degli occhi che la percepiscono, si aggiunge il tempo in cui collochiamo il nostro osservatore, perché il rosso per un contadino del 1230 non produce gli stessi effetti percettivi e psicologici del medesimo rosso visto da un contadino del 2023. Ma le complicazioni non finiscono qui. Sappiamo che per vedere i colori servono la luce, un apparato in grado di catturare i fotoni che rimbalzano sugli oggetti e un sistema nervoso in grado di interpretare queste informazioni, ma questi tre elementi non bastano, ne occorre un altro. Per vedere il colore abbiamo bisogno dei colori, ovvero del contrasto. In un mondo senza contrasti, ad esempio in un mondo totalmente rosa, finiremmo per non vedere nulla, ci troveremmo avvolti in una nebbia sdolcinata che non ci aiuta a orientarci né a scegliere e finiremmo per essere ciechi. I colori hanno la sbalorditiva proprietà di influenzarsi a vicenda. Si tratta dell'interazione del colore a cui Josef Albers ha dedicato il suo testo *Interazione del colore*, pubblicato per la prima volta nel 1963. Il concetto chiave della teoria del colore professata dall'autore è proprio l'interazione, ovvero il modo in cui ciascuna tinta interagisce con quelle che le sono contigue, esaltando o attenuando reciprocamente i propri attributi visivi, nonché le loro intrinseche qualità sinestetiche e termiche. Prima di Albers l'interazione del colore era stata affrontata da Michel Eugène Chevreul, con l'intento di risolvere il problema del fenomeno per il quale accostare due colori ne fa cambiare la percezione. I clienti della manifattura Gobelins, per la quale Chevreul lavorava dal 1824, si lamentavano ad esempio, del fatto che un tessuto a righe gialle e verdi sembrasse verde e giallo-arancio. In realtà, ciò che accadeva era che il giallo virava, anche se di poco, verso il colore complementare del verde, ossia il rosso. La soluzione proposta da Chevreul

consisteva nell'utilizzare un verde che virasse, quasi impercettibilmente, al blu. Nel 1864 pubblicò il suo trattato, *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, ponendo così le basi scientifiche della pittura *en plein air*, grazie alle quali comprendiamo perché le ombre dei covoni di Monet non sono grige, ma virano al viola in quanto immerse nell'atmosfera gialla dei campi di grano, che è appunto il colore complementare del viola.

La complessità del colore e il suo uso sono tali che gli artisti, e anche i chimici, hanno avvertito la necessità di sviluppare delle teorie, soprattutto dal XIX secolo in poi, perché i pigmenti sono cambiati, la materia di cui sono composti non è più di origine organica o minerale. Per la prima volta nella storia, l'uomo ha a disposizione colori sintetici, stabili, che possono essere mescolati tra loro senza che questi interagiscano chimicamente. Per secoli gli artisti hanno apparentemente dipinto senza il supporto di una teoria; le ragioni sono tante, ma la più ovvia è che fino all'invenzione dei pigmenti artificiali avvenuta nell'Ottocento, in virtù dello sviluppo dell'industria chimica, gli artisti non avevano a disposizione tutta la gamma cromatica, e soprattutto mancavano quelli che chiamiamo colori primari, perché semplicemente non esistevano. La pratica pittorica medievale prevedeva che i pigmenti venissero mischiati il meno possibile, al limite potevano essere sovrapposti a secco col tratteggio, ciò garantiva la stabilità del colore nel tempo, ma soprattutto salvaguardava la preziosità del dipinto: dal momento che molti pigmenti reagivano tra loro era controproducente mescolarli. Ad esempio, l'orpimento non può essere mescolato con colori contenenti piombo o rame, perché provocava il loro annerimento, così come il minio non può essere mescolato con colori contenenti zolfo. Un altro motivo per cui i colori non venivano mescolati era il loro alto costo. Il lapislazzuli o il vermiglione potevano costare quanto l'oro e non avrebbe avuto senso renderli irriconoscibili per ottenere altre tinte. I colori brillanti e preziosi assumevano anche un valore simbolico, per questo il manto della Vergine era spesso dipinto in lapislazzuli, per rimarcare l'importanza.

Casualmente nel 1856 William Perkin, intento a sintetizzare il chinino per la cura della malaria, ottiene un impasto nerastro, e invece di buttarlo lo diluisce e vi immerge un tessuto: nasce così la "mauveina", la prima tintura sintetica, che

prenderà il nome commerciale di "malva". Si offrono agli artisti possibilità inimmaginabili, occorre quindi una teoria che aiuti, se non a governare, almeno a dare una direzione a questo vasto orizzonte colorato. Le teorie del colore si propongono come una grammatica, perché essendo il colore stesso un linguaggio, necessita di una sintassi che proponga regole certe a chi dipinge immerso in milioni di possibilità. Le teorie però risentono del bagaglio culturale ed estetico di chi le ha sviluppate, sono figlie del loro tempo e come tali vanno interpretate. È indubbio che alcuni postulati e alcune regole siano sempre efficaci: il primario giallo cromo e il primario ciano daranno sempre il secondario verde, ma quando si affronta la spinosa questione dell'armonia cromatica occorrerà chiedersi dove verrà applicato il colore e quali sono i suoi destinatari. L'arancio e il blu giustapposti in certo accordo armonico possono essere gradevoli per un quadro, eccentrici per una camicia, inaccettabili per un'automobile. Ed ecco riemerge il paradosso del colore in un'altra forma, sebbene esso non sia una proprietà fisica degli oggetti, percettivamente lo è: delle fragole rosse saranno più saporite rispetto a delle fragole blu, e ci appariranno più rosse di un cubo colorato dello stesso rosso.

I colori sono tante cose diverse, i loro effetti su di noi cambiano anche nel corso della giornata. I colori ci aiutano a scegliere, enfatizzano o meno le forme, cambiano la nostra percezione delle cose, la temperatura percepita e persino la percezione dei sapori. I colori che scegliamo, influenzando la percezione e l'idea che gli altri si fanno di noi, ci raccontano.

#### Bibliografia

Agnello M., *Semiotica dei colori*, Carocci, Roma 2013 | Albers J., *Interazione del colore. Esercizi per imparare a vedere* (1963), il Saggiatore, Milano 2013 | Ball P., *Colore. Una biografia* (2001), Rizzoli, Milano 2002 | Birren F., *Colore* (1977), Idealibri, Milano 1982 | Bressan P., *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Laterza, Roma-Bari 2007 | Brusatin M., *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1999 | Causse J.-G., *Lo stupefacente potere dei colori*, Ponte alle Grazie, Milano 2015 | Chevreul M.E., *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, J.B. Ballière et Fils, Paris 1864 | Frova A., *Luce colore visione. Perché si vede ciò che si vede*, Rizzoli, Milano 2000 | Goethe J.W., *La teoria dei colori* (1810), il Saggiatore, Milano 1989 | Itten J., *Arte del colore* (1961), il Saggiatore, Milano 1997 | Luzzatto L., Pompas R., *I colori sono di tutti? 22 domande curiose sul colore*, Edizioni Mediterranee, Roma 2022 | Luzzatto L., Pompas R., *Lezioni di colore*, Il Castello, Cornaredo 2015 | Pastoureau M., *I colori del nostro tempo* (1992), Ponte alle Grazie, Milano 2010 | Widmann C., *Il simbolismo dei colori*, Edizioni Magi, Roma 2014.

“La formula più semplice per definire questo tipo di esperienza estetica è la seguente: il godimento estetico è godimento di sé oggettivato. Godere esteticamente significa godere di noi stessi in un oggetto sensibile diverso da noi, immedesimandoci in esso. ‘Ciò che io empatizzo è in senso assolutamente generale vita. E vita è forza, un interiore operare, aspirare e portare a compimento. In una parola, vita è attività [...]. Attività è ciò in cui esperisco un impiego di forza [...]. Attività è, secondo la sua natura, attività volitiva. È l’aspirare o il volere in movimento’. [...] Il presupposto dell’atto di empatia è l’attività appercettiva generale. ‘L’oggetto, così come esiste per me, è, in generale, la risultante di due componenti, o il prodotto di due fattori, e cioè di quanto è sensibilmente dato e della mia attività’. Ogni semplice linea esige da parte mia, perché io possa recepirla per quello che è, un’attività appercettiva. Devo dilatare la vista interiore sino a che abbracci l’intera linea; devo delimitare interiormente ciò che ho percepito, separandolo come entità a sé stante da quanto lo circonda. Ogni linea quindi già esige da me quel moto interiore che comprende in sé i due momenti di espansione e delimitazione.”

— Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, 1907

Susanna Campeotto

## Raccontare la memoria attraverso lo spazio, nel tempo

*Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* di Wilhelm Worringer è un testo che indaga la genesi dell’opera d’arte come esito di un’antinomia dialettica (Panofsky 2006, p. 79) tra gli impulsi di opposizione o panteistica fiducia nei confronti della natura. La relazione sensoriale ed empatica tra l’essere umano e il suo ambiente costituisce l’essenza dell’attività appercettiva e consente, come dice Klee, di “rendere visibile l’invisibile”; inoltre è la componente chiave del più ampio discorso relativo alle teorie sull’arte dello spazio, che ha caratterizzato il pensiero architettonico tedesco e viennese a cavallo tra Otto e Novecento (Moravánszky 2012), ridefinendone i criteri estetici (Skansi 2015, p. 47). Il trattato di Worringer si inserisce dunque nel solco di una nuova narrazione, in cui l’architettura è parte di un contesto da esperire nello spazio e nel tempo, e in cui si critica la perdita della spazialità della forma imposta dallo sviluppo dei musei, affermando la necessità di concepire l’opera d’arte “come parte di qualcosa di più grande, come parte di una situazione” (Hildebrand 1909, p. 296). Due grandi figure hanno depositato nella cultura architettonica slovena del XX secolo l’eredità delle teorie fin qui delineate: Jože Plečnik, formatosi nell’orbita dell’ampia “galassia di Wagner” (Ravnikar 1982, p. 3) e Edvard Ravnikar, i cui scritti, oltre alle opere, testimoniano quanto il processo di costruzione dello spazio attraverso le sue relazionali fosse importante nella quotidiana pratica del fare architettura. L’obiettivo di questo breve contributo è quello di comprendere meglio la peculiare sensibilità di cui il piccolo volume scritto nel 1907 rappresenta un tassello importante, addentrandosi nella lettura di un’opera capace di raccontare una storia comune e

individuale, attraverso i suoi spazi e i suoi oggetti inseriti nel paesaggio. Si tratta del cimitero degli ostaggi di Draga, realizzato da Edvard Ravnikar nel 1953 e che, tra tutti i memoriali costruiti in Slovenia, venne definito da Zdenko Kolacio, “il nostro cimitero commemorativo più bello” (Kolacio 1961, p. 15; cfr. Skansi 2022).

Vincitore di un concorso a inviti del 1948 (Gostiša 1951, pp. 14-18), il progetto venne realizzato nell'ex cava di sabbia dove avvenivano le esecuzioni dei prigionieri detenuti dalla Gestapo, nel vicino castello di Begunje, e che già durante il periodo di occupazione ospitava un cimitero con fosse comuni: in questo luogo, tra il 1942 e il 1945, persero la vita oltre 600 vittime accusate di aver preso parte alla resistenza. Il complesso è concepito per creare, con i numerosi gruppi di lapidi, uno spazio capace di fornire “una potente rappresentazione dell'alto numero di vittime delle forze tedesche, consentendo allo stesso tempo l'evocazione di ricordi individuali secondo i desideri dei parenti del defunto” (Ravnikar 2010, p. 97). Il principale tema che guida la composizione è quello della memoria, collettiva e dei singoli, e gli elementi che ne costituiscono la sostanza architettonica sono oggetti semplici, realizzati con materiali locali: lapidi, muri a secco, alberi.

Risalendo la stretta valle del fiume Begunjščica, dopo aver lasciato alle spalle le rovine del Grad Kamen si incontrano in progressione due colonne lungo la strada. La prima è composta da sei prismi di pietra a base triangolare sovrapposti; la seconda, di legno, è quella realizzata da Tone Bitenc in memoria di Stefan Erman. La loro presenza segna il percorso attraverso il quale venivano condotti gli ostaggi condannati: dopo poche centinaia di metri, compare infatti l'obelisco in pietra bianca che indica l'ingresso al cimitero degli ostaggi di Draga.

L'immagine del sito che si presenta a chi proviene da Begunje consente di cogliere da subito i piani che andranno a costituire le più complesse situazioni spaziali del luogo. Sulla destra è visibile la “grande pietra della memoria” (Arhiv Republike Slovenije, Zveze Borcev Slovenije 1238, scatola 491), un elemento prismatico a base triangolare e con angoli smussati, posizionato in modo tale da presentarsi mostrando il suo vertice. A sinistra si trova il muro curvo in pietra, che separa il cimitero dalla strada e si interpone tra due abeti. In secondo piano si intuisce lo sviluppo in lunghezza del cimitero e tra luci

e ombre, in mezzo ad altri tronchi, si affastellano numerose le lapidi, la cui disposizione non è ancora comprensibile a causa della prospettiva che annulla le distanze tra gli oggetti. Sullo sfondo, la natura – molto più rigogliosa rispetto agli anni della costruzione – ha oggi oscurato la vista della cima della montagna Begunjščica.

Avvicinandosi al manufatto in pietra ci si accorge che non si tratta di un monolite, bensì di un elemento costituito di più parti, alto complessivamente 435 centimetri. Il coronamento è composto da tre prismi troncoconici – sempre triangolari – che, visti frontalmente, alludono alla forma del Triglav (*ibid.*, nel foglio di corrispondenza del 17-02-1952 tra la committenza e i fornitori, si nomina questo elemento “pietra commemorativa – Triglav”), simbolo del Fronte di Liberazione Nazionale (Kopač 1995). Il totem, oltre ad avere un significato allegorico preciso e riconoscibile, è anche un dispositivo di percezione. La sua forma triangolare genera un'alternanza morbida di luci e ombre e invita al movimento attorno alla figura, scoprendo così la faccia che presenta incisi i versi di Matej Bor (Arhiv Republike Slovenije, Zveze Borcev Slovenije 1238, scatola 371), poeta e partigiano sloveno: “In questo mondo di montagna / dove negli anni del male / mariti e figli sono stati massacrati / mogli / si c'è di nuovo la pace / ed è tutto tranquillo / gli assassini lamentano la gloria / degli assassinati” (“V tem gorskem svetu / kjer so v letih zlih / pobijali može otroke / žene / ja znova mir a dasi je / ves tih / morlice toži slavi / umorjene”).

Dopo aver letto la poesia, ci si sposta sulla sinistra verso i due fusti di abete, tra i quali si insinua il muro basso in pietra grezza, con l'estremità rastremata. La sua curvatura sembra adattarsi alla presenza di un albero a esso preesistente; in realtà, così come l'imboschimento nel memoriale di Kampor a Rab è frutto di un processo di costruzione del paesaggio (Ravnikar 1954, pp. 14-15), osservando le fotografie all'epoca dell'inaugurazione ci si rende conto che anche la natura interna al cimitero degli ostaggi di Draga è, di fatto, parte dell'architettura. Nel punto di massima compressione, tra il tronco e la testa del muro, si trovano due scalini composti da rocce di piccole dimensioni a indicare l'ingresso. La frizione tra questi semplici elementi – muro, alberi, scalini – crea uno spazio di soglia, enfatizzato sia dalle relazioni tra elementi verticali e orizzontali, sia dall'alternanza di convessità e concavità che,

analogamente a quanto descritto in riferimento al memoriale di Kapor “invitano la figura umana a muoversi attraverso di essa. Il rapporto tra spazio e forma viene così reso attivo. È percepito fisiologicamente e viene percepito attraverso l’empatia” (Curtis 2010, p. 37).

Appena varcata la soglia, ci si trova di fronte a una moltitudine di lapidi in pietra bianca disposte in gruppi eterogenei sul terreno irregolare e, una volta all’interno del luogo sacro, si segue per i primi metri la traccia del sentiero di ghiaia. Le lapidi sono figure prismatiche a pianta triangolare con angoli smussati, infisse nel terreno in modo tale da essere reciprocamente specchiate rispetto al vertice secondo un’asse di simmetria parallelo al lato. Questa disposizione non si cristallizza mai in soluzioni chiuse: Edvard Ravnikar aggrega le pietre in maniera organica per sviluppare ciascun insieme in modo aperto e sempre diverso da tutti gli altri, accordandosi con la topografia. Il principio di variazione viene infine enfatizzato dall’utilizzo di tre diverse dimensioni: emergono dal suolo 94 lapidi nominali di lato 38 centimetri e altezza di circa 56 centimetri, 10 lapidi collettive senza iscrizioni di lato 51 centimetri e altezza 86 centimetri, 7 cippi di lato 22 centimetri e altezza 30 centimetri. Il collocamento dei gruppi nell’area del cimitero non è invece riconducibile a ragioni percettive, ma la documentazione di archivio (Arhiv Republike Slovenije, Zveze Borcev Slovenije 1238, scatola 491) rende evidente che questi circondano le fosse comuni preesistenti, ponendo il rispetto della memoria come fondamento e origine del progetto.

Il sentiero si interrompe dopo poco meno di venti metri e da questa posizione è possibile cogliere nella sua totalità la forma allungata del sito, delimitato dalle curve morbide del muro. L’elemento di recinzione è costituito di tre diversi segmenti: il primo verso la strada, più basso e con una sola concavità, si conclude a nord con una vasca esagonale per i fiori appassiti; gli altri due, più alti e sinuosi, contengono il pendio. Il muro non impone dunque una chiusura dello spazio con un “dentro” e un “fuori” nettamente separati, piuttosto definisce, in assenza di un sistema ordinato di tracce che ordina la narrazione, un campo di azione per le presenze topologicamente collocate: se inizialmente il percorso aveva infatti consentito di seguire una direzione quasi obbligata, da questo momento in poi si aprono tutte le possibilità di movimento. Si abbandona ogni

linearità per addentrarsi in un luogo policentrico, che guida il visitatore nell’esperienza della memoria non più attraverso percorsi – dunque *segni* visibili in una planimetria –, ma attraverso dispositivi spaziali, impossibili da rappresentare solo sul piano bidimensionale e percepibili nelle tre dimensioni e nel tempo. Ci si trova in un luogo configurato con il proposito di “prenderli tutti gli elementi che vanno a creare l’ambiente [...] e di intrecciarli in modo tale da liberarne la loro drammaticità” (Cullen 1961, p. 10), pertanto d’ora in avanti non sarà più possibile procedere con un racconto sequenziale, piuttosto si presenteranno, senza gerarchia, una serie di “viste emergenti” (ivi, p. 11) capaci di caricare lo spazio di tensione emotiva.

Dalla parte opposta rispetto al percorso di ingresso, a ridosso del pendio si staglia la statua in bronzo dell’ostaggio realizzata da Boris Kalin; muovendosi attorno a essa si aprono nuove prospettive sul resto del complesso e ci si dirige verso la parte finale del cimitero. Camminando cautamente sul terreno ondulato, tra i tronchi degli abeti si scoprono altre lapidi, leggermente scomposte dall’azione della natura e del tempo, come se si trovassero lì da sempre. La relazione controllata tra artefatti ed elementi del paesaggio, supera i limiti definiti del sito: tre alberi si separano dal bosco cresciuto sul declivio ed entrano nel luogo sacro, insinuandosi nell’apertura tra i due diversi segmenti di muro. La natura spontanea, la natura progettata e gli elementi costruiti concorrono così a creare uno spazio unico, reso vitale, secondo un’attitudine del tutto riconducibile a Plečnik, dal continuo “disvelarsi dietro figure primarie di figure seconde” (Semerani 1983, p. 5), vero oggetto della scoperta.

Nonostante il linguaggio volto a evitare qualsiasi tipo di figurazione, si manifesta in maniera sempre più evidente l’analogia tra le vittime e le lapidi, secondo il principio per cui “Ravnikar utilizza forme astratte nella pietra per evocare la sensazione di presenze umane nascoste, fino a sottintendere la dispersione delle persone in un massacro collettivo” (Curtis 2010, p. 46). Lungi dall’essere elementi funerari inerti infissi nel suolo o figure distorte dall’angoscia della tragedia, gli oggetti sono vitali e prendono parte a un lento movimento, con le pietre più piccole a ricordare i componenti più giovani, e quelle più grandi a vegliare su ogni famiglia. In una costante alternanza tra la dimensione collettiva e quella individuale

è possibile dunque percepire l'insieme, i gruppi e i singoli. Ci si avvicina ulteriormente, fino a leggere la geometria che regola il posizionamento delle singole pietre. Non trattandosi mai di una figura chiusa, in maniera del tutto naturale si occupa la posizione delle lapidi mancanti: attraverso questa interazione si prende parte alla danza, insieme agli ostaggi.

Per lasciare il cimitero, è necessario ritornare sui propri passi e dirigersi là dove si è entrati, camminando ancora, lentamente, di gruppo in gruppo e di pietra in pietra. Visto in controcampo, il coronamento del totem-Triglav dialoga con ciò che resta della torre del Grad Kamen, ora sullo sfondo. Questa relazione tra le uniche due figure costruite emergenti nel paesaggio conclude l'esperienza della memoria vissuta attraverso lo spazio e nel tempo: lì ci sono le rovine archeologiche, che ricordano le origini di quel territorio e il suo declino, e qui le rovine dell'anima – quelle lasciate dalla guerra – che tuttavia lasciano immaginare, con la loro potente forza vitale, un futuro migliore.

Il cimitero degli ostaggi di Draga, nella sua configurazione non sembra aggiungere “nulla di nuovo o estraneo al paesaggio” (archivio MAO, lettere di Edvard Ravnikar 1949-1990, lettera di Ravnikar a ZZB NOV, 7.10.1952) che lo ospita, piuttosto ne libera il potere evocativo: secondo Edvard Ravnikar, il progetto deve infatti essere calibrato in modo tale da “guidare il visitatore e registrare ciò che è stato, senza pathos, senza pretese, con una disposizione in cui condensare la verità: questo è il compito dell'architetto in questo caso” (*ibid.*). Questo obiettivo viene raggiunto mettendo in relazione le figure del progetto e quelle del contesto; attraverso il movimento si innesca così una modalità di percezione dello spazio nella sua totalità, tale per cui gli eventi possono essere compresi universalmente e intimamente. Ma per “condensare la verità” secondo le intenzioni di Edvard Ravnikar, è opportuno avvicinarsi ancora agli oggetti e scendere fino alla scala del dettaglio per esplicitare il tema della materia e della sua lavorazione. Questo aspetto evoca, con la sua espressività e con la sincerità del materiale la “struttura tettonica del periodo greco arcaico come figurazione del mondo intero, che si esprime in immagini realistiche ed è mossa da un potente ritmo interiore” (Ravnikar 1964, p. 4).

La pietra è il materiale con cui viene realizzato il progetto: i muri sono costruiti con gli stessi massi con cui, nei dintorni,

sono erette altre recinzioni e i contenimenti delle sponde del fiume; le lapidi e il totem sono realizzati in pietra di Aurisina – un calcare di fondo grigio caratterizzato da una particolare durezza – proveniente dalla società Mineral di Sežana (Arhiv Republike Slovenije, Zveze Borcev Slovenije 1238, scatola 21). Tale scelta fa sì che l'architettura, nei suoi elementi fondativi, appartenga a quel preciso territorio.

Come già accennato, gli oggetti innescano precise associazioni mentali nell'osservatore anche in assenza di qualsiasi riferimento figurativo, inoltre la particolare attenzione rivolta al trattamento delle superfici suggerisce, anche a un livello di dettaglio, la costante dialettica tra astrazione e natura presente nell'opera. Per l'esecuzione delle lapidi, nei documenti di archivio vengono sempre esplicitate le seguenti note: “tutte le superfici bocciardate” e “bordo sfaccettato” (Arhiv Republike Slovenije, Zveze Borcev Slovenije 1238 scatola 491), mentre la faccia superiore viene mantenuta liscia. Solo questa parte riflette la luce del sole e rende immediatamente visibile la figura piana del triangolo, che sembra rispondere a quell'impulso di astrazione necessario a “trovare quiete di fronte a quell'immane groviglio che è l'immagine del mondo” (Worringer 2008, p. 22) e che tende a “strappare l'oggetto dal suo contesto naturale [...] per avvicinarlo al suo valore assoluto” (ivi, p. 20). L'impressione di trovarci di fronte a forme astratte dura però solo qualche istante. Si percepisce subito il fusto dei prismi, sul quale sono incisi i nomi delle vittime, e che, al contrario, è scabro: cattura le ombre, agganciando al terreno la figura nella sua tridimensionalità, e si lascia aggredire dalla patina del bosco, rivestendosi parzialmente di una seconda pelle naturale e mutevole, che fonde le pietre con il contesto, conferendo loro personalità e vita.

Riprendiamo allora per intero la frase di Zdenko Kolacio; “altri compiti più grandi sono stati risolti con successo dall'architetto Edo Ravnikar, creando il cimitero commemorativo più bello del nostro paese a Draga vicino a Begunje” (Kolacio 1961, p. 15).

Da cosa è determinata, dunque, la bellezza? Certamente dal fatto che “il cimitero ha una preziosa cornice in uno splendido paesaggio” (*ibid.*), ma anche, e soprattutto, dalla relazione che si crea tra artefatto e natura e che vede partecipare l'essere umano attraverso l'esperienza attiva della memoria. La costruzione del paesaggio, la disposizione delle figure, la

metamorfosi degli oggetti, sono tutte strategie di composizione dello spazio che definiscono la bellezza dell'opera, secondo il principio per cui l'elemento determinante per definirne le qualità estetiche "non è la tonalità sentimentale, ma piuttosto il sentimento stesso, cioè il moto interiore, la vita interiore, l'autoattivazione interiore" (Worringer 2008, p. 41).

## Bibliografia

Cullen G., *The Concise Townscape*, The Architectural Press, New York-London 1961 | Curtis W.J.R., *Abstraction and Representation. The Memorial Complex at Kampor, on the Island of Rab (1952-53) by Edvard Ravnikar*, in Vodopivec A., Žnidaršič R. (a cura di), *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, Springer, Wien 2010, pp. 33-50 | Gostiša L. (a cura di), *Likovni svet: arhitektura, slikarstvo, kiparstvo in umetna obrt*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1951 | Hildebrand A., *Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhangs architektonischer Situationen*, in Id., *Gesammelte Aufsätze*, Heitz, Straßburg 1909, pp. 289-296 | Kolacio Z., *Spomenici narodnooslobodilačkoj borbi u Sloveniji*, in "Arhitektura", n. 15, 1961, pp. 15-18 | Kopač V., *Edo Ravnikar, risar in grafik v vojni in obnovi*, in Achleitner F., Ivanšek (a cura di), *Hommage à Edvard Ravnikar. 1907-1993*, France in Marta Ivansek, Ljubljana 1995, pp. 212-215 | Moravánszky Á., *The Optical Construction of Urban Space. Hermann Maertens, Camillo Sitte and the Theories of 'Aesthetic Perception'*, in "The Journal of Architecture", vol. 17, n. 5 (*Townscape Revisited*), 2012, pp. 655-666 | Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Bollati Boringhieri, Torino 2006 | Prelovšek D., *Jože Plečnik. 1872-1957* (1997), Electa, Milano 2005 | Ravnikar E., *Hostages' Cemetery. Draga near Begunje, Slovenia* (1953), in Vodopivec A., Žnidaršič R. (a cura di), *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, Springer, Wien 2010, pp. 97-102 | Ravnikar E., *Vitalnost Plečnikovega neoklasicizma*, in "AB", n. 62/63, 1982, pp. 3-7 | Ravnikar E., *Arhitektura, plastika in slikarstvo*, in "Sinteza", n. 1, 1964, pp. 2-15 | Ravnikar E., *Spomenik NOB na Rabu*, in "Arhitekt", n. 11, 1954, pp. 14-15 | Semerani L., *La coltivazione archeologica della terra*, in *Jože Plečnik, il ritorno del mito*, Cluva, Venezia 1983, pp. 3-7 | Skansi L., *Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation* | *Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", n. 6 (*Magic*), primavera-estate 2022, pp. 142-157 | Skansi L., *The "Restless Allure" of (Architectural) Form. Space and Perception between Germany, Russia and the Soviet Union*, in Leach A., Macarthur J., Delbeke M. (a cura di), *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, Routledge, London-New York 2015, pp. 43-60 | Worringer W., *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), a cura di Pinotti A., Einaudi, Torino 2008.



**“Nel paesaggio incolore di ghiaccio, neve e roccia, gli edifici dovevano stagliarsi con straordinaria vividezza. Costruiti su una parte rialzata del terreno, erano visibili in lontananza, e più ci si avvicinava più diventavano impressionanti. Ogni costruzione era colorata vivacemente e irta di forme protuberanti come un corallo. Alcune erano larghe più di sei metri; tutte alte abbastanza da sembrare imponenti. Più da vicino si riuscivano a distinguere enormi zanne ricurve e ossa gigantesche. I grandi pezzi di scheletro non servivano solo come decorazione: erano il materiale con cui erano fatte le costruzioni.”**  
 — Barnabas Calder, *Architettura ed energia. Dalla preistoria all'emergenza climatica*, 2021

Giovanni Carli

## Di teschi e predatrici. Raccontare la casa primitiva

Tra i termini che maggiormente riempiono le pagine e animano i dibattiti della cultura architettonica contemporanea, “sostenibilità” occupa una posizione in prima linea. È spesso accomunata a una visione per una progettazione responsabile, distributrice di promesse ecologiche per un futuro rassicurante e orientato verso sinergie comunitarie tra l’umano e il non umano. All’interno del roseo discorso “sostenibile” sembra quasi che la speranza annulli lo sforzo. Risulta però opportuno sottolineare come la sostenibilità, *de facto*, derivi il suo significato originario da una forma di “resistenza”: *substenerere* nel gergo militare delle antiche legioni romane indicava infatti il sapersi difendere dall’impeto del nemico. Le righe della citazione in *exergo* tratte dal libro *Architettura ed energia* di Barnabas Calder inquadrano il fare-progetto nella buona pratica della sopravvivenza. Nel Pleistocene superiore (approssimativamente tra i 40.000 e i 10.000 anni fa), durante il periodo glaciale di Würm, l’*Homo sapiens* si scopre progettista: la prima casa è il primo rifugio, e si fa archetipo osteologico. Le fondamenta della prima casa – i reperti finora analizzati sono stati tutti rinvenuti in una fascia di territorio compresa tra l’Ucraina e la Russia – erano teschi di mammut affondati nel terreno, “le aperture naturali dei teschi erano usate come basi per sostenere ossa grandi e pesanti che si ergevano inclinate l’una verso l’altra come i pali di una tenda indiana. Probabilmente su queste robuste strutture venivano tese pelli di animali, in modo da creare un riparo dalle intemperie, e poi venivano aggiunte altre ossa come rinforzi e decorazioni” (Calder 2022, p. 5). L’uomo-cacciatore espone la morte e la trasforma in vita, fa della propria preda non solo nutrimento, ma anche

architettura, e non ne risparmia nessuna parte. Non è quindi casuale che etimologicamente “casa” contenga la radice greca *kas* ovvero “pelle”. Nello spazio i corpi si scambiano qualità e dimensioni e insieme vanno incontro al deperimento. Con l’incipit di *Architettura ed energia* Calder non fa altro che ricordarci il principio anatomico dell’architettura: “grazie a questi primi edifici possiamo osservare, con una chiarezza a volte oscurata dalla complessità di società più recenti, il modo in cui 14.500 anni fa l’energia ha dato forma all’architettura. Queste case erano strumenti che permettevano agli esseri umani di cacciare l’abbondante selvaggina delle gelide praterie settentrionali e sono state costruite per controllare l’energia trattene-  
ndo al loro interno il calore del fuoco” (ivi, pp. 6-7).

Impossibile, a questo punto, non fare riferimento, seppure brevemente, a quella capanna primitiva dell’abate Laugier passata sotto la lente di Joseph Rykwert che, in estrema sintesi, la definisce “un puro distillato di natura” (Rykwert 2005, p. 62). La costruzione adamitica è però inserita in un contesto iconicamente idilliaco, l’Eden per l’appunto, in cui l’istinto della sopravvivenza e il genio creativo stimolato dalla scarsità di mezzi non sono contemplabili. Nel giardino del Paradiso la Natura è già progetto della Ragione e ai coniugi biblici spetta il predestinato compito di abitare una capanna che è già “fondamento per una nuova teoria dell’architettura [...] e pertanto una guida sia per tutti gli architetti futuri sia per i teorici e i *philosophes*” (ivi, p. 63). Quanto Barnabas Calder vuole affermare nella sua ricerca tra progetto ed energia sembra rispondere alla chiamata di Victor Papanek quando, ormai più di cinquant’anni fa, dichiarava che “esistono in natura manifestazioni di strutture primitive che non sono mai state opportunamente studiate” (Papanek 2022, p. 249). Tra gli esempi raccolti in *Design per il mondo reale*, si scopre che in Australia e in Papua Nuova Guinea vivono uccelli-giardinieri che spianano radure nella foresta e ai loro margini costruiscono elaborate torri di erba e foglie. Su torri e radure dispongono decorazioni scelte e raggruppate attentamente: corolle di fiori, conchiglie o oggetti brillanti come pezzi di vetro (cfr. ivi, pp. 354-355). L’operazione dell’uccello-giardiniere è interpretabile come il raddoppiamento del proprio habitat: l’animale sfrutta tutto ciò che ha a disposizione, dal biologico all’artificiale, per soddisfare la necessità atavica, insita nei suoi stessi geni,

del fare-progetto, replicando l’*Homo sapiens* che reinventa le carcasse dei mammut. Nell’archeologia del presente, *Unbuild Together: Archaism vs Modernity*, l’installazione ospitata all’interno del padiglione dell’Uzbekistan a cura di Studio KO in occasione della 18. Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, *The Laboratory of the Future* (2023), mette in scena una simile strategia di primitivismo attraverso una struttura a matryoska. All’interno, al centro del padiglione, si erge un oggetto unico e monumentale, labirintico, che reinterpreta l’architettura dei *qalas*, antiche fortezze militari zoroastriane (VI-XII secolo) del Karakalpakstan contaminandola con la tecnica costruttiva veneziana in mattoni. Il corpo solido appare quale reliquia rinvenuta *in situ*, nonostante appartenga a un altrove geograficamente distante. I mattoni del *qalas*, recuperati in quanto scarti da cantieri all’oggi operativi nella città lagunare, si stratificano a quelli onnipresenti all’interno della sale dell’Arsenale estendendone i confini. In uno spazio immerso nella semi-oscurità, illuminato dai frammenti di luce delle ceramiche color lapislazzulo tipiche delle cupole delle moschee e delle madrase dell’Asia Centrale, l’invito è orientato alla perdita delle coordinate: sparire nell’ombra è l’occasione per entrare nella dimensione arcaica in cui è l’istinto a guidare verso l’obiettivo. Sempre a Venezia, in occasione della mostra *Machines à penser* curata da Dieter Roelstraete presso la Fondazione Prada nel 2018, le capanne del “buon ritiro”, le capanne dei filosofi come quella di Heidegger nella Foresta Nera, quella di Wittgenstein sul fiordo di Skjolden e ancora quella di Ian Hamilton Finlay intitolata a Adorno, mostrano “l’architettura impiegata come strumento per raccontare il pensiero e indagare le relazioni tra interiorità e esteriorità, tra privato e pubblico, tra individuo e società” (Rocca, Leveratto 2020, p. 39). Sarebbe però anacronistico tornare a proporre oggi la capanna del “buon selvaggio” come modello abitativo. Di certo, come sostenuto da Joseph Rykwert, la capanna rimarrà sempre un paradigma, se non “il paradigma”. Ma in un’era in cui “all’ordine terreno subentra l’ordine digitale e l’ordine digitale *derealizza* il mondo *informatizzandolo*” (Han 2023, p. 5), la casa primitiva segue il corso del suo “naturale” aggiornamento. Il cambiamento tecnologico è un tema ricorrente, e lo è ormai da tempo. Il numero 96 della rivista “Ottagono” affronta già nel 1990 l’anti-domestico interrompendo la convenzione di vivere

la casa come “santuario”. L’anima serena della vita non si può più riconoscere nell’ardere placido e confortevole del focolare, ma le qualità domestiche sono ora rintracciabili nella dispersione. La *Spartan Villa* (1992) di Bernard Tschumi offre un primitivismo depauperato supportato da soluzioni hi-tech, converte l’ambiente mitologico del Paradiso in un luogo privo di oggetti dove i confini degli ambienti di soggiorno e dello spazio di lavoro, distaccati dal corpo della casa e denudati di qualsiasi ornamento, si espandono e si inclinano oltre il confine di proprietà esponendo non più zanne e pellicce bensì dispositivi elettronici di uso quotidiano (TV, fax, pc, ecc.), nuovi feticci della società di massa che consentono l’ubiquità dei corpi, almeno virtualmente. Oltre a valutare il successo e l’insuccesso di tecnologie un tempo sconcertantemente futuristiche e ora onnipresenti, come le criptovalute, la *blockchain* e i software di identificazione biometrica, è necessario riconoscere che l’architettura collaborerà con l’ingegneria neuromorfica, la bioinformatica, le auto senza conducente, la biologia sintetica e gli altri progressi che segneranno il prossimo futuro (cfr. Rawsthorn 2022, p. 9). La sperimentazione tecnologica applicata alla dimensione domestica può portare a soluzioni strategiche per il pianeta. È di nuovo la 18. Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, *The Laboratory of the Future*, a fornire un esempio significativo. Con *Sweating Assets* il padiglione del Regno del Bahrain, curato da Maryam Aljomairi e Latifa Alkhatat, sembra quasi volere recitare un *mea culpa* proponendo una soluzione riparatoria al peccato climatologico. L’aria condizionata ha “rivoluzionato” il mondo (lo diceva già Rem Koolhaas nel 2001 in *Junkspace*): la climatizzazione degli ambienti interni ha offerto all’uomo il potere di controllare il clima. Le macchine di condizionamento, da un lato garantiscono comfort e benessere, dall’altro sono dispositivi che richiedono una tale quantità di energia da poter causare black-out di intere metropoli. *Sweating Assets* cerca di sfruttare l’aria condizionata per un altro fine, oltre a garantire temperature artiche in terre desertiche. Il progetto studia come l’acqua di condensa generata dal funzionamento delle macchine refrigeranti possa essere raccolta, canalizzata e riutilizzata per irrigare le coltivazioni. Se la vita quotidiana in contesti aridi urbanizzati, come quelli degli Stati del Golfo, dipende da sistemi complessi, tale intuizione consentirebbe una circolarità energetica

che potrebbe risolvere la siccità ormai colonizzatrice di sempre più vasti territori.

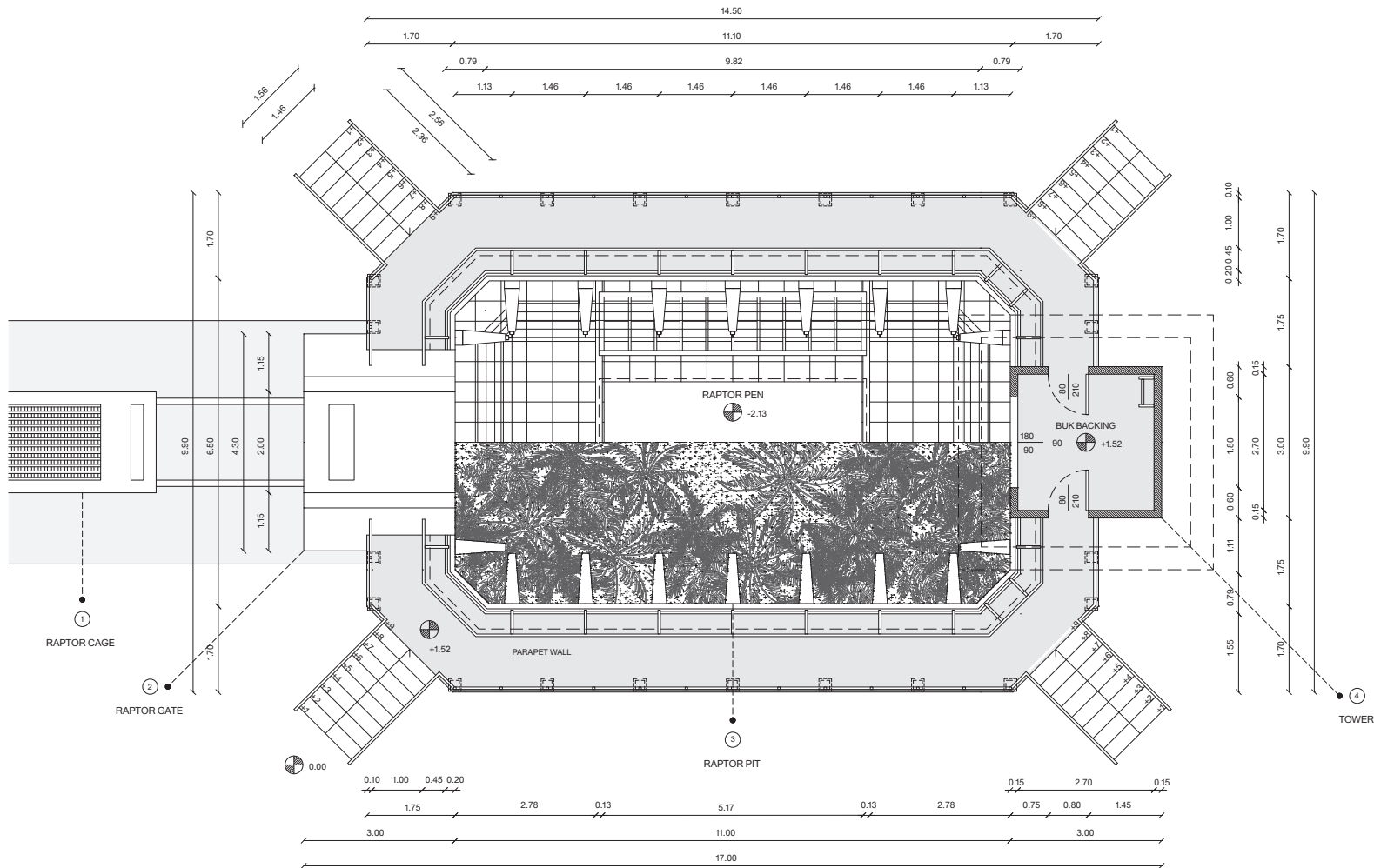
La prospettiva tecnocratica può anche portare a derive primitiviste sfocianti in deliranti cosmogonie: “la pretesa di piegare la natura al volere dell’uomo è un errore” (Blom 2023, p. 303) considerando l’upgrade evolucionistico autoindotto del *sapiens* che si vede “sul punto di diventare un dio, pronto ad acquisire non solo l’eterna giovinezza, ma anche le capacità divine di creare e di distruggere” (Harari 2014, p. 515). In merito a ciò si conduce di seguito una riflessione su un’architettura della fantascienza che risulta utile ai fini dell’argomentazione.

Scrivono Tomás Maldonado: “per gli ecologi l’ambiente umano’ è – definito con oggettività quasi polemica – uno dei tanti sottosistemi che compongono il vasto sistema ecologico della natura. Gli stessi ecologi, tuttavia, non esitano ad attribuire al nostro sottosistema un ‘comportamento’ molto particolare, il più singolare tra quanti si possano riscontrare sul nostro pianeta. Questo carattere eccezionale dell’‘ambiente umano’ non è, ancora una volta, una finzione antropocentrica. È abbastanza evidente che il nostro sottosistema si distingue anzitutto per la sua possibilità di usare (o meglio abusare) delle relazioni con gli altri sottosistemi e influenzare radicalmente il loro destino. Anche tutti gli altri sottosistemi possono turbare un equilibrio ecologico estraneo, ma soltanto il nostro dimostra di essere in possesso, oggi, della capacità virtuale e reale di provocare perturbazioni sostanziali, cioè irreversibili, nell’equilibrio degli altri sottosistemi” (Maldonado 2022, pp. 34-35).

Per riassumere, l’uomo contemporaneo possiede tutte le facoltà, e i mezzi, per favorire il caos entropico del Grande Sistema della Materia. Nel romanzo *Jurassic Park* (1990) di Michael Crichton – poi divenuto film con la regia di Steven Spielberg nel 1993 – un gruppo di scienziati finanziati dal miliardario visionario John Hammond riescono, attraverso l’ingegneria genetica, a ricreare alcune specie di dinosauri “allevati” in un’isola del Pacifico al largo del Costa Rica, destinata a divenire “il parco di divertimenti più avanzato del mondo intero, integrato con le più recenti tecnologie. E non parlo di giostre e baracconi, quelle ce le hanno tutti – no! – noi abbiamo creato delle attrazioni biologiche viventi, così stupefacenti che cattureranno l’immaginazione dell’intero pianeta!” (Crichton 1990, p. 55). Tutti gli esemplari creati in vitro che abitano il *Jurassic*

*Park* sono femmine, al fine di prevenire la riproduzione. L'opera di Crichton è un revival di quella che Michele Cometa definisce la *dinofascination*, nata nell'età vittoriana con l'istituzionalizzazione dei grandi musei di storia naturale oltremarina e oltreoceano, tutti categoricamente contraddistinti dalla presenza di uno scheletro di sauro appeso al soffitto nella hall d'ingresso, e ancora florida negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo; "il dinosauro, oltre a essere l'animale totemico della modernità, è prima di tutto una paleofantasia che ci permette di discutere della *nostra* estinzione, della *nostra* prevedibile catastrofe e dei disastri dell'antropocene (che ai tempi era ancora da inventare)" (Cometa 2022, p. 157). Guardando oltre i risultati dei biotecnologi, il *Jurassic Park* è, *de facto*, un progetto di architettura, condotto con lucidità teorica e metodologica. Ogni specie di dinosauro è libera di muoversi all'interno di un comparto dell'isola più o meno esteso, protetto da un recinto elettrico ad alta tensione per l'incolumità dei visitatori. Tenuiti quindi in cattività, i dinosauri passano dall'essere mostri a essere animalizzati in quanto forme visibili di intrattenimento (cfr. Baird 1998). Solo a una specie è negato questo "trattamento": le tre velociraptor (ipocoristico "raptor"), bipedi carnivori di cui Crichton falsifica le reali misure descrivendoli alti e lunghi due metri (secondo studi recenti avevano proporzioni simili a un tacchino adulto), sono infatti ospitate all'interno di una particolare struttura denominata *Raptor Pit*. Nel romanzo il *Raptor Pit* è descritto per la prima volta quando il team di specialisti, invitato da Hammond al fine di ricevere l'approvazione per l'apertura del parco al pubblico, chiede di vedere le tre esemplari. Ed Regis, guardiacaccia, e Henry Wu, capo-laboratorio, spiegano ai paleontologi che le raptor erano state inizialmente inserite nel parco, ma per motivi di sicurezza ne erano state rimosse; erano infatti fuggite più volte dal loro recinto originale e avevano ucciso due operai e ferito un terzo. Dopo il vano tentativo di utilizzare radiocollari per la geolocalizzazione (che sono stati rapidamente rosicchiati), si è deciso di confinarle in un luogo più sicuro e di più facile controllo. Il *Raptor Pit* (letteralmente "pozzo dei raptor") è un recinto rettangolare, il lato lungo misura quindici metri mentre il lato corto dieci, è scavato nel suolo a una profondità di due metri e all'intorno è circondato da una robusta rete elettrificata alta quattro metri, rinforzata con filo spinato. A una delle estremità

si innalza una torre di controllo di chiara evocazione militaristica, agli angoli del recinto quattro rampe di scale conducono a un camminamento perimetrale di sorveglianza; all'altra estremità è infine collocato un portale munito di binari su cui scorre una gabbia di sicurezza per il trasporto delle raptor in caso di necessità. L'interno del recinto è fittamente piantumato al fine di replicare l'habitat di una selva giurassica: "nessuno poteva dire di averli visti. Neppure le leggende erano capaci di descriverli. Ma si poteva udirli, dal raspare delle loro grinfie" (Calasso 2023, p. 59). Dall'alto un braccio meccanico cala all'interno dello sprofondo la preda-pasto (il sogno meccanico della *Plug-in City* del 1964 immaginata dagli Archigram), un bovino adulto, necessariamente vivo in quanto destinato a partecipare al rituale della "caccia". La folta vegetazione contenuta nello spazio compresso del "pozzo", nutrita anche dagli "amabili resti" delle prede, fa filtrare fiocamente la luce solare. La struttura sembra quindi definibile nell'immediato come un dispositivo di potere e coercizione, marcato per di più dalla presenza della torre di controllo. Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* (1975) spiega come il panopticon predisponga unità spaziali che permettano di vedere e riconoscere senza interruzione. Nel panopticon il principio della "segreta" è ribaltato, o meglio delle sue tre funzioni – rinchiodare, privare della luce, nascondere – non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto l'ombra possa fare. La visibilità è una trappola (cfr. Foucault 1976). Se gli architetti del *Jurassic Park* avevano pensato che il *Raptor Pit* fosse un'ingegnosa soluzione che limitasse i movimenti delle raptor, la sua struttura rivela invece l'esatto opposto: le predatrici necessitano dell'ombra per progettare l'agguato e il *Pit* offre ai suoi ospiti quell'esclusione totale dal gioco mediatico del parco che si tramuta in forma di resistenza in grado di mettere in discussione tutta la logica del sistema. Quando infatti una serie di sfortunati eventi porta all'interruzione dell'energia elettrica su tutta l'isola e alla conseguente "fuga" dei sauri dai propri comparti, nessuno è in grado di confermare dove si trovino le raptor. All'interno e dall'interno del recinto nulla si scorge, il progetto insiste sull'instabilità e sulla sorpresa, sulla confusione e sulla mescolanza, come la grande gabbia di metallo e rampicanti della *Real City: Frankfurt* (1986) disegnata da Peter Cook: "e siccome l'architettura è



Jurassic Park Raptor Pit, planimetria. Rielaborazione grafica di Stefano Eger, 2023.

attualmente alla ricerca di una ‘narrazione’ quale trascrizione di una visione, asservita oppure critica, l’esteriorizzazione immaginaria diviene tangibile e apparente, resa di un’eloquenza straordinaria” (Celant 2018, pp. 195-196).

Come la casa dei teschi di mammut, il *Raptor Pit* è un prototipo altro di capanna primitiva, anzi preistorica, dove persiste l’atavica sensazione del “sentirsi a casa” per i suoi abitanti e in cui è riconoscibile “il momento dell’architettura” fissato da Bernard Tschumi in *Architettura e disgiunzione*, “il momento in cui l’architettura è vita e morte allo stesso tempo, quando l’esperienza dello spazio diventa il suo stesso concetto. Nel paradosso dell’architettura la contraddizione tra concetto architettonico ed esperienza sensuale dello spazio si risolve in un punto di tangenza: il punto di decomposizione, quello che tabù e cultura hanno sempre rifiutato” (Tschumi 2005, pp. 61-62).

L’*hybris* dell’uomo-dio porterà al tragico epilogo del *Jurassic Park* quando torna in scena il ripetersi della storia: l’isola sarà bombardata dall’alto per cancellarne le tracce. Per i dinosauri la minaccia arriva sempre dal cielo. Il ciclo però non è concluso, e ciò è confermato da una delle citazioni più note del romanzo: “Dio crea i dinosauri, Dio distrugge i dinosauri, Dio crea l’uomo, l’uomo distrugge Dio, l’uomo crea i dinosauri, i dinosauri mangiano l’uomo, la donna eredita la terra”. Inizia qui un nuovo corso del progetto domestico, ovvero quello che Ifñaki Ábalos sottolinea nel capitolo finale del *Buon abitare*: “il processo che porterà alla costruzione della casa del pragmatismo inizia con la lotta di un folto gruppo di femministe [...] di lì inizia la messa in discussione dell’organizzazione spaziale tradizionale della casa in cui le tecnologie vengano utilizzate per facilitare la quotidiana manutenzione di uno spazio flessibile” (Ábalos 2009, pp. 196-197).

## Bibliografia

Ábalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità* (2000), a cura di Melotto B., Marinotti, Milano 2009 | Baird R., *Animalizing Jurassic Park’s Dinosaur: Blockbuster Schemata and Cross-Cultural Cognition in Threat Scene*, in “Cinema Journal”, vol. 37, n. 4, estate 1998, pp. 82-103 | Blom P., *La natura sottomessa. Ascesa e declino di un’idea* (2022), Marsilio, Venezia 2023 | Calasso R., *L’animale della foresta*, Adelphi, Milano 2023 | Calder B., *Architettura ed energia. Dalla preistoria all’emergenza climatica* (2021), Einaudi, Torino 2022 | Celant G., *Architettura + Design. 1965-2015*, Quodlibet, Macerata 2018 | Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021 | Cometa M., *Paleobiologia dell’immagine. Sul futuro della cultura visuale*, in Mengoni A., Zucconi F. (a cura di), *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, Mimesis, Milano 2022, pp. 152-169 | Crichton M., *Jurassic Park*, Alfred A.

Knopf, New York 1990 | Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1976 | Han B.-C., *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale* (2021), Einaudi, Torino 2023 | Harari Y.N., *Da animali a dèi. Breve storia dell’umanità* (2011), Bompiani, Milano 2014 | Koolhaas R., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2006 | Maldonado T., *La speranza progettuale. Ambiente e società* (1970), a cura di Chiapponi M., Riccini R., Feltrinelli, Milano 2022 | “Ottagono”, n. 97 (*Domestico/Antidomestico* | *Domesticity/Counter-Domesticity*), dicembre 1990 | Papanek V., *Design per il mondo reale. Ecologia umana e cambiamento sociale* (1971), a cura di Clarke A.J., Quinz E., Quodlibet, Macerata 2022 | Rawsthorn A., *Design as an Attitude*, a cura di Diré C., JRP | Ringier-Les presses du Réel, Geneve-Dijon 2022 | Rocca A., Leveratto J., *Thoreau e Kaczynski, la capanna mediatica. Costruire un manifesto* | *Thoreau and Kaczynski, the Media Cabin. Building a Manifesto*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, n. 3 (*Nella selva* | *Wildness*), autunno-inverno 2020, pp. 36-48 | Rykwert J., *La casa di Adamo in Paradiso* (1972), Adelphi, Milano 2005 | Tschumi B., *Architettura e disgiunzione* (1994), Pendragon, Bologna 2005 | Weiss K. (a cura di), *Peter Cook on Paper*, catalogo della mostra, The Danish Architectural Press-Louisiana Museum of Modern Art, København 2022.

## Raccontare la soglia

“La soglia è qui, la soglia accogliente, la soglia che non incute rispetto per la sua maestà. Le immagini [...] sul telaio dei sogni, tessono la salda tela dell’intimità. [...] Allora, l’oggetto che si apre è, direbbe un filosofo matematico, la prima differenziale della scoperta. Il fuori è cancellato d’un tratto e tutto è preda della novità, della sorpresa, dello sconosciuto. Il fuori non significa più niente e perfino le dimensioni del volume, supremo paradosso, non hanno più senso, perché si è appena aperta una dimensione: la dimensione dell’intimità. [...] Lo spazio appare, [...] come il soggetto del verbo *dispiegarsi*, del verbo *ingrandirsi*. [...] Il dentro ed il fuori sono ambedue intimi, sono sempre pronti a capovolgersi, a scambiare la loro ostilità. Se vi è una superficie limite tra un tale dentro ed un tale fuori, tale superficie è dolorosa da ambedue le parti.”

— Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, 1957

Il *dentro* e il *fuori*, l’*interno* e l’*esterno*, entità dello spazio intimo e dello spazio del mondo, diventano consonanti ai limiti del costruito, si toccano e si confondono. Nella drammatica messa in scena della ballata tra interno ed esterno – da qui lo stesso nome dello studio Inside Outside (Blaisse, Ota 2007) – di Petra Blaisse, l’invisibile superficie della soglia reagisce alle procedure del comporre adottate in occasioni spaziali tanto alla scala urbana quanto – e soprattutto – a quella architettonica. L’aggettivo “tessile” sottratto con delicatezza al mondo sartoriale e rivolto allo spazio costruito nella riflessione di Blaisse non cerca soltanto di descrivere la ricorrente operazione compositiva che a una rigida geometria strutturale accosta in seguito un segno organico a tradirne la regolarità, ma rintraccia la dimensione simbolica del rapporto tra interno ed esterno e dei temporanei limiti del costruito introdotta dall’instabile margine tessile.

I progetti del Netherlands Architecture Institute (NAi) (van Dijk 1988, pp. 44-55; Maas 1988, pp. 18-21; Rodermond 1988, pp. 40-41) – nella sua versione non realizzata su progetto di OMA, a fronte del realizzato progetto di Jo Coenen – e della Kunsthall, immersi in quel “*défilement d’espaces complémentaires*” (Brunier 1996, p. 106) con cui Yves Brunier definisce il progetto del 1988 del Museumpark di Rotterdam, costituiscono forse i due poli dell’ideale compimento, in un ampio e complesso progetto unitario da leggersi obbligatoriamente nella sua dimensione pluriscalare, di un piano sequenza architettonico senza soluzioni di continuità, il cui margine può quindi solo parzialmente riconoscersi nella soffocata finitezza del disegno.

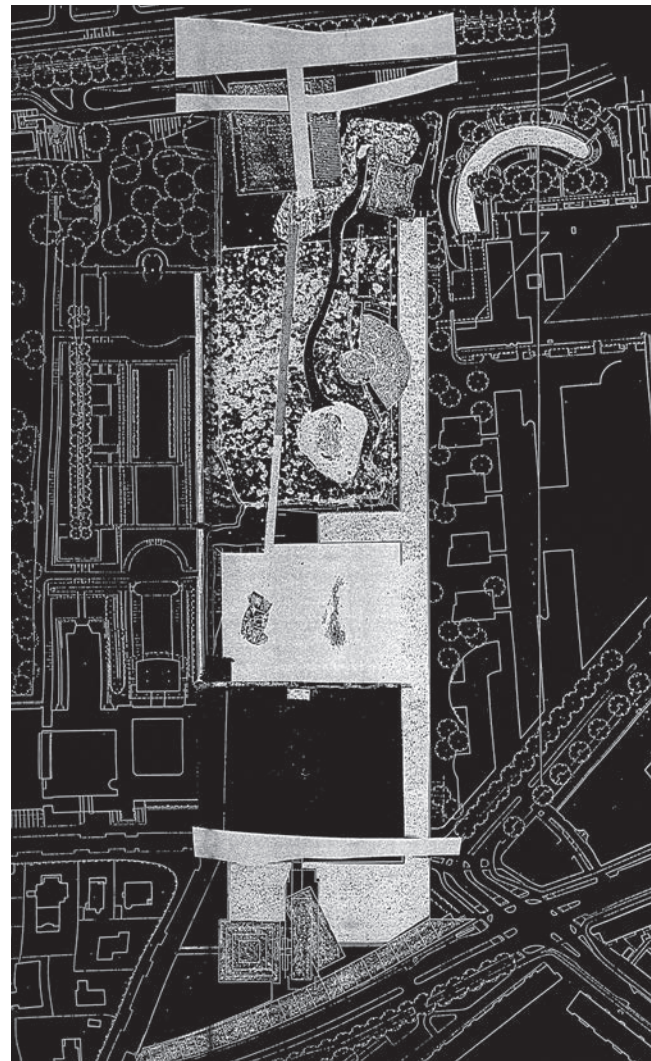
Inteso come un grande tessuto disteso a *foderare* l’esteso *terrain vague* – nell’accezione di Constant Nieuwenhuys come “spazio neobabilonese” (Careri 2001, p. 80) – nelle immediate prossimità del museo Boijmans Van Beuningen, il parco, con i suoi due avamposti di accesso a nord e sud, si preparava a essere il naturale dispiegamento dello spazio interno del NAi e della

Kunsthal, in una dinamica sequenza di “stanze passanti” a cielo aperto le cui geometrie segrete si rintracciano nella lettura dei fatti urbani più prossimi al luogo a cui il progetto risuona.

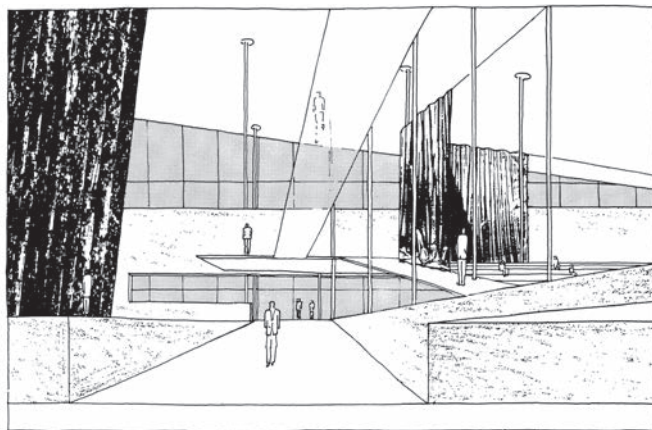
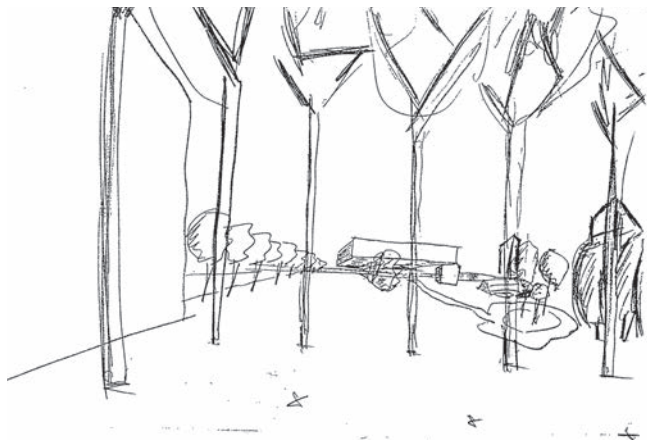
Intesi quindi come scene di una generale *promenade architecturale* che rifiuta i limiti fisici del costruito e che reagisce all'irregolarità orografica e all'idrografia dell'area, gli edifici e le quattro zone a cielo aperto che compongono il disegno del parco avrebbero costituito la narrazione architettonica che Rem Koolhaas, Petra Blaisse e Yves Brunier avevano immaginato per l'area conosciuta come Land van Hoboken (De Bruijn, Schwartz 1994), preservando comunque l'immagine di *vuoto* senza cancellarne l'evidenza che i bombardamenti della seconda guerra mondiale avevano generato, e includendo il progetto in una più ampia operazione di definizione di cinture urbane di cui i parchi, anche esistenti, avrebbero costituito una consonante costellazione puntuale.

Una prima “stazione”, il bianco piano che si protende dal trasparente perimetro del NAI, preservava la profondità del vicino museo Boijmans accogliendo il ritmo dei pilastri del volume triangolare, trasfigurandoli in un fitto frutteto di meli. Lo spazio etereo e nebbioso si moltiplicava nella parete di acciaio a fondale, quinta e preludio al successivo podio sopraelevato, esteso palcoscenico in asfalto nero che avrebbe ospitato temporanee rappresentazioni all'aperto. Da qui, un percorso pedonale attraversava il vivace e sinuoso tessuto della vegetazione abbandonata che avvolgeva i sedimi del lago e del teatro all'aperto oggi non più visibile. La metaforica anabasi proseguiva quindi fino al cospetto del secondo pesante protagonista, la Kunsthal, che subisce l'estensione del ponte sopraelevato risolvendone il salto di quota verso il grande asse stradale di Westzeedijk.

La costruzione sequenziale per blocchi è il continuo filmico del progetto di Koolhaas-Blaisse-Brunier, dove la *consecutio* di ambienti cuciti uno di seguito all'altro rispetta conseguenze spaziali proprie di un interno. Attraverso ciò che Blaisse definisce “poetry of vestibule” (Blaisse 1996, p. 21), prologo d'ingresso tuttavia aperto, i primi due basamenti del progetto che si protrendono dall'edificio del NAI divengono occasione di riflessione per una lettura dello spazio esterno trasfigurato alla dimensione domestica. Tanto alla scala urbana quanto a quella architettonica, la composizione si origina dall'imposizione di una griglia modulare dedotta dal contesto che attraverso indotte variazioni costituisce l'invenzione in grado di *domare* la complessità del



OMA/Rem Koolhaas, Yves Brunier, Petra Blaisse, Presentazione del progetto del Museumpark con l'edificio del Netherlands Architecture Institute di Jo Coenen, 1996. Collection Het Nieuwe Instituut / OMAR4495.



OMA/Rem Koolhaas, Schizzo dei volumi all'interno del Museumpark: vista da Westzeedijk verso ovest, 1987. Collection Het Nieuwe Instituut / OMAR1553.  
OMA/Rem Koolhaas, Petra Blaisse, Montaggio dei tendaggi interni del Netherlands Architecture Institute (NAi), 1988. Collection Het Nieuwe Instituut / OMAR4230.

progetto e dei manufatti architettonici che in esso sono precipitati. Così come il Parc des Buttes-Chaumont di Parigi viene eletto da Brunier (ivi, p. 23) a immagine significativa della mite *resistenza* e accettata convivenza del parco con la metropoli, allo stesso modo il Museumpark diviene avamposto naturale che tuttavia ha assunto in sé alcune delle forzate geometrie sottese alla città che lo ospita – peraltro atterrando all'interno del vuoto urbano secondo un quasi millimetrico orientamento sull'asse nord-sud di Rotterdam –, conquistando la dimensione pluriscalarare propria della ricerca della stessa Blaisse negli anni successivi.

Per quanto l'immagine del parco raggiunge un compimento solo parziale – il frutteto ad esempio non verrà realizzato per problematiche economiche legate alla necessaria manutenzione e negli anni, fino a oggi, l'intero progetto ha subito sostanziali modifiche che ne hanno per sempre compromesso l'immagine originaria –, il progetto del Museumpark costituisce tuttavia un esito nodale nello sviluppo della successiva riflessione dei suoi architetti, e un momento essenziale dell'emancipazione dell'elemento tessile nel lessico della sua progettista all'interno dei futuri progetti con OMA/Rem Koolhaas.

I dispositivi che rompono la altresì rintracciabile regolarità dei piani, e che si fanno quante nella messa in scena di figure eterogenee nel parco, sono i due grandi tendaggi del NAi e della Kunsthal che, nell'originario progetto non realizzato nella sua totalità, avrebbero strutturato un efficace dialogo a distanza, in una generale messa in discussione delle soglie anche degli spazi interni. Oggetti destabilizzanti, accidenti impreveduti sulla struttura regolare.

Due grandi tendaggi che avvolgono un auditorium; elementi in attesa, la cui chiusura non sembra essere solo transitoria, ma priva di tenuta. Il sipario non asfissia: confina senza minacciare la respirazione, delimita senza isolare.

Svelando le potenzialità della propria architettura, il tendaggio corrompe la rettilineità delle linee, perverte la chiarezza dei volumi per l'impatto di queste presenze temporanee, interventi impreveduti. Un'architettura che, allo stesso tempo, è anche la negazione di sé stessa: il tendaggio definisce spazi per distruggerli, disvela scene all'osservatore per poi, nell'istante successivo, celargli. Gli edifici, qui convertiti in attori, perdono la loro fissità e cedono qualsiasi resistenza al regno degli atti della grande messa in scena che è il Museumpark. La rapida successione

di ambienti-immagine ricostruisce una sequenza in cui i giunti logici, le paratie tessili, agiscono da dissolvenze cinematografiche che servono a dare l'idea del passaggio del tempo, di un cambiamento di scena o, comunque, di una transizione. Come in alcuni interni di Carlo Mollino, progettista caro a Blaisse, i nodi di transizione sono del tutto semplici, senza bussole, senza introduzioni e senza alcuna sottolineatura tridimensionale, perché la soglia tra un ambiente e un altro necessita quasi di un'accelerazione per essere il più possibile osmotica.

Mentre il tendaggio intorno alla Kunsthal – oggi non più visibile nella sua consistenza originaria poiché sostituito – venne realizzato in toni neutri, dal grigio al nero, il dispositivo tessile del NAI, dai montaggi e disegni di progetto, avrebbe richiamato le tonalità dell'oro, in una suggestione di fondo ai tendaggi del *Café Samt und Seide* di Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich del 1927 a Berlino che, attraverso una generale operazione compositiva per via retorica, vengono portati all'interno di una rilettura della pianta del *Museo per una piccola città* (1942), ancora una volta di Mies van der Rohe.

È proprio a partire da questo elemento instabile che si sviluppa la successiva riflessione a scala architettonica di Petra Blaisse intorno al tendaggio e al suo diretto confronto con il manufatto “contenente” che lo ospita, accrescendo la propria potenza e autonomia compositiva. Nell'incessante ricerca di un equilibrio forse mai pienamente raggiunto, i tendaggi della Villa dall'Ava (1991) – anche qui il progetto del parco sarà di Yves Brunier – e soprattutto della Maison à Bordeaux (1998) annullano i limiti del costruito, espandendo le superfici interne fino a traguardare l'orizzonte più prossimo e costituendo due dei più efficaci risultati architettonici immediatamente successivi della sua progettista, nell'affrontare la tematica dell'instabilità del costruito fino alla stretta contemporaneità. Il tendaggio subisce la corrente e rivela il disordine dei rapporti che l'interno intrattiene con l'esterno, in un generale drammatico dispiegamento dell'intimità architettonica verso la scena urbana.

## Bibliografia

Bachelard G., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1975 | Banu G., *Le rideau. Ou la fêlure du monde*, Adam Biro, Paris 1997 | Blaisse P., *Avoiding Architecture. A Manifesto*, in “Materia architectura”, n. 14, giugno 2017, pp. 116-120 | Blaisse P., *Introduction*, in Robertson L., *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture* (2003), Coach House Books, Toronto 2011, pp. 7-8 | Blaisse P., Ota K., *Inside Outside / Petra Blaisse*, NAI Publishers, Rotterdam 2007 | Blaisse P., *A Personal Impression*, in Jacques M., *Yves Brunier. Landscape Architect*, catalogo

della mostra, Arc en reve centre d'architecture-Birkhäuser, Bordeaux-Basel 1996, pp. 18-24 | Böck I., *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas. Essays on the History of Ideas*, Jovis, Berlin 2015 | Brunier Y., *Museumpark at Rotterdam*, in Jacques M., Yves Brunier. *Landscape Architect*, catalogo della mostra, Arc en reve centre d'architecture-Birkhäuser, Bordeaux-Basel 1996, pp. 106-107 | Careri F., *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Torino 2001 | Colomina B., *X-Ray Architecture*, Lars Müller, Zürich 2019 | De Bruijn C., Shwartz I., *Rotterdam Museumpark*, Stichting Kunst en Onderwijs, Amsterdam 1994 | De Giorgi M., *Carlo Mollino. Interni in piano sequenza. Devalle, Minola, Lutrario, Abitare Segesta*, Milano 2004 | Fanelli G., Gargiani R., *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1994 | Fanelli G., Gargiani R., *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Laterza, Roma-Bari 1998 | Gargiani R., *Rem Koolhaas/OMA. The Construction of Merveilles* (2008), EPFL Press, Lausanne 2019 | Gargiani R., *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza, Roma-Bari 2006 | Günther A., *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1988 | Johnson P., *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1947 | Kaal R., *Respectable Populisme. Kunsthal Rotterdam*, Uitgeverij Waanders, Zwolle 2003 | Lange C., *Ludwig Mies van der Rohe. Architecture for the Silk Industry*, Nicolai, Berlin 2011 | Loos A., *Il principio del rivestimento*, in Id., *Parole nel vuoto* (1921), Adelphi, Milano 1972, pp. 79-86 | Maas T., *Zes plannen voor het Architectuurinstituut. De combinatie van een eenvoudig programma met grote pretenties*, in “ab: architectuur/bouwen”, vol. 4, n. 6/7, 1988, pp. 13-41 | McQuaid M., *Lilly Reich. Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York 1996 | Miller W., *Mies and exhibition*, in Riley T., Bergdoll B., *Mies in Berlin*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 2001, pp. 338-349 | Oma, Koolhaas R., Mau B., *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995 | Rodermond J., *Zes ontwerpen voor een architectuurinstituut*, in “De Architect. Vaktijdschrift voor architectuur”, vol. 19, n. 7/8, 1988, pp. 29-41 | van den Heuvel D., *Between Inside and Outside. Multiplicity and Simultaneity in the Work of Petra Blaisse*, in “OASE”, n. 55 (*Home and Garden*), 2001, pp. 73-82 | van den Heuvel D., *Inside Outside. On the Work of Petra Blaisse and the Architecture of the Drape*, in “OASE”, n. 47 (*Dressing*), 1997, pp. 2-19 | van Dijk H., *Zes architecturen op zoek naar een opdrachtgever. De ontwerpen voor het Nederlands Architectuurinstituut*, in “Archis. Tijdschrift voor Architectuur, Stedebouw en Beeldende Kunst”, n. 7, 1988, pp. 8-21 | van Gerrewey C., *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Reader from Delirious New York to S,M,L,XL*, Birkhäuser, Basel 2019 | Waldheim C., Hansen A. (a cura di), *Composite Landscapes. Photomontage and Landscape Architecture*, catalogo della mostra, Hatje Cantz, Berlin-Stuttgart 2014.

**“Il s’agit ici d’une comparaison lucide et intelligente, non seulement parce qu’elle dénonce le violent prosaïsme-matérialiste des besoins immédiats, urgents, sur quoi reposent les désirs idéaux, mais encore parce que [...] est fait ainsi allusion sans euphémisme au caractère nutritif, comestible de cette espèce de maisons, lesquelles ne sont autre chose que les premières maisons comestibles.”**

**— Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture du Moderne Style*, 1933**

Egidio Cutillo

## Raccontare l’architettura edibile

*Nella metafora dell’architettura commestibile*

Come ha osservato Anthony Vidler nel *Perturbante dell’architettura*, il pensiero surrealista si fonda sulla permeabilità del margine tra interiorità ed esteriorità, tra mentale e carnale, organico e inorganico (cfr. Vidler 2006, pp. 163-183): per i surrealisti lo spazio fisico è prodotto e ricettacolo della realtà psichica e da essa si lascia modellare. Non può dunque sorprendere il sospetto che questi nutrivano nei confronti del Movimento Moderno cui criticavano l’astrazione della vita e l’iper-razionalizzazione del reale. “Tutti contrapponevano la sensibilità volatile ed elusiva della vita mentale e psichica a quello che appariva loro un realismo tecnologico sterile e iper-razionale: la vita della psiche interiore al razioicinio esteriorizzante” (ivi, p. 167). Contro i principi del modernismo, i surrealisti invocano un’architettura più sensibile ai bisogni psicologici, umanizzata e umorale, volubile e transitoria in cui “pareti come lenzuola umide si deformano e si mescolano alle nostre paure psicologiche [...] il corpo insinuato come in uno stampo, come in una matrice fondata sui nostri movimenti” (Matta Echaurren 1938, p. 43). L’aderenza tra corpo architettonico e corpo umano non può coniugarsi con la scomposizione costruttiva degli elementi che invece nel modernismo risulta dall’autonomia dell’organismo strutturale e dalla conseguente astrazione delle componenti. La trasparenza che il primo Movimento Moderno vede come opportunità rappresenta una violenza all’intimità opaca dell’*intérieur*. “Ad un’affermazione di Soutter, secondo il quale la ‘casa minima o cella del futuro dovrebbe essere in vetro trasparente – basta con le finestre, questi occhi inutili. Perché guarda fuori?’, Le Corbusier replicò: ‘Questa affermazione [...] rappresenta l’esatta antitesi delle mie idee, ma è segno dell’intensa vita interiore dell’autore’” (Vidler 2006, p. 167). Per i surrealisti,

l'architettura è un ventre tanto accogliente quanto perturbante che deve palpitare di vita e tendere a spazializzare i rapporti di corporeità strettamente connessi alla multiforme dimensione psicofisiologica degli abitanti, da progettare espandendo la realtà psichica in quella fisica. Nel confondersi dei confini tra il mentale e il corporeo, l'organico e l'inorganico, si produce l'oggetto limite del desiderio, digeribile e mimetico (cfr. *ivi*, p. 171).

Salvador Dalí nel 1933 dedica a questo tema un panegirico consacrato all'architettura in stile liberty, leggendo in essa l'adempimento di "quell'urgente 'funzione' così necessaria all'immaginario sensuale: essere in grado nella maniera più letterale possibile, di mangiare l'oggetto del desiderio" (Dalí 1933, p. 72). "Laddove la Venere della logica si spegne, la Venere del 'cattivo gusto', la 'Venere delle pellicce' si annuncia sotto il segno di un'unica bellezza, quella delle reali agitazioni vitali e materialiste. La bellezza non è che la somma della coscienza delle nostre perversioni. Breton disse: 'la bellezza sarà convulsa o non esisterà'. La nuova età surrealista del 'cannibalismo degli oggetti' afferma ugualmente questa conclusione: la bellezza sarà commestibile o non esisterà" (*ivi*, p. 76). Per Dalí, gli edifici liberty vanno interpretati come il ribaltamento *ante litteram* del programma modernista poiché assegnano a tutti gli elementi d'utilità e funzionalità del progetto il solo "funzionamento dei desideri", oltretutto i più travagliati, squalificanti e riluttanti" (*ivi*, p. 72). L'eclittismo del liberty viene inteso come un "aggiornamento" stilistico dell'eredità propria degli elementi architettonici del passato, "soggetti alla totale triturazione convulsiva-formale che dà origine a una nuova stilizzazione" (*ivi*, p. 71). Se da un lato il progetto si attesta su un meccanismo di condensazione freudiana – secondo cui una rappresentazione onirica incorpora e fonde in sé una molteplicità di segni –, dall'altro "incarnerebbe la più tangibile e delirante aspirazione dell'iper-materialismo" (*ibid.*).

Sebbene soltanto sul piano figurativo e formale, quella non allusività e quella tangibilità della metafora enunciate nella citazione qui posta in esergo sono desunte da Dalí nell'opera di Antoni Gaudí, in cui il surrealista legge "aspirazioni concrete extra-plastiche". Acqua, fumo, iridescenze dell'inquinamento notturno metropolitano, nuvole, fiamme s'incarnano nel corpo dell'architettura e le danno forma. Il progetto si sostanzia nell'accumulazione di figure del mondo naturale

fissate in un'unica soluzione: "era dunque una questione di costruire un edificio abitabile (e di più, secondo me, commestibile) con i riflessi delle nuvole crepuscolari sulle acque di un lago, l'opera deve includere anche il massimo del rigore naturalistico e del *trompe-l'œil*" (*ivi*, pp. 74, 76).

La commestibilità del progetto teorizzata da Dalí insiste sul piano metaforico, ma fissa alcune coordinate che valgono se assumiamo l'ipotesi che questa qualità sia propria anche di architetture realmente predisposte alla consumazione e letteralmente edibili, così come, lo vedremo più avanti, alcuni progettisti contemporanei ipotizzano (cfr. Ayub, Kallipoliti, Markopoulou 2022). Stando per ora alla metafora, commestibile significa essere in grado di soddisfare le pulsioni sotterranee dell'abitante così come essere capace di instaurare una dipendenza reciproca tra corpo e spazio al di là del normato e del commensurabile. Ciò si traduce nella compromissione tra carnale-mentale e naturale-artificiale con conseguenze spaziali e formali: il corpo architettonico si presenta come una sorta di congestione digestiva in cui tutti gli elementi costituenti conservano tracce dell'aspetto originario pur impastandosi l'un l'altro, esibendo nei loro rapporti l'impurità propria degli oggetti onirici.

Passando al piano reale, tra edificio e abitante s'instaura un rapporto carnale, quasi-sadico, ma che determina la condizione d'esistenza dell'architettura edibile e cioè la tensione, in un doppio giogo, tra pulsione di vita e pulsione di morte – che, in fondo, è la condizione propria di ogni vivente. Inoltre, la definizione surrealista ci dà alcune indicazioni metodologiche sia per l'osservazione del fenomeno, sia per la sua traduzione in termini progettuali. Per poter meglio definire alcune qualità delle architetture edibili occorre pensarle e attraversarle con i sensi e i codici a esse più pertinenti. "Il gusto e l'olfatto, sensi considerati da una certa tradizione come non cognitivi, sono invece pensati come strumenti di conoscenza peculiari, che offrono anzi la possibilità di esperire diversamente l'essere-nel-mondo. [...] Il gusto del cibo, come l'olfatto, potrebbe contribuire a de-anestetizzare la nostra 'età estetica', dove tutto viene proposto, filtrato e valutato in termini sensoriali ed estetici ma anche, al contempo, appare caratterizzata dal *non-fare* esperienza diretta. Sensi, sentimenti, sensazioni ed emozioni appaiono esclusivamente legati al 'già-sentito', orientati solo

alla riuscita automatizzata promossa da un principio di realtà depotenziato; come tali sono riproducibili all'infinito e privano della capacità di fruire in modo diretto e imprevedibile di ogni attrito con la realtà" (Perullo 2006, p. 52).

Pensare ed esperire l'architettura col senso del gusto sposta le ragioni del progetto da quelle visibili, pre-vedibili e contemplabili all'imprevedibilità di una data configurazione, conseguente all'azione, anche contingente, esercitata su un manufatto da agenti esterni che inevitabilmente ne cambiano connotati e identità. Le cose si corrompono quando si confrontano con la realtà perché incidono per modificarla e, seppur cercato, il negoziato tra progetto e reale non è mai di mero assoggettamento, ma di deformazione complementare. La caratteristica di scomparire, consumati, apparentemente senza tracce residue, fa dell'esperienza degli oggetti (alimentari come architettonici) qualcosa di irriducibile a una dimensione conservativa. L'estetica che emerge insiste sulla corruttibilità e sull'irripetibilità dell'oggetto, sebbene siano ripetibili le pratiche con cui l'opera viene prodotta. L'opera esula dal controllo preordinato dell'autore che non può prevedere fino in fondo le reazioni alle azioni contingenti del contesto e del caso. Il progetto procede secondo un cercato andamento precario in cui azioni e pratiche, concrete e tangibili, coinvolgono tutti i sensi in una complessità di sensazioni irriducibili all'uso esclusivo della vista. È, in altri termini, l'irriducibilità del progetto all'astrazione, la sua consegna alle *forme dell'acqua* di cui ha scritto Dalí, indifferenti dei limiti tra architettura e natura, tra cose ed esseri viventi.

#### *Nella realtà dell'architettura coltivabile*

Specchiate nella realtà, le ipotesi di Dalí trovano applicazioni concrete, tra sperimentazione tecnologica e necessità di soddisfacimento di bisogni primari psicofisiologici, in architetture progettate deliberatamente per cercare una relazione altra con la realtà naturale, pensate per essere coltivate e date in pasto all'ecosistema.

La coltivabilità di un edificio trova applicazione letterale nei lavori di ricerca e progetto del gruppo Baubotanik. Il termine "baubotanik" indica un metodo di costruzione che utilizza piante viventi come sistemi portanti nelle strutture architettoniche sfruttando l'"intelligenza costruttiva" degli organismi

vegetali. Questo principio espone il progetto alla biodinamica e all'indeterminazione del processo di crescita naturale che, ovviamente, va accettato insieme alla perdita di controllo che ne deriva. D'altro canto, dall'esplorazione di questo conflitto emerge una forma di architettura viva, capace di nascere, crescere, trasformare, morire e ricrescere, caratterizzata da processi accidentali, speranza e rischio. Lo studio del gruppo Baubotanik si basa su una prospettiva duplice: la capacità delle piante di costituire spontaneamente strutture naturali resistenti e in equilibrio statico e la possibilità di manipolare questo fenomeno ingegnerizzando le regole della crescita botanica attraverso varie tecniche, dall'anastomosi all'uso di protesi e nodi metallici. L'approccio progettuale di Baubotanik, pertanto, tiene conto dell'uso di un sistema vivente come materiale da costruzione considerando lo sviluppo processuale della struttura che inevitabilmente muta forma, aspetto e dinamiche spaziali rispondendo alle condizioni ambientali e al trascorrere delle stagioni. L'edificio sperimentale *Plan Tree Cube* (Nagold, 2016) è stato realizzato grazie alla tecnica dell'anastomosi, ovvero l'innesto naturale tronco-tronco (cfr. Ludwig, Middleton, Veas 2019, pp. 271, 273). In questo caso, il processo di crescita dell'edificio corrisponde a tutti gli effetti alla crescita del sistema statico vegetale che aumenta progressivamente la propria capacità man mano che l'intreccio arboreo si consolida. Di conseguenza, la pianta è vista "come un materiale o un elemento costruttivo vivente, saldato ad altre materie vive ed elementi tecnici per formare un insieme unificato. Questo processo consente la creazione immediata di edifici viventi alla scala di un albero completamente cresciuto [...] integrato nell'architettura insieme ai suoi benefici ecologici: ombreggiatura, raffrescamento e pulizia dell'aria diventano parte integrante dell'ambiente costruito" (ivi, p. 273).

Un aspetto determinante di una simile tecnica costruttiva riguarda la cura continua che il sistema vivente necessita, pena la compromissione delle parti architettoniche "dure" che il sistema stesso coinvolge. In altri termini, questo genere di architetture non sopporta il totale abbandono, o meglio, superato un certo limite, inselvatichiscono al punto da perdere, forse favorevolmente, i propri connotati più ingegneristici. Questo rapporto di mutualismo problematico è portato alle estreme conseguenze in *Growing* (1993), progetto dello studio

R&Sie(n), una casa privata pensata per un orticoltore ai margini di un bosco di faggi. Lo scenario ipotizzato dai progettisti prevede una serie di cabine in quota da realizzare contemporaneamente alla piantumazione e alla crescita di un boschetto di aceri che ne fanno da prospetto e ne caratterizzano la spazialità. Il progetto trova le proprie ragioni nella rituale condivisione di tempo e attenzioni che l'abitante deve conferire alla fustaia, la quale costantemente minaccia la tenuta della casa qualora la relazione tra architettura e bosco venisse trascurata.

La naturalizzazione di sistemi strutturali e tecnologici, stavolta piegati a espressioni formali e spazialità che non necessariamente tengono conto della “natura” dei materiali da costruzione, è un ambito di ricerca indagato da Terreform ONE in due progetti sperimentali del gruppo: *In Vitro Meat Habitat* e *Fab Tree Hab*. Il primo è un'architettura Ogm, un guscio di carne sintetica stampata in laboratorio con cellule suine allevate in vitro, ovvero una costosa carne di maiale stagionata su misura, avvolta in uno strato di pelle a lunga conservazione. *L'habitat* si presenta come un budello prefabbricato, scalabile sia come rifugio sia come brano di città, una sorta di carcassa o organo animale gigante articolato in una spazialità topologica. Il secondo è invece una sorta di tana arborea, ovvero un ecosistema estruso in cui la vita umana viene sussunta all'interno dell'ambiente terrestre. La “casa”, in simbiosi con il proprio contesto, è progettata grazie alla tecnica del *pleaching*, un metodo di innesto di piante vive e morte: alberi piantati e fusi tramite anastomosi costituiscono il sistema strutturale portante, mentre rami, foglie, argilla e paglia definiscono un'intelaiatura continua a protezione delle pareti e del tetto. La crescita biomorfa è indirizzata attraverso un impalcato ligneo che funge da “cassero”, poi smontato e riutilizzato altrove quando la struttura si rivela staticamente pronta. Come nel caso dei progetti di Baubotanik anche qui la crescita della casa segue i ritmi stagionali, ma il processo è affidato a un ciclo autoindotto di fioritura, caduta delle foglie e compostaggio in cui, soprattutto – così nelle ragioni del progetto –, il manufatto si offre quale nutrimento per forme di vita erbivore e onnivore in ogni fase dei suoi cicli vitali.

Coltivabili e edibili, queste architetture si fondano insomma sulla correlazione tra cicli dell'architettura e cicli della natura, sull'interdipendenza di “elementi a funzione multipla” che

integrano struttura, spazio, figura e produzione, a cui consegue sostanzialmente un ripensamento dei codici progettuali istituito sul dialogo tra architettura, biologia e nutrizione, stabilendo così inedite relazioni tra basso materialismo e alta ingegneria.

## Bibliografia

Aiolova M., Terreform ONE, *Design with Life*, Actar, Barcelona 2019 | Ayub Z., Kallipoliti L., Markopoulou A. (a cura di), *Edible; Or, the Architecture of Metabolism*, Tallin Architecture Biennale, Tallin 2022 | Dalí S., *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture du Moderne Style*, in “Minotaure”, n. 3-4, 1933, pp. 69-76 | Ludwig F., Middleton W., Veas U., *Baubotanik. Living Wood and Organic Joints*, in Hudert M., Pfeiffer S. (a cura di), *Rethinking Wood. Future Dimensions of Timber Assembly*, Birkhäuser, Basel 2019, pp. 263-275 | Matta Echaurren R.S.A., *Mathématique sensible – Architecture du temps*, adattamento di Hugnet G., in “Minotaure”, n. 11, 1938, p. 43 | Perullo N. (a cura di), “Aesthetica Preprint”, n. 78 (*Per un'estetica del cibo*), 2006 | Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006.

“This simple announcement brought 32 enthusiastic people together March 5th at Gordon’s garage. We arrived from all over the Bay Area – Berkeley to Los Gatos. After a quick round of introductions, the questions, comments, reports, info on supply sources, etc., poured forth in a spontaneous spirit of sharing. Six in the group already had homebrew systems up and running. Some were designing theirs around the 8008 microprocessor chip; several had sent for the Altair 8800 kit. The group contained a good cross section of both hardware experts and software programmers. [...] Home computing is a hobby for the experimenter and explorer of what can be done cheaply. I doubt that standards will ever be completely agreed on because of the trade-offs in design and because what’s available for one amateur may not be obtainable for another. [...] What will people do with a computer in their home? Well, we asked that question and the variety of responses show that the imagination of people has been underestimated. Uses ranged from the private secretary functions: text editing, mass storage, memory, etc., to control of house utilities: heating, alarms, sprinkler system, auto tune-up, cooking, etc., to GAMES: all kinds, TV graphics, x - y plotting, making music, small robots and turtles, and other educational uses, to small business applications and neighborhood memory networks. I expect home computers will be used in unconventional ways – most of which no one has thought of yet.”

— Fred Moore, *The Homebrew Computer Club Issue 1*, 1975

Giacomo De Caro

## Il riparo delle macchine. Dal garage al data center

*What will people do with a computer in their home?*

Le parole riportate provengono dal primo numero di una lunga serie di newsletter pubblicate dall’Homebrew Computer Club nella Bay Area di San Francisco, tra il 15 marzo 1975 e il dicembre 1977 per un totale di 21 pubblicazioni. Il testo evidenzia tutte le questioni fondamentali che porteranno alla costruzione di un’infrastruttura rigorosa e studiata al millimetro, i data center – che si rende servizio attraverso i nostri *devices* contemporanei – questionando sull’apparato software e hardware dei personal computer. Il primo incontro tra i trentadue pionieri dell’Homebrew Computer Club avviene il 5 marzo del 1975. Sono gli anni in cui la guerra fredda agisce con modalità di scontro nuovi e di lì a un mese sarebbe finita la guerra del Vietnam. Le tecnologie statunitensi in quel periodo si stavano affermando nel panorama internazionale, e Arpanet, progetto ideato per tutelarsi dalla guerra fredda, è ormai quasi defunto. Proprio nel 1975, negli ambienti universitari e governativi il progetto viene rinominato Internet. Sono anni molto turbolenti per quanto riguarda le scoperte tecnologiche; le avvisaglie che Internet potesse diventare un sistema utile a tutti sembrava ormai chiaro, ma una rotta decisa non era ancora stata tracciata.

La Bay Area di San Francisco era un territorio vivace che ha investito molte energie sulla questione tecnologica e sull’avanguardia come aspetto fondante di un territorio relativamente nuovo per la cultura Wasp. Si inserisce in questo contesto e in questo territorio il primo incontro dell’Homebrew Computer Club avvenuto il 5 marzo 1975 alle 19:00, al 614 della 18th Ave a Menlo Park. Nella prima newsletter pubblicata, l’autore si interroga apertamente sui compiti che possono svolgere



614, 18th Ave, Menlo Park. Screenshot da Google Street View, 2023.

i computer per un ambiente domestico. Dal servizio militare, il computer è mutato in un servizio domestico i cui compiti vengono inventati, discussi, selezionati da persone che conoscono fisicamente la materia e che in modo amatoriale sono appassionati costruttori di computer. Il primo incontro avviene proprio in quello spazio domestico unico che per la sua conformazione e utilità mette in relazione l'uomo e la spinta verso territori ignoti attraverso l'automobile, il *garage*.

#### *Garage*

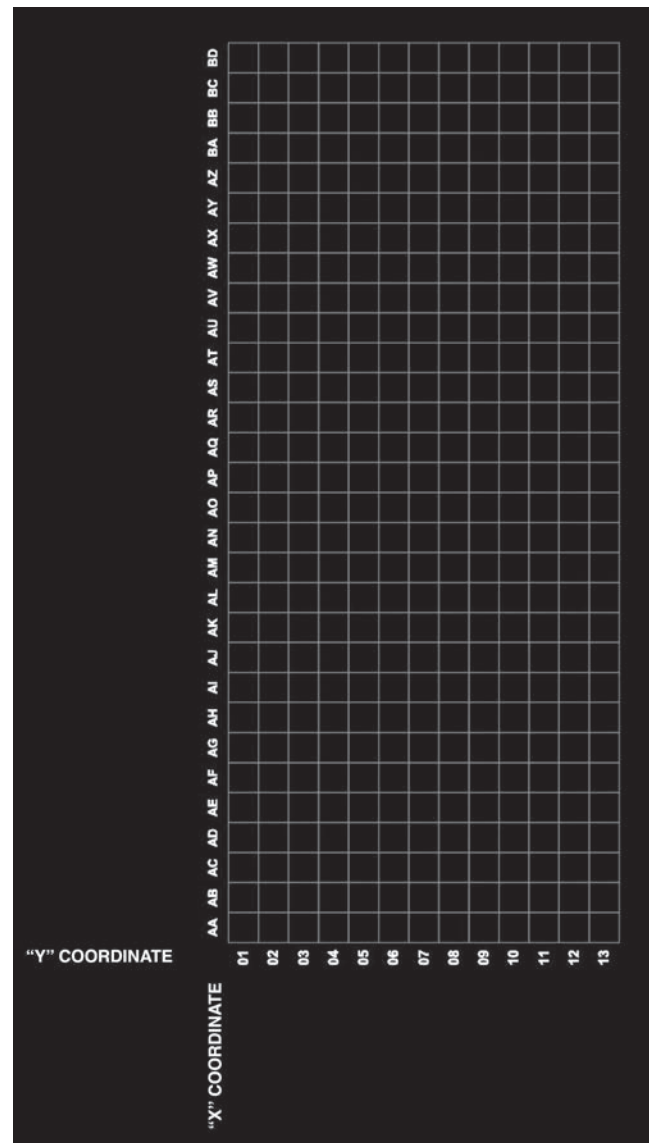
L'automobile è il mezzo di trasporto privato fondamentale per la cultura statunitense. Adottato da tutti i cittadini, serve a vivere un territorio urbanizzato la cui caratteristica principale è l'estensione orizzontale. “Così come antiche generazioni di intellettuali inglesi impararono l'italiano per poter leggere Dante in originale, io ho imparato a guidare l'automobile per leggere Los Angeles” (Banham 2009, p. 5). Reyner Banham ha giustificato così l'utilizzo dell'automobile come strumento per analizzare e studiare Los Angeles nel libro *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*. L'anno successivo alla pubblicazione di questo saggio, anche Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, con *Imparare da Las Vegas*, utilizzano il punto di vista del parabrezza per analizzare la Strip di Las Vegas. Anche per gli autori della disciplina architettonica questo mezzo di trasporto privato si era fatto notare.

Portare l'accento sull'automobile per affrontare l'affermazione dei data center in tutto il mondo torna utile se si considera il suo riparo, lo spazio domestico destinato a ospitare la macchina a motori spenti. Il garage è uno spazio della casa che la maggior parte degli statunitensi possiedono e che funge da filtro tra l'interno, il personale, il privato riassunto dalla casa privata e l'esterno, il territorio inesplorato e da conquistare a velocità non umana che avviene grazie all'automobile. Le caratteristiche insite nel concetto di automobile come la scoperta, il viaggio e l'unica possibilità di vivere certi territori, sono state humus anche per lo sviluppo del concetto del personal computer e parallelamente del data center. Ora diventano due le occasioni in cui questo spazio è risultato avamposto domestico, custode di testimonianze anticipatrici.

Il 5 marzo 1975 c'è il primo meeting dell'Homebrew Computer Club proprio nel garage di Gordon French, che assieme

a Fred Moore iniziarono incontri tra costruttori amatoriali di computer che ancora continua ad avere influenze nella produzione di tecnologia e spazi. L'incisività del club viene data anche e soprattutto dai personaggi che hanno gravitato attorno a questo gruppo di scambio. Tra tutti è doveroso ricordare Steve Jobs e Stephen Wozniak, fondatori di Apple Inc. Coincidenza vuole che tra Banham, Venturi e Jobs, tra l'automobile e il data center, il collegamento sia spaziale. Il garage, spazio creato per ospitare l'automobile e altre attrezzature meccaniche della casa, è luogo di arrivo e di partenza, di sogni e di operosità, un concentrato di potenza che sviluppa le sue tensioni verso la scoperta e l'immaginazione. Spazio utilizzato per contenere aspirazioni, ma anche usato come produttore di bisogni personali e privati, il garage si inserisce nella composizione degli spazi domestici come officina, deposito e spazio di produzione. Immaginarselo pieno di attrezzi, scatole e armadi lo rende un ambiente sempre vivo in cui progettare il futuro o semplicemente riparare oggetti. Uno spazio che aspira a essere un piccolo frammento di laboratorio del futuro. La prima newsletter dell'Homebrew Computer Club, redatta dopo il primo incontro avvenuto in questo ambiente particolare, denota, attraverso l'uso della parola, la spinta propulsiva che lo stesso garage dà agli argomenti trattati. Viene scritto che nel primo incontro si è parlato di modalità di utilizzo e di composizione fisica dei personal computer. Apre le riflessioni a tutti i componenti del club attraverso un questionario nell'ultima pagina della prima pubblicazione, per cercare di dare una direzione comune alle rotte future da intraprendere.

Da quel primo incontro a oggi, i computer hanno preso il sopravvento: le funzioni, le forme, l'accessibilità, sono tutte caratteristiche che si sono evolute e che ancora oggi stanno evolvendo. Nei primi anni del nuovo millennio l'infrastruttura e le potenzialità di Internet vengono sempre più riconosciute e comprese. Nel 2001 nasce Wikipedia su progetto di Jimmy Wales e Larry Sanger e nel 2005 nasce YouTube, piattaforma ideata da tre giovani Chad Hurley, Jawed Karim e Steve Chen – tutto nella baia di San Francisco. Sono gli anni in cui si stabilizza l'idea di raggruppare i contenuti in Internet con l'intuizione di mutare i nostri *devices* sempre più verso dei potenti terminali ad alta connessione. Proprio in questo periodo nasce la necessità di creare grandi spazi server che custodissero i contenuti



Griglia planimetrica presente nella norma ANSI/TIA-942. Rielaborazione grafica di Giacomo De Caro, 2023.

accessibili attraverso una connessione Internet. Il sistema di circolazione di informazioni attraverso la rete subisce una trasformazione concettuale che porta alla creazione di nuovi spazi, i data center, un sistema scalare di server in cui l'illimitatezza ideale si scontra con le capacità umane di costruirli.

Il luogo adibito a questa tipologia di macchina e di pensieri non è più il domestico garage, ma territori molto estesi adibiti a ospitare questa macchina-infrastruttura come estensione di un deposito domestico. Quando cerco un'informazione mi connetto ai server per reperire quello che cerco. Per la costruzione di questi spazi, c'è bisogno di un'organizzazione spaziale modulabile e precisa al millimetro, per questo motivo, in quegli stessi anni – attorno al 2005 – vengono pubblicate norme che aiutano gli addetti al sistema informatico alla costruzione controllata di infrastrutture standard di telecomunicazione per data center.

*ANSI/TIA-942 | EIA/ECA-310-E | Electropedia. The World's Online Electrotechnical Vocabulary*

Per affrontare la questione progettuale inedita, gli sviluppi principali sono stati il linguaggio e la misura. Per costruire questi spazi è stato necessario imporsi in modo universale: questo sistema che ora, vista la quantità operativa necessaria, diventa architettura, doveva trovare il modo di venire comunicato a livello globale in modo efficace affinché la performance risultasse impeccabile. Oltrepassare il limite territoriale e creare uno spazio che non badasse al suo inserimento nel contesto e svilupparlo in così poco tempo ha chiamato in causa molti istituti di standardizzazione, fondazioni e istituzioni che hanno iniziato a lavorare a un sistema comune che ancora oggi è in continua evoluzione attenendosi alle ultime scoperte tecnologiche. Tra le realtà che hanno lavorato allo sviluppo degli standard, si ricorda Iec (International Electrotechnical Commission), Tia (Telecommunications Industry Association), Ansi (American National Standards Institute) e Iso (International Organization for Standardization). Tutte queste associazioni sono legate da rapporti di collaborazione e appartenenza, sebbene lavorino a protocolli diversificati tra loro. Le più autorevoli, tra cui quelle citate, afferiscono comunque a Iso, organizzazione mondiale non governativa con sede a Ginevra che insiste su 165 nazioni.

La questione del linguaggio viene sviluppata da Iec attraverso un vasto vocabolario presente sotto forma di norma – IEC 60050 – oppure reperibile online alla voce *Electropedia. The World's Online Electrotechnical Vocabulary*. Nella home page del portale, Iec ci tiene a precisare come sia il vocabolario terminologico più vasto a tema elettrotecnologia, che comprende più di 22.000 termini con definizioni in francese e in inglese e la traduzione terminologica in più di 20 lingue. Avere un vocabolario che tenda a un linguaggio universale ha reso la stesura delle norme molto più agile.

Nel dicembre 2005 Eia (Electronic Industries Alliance) e Eca (Electronic Components Association) pubblicano la norma *EIA/ECA-310-E Cabinets, Racks, Panels, and Associated Equipment*, che sostituisce la norma *EIA/ECA-310-D* nella quale viene spiegato lo sviluppo in verticale dei *rack* che contengono server, descrivendo il loro preciso sviluppo. In particolare, la norma risulta importante per la standardizzazione degli elementi la cui altezza deve basarsi sull'unità Ru (o Rack Unity o semplicemente U), che misura 1,75 pollici (44,45 millimetri). Tutta la componentistica da inserire nei *racks* o nei *cabinets* a oggi viene prodotta e venduta secondo questa caratteristica che rende immediata la progettazione e la manutenzione di un *rack* che contiene le apparecchiature hardware per comporre un data center. Ora tutto il mercato della componentistica mondiale installabile su *rack* è prodotto secondo questa norma, quella che spontaneamente viene più seguita da tutti i produttori di hardware e di struttura interna. Per quanto riguarda la progettazione orizzontale, le soluzioni trovate mantengono un tono generale, proprio perché la costruzione di un data center è diversificata rispetto alle funzioni a cui è destinato. Sebbene l'aspetto fenomenico e performativo sembri sempre lo stesso, le funzioni che può svolgere questo tipo di architettura sono le più diversificate per mantenere attiva un'infrastruttura così complessa, costituita da differenti protocolli e regolamenti che non possono essere tralasciati.

La norma più incisiva e utilizzata per la progettazione di data center è la *ANSI/TIA-942. Telecommunications Infrastructure Standard for Data Center*. Negli scopi generali, il documento recita: “this Standard specifies the minimum requirements for telecommunications infrastructure of data centers and computer rooms including single tenant enterprise data centers

and multi-tenant Internet hosting data centers. The topology proposed in this document is intended to be applicable to any size data center”.

Questo passaggio nella norma chiarifica come un data center sia uno spazio transcalare che viene espanso a seconda delle necessità. E se la posizione della figura dell’architetto in questo tipo di progettazione non fosse chiaro, ci pensa la norma a mettere limiti tra le diverse figure professionali. Nella panoramica generale, sviluppata per punti, il punto C recita: “coordinate preliminary data center space plans from architect and engineers. Suggest changes as required”.

In generale la norma non lascia nulla al caso e si occupa di suggerimenti sul cablaggio, la componentistica, le diverse tipologie prestazionali, la ventilazione e quindi la temperatura media dei server (20°-25°, con una condizione ottimale di 22°), protezioni antincendio, corridoi freddi e corridoi caldi per incanalare il respiro delle macchine attraverso le ventole e un accenno spaziale alla griglia su cui si basa la pianta di una *server room*. La suddivisione dello spazio in una griglia viene largamente sviluppato per questa tipologia di spazi, e la norma insiste sulla nomenclatura della griglia e quindi sulla disposizione dei diversi componenti della superficie utilizzata, per rendere più intuitiva la progettazione ma anche la manutenzione.

La progettazione della griglia nasce dalla collaborazione tra l’architetto e l’architetto di sistema ed è il punto d’incontro più importante tra le due discipline in tutto il testo; questo spazio super controllato in tutti i suoi aspetti risulta chiaro dalla norma stessa, ma anche dal risultato spaziale. Come conseguenza dell’evoluzione dei personal computer, i data center si sono fatti spazio cartesiano e rigido, andando in apparente contrasto con i propositi espansivi della generazione dell’Homebrew Computer Club che pensava di raggiungere un grado di libertà superiore ragionando sui possibili utilizzi che un computer poteva svolgere nella quotidianità domestica.

#### Bibliografia

American National Standards Institute (Ansi), [www.ansi.org](http://www.ansi.org), consultato il 07/07/2023 | American National Standards Institute/Telecommunications Industry Association, *ANSI/TIA-942. Telecommunications Infrastructure Standard for Data Centers*, 2005 | Banham R., *Los Angeles. L’architettura di quattro ecologie* (1971), Einaudi, Torino 2009 | Electronic Components Industry Association (Ecia), [www.ecianow.org](http://www.ecianow.org), consultato il 07/07/2023 | Electronic Industries Alliance/ Electronics Components Association, *EIA/ECA-310-E. Cabinets, Racks, Panels, and Associated Equipment*, 2009 | Forster E.M., *La macchina si ferma e altri*

*racconti* (1909), a cura di Scorsone M., Mondadori, Milano 2020 | International Electrotechnical Commission, *Electropedia. The World’s Online Electrotechnical Vocabulary*, [www.electropedia.org](http://www.electropedia.org), consultato il 07/07/2023 | International Organization for Standardization (Iso), [www.iso.org/home.html](http://www.iso.org/home.html), consultato il 07/07/2023 | Moore F., *The Homebrew Computer Club Issue 1*, Menlo Park, 15 marzo 1975 | Telecommunications Industry Association (Tia), [www.tiaonline.org](http://www.tiaonline.org), consultato il 07/07/2023 | Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica* (1972), a cura di Orazi M., Quodlibet, Macerata 2010.

**“Questo immenso dizionario della logica costruttiva dell’uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami col suolo, col clima, con l’economia, con la tecnica ci è aperto davanti agli occhi con l’architettura rurale. Un esame perciò dell’architettura rurale, condotto con questi criteri, può essere non soltanto utile ma necessario per comprendere quei rapporti tra causa ed effetto che lo studio della sola architettura stilistica ci ha fatto dimenticare. L’architettura rurale rappresenta la prima e immediata vittoria dell’uomo che trae dalla terra il proprio sostentamento. Vittoria dettata da una necessità, ma satura di evoluzioni artistiche.”**  
**— Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, 1936**

Marco De Nobili

## Raccontare le figure dell’architettura rurale

L’architettura rurale rappresenta il ramo reciso di una linea del tempo disciplinare nazionale che, nonostante flebili ritorni d’attenzione, riconosce ormai da un secolo il primato a teorie e progetti suscitati dai contesti urbani. Le premesse teoriche che Giuseppe Pagano delinea in occasione della mostra di architettura rurale alla VI Triennale di Milano del 1936 *Comunità e Continuità* hanno minato le retoriche accademiche del primo Novecento orientando l’attenzione verso le campagne italiane e le risorse progettuali che queste rappresentano. L’allestimento e la contestuale pubblicazione, curata con Guarniero Daniel, invitano alla presa di coscienza, sollecitando “l’orgoglio di conoscere la tradizione autoctona dell’architettura italiana: chiara logica, lineare, moralmente e anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo” (Pagano, Daniel 1936, p. 6).

All’architettura rurale viene riconosciuto uno statuto disciplinare autonomo e preciso, primitivo e contemporaneo, onesto in quanto risposta diretta alle necessità umane di sostentamento, ma al contempo carico di valori formali e figurativi. La campagna origina e ospita specifiche spazialità e figure architettoniche, prodotto dei legami e delle corrispondenze simboliche che architettura e agricoltura condividono, in un percorso evolutivo parallelo, da quando l’uomo ha iniziato a occupare la terra sedentariamente.

Per restituire la complessità di un ambito architettonico che gode di uno preciso statuto viene istituita una apposita metodologia di indagine. Abaco e geografia: la galleria sull’architettura rurale alla VI Triennale di Milano è costituita da una raccolta di foto e illustrazioni disciplinate nella struttura di un dizionario tipologico-figurativo organizzato in elementi formali riferiti a specifici contesti. Il catalogo è organizzato in schede tipologiche nelle quali immagini e brevi note

testimoniano la “solida aderenza alla realtà del clima, alla economia agricola e alla onestà costruttiva” (ivi, p. 19) per cui, ad esempio, “per evitare incendi è necessario allontanare il camino dal tetto: il focolare si sposta dal centro al perimetro. Diventa una appendice orientata secondo i venti principali” (*ibid.*). I commenti alle figure della campagna hanno sempre il principale fine di dimostrare che “finché era il contadino che si murava la propria dimora o finché il fattore, per antiche abitudini rispettate e sempre favorevolmente collaudate dalla prova dei fatti, sovrintendeva alla progettazione delle nuove cascinie, l’architettura rurale procedette su un binario prettamente logico, assumendo quasi il valore di una manifestazione del subcosciente” (*ibid.*).

Lo sguardo di Pagano alla campagna in tal senso sembra scostarsi dai moventi del recente ritorno di interesse verso le aree rurali. Se le ricerche contemporanee sulle aree rurali hanno il merito di aver rotto il silenzio che da quasi un secolo gravava su questo ambito, è altrettanto vero che a oggi l’interesse all’architettura viene posto prevalentemente di riflesso alle prioritarie questioni legate alla sostenibilità ambientale ed ecologica, alle modalità di produzione alimentare, alla distribuzione demografica del pianeta nonché da nostalgiche reazioni ai disagi emergenti nei contesti urbani e metropolitani.

Il quesito qui sollevato è dunque: se l’agenda contemporanea è chiara, se i limiti delle città sono evidenti, se la popolazione nazionale e globale è distribuita equamente tra aree urbane e rurali, se le prime forme di contro-esodo sono già in corso, se l’industrializzazione dell’agricoltura contribuisce a concretizzare le allarmanti previsioni ambientali, com’è possibile immaginare di realizzare questi desideri e obiettivi se contestualmente non vengono attualizzate le figure spaziali che costituiscono questi territori, anche attraverso il valore estetico della loro funzionalità?

Il silenzio sulla campagna italiana calato dalla seconda metà del Novecento, a oggi, è stato rotto da poche occasioni di progetto e di indagine teorica. Se la cultura accademica ha proposto una posizione conformata all’egemonia dei territori urbani, impegnandosi a consolidare l’immaginario di un Paese formato da “città diffuse” (Ubertazzi 1993) e “campagne urbane” (Donadieu 1998), altri episodi di ricognizione dell’architettura della campagna sono contraddistinti da coerenza

metodologica e vicinanza degli strumenti di indagine, attenti alla centralità delle figure spaziali di questo campo di studio.

Oltre all’emblematico lavoro di Pagano, il ricorso agli strumenti dell’abecedario e dell’atlante accomuna l’esperienza di Giancarlo De Carlo alla IX Triennale di Milano sul tema dell’“architettura spontanea” e la ricerca sulla *Cultura materiale extraurbana* di Superstudio, fino alle più recenti esperienze che Rem Koolhaas e Mario Cucinella hanno condotto in occasioni delle Biennali di Architettura di Venezia rispettivamente nel 2014 e nel 2018.

La 14. Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2014 dal titolo *Fundamentals* e diretta da Rem Koolhaas, assume particolare rilevanza nel discorso sugli strumenti di lettura dell’architettura, dimostrando particolari affinità con l’indagine di Pagano e confermandone pertanto l’attualità metodologica.

Innanzitutto, una condivisione dei moventi: il motto dell’introduzione di Koolhaas al catalogo *Fundamentals* recita infatti “architettura non architetti”, enunciando la volontà di produrre un discorso non settoriale, aperto a un pubblico generico e svincolato dalle autorialità. La pertinenza con la volontà di Pagano di condurre una ricerca, volta a far comprendere l’importanza estetica dell’architettura dell’anonima casa rurale e a far cadere le apatiche retoriche accademiche, è assoluta. “Mentre l’informazione conquista nuovi strumenti e l’aggiornamento si fa più facile, sono quei pericoli di conformismo e di indifferenza che ci preoccupano; indifferenza e conformismo portano a passività e spengono persino il desiderio di arte e architettura. Una mostra alla Biennale deve contrapporsi, deve saper mettere i bastoni fra le ruote del conformismo e rivalizzare quei desideri. Ritrovare ‘elementi’ di riferimento per esprimere meglio quei desideri è tra le ambizioni della presente ricerca, rivolta agli addetti sì, ma soprattutto al pubblico in generale” (Baratta 2014, p. 15).

Altra corrispondenza tra i due lavori è rappresentata dalla volontà di costruire una ricerca corale. Il lavoro di Pagano consiste in una collettiva campagna di rilevamento fotografico, estesa oltre al territorio nazionale, implementata dalle concessioni di materiale e illustrazioni da parti istituzioni e studiosi. Koolhaas configura invece una vera e propria “biennale di ricerca” impegnando, oltre che una squadra di ricercatori

costituita per l'occasione, ogni partecipazione nazionale a contribuire alla sezione comune *Absorbing Modernity* e accumulando 41 ricerche per la sezione "Monditalia" alle Corderie. *Elements of Architecture* rappresenta la scomposizione in mostra dell'omonimo libro, composto a sua volta da più volumi, ciascuno dei quali affida l'approfondimento di uno specifico elemento architettonico a un autore.

Infine, la più lampante affinità è data dalla coerenza della struttura delle ricerche che emerge dai rispettivi indici. Per Pagano l'architettura rurale è scomposta nelle sue figure emblematiche: il pagliaio, la capanna, il tetto di paglia, il camino, la capanna conica, il trullo, variante del trullo, derivazioni del trullo, coperture a cupola, coperture a botte, botte incrociata, terrazzo, confronti, colombaia, torre, scale esterne, logge e finestre, motivi agricoli, ballatoi in legno, ballatoi in legno e muratura, loggiati in muratura, fienili e stalle. *Elements of Architecture* si concentra invece sui frammenti del ricco e complesso collage architettonico affrontati come componenti isolati: pavimento, muro, soffitto, tetto, porta, finestra, facciata, balcone, corridoio, camino, WC, scala, scala mobile, ascensore, rampa; "l'architettura è una strana commistione di persistenza ostinata e flusso costante. Come la scienza ha dimostrato di recente che in tutti noi sono presenti geni 'interni' di Neanderthal, anche ciascun elemento contiene lunghe stringhe di DNA 'di scarto' risalenti a tempo immemore" (Koolhaas 2014, p. 193).

Due abachi dunque che, per riprendere da zero un discorso dell'architettura, organizzano in modo oggettivo gli esiti della loro esplorazione lasciando che le speculazioni emergano spontaneamente dal confronto di queste unità fondamentali; "concentrando l'attenzione sulla storia di ciascun elemento, l'architettura emerge come un amalgama di componenti molto antiche e di altre attuali. La loro interazione non è ancora ben chiara; un'osservazione al microscopio fa emergere insospettate qualità e storie" (ivi, p. 17).

Se il lavoro di Pagano legava alla scomposizione elementare dell'architettura rurale le connotazioni che le caratteristiche geografiche del contesto conferiscono alla stessa, c'è da considerare che l'organizzazione a itinerario e ad atlante costituiscono ulteriori strumenti narrativi. Il racconto contemporaneo della campagna calca, infatti, alcuni dei processi attraverso i quali quest'ultima sta venendo riscoperta dal pubblico di

massa: le villeggiature si sono evolute in pellegrinaggi, le corallità di piccoli luoghi di interesse che popolano i territori interni del Paese si sono trasformati in tappe di più ampi percorsi che ridisegnano le mappe del turismo "alternativo". Il Padiglione Italia alla 16. Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2018, diretto da Mario Cucinella, ha scelto come tema *Arcipelago Italia* con l'obiettivo di spostare l'attenzione dell'architettura dalle grandi metropoli alle aree non urbane del Paese. Il lavoro ha raccolto un gruppo di casi studio organizzati in un insieme di itinerari geografici che attraversano l'Italia dall'arco alpino fino alle isole. L'esito della mostra è il racconto di un volto diverso del Paese, distante sia spazialmente che temporalmente dalle grandi aree urbane, formalizzato nel progetto di una serie di viaggi volti a enfatizzare le identità eterogenee trovate e riflesse nelle diversità del paesaggio oltre che alle soluzioni di continuità che le architetture hanno espresso come risposta ai bisogni delle persone, alla stratificazione storica e ai contesti.

Se la mostra sull'*Architettura rurale italiana* e la riscoperta degli strumenti progettuali dell'abaco e dell'itinerario da alcune delle più recenti Biennali veneziane rappresentano le estremità di un arco temporale in cui l'interesse verso la campagna si è prima esaurito e poi ripresentato, altre esperienze hanno mantenuto acceso questo racconto durante il Novecento.

La sezione della IX Triennale di Milano del 1951 curata da Giancarlo De Carlo, con Giuseppe Samonà ed Ezio Cerutti sul tema dell'*Architettura spontanea*, prosegue la ricerca del 1936 di Pagano sull'architettura rurale, testimoniando la condizione di un Paese attento e consapevole della propria dimensione contadina. L'esposizione mette in scena una campagna fotografica nazionale, implementata da restituzioni grafiche e modelli fisici e organizzata, nuovamente, in sottosezioni regionali.

Il discorso sull'architettura spontanea prosegue e occupa la scena internazionale quando viene proposto al Museum of Modern Art di New York da Bernard Rudofsky nel 1964 con la mostra dal titolo *Architecture Without Architects*. L'esito dei rapporti tra De Carlo e Rudofsky non poteva che condurre a una coincidenza di interessi nei confronti dell'architettura vernacolare: "vernacular architecture does not go through fashion cycles. It is nearly immutable, indeed, unimprovable, since it serves its purpose to perfection. As a rule, the origin of

indigenous building forms and construction methods is lost in the distant past” (Rudofsky 1964, p. 6). Mentre l’architettura spontanea è restituita da De Carlo come istantanea di un Paese, Rudofsky amplia gli orizzonti geografici e cronologici della propria indagine riferendosi alle architetture primitive. “*Architecture Without Architects* attempts to break down our narrow concepts of the art of building by introducing the unfamiliar world of non-pedigreed architecture. It is so little known that we don’t even have a name for it. For want of a generic label, we shall call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be” (ivi, p. 7).

Il rilievo della cultura contadina e degli oggetti d’uso come operazione progettuale è restituito dai risultati dei corsi di Plastica ornamentale della Facoltà di Architettura di Firenze tra il 1974 e il 1977, condotti da Adolfo Natalini, con la collaborazione di Giampiero Frassinelli, Alessandro Poli e Cristiano Toraldo di Francia. Le ricerche condotte si presentano come un catalogo di oggetti e manufatti “di quella ‘realtà’ che resta emarginata dal contesto urbano, o meglio che l’urbano non è riuscito a integrare nel codice dei suoi valori” e che sono una “scomposizione critica dei dati di una situazione la cui rappresentazione è basata esclusivamente su un linguaggio costruito manualmente ed oralmente” (Natalini, Netti, Poli, Toraldo di Francia 1983, p. 7). L’insieme dei lavori è riversato nel 1983 in una pubblicazione sulla *Cultura materiale extraurbana*.

Il campo di studio della ricerca si espande agli “oggetti d’uso”, non solo spazi e costruzioni, ma ogni prodotto di desideri e necessità “totali”, contrapponendosi alle creazioni della cultura urbana capitalistica che ha trasformato anche gli spazi della città in merce soggetta al “valore di scambio”.

Il prodotto della ricerca è organizzato in un approfondimento metodologico sul “rilievo sul campo e la restituzione grafica” seguito da una serie di ricerche monografiche distinte per aree geografiche ed esperienze progettuali: casa e bottega Zeno Fiaschi, tre fattorie nel Polesine, la pesca nella laguna di Grado, la carbonaia, la pastorizia in Val d’Ema, la famiglia di contadini a Carpineta di Trebbio, la lavorazione dei corbelli a Pistoia. Il testo si conclude con un grande “catalogo ragionato degli attrezzi”, un dizionario progettuale realizzato da Michele De Lucchi che categorizza in un ampio elenco i principali strumenti di lavoro della cultura contadina, descrivendone le

variazioni determinate dalle influenze locali e dal campo d’uso dei suddetti oggetti.

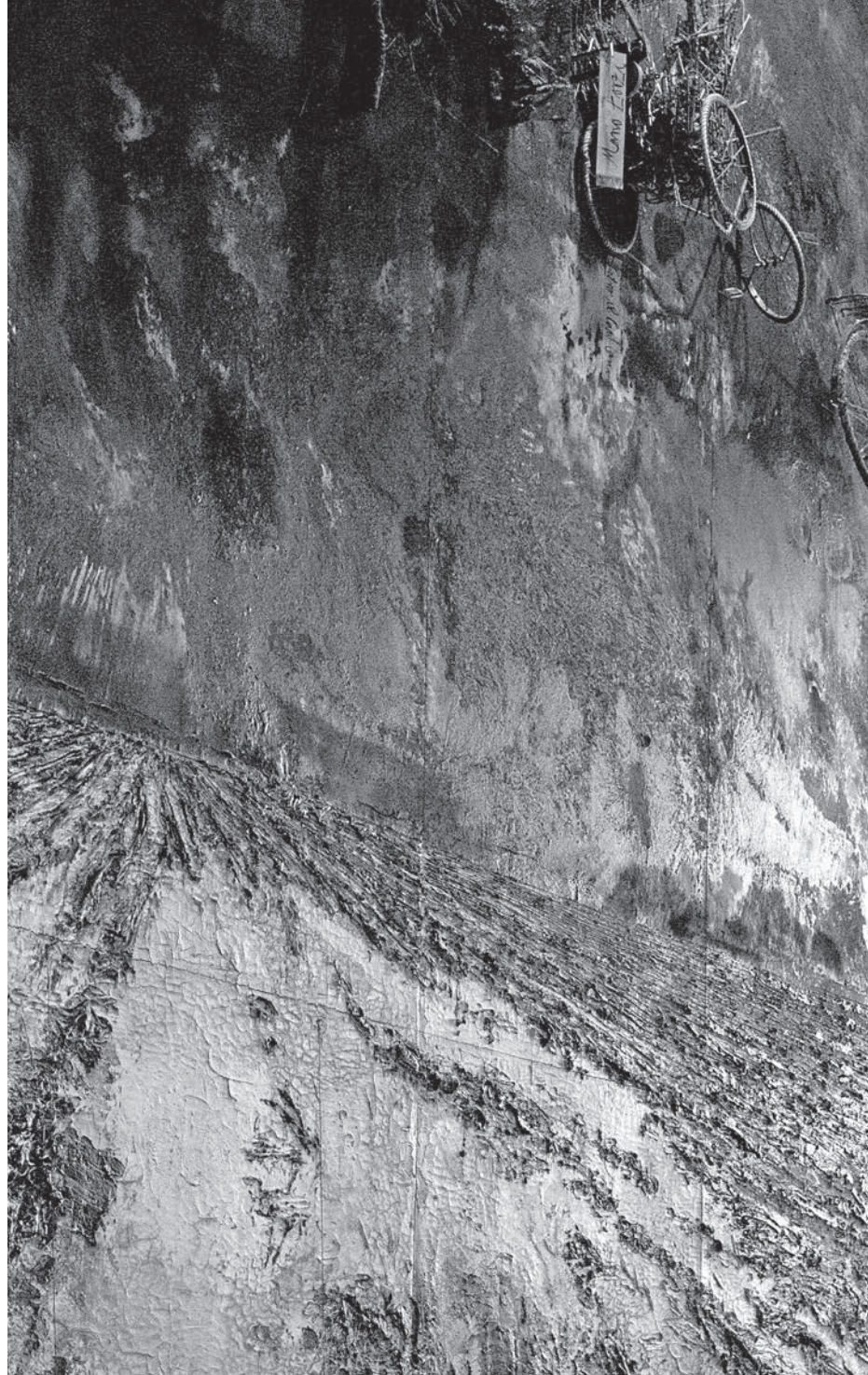
*Cultura materiale extraurbana* non va esclusivamente interpretato come il testamento di una sapienza in scomparsa, infatti, “il lavoro di ricerca proposto non è propedeutico alla progettazione o almeno non prepara alla progettazione come correntemente intesa, ma prefigura un’attività diversa in cui coincidono progetto, costruzione uso e riciclo [...]. La realtà indagata attraverso la sola disciplina si presenta frammentaria e inconoscibile, l’architettura dice di sé stessa solo di essere architettura... Per capire i meccanismi, i limiti e le motivazioni delle trasformazioni della realtà occorre esaminarla nel suo complesso, partendo da quei livelli che ci sono più vicini e quindi più facilmente ‘comprensibili’. Nell’analisi delle culture subalterne ed emarginate, si scoprono i meccanismi di sopravvivenza che, al di fuori dei modelli di sviluppo del sistema capitalistico, presiedono alle trasformazioni” (ivi, p. 9).

Nel primo ventennio del nuovo millennio la campagna è arrivata a New York e con la mostra *Countryside, The Future* Rem Koolhaas ha dichiarato al mondo – quello delle città – l’esistenza di una seconda faccia del pianeta – abitata dalla metà della sua popolazione –, in cui le evoluzioni tecnologiche hanno trasformato il modo di soddisfare i bisogni primari umani. È chiaro che il ritorno alla campagna non è solo una necessità; la campagna suggerisce una serie di risposte alle urgenze della contemporaneità.

Per rispondere reattivamente alle esigenze del tempo corrente l’architettura deve però recuperare gli strumenti disciplinari con cui leggere questi territori; il merito delle esperienze del secolo scorso sta nell’aver tenuto traccia di una storia dell’architettura apparentemente interrotta. Il lavoro di Pagano e le successive esperienze che hanno mantenuto acceso il suo discorso hanno raccontato le figure della campagna attraverso metodologie e strumenti precisi. Abachi, dizionari, cataloghi e ancora atlanti, mappe e itinerari sono stati usati non come meri mezzi di ricognizione astratta, bensì hanno avuto lo “scopo di indicare un metodo di analisi sul significato degli oggetti nel loro ciclo di progettazione, produzione, uso e trasformazione” verificando l’ipotesi che nella campagna “non esiste un campo di attività isolato dagli altri, ma la sua realtà è totalmente integrata in un complesso di operazioni ed attività materiali ed immateriali, sociali e personali” (ivi, p. 8).

## Bibliografia

Baratta P., *Introduzione*, in *Fundamentals. 14. Mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2014, pp. 14-15 | Boschetto Doorly V., *La terra chiama. Il nostro futuro lontano dalle città*, il Saggiatore, Milano 2021 | Cucinella M. (a cura di), *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese. Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018*, catalogo della mostra, Quodlibet, Macerata 2018 | Donadieu P., *Campagnes urbaines*, Actes Sud, Arles 1998 | Koolhaas R., *Elements of Architecture*, in *Fundamentals. 14. Mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2014, p. 193 | Koolhaas R., *Fundamentals. Architettura non architetti*, in *Fundamentals. 14. Mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2014, p. 17 | Marot S., *Taking the Country's Side. Agriculture and Architecture*, Trienal de Arquitectura de Lisboa-Poligrafa, Lisboa-Barcelona 2022 | Natalini A., Netti L., Poli A., Toraldo di Francia C., *Cultura materiale extraurbana*, Alinea, Firenze 1983 | *Nona Triennale di Milano*, catalogo della mostra, Milano 1951 | AMO, Koolhaas R., *Countryside, A Report*, Taschen, Köln 2020 | Pagano G., Daniel G. (a cura di), *Architettura rurale italiana*, catalogo della mostra, Hoepli, Milano 1936 | Pagano G., *Documenti di architettura rurale*, in "Casabella. Rivista mensile di architettura e di tecnica", n. 95, novembre 1935, pp. 18-25 | Rualì L., *Il paese nero | Black Italy*, bruno, Venezia 2019 | Rudofsky B., *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 1964 | Tafuri M., *Storia dell'ideologia antiurbana*, corso di Storia dell'architettura 1A/2°, Istituto di Storia dell'architettura, IUAV, a.a. 1972/1973 | Ubertazzi A., *La città diffusa. Evoluzione del modello urbano e salvaguardia dell'ambiente umano*, Lodigraf, Lodi 1993.



“Trascurriamo, di solito, attraverso la vita senza troppo por mente alla varietà infinita di schemi e motivi decorativi in cui ci imbattiamo tutt’intorno a noi, sulle stoffe e la carta da parati, sugli edifici e l’arredo, sul vasellame e i contenitori: insomma su quasi ogni oggetto, di per sé magari non volutamente stilistico, anzi funzionale. Persino quest’ultima categoria, come vedremo, trae in parte il proprio fascino dall’assenza di quella decorazione che ci attendiamo, o un tempo ci attendevamo, di vedere dovunque. Di vedere, non di notare. Poiché di regola i motivi decorativi che riempiono il nostro mondo con tanta profusione son fuori fuoco nell’attenzione. Li assumiamo di sfondo e raramente ci soffermiamo ad analizzarne i viluppi. [...] Mi ritrovai presto assorbito in questo capolavoro [...] nel quale la storia della voluta di acanto è trasformata in un’epica di vasto respiro. Cominciai a notare motivi di acanto dovunque, nelle sale d’aspetto delle stazioni ferroviarie e sui lampioni municipali e senza dubbio mi resi un seccatore attirando l’attenzione volente o nolente dei miei compagni su questi diffusissimi elementi. Cominciai a condividere la fascinazione ambigua che sul mio maestro aveva esercitato Riegl, le cui teorie erano argomento favorito di discussione fra la giovane generazione di critici d’arte.”

— Ernst Hans Gombrich, *Il senso dell’ordine. Studio sulla psicologia dell’arte decorativa*, 1979

Damiano Di Mele

## Raccontare la decorazione

Prima di immergersi nel prorompente mondo della decorazione, è necessario precisare i limiti e le ragioni che generano ambiguità semantica con l’ornamento. Quest’ultimo – al di fuori delle componenti essenziali di una costruzione – designa, in architettura, ogni elemento che assolve una funzione puramente estetica. Viene definito da Leon Battista Alberti da un lato come *complementum*, dall’altro come “luce sussidiaria della bellezza” (Alberti 1966, pp. 448-449). La decorazione, invece, nella sua complessità di elementi, non ostacola la percezione dell’autenticità della forma, bensì la nobilita fino a farla diventare rappresentativa. Essa, a differenza dell’ornamento, non deve quindi passare attraverso la lente d’ingrandimento per essere decifrata o addirittura per apprezzarne gli effetti o misurarne l’azione. La decorazione apprezza con lo sguardo; è il connubio intuitivo del dettaglio con la forma. Dal *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* emerge che “non si può parlare della decorazione senza parlare di misura, dimensioni e scala. Esiste un ambito di ricerca, cioè una scala ancora architettonica ma tuttavia intrinsecamente ‘figurativa’, e quindi decorativa: essa concerne la determinazione della ‘grana’ dei materiali usati, i rapporti cromatici, l’uso della luce come strumento di rappresentazione o di deformazione spaziale” (*Decorazione*, voce in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* 1969, p. 142).

È il 1979 quando lo storico dell’arte austriaco Ernst H. Gombrich (1909-2001) pubblica per la prima volta il celebre libro *The Sense of Order. A Study of the Psychology of Decorative Art (Il senso dell’ordine. Studio sulla psicologia dell’arte decorativa)*: un elogio alla decorazione che esplora la sopravvivenza e la continuità delle forme. Forme che possiedono un estremo bisogno di essere interpretate. Si tratta di un vocabolario figurativo che mette in scena le più articolate espressioni della decorazione,

nonché le sue ragioni. Con quale attitudine l'autore interpreta la complessità delle forme? L'approccio metodologico al tema che lo stesso Gombrich assume è assai distinto da quello di Alois Riegl sugli *Stilfragen (Problemi di stile)* del 1893. Difatti su Riegl egli scrive: “è verissimo che non me la sono sentita di accettarne tutte le scoperte, ma resto ancora convinto che non si può fare maggior omaggio ad uno studioso o a uno scienziato che prendendone sul serio le teorie ed esaminandole con l'accuratezza che meritano” (Gombrich 1984, p. XIII). L'obiettivo, in definitiva, non è più rivolto, come per Riegl, verso l'origine della decorazione, ma ribalta il piano d'indagine: dall'*origines* al *medium* (come). In questa narrazione il problema della sopravvivenza e della continuità delle forme, assunto in precedenza da Riegl come “formalismo”, viene affrontato nella sua prospettiva psicologia, storica e percettiva.

Nel corso dell'evoluzione del pensiero critico dell'architettura, la decorazione è connotata secondo le specificazioni più diverse. Per Brandi, essa non è mai un elemento totalmente slegato dall'esperienza spaziale, nel senso che la sua presenza o assenza (nel Movimento Moderno) e le sue particolari specificazioni figurative sono parte intrinseca dell'espressione architettonica (Brandi 1956, p. 110). Al contrario nel Rinascimento, o ancor precedentemente, la decorazione esprimeva – attraverso le forme – quella fedeltà all'esperienza storica come permanenza dei valori del mondo classico. Da Piranesi in poi, come ricorda Valerio Paolo Mosco, la decorazione va alla ricerca non di forme, facilmente ottenibili da un mercato sempre più ricco, ma dei pochi contenuti rimasti disponibili. Il dilemma della decorazione, la tensione che essa porta con sé nella modernità, “può essere ancora oggi riferibile a questa indecisione della borghesia che sceglie di giocare, non senza un certo cinismo, su due piani: il piano della virtù nuda e il piano della consolazione decorativa” (Mosco 2023, p. 23).

#### *L'architettura del desiderio*

Le prime tracce di questo discorso sono quelle dettate dal significato etimologico: decòro, dal latino *dec-òrum* (proprietà) – ciò che *conviene*, che *ben si addice*. “Convenienza d'atti o di cose, proporzionata alla condizione d'uomo ornato” (*Decoro*, voce in *Dizionario etimologico online* 2023). In architettura, chi determina ciò “che ben si addice” a un determinato luogo se non il singolo

individuo che abita lo spazio? Di conseguenza, si potrebbe dire che la decorazione rappresenti il “desiderio” inteso come conseguimento o attuazione di quanto è confacente alle proprie esigenze o ai propri gusti. Essa non coincide soltanto con un'eredità formale, ma è piuttosto “l'architettura del desiderio”. Siamo sicuri quindi che “ciò che conviene” sia assimilabile soltanto alla maestosa interpretazione dei motivi decorativi di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine nelle case di Napoleone? Oppure, con gli anni, la decorazione ha assunto forme diverse? Si è andata via via asciugando, stilizzando, sino a sconfinare in una domesticità decorata? Oggi, in architettura, la presenza incessante di sterminati confini di natura etica a stento lascia un pertugio a un'attenta analisi sull'intricato universo della decorazione e sulle sue molteplici possibilità. Da qui emerge una duplice declinazione della decorazione: da un lato intesa come *figuratività* dell'opera, dettata unicamente dalla struttura (che si analizzerà nel paragrafo successivo); dall'altro basata sul concetto di *domesticità*, un paesaggio immediato e pieno di simboli. È certo però che, in entrambi i casi, la decorazione tende a rifiutare la drammatica anonimia.

La decorazione, così come il desiderio, si esprime anche nella quotidianità: appartiene alla dimensione etica, oltre a quella estetica dell'essere umano e del luogo in cui vive. Anche Franco Purini ricorda come essa costituisca una delle dimensioni del costruire che trasformano la “tettonica in architettura”. Nel testo *Comporre l'architettura* egli scrive: “decorare vuol dire conferire *decoro* alla costruzione, ovvero fare sì che essa sia appropriata alla sua destinazione” (Purini 2000, p. 126). E se la sua destinazione fosse semplicemente lo spazio domestico, il luogo di tutti i giorni? Può la vita quotidiana fondare relazioni con la decorazione esclusivamente nella bellezza dei suoi angoli e nell'accumulo progressivo di oggetti? La costellazione di oggetti che si annidano nelle case di ognuno di noi costituisce sia una forma identitaria di rappresentare la nostra vita, sia un'immagine di un mondo tardocapitalista legato al consumo (de Molina 2023, p. 119).

Prima di addentrarmi nell'esempio di un'architettura del desiderio, riconosco nella decorazione tre espressioni fondamentali. La prima è il “mistero”, il suo disvelamento. La decorazione è il luogo in cui è possibile compiere un viaggio nella fantasia, ma è anche il luogo in cui spesso con difficoltà si

ritrova il sentiero. È il mondo desiderato e sognato che prende vita. La seconda espressione è dettata dalla potente “forza persuasiva” che esercita su di noi, ad esempio, attraverso la vibrazione della luce, del colore o della giustapposizione delle differenti superfici. La terza invece è diretta conseguenza di un’ambiguità semantica. Il duplice significato attribuito agli elementi costruttivi, quali pilastri e travi, richiama da un lato una funzione meramente tecnica, dall’altro un valore decorativo e celebrativo.

#### *La corona di spine*

È necessario a questo punto, precisare il senso che si vuole attribuire alla decorazione, ovvero definire i contorni concettuali entro cui, in questo spazio, ci si intende muovere. Tralasciando, per brevità, altre possibili interpretazioni, assumo come definizione di continuità della narrazione quella legata alla figuratività dell’opera dettata dalla struttura; la stessa che, in precedenza, si è chiamata “virtù nuda”. La capacità di un edificio di comunicare attraverso la decorazione, intesa come “architettura del desiderio”, non appartiene quindi solo a quei manufatti la cui decorazione si esprime attraverso pannelli scolpiti, vetrate policrome o pareti affrescate. Anche la struttura, il suo scheletro, può manifestarsi come “anima” della decorazione; una struttura intesa anche come espressione inconscia della decorazione. A tal proposito, vengono alla mente alcune pagine del *Dictionnaire historique d’architecture* (Dizionario storico di architettura) di Quatremère de Quincy che spiegano, nella mia interpretazione analogica, il valore della costruzione: “può avvenire che la deficienza d’ornamenti sia qualche volta un mezzo di decorazione” (Quatremère de Quincy 1842, vol. I, p. 360). Anche nell’architettura del Novecento – che ha tentato di ridimensionare il tipo di decorazione di cui abbiamo parlato in precedenza – ci sono esempi emblematici in cui i materiali da costruzione, il loro impiego e la loro disposizione nello spazio possiedono “potenza” e “fragilità” al tempo stesso che sono, già di per sé, decorazione. Il concetto di nudità risiede quindi nell’atto di consegnare un corpo all’aria. Essa trafigge il corpo, lo sfiora, lo misura, lo scolpisce, lo esplora e infine lo riveste. L’architettura nuda, rifiutando la veste, si auto decora. Sfoggiando così ossa, muscoli e carne. Basta pensare al tema delle cattedrali gotiche, ampiamente documentato negli scritti di Pier Luigi Nervi; ad

esempio, nel volume *Aesthetics and Technology in Building*, l’apparato iconografico pone in risalto il sistema di nervature delle volte, la ricchezza e l’articolazione delle diverse interpretazioni del concetto statico di strutturalismo. Si è passati dallo strutturalismo alla pura decorazione, benché essa sia ispirata da una raffinata intuizione statica. “I costruttori gotici sono stati i veri precursori della moderna tecnologia, eliminando le pesanti masse murarie utilizzate dai Romani e sostituendole con l’equilibrio delle forze generate dalla spinta e contropinta delle nervature sottili” (Nervi 2018, p. 15).

Di questa complessa riflessione teorica fin qui tratteggiata si fa interprete l’architetto madrileni Fernando Higueras (1930-2008). In Spagna, mentre i migliori architetti degli anni Cinquanta facevano riferimento al razionalismo, egli progettava tutt’altra cosa. Per dirla con le parole di Alberto Campo Baeza riferite a Miguel Fisac ed estendibili agli architetti della scuola di Madrid degli stessi anni: “un’architettura di difficile etichettatura” (Campo Baeza 2012, p. 61). Per cercare di rendere intellegibile il racconto della decorazione, ci addentreremo nella lettura di un’opera emblematica dell’architetto spagnolo, in cui essa si incarna sotto forma di struttura. Un esempio seducente di quanto precedentemente scritto si fa tangibile nel progetto di Higueras dell’Istituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), denominato dai madrileni la “corona de espigas”. Un edificio circolare, situato nella Ciudad Universitaria de Madrid, realizzato a partire dal 1965 e inaugurato il 25 ottobre del 1990 dopo quasi trent’anni. In questo frangente di tempo, il cantiere resta paralizzato per ben quattordici anni (1970-1984), mostrando alla città l’opera “non finita”, risultato della combinazione degli aspetti di un’antica fortezza, di un’arena o addirittura di un’astronave. Per la realizzazione dell’opera, l’autore adotta il calcestruzzo, materiale da costruzione, come carne della sua architettura. Arterie, vene, ossa, muscoli si fondono in un legame indissolubile, attraverso il quale il tempo scorre, riducendone le membra all’essenziale. Un modo di operare che implica una coerenza tra forma e struttura, in cui il materiale rivela la sua condizione, sia tettonica che architettonica. L’edificio è perfettamente inscritto in un cerchio di quaranta metri di raggio, diviso in trenta segmenti principali che si sdoppiano sul perimetro esterno, così che sulla facciata compaiono sessanta moduli. L’ingresso, situato al primo piano – cui si



Fernando Higuera, Antonio Miró, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Madrid, 1985. Riflesso della “filigrana” di copertura sui motivi decorativi del pavimento. Foto di Damiano Di Mele, 7 aprile 2022.

giunge attraverso una scala – ci introduce nel suo universo: un patio centrale, invaso dalla luce e dalla vegetazione, attorno al quale ruotano tutte le attività. In questo spazio, la luce dall’alto invita il visitatore a guardare il cielo. I suoi diversi luoghi fluiscono da questo centro in un *continuum* spaziale dove tutto è maniacalmente connesso. È un immenso orologio che segna il tempo, una piazza chiusa e aperta allo stesso tempo.

L’aspetto complessivo dell’edificio è imposto dal sistema costruttivo in calcestruzzo armato, che rimarrà visibile sia nella struttura interna che nella chiusura verticale esterna, senza aggiunte o successivi rivestimenti (Botia, Doval Sánchez 2019, p. 140). La varietà infinita degli effetti decorativi della “corona de espinas”, si possono ridurre a sistema attraverso il famoso diagramma di Charles Blanc: *Art in Ornament and Dress* del 1877. Difatti nel diagramma la riga superiore elenca i dispositivi fondamentali del decorare: ripetizione, alternanza, simmetria, progressione, confusione. Quella inferiore, invece, le risorse sussidiarie: consonanza, contrasto, irradiazione, gradazione, complicazione (Gombrich 1984, p. 125). “L’epica di vasto respiro” che Gombrich nota nella foglia d’acanto, in questo edificio si trasfigura nelle geometrie e nei ricami strutturali che Higuera studia meticolosamente. Il dettaglio, qui lavorato sapientemente – nell’artigianalità della costruzione delle caseforme per il getto del calcestruzzo –, caratterizza l’impianto decorativo dell’edificio. Da quest’ultimo concetto emerge un valore ulteriore, quello di offrire il lungo tempo che è stato necessario per l’esecuzione come un “atto dedicatorio” (Purini 2000, p. 129). Un atto dedicatorio, seppur non nella stessa misura, emerge dall’osservazione dei vari livelli di decorazione durante i miei viaggi e le numerose visite all’opera. Una vera e propria ricerca empirica.

Prendiamo un noto dipinto di Tiziano, l’*Allegoria della Prudenza* del 1565. La decorazione – all’interno dell’IPCE – è strettamente legata all’idea di tempo, elemento che il celebre dipinto riflette in modo evidentemente metaforico. I tre volti, il vecchio, il maturo e il giovane, sono associati a tre diversi animali: il lupo, il leone e il cane. Il vecchio tiene lo sguardo fisso sul passato. Prendendo ad esempio l’edificio, questa figura va identificata nell’origine della forma circolare, intesa come archetipo, e nella sua struttura costruttiva. L’uomo maturo, invece, rappresenta il momento della decisione. Pertanto, è

associato al leone come animale forte e deciso. In questo caso è assimilabile alla decorazione del pavimento che è in definitiva nient'altro che la proiezione della struttura di copertura. Infine, il giovane guarda al futuro, un futuro incerto esattamente come la proiezione libera della luce che filtra attraverso la copertura e irradia l'intero edificio. È una luce in continuo cambiamento che si muove liberamente all'interno di uno spazio circoscritto. Il simbolo del futuro è il cane che rappresenta la fedeltà. Le ombre che produce l'edificio all'interno dello spazio non possono esistere se non generate dalla struttura principale. Saranno sempre fedeli a quest'ultima.

Si stenta a credere di dover lasciare e abbandonare, prima o poi, la possibilità di apprezzare la bellezza della decorazione, la variazione delle infinite possibilità espressive e le sue vibrazioni. Così Fernando Higuera, per allungare il tempo di percezione fino all'ultimo giorno di vita, riproduce sul pavimento la medesima geometria decorativa delle travi di orditura dei solai e delle sue controventature. È una vera e propria specchiatura dello scheletro strutturale. Una decorazione della decorazione. Il suo doppio. Così un giorno, afflitto dal peso dell'età, non potendo più assumere una posizione eretta che gli impedirà di apprezzarla, non rinuncerà al suo fascino, alla sua potente forza persuasiva. La vedrà replicata sul pavimento e filtrata attraverso il riflesso di luce della "filigrana" di copertura. È quanto emerge dai racconti evocati dalla storica dell'arte durante la visita all'Istituto del Patrimonio Cultural de España il 4 maggio 2023. Narrazioni successivamente confermate da Lola Botia, compagna storica di Fernando Higuera, in occasione di un incontro a Madrid il 3 giugno 2023. La decorazione, mai come in questo caso, per Fernando Higuera e per tutti, incarna l'eterno desiderio.

#### Bibliografia

Alberti L.B., *L'architettura* (1452), Il Polifilo, Milano 1966 | Arques Soler F., *El decoro como estructura*, in "Transfer", n. 13, novembre 2003, pp. 6-9 | Botia L., Doval Sánchez G. (a cura di), *Fernando Higuera 1950-2008. Desde el origen*, catalogo della mostra, Ediciones Asimétricas-Fundación ICO-Ministerio de Fomento, Madrid 2019 | Brandi C., *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino 1956 | Campo Baeza A., *La bellezza ribelle. Sull'architettura di Miguel Fisac*, in Id., *L'idea costruita* (1996), a cura di Mauro A., LetteraVentidue, Siracusa 2012, pp. 61-63 | *Decorazione*, voce in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da Portoghesi P., Istituto editoriale romano, Roma 1969, vol. II, pp. 142-143 | *Decoro*, voce in *Dizionario etimologico online*, [www.etimo.it/?term=decoro](http://www.etimo.it/?term=decoro), consultato il 28/05/2023 | de Molina S., *Arquitectura de las pequeñas cosas*, Páginas de Espuma, Madrid 2023 | Gombrich E.H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia*

*dell'arte decorativa* (1979), Einaudi, Torino 1984 | Humanes Bustamante A., *La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España 1961-1990. Fernando Higuera - Antonio Miró*, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 2012 | Jung C.G., *L'uomo e i suoi simboli* (1964), Tea, Milano 2001 | Le Corbusier, *L'arte decorativa* (1925), a cura di Dardi D., Quodlibet, Macerata 2015 | Mosco V.P., *Kitsch in architettura*, LetteraVentidue, Siracusa 2023 | Nervi P.L., *Aesthetics and Technology in Building* (1965), a cura di Chiorino C., Margiotta Nervi E., Leslie T., University of Illinois Press, Champaign 2018 | "OASE", n. 65 (*Ornament. Decorative Traditions in Architecture*), inverno 2004 | Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000 | Quatremère de Quincy A.C., *Dizionario storico di architettura. Contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte* (1832), 2 voll., Fratelli Negretti, Mantova 1842 | Riegl A., *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), Feltrinelli, Milano 1963 | Rognoni F., *Ornamento*, in Marini S. (a cura di), *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 227-231 | Sullivan L., *The Public Papers*, a cura di Twombly R., University of Chicago Press, Chicago 1988.

“I movimenti che conducono all’equilibrio e vi hanno termine non sono liberi, bensì assoggettati dalla perpendicolare a determinate condizioni. Per cui essi appartengono all’ambito dello statico, sono anzi caratteristici di tale ambito in quanto non contraddicono alla fondamentale legge statica dell’equilibrio. Sarebbe inesatto dire che ‘statico’ significa ‘fermo’ e che ‘dinamico’ significa ‘mosso’, perché statico può significare anche ‘condizionatamente mosso’, ‘moto contenuto’, mentre ‘dinamico’ significa ‘incondizionatamente mosso’, ‘mosso in sé’ o semplicemente ‘mosso’. [...] Si può ben dire che un’architettura puramente dinamica non esiste, bisogna dunque tener conto anche dei più lievi accenni alla dinamica, prendere insomma l’apparenza per l’essenza. Certamente potremmo applicare anche alle opere di architettura quei nostri metodi di indagine delle forme naturali in sezioni longitudinali e trasversali mai però troveremmo un esempio in cui pianta e prospetto non si distinguano uno dall’altro. Vale a dire che in questo campo non si danno esempi di pura natura dinamica. Dobbiamo pertanto porre le opere d’architettura sul terreno puramente statico e su un terreno puramente statico che più o meno tenda al dinamico. Al più, sul terreno intermedio tra statico e dinamico. In ambiti artistici più ideali, quali la pittura, è possibile naturalmente la massima mobilità, e quindi un più giusto passaggio dallo statico al dinamico.”

— Paul Klee, *Teoria e forma della figurazione*, 1956

Marco Ferrari

## Raccontare l’equilibrio, raccontare il disequilibrio

Nell’ampia prefazione all’edizione italiana di *Teoria e forma della figurazione*, Giulio Carlo Argan attribuiva ai testi teorici di Klee un’importanza per l’arte moderna paragonabile a quella degli scritti sulla pittura di Leonardo da Vinci per l’arte rinascimentale (Argan 1959, p. X). Tuttavia molte di quelle riflessioni – proposte agli studenti del Bauhaus all’inizio degli anni Venti del secolo scorso, ma raccolte in un’unica opera solo nel 1956, sedici anni dopo la morte dell’autore – sono state, e per molti versi lo sono ancora, assolutamente significative anche per l’architettura. Il secondo dei due paragrafi riportati in apertura rappresenta ad esempio uno dei primi casi in cui quest’ultima è posta, seppure in modo ancora subordinato, in relazione a una condizione dinamica, o meglio “che più o meno tende al dinamico”. Condizione che, naturalmente, non è quella cui ingenuamente provano a dare forma molte architetture recenti attraverso esasperate frammentazioni o distorsioni di superfici controllate da complesse geometrie differenziali; ma che non è neppure quella che, al tempo di Klee, mostravano le plastiche composizioni di Mendelsohn o di Sant’Elia, oppure quella che veniva esaltata, attraverso rotazioni, asimmetrie e suggestive inclinazioni nei lavori di Tatlin, Mel’nikov, Ladovskij, dei fratelli Vesnin o di El Lissitzky. La dinamicità cui Klee si riferisce non è per nulla simbolica e non si rifà in alcun modo all’esibizione esplicita di atti destabilizzanti. Essa deve essere ricercata invece – com’è significativamente descritto nel primo dei due paragrafi citati – nella controllata azione di forze trattenute, in controreazioni che determinano condizioni di equilibrio dialettiche nelle quali *statico* non è solo ciò che resta immobile, ma anche ciò che è “condizionatamente mosso” o ciò che esprime un “moto contenuto”.

Non deve pertanto stupire che lo stesso Argan si sia preoccupato di sottolineare come, tra gli architetti usciti dal Bauhaus, fu Marcel Breuer colui che meglio comprese l'insegnamento di Klee, realizzando mobili in tubo metallico "filiformi, sospesi ad equilibri improbabili eppure ineccepibili" (ivi, p. XVII).

D'altronde la dialettica tra equilibrio e disequilibrio attraversa tutta la storia del pensiero occidentale ed è di fatto connaturata all'idea stessa di bellezza. Già Plutarco, probabilmente rifacendosi a un passo del *Canone* di Policleto, sosteneva infatti come il *numero* conducesse al bello solo cogliendo quella condizione irripetibile che si incarna nel *kairos* (Pucci 2008). Quel *kairos* che per Gorgia di Leontini, in quanto *potenza* ed *efficacia*, si combinava ai criteri di *armonia* e *misura* (Marramao 2020) e che soprattutto aveva, prima della sua contrapposizione a *Kronos* e *Aion*, anche una declinazione spaziale e fisica, indicando l'*appropriata estensione* e la *giusta quantità* (Pucci 2008; Marramao 2020). Quello stesso *kairos* che è, in un certo senso, proprio la divinità dell'equilibrio, visto che Lisippo la personifica con le forme di un giovane uomo alato che si sostiene solo con la gamba sinistra su una sfera e ha in mano un rasoio sul quale è appoggiato, in un ulteriore equilibrio precario, una bilancia da lui stesso "sbilanciata" attraverso l'altra mano.

E tuttavia, quella tra equilibrio e disequilibrio, è una dialettica che, per essere efficacemente raccontata, non può essere affrontata a partire dalle sole teorie sull'architettura. Queste ultime infatti per lungo tempo sono rimaste ancorate a un'idea decisamente univoca, e per certi versi scontata, dell'equilibrio stesso. Un'idea per la quale il termine, pur essendo uno dei più intrinsecamente necessari a questa pratica artistica, ha assunto nelle diverse trattazioni un ruolo marginale, fino a essere declassato a semplice sinonimo di altri (*simmetria*, *armonia*, *ordine*, *misura*, *proporzione*, *eleganza*) probabilmente più eloquenti.

In particolare è facile osservare come già in Vitruvio, nelle famose definizioni dei *fondamenti estetici dell'arte architettonica*, la parola equilibrio non solo non compaia tra le sei categorie da quest'ultimo individuate per definirli, ma abbia anche, al contrario ad esempio di *armonia*, un ruolo del tutto marginale nella loro qualificazione. Lo stesso si può dire con riferimento alla principale trattatistica rinascimentale (da Leon Battista Alberti, fino a Palladio e Serlio), ma è ancora evidente come essa compaia solo saltuariamente anche all'interno dei molti dizionari

e dei testi enciclopedici che vengono pubblicati a partire dalla fine del Settecento. Certo, è presente nel monumentale *Dictionnaire historique d'architecture* di Antoine Quatremère de Quincy, dove però l'autore gli riserva uno spazio molto contenuto e dove, di fatto, la relega tra le voci che trattano di una semplice *théorie pratique* (Quatremère 1832, vol. II, pp. 571-572). Per Quatremère, l'equilibrio esprime infatti nulla di più che "uno stato delle cose per il quale le forze resistenti, sono uguali alle forze agenti" (ivi, vol. I, p. 59). Tra l'altro, tale stato è una condizione insufficiente per la stabilità dell'edificio, per la quale è invece necessario che le prime siano ben superiori alle seconde e nel calcolarle è d'obbligo tener presente l'azione destabilizzante del tempo che corrode fisicamente le materie. Infine, nota ancora Quatremère, "ci si serve della parola *equilibrio* come sinonimo di *aplomb*", lemma al quale infatti rimanda (*ibid.*).

Considerazioni simili si possono fare per il *Dictionnaire raisonné d'architecture* edito tra il 1877 e il 1880 a opera di Ernest Bosc, che a quello di Quatremère d'altronde largamente si ispira, e che ha tuttavia il merito di introdurre la distinzione tra equilibrio stabile – "quello che se leggermente turbato si ristabilisce da solo" – ed equilibrio instabile – "quello che il minimo disturbo può distruggere" (Bosc 1878, p. 182). Mentre il termine non compare affatto nell'altro, più famoso, *Dictionnaire raisonné* composto da Eugène Viollet-le-Duc e pubblicato solo tre anni prima, nel 1875. Arrivando infine al secolo scorso, non si può non notarne l'assenza nell'ormai "classico" *A Dictionary of Architecture* di Pevsner, Fleming e Honour (che pure si compone di ben 1800 voci), così come nei principali manifesti della nuova architettura. Le Corbusier, ad esempio, in *Vers une architecture* parla dell'equilibrio solo in modo generico – "l'equilibrio non è meschino" (Le Corbusier 1984, p. 39), riferendosi alla pianta all'Acropoli di Atene – ma non lo rende parte fondante dell'architettura come pura creazione dello spirito. E anche El Lissitzky – assieme a Moisej Ginzburg il più lucido teorico del costruttivismo – si limita in fondo ad affermazioni piuttosto vaghe: "noi vogliamo dar forma alla quiete, la quiete della natura, in cui enormi tensioni tengono in equilibrio la regolare rotazione dei corpi celesti" (El Lissitzky 1969, p. 124).

Bisognerà allora attendere il corposo *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* diretto da Paolo Portoghesi e edito nel 1969 (ma a quel punto gli scritti di Klee erano stati

pubblicati da quasi un quindicennio), per trovarne una trattazione più estesa e, soprattutto, più in linea con quanto la produzione architettonica stava esprimendo da più di qualche decennio. Enrico Guidoni, estensore della voce, inizia riconoscendo la doppia accezione del termine (equilibrio come condizione fisica, equilibrio come condizione percettiva ed estetica) e prosegue ricordando l'allora recente testo di Rudolf Arnheim *Arte e percezione visiva* (la cui prima edizione inglese è del 1954, quella italiana del 1962), dove il capitolo d'apertura era dedicato proprio al tema dell'equilibrio.

Il riferimento all'opera dello studioso tedesco introduce, all'interno del discorso sull'architettura, il concetto di "equilibrio dinamico", assieme all'idea di "campo" e di "visibilità della forza fisica" (temi non del tutto estranei a Klee, ma affrontati da una posizione – quella della psicologia della *Gestalt* – sicuramente diversa da quella di un pittore/insegnante impegnato a dare conto dello specifico modo di prodursi dell'opera d'arte) e porta Guidoni ad affermare che "nella composizione architettonica il possibile punto di coincidenza tra equilibrio e tensione [...] riguarda proprio questa evidenziazione controllata delle forze agenti nelle strutture, resa attraverso il loro bilanciarsi, che può corrispondere più o meno puntualmente al reale funzionamento statico delle strutture stesse, a seconda delle precise esigenze espressive dell'architetto" (Guidoni 1969, p. 266).

L'utilizzo del testo di Arnheim (che nel 1977 pubblicherà anche *La dinamica della forma architettonica*, trasferendo piuttosto direttamente a quest'ultima disciplina molte delle acquisizioni precedenti) dimostra ampiamente come, per l'architettura, la possibilità di lavorare con una diversa idea di equilibrio sia mutuata ampiamente dalle altre arti visive. Ben diversa è infatti la narrazione dell'equilibrio che incontriamo in quei campi, a partire già da Leonardo da Vinci – e in questo senso risulta ancora più chiaro il parallelo istituito da Argan – che ne parla in relazione a una condizione dinamica, generata dai movimenti che le diverse parti del corpo compiono per conservarlo. I titoli di alcuni dei "precetti" del suo *Trattato della pittura* sono eloquenti a riguardo: *Della equiponderanza*; *Del moto creato dalla distruzione del bilico*; *Del bilico delle figure*; *Ponderazione de' corpi che non si muovono*; *Dell'uomo che posa sopra i suoi due piedi, che da di sé più peso all'uno che all'altro*; *De' posati delle figure*; *Della ponderazione dell'uomo nel fermarsi sopra i suoi piedi*. È evidente come per Leonardo l'equilibrio

sia soprattutto un problema di risposta calcolata alle azioni che agiscono sui corpi, com'è ben espresso dal seguente passaggio: "sempre la figura che sostiene peso fuor di sé e della linea centrale della sua quantità, deve gittar tanto peso naturale o accidentale dall'opposta parte, che faccia equiponderanza de' pesi intorno alla linea centrale che si parte dal centro della linea del piè che si posa, e passa per tutta la soma del peso sopra essa parte de' piedi in terra posata" (Leonardo da Vinci 1982, p. 142).

Quasi tre secoli più tardi, persino per Johann Joachim Winckelmann, massimo sostenitore di un'arte austera e idealizzata, l'equilibrio non è necessariamente sinonimo di uno stato di assoluta fissità. Piuttosto esso s'invera in un'immobilità non indifferente a ciò che gli sta attorno, non innata ma derivata, si rinvigorisce nel confronto con condizioni di estremo turbamento fisico e spirituale, tanto che può essere rintracciato non solo nel famoso *Torso del Belvedere*, in cui "l'azione e la reazione dei suoi muscoli sono mirabilmente equilibrati attraverso una saggia misura di movimento alternato e di agile vigore" (Winckelmann 1973, p. 76), ma persino nella violenta sofferenza del Laocoonte, in quel dolore "che dal maestro antico era stato [...] equilibrato con la compostezza e la bellezza delle figure, poiché per lui era necessario che tanto l'una che l'altra apparissero" (*ibid.*). Come il massimo teorico del neoclassicismo spiega più puntualmente in *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, il dolore esibito che produce un'emotività troppo coinvolgente è *parenthysus* (ivi, pp. 30-31), una retorica che deve essere senza dubbio combattuta; ma in questa lotta l'equilibrio non si fa stasi perenne, il riposo non è morte, quanto piuttosto forza viva che agisce sui corpi per salvarli dal dolore deformante.

Significativa è anche la trattazione che, qualche decennio più tardi, Francesco Milizia dedica all'equilibrio nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica* – non a caso ripresa dai volumi che Watelet e Lévésque dedicano alle altre Beaux-Arts piuttosto che da quelli di Quatremère dedicati all'architettura – nella quale, riferendosi proprio a Leonardo, lega ancora una volta la nozione di equilibrio a quella di movimento: "nella successione de' momenti, ne' quali il corpo si muove, egli passa dall'equilibrio alla rottura di detto equilibrio. Onde dalla rottura dell'equilibrio perfetto nasce il moto, e dal ristabilimento di detto equilibrio nasce il riposo" (Milizia 1797, p. 228).

È però all'inizio del Novecento che la nozione di equilibrio nell'arte raggiunge il suo massimo grado di problematicità. Lì si confrontano infatti, talvolta sovrapponendosi talvolta contrastandosi, le istanze di un'avanguardia distruttrice come Dada, portatrice di un pensiero teso a destabilizzare le certezze della cultura borghese, con lo spiritualismo di Kandinskij – Max Bill, nella sua postfazione a *Punto, linea, superficie*, ci segnala che “le distribuzioni sul peso all'interno delle superfici non sono mai state elaborate e spiegate in modo così convincente” (Bill 1968, p. 214) – e l'analiticità di un artista come Mondrian che nell'insieme dimostrano come quella a cui si sta riservando la nostra attenzione sia una categoria concettuale fondamentale per tutto il modernismo astrattista (Alfieri 2013). A fianco di tutto ciò la straordinaria presenza di Klee – sodale di Kandinsky, ma anche figura assolutamente singolare nel panorama artistico di quegli anni –, che ci riporta al punto da cui eravamo partiti.

In Klee, l'artista, che nel romanzo di Hugo Ball *Flametti o del dandismo dei poveri* assume le sembianze dell'uomo del circo e dell'acrobata, diventa definitivamente *Il funambolo* (*Der Seiltänzer*), “estrema incarnazione simbolica dell'equilibrio delle forze” (Klee 1959, p. 197), che egli ritrae, nel 1923, in un uno dei suoi più noti capolavori. Ma se l'acrobata di Ball vuole impersonare l'arte come gioco e pratica demistificante del fare utilitaristico, il funambolo di Klee si muove su di un filo ancora più incerto (nel quadro non ha di fatto ancoraggi) che tiene assieme il deliberato addentrarsi “nel dominio incantato della fantasia, quasi cercando nell'esplorazione dell'inconscio l'avverarsi di un'esperienza assolutamente autentica e singolare” (Argan 1959, p. XIII), con la dimensione tecnica, costruttiva e razionale esemplificata dalle misteriose strutture leggere che, in forma di impalcatura fisica e concettuale assieme, gli permettono di sospendersi nel vuoto e accedere alla dimensione spirituale.

La dialettica equilibrio-disequilibrio torna però in altri titoli di opere dell'artista bernese come in *Apparecchiatura di altra acrobazia* (1922), *Equilibrio fluttuante* (1922), *Pesatura rischiosa* (1930), *Lotta armonizzata* (1937), ed è comunque ben presente in molti momenti della sua sterminata ed eterogena produzione. Impossibile, ad esempio, non pensare alle due frecce che si contrappongono in una posizione eccentrica rispetto all'asse mediano del quadro, con intensità di forze diverse e con

connotazioni cromatiche opposte, nel famosissimo *Separazione di sera* (1922), che rimane uno dei più straordinari tentativi di fissare nella tela il fluire del tempo, l'incontro e lo scontro, incerto e senza vincitori, tra stati fisici e mentali in lotta tra loro.

Tuttavia è soprattutto nella già ricordata produzione teorica che la nozione di equilibrio viene concettualizzata. All'equilibrio Klee dedica molte pagine scritte e molti piccoli disegni accompagnatori, alcuni dei quali appaiono come raffinate illustrazioni di un testo di statica elementare. Molte sono inoltre le denominazioni che esso assume: equilibrio statico ed equilibrio dinamico, equilibrio simmetrico ed equilibrio asimmetrico, equilibrio turbato ed equilibrio ristabilito, per concludersi con quell'equilibrio a zig-zag assimilato al funzionamento della colonna vertebrale (Klee 1959, pp. 197-214). Nomi che rimandano a configurazioni a volte solo parzialmente diverse, che non sarebbe difficile rintracciare in molte elaborazioni architettoniche più o meno recenti; e in questo senso basterebbe pensare a un'opera come il palazzo del Gobierno Civil di Alejandro de la Sota che, di quell'equilibrio a zig-zag, sembra essere una sorta di trascrizione letterale (Cortés 2010).

Ciò che è certo è che per Klee, l'arte, nell'allontanarsi dalla rappresentazione e nel dare presenza a quanto non ha una sua evidenza nel reale, è essenzialmente figurazione (termine con il quale nell'edizione italiana dei suoi scritti è stato tradotto il tedesco *Gestaltung*), la quale “implica chiaramente l'idea di una certa mobilità” (Klee 1959, p. 17). Essa si genera dunque da un movimento, ma, come si è provato qui a raccontare, mira comunque sempre a uno stato, pur dialettico, di equilibrio. Ed è forse in parte anche questo che Klee intendeva quando, andando ben oltre El Lissitzky, affermava: “se Ingres ha posto ordine alla quiete / io vorrei, al di là del pathos, porre ordine al movimento” (ivi, *esergo*).

#### Bibliografia

Alfieri A., *Il valore dell'equilibrio nell'arte. Dalla classicità al modernismo astrattista di Kandinsky e Mondrian*, in “Aperture. Rivista di cultura, arte e filosofia”, n. 29 (*Equilibri*), 2013, [www.aperture-rivista.it/sommario.asp?id=35](http://www.aperture-rivista.it/sommario.asp?id=35), consultato il 25/06/2023 | Argan G.C., *Prefazione all'edizione italiana*, in Klee P., *Teoria e forma della figurazione* (1956), Feltrinelli, Milano 1959, pp. X-XLIII | Arnheim R., *La dinamica della forma architettonica* (1977), Feltrinelli, Milano 1985 | Arnheim R., *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive* (1982), Einaudi, Torino 1984 | Arnheim R., *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli, Milano 1962 | Ball H., *Flametti o del dandismo dei poveri* (1918), a cura di Taino P., Campanotto, Pisan di Prato 2006 | Bill M., *Osservazioni supplementari*, in Kandinskij W., *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926), Adelphi, Milano 1968,

pp. 213-215 | Bosc E., *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et des arts qui s'y rattachent*, Firmin Didot et Cie, Paris 1878, vol. II | Cortés J.A., *Lezioni di equilibrio*, in Pierini O.S. (a cura di), *Alejandro de la Sota. Dalla materia all'astrazione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2010, pp. 47-54 | El Lissitzky, *La ricostruzione dell'architettura in Russia. 1929 e altri scritti* (1929), Vallecchi, Firenze 1969 | Guidoni E., *Equilibrio*, voce in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da Portoghesi P., Istituto editoriale romano, Roma 1969, vol. II, pp. 266-268 | Klee P., *Teoria e forma della figurazione* (1956), Feltrinelli, Milano 1959 | Le Corbusier, *Verso una architettura* (1923), a cura di Cerri P., Nicolini P., Longanesi, Milano 1984 | Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (1540), a cura di Zevi A., Savelli, Roma 1982 | Marramao G., *Kairós. Apologia del tempo debito* (1992), Bollati Boringhieri, Torino 2020 | Milizia F., *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano 1797 | Pucci G., *Le tecniche del bello. I canoni della scultura nella Grecia classica*, in Catoni M.L. (a cura di), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2008, pp. 51-57 | Quatremère de Quincy A., *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., A. Le Clère et Cie, Paris 1832 | Vitruvio Pollione M., *De Architectura*, Studio Tesi, Pordenone 1990 | Winckelmann J.J., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica* (1756), a cura di Pfister F., Einaudi, Torino 1973.



“Most of us are practical people who can carry out or manage physical development projects on the ground, once we understand all the know-how or technical questions involved. [...] Perhaps because [...] we tend to concentrate on know-how, which is apt to produce a narrow kind of practicality, we are a little uneasy with this question of know-why. It makes us suspicious. We feel that it should be inherent in the know-how, or that it has already been established in the printed pages of newspapers, periodicals, and books, or in the lecture of college professors. Yet [...] this pursuit of the why is as essential to the solution of small personal problems in house and garden as it is to the solution of large national problems of technology or politics. [...] The why of garden design is not easy to determine. [...] We find usually that after all the functional diagrams and technical analyses have been made we still have the problem of determining just what form and arrangement to give these garden spaces, and just how to use materials in doing this. [...] In fact quite often we are faced with the question, not of where to place this or that activity, but of how to develop this garden space, for which there seems to be very little function, into something so pleasant and attractive that it becomes an asset rather than a liability. This requires a search for discipline beyond functional or technical disciplines. The alternatives to discipline are whimsy, accident, or mysticism.”

— Garrett Eckbo, *The Art of Home Landscaping. How to Plan, Build and Plant to Achieve Useful and Beautiful Outdoor Space for Living*, 1956

Lorenza Gasparella

## Raccontare l'apparentemente troppo piccolo e irrilevante

Nel 1950 esce per *Architectural Record* *Landscape for Living* un manifesto, un'indagine sulle competenze disponibili e necessarie agli architetti del paesaggio, elenchi dei materiali del loro lavoro, esempi di progetti realizzati, capace non solo di influenzare l'architettura del paesaggio dell'epoca, ma di affermarne il valore e lo status (Riley 1998).

Il suo autore, Garrett Eckbo, considerato uno dei padri dell'architettura paesaggistica moderna, in apertura del secondo capitolo *What Is the Landscape Design?* elenca i diversi termini comunemente utilizzati per riferirsi al suo progetto – *landscaping*, *landscape gardening*, *landscape design*, *landscape planning*, *landscape engineering*, *landscape architecture* –, che è considerato come una coscienziosa ricomposizione degli elementi del paesaggio per l'uso e il piacere e, in quanto tale, presenza costante in tutte le culture umane dei popoli che si stabiliscono in un luogo (Eckbo 1950, p. 16).

Sei anni più tardi, una successiva pubblicazione introduce, fin dal titolo, un nuovo termine non presente tra quelli nell'elenco pubblicato in *Landscape for Living: home landscaping*.

Se la pubblicazione del 1950 con la sua articolazione in tre parti, *Landscape Design in the Urban Environment*, *Landscape Design in the Rural Environment* e *Landscape Design in the Primeval Environment*, derivate da pubblicazioni precedenti (Eckbo, Kiley, Rose 1939; 1940), sosteneva una progettazione e una pianificazione collaborativa e coesa, dal giardino cittadino alla riserva naturale, sottolineando l'interdipendenza di tali ambienti, *The Art of Home Landscaping* è un testo che, scritto con un linguaggio

non tecnico per raggiungere un ampio pubblico, aveva l'obiettivo di illustrare "come progettare e piantare uno spazio esterno utile e bello da vivere" (Eckbo 1956, p. 3) a partire dall'individuazione di che cosa si ha bisogno e dove se ne ha bisogno.

Una pubblicazione per formare non tanto gli architetti quanto i committenti, come già vent'anni prima in Italia era l'obiettivo di "Domus", non una rivista specialistica, di critica architettonica, per addetti ai lavori, ma un giornale che, occupandosi della casa, ne considera tutti gli aspetti che la riguardano e la rendono il luogo in cui si vive. "Domus" si rivolgeva a un pubblico vasto, al quale offriva informazioni e suggerimenti non solo sulla casa come luogo costruito e sulla sua sistemazione interna, ma anche su tutto ciò che la plasma e la rende abitazione (Maguolo 2020), e quindi anche dei giardini, affidando a Maria Teresa Parpagliolo, uno degli architetti paesaggisti più rilevanti del ventesimo secolo (Goode, Lancaster 1991), la rubrica *Giardino fiorito* dal 1930 al 1938.

In un periodo in cui il dibattito specialistico e accademico era ancora in parte concentrato sul dualismo tra giardino informale e giardino formale, Eckbo sposta l'attenzione sull'integrazione e l'armonizzazione della geometria strutturale dell'uomo con la crescita biologica e la libertà della natura (Eckbo 1941, p. 425).

Sebbene il sottotitolo di *The Art of Home Landscaping* avesse "how" come parola d'incipit, Eckbo credeva che il "perché" fosse molto più importante del "come" e la stessa base etica per la pratica della progettazione del paesaggio (Treib 1997, p. 83).

Se la pratica è *know-how*, la teoria è *know-why*. "La teoria deve servire la pratica; deve rispondere alle domande sollevate dalla pratica; e deve essere testata dai dati della pratica" (Eckbo 1950, p. 1). Questo tema ricorre in quasi tutti gli scritti di Eckbo, richiamando, anche se con forza diversa, la convinzione enunciata in *Landscape for Living* della necessità di un metodo scientifico anche per l'architettura del paesaggio in quanto "è quello che non dà nulla per scontato, non accetta nessun precedente senza analisi e riconosce un mondo dinamico in cui niente è permanente se non il cambiamento stesso" (ivi, p. 3).

Forme e spazi disegnati nelle altre arti erano importanti riferimenti in quanto esempi di composizione da applicare anche al progetto del giardino. Joan Miró aveva cercato il "movimento immobile" nella pittura. "Come non c'è linea

dell'orizzonte né indicazione di profondità, [le forme] sono spostate in profondità. Sono anche dislocate nel piano, perché un colore o una linea portano fatalmente a uno spostamento dell'angolo di visione. Dentro le grandi forme, piccole forme si muovono. E, quando guardi l'intera immagine, le grandi forme diventano mobili a loro volta" (Miró 1964, p. 42). Nel suo *Pädagogisches Skizzenbuch (Quaderno di schizzi pedagogici)*, Paul Klee indicava "un'armonizzazione di elementi verso un'entità indipendente, calma-dinamica e dinamica-calma. Questa composizione può solo essere completa se il movimento è incontrato dal contro-movimento/movimento opposto o se è stata trovata una soluzione dell'infinito cinetico" (Klee 1979, p. 59). L'obiettivo era di fondere elementi dinamici in equilibrio dinamico, intenzione che, per certi aspetti, Eckbo cercò di sperimentare applicandola alla progettazione del giardino.

Se l'arte è la scienza del sentire ed è necessario sentire per sapere cosa fare, la scienza è l'arte del sapere ed è necessario sapere per poter fare (Caudwell 1947).

Scienza significava climatologia, geologia, idrologia. I substrati, i suoli e il clima dei siti variano da luogo a luogo e da regione a regione, così come la logica risposta progettuale. Il sito è un fatto da capire e con cui lavorare a stretto contatto.

L'ecologia era una delle principali preoccupazioni di uno sguardo molto più olistico di quanto i realizzatori di giardini avessero fatto ricorso, o sentito la necessità, in epoche precedenti, ma senza che questo portasse a escludere l'azione degli esseri umani che tuttavia doveva essere sempre più indirizzata a progettare in armonia con gli altri sistemi viventi per realizzare paesaggi per l'abitare contemporaneo.

Il paesaggio è quindi inteso in termini molto più ampi per includere le persone e il loro rapporto con la terra (Eckbo 1949, p. 25), ma è nel giardino che Eckbo ha indagato e sperimentato il gioco tra spazio, attività, geometria, clima e vegetazione. "La composizione dinamica o più lirica del giardino contrastava con la forma più imperturbabile della casa e la sua relazione ortogonale alle linee del lotto" (Treib 1997, p. 33) a partire dall'esercizio progettuale *Small Gardens in the City*, sviluppato in modo autonomo nel 1937 mentre ancora era studente a Harvard, con il progetto di diciotto giardini diversi su un unico lotto leggermente in pendenza, quindi con opportunità minime di modellazione del terreno, della dimensione sulle

unità urbane di San Francisco che gli erano familiari avendo già conseguito una prima laurea a Berkeley.

“Era uno studio delle possibilità di progettazione, uno studio della forma fisica, basato sull’idea che il contenuto si sarebbe sviluppato nel tempo” (Eckbo 1993, p. 208).

I giardini – presentati nel loro insieme in forma di modelli e singolarmente come disegni assonometrici a china – sviluppavano variazioni su temi particolari. Alcuni iniziavano dai limiti del sito per estendersi verso l’interno; altri proseguivano all’esterno gli spazi abitativi della casa. La genesi della composizione poteva derivare da allineamenti alla forma data, da rotazioni oblique rispetto ai muri di delimitazione, dall’uso di una geometria in grado di distanziare il giardino dai vincoli rettangolari del lotto. La modellazione anche di una superficie pressoché piana ha permesso di far acquisire allo spazio una terza dimensione. In un giardino, segmenti di arco discendevano il pendio trasformandolo in terrazze sovrapposte, in altri casi ampie porzioni pavimentate integravano aree coperte di bassa vegetazione e da diversi trattamenti del suolo. Gli alberi sono stati disposti più liberamente, in posizioni che li fanno apparire più come elementi scultorei che come apportatori di ombra e massa, e ricorrono anche pergole e altre strutture leggere.

Anche se la loro innovazione ha trovato un’applicazione limitata in particolare per quanto concerne la tirannia della linea del lotto, il testo esplicativo a commento del progetto pubblicato sei mesi dopo il suo completamento in “Pencil Points”, una delle principali riviste di architettura degli Stati Uniti, descriveva le regole di base per il progetto di un piccolo sito delimitato chiarendo le ipotesi alla base delle sue indagini (Eckbo 1937, pp. 573-586) per la realizzazione di giardini che con composizioni tridimensionali e disposizioni audaci e libere di spazio e materiale li avrebbero resi le case del piacere, dell’allegria, della fantasia, dell’illusione, dell’immaginazione, dell’avventura (Eckbo 1993, p. 209).

Se la vegetazione inizialmente ha svolto solo un ruolo secondario rispetto alla struttura architettonica del giardino, con il tempo ha assunto sempre maggiore importanza (Laurie 1993, p. 23) ricercando un concetto di forma in grado di combinare le qualità di un’organizzazione geometrica più razionale con quelle della libera crescita rigogliosa e del continuo sviluppo della vegetazione le cui forme strutturali seguono tutte



Giardino di Villa di Rovero. Foto di Lorenza Gasparella, 2021.

le variazioni di simmetria e varietà sfruttando a proprio vantaggio la consistenza, il colore e la scala. La loro selezione non dovrebbe essere fatta isolatamente, ma considerando la loro disposizione, il loro uso in combinazioni in quanto “serie infinita di unità abitative, ciascuna con le sue esigenze colturali specifiche, e ciascuna con le sue qualità specifiche derivanti dalla dimensione, dal tasso di crescita, silhouette, forma strutturale, consistenza, colore e profumo” (Eckbo 1948, p. 16). Il vincolo finale, la manutenzione, completa il ragionamento alla base della selezione e della disposizione: insieme, la triade governa la scelta delle specie vegetali nel giardino contemporaneo.

Nei giardini di chi è interessato al giardinaggio come passatempo, o di chi ha spazio e mezzi sufficienti, si può osare con schemi di piantagioni rigogliose, ma per chi ha tempo, spazio, fondi e interesse più limitati, quelle aree del giardino che richiedono cure dovrebbero essere ridotte al minimo. In molti dei giardini progettati da Eckbo le aree piantate sono limitate a qualche albero singolo ed erbece in fioriere di metallo o cemento disposte come forme scultoree su fondali piani: un muro di mattoni, o di blocchi di pomice e bottiglie che catturano il sole e trattengono il calore del giardino, tentativi di ottenere la massima espressione dai materiali mediante un trattamento strutturale-scultoreo-murale.

I materiali erano sempre stati un aspetto importante nella riflessione di Eckbo. Aveva sviluppato un rispetto per i materiali di uso quotidiano. Nessun materiale era ignobile in sé; la domanda era come veniva usato. L'alluminio era diventato il più moderno dei materiali da costruzione. Leggero, morbido e facilmente lavorabile, antiruggine e non corrosivo quando anodizzato, e particolarmente versatile nel suo utilizzo come riparo e schermatura, era il materiale ideale per poter utilizzare l'ombra come ulteriore elemento di composizione del giardino (Treib 1997, p. 77). Pergole e tralici sapientemente progettate erano in grado di definire lo spazio del giardino producendo un disegno mutevole di strisce di luce e ombra potendo diventare anche simultaneamente muro e tetto, ringhiera e limite del giardino.

Se per certi aspetti sia i testi che i giardini di Eckbo possono essere considerati una dichiarazione potente e appassionata del loro tempo e del loro luogo, dell'ottimismo della California dell'immediato dopoguerra, in essi sono contenuti un

vocabolario e una grammatica su materiali, terra, suolo, acqua, piante, elementi strutturali, spazio e persone di perfetta attualità e che rappresentano una guida ponderata ai principi della progettazione del paesaggio (Riley 1998).

Il paesaggio californiano diminuiva la formalità di qualsiasi schema, ammorbidendo qualsiasi disposizione prepotentemente geometrica essendo dominato dal sole e dal vento: la geometria risultante sembra irrequieta ed eccitante, una strana miscela di energia, nuovi materiali, ma tutti gli elementi sono gestiti con moderazione, raffinatezza e sensibilità.

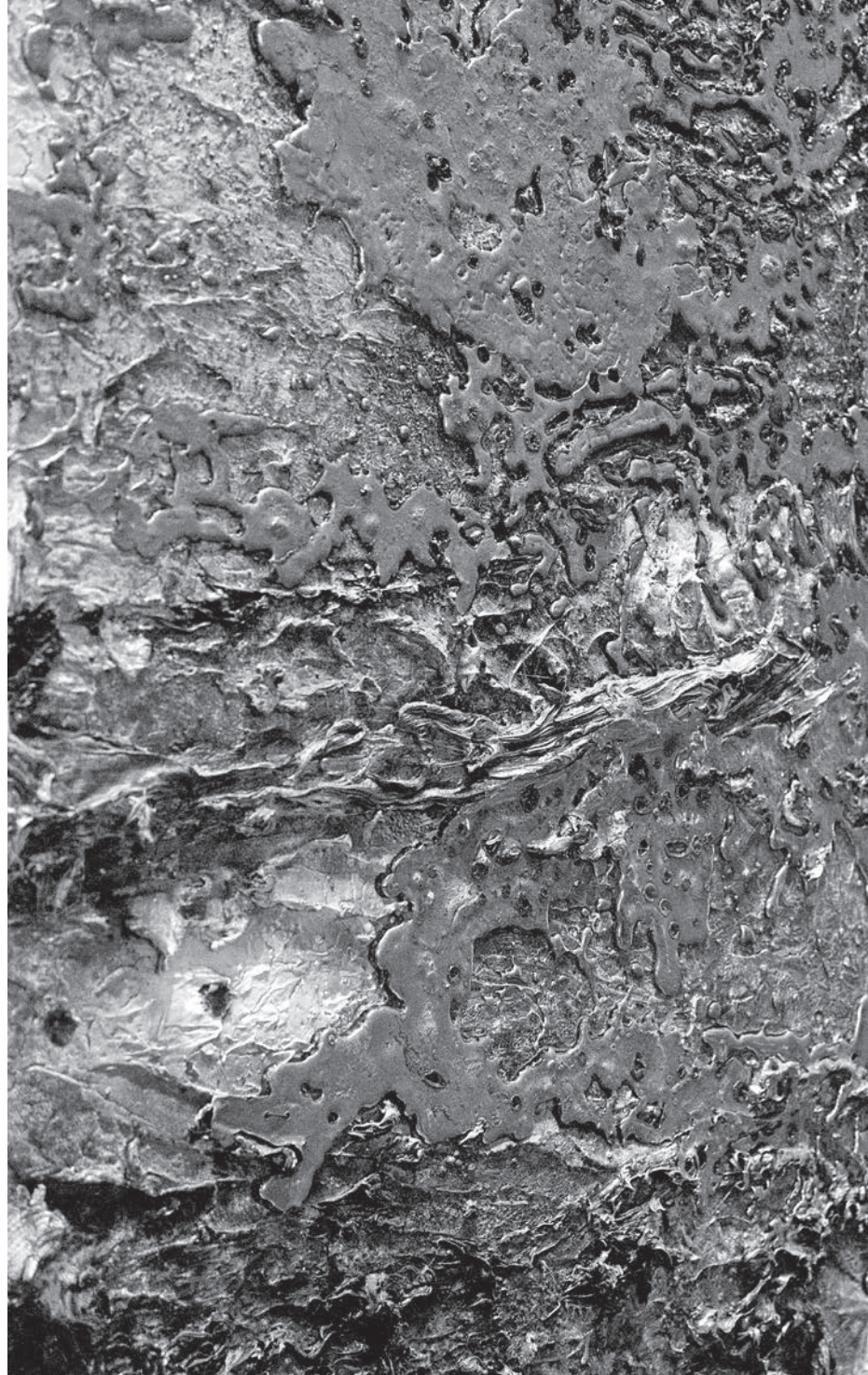
Con l'affermarsi dei metodi ecologici e analitici sviluppati da Ian McHarg, l'architettura del paesaggio iniziò progressivamente ad allontanarsi dal giardino e dal pensare al progetto dello spazio e della forma e dei luoghi in cui le persone vivono, disgiungendo ambiente e umanità. Ma considerando con un certo snobismo i giardini come troppo piccoli e troppo irrilevanti, non si è valutato che è proprio nel giardino che si incontrano tutti i problemi di relazione tra le persone e l'ambiente esterno in un modo concentrato e personale facendo emergere tutte le potenzialità per progetti molto speciali e potenti (Eckbo 1990).

Eckbo era franco e ammirava il design popolare, che considerava diretto, pratico, irregolare e semplice; gli piacevano gli scarabocchi, l'uso espressivo di oggetti ordinari. Con un atteggiamento mai aggressivo, tranquillamente testardo, forse, ha continuato a progettare giardini, considerandoli la vera base della progettazione del paesaggio in quanto è soprattutto attraverso i giardini privati, ormai troppo spesso delegati a vivaisti che tendono semplicemente a mettere a dimora le specie a disposizione, che è possibile conoscere i rapporti tra le persone e l'ambiente e attraverso l'architettura del paesaggio se possibile migliorarli.

#### Bibliografia

- Caudwell C., *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry* (1937), International Publishers, New York 1947 | Eckbo G., *Pilgrim's Progress*, in Treib M. (a cura di), *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1993, pp. 206-219 | Eckbo G., *An Interview with Garrett Eckbo, January 1981*, intervista di Laurie M., a cura di Madsen K., Hubbard Educational Trust, Watertown 1990 | Eckbo G., *The Art of Home Landscaping. How to Plan, Build and Plant to Achieve Useful and Beautiful Outdoor Space for Living*, McGraw-Hill, New York 1956 | Eckbo G., *Landscape for Living*, Architectural Record-Duell, Sloan & Pearce, New York 1950 | Eckbo G., *Landscape Design in the USA*, in "Architectural Review", vol. 105, n. 625, gennaio 1949, pp. 25-32 | Eckbo G., *The Esthetics of Planting*, in *Landscape Design*, catalogo della mostra, San Francisco Museum of Art, San Francisco 1948, pp. 16-18 | Eckbo G.,

*Outdoors and In. Gardens as Living Space*, in "Magazine of Art", vol. 34, n. 8, ottobre 1941, pp. 422-427 | Eckbo G., *Small Gardens in the City. A Study of their Design Possibilities*, in "Pencil Points", settembre 1937, pp. 573-586 | Eckbo G., Kiley D.U., Rose J.C., *Landscape Design in the Primeval Environment*, in "Architectural Record", vol. 87, n. 2, febbraio 1940, pp. 74-79 | Eckbo G., Kiley D.U., Rose J.C., *Landscape Design in the Rural Environment*, in "Architectural Record", vol. 86, n. 8, agosto 1939, pp. 68-74 | Goode P., Lancaster M., *The Oxford Companion to Gardens*, Oxford University Press, Oxford 1991 | Klee P., *Quaderno di schizzi pedagogici* (1925), Vallecchi, Firenze 1979 | Laurie M., *The Modern California Garden*, in "Pacific Horticulture", vol. 54, n. 2, estate 1993, pp. 22-25 | Maguolo M., "Domus" e le altre. *Le riviste di architettura fra guerra e dopoguerra. Intorno a una lettera di Gio Ponti*, in "Engramma", n. 175 (Gio Ponti. *Espressioni*), settembre 2020, pp. 259-286 | Miró J., *Je travaille comme un jardinier*, Société Internationale d'Art du XX° Siècle, Paris 1964 | Riley R., *Landscape for Living* by Garrett Eckbo, in "Harvard Design Magazine", n. 6 (*Representations / Misrepresentations and Revaluations of Classic Books*), autunno 1998, pp. 40-42 | Treib M., *The Social Art of Landscape Design*, in Treib M., Imbert D. (a cura di), *Garrett Eckbo. Modern Landscapes for Living*, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 2-97.



Esther Giani

## Raccontare il pretesto

“I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would – that is to say, who could – detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say – but, perhaps, the autorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*. I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell, are pursued and forgotten in a similar manner.”

— Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, 1846

Proveremo a riflettere sullo “stato nascente” del progetto. Si identifica lo stato nascente con quella fase preliminare che viene dedicata, nella descrizione generale rintracciabile in letteratura specialistica, alle analisi urbane, all’impatto ambientale, agli studi di fattibilità, ai programmi funzionali ecc. In questa fase si chiamano in causa normative, budget, fabbisogno energetico, impronta ecologica, BIM ecc. In sintesi, lo stato nascente del progetto coinvolge il complesso sistema di dati oggettivi che determinano, in modo quasi univoco, la soluzione progettuale (MVRDV 1999). Se le condizioni di vincolo non sono discutibili, lo stato nascente circo-scrive anche una “terra di mezzo”, un ambito non esplicitamente razionalizzabile dove, mimetizzandosi e rivestendosi di oggettività, si celano due moventi: il desiderio di Bello e la familiarità con universi figurativi legati a una personale sensibilità/cultura. L’esito progettuale è determinato soprattutto da questi stimoli di natura soggettiva, rappresentando, allo stesso tempo, la fragilità e la forza del Progetto.

Potremmo convincerci che l’idea iniziale, intesa come l’accensione impulsiva, la messa in moto del processo progettuale, serva soltanto ad avviare il percorso. Il punto di arrivo, il *destino*, dipende solo in minima parte dal punto di partenza: è il viaggio che impreziosisce la meta.

Ciascun progettista ha messo a punto, nel tempo, tecniche per controllare, per addomesticare, gli spunti della fantasia (Giani 2022, p. 215), per rendere docili e convincenti i morfemi iniziali. Il cubano Ricardo Porro sosteneva la necessità di intrattenere relazioni con il duende, uno spirito (genio) disordinato, triste e ammaliatore, un compagno di strada indispensabile (Giani 2007).

Esiste una distanza – secondo la banale vulgata e che va fermamente rimarcata – fra le vaghezze dell’ispirazione illuminata appartenente al “genio” e il riconoscimento di un pensiero progettuale che cattura una forma (già interna e presente

nei propri repertori visivi) per utilizzarla in un percorso di elaborazione progettuale (Bachelard 1975; Valéry 1985; Warburg 2014). Un percorso a ostacoli, per Poe “fantasie maturate e scartate per disperazione come ingestibili – caute scelte e cauti rifiuti – dolorose cancellature e aggiunte [...] che, nel novantanove per cento dei casi, costituiscono le proprietà dell’*histrion* letterario. D’altro canto [...] è raro il caso in cui un autore è in condizioni di ripercorrere i passaggi con cui è giunto alle sue conclusioni. In generale, le suggestioni, sorte per combinazione, sono raggiunte e dimenticate in modo simile” (Poe 2012, p. 17).

Nella letteratura legata al progetto architettonico vi è scarso (raro) conto di questi passaggi, di questo ambito dello stato nascente (Carnevale 2021, pp. 21-33). Probabilmente solo gli autori, i progettisti, sono gli unici a poter indagare su tali *opachi*. Meccanismi opachi perché il pensiero razionale – asimmetrico per lo psichiatra e psicanalista cileno Matte Blanco – deve dialogare con un pensiero emotivo – simmetrico – di diversa origine e natura (Matte Blanco 2004, pp. 85-86). Le biblioteche sono ricche di avvincenti testi di grandi e anche grandissimi architetti che si raccontano: incantevoli dichiarazioni poetiche e teorizzazioni utili a ripercorrerne le traiettorie. Ma del lavoro svolto “dietro le scene”, del modo in cui i materiali fantastici sono stati trattati prima della confezione finale, dei dettagli che, passo dopo passo, hanno indirizzato “gli sviluppi con cui una [...] composizione raggiunge l’ultimo grado di perfezionamento” (Poe 2012, p. 15), ebbene di questa fase del progetto si trovano solo tracce, indizi quasi involontari. Anche se “forse, la vanità dell’autore ha avuto più a che fare con l’omissione che con altri motivi” (*ibid.*).

Riconoscere l’esistenza dello stato nascente del progetto, di una terra di mezzo dove vincoli e moventi convivono e cercano di farsi spazio, costringe a una ulteriore considerazione: la trasmissibilità delle conoscenze progettuali, e in particolare di quelle legate allo sviluppo iniziale del pensiero progettuale.

Questa volta è il Pirandello di *Uno, nessuno e centomila* oppure di *Così è (se vi pare)*, a delineare due principi, due interpretazioni del mondo: una possibilista, laica, animata dal dubbio; l’altra dogmatica, arroccata nelle proprie certezze. Entrambe le posizioni sono da sempre presenti nel progetto, nei progettisti, nelle scuole di architettura.

Vi sono autori, consacrati dalla Storia, che hanno imposto la propria cifra stilistica, realizzando, ovunque e comunque,

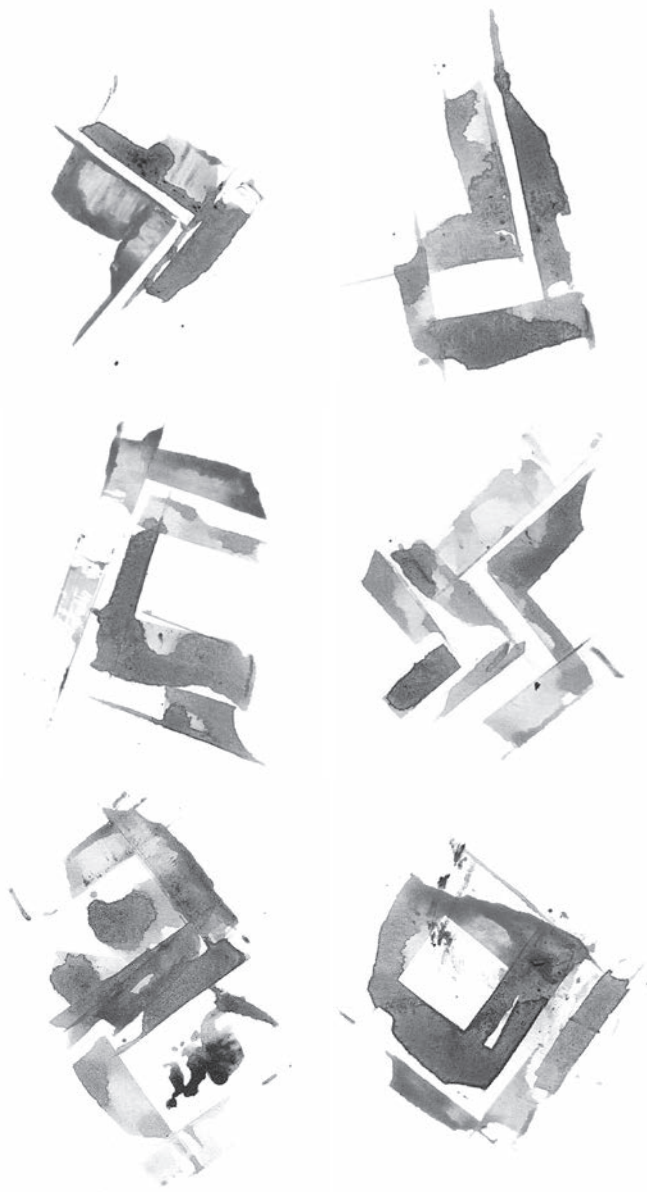
progetti che concludono l’origine autoriale. Vi sono altri autori, anch’essi consacrati dalla Storia (attenzione alle maiuscole), per i quali ogni opportunità è una occasione per avventurarsi in nuove prove progettuali. Autori i quali – ed è nostra opinione –, chiamando in causa lo spirito del luogo e quello del tempo, di volta in volta fanno i conti con i propri demoni, misurandosi con una nuova ossessione.

Possiamo provare a spiegarci questa dualità sostenendo che il Progetto è, per propria natura, schizoide. Da un lato evolutivo, legato come è a tecniche che continuamente progrediscono suggerendo modalità costruttive innovative. Con il tempo si arricchiscono le conoscenze legate alla statica; si potenziano i sistemi di rappresentazione e di controllo della forma; cambiano stili di vita, domande, desiderata (lo Spirito del tempo). Dall’altro lato vi sono le questioni legate alla forma del progetto, alla *venustas*: argomentazioni più refrattarie ai cambiamenti, anzi potremmo azzardare che, *mutatis mutandis*, le questioni sulla forma siano sempre le stesse, immutabili nel tempo.

*Venustas*, Bellezza. Provoca sempre un certo disagio usare questo termine, quasi magico; anche gli autori più sfrontati si tengono cautamente alla larga dall’usare espressioni che esplicitino il senso del Bello. Nonostante la ricchezza di contributi fondamentali che hanno affrontato la questione estetica, riflessioni spesso provenienti da campi del sapere (forse) a noi più distanti (filosofia, neuroscienze, biologia, arti, religione, politica...). Il Bello sfugge perché non ha regole, non ha codici: non si può dedurre ma solo indurre.

*La bellezza salverà il mondo?* Il principe Myškin ha senz’altro ragione, ma in questa occasione ci si riferisce alla bellezza quale forma di educazione intellettuale, di eleganza accademica, quasi una *etichetta*. La questione andrebbe affrontata in modo laico e pragmatico, ammettendone la semplice necessità, un imperativo presente tanto nell’autore (minuscolo: chiunque svolga un progetto), quanto nel committente (vitruvianamente, madre e padre del progetto). Persino nelle architetture improprie, abusive, nell’edilizia delle baraccopoli, è vivo e vibrante il desiderio di bello. La bellezza è un bisogno inesauribile, laico e trasversale.

Ammettere una (presunta) ovvietà non dovrebbe cambiare il punto di vista; non dovrebbe e invece lo cambia: diventa un dato del problema, anzi, forse è il vero problema. La



Giancarlo Carnevale, *Composizioni combinatorie. Pretesti per architetture*, Venezia, 2023.

Composizione architettonica è disciplina centrale, il cuore della formazione di ogni architetto. Il paradosso è che proprio tale disciplina non possa disporre di uno statuto scientifico, di regole codificate. In altri termini, non sembra essere trasmissibile, almeno non attraverso percorsi e processi predeterminati, non attraverso equazioni, sequenze, protocolli accertati e certificati. Siamo di fronte a un sapere induttivo (Ginzburg 1986, pp. 158-193). Una forma della conoscenza *dipendente* da coefficienti soggettivi: cultura, sensibilità, abilità esperienziale individuale. E non solo: si tratta di una forma della conoscenza (potentemente) allacciata a elementi emotivi, occasionali. Come ci ricorda Poe, il caso irrompe quando e come vuole, in ogni processo progettuale, anche se ammetterlo ci rende (ci fa sentire) fragili, ci fa apparire deboli (Poe 2012, p. 13; Carnevale 2021, pp. 11-20). Difficilmente un docente di Composizione architettonica riconoscerà che la Bellezza di un progetto dipenda anche, ad esempio, da come si relaziona con il Caso (certamente il docente non userà il vocabolo “bellezza”, parlerà di qualità, di appropriatezza, di coerenza, di qualità ecc., ma la questione non cambia).

Come, e soprattutto cosa, ci permette dunque di considerare il progettare una disciplina trasmissibile?

Siamo di nuovo al punto di partenza, alle due pirandelliane interpretazioni del mondo. Ci sono i docenti che si pongono a riferimento e forniscono il proprio armamentario quale strumentazione di base, situando la propria esperienza dell’architettura come canone. Interpretazione corretta, certo, soprattutto se riferibile a un riconosciuto ambito, a una maniera, a uno stile, a una tendenza, a un linguaggio. Unica controindicazione: l’esclusione di (molte) altre opportunità.

Su un’altra sponda ci sono docenti che accompagnano la scelta dello studente, fornendo strumenti critici e riferimenti culturali. Questa interpretazione, ammettere che le vie del progetto siano molteplici, è sicuramente rassicurante, ma anche evasiva: è un po’ scaricare sullo studente una responsabilità ancora precoce.

Da molti anni, per venirne a capo, si è cercato di affiancare a questa seconda forma pedagogica (di accompagnare, indirizzare e fornire strumenti critici allo studente) quella del *pretesto* (Giani 2012; Giani, Peron 2018). Guardare a questo territorio, caliginoso ambito dello “stato nascente”, è un azzardo intellettuale, ancor più se lo si svolge come esperienza didattica.

Implica uscire da una *comfort zone* per mescolare didattica e ricerca in una inedita complicità; implica anche coinvolgere gli studenti in una forma dichiarata di esperienza conoscitiva, cercando di controllare tanto il percorso progettuale nel suo sviluppo (esperienziale, appunto), quanto l'origine del progetto, il pensiero che cerca la forma. Al contempo (o meglio: nel fra-tempo), esplorando questa fase sfuggente, ambigua, si ottengono dati *in corpore vili*, si sbircia dietro le scene: quando il morfema iniziale, dopo trafilature e metamorfosi, correzioni e adattamenti, ridimensionamenti e rinunce, si confronterà con l'oggettività della costruzione e della funzione, pagando scotto o imponendosi, in una dialettica anche conflittuale; opposizioni e contraddizioni che andranno gradualmente composti (a proposito di composizione architettonica).

Come ben descrive Poe, il *pretesto* (la ripetizione del ritornello “never more” in *The Raven*, ad esempio) è un punto di partenza, non troppo carico di responsabilità (Poe 2012, p. 31). I luoghi, le preesistenze, il programma funzionale, le tecniche, (i dati oggettivi), entrano in campo e peseranno molto sulle sorti del progetto, ma per dare il via, per accendere il fuoco, serve uno spunto, un tema che coinvolga e che consenta di mettere in moto le dialettiche proprie di ogni progetto. Fornire (servirsi di) un pretesto, può essere strategico sia per gestire un corso, sia – e soprattutto – per progettare.

Riflettere sul primo movimento, sul pensiero che diventa segno iniziale è arduo; le testimonianze sono poche e reticenti. Si è cauti e gelosi dei primi passi, rappresentano una soggettività fragile e vulnerabile. Questi contengono *in nuce* tutta l'identità dell'autore, in una forma embrionale, incerta, destinata a mutarsi o forse anche a perdersi; aurorale. Eppure da qui, da questa scintilla iniziale dipende, di-scende il progetto, ciò che sarà la materializzazione (finale) dell'idea progettuale. Siamo ancora e sempre nel dominio della ragione, della razionalità, nel territorio definito dalla cultura dell'autore, costellato dalle proprie conoscenze, da propri riferimenti, predilezioni, immaginari, esperienze estetiche. Seppur nel campo della ragione, il modo con il quale ciascun progettista utilizza, dispone, schiera questi equipaggiamenti per affrontare un percorso progettuale, resta privato, fuori quadro, non definito, quasi mai descritto. Si tratta, come si accennava, di uno spazio intimo, vulnerabile, da proteggere. Quasi nessuno acconsente

di “dare una sbirciata, dietro le scene, alle elaborate e vacillanti crudeltà del pensiero” (ivi, p. 15).

Nei limiti e con l'aiuto di Poe si rivendica, descrivendola, la ineliminabile soggettività aurorale (dello “stato nascente”), la arbitraria responsabilità intellettuale, crisma che convalida il valore, la qualità, e anche il manifestarsi del Bello. Questa fase ha delle connotazioni comuni, degli elementi che, pur nella foschia di un pensiero che va razionalizzandosi, possono definire delle condizioni condivise di elaborazione. Condizioni indagabili e forse descrivibili, dunque trasmissibili. Non sono modalità “regolari”, non sono riducibili a indicazioni certe (protocolli, manuali): citano segmenti, fasi di avvicinamento.

Riconoscendo “le caute scelte e i cauti rifiuti – le dolorose cancellature e aggiunte” (ivi, p. 17), troviamo delle meta-griglie filtranti e consideriamo verifiche razionali che traghettano il *pretesto* in un territorio via via più controllato, rimandando a scarti successivi che riducono il campo delle (quasi) infinite possibilità combinatorie iniziali.

Sbirciare dietro le quinte, raccontare il travaglio del pensiero, per non sentirci soli.

#### Bibliografia

- Bachelard G., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1975 | Carnevale G., *La forma tra caso e necessità*, in Giani E., *Dialoghi partigiani. Giancarlo Carnevale e il tempo del progetto*, Clean, Napoli 2021, pp. 11-20 | Dostoevskij F., *La bellezza salverà il mondo. Pensieri, aforismi, polemiche*, a cura di Sugliano C., De Piante, Milano 2021 | Dostoevskij F., *L'idiota* (1869), Einaudi, Torino 1976 | Giani E., *Fantasia*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, n. 6 (*Magic*), primavera-estate 2022, pp. 214-215 | Giani E., *La bellezza come valor emozional en el espacio cultural*, in “Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación”, n. 109, 2020-2021, pp. 73-83 | Giani E., *Manovre di inerzia dinamica*, Officina, Roma 2012 | Giani E., *Ricardo Porro*, in Ea., *Il riscatto del progetto. Vittorino Garatti e l'Ena dell'Avana*, Officina, Roma 2007, pp. 179-197 | Giani E., Peron I., *Porto Marghera Atlas*, List Lab, Trento-Barcelona 2018 | Ginzburg C., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986 | Matte Blanco I., *Estetica ed infinito*, a cura di Dottorini D., Bulzoni, Roma 2004 | MVRDV, *Metacity Datatown*, 010 Publishers, Rotterdam 1999 | Poe E.A., *La filosofia della composizione* (1846), a cura di Lunari L., *La vita felice*, Milano 2012 | Valéry P., *La caccia magica*, a cura di Giaveri M.T., Guida, Napoli 1985 | Warburg A., *Per monstra ad sphaeram*, a cura di Stimilli D., Wedepohl C., Abscondita, Milano 2014.

**“Ed era una sera d’inverno. E ricordai il primo verso di una poesia di Saba che in giorni lontani, in una precedente incarnazione, avevo tradotto in russo: ‘In fondo all’Adriatico selvaggio...’. Nelle profondità, pensai, negli anfratti, nell’angolo remoto dell’Adriatico selvaggio... Se appena mi fossi voltato, avrei visto la Stazione in tutto il suo splendore rettangolare fatto di neon e di urbanità, avrei visto le lettere di scatola che dicevano VENEZIA.”**

**— Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, 1989**

Sara Marini

## **Il paradiso è una terra abitata da stranieri. Brodskij e l’ultima Venezia**

Venezia è un’astrazione ma anche una realtà, è un ideale e un punto concreto *in fondo all’Adriatico selvaggio*. Il doppio gioco tra materiale e immateriale della città di laguna è un dato di fatto per chiunque: per chi distrattamente vorrebbe solo attraversarla, ma anche per chi – con testi, fotografie, film o progetti di architettura – vorrebbe catturarla. Non solo: *quelle lettere di scatola che dicevano VENEZIA* che accolgono Brodskij al suo arrivo nel centro storico sono anche un insieme di spazi, situazioni, impressioni che, tra il soggettivo e l’universale, rimbalzano da ciò che si vede verso e dentro ricordi lontani, altri luoghi e dettagli utili a disegnare un gioco di specchi infinito. In sintesi, Venezia è facilmente conquistabile e acquistabile, ma è la stessa città a impossessarsi e allontanare tutti indistintamente. Brodskij, che ha deciso di lasciare il proprio corpo nel cimitero di San Michele, di farsi infine cittadino di Venezia, propone un viaggio lieve, in prosa, con alcune immagini che levitano sopra la città per portarci dentro con lui, immedesimandoci, riconoscendo alcune atmosfere, ma anche per affermare la dolce frustrazione della mancata conquista e che l’unica possibilità per abitare questa terra (ma anche la Terra) è rimanere “stranieri”.

Venezia è un demone che lega e respinge, un sogno e un luogo insopportabile. Venduta dai suoi proprietari ai migliori offerenti non sarà mai di nessuno: è stata costruita qui e così proprio per essere inestricabile e inaccessibile. Certo chiunque può entrare e da qualunque direzione (basta una barca a basso pescaggio), ma a questa facilità di conquista spaziale corrisponde una

impossibilità di occupazione che appunto porta a cercarla di possederla con ogni mezzo.

Appena entrato, Brodskij, con disinvoltura, usa il termine “felicità” (più avanti sarà la volta del termine “bellezza”) associandolo a “l’odore di alghe marine sotto zero” (Brodskij 1991, p. 10). L’immagine scritta è già tutto: paradossalmente mediterranea e gelida come la terra natia del poeta russo, parla di ciò che non è protagonista della scena, ma di una presenza che striscia nei bassi fondali della laguna, che sprigiona un odore, pur essendo surgelata. La felicità in *Fondamenta degli Incurabili* è un ricordo melmoso e progettante, melmoso perché le coordinate geografiche si confondono e perché arriva dal fondale, progettante perché vista così Venezia è rovesciata: la città è in subordine rispetto al proprio ambiente. Brodskij supera così l’eleganza e la tristezza del ricordo proposte da Ingmar Bergman in *Il posto delle fragole* e la cristallizzazione della memoria nella forma di una “architettura della città” (cfr. Rossi 1966) che Aldo Rossi costruisce con il suo Teatro del Mondo.

Venezia è un mito, anche se il giovane Benjamin disprezzava la sua aura e scriveva “è l’incubo di un viaggio nell’occulto mondo meduseo del mito, in auscultazione continua della esistenza di morte della città” (Emery 2019, p. 97), ma al contempo Brodskij ricorda che: “sembrava di arrivare in un paese di provincia, in qualche posto sconosciuto, insignificante – forse al paese natale, dopo anni di assenza” (Brodskij 1991, p. 12). La città è appunto un gorgo spazio-temporale, una macchina del tempo provinciale.

In *Fondamenta degli Incurabili* l’acqua è nera come la pece, ma proprio l’ancora oggi anomala dominanza del nero nella notte veneziana permette di vedere l’oro dentro i palazzi, quell’oro però è “un tenue bagliore elettrico che trapelava di tanto in tanto da qualche fessura delle imposte” (ivi, p. 16). Il poeta russo sta seminando indizi, sta insinuando che la modernità – tanto agognata in laguna da tutti gli architetti (sull’ostinata ricerca di alcuni architetti del Novecento di rendere Venezia moderna si veda Lucan 2023) e che nemmeno Le Corbusier con il progetto dell’ospedale rimasto su carta è riuscito a imporre – in realtà c’è, si è insediata e incede negli interni, procede silenziosa come un segreto.

La figura del Giano bifronte e della testa della Medusa incombono: certo la modernità produce tenui bagliori dentro,

ma fuori l’acqua impone dinamiche primordiali che ricordano, di nuovo, l’esistenza dei piedi come organo dei sensi e il corpo come strumento conoscitivo. “Viaggiare sull’acqua, anche per brevi distanze, ha sempre qualcosa di primordiale. Senti che non dovresti essere lì, e a dirtelo non sono tanto gli occhi, gli orecchi, il naso, il palato o il palmo della mano quanto i piedi, i quali assumono, stranamente, la funzione di un organo dei sensi” (Brodskij 1991, p. 17).

Il corpo però non è il *modulor* pensato da Le Corbusier, ovvero una figura maschile, giovane e atletica dalla quale desumere misure o aure proporzioni. Qui il corpo è un terminale senziente, ma è anche una *silhouette* messa sotto scacco dalla città che, proponendo la nozione di una superiorità estetica, chiede a tutti bellezza. “Molto semplicemente, la città dispensa ai bipedi in arrivo la nozione di una superiorità estetica, una nozione che manca nelle loro tane d’origine, nel loro ambiente abituale” (ivi, p. 26). L’erotico che è suscitato nell’occhio quando si posa sulle marmoree conseguenze dei disegni architettonici impone una sfida: guardarsi e giudicarsi narcisisticamente diventa obbligatorio, allora serve decorarsi, vestirsi di architetture fluttuanti, serve tenere testa a Venezia, ovvero alla miglior approssimazione del paradiso per Brodskij.

“A rischio di essere accusato di depravazione, confesso che il mio Paradiso è puramente visivo, ha a che fare con Lorrain più che con la dottrina ed esiste solo per approssimazioni. In fatto di approssimazioni, questa città è la massima possibile. [...] L’occhio precede la penna, e non permetto alla mia penna di mentire circa la sua posizione. [...] Le superfici – cioè la prima cosa che l’occhio registra – sono spesso più eloquenti del loro contenuto, che è provvisorio per definizione, tranne, si capisce, nella vita dopo la vita” (ivi, p. 22). Il poeta russo scardina un altro luogo comune particolarmente cristallizzato nell’architettura dal Novecento in poi: l’immagine combattuta come demone, come eresia superficiale è qui riabilitata, rimarcata come principale fonte di bellezza, spazio del racconto di cose possibili o nobilitate da agognare. Appunto, quasi tutti i migliori progettisti del pianeta confrontandosi con la perla della laguna hanno cercato di conquistarla e conviverci astraendone meccaniche spaziali, circoscrivendola, moltiplicandola. Solo alcuni architetti, come ad esempio John Hejduk, ma anche Peter Eisenman e infine Enric Miralles, hanno cercato di entrare da narrazioni trovate

per proseguirle con il progetto, trasfigurando gli strumenti dell'architettura in racconti scritti e per immagini. La calligrafia qui conta: la geometria trascritta con le convenzioni del disegno si rivela subito, rispetto a Venezia, ottuso raziocinio, perché questo paradiso è un luogo nella mappa d'Europa ma anche in quella della mente di ognuno, è una terra esausta su cui camminano fatti e subconsci, spettri come scrive il filosofo Agamben (cfr. Agamben 2011), ma anche fumi come scrive lo psicoanalista Semi (cfr. Semi 1996). Miralles, infatti, formula la propria proposta per l'ampliamento del cimitero di San Michele, rispondendo nel 1998 al concorso di progettazione che lo vedrà perdente, passando da *Fondamenta degli Incurabili*. Le tavole sono un ragionamento, una storia: raccolgono immagini e parole, come quelle del poeta russo, e procedono, in un processo esposto, a formulare altre parole e immagini che vogliono cadere in forma di spazi nell'agognato Eden. L'architetto catalano disegna come un geografo una nuova isola – è un gesto primordiale che già Alvise Cornaro nel Cinquecento aveva proposto come uno dei vertici di una triangolazione di punti utili a conquistare il Bacino di San Marco –, ma soprattutto accetta di proseguire il viaggio di Venezia e di mettersi in cammino con lei.

“In ogni caso, venga prima il sogno o prima la realtà, l'idea dell'aldilà è tenuta ben viva, a Venezia, dal suo tessuto visivo chiaramente paradisiaco” (Brodskij 1991, p. 33). È noto che la morte incombe sulla città: potenza e fragilità, archetipi del nuovo millennio, qui da sempre sono sorelle siamesi. Anche se il centro storico custodisce tantissima arte che inneggia all'aldilà, è il fango pesante sotto l'acqua dei canali a ricordare il ciclo della vita. Anche per questo serve farsi distrarre dalla bellezza paradisiaca delle sue architetture, e se l'occhio continua a cadere serve leggere per tirarsi un po' fuori, per astrarre, per tornare stranieri perché sempre il fango ci guarda.

Brodskij appunto scappa dentro un libro e ancora dentro una storia presente al suo interno dal titolo *Svaggi provinciali* ambientata nel suo adorato inverno a Venezia e scrive per riassumerla: “l'atmosfera era crepuscolare e pericolosa, la topografia era complicata da un gran numero di specchi; i principali avvenimenti si compivano dall'altra parte dell'amalgama, dentro un palazzo abbandonato” (ivi, p. 36). L'incombere di accadimenti dall'altra parte è una sensazione ricorrente a Venezia, forse perché la città dà le spalle alla laguna, come ha rilevato

Sartre nel suo viaggio in Italia (cfr. Sartre 1991), forse perché la topografia conta e quando è dominante, o non completamente dominata, restituisce sempre la relatività della posizione. La razionalità di un disegno qui fa i conti con l'anarchia dell'acqua di cui scrive Brodskij; ma la stessa anarchia è associabile allo spazio se come sostiene Ruggiero Pierantoni in *Verità a bassissima definizione* lo spazio è come l'acqua ovvero è capace di insinuarsi ovunque (cfr. Pierantoni 1998); anche per questo Venezia è una grande lezione di architettura.

“In più esiste indubbiamente una corrispondenza – se non un nesso esplicito – tra la natura rettangolare delle forme di quel pizzo – ossia degli edifici veneziani – e l'anarchia dell'acqua, che disdegna la nozione di forma. È come se lo spazio, consapevole – qui più che in qualsiasi altro luogo – della propria inferiorità rispetto al tempo, gli rispondesse con l'unica proprietà che il tempo non possiede: con la bellezza. Ed ecco perché l'acqua prende questa risposta, la torce, la ritorce, la percuote, la sbriciola, ma alla fine la porta pressoché intatta verso il largo, nell'Adriatico” (Brodskij 1991, p. 41).

Non solo si resta stranieri a Venezia ma tutto, intorno al corpo esposto, è in viaggio: l'acqua si muove sopra un fondale melmoso e con lei si muove tutta la città. Questo moto perpetuo e impercettibile è una delle ragioni, oltre a quelle climatiche ed economico-politiche, da cui deriva la solidità, chiusura, fermezza dei suoi palazzi, che poi custodiscono sale con fogliami e paradisi privati per trattenere o per rallentare “quel” viaggio. “In fondo, a somiglianza dell'Onnipotente medesimo, noi facciamo tutte le cose a nostra immagine, in mancanza di un modello più sicuro, e i nostri manufatti la dicono lunga sul nostro conto, più delle nostre confessioni” (ivi, p. 54).

La lezione su Venezia, ma anche su architettura, città, geografie, ambienti, corpi e interni, prosegue affondando dentro il problema del “grande rivolgimento” di cui oggi si ha piena consapevolezza, anche se le risposte spesso vengono cercate altrove, oltre lo spazio: “ma a complicare il mal di testa c'è l'apprensione crescente – per non chiamarla paura – che per la città possa essere in serbo il destino di Atlantide. La paura non è infondata, se non altro perché la città è talmente unica da rappresentare di per sé tutta una civiltà” (ivi, p. 80).

L'ultimo viaggio e l'ultima Venezia sono però ricordate anche da due materiali che pervadono la scena del quotidiano,

sempre imperanti, uno stagionale, l'altro persistente: la nebbia e la polvere. “Re Nebbia entrò al galoppo nella piazza, tirò le redini del suo stallone e cominciò a sciogliere il suo grande turbante bianco” (ivi, pp. 107-108). La nebbia cancella, fa perdere coordinate certe, di nuovo si capisce facilmente che l'idea di poter evitare, non considerare l'ambiente è un pensiero ridicolo. “C'era una gran quantità di polvere dappertutto; le tinte e le forme di ogni cosa sfumavano sotto il grigio della polvere” (ivi, p. 50). La polvere ci insegue, dimostra la potenza delle piccole e moltiplicate cose, mette in croce mancanze e dimenticanze e ancora quel che era certo, oltre le stanze, diventa relativo.

“Non si può pensare a un esito diverso, sullo sfondo di questa Penelope di una città, che tesse le sue trame di giorno e le disfa di notte, senza che ci sia un Ulisse all'orizzonte. Soltanto il mare” (ivi, pp. 92-93).

Venezia-Penelope, come insegna Brodskij, costruisce e disfa e noi non siamo solo spettatori, siamo coinvolti in questa storia quando siamo dentro di lei con il nostro corpo, ma è proprio questa incertezza che la città regala a permetterci di ripiegare il tempo e a intraprendere – sempre armati di seria ironia – altri viaggi concreti e ipotetici dentro progetti ma anche dentro una storia di carta.

#### Bibliografia

Agamben G., *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011 | Brodskij I., *Fondamenta degli Incurabili* (1989), Adelphi, Milano 1991 | Emery N., *Walter Benjamin e l'aura di Venezia* | *Walter Benjamin and the Aura of Venice*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, n. 1 (*Supervenice*), autunno-inverno 2019, pp. 86-107 | Lucan J., *Lessons from Venice* | *Lezioni di Venezia*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, n. 8 (*Vesper*), primavera-estate 2023, pp. 88-109 | Pierantoni R., *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Einaudi, Torino 1998 | Rossi A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966 | Sartre J.-P., *La reine Albemarle ou le dernier touriste. Fragments*, Gallimard, Paris 1991 | Semi A.A., *Venezia in fumo. 1797-1997*, Raffaello Cortina, Milano 1996.



## Raccontare il recinto

**“Recintare è l’atto di insieme di riconoscimento ed appropriazione collettiva di una porzione di terreno o spazio fisico; è l’atto della sua delimitazione e separazione dal resto del mondo-natura. Esso fonda le due regioni topologiche, immaginarie, geometriche, tecniche di esterno e di interno, pone il tema della costituzione mentale o fisica del limite, del confine e della sua violazione. Atto di architettura per eccellenza il recinto è ciò che stabilisce un rapporto specifico con un luogo specifico ed insieme il principio di insediamento con il quale un gruppo umano propone il proprio rapporto con la natura-cosmo. Ma anche, il recinto è la forma della cosa, il modo con cui essa si presenta al mondo esterno, con cui essa si rivela.”**

**— Vittorio Gregotti, *Editoriale*, 1979**

Possiamo raccontare il recinto come luogo dell’immaginario o come oggetto fisico, delineando una figura o assumendo un tratto generico che può avere una forma che definisce uno spazio e si veste di un suo ruolo.

Un limite separa e distingue un luogo, che può astrarsi dal contesto che lo circonda o che si integra in esso. Il limite, oltre a essere un elemento che definisce una forma, può essere considerato anche come uno spazio percettivo o sensoriale.

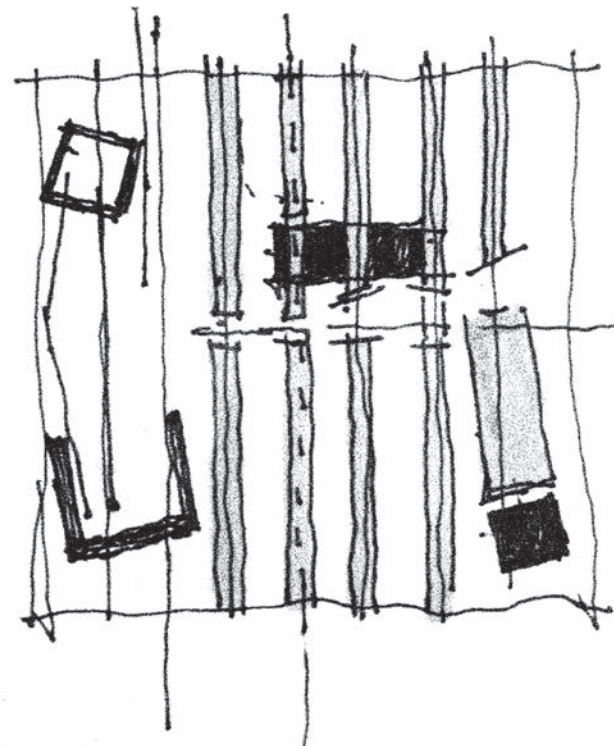
Il tema del recinto in tutte le sue sfaccettature ha origine immemorabile: da sempre l’uomo domina il territorio adattandosi a ciò che lo circonda. Se nei primordi si accontenta della caverna e di ciò che la natura mette a sua disposizione, nel divenire del tempo l’uomo passa da una organizzazione “tipo orda” con proprietà indivise a un’organizzazione basata sulla famiglia; sorge la necessità di mantenere e difendere il proprio spazio, uno spazio privato che ha dovuto trovare e da cui stabilire delle relazioni con altri individui. Solo più tardi, con l’affermarsi di una progredita civiltà urbana, basata su una sempre più accentuata divisione dei ruoli, l’idea di recinto porta contestualmente alla definizione del concetto e della forma della villa isolata, ma isolata dal contesto urbano e in opposizione a esso; una forma tipologica portata a un livello di raffinatezza dalla cultura architettonica romana tale da porsi come un modello di riferimento. Tuttavia con la decadenza dell’Impero romano, la villa diviene prima fattoria fortificata cinta di mura, autosufficiente, poi castello, ovvero residenza fortificata entro una rete di fortezze organizzata nel territorio.

Il dominio del territorio da parte dell’uomo manifesta il processo insediativo dell’abitare che parte proprio dal recinto: l’uomo della caverna diventa colui che plasma in un atto perentorio di dominio e imposizione il territorio. L’atto del costruire un recinto si impone e determina un margine fisico, che presuppone e poi si dispiega come un’azione che include ed esclude. Il “determinare” mette in gioco la misura, la regola che ogni

civiltà sviluppa con dei criteri che assumono dei valori oggettivi a seconda del luogo, ma che possono lasciare spazio alla creatività dell'individuo, che tenta sempre di migliorare sé stesso anche attraverso atti definiti. L'uomo (così) determina relazioni con lo spazio, generando un margine fisico. La necessità di aggregarsi determina poi proprio il configurarsi delle città, che si generano all'interno di recinti anche per definire una propria identità.

Scrivono Bruno Munari in *Da cosa nasce cosa*: "progettare è facile quando si sa come si fa. Tutto diventa facile quando si conosce il modo di procedere per giungere alla soluzione di qualche problema e i problemi che si presentano nella vita sono infiniti: problemi semplici che sembrano difficili perché non si conoscono e problemi che sembrano impossibili da risolvere. Se si impara ad affrontare i piccoli problemi, si può pensare anche di risolvere problemi più grandi. Il metodo progettuale non cambia molto, cambiano solo le competenze [...]. In questo libro sulla metodologia progettuale sono presenti alcuni piccoli problemi ed altri più complessi, sempre sotto l'aspetto di come si fa a risolverli" (Munari 1981, p. 8). Attraverso l'analisi del testo di Bruno Munari, nel capitolo che affronta la metodologia progettuale, si evince come il fondamento della progettazione comporta una serie di operazioni rivolte a valori oggettivi, che diventano strumenti operativi nelle mani di progettisti. I valori oggettivi sono di per sé riconosciuti da tutti come tali, ma il metodo progettuale si pone non come qualcosa di assoluto e di definitivo; esso è qualcosa di modificabile, se intervengono altri valori oggettivi che migliorino il processo.

Nello scritto di Bruno Munari è chiara la necessità di razionalizzare processi costruttivi dal piccolo oggetto fino all'idea del nucleo abitativo modulare: si comprende così la volontà di lasciare spazio all'originalità delle idee che caratterizzano il progetto stesso. Scrivono ancora Bruno Munari: "pensare in modo artistico cercando subito un'idea senza prima aver fatto una ricerca per documentarsi su ciò che è già stato fatto di simile a quello che si deve progettare; senza saper con quali materiali costruire la cosa, senza precisarne bene la esatta funzione... La serie di operazioni del metodo progettuale è fatta di valori oggettivi che diventano strumenti operativi nelle mani di progettisti creativi" (ivi, pp. 16-17). Dal ragionamento di Bruno Munari si evince come per lui la progettazione diventi lo strumento più efficace nel definire quei processi metodologici più adatti, nel trovare le soluzioni migliori alla realizzazione di un'idea e alla sua concretizzazione.



Gianugo Polesello, *Città ideale*, 1995. Foto di Davide Mazzucato.

L'atto di definire un'oggetto, uno spazio, un luogo, nasce proprio da idee che trovano poi perfezionamento nella progettazione e nella composizione; da qui l'importanza per Munari di stabilire un metodo progettuale aperto all'originalità.

Torniamo dunque al tema del recinto: nella città contemporanea esso si impone per una molteplicità di spazi chiusi e inaccessibili, che si materializzano in barriere e muri: il muro è separazione tra spazi interni ed esterni, è l'oggetto che segna il limite tra dentro e fuori.

La forma costituisce l'atto fondativo di una architettura; nel momento stesso della sua origine, gli interni sono parte costitutiva della forma stessa. Non vengono né prima, né dopo. Sono un dato immanente per definizione, parte interna in relazione fisica con l'esterno. Così anche il margine, il bordo, il limite tra il dentro e il fuori è parte integrante della forma stessa.

Il tema del recinto in architettura pone la differenza tra interno ed esterno, li mette in relazione in una unità. Ma, allo stesso tempo, interno ed esterno sono il risultato di una divisione, di un processo di selezione delle parti, in cui gli spazi si definiscono per circoscrizione e dimensionamento. Dunque il recinto, questa "separazione", acquisisce significato dall'incontro tra forze differenziate e propria forma, modificando al contempo il contesto in cui agisce e da cui quelle stesse forze derivano. Il recinto è perciò luogo del limite, di una realtà che divide e genera.

Dal punto di vista teorico la nozione di recinto può assumere diverse connotazioni: delimitare accampamenti primitivi, cingere con mura città fortificate del passato e del presente, recintare spazi sacri a valenza universale possono essere considerati gesti che assumono una valenza diversa a seconda del luogo in cui si trovano. Recintare è un atto che traversa varie scale, da gesto semplice, come recingere un orto – dove il limite è dato anche dal solo segno sul terreno o da una semplice staccionata –, può diventare anche gesto eccezionale come definire il confine invalicabile di un impero; ma né l'orto, né l'impero sono immuni dalla pretesa della propria eternità. Da qui l'importanza della forma quale elemento della memoria riconoscibile nella sua assolutezza.

La sperimentazione che Mies van der Rohe fa nelle case a corte è di aggregare all'interno di un recinto ulteriori vincoli-limite che determinano spazi abitativi, dove gli uomini diventano gli attori principali che si muovono e vivono sia l'interno in relazione all'esterno, sia viceversa. In particolar

modo nelle case a corte miesiane notiamo come il segno utilizzato non ha una funzione allusiva e non si realizza in quanto mediazione. La sua autonomia è radicale: il limite è il segnale dell'infrangersi di fronte alla molteplicità del divenire, il recinto è moltiplicato, il muro è al tempo stesso interno ed esterno.

Il recinto può dunque essere oggetto e soggetto di molteplici interpretazioni: ha valenza di difesa e controllo – di fatto con valore prettamente simbolico e culturale –, caratterizza e valorizza il territorio, rivaluta il paesaggio, con il quale può dialogare e rapportarsi.

Per altro verso, rigorosamente e ostinatamente ricercando un modello di "città ideale", Gianugo Polesello, anche in un continuo rapporto con la memoria, attraverso un approccio compositivo basato su sistemi misuratori, definisce una grande forma quadrata. È una forma che egli non costituisce come limite fisico, ma geometrico e concettuale. Si tratta di un processo di astrazione che attraverso la perentorietà del segno cartesiano dà importanza soprattutto al vuoto: il recinto è qui considerato come "segno generatore", definendo un limite che viene dato allo spazio, e che trova nel suo interno il luogo rappresentativo di altro da sé; luoghi che possono essere di aggregazione, di controllo, dominio, difesa, di divisione territoriale, naturale e artificiale.

Per concludere: l'uomo che ha tracciato un segno, per definire il recinto, il limite, ha reso imprescindibile l'atto progettuale, il gesto che nella storia si è conformato all'uomo stesso, diventando fondamentale e istituendo principi compositivi, resi tipici, non ulteriormente riducibili. L'atto del recintare costituisce il presupposto alla nascita di un luogo che può assumere diversi significati nella ricerca anche di un'intimità e di una separazione non solo fisica, ma anche emozionale: nella definizione di un microcosmo che può assumere diverse connotazioni simboliche, nel tentativo di interiorizzare il mondo esterno attraverso il bisogno interiore dell'uomo stesso.

#### Bibliografia

Albiero R., Coccia L., *Abitare il recinto. Introversione dell'abitare contemporaneo*, a cura di Gabbianelli A., Gangemi, Roma 2008 | Aquilante A., Conti F., *Dalla grotta alla villa. Storia della residenza unifamiliare*, Gorlich, Milano 1973 | Blaser W. (a cura di), *Mies van der Rohe* (1965), Zanichelli, Bologna 1977 | Gregotti V., *Editoriale*, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", n. 1 (*Recinti*), 1979, pp. 5-6 | Infussi F. (a cura di), *Dal recinto al territorio. Milano, esplorazioni nella città pubblica*, Mondadori, Milano 2011 | Munari B., *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*, Laterza, Roma-Bari 1981.

Elisa Monaci

## Raccontare l'architettura kitsch

“Il grande numero e la grande serie contengono e implicano il concetto di ‘banale’. La moltiplicazione del capolavoro è una utopia intellettuale. La Gioconda di Leonardo non è kitsch, lo sono invece le sue infinite riproduzioni vendute dal cartolaio. Così dicasi per le case a schiera di Gropius o per i mobili in serie: la quantità non sfugge al banale. Parlare di banale vuol dire parlare di kitsch, cioè attribuire un significato al cattivo gusto. Quando nell’Ottocento la parola kitsch apparve a Monaco di Baviera, essa significava ‘la vendita di qualcos’altro al posto di ciò che era esattamente richiesto’. Ovvero, il primo sintomo cosciente che può esistere di diritto una teoria dell’‘autenticamente falso’. Da allora, specie nella Mitteleuropa, il kitsch ha indicato sempre più esplicitamente quel tipo di produzione pseudoartistica detta dell’‘orrido’, si tratti di pittura, architettura, design, letteratura, musica, cinema o altro. Vorrei qui formulare l’ipotesi di un passaggio dell’esperienza kitsch dal terreno ‘sociologico’ a quello ‘progettuale’ dell’architettura e del design, dal kitsch come mezzo di analisi sociale al kitsch come metodo di lavoro per coloro che realizzano oggetti: una presa di coscienza progettuale del kitsch.”

— Alessandro Mendini, *Per un’architettura banale*, 1971

Il kitsch è un termine ampio e sfaccettato, che sfugge alle definizioni, spesso caricato di un’accezione negativa, confuso come sinonimo di “cattivo gusto”. Il concetto è attraversato da una duplice condizione, da un lato è ampiamente superato, appartenente a condizioni sociali e culturali ormai lontane, dall’altro il termine si rovescia nei suoi significati e si propone come atteggiamento che permea molti ambiti della vita. Dal punto di vista del progetto, studiando le declinazioni della parola, emergono condizioni che sono ancora oggi operative: il kitsch può essere sinonimo di “scarto” (Calinescu 1987, p. 234) e “usura” (Eco 1964, p. 100), “simulazione e copia di elementi” (Greenberg 1991, p. 22; Bois 2003, p. 114), “alterazione del contesto” (Dorfles 1968, p. 19), è “essenzialmente conciliante perché non urta il pensiero comune” (*ibid.*), è “riposante e moderato” (*ibid.*). Progettando il desiderio di *città dalle case splendide* (Superstudio 2016), il kitsch propone “un’identificazione immediata” (Greenberg 1991, p. 26), “racconta una storia” (Belpoliti, Marrone 2020, p. 9), attraverso la simulazione e la copia di elementi è sinonimo di “autenticamente falso” (Mellini 1979, p. 25), utilizza il potere dell’irritante e del trauma come forma di progetto. Nel volgare lo sguardo verso l’architettura del desiderio, il kitsch riporta al centro il ruolo della narrazione e la necessità di raccontare nuove storie, anche attingendo all’*incredibile* (Hirst 2017). In questi termini diviene un parametro attraverso cui sistematizzare alcune dinamiche progettuali del contemporaneo e un possibile strumento tramite cui leggere la realtà in cui siamo immersi.

Si ravvisa nel contemporaneo un’abbondanza di spazi “riposanti e moderati” (Moles 1979, p. 43) che sottolineano la concentrazione del progetto a costruire situazioni di comfort, appaganti, pacificate, in assenza di conflitto. La tensione verso contesti domestici e ordinari, ovvero luoghi noti, in cui

l'utente può sentirsi sempre a casa, produce lo scatenamento del desiderio, del bizzarro, del diverso e dell'ignoto. La realtà oscilla dunque tra verità e metafora, potenziando sempre di più la narrazione del luogo alle vicissitudini dello stesso, il racconto supera lo spazio, l'immaginario supera la realtà: "la città che osserviamo oggi non è più costruita della sostanza che è necessaria alla nostra sopravvivenza, ma di contenuti di fatto superflui, per i quali possono essere applicate differenti metafore" (Koolhaas 2021, pp. 195-196).

In sintesi, si può assumere che si ottenga un effetto kitsch quando vi è uno scarto tra l'intenzione iniziale e invece la realtà dei fatti. Ne consegue che esso sia un effetto cangiante che dipende dall'angolazione e dal punto di vista da cui lo si osserva, differisce a seconda del periodo storico e del contesto geografico e culturale, non è un effetto assoluto, ma derivante da un differenziale che si registra presso coloro che lo guardano. Le declinazioni di kitsch assumono inoltre un rapporto doppio con il tema della necessità: il kitsch è un elemento aggiunto al di fuori dello strettamente necessario, è spesso inserito a posteriori ma, allo stesso tempo, è sempre un elemento con un uso definito e frutto di un bisogno quotidiano e banale: in origine gli oggetti kitsch sono accendini, portachiavi, posacenere, grembiuli da cucina, piatti, tazze. L'aggiunta di comodità, di spazi in più e di funzioni oltre lo stretto necessario, sono azioni che concorrono a un aumento del grado di comfort. Così il progetto plasma lo spazio sulla base dei desideri e delle necessità del singolo o della comunità che lo abita, dando voce a un desiderio di riscatto e di rivalsa nei confronti del dato reale. La "facile catarsi" (Calinescu 1987, p. 227) che emerge all'interno delle definizioni sottende una facilità di comprensione del messaggio di cui il progetto è portatore.

Dall'osservazione delle diverse definizioni del termine kitsch all'interno del progetto di architettura emergono in particolare tre declinazioni che si concentrano su tre azioni progettuali del contemporaneo. La prima categoria indaga il rapporto tra l'architettura e il suo contesto, soprattutto definendo azioni di decontestualizzazione (come insegna l'arte ready-made: è il contesto in cui l'opera è collocata che ne determina il significato, facendo la differenza tra un oggetto comune o un pezzo d'arte) che approfondiremo con il progetto della fontana di Trevi brasiliana. La seconda categoria si occupa della falsificazione

degli elementi e della copia e riproduzione dell'architettura (il kitsch nella sua definizione originaria, individua un abbozzo di disegno, uno schizzo, che intende riprodurre un originale) e che sarà affrontata con la recente copia della città di Samarcanda. La terza categoria infine indaga il tema del già noto, in particolare della necessità di definire condizioni di identificazione immediata tra l'utente e lo spazio, riportando di nuovo al centro il tema del simbolo (il kitsch ha tra i suoi primi obiettivi quello di essere conciliante e facilmente comprensibile proprio perché alla portata di tutti) che sarà indagato con la trasformazione dei monumenti brutalisti di Skopje.

La recente copia della fontana di Trevi realizzata a Serra Negra in Brasile come tributo agli emigrati italiani nel Paese è l'occasione per "trasportare" un monumento celebre dall'altra parte del mondo e permetterne dunque l'esperienza a un numero più ampio di persone. L'operazione, apparentemente ormai classica nel mondo dell'architettura, ha sollevato un acceso dibattito, a testimonianza di quanto ancora si possa *imparare da Las Vegas* (Venturi, Scott Brown, Izenour 2010). La nuova fontana di Trevi di fatto conferma quanto il desiderio sia in grado di progettare lo spazio: la "vacanza romana" si espleta a pochi metri dalla propria casa e a migliaia di chilometri dal luogo *desiderato*. La copia segue tutte le regole di una riproduzione ben fatta, la fontana costruisce un simbolo che in quel luogo manca, ovvia a un desiderio assente, utilizzando i simboli di un altrove e di altre storie attraverso un'azione di decontestualizzazione doppia: dell'opera in un altro contesto e del visitatore in un altrove geografico. L'originale è riprodotto perfettamente fino al punto di superarlo perché la copia è più pulita, più ordinata, più facilmente mantenibile, più resistente, più comoda. La nuova fontana, inoltre, si trova in un contesto naturale, costruendo una contrapposizione con il contesto urbano denso del centro di Roma. Solo un punto di vista non svela il trucco, solo le fotografie molto ravvicinate che inquadrano visitatori intenti a riprodurre le stesse azioni dei turisti sul suolo romano non tradiscono la messa in opera della riproduzione. Tutto attorno il desiderio invece fa i conti con la giustapposizione tra lo spazio decontestualizzato e il luogo preesistente.

Se da un lato la fontana è in grado ancora oggi di generare dibattito, testimoniando l'attualità della ricerca sui simboli di Las Vegas, anch'essa costruita nel nulla attraverso un collage di

altre narrazioni, dall'altro ci parla di un'azione generosa, di un dono di architettura, della messa in spazio di un desiderio collettivo. È questo, infatti, uno dei propositi alle origini del kitsch: superare il dato reale e portare nuove narrazioni dentro contesti fino ad allora impensabili o inesplorati. Il kitsch utilizza dunque l'azione di decontestualizzazione rispetto al luogo trovato per potenziare il messaggio di cui è portatore, aumentare la narrazione, definire uno straniamento tra lo *status quo* e l'intruso. Il contesto è dunque alterato in termini di manipolazione temporale e spaziale, variazione dimensionale rispetto alle proprie componenti e rispetto alla scala del contesto e in termini di rapporto materico, di colore e di forma con le preesistenze. Nelle definizioni troviamo ad esempio operazioni quali: "alterazione anacronistica del contesto (cronologico o ideologico)" (*Kitsch*, voce in *Vocabolario Treccani 2023*), "decontestualizzazione" (Dorfles 1968, p. 19), "incapacità di fondere la citazione nel contesto nuovo" (Eco 1964, p. 110), "sovrasta sul contesto" (*ibid.*), che costituiscono un riferimento alla relazione che il kitsch instaura con l'ambiente in cui si colloca. Il viaggio della fontana di Trevi riporta al centro questa operazione progettuale e nel farlo ci ricorda quanto il contesto possa cambiare il valore dell'architettura e quanto la narrazione della stessa possa definirne traiettorie e possibili futuri.

La seconda categoria di definizioni del termine kitsch rileva uno stretto legame con il concetto di falso e di falsificazione della realtà. Il kitsch mescola continuamente realtà e immaginario e autentico e riprodotto, per fare ciò, si serve del travestimento della propria vera natura a favore di altre sembianze che vuole emulare per confondere (Baudrillard 1976). Questa operazione definisce spesso dei camuffamenti irrisolti o nei quali è evidente il processo di travestimento e di maschera. In origine, la definizione "vendere qualcosa'altro al posto di ciò che era stato espressamente richiesto" (Moles 1979, p. 27) sottende un'azione di truffa atta a confondere la realtà. Nel contemporaneo, viceversa, il kitsch non assume più l'accezione di imbroglio bensì esso è volutamente ricercato in termini progettuali. Il suo carattere è volontario e determina l'innescio di nuove condizioni spaziali, in questi termini è definibile come "autenticamente falso" (Mendini 1979, p. 25).

A questo proposito si riporta la recente costruzione di una copia di Samarcanda nei pressi della città stessa al fine di avviare al grande flusso di turisti e di traffici commerciali. Il

quartiere-copia dall'eloquente nome di Eternal City è progettato per costruire un'alternativa per coloro che transitano per la città, nel doppio obiettivo di preservare la città storica ma comunque permettere di vivere la sua immagine. La "città eterna" dunque risponde al desiderio di quanti non hanno tempo e possibilità di fermarsi a visitare l'originale, definendo un'alternativa alla portata di pochi passi. Pensato e progettato dall'artista Bobur Ismoilov, il quartiere-città si presenta come un luogo che emula i caratteri della città originale, ne riprende toni, colori, proporzioni e tradizioni (così si introduce la città sul sito internet dedicato) mettendo in atto un doppio movimento kitsch: da un lato la copia è dichiarata, mette in risalto tutto quanto è stato riprodotto esaltando la capacità di riprodurre un altrove nei minimi dettagli, dall'altro la copia si avvale di una promiscuità tra vero e falso, autentico e riprodotto, a partire dalla messa in risalto dell'artista quotato – e quindi originale – che ha disegnato il progetto. Eternal City, dunque, si fonda su una continua ambiguità, nel momento in cui si dichiara in quanto copia si vende anche come luogo in cui fare un'esperienza "tradizionale", instaurando un meccanismo in cui il desiderio personale viene soddisfatto tralasciando il giudizio (si fa particolare riferimento al volume di Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*, 1977).

Arriviamo dunque alla terza categoria di definizioni del kitsch che ruota attorno al tema del simbolo, al suo portato progettuale nel ridefinire gli spazi della città e soprattutto all'identificazione immediata che a esso è associata e che diviene elemento necessario perché il simbolo riesca a comunicare il proprio messaggio. Principalmente, la narrazione dentro il kitsch diviene un dispositivo in grado di definire un'identificazione immediata con quello spazio, che è l'elemento in grado di creare un sentimento di appartenenza al luogo e definire un valore affettivo, personale e collettivo. In accordo con alcune definizioni, il kitsch è "essenzialmente conciliante" (Greenberg 1991, p. 26) perché tiene insieme le necessità pratiche del quotidiano e i desideri di appropriazione di un luogo da parte del singolo individuo che lo usa. Lo spazio kitsch in questi termini è tale perché in grado di mettere a proprio agio e accogliere, questo aspetto comporta una "identificazione immediata" (Mendini 1979) con quel luogo che si conforma ai propri bisogni personali e si connatura secondo l'immagine precostituita. Il kitsch in questo caso corrisponde a quello che Moles definisce il "non troppo nel progresso" (Moles

1979, p. 27), ovvero la necessità di confermare lo *status quo*, di non intaccare l'*immagine della città* con altro da sé stessa, di assecondare il già noto e di confermare il luogo comune.

Si riporta a questo proposito la trasformazione di alcuni monumenti brutalisti nella città di Skopje travestiti con stile classico. La trasfigurazione delle vere sembianze degli edifici ha di nuovo a che fare con il simbolo dell'architettura e con la narrazione che quei simboli hanno nel contemporaneo. A partire dal 2014 una serie di trasformazioni urbane hanno come obiettivo quello di allineare l'immagine della città con l'immagine della Macedonia classica legata alla civiltà greca, operazione svolta con l'uso di cartongesso, plastica e strutture temporanee che si giustappungono alle preesistenze costruendosi come maschere. Il progetto Skopje 2014, che prevedeva la costruzione di centoventi monumenti e statue e il rifacimento di facciate monumentali, intende far coincidere la politica con lo spazio pubblico e con i simboli dell'architettura del potere attraverso azioni di camuffamento e di travestimento delle attuali sembianze dell'architettura novecentesche di stampo brutalista (Bettinotti 1996; Tolić 2011; Ivanovska Deskova, Deskov, Ivanovski, Slavkovic 2018). L'operazione tiene insieme numerosi aspetti: dall'irritante azione di cancellazione del vero aspetto dei monumenti storici della città, al trauma della riscrittura della storia e quindi dei simboli che la inverano, dall'utilizzo di materiali leggeri e temporanei per sovrascrivere rapidamente l'immagine di un luogo, al ritorno della politica nella definizione dello spazio e delle architetture. Certamente il caso riporta al centro il tema della narrazione del progetto quale strumento che permette di costruire luoghi impossibili e di innescare storie fuori contesto. Il messaggio diviene più importante della forma, la storia supera il dato reale dello spazio. Il racconto permette al progetto di sovrastare la realtà e costruirsi sulla base di un immaginario che diviene luogo costruito. La narrazione nel kitsch è quindi lo strumento più importante tramite il quale il progetto è in grado di superare le circostanze esterne e di imprimere le proprie ragioni, il proprio immaginario.

Il viaggio dentro questa parola intraducibile, irritante, contraddittoria, mostra una costellazione di possibili declinazioni ricche di significati e di domande per il contemporaneo. Interrogarsi sul kitsch e sulle sue azioni di progetto nello spazio permette di ragionare su alcune dinamiche che attraversano

i nostri spazi privati e pubblici per poterli di conseguenza riprogettare. A conclusione di questo breve excursus siamo sicuramente lontani dalla riduttiva accezione di "cattivo gusto" che la parola ha avuto per molto tempo per rivalutarla come termine utile da reinserire dentro il vocabolario architettonico.

È dalla collisione di differenti metafore che il kitsch arriva a riprogettare gli spazi del desiderio singolo e collettivo, a mettere in scena le ambizioni e gli immaginari, i conflitti e le tensioni, così come i sogni e le fantasie: di fatto si tratta di un termine irritante proprio perché generoso, perché, attraverso azioni "riposanti e moderate", apparentemente ingenuo o giudicate superficiali, fa emergere il substrato dei desideri nascosti di tutti noi e li mette in forma di spazio costruito, esperibile da tutti. Adesso che il contemporaneo sembra sempre più mostrare quanto "‘il tutto vero’ si identifica col ‘tutto falso’" (Eco 1977, p. 17), il kitsch si rivela come una delle possibili strategie di azione sulla realtà. Dalla traslazione di monumenti in altrove geografici, alla copia gemella che affianca l'originale, fino al travestimento di simboli che costruiscono nuove narrazioni: il kitsch è l'architettura del desiderio.

#### Bibliografia

- Baudrillard J., *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture* (1970), il Mulino, Bologna 1976 | Belpoliti M., Marrone G. (a cura di), *Kitsch*, Quodlibet, Macerata 2020 | Bettinotti M. (a cura di), *Kenzo Tange 1946-1996. Architecture and Urban Design / Architettura e disegno urbano*, Electa, Milano 1996 | Bois Y.-A., *Kitsch*, in Id., Krauss R., *L'informe. Istruzioni per l'uso* (1997), Mondadori, Milano 2003, pp. 114-122 | Calinescu M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987 | Dorflès G., *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968 | Eco U., *Dalla periferia dell'impero. Cronache di un nuovo medioevo* (1976), Bompiani, Milano 1977 | Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964 | Greenberg C., *Avanguardia e kitsch* (1939), in Id., *Arte e cultura. Saggi critici*, Allemandi, Torino 1991, pp. 17-31 | Hirst D., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, catalogo della mostra, a cura di Guena E., Marsilio, Venezia 2017 | Ivanovska Deskova A., Deskov V., Ivanovski J., Slavkovic L., *Modernist Skopje Map. A Pocket Guide to Brutalist Architecture in Macedonia's Capital*, Blue Crow Media, London 2018 | *Kitsch*, voce in *Vocabolario Treccani*, [www.treccani.it/vocabolario/kitsch](http://www.treccani.it/vocabolario/kitsch), consultato il 10/07/2023 | Koolhaas R., *Testi sulla (non più) città*, a cura di Orazi M., Quodlibet, Macerata 2021 | Mendini A., *Per un'architettura banale*, in Moles A., *Il Kitsch. L'arte della felicità* (1971), Officina, Roma 1979, pp. 7-26 | Moles A., *Il Kitsch. L'arte della felicità* (1971), Officina, Roma 1979 | Penčić D., Tolić I., Stefanovska B., Damčevska S., *Skopje. An Architectural Guide*, CSD, Skopje 2009 | Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2016 | Tolić I., *Dopo il terremoto. La politica della ricostruzione negli anni della guerra fredda a Skopje*, Diabasis, Reggio Emilia 2011 | Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica* (1972), a cura di Orazi M., Quodlibet, Macerata 2010.

“Per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. [...] Il sentimento della noia nasce in me da quello dell’assurdità di una realtà, come ho detto, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza. [...] Ho detto che mi sono annoiato sempre; aggiungo che soltanto in tempi abbastanza recenti sono riuscito a capire con sufficiente chiarezza che cosa sia realmente la noia.”

— Alberto Moravia, *La noia*, 1960

Vincenzo Moschetti

## Raccontare la noia. Nel progetto domestico di Peter Märkli

Quando nel 2002 viene pubblicato *Approximations*, Mohsen Mostafavi, il curatore del libro, nell’introdurre al lettore la figura e l’opera di Peter Märkli sceglie di procedere con l’immagine dello studio dell’architetto, indicando la noia quale presenza metodologica alla base della pratica progettuale. Una noia necessaria a verificare le possibilità dell’architettura, a esaminare dunque le fasi della costruzione che non sono solo quelle del cantiere, ma che sono fatte, attraverso “l’occhio di Peter” (Viray 2015), di pre-testi, sperimentazioni, grafie e linguaggi. Un esercizio misurabile che proprio nella letteratura moraviana trova il suo territorio critico, una noia che “non è il contrario del divertimento; [...] anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza” (Moravia 1960, p. 7).

L’origine etimologica di noia “escludendo il *lat.* *nōxa* o *nōxia torto, pregiudizio*, che non si presta per la forma, sembra doversi [...] trarre dall’espressione *lat.* in odio [...] onde ‘Essere a noia’ equivarrebbe a *essere in odio*” (Pianigiani 1907, p. 913). Odiare – o ancora “ira condensata e invecchiata nell’animo di alcuno, che non sazia mai, né si acquieta, se non col disfacimento del nemico” (ivi, p. 927) – sostiene lo sfondo di un’esperienza emotiva, un sentimento che nelle cause del progetto propone figure. La noia, come quella del Dino di Moravia, applicata in esergo all’esperienza progettuale di Märkli presuppone in questo senso l’esistenza di un rapporto. “La noia è quindi proprio un male derivato, il male di una vecchia coscienza già indurita dalle prove e ricolma di tutte le avventure. Bisogna dirlo

chiaramente: c'è noia soltanto dove c'è coscienza. Un vegetale non s'annoia. Un corallo neppure. Come l'attitudine a soffrire, la facoltà di provare noia è quindi in certa misura un sintomo di vitalità: non tutto è perduto [...]. Annoiarsi, insomma, è pur sempre un modo di reagire, benché si tratti di un modo triste, sterile e sonnolento; la noia ha bisogno di nervi, e che la base sia rimasta comunque intatta” (Jankélévitch 2018, pp. 83-84).

Nelle intenzioni di costruire una teoria del progetto basata su tecniche di osservazione (Jasper 2021), la noia si presenta quindi come materiale speculativo per raccontare spazi e dimensioni, per far in modo che questa diventi architettura, presupposto progettante. Si tratta di fissare nell'analisi dell'opera la presenza di una coscienza, la quale ammette a sua volta un'autorialità capace di immettere nel processo progettuale condizioni anche intangibili. I territori della noia sono quelli solitari dell'autore, di Peter Märkli, i quali evidenziano tessiture tra gli apparati delle cose, “alle proporzioni delle sue case, alla consistenza delle loro superfici, ai materiali della loro costruzione” (Mostafavi 2002, p. 8). All'interno dello studio professionale il sentimento, l'annoarsi, diventa la *buona pratica* per verificare gli statuti della disciplina del progetto d'architettura staccandosi “dalla realtà per poterla affrontare” (Chipperfield 2020, p. 18). Proprio nel solco dell'isolamento si manifestano le necessità che tale noia diventi “corrente elettrica” stabilendo il campo d'intervento e di costruzione di una teoria orchestrata sul bisogno di mancanze e ritorni, sull'accatastamento di riferimenti che nel tempo del progetto e del disegno, “architetture produttive” (Jasper 2021), si dissolveranno o cristallizzeranno rispetto alla loro origine per trasformarsi secondo nuove articolazioni e figure.

Tornando al testo di Alberto Moravia si evince come “con *La noia* [...] il protagonista del romanzo [...] interroga la realtà e insegue il mito dell'autentico. Spera, cioè, di risolvere la propria dissociazione, il proprio distacco dalle cose, ritrovando un contatto diretto con la realtà [...]. La condizione della noia [...] è resa più chiara da uno degli esempi che Dino adduce: un bicchiere serve per portare il liquido alle labbra, ma qualora si perdesse il rapporto tra la sua funzione e l'oggetto, questi apparirebbe assurdo, senza senso” (Gasperina Geroni 2021, p. 290).

Lo studio privato di Märkli è l'isola nella quale la noia prende corpo per interrogare la realtà e per inseguire, ancora

una volta come per Dino, “il mito dell'autentico”. È nelle stanze di lavoro che risulta chiaro come entrambi si oppongano alla noia “ricercando un rapporto [...] diretto con le cose” (ivi, p. 291) per recuperare nozioni e apparati perduti o lontani.

“Mohsen ha scritto un articolo sulla noia. [...] Preferisco ora utilizzare il termine *Gelassenheit*, ovvero serenità. La serenità potrebbe essere simile alla noia ma è solo un'ipotesi. La serenità posso comprenderla in relazione al mio lavoro perché sviluppo tutti i miei progetti insieme allo spirito del passato. [...] La mia convinzione è di portarlo nel presente e per il futuro. Non una copia. Solo lo spirito del passato. E questo non mi rende nervoso se costruisco case con le colonne. [...] È come la pensava Mohsen Mostafavi, ma io non sono sicuro, e se un termine è in un libro, allora è attraverso il libro che la gente ne discute. Lo stesso vale per un'invenzione” (Märkli 2023).

L'annoarsi diviene la cartina al tornasole per strutturare itinerari quali elementi di una terapia di base per attraversare dati di realtà, “si tratta soprattutto di rendere avvincente il tempo affinché la coscienza vi ritrovi intensità e pienezza” (Jankélévitch 2018, p. 150). Scaturisce perciò l'evidenza di una complanarità tra i sentimenti di noia e divertimento, quali opposti di una stessa linea di tensione dentro cui Peter Märkli sperimenta la ricerca di un linguaggio, quello dell'architettura, muovendosi tra i tempi del progetto, tra le sue funzioni e i suoi oggetti. Si tratta di “un rigore per raggiungere gradualmente una meta, non accontentandosi di ciò che è o che è stato e non accontentandosi della realtà apparente, ma cercando una realtà nascosta, una realtà assurda; una realtà che sta davanti a noi, ma che non siamo ancora riusciti a cogliere e che solo un persistente sforzo di riflessione e di pensiero può permetterci di vedere. Questa continua ricerca non si accontenta mai di ciò che è già stato fatto e/o raggiunto e può essere faticosa, persino noiosa. Ma è una noia necessaria” (Azzariti 2019, p. 61).

La noia produce quindi una memoria collettiva che travalica le distanze geografiche per esplorare territori, anche di carta, e definire punti di una sintassi logica in grado di aggiornare o ribadire le nozioni progettuali. L'annoarsi alimenta le condizioni di isolamento introducendo immagini, foraggiando la costruzione di scenari possibili nelle forme che l'architettura propone, quindi non solo con la costruzione, ma anche, e soprattutto, con il disegno e con il modello – l'invenzione – che

predispongono all'interno dell'isola-studio lo spazio dentro cui far scorrere la "corrente elettrica".

"Quell'infortunio dorato che ha il nome di noia può sorgere in qualsiasi tipo di situazione. Indigenza del possesso, assoggettamento della libertà, disperazione dell'eccessiva facilità, malinconia dei giorni di festa, bruttezza della bellezza troppo perfetta – tutti questi paradossali sconforti fanno parte di un'unica e stessa miseria, la desolante miseria di chi non conosce la consolazione di poter accusare il proprio destino" (Jankélévitch 2018, p. 76). Tale sentimento è quindi messo volutamente in discussione dall'autore svizzero quale paradigma di una estensione non misurabile se non con l'assertività della disciplina e delle sue regole. Un processo intensificato dall'idea di "un'architettura che è motivata da priorità e costrutti altamente personali, ma alla fine si rivela generosa e pertinente" (Chipperfield 2020, p. 20).

Il suo progetto domestico è figlio di una genealogia che trova risposta *Zur Grammatik der Architektursprache* (Märkli 2014) dove l'immagine dell'Acropoli di Atene apre la discussione per chiarire l'ambito di riferimento e i primi dati di realtà prelevati dallo studio di Zurigo, la sua "isola", per riempire lo spazio della noia provocato da oggetti assenti che vengono cercati al fine di produrre figure nuove.

Le case di Peter Märkli evidenziano con la loro diversità d'impianto le ragioni di una ricerca sistematica argomentata per chiarire i passaggi della vita del progetto forse, più che dei suoi abitanti. L'uso dei riferimenti, la riduzione di scala degli stessi, l'astrazione delle figure discusse, indicano il palinsesto complesso e l'affresco teorico su cui le operazioni sono dimostrabili. Il progetto domestico sottolinea gli strumenti del lavoro dove il ruolo dell'architetto, oscillante tra autonomia e servizio, è argomentato sul presupposto che – afferma Märkli – "non costruisco una casa per il signor Miller, ma spero che al signor Miller piaccia" (Märkli, in Chipperfield 2020, p. 18).

In questa tensione l'architettura della casa viene raccontata a partire dai suoi elementi, che sono segni sul foglio, frammenti volumetrici di cartone che argomentano lo studio riempiendo l'"isola" di immagini come frasari di un dizionario disciplinare. Un volume aperto che indica colonne e capitelli, vuoti, nodi, muri, città; si tratta di quegli stessi elementi che entrano nella composizione dell'*Everything One Invents is*

*True* (Johnston 2017) e che intervallano tematicamente la presentazione dei progetti. Un'ossessione sistemica che l'autore ripete nella consapevolezza di dover aggiornare le posizioni teoriche attraverso la fissazione imperterrita degli stessi oggetti: colonne, pilastri, nodi. In questo senso è ancora la letteratura a evidenziare la metodologia per linguaggi con la quale la ricerca dell'architettura si presenta e per cui "siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto dalla testarda insistenza su una stessa difficoltà. Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci, è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo mai visto" (Pavese 1952, nota del 20 febbraio 1946, p. 293).

Se Pavese, contemporaneo di Moravia, rileva le necessità "miracolose" nascoste nella sentenza baconiana dell'*all novelty is but oblivion*, Märkli segue questa traccia per riportare nel mondo figure scomparse. È lo spazio della casa ad accettare questa condizione, a farsi carico di divenire *conduttore elettrico* e spartito di più dimensioni geografiche e temporali. In tal luogo la noia è quindi il materiale della costruzione effettiva, un sentimento che, invisibile agli occhi, diventa tangibile nell'apparizione di riferimenti e nell'argomentazione delle figure introdotte. Le case che verranno di seguito attraversate saranno lette lungo tale principio, ovvero nell'idea di ritrovare tra le astrazioni e le geometrie le linee della composizione, interrogativi posti dalla costruzione stessa.

Haus Hobi (1983) progettata per la famiglia della sorella a Sargans nel Canton San Gallo, presenta i caratteri di una situazione figurativa dove spazi e colori affrontano il presente e la realtà. Si tratta di una architettura posizionata al fianco dell'infrastruttura ferroviaria; è su questa, infatti, che il giardino domestico trova luogo. Un unico oggetto a pianta trapezoidale restituisce al terreno "annoiato" le possibilità di innescare una nuova vicenda. Non si tratta di dar vita a un impianto di origine locale, quanto di recuperare nel solco della grammatica della disciplina due soli segni che possano, nell'estensione verticale, programmare l'ingresso tra le Alpi di una figura inedita. Il segno planimetrico – un muro continuo a "C" che insiste su tre dei quattro lati del trapezio – produce e detta la dimensione progettuale ribattuta sul perimetro dell'area per

aprirsi lungo il giardino e dissolvere la sua stessa persistenza per indicare altro. L'altro segno sono le montagne, elementi insoliti rispetto all'immagine che Märkli posiziona: privo di falde accentuate si tratta quasi di un oggetto arcaico depositario di un rosso pompeiano.

L'arrivo dalla strada ribadisce il senso di un segreto nascosto dove esclusivamente l'ingresso nello spazio domestico, dopo una successione di edifici uguali, *monotoni*, manifesta il nuovo frasario. Lo spazio della soglia è fissato da un corridoio sviluppato in lunghezza e distinto da poche aperture. Solo dopo aver atteso nella penombra la casa rivela l'armatura di una realtà diversa, ribaltante, che intensifica i dialoghi e discute i palinsesti.

È in tale estensione che la sala principale chiarisce la postura del progetto, si tratta di eredità, di prelievi, di citazioni indirette modificate in base alle occorrenze ma non opposte alle regole disciplinari. Su questa stanza unica il segno murario persistente perde la sua continuità per ospitare tre elementi puntiformi: tre pilastri a base quadrata in calcestruzzo a vista. Il rosso pompeiano lascia volutamente spazio al riferimento e all'introduzione nella composizione di una loggia con "ordini sovrapposti", all'antica. Il dispositivo evidenzia la volontà narrativa del progetto, ovvero questo aver recuperato apparati che sono pilastri, fregi e camini da un altro elenco per ordinarlo in uno nuovo.

La loggia vista frontalmente, dando le spalle alle Alpi più vicine, chiarisce intenzionalmente il programma e un metodo progettuale che aggiorna la "noia" morfologica con *spolia in se* (Settis 1994). La casa accoglie una riflessione "su quanto già realizzato, sull'esperienza acquisita per scoprire nuove 'forme del fare' – e per lavorare con maggiore consapevolezza e cambiamento senza dover rinunciare alla memoria – [...] un approccio singolare in un'epoca di continua evoluzione, di eclettismo creativo e di soluzioni affrettate" (Azzariti 2019, p. 61). Le sculture di Hans Josephsohn poste su entrambi i pilastri centrali spingono la focale del progetto oltre il mero orizzonte della costruzione (Märkli 2021). I due elementi lavorano con il nero delle ombre, scurissime, mostrando la tensione depositata su questa facciata che, grazie alle profondità della loggia e ai rilievi dei manufatti dell'autore, aggiunge un livello ulteriore in grado di aggiornare al presente un archivio lontano.

Nella casa a Grabs, progettata circa un decennio dopo, nel 1995, l'espressione arcaica assume una rinnovata postura in grado di lavorare in maniera più evidente con il paesaggio e di sostituirsi, ancora una volta, alla dimensione del "villaggio". La scelta era quella di fare "una casa con un giardino e il suo recinto definito? Oppure lavorare su un solo punto – una casa con tutte le cose incluse al suo interno?" (Märkli, in Mostafavi 2002, p. 125). Ad alimentare la sostituzione, in un lavoro esercitato nel campo geometrico e di una sua alterazione, la casa interessata da un processo di lunghe distanze diviene, dunque, scegliendo la seconda opportunità, il punto di una mappa osservata con occhio zenitale. Al suo interno, quello di una figura solo apparentemente a base quadrata, ma volutamente imprecisa nella geometria, trovano posto le stanze dell'abitare. La pianta è quindi il punto di un programma di paesaggio gestito intorno al suo baricentro, non quello di un quadrato euclideo, sul quale vengono argomentate compositivamente le trasformazioni e le invenzioni. All'interno del perimetro una terrazza a "L" indica uno spazio di pausa, nascosto da un sistema industriale di persiane scorrevoli dove sostare e osservare il giardino. Sul lato opposto, lungo uno dei due assi diagonali dell'impianto, una tettoia sporge disassandosi rispetto a uno degli angoli. Cos'è allora questo elemento che si incastra tra i due livelli fuori terra dell'edificio? Quale principio narrativo e necessità progettuale evidenzia? La tettoia, un riparo per le auto di famiglia in assenza del garage, sottolinea con un elemento orizzontale costruito la lieve depressione del terreno su cui la casa è volutamente progettata, è questo elemento con la sua ombra a potenziare la differenza di quota e a rendere portante la tematica in una dimensione geografica, la stessa sperimentata nei tanti disegni di case su o tra le colline (1980-1999).

La lama di calcestruzzo modifica distanze predefinite per ricalibrare gli apparati di una composizione orchestrata per linee. Un uso del segno continuo che per ragioni costruttive non riesce a posizionare pilastri ma che, ancora in nome della noia, sfida la realtà per nascondere il basamento e farlo sostituire da una profonda ombra nera. L'ingresso alla casa è un esercizio rituale fissato da tre gradini, gli stessi che, liberati dalle spalle del muro, posti lateralmente, prescrivono l'uscita dalla lunga terrazza.

La casa, seppur non riceva oggetti arcaici, diviene depositaria di altre complessità e "ricorrenze": elementi di un fregio

impresso nel calcestruzzo gettato in casse di compensato marino specificano la tripartizione ereditata da un classicismo che appunto, *per noia*, potremmo definire “abbreviato”.

Il sentimento, prodotto da una coscienza autoriale, fornisce importazioni di oggetti al fine di sostituire elementi e materiali per rifondare territori. Nel ribadire la postura di una disciplina, quella dell'architettura, osservata e studiata fino al dettaglio, la ricerca della realtà favorita dalla noia utilizza il progetto quale strumento primario per ampliare i confini geografici attraverso figure distanti aggiornate al presente. Come nell'accostamento identificato da Viray è pensabile ritrovare in Märkli ciò che in parte è stato ribadito per l'artista Ad Reinhardt, secondo cui “‘la materia viene trasformata con l'obiettivo di raggiungere una conoscenza spirituale’. I dipinti [...] incapsulano uno stato di transizione, la condizione di qualcosa sul punto di compiere una trasformazione [...] in cui tutte le differenze, tutte le separazioni, sono abolite e tutto è espressione di ‘unicità’” (Viray 2008, pp. 61-62).

È dunque pensabile che l'*annoiarsi* sostenga le ragioni di un programma progettuale per cui sia possibile conoscere una realtà e raggiungerne una nuova. Reale non è solo ciò “che concerne i fatti e le cose esistenti” (Pianigiani 1907, p. 1118) quanto un apparato di elementi anche non tangibili e non verificabili con la sola costruzione ma non per questo, l'autore dimostra, esterni alla materia dell'architettura.

Entrare nelle case disegnate da Peter Märkli vuol dire affrontare un itinerario che pur fondato sulla necessaria “monotonia” della disciplina, affonda i propri presupposti nella cultura del progetto per dirci qualcosa di più sul mondo. La noia, quindi, è il nucleo di un approccio programmatico, essa indica la presenza di un metodo che conduce l'autore a un'analisi della realtà non ferma al solo dato tecnico o concreto, quanto alla possibilità “inventiva” (Märkli 2023) della stessa per aggiornare mappe e territori aggiungendo storie che sono elementi e architetture prive di distanze predefinite.

## Bibliografia

Azzariti G., *In Search of a Language. A Journey into Peter Märkli's Imaginary / À la recherche d'un langage. Voyage dans l'imaginaire de Peter Märkli*, Éditions Cosa Mentale, Marseille 2019 | Chipperfield D., *La buona pratica / Good practice. Peter Märkli*, in “Domus”, n. 1043, 2020, pp. 18-25 | Gasperina Geroni R., *Gli anni Sessanta: la borghesia allo specchio*, in Bazzocchi M.A. (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, Einaudi, Torino 2021, pp. 277-308 | Hartmann Schweizer R., *Al piano nobile passando dalla scala di servizio. Intervista a Peter Märkli*, in

“Archi. Rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica / Swiss Review of Architecture, Engineering and Urban Planning”, n. 3, 2011, pp. 72-77 | Jankélévitch V., *L'avventura, la noia, la serietà* (1963), Einaudi, Torino 2018 | Jasper A., *Drawing Upon Painting*, in *Die Liebe zur Architektur / For the Love of Architecture*, dialoghi a cura di Märkli P., Architecture Foundation, 2021; disponibile online: [www.youtube.com/watch?v=JgyDKZG8xcg](http://www.youtube.com/watch?v=JgyDKZG8xcg), consultato il 07/07/2023 | Johnston P. (a cura di), *Peter Märkli. Everything One Invents Is True*, Quart, Luzern 2017 | Märkli P., *Raccontare la noia*, intervista di Moschetti V., 22 maggio 2023 | Märkli P., *Mein Stoff für Fassaden / My Facade Material*, in *Die Liebe zur Architektur / For the Love of Architecture*, dialoghi a cura di Märkli P., Architecture Foundation, 2021; disponibile online: [www.youtube.com/watch?v=b2g5581w8Js](http://www.youtube.com/watch?v=b2g5581w8Js), consultato il 07/07/2023 | Märkli P., *Zur Grammatik der Architektursprache*, dispensa del corso di progettazione al Departement Architektur, ETH Zürich, semestre primaverile, 2014 (archivio Studio Märkli, Zurigo) | Märkli P., *On Ancient Architecture. Fragment of a Lecture at London Metropolitan University, November 2006 by Peter Märkli*, in “A+U. Architecture and Urbanism”, n. 448 (*Peter Märkli: Craft of Architecture*), 2008, pp. 10-15 | Märkli P., *Small Houses in Concrete*, lezione all'AA School of Architecture, Londra, 1° marzo 2002; disponibile online: [www.youtube.com/watch?v=Y\\_75iz2BAYk](http://www.youtube.com/watch?v=Y_75iz2BAYk), consultato il 07/07/2023 | Moravia A., *La noia*, Bompiani, Milano 1960 | Mostafavi M. (a cura di), *Approximations. The Architecture of Peter Märkli*, Architectural Association Publications, London 2002 | Pavese C., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di Mila M., Calvino I., Ginzburg N., Einaudi, Torino 1952 | Paz O., *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de Mexico 1975 | Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Dante Alighieri, Roma 1907, vol. II | Revers W.J., *Die Psychologie der Langeweile*, Anton Hain, Meisenheim am Glan 1949 | Settis S., *Continuità dell'antico*, voce in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. Secondo supplemento 1971-1994*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1994, pp. 250-260 | Viray E., *Peter Märkli Auge / Peter Märkli's Eye*, in Don F., Mion C. (a cura di), *Peter Märkli: Zeichnungen / Drawings*, Quart, Luzern 2015, pp. 112-115 | Viray E., *Peter Märkli. Structure Form Emotion*, in “A+U. Architecture and Urbanism”, n. 448 (*Peter Märkli: Craft of Architecture*), 2008, pp. 60-67.

## Temi in attesa di figure

**“L’analisi iconologica mira a far emergere dalla singola opera l’involontaria e inconscia autorivelazione di un atteggiamento di fondo verso il mondo, che è caratteristico in ugual misura, del creatore come individuo, della singola epoca, di un singolo popolo, di una singola comunità culturale.”**

**— Erwin Panofsky,  
*La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti,*  
1927**

Abbiamo sempre più bisogno di criteri di lettura, di analisi e di narrazione di ciò che avviene. A ciò l’architettura non sfugge. Essa sembra essersi assuefatta a essere considerata come evento a sé stante, come pura espressione iconografica. Ma l’analisi iconografica tende di sua natura a fermarsi al proprio atto, stenta a stimolare letture e narrazioni che vadano oltre la descrizione fenomenologica. Un limite che oggi appare evidente e che è stato la causa di un generale declino della narrazione critica. Nello scritto che segue si ipotizza il ritorno di una narrazione che vada oltre la descrizione dell’evento attraverso il recupero dell’analisi e della narrazione iconologiche.

Essere moderni corrisponde alla capacità di classificare e di classificazioni l’architettura si è da sempre nutrita. Classificazioni che al principio hanno riguardato i tipi edilizi. La nuova società borghese e lo sviluppo tecnologico imponevano nuove funzioni che andavano alloggiate in edifici adeguati. Alcuni tipi edilizi nel tempo sono andati aumentando la loro capacità espressiva incarnando lo spirito del tempo. Quando Monet dipinge *La Gare Saint-Lazare* non rappresenta unicamente un nuovo tipo di edificio, ma il senso estetico di quest’ultimo, la sua atmosfera *en plein air* intrisa del vapore delle locomotive, come anche quella nostalgia che le stazioni ispirano. Un tipo edilizio è stato trasformato da Monet in un tema di architettura, in un qualcosa capace di rappresentare, e più che altro simboleggiare, quel complesso quadro di avvenimenti e forme che chiamiamo epoca. È necessario constatare che la trasformazione di alcuni tipi in temi è avvenuta attraverso la loro rappresentazione artistica, pittorica o fotografica, o meglio gli artisti hanno con le loro opere sancito e suggellato questa trasformazione rendendola simbolicamente tangibile (Panofsky 1961). Quando questa trasformazione non è avvenuta il tipo è rimasto come chiuso in sé stesso, difficilmente rappresentabile, privo di contenuto simbolico, per cui di scarso valore architettonico.

Considerato sotto questo punto di vista, il tema di architettura, seguendo il pensiero di Ernst Cassirer, corrisponde a una “forma simbolica metafisica”, ovvero a un campo semantico il cui significato si pone oltre le apparenze, oltre le sue fenomenologie, oltre le iconografie con cui ha preso forma (Cassirer 2003).

Un esempio probante di trasformazione moderna di un tipo in forma simbolica o tema è stata quella del giardino romantico all’inglese; d’altronde da sempre i giardini si prestano a incarnare valori simbolici, quasi fossero un distillato del significato recondito delle architetture. Come adeguatamente ci ha raccontato Hans Sedlmayr, il giardino all’inglese può essere considerato un momento essenziale in cui lo spirito del moderno si è incarnato compiutamente in una forma collettiva, ovvero in un tema (Sedlmayr 1967). I pittori paesaggisti ci hanno raccontato vividamente la libertà con cui le masse arboree erano disposte in questi giardini, la loro scioltezza orografica, evidenziata da sentieri che si nutrivano di scorci in cui si intravedevano nei punti focali oggetti esotici e rovine seducenti. Mentre le città si trasformavano in entità a servizio della rivoluzione industriale, i giardini all’inglese rappresentavano l’alternativa a un ambiente sempre più grigio e tetro. Rappresentavano anche il tappeto sotto il quale si cercava di cacciare la sporcizia che le nuove grandi fabbriche producevano in sempre maggiore quantità. Attraverso temi come il giardino all’inglese è possibile ancora oggi rivivere un’epoca in cui, come ci ricorda Jean Starobinski, si è “inventata la libertà”, libertà che per l’appunto si incarnava simbolicamente nel giardino all’inglese (Starobinski 2008). E tematica è la lettura della storia delle ville di James Ackerman il quale nella prefazione al suo libro scrive di “ideologia della villa” e specifica: “Il termine ‘ideologia’ non è qui usato nella sua accezione corrente per designare una convinzione profondamente sentita, ma piuttosto nel senso di un concetto o di un mito così profondamente radicato nella sfera dell’inconscio che tutti coloro che lo possiedono lo propugnano come una verità inconfutabile” (Ackerman 1992, p. 7). Ackerman si pone dunque oltre l’interpretazione marxista del concetto di ideologia, espandendo lo stesso a una dimensione antropologica e sociologica in relazione a quell’inconscio collettivo di cui scriveva Carl Gustav Jung.

Il tema come dispositivo simbolico entra in una nuova stagione nella postmodernità. Alcuni temi, come il museo,

non solo sopravvivono, ma guadagnano maggiore spazio. Altri declinano, pensiamo alla fabbrica e alla casa collettiva, mentre nuovi temi si affermano in quanto capaci di elevarsi a simbolo della società del consumo, della comunicazione e dell’edonismo ostentato. A riguardo pensiamo ai grandi *compound* commerciali o ai *boardwalk* delle città marittime, come anche alla ristrutturazione dei centri storici, che, da un punto di vista simbolico come anche sociologico, possono considerarsi dei temi di architettura. Ciò che caratterizza i temi della postmodernità, maturati negli anni Novanta e che continuano a rappresentare la nostra epoca è la loro debolezza. Essi infatti appaiono come sbiaditi, meno vividi, come se emanassero una bassa intensità simbolica. Ciò è dimostrato dal fatto che non riescono a produrre forme a loro proprie: non riescono, o meglio riescono a stento, a incarnarsi in iconografie a loro proprie. Sedlmayr scriveva di “temi dominanti”, il cui carattere di dominanza era dato dal fatto che alcune forme proprie di un tema erano talmente efficaci, riuscivano talmente in sintonia con il gusto, da essere copiati da altri temi. Il caso della fabbrica è paradigmatico. Nel tempo sono sorte case, musei, edifici pubblici che importavano deliberatamente dalle fabbriche non solo alcuni etimi (si pensi ai lucernai), ma persino la forma generale. Poche le eccezioni a quanto affermato, tra di esse l’architettura degli spazi pubblici, di quelli che possiamo definire i parchi-giardino postmoderni, le cui forme hanno, specialmente nei primi anni Duemila, influenzato senza dubbio l’architettura (Aymonino, Mosco 2006). Al di là di una seppur flebile eccezione, si è andata affermando nella postmodernità un’equivalenza tematica, quasi un azzeramento, tanto da dare l’impressione che il linguaggio si sia disposto in maniera equipotenziale nei diversi temi, dimostrando una certa indifferenza per quello che riguarda il valore simbolico dell’oggetto architettonico.

Questo processo di livellamento tematico è culminato nella stagione decostruttivista in cui l’iconografia ha preso il sopravvento definitivo sull’iconologia. È necessario fare un salto indietro, tornando alla seconda metà degli anni Ottanta in cui, in un lasso di tempo strepitosamente breve, lo storicismo postmoderno letteralmente implodeva in sé stesso. L’ipotesi di un’architettura iper-figurativa e pop, scimmiettante le forme di un presunto passato, scivola nel kitsch, così nelle accademie

anglosassoni, sospinto dal pensiero dei filosofi post-strutturalisti francesi, si afferma un'ipotesi del tutto antitetica. Essa si fondava sul recupero dell'avanguardia o meglio sull'ipotesi di partire da dove l'avanguardia si era fermata, ovvero dagli anni Trenta. Ripartire da lì e spingersi oltre tornando all'iconoclastia delle origini, abolendo qualunque preconconcetto o se non altro destrutturandolo. Inevitabilmente, sganciato da qualunque convenzione, per cui da qualunque remora tematica, l'oggetto architettonico è diventato in pochi anni un oggetto di design. Ma il design è tra le espressioni formali la più insidiosa. Esso, infatti, pretendendo la totale libertà, intenzionalmente sradica l'oggetto da qualunque contesto, persino dal suo stesso contesto, e quando la decontestualizzazione arriva alle più radicali conseguenze, l'oggetto è come se venisse sospinto nel limbo delle forme sostituibili, per cui dimenticabili. La stagione decostruttivista ha prodotto opere straordinarie, nel senso letterale del termine, di pura inventività formale, talmente eccezionali da concentrare su loro stesse quell'attenzione che prima era riservata a una città intera. Prendendo a prestito i concetti di De Saussure potremmo affermare che l'architettura-design si è nutrita esclusivamente di *parole*, di fonemi, intenzionalmente eliminando la *langue*, ovvero i codici semantici generali senza i quali le espressioni fonetiche rimangono tali. Azzerando, o tentando di azzerare, la *langue* inevitabilmente si è perso il concetto stesso di tema e con esso la ragione simbolica o denotativa del suo esistere. La situazione, come di solito avviene in qualunque rivoluzione radicale fondata sull'iconoclastia, non poteva durare a lungo.

Il cambiamento di gusto, che sempre più avviene in maniera radicale, seguendo quella "opposizione polare" di cui scriveva Romano Guardini, ha preso forma ai nostri giorni in un'architettura diametralmente opposta a quella decostruttivista o design che dir si voglia (Guardini 2022). Se quest'ultima, infatti, si basava sul principio della forma strabiliante a "risorse infinite", le nuove tendenze propongono un'architettura essenzialmente fondata sul principio opposto delle risorse limitate. Sono queste architetture che si esprimono con il massimo grado di semplicità a esse concesso: una semplicità ostentata, del tutto opposta all'altrettanto ostentata complessità decostruttivista. Si respira in queste opere il sapore delle forme fanciullesche pop, ma l'esuberanza pop, dai colori

sgargianti e acidi, è sostituita da un ritegno quasi apatico, dai colori desaturati, tendenti al grigio. Valerio Olgiati, in un breve testo essenziale per comprendere le tendenze attuali, parla di un'architettura "non-referenziale" (Olgiati, Breitschmid 2019). La locuzione è interessante in quanto indica un'architettura che ha smesso di rappresentare, di essere denotativa, per vivere autonomamente in una dimensione sospesa, alle volte persino afasica. Tendendo all'afasia e alla sospensione, l'odierna architettura non referenziale risulta disinteressata ai temi: risulta in definitiva a-tematica, indifferente nei confronti di qualunque iniziativa iconografica capace di elevarsi a simbolo. Contemporaneamente alle architetture non-referenziali e a-tematiche si è andata sviluppando un'architettura totalmente opposta, che potremmo definire iper-tematica, come tale tendente a esaltare temi che potremmo definire di importanza, presi al di fuori dell'architettura. La sostenibilità, l'emissione zero, l'economia circolare, il riciclo, il risanamento urbano, la *smart city* e quant'altro sono oggi temi di estrema popolarità, tanto da rappresentare sempre più l'anello di congiunzione tra la cultura di massa e quella specifica del mondo dell'architettura. Ciò che è accaduto negli ultimi anni è stato che, senza un programma specifico, senza maestri che hanno indicato una strada e in ordine sparso, è andato affermandosi un nuovo funzionalismo di tipo ecologico e sociale che è come se si fosse aggrappato alle parole contenitore di buone intenzioni per legittimare il proprio operato. Ciò che caratterizza i temi odierni è che hanno poco a che fare con l'architettura, o più precisamente non la implicano necessariamente. Evidente è la difficoltà che trova l'architettura, ma non l'arte, a trovare le forme adeguate a questi temi vasti, talmente vasti e vaporosi da sfuggire alla forma architettonica. Poiché questi temi non producono forme capaci di incarnarli, si legittimano, o meglio trovano rifugio, nei requisiti quantitativi. Interessa sempre più di un edificio quanto sia sostenibile, quanto ricicla, quanto suo lo consuma, quanto sia capace di abbattere barriere fisiche o di genere e quanto sia *smart* in una città sempre più *smart*. Ciò che interessa è dunque la quantità nell'ipotesi, tipica del funzionalismo, che soddisfatti i requisiti quantitativi, magicamente sorgerà la qualità. È necessario notare che i temi contemporanei, al contrario di quanto viene propagandato, non sono del tutto nuovi. Si parlava di ecologia e sostenibilità già negli

anni Settanta, un periodo in cui si vedevano sorgere case con tetti inclinati a 45 gradi fino a terra, incassate nel terreno, serre solari addossate agli edifici e tetti e terrazze verdi. Lo sforzo all'epoca era quello di denotare, di far risaltare l'ideologia tematica, prevalentemente hippie e casual, che queste architetture tentavano di incarnare. Quella stagione è durata poco e lascia prove non memorabili, ma rispettabili se non altro perché si sono poste il fine di cercare le forme peculiari a quello che all'epoca era effettivamente un nuovo tema. Al contrario degli anni Settanta, all'odierno ecologismo, sempre più intriso di buone intenzioni tradotte in numeri, non interessa denotare le sue ragioni: non interessa dar vita a un nuovo linguaggio. L'interesse di queste architetture, come già affermato, è primariamente soddisfare requisiti quantitativi e su questi requisiti ha preso forma una congiunzione astrale, in cui i governi che finanziano i nuovi interventi, il *real estate* che li mette in opera e un gusto sempre più superficialmente etico, magicamente si allineano. Quando poi alcuni tentano di elevare il nuovo funzionalismo sostenibile a tema, i risultati sono deludenti. Essi infatti si affidano a un'architettura semplificata: un'architettura iper-pop, agghindata di arbusti, alberelli e prati e persino boschi finalmente verticali. Altre volte invece saccheggiano frammenti di architettura vernacolare o frugale, stilizzandoli alla meno peggio. In definitiva le forme contemporanee stentano a incarnarsi nelle tematiche odierne e ciò in un momento in cui l'emergenza ecologica è talmente evidente da ipotizzare con un certo realismo che tali temi saranno quelli del futuro, e non per poco tempo.

Proviamo ad azzardare un panorama futuro. L'architettura non-referenziale, iconica e afasica, durerà poco. Essa sembrerebbe il sintomo di un momento di passaggio, un fenomeno di reazione, una per altro ragionevole ripulsa nei confronti dello spreco dell'architettura decostruttivista. Più che altro durerà poco in quanto la non-referenzialità, tendendo all'afasia, rischia di suscitare un sentimento che non siamo più disposti ad accettare: la noia. Per quella che abbiamo definito come architettura iper-tematica, anch'essa per come la conosciamo non durerà molto, o meglio cambierà in breve tempo. A essere ottimisti, come è necessario esserlo allorché si parla di futuro, alcuni scopriranno che il valore tematico di un edificio non è dato dai numeri, che i parametri garantiscono ben poco.

Scopriranno inoltre, con coraggio, che la neo-architettura pop, semplificata a slogan, è la gabbia in cui i nuovi temi del futuro vengono rinchiusi. Chi aprirà questa gabbia si aprirà al nuovo mondo di cui aspettiamo i simboli.

## Bibliografia

Ackerman J.S., *La villa. Forma e ideologia* (1990), Einaudi, Torino 1992 | Aymonino A., Mosco V.P., *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, Skira, Milano 2006 | Cassirer E., *Metafisica delle forme simboliche*, a cura di Raio G., Sansoni, Milano 2003 | Guardini R., *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente* (1925), Morcelliana, Brescia 2022 | Olgiati V., Breitschmid M., *Architettura non-referenziale*, Park Books, Zürich 2019 | Panofsky E., *Iconografia e iconologia. Introduzione alle forme del Rinascimento*, in Id., *Il significato delle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 1962, pp. 29-57 | Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti* (1927), a cura di Neri G.D., Feltrinelli, Milano 1961 | Sedlmayr H., *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca* (1948), Borla, Torino 1967 | Starobinski J., *L'invenzione della libertà. 1700-1789* (1964), Abscondita, Milano 2008.

## Raccontare il velario

“Il piacere di poter usare appieno della vocazione ad essere dilettante in quanto pittore, scenografo, uomo di teatro, musicista, oltretutto architetto, in modo stendhaliano, ha messo in gioco per il progetto un esaltante esercizio di memoria. Soprattutto nel rapporto con l’antico, l’architettura, come esercizio della memoria, ha scartato di continuo il pericolo di una pseudomorfo con il contesto, ponendo in essere una sorta di distacco che fosse segno della distanza da un tempo irrimediabilmente perduto e non più fonte di autorità tale da trasmettere messaggi esemplari. Il nuovo non poteva che ritrovarsi dentro un riesame della propria memoria-tradizione. Così il *velario*, ‘paesaggio dell’aria’, condizione quindi pre-logica che si rivela solo a patto che si sia capaci di acquistare una vista più acuta, quella del terzo occhio degli stoici, è luogo dove si mescolano mito ed ironia, civiltà e storia del luogo, dei luoghi, e insieme ai capitelli, alle colonne, agli ori, diviene simile a quelle costruzioni che i bambini fanno per giuoco. In tale spazio avviene una sorta di metamorfosi per l’accoppiamento di realtà in apparenza inconciliabili, per la coesistenza di elementi diversi entro una sospensione temporale segnata da una immobilità carica di attesa.”

— Gian Carlo Leoncilli Massi, *Composizione commentari*, 1985

È un *escamotage* (per raccontare altro) e insieme un ardito gioco della mente quello di progettare un velario.

Per Gian Carlo Leoncilli Massi il velario spoletino è oltre a *topos* letterario una figura del comporre. Franco Rella in *Miti e figure del moderno* descrive efficacemente il regno intermedio nel quale vivono le figure: “qui le immagini del pensiero, le immagini nodali del moderno, si aggregano in costellazione, ma si trasformano solo diventando figure” (Rella 1981, p. 10). Si compone, inventando, in questo *regno tra* che è sia luogo teorico che spazio misurato la cui consistenza è percepibile nell’esperienza del passaggio-trapasso da un interno a un esterno (e viceversa).

*Composizione commentari* di Leoncilli Massi tratta di questo: il velario come strumento-progetto-spazio per rendere evidente una teoria progettuale propria di chi scrive, l’autore; è un canto che invoglia a tornare a progettare (per via compositiva) in quello spazio limite nel quale autobiografia, memoria e luogo attendono di essere alchemicamente rimaneggiati secondo le tecniche retoriche del comporre (per citare l’albero retorico di Barthes nella sua *Retorica antica*), per tentare l’assurdo di mettere in scena un mistero, un segreto che (forse) deve rimanere celato: *Die Inszenierung eines Mysteriums*.

Il tema: il velario; il luogo: Spoleto; la finalità: progettare un sistema di chiusure moventi per il portico del Duomo. Il progetto del velario spoletino è soprattutto un tema di riflessione che ricorre in una rincorsa tra saggi e frammenti di immagini. Oltre al capitolo *Velario* in *Composizione commentari*, Leoncilli Massi illustra il progetto in *La messa in scena di un mistero. Progetto per il velario di chiusura del portico del Duomo di Spoleto* pubblicato nel 1983 nel numero trentanove di “Lotus” (a cui segue una mostra presso l’Hochschule für Angewandte Kunst di Vienna).

Nel caso del velario, il progetto di carta si completa (in carta) a distanza di anni. Otto anni dopo l’apparizione in “Lotus”, nel saggio *Liturgia laica* pubblicato sulla rivista “Materia” e



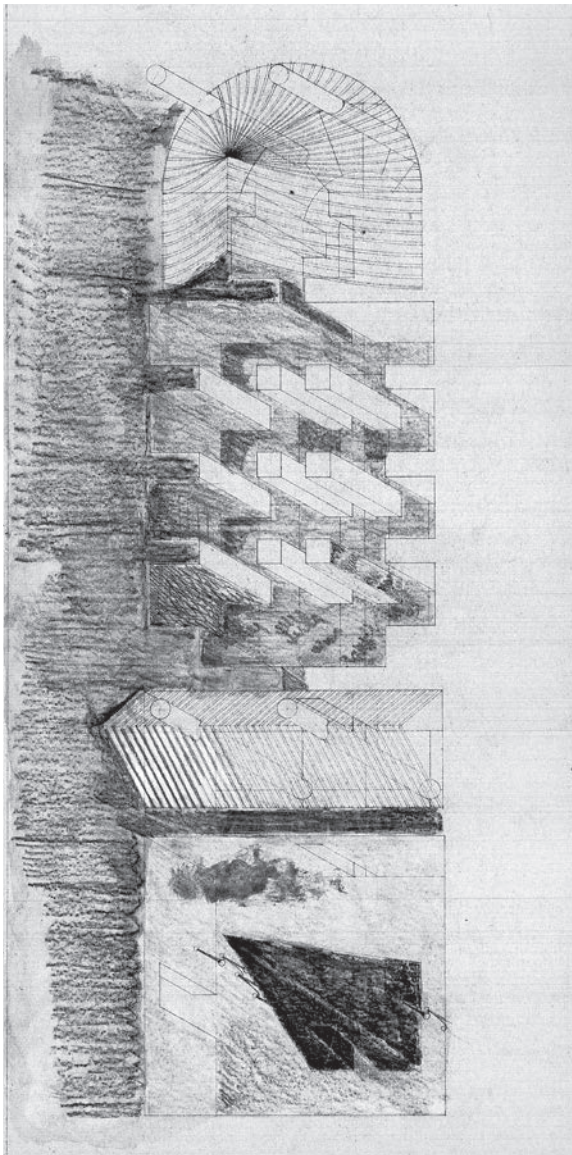
Manifesto della mostra *Projekte für das velarium an der vorhalle des Domes von Spoleto* di Gian Carlo Leoncilli Massi, Vienna, 1984. Courtesy Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

dedicato allo spazio del sacro, Leoncilli Massi pubblica il progetto per la risistemazione della pavimentazione della piazza antistante al Duomo di Spoleto. Entrambi i progetti (velario e piazza) rimangono (a oggi) allo stato di studio compositivo; sono *fabula* e *leggenda*: luoghi-spazi di teoria dove misurare la tenuta di un pensiero compositivo piuttosto che una ricerca meramente di carattere percettivo-spaziale.

Il velario di Leoncilli Massi è intessuto da più figure che appartengono al luogo. La cultura figurativa della città di Spoleto è oggetto di messa in scena nel disegno delle trame metalliche imbullonate d'oro che compongono il partito della tenda-sipario a chiusura del portico. Il testo di presentazione del 1983 altalena continuamente tra i richiami alla valenza scenica-teatrale dello *stato di fatto* che lo stesso luogo assume nella continuità tra spazio interno al Duomo, portico, piazza e nel riconoscimento del velario come sipario-tenda tale da definire una quinta scenica ulteriore al fondale della piazza inquadrata dal portico quattrocentesco.

Un'attenta lettura del progetto è fornita da Franco Rella nel saggio *Lo spazio di mezzo* pubblicato in "Gran Bazaar" nel 1983. A corredo del corpo scritto, Leoncilli Massi accumula numerosi disegni preparatori, schizzi, riferimenti iconografici. Dalla lettura delle tavole, appare chiaro l'iter compositivo che si presenta come un vero e proprio "viaggio avventura" tra figure del comporre che appartengono alla città-territorio (Leoncilli Massi 1983, p. 80). Ecco che il ponte delle Torri viene interpretato come grande velario: un tendaggio steso come un diaframma nella valle del torrente Tessino e analogo a quel velo ritratto nell'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* di Francesco Lippi all'interno del catino absidale del Duomo.

Rella comprende come la scelta del tema del velario calato nel luogo-Spoleto si accordi coerentemente con l'esito progettuale che Leoncilli Massi mette in scena per la chiusura del portico, vero spazio *infra* tra piazza e luogo sacro. È un velario come "porta", citando Georg Simmel, che costituisce quel limite nel quale si separano e uniscono due spazi contigui e definiti: da un lato lo spazio finito e perimetrato di un interno che è riflesso di un'interiorità – l'*Innerlichkeit* propria dell'abitante –, dall'altro lo spazio continuo della foresta dalla quale l'uomo ha scelto di affrancarsi (Contessi 1985, pp. 15-22). È qui che l'architetto *Wanderer* si muove inventando.



Gian Carlo Leoncilli Massi, *Schizzo assometrico del progetto di allestimento per la mostra Schinkel. L'architetto del Principe, Venezia-Roma, 1982*. Courtesy Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Archivio Progetti.



Gian Carlo Leoncilli Massi, *Progetto di allestimento della mostra Virgilio Marchi. Architetto scenografo futurista, Spoleto, 1977*. Courtesy Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Lo spazio di mezzo discusso da Rella è dunque possibile interpretarlo su due piani di lettura: è sia l'artificio-quinta scenica del diaframma metallico semovente, che la dimensione spaziale intangibile nel quale il progetto si insedia (il portico); una dualità avvalorata dalla lettura etimologica del termine *sacer*: spazio teso tra l'intoccabilità e l'autentica venerazione. Lo spazio di mezzo nel quale è collocato il velario-limite è ciò a cui allude il manto drappeggiato ritratto da Lippi: "questo manto, nella ricchezza delle pieghe del suo drappeggio, sarebbe incongruo, se non avesse la funzione di proteggere il divino: di rivelare il sacro, nel senso duplice della parola rivelare: scoprire, velare nuovamente, scoprire attraverso il velo" (Rella 1983, p. 68).

Anni prima, Gian Carlo Leoncilli Massi aveva già messo in luce il velario come luogo teorico e di riflessione progettuale in un'altra esperienza progettuale spoletina.

Il velario cartesiano – telaio – posto sulla facciata di Palazzo Ancaiani a Spoleto per l'allestimento della mostra su Virgilio Marchi ragionava già sul valore spaziale-teorico dello "spazio soglia": la composizione e la conseguente formazione di uno spazio tra favoriva l'emergere di una necessaria distanza da porre tra l'esperienza fisica e quella mentale/mnemonica.

È anche la distanza necessaria a servizio dell'integrità della figura dell'architetto compositore il quale procede nel suo solitario lavoro all'interno di un limbo tra rumore e silenzio: "bisogna lavorare intensamente, in autonomia dal quotidiano, per cercare di ricostruire un sapere progettuale caduto nell'oblio: unico modo attraverso il quale si potranno individuare, di volta in volta, possibili vie d'uscita e di riscatto per iniziare quel lungo e difficile percorso di bonifica del nostro paesaggio con rovine" (Leoncilli Massi 1997, p. 3).

Il velario proiettato in ombra sulla facciata del palazzo diventa il dispositivo per vedere con occhi nuovi – reinventare – ciò che sembra di conoscere. È qui, nel progetto del 1977 per la mostra su Virgilio Marchi che il velario-soglia determinato dalle due matrici cartesiane ruotate è definito da Leoncilli Massi come la "barriera dell'intelligenza e del linguaggio [dove si tenta l'impresa di andare] al di là della scrittura senza tornare ad essere voce" (Leoncilli Massi 1978, p. 30).

Barthes R., *La retorica antica* (1970), Bompiani, Milano 1979 | Contessi G., *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari 1985 | Leoncilli Massi G.C., *Quando l'immagine uccide il reale*, in "ARC. Architettura Ricerca Composizione", n. 1, 1997, p. 3 | Leoncilli Massi G.C., *Liturgia laica*, in "Materia. Rivista di Architettura", n. 6, 1991, pp. 46-47 | Leoncilli Massi G.C., *Composizione commentari*, Marsilio, Venezia 1985 | Leoncilli Massi G.C., *Die Inszenierung eines Mysteriums*, in Spalt J. (a cura di), *Die Inszenierung eines Mysteriums*. 3. Mai – 18. Mai 1984. Zur Ausstellung Projekte für ein Velarium an der Vorhalle des Domes von Spoleto. Von G. Leoncilli Massi, unter der Mitarbeit von M. Battiston, L. Gentili und M. Orazi, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 1984, pp. 4-6 | Leoncilli Massi G.C., *La messa in scena di un mistero. Progetto per il velario di chiusura del portico del Duomo di Spoleto*, in "Lotus", n. 39, 1983, pp. 78-81 | Leoncilli Massi G.C., *Progetti 1969-77*, in "Controspazio", n. 4, 1978, pp. 22-31 | Rella F., *Lo spazio di mezzo: il progetto di Giancarlo Leoncilli Massi per la protezione del portico del Duomo di Spoleto*, in "Gran Bazaar", n. 3 (*Il nuovo e il meraviglioso*), marzo 1983, pp. 66-71 | Rella F., *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma 1981 | Simmel G., *Ponte e porta. Saggi di estetica* (1909), a cura di Borsari A., Bronzino C., Archetipolibri, Bologna 2011.

“The goat-god, whose resorts must seem doubly divided from the city (by his supernatural standing, as much as by his spatial distance), could bring there nothing but disorder. Artemidoros in the *Oneirocriticus* insistently makes the point that to dream of Pan dressed as a city dweller appearing in public space means nothing but catastrophe and upheaval, while his appearance in the natural wilderness betokens success and happiness. To some degree, the disorder provoked by Pan (whether it troubles individuals with possession or collectivities with tumultuous panic) is directly the effect of a simple displacement. Pan brings with him into the political universe the properties of the space where he is at home. As a setting for wanderings that are agitated, uncertain, and unstable, this space slips out of proportion. Huntsmen and herdsmen are led about there in response to the movement of animals as much as by their own cunning. This movement, these arcs, which are more or less irrational and uncertainly related to their center, find more explicit expression in the chase, and also in dancing.”

— Philippe Borgeaud, *The Cult of Pan in the Ancient Greece*, 1979

Laura Mucciolo

## Raccontare il panico. Una teoria di spostamenti: Pan e l’ammassamento

Il sentimento legato al passaggio visibile o invisibile del “dio-capro della natura” Pan (Hillman 1977, p. 47) prende il nome di panico, condizione che ha per centro una manifestazione fisica e psichica incerta, indotta anche da inattesi eventi mentali che celano possibili e apparenti pericoli spaziali (*DSM-5-TR* 2022; *DSM-III* 1980). Il panico unisce manifestazioni ideomotorie con la *produzione di immagini*: la mente offre condizioni inattese potenzialmente ma non certamente pericolose, per cui il corpo “cade” in uno stato di immobilità o incapacità di movimento nello spazio. Si ritrova poi, unita a questa confusione spaziale, una vera e propria “crisi d’immaginario”, che per sovrapproduzione affolla la mente con scenari, visioni, immagini distorte che svelano uno spazio inedito futuro e inesistente in cui saremo immersi: “le persone si spaventano non per le sensazioni che provano durante un attacco [di panico], ma perché sono (o sembrano) fuori contesto e l’interpretazione che viene data è di segnali di pericolo imminente e grave” (Sanavio, Sanavio 2019, p. 4).

Il panico è condizione transitoria e innocente, perciò, ingannevole: l’architettura, in una mente *in preda al panico*, produce uno scenario alternativo e insolito che, esausta la manifestazione corporea del *timore/terrore*, non trova soluzione di continuità con lo spazio reale. Potenzialmente, ma non certamente, ciò che provoca panico è pericoloso per l’incolumità del corpo poiché niente di ciò che si è immaginato è reale, neanche la percezione dello spazio: la mente governa le immagini.

Già Barthes, con celata ironia posta in chiusura della figura “catastrofe” (Barthes 1979, pp. 45-46), introduce l’ambiguità etimologica della parola “panico” conducendo verso l’inesauribile domanda sull’identità di Pan; tuttavia è la dichiarazione usata come incipit a diventare terreno di partenza per tracciare una possibile risposta: esiste, per assurdo, un’architettura di Pan?

La ricerca di dottorato condotta da Philippe Borgeaud dal titolo *Recherches sur le dieu Pan (The Cult of Pan in the Ancient Greece)* delinea alcune principali traiettorie per costruire un impianto di relazione con Pan, a partire dai “semplici spostamenti” che lo vedono coinvolto. Pan, individuato in luoghi “doppiamente divisi” dalla città, come a volerne sottolineare il carattere di alterità totale, diventa sinonimo di disordine generato da spostamenti, non da sole presenze. Pan come straniero “dressed as a city dweller” (Borgeaud 1988, p. 61) identifica *catastrofe* e sconvolgimento; Pan nei suoi luoghi, al contrario, diventa sinonimo di successo e felicità. Oltre a generare conflitti tumultuosi e ambivalenti a seconda dello spostamento che lo conduce da uno spazio all’altro, è una divinità inaffidabile che ricorre al travestimento per ingannare i suoi stessi seguaci: ninfe, pastori e architetture. Il panico, pertanto, non può essere considerato una condizione dello spazio architettonico, ma può nascere dalla presenza – nelle architetture – di “spostamenti” o “displacements”. Ogni tipo di spostamento altera lo *status quo* aprendo lo spazio a una possibile condizione di disordine. Gli spostamenti di Pan, come con Borgeaud, alterano gli spazi facendone perdere le proporzioni: similmente alla danza o all’inseguimento moti *irrazionali, agitati, incerti, instabili* scandiscono il passaggio del “diavolo dai piedi di capro” (Hillman 1977, p. 18).

Una teoria degli “spostamenti” / “displacements” è l’ambito teorico in cui si muovono le variazioni spaziali arcaiche delle architetture di Pan. Il tappeto comune degli “spostamenti” è abitato da “archetipi e prototipi” (Teyssot 1986), quindi architetture soggette ad azioni, cambi di coordinate geometriche, variazioni d’uso proprio dello spazio che rivoluzionano i modi di interazione con i corpi. Un’architettura di Pan contiene uno *spostamento* per sua natura disturbante capace di innescare moti irrazionali, “che sia misteriosa, che contenga il sublime, un qualche elemento d’incertezza e forse, di terrore.

Qualcosa che sia oltre la bellezza...” (Eisenman, citato in Ábalos 2009, p. 154). Il panico, o meglio *timor/terror panico*, si pone sostanzialmente come metafora mentale utile a individuare figure spaziali e strategie progettuali per indagare l’eventuale esistenza di uno spazio “panico”.

La figura del *vicolo cieco* o *dead-end*, per esempio, non costituisce condizione esemplificativa di spostamento se intercettata nello spazio pubblico, dove il corpo debitamente allarmato dai *segnali di indicazione* potrebbe imbattersi in strade senza uscita. Al contrario, lo spostamento d’uso e implicazione spaziale del *vicolo cieco* nello spazio privato stabilisce un legame spaziale impreveduto e spaesante per cui il procedere è compromesso. Allo stesso modo, la figura dell’*ammassamento* non trova in alcun modo dissonanza al suo uso se relativa a un deposito, capannone, mansarda o cantina, spazi nati per raccogliere oggetti in massa o ambiti adattati a quest’uso per necessità o scelta. Uno spazio che prevede prefigura e progetta l’*ammassamento*, quindi il riempimento dell’architettura fino all’impossibilità di accesso alla stessa, genera panico.

Questo è il caso della *stanza* a San Miguel, nell’isola di Chioloé di Smiljan Radić Clarke. La casa, anche nota come La Habitación (Room) è una costruzione con sviluppo prevalentemente longitudinale di cinque metri per venti, alta sette metri e quarantasei, situata su un rilievo di trenta metri in un bosco di olmi, nella radura ottenuta dal taglio di alcuni tronchi da parte di una impresa boschiva.

La giacitura della casa – mediata tramite plinti isolati per costruire una cassa d’aria libera che separa il solaio dal terreno – non ha orientamenti eccezionali perché “there is nothing to see around it, just the uniform green foliage in the spot where the building seems to have run aground” (Radić 2013, p. 47). La casa su due livelli è totalmente vuota al piano d’accesso se non fosse per un arredo che funge da cucina e che nasconde un bagno e per la scala che conduce al piano superiore. La stessa struttura, portante i carichi propri della *stanza*, coincide con la scaffalatura lignea che viene adoperata come deposito per abiti, cuscini, arredamenti, pentole, come si intuisce dalle famose e rare fotografie, aggiornate al 2013. Un tessuto di vetro continuo chiude la struttura separandola dal bosco esterno e contemporaneamente rivelandola. Il piano superiore diventa spazio solo dieci anni dopo la realizzazione della casa, quando un

tendone rosso chiuderà i volumi tecnici rivestiti in zinco (*ibid.*), esponendo la crisi del sistema spaziale per cui esiste una stanza (Room) su due piani. Il sistema costruttivo – in assi di legno senza giunzione tramite oggetti estranei come chiodi o bulloni – disegna contemporaneamente i prospetti e l'unico arredo interno e permette di innescare il processo di *ammassamento*, a causa dei vuoti tra le trame orizzontali e verticali della struttura che si predispongono a essere riempiti con quanto vi si accumulerà, anche i ricordi (ivi, p. 46). Dichiaratamente dalle parole di Radić è introdotto lo *spostamento* attuato nel progetto evolutivo della casa: “in questo modo spero che così, col passare del tempo, dietro i prospetti della casa, ancora isolata, priva di movimento e vuota, si riempiranno resti che li ingombreranno sino ad impedire l'ingresso dell'ultimo fascio di luce. Col tempo le miserie e i lussi così esposti dalle pareti esterne diventeranno l'involucro di questa cassa funebre. Così la gabbia di legno proteggerà la vita di chi vi si rifugerà” (Radić Clarke 1999, p. 46).

Il riconoscimento dello spazio domestico come vuoto da riempire per accumulazione nel tempo individua l'esistenza di una casa che vive in assenza di programmi funzionali convenzionali (ricordi lussi, miserie) e di usi predefiniti (casa funebre), che inizia a rivestire il ruolo di deposito, accogliendo dapprima nelle pareti cave strutturali e in seconda battuta sui solai pavimentati (che nel tempo hanno raddoppiato di volume la loro portata) oggetti di varia natura.

La presenza di un bagno minimo al piano terra, non esito di progetto, ma recuperato da una strategia di necessità, nascosto dalla cucina e mai diffuso nelle fotografie è significativa: non sono progettati spazi o ambiti che permettano il deflusso di qualsiasi tipo, l'architettura permette solo l'ingresso di residui, polveri, scorie, oggetti e memorie, non l'uscita, assecondando e confermando il processo di *ammassamento*. La fotografia della casa al suo stadio fetale, in assenza del tendone rosso, è immagine della memoria archeologica di questa architettura, di quando ancora vuota, era solo uno scheletro di un mammifero abbandonato nel bosco.

La casa quindi, nel suo permettere operazioni di addossamento, impilaggio, affastellamento, accozzamento, sovrapposizione, rende partecipativo il panico nell'architettura con l'ingresso di oggetti che occuperanno gradualmente lo spazio

progettandolo da dentro, riducendo progressivamente lo spazio vuoto per abitare, trasformando lo spazio abitabile in un deposito di oggetti. Il processo evolutivo di *accatastamento* individua un tempo futuro in cui, strabordante di oggetti visibili e non, la casa ormai satura, assolverà finalmente al ruolo di rifugio.

L'immagine del rifugio che diventa casa, forzata dall'autore stesso attraverso il paragone con Pao II di Toyo Ito, mette in discussione l'idea d'abitazione che si compone di parti formali, private, autonome, aggregate, dotate di un programma d'uso razionale e identificabile. La complessità spaziale del domestico si risolve nella sovrapposizione di due livelli simili e sostanzialmente vuoti. La privacy, divisa in doppio binario, svanisce sia nella fase in cui il rifugio è vuoto mettendo in mostra i corpi che abitano la casa, e si arena anche nella fase di “piena” della stanza, per cui verranno esposti gli oggetti d'appartenenza alla fauna e alla flora ora senziente della foresta. L'autonomia dello spazio entra in conflitto con il brano di foresta su cui insiste, rivelando il profondo legame di mobilità che la casa intesse con l'intorno, fino a potersi comportare potenzialmente come le case degli abitanti di Chiloe che, per essere “trasferite” da un luogo all'altro, venivano trasportate dai buoi per mare come si farebbe con piccole ma pesantissime barche, portando addosso, sulle pareti, i segni residui del viaggio per acqua (Radić 2013, p. 47).

Lo spazio d'abitare non è più il luogo in cui trova soluzione il progetto, silente se narrato con piante e sezioni, quanto più presente invece nel processo adoperato per svilupparlo, in cui non un nuovo peso assume il valore teorico, figurativo, immaginale costruito da Radić nel progetto dello spazio.

L'architettura superata e risolta nel medium della “masca chiusa” (Canetti 1981, p. 20) accoglie il corpo sepolto vivo per scelta in questa casa, forzato a stabilire nuove relazioni con lo spazio in cui si trova immerso, da cui sarà sommerso, dove le condizioni di illuminazione naturale gradualmente si renderanno compromesse e una revisione sui sistemi di areazione si rivelerà necessaria. Si potrebbe supporre che il panico generato dall'accumulazione costringerà il corpo ad abbandonare lo spazio. Oppure alternativamente, si potrebbe iniziare a pensare all'*accumulazione panica* come una figura che dà origine a una strategia di costruzione interna dello spazio, che per addendi, definirà le nuove regole della stanza. La presenza del panico,

quindi di Pan, nonostante sia inquadrata specialmente in Occidente sia socialmente che culturalmente come una manifestazione negativa di paura, stordimento, confusione, rivela nuove e più vitali sensibilità del corpo che riscopre la “via terapeutica della paura” (Hillman 1977, p. 74) per agire nello spazio.

Quello che, per Radić e per quest’architettura di Pan, prende il nome di *ammassamento*, in psicologia clinica, dinamica e psicanalisi viene identificato come “disturbo da accumulo” (*hoarding disorder*). Diffusi documentari e serie tv dedicano a questo *disturbo* approfondimenti culturali televisivi, non letterari, proprio a sostegno della costruzione per immagini dello spazio panico, usando titoli evocativi che associano la parola *casa* alla parola *incubo*, ravvivando l’antico legame che i lemmi hanno avuto in relazione al domestico (Jones 1931). L’esposizione “voyeuristica” del fenomeno rivela due posizioni antitetiche: la parte dell’osservatore che, con spirito di salvezza, osserva l’incapacità di gestione dello spazio altrui dichiarandosi sano, e la parte degli *hoarders*, incapaci a dominare la massa che a loro volta domina la casa, abitando così con essa in una relazione di dipendenza, dichiarandosi altrettanto sani. Quello che la dinamica televisiva mette in scena è ciò che Hillman acutamente osserva in relazione all’invulnerabilità al panico: “essere senza paura, privi di angosce, invulnerabili al panico, significherebbe perdita dell’istinto, perdita di connessione con Pan. I senza paura hanno i loro scudi; essi hanno interpretazioni che prevengono gli imprevisti, difese sistematiche per tenere a bada il modello della sorpresa” (Hillman 1977, pp. 74-75).

Il panico, a seconda del campo d’osservazione che lo coinvolge nell’analisi offre un differente volto per l’interpretazione. La *Habitación* (Room) di Radić apre le porte a Pan, individuando una strategia spaziale di costruzione interna, guidata dalla figura dell’*ammassamento*, che rilegge la manifestazione di panico come un accadimento naturale potenzialmente positivo che risveglia la relazione col corpo, allena l’estensione dei sensi all’istinto e dissolve sistemi strutturati e paranoici nella costruzione di un nuovo confine nello spazio della casa.

Bibliografia  
 Ábalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità* (2000), a cura di Melotto B., Marinotti, Milano 2009 | Barthes R., *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Torino 1979 | Borgeaud P., *The Cult of Pan in the Ancient Greece* (1979), The University of Chicago Press, Chicago-London 1988 | Canetti E., *Massa e potere* (1960), a cura di Jesi F., Adelphi, Milano 1981 | *DSM-5-TR. Diagnostic and*

*Statistical Manual of Mental Disorders*, The American Psychiatric Association, Washington 2022 | *DSM-III. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, The American Psychiatric Association, Washington 1980 | Hillman J., *Saggio su Pan* (1972), Adelphi, Milano 1977 | Jones E., *On the Nightmare* (1910), Hogarth Press, London 1931 | Radić S., *Habitación / Room*, in “El Croquis”, n. 167 (*Smiljan Radić 2003-2013. El juego de los Contrarios / The Game of Opposites*), 2013, pp. 46-55 | Radić Clarke S., *Una casa molto isolata, dove la vita si decanta*, in “Casabella”, n. 668, giugno 1999, p. 46 | Sanavio E., Sanavio F., *Attacchi e disturbo di panico*, Hogrefe, Firenze 2019 | Teyssot G. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell’uomo: archetipi e prototipi*, catalogo della mostra, 2 voll., Electa-Triennale di Milano, Milano 1986.

“Superata una certa scala, l’architettura assume le peculiarità della *Bigness*. La migliore motivazione per affrontare la *Bigness* è quella offerta a suo tempo dagli scalatori del Monte Everest: ‘perché è là’. La *Bigness* è l’architettura estrema. [...] Solo la *Bigness* può attivare quel *regime di complessità* che coinvolge la piena comprensione dell’architettura e dei campi a essi collegati. [...] La *Bigness* è l’ultimo baluardo dell’architettura – una contrazione, una iper-architettura. I contenitori della *Bigness* saranno i punti di riferimento in un paesaggio post-architettonico – un mondo da cui è stata raschiata l’architettura nello stesso modo in cui nei dipinti di Richter è stato raschiato il colore: inflessibile, immutabile, definitivo, eterno, prodotto da uno sforzo sovraumano. La *Bigness* lascia il campo al dopo-architettura.”

— Rem Koolhaas, *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione*, 1995

Andrea Pastorello

## Raccontare l’architettura-mondo

Una premessa: c’era una volta il testo fluido e scorrevole dove ogni sentenza restituiva il con-testo e con lo stesso si con-fondeva. C’erano, insomma, un’unica architettura e un unico mondo, quanto meno, un’unica e comune scorza celeste immunizzante. Poi, una rottura, la crisi ha aperto un varco, lacerato il *continuum*: “ciò che un tempo poteva essere rappresentato come una grande unità del mondo, oggi si sottrae” (Nancy 2013, p. 195). “L’uomo capisce che il suo nuovo utensile, casa, o stanza che dir si voglia, non è come gli altri (la ruota, il carro), ma qualcosa di diverso e di più; comprende che essa, stanza, tende inevitabilmente a farsi mondo, doppio del mondo” (Di Domenico 1998, p. 8). Forse è sempre stato così, ma poco ci importa. Ora la posta in gioco è come dar parola alla molteplicità dei mondi, come strappare i singoli periodi, ciascuno dotato di una propria autonomia sintattica, dal contesto. In questo racconto allora, ogni frase è un mondo, un singhiozzo zampillante che si offre con difficoltà al lettore o la voce di un autore che puntella un ragionamento; insomma, ogni frase è un’architettura che racconta sé stessa e le sue interruzioni nello spazio del senso.

I cinque teoremi su cui Rem Koolhaas ha costruito la sottintesa teoria della *Bigness* all’interno di *Delirious New York* (cfr. Koolhaas 2010) si fondano sullo stesso principio alla base della radice del raccontare: la quantità. “Superata una certa massa critica, un edificio diventa un Grande Edificio. [...] Tramite la sola dimensione, tali edifici entrano in una sfera amorale, al di là del bene e del male. Il loro impatto è indipendente dalla loro qualità” (Koolhaas 2006, pp. 14, 15), ma dipende, infatti – in fatti, *facts alone are wanted in life!* si diceva in *tempi difficili* – dalla loro quantità, dall’enumerazione – quale atto dell’enumerare, del contare più volte, insomma, del raccontare – dei metri cubi che

spazializzano i piani che gli scalatori guadagnano passo dopo passo verso la conquista del monte Everest. D'altronde, lo stesso Koolhaas per definire la parola "stories" (*piani*) nel dizionario di *S,M,L,XL* (Oma, Koolhaas, Mau 1995, p. 1176), fa proprio l'interrogativo di Mark Taylor "I have always wondered why layers of a building are called stories", esponendo dunque la coincidenza lessicale nella lingua inglese del termine utilizzato per indicare da un parte un piano di un edificio e dell'altra una storia. Sono i piani, infatti, le solitudini ultime al centro dell'assioma dello "scisma verticale" postulato da Koolhaas – "non è ammessa alcuna infiltrazione di simbolismo tra i vari piani. Infatti, la disposizione schizoide di piani tematici implica una strategia architettonica capace di pianificare l'interno del grattacielo, che ora è diventato autonomo attraverso la lobotomia: lo Scisma Verticale, uno sfruttamento sistematico della sconnessione intenzionale tra i vari piani" (Koolhaas 2010, p. 99) –, ovvero gli spazi che sono e fanno al contempo quantità e racconti, che sono al contempo datità crudele al metro cubo e singolare narrazione immaginifica, che sono unicamente mondi – il mondo è per definizione legato alla quantità (ciò che in fondo è la logica sussunzione del piano) e alla storia: *locus mundus* è lo spazio rischiarato dal sole e discernibile dalla vista dell'uomo, è la sola dimensione che l'essere riesce a scorgere e dunque la totalità quantitativa in cui è e che è; e d'altro canto parallelamente la (mia) storia è etimologicamente costruita da quel-cho-visto e dunque dalla totalità quantitativa del mondo che ho soggettivamente scorto. Per questo motivo non esiste un mondo, ma coesistono tanti mondi quanti sono gli io, tanti mondi quante sono le architetture: "la *Bigness* non fa più parte di alcun tessuto. Esiste; al massimo, coesiste" (Koolhaas 2006, p. 15). Difatti, "nessuno potrà dimostrare, secondo il significato rigoroso di *dimostrare*, che due essere umani, voi e io, ad esempio, abitiamo lo stesso mondo, che il mondo è una sola e stessa cosa per ciascuno di noi. E l'argomento, che considero serio, potrebbe, dovrebbe essere spinto oltre, in modo più che pericoloso" (Derrida 2010, p. 339).

Il senso della teoria della *Bigness* – se facciamo nostro l'invito di Derrida a spingerci oltre in modo più che pericoloso – consiste dunque nell'essere in realtà un pretesto per ragionare sull'in sé e per sé dell'architettura, facendosi paradigma della complessità che, in ultima analisi, va ricondotta a una

dimensione ascalare e sintetizzata nella parola "mondo": "le costituzioni di mondo [...] si materializzano sempre in architetture" (Sloterdijk 2015, p. 55). Sempre, per dirla *à la Nancy*, "il s'agit de faire ou de refaire un monde" (Nancy 2013, p. 32). Ecco allora un primo slittamento teorico: la teoria della *Bigness* è la teoria del e sul mondo e, nonostante sia desunta da una pura quantità, fonda ogni architettura e ogni spazio a prescindere paradossalmente dalla loro dimensione e dalla loro natura; la *Bigness* è principalmente un accatastamento di *stories* (quali piani e quali storie) ed è dunque duplicemente "racconto" secondo il significato introdotto. Che si tratti delle pieghe della biblioteca di Jussieu (Oma, Parigi, 1992) o delle pagine delle *Microfictions* di Jauffret (Jauffret 2019), la teoria della *Bigness* informa, quale strumento per restituire la complessità del mondo, il reale. D'altronde, la "complessità" mette insieme più "pieghe" e "piegare equivale a diminuire, a ridurre, a 'rientrare nell'avvallamento di un mondo'" (Deleuze 2004, p. 15).

È col progetto della *Città del Globo Prigioniero* che Koolhaas rientra nell'avvallamento di un mondo, sei anni innanzi alla pubblicazione del manifesto retroattivo per Manhattan, ed effettua una prima intuitiva esplorazione della sua architettura ergendosi a portavoce di quell'"ontologia pluralistica che mette in campo tanti mondi quanti sono i diversi tipi di occhi o di sensori che li guardano e li percepiscono" (Sloterdijk 2015, p. 234). Nei disegni koolhassiani una griglia urbana, quale riduzione esemplificativa estendibile a tutta la datità, accoglie nel lotto centrale un globo sospeso e negli altri un arcipelago di isole dalla diversità esacerbata. La città è infatti "la capitale dell'Ego nella quale scienza, arte, poesia e forme di follia competono in condizioni ideali per inventare, distruggere e restaurare il mondo della realtà fenomenica" (Koolhaas 2010, p. 275): ciascuna scienza, arte, poesia e forma di follia ha un proprio appezzamento a cui corrisponde un identico basamento di pietra levigata su cui ogni filosofia innalza liberamente verso il cielo un'architettura capace di esporne la totalità del senso; l'urbanità non si presenta come un fondo omogeneo o un'origine unitaria, ma come ciò che separa il fenomeno dei mondi nelle loro singolarità rigogliose, ciò che mette loro in un rapporto non-relazionale, in una co-esistenza. Nel progetto di Koolhaas il paesaggio arcipelagico pur non cambiando conformazione è soggetto a rapidi e continui mutamenti;

le torri sopra al basamento possono crollare da un momento all'altro indicando il fallimento e la capitolazione di una teoria oppure “un'Eureka visuale, un'eiaculazione speculativa: una teoria che funziona. Una mania che attecchisce. Una menzogna che è diventata una verità. Un sogno dal quale non c'è risveglio” (*ibid.*); in sintesi, indicando un nuovo racconto, un diverso *storytelling* (cfr. “Volume” 2009). In questi baleni il *Globo Prigioniero* si semantizza, si nutre del tracollo dell'architettura. I singoli mondi, queste città nella città, incubano, implementano, consustanziano il Mondo sospeso che si rivela come la coesistenza di molteplici mondi, matriske a loro volta al proprio interno popolate da altri mondi: “l'unità di un mondo non è davvero un'unità: è fatta di una diversità, che giunge fino alla disparità e all'opposizione. L'unità di un mondo è fatta di questo, che non è qualcosa di aggiunto o qualcosa che l'unità può eliminare. L'unità di un mondo, in realtà, non è altro che la sua diversità, e quest'ultima è a sua volta una diversità di mondi. Un mondo è una molteplicità di mondi, e la sua unità è la condivisione (*partage*) ed esposizione reciproca, in questo mondo, di tutti i suoi mondi” (Nancy 2003, pp. 113-114). Ne deriva che la *Bigness*, vale a dire la teoria dell'architettura-mondo, “non ha più bisogno della città: è in competizione con la città; rappresenta la città; si appropria della città; o, ancora meglio, è la città” (Koolhaas 2006, p. 23); ancora, prendendo in prestito le parole di Jameson a commento dell'Hotel Bonaventure di Portman, “credo che il *Bonaventure* [...] aspiri a essere uno spazio totale, un mondo completo, una specie di città in miniatura” (Jameson 1989, p. 76) racchiusa nello spazio introverso di un *atrium*: “John Portman [...] ha (re)inventato l'*atrium*. Fin dai Romani l'*atrium* è sempre stato in una casa o in un edificio l'apertura da cui luce e aria – l'esterno – si riversavano nel centro dell'interno. Per opera di Portman è diventato il contrario: un contenitore di artificialità che consente ai suoi abitanti di evitare per sempre la luce naturale – un interno ermeticamente sigillato contro il reale. [...] Il cuore della città diventa così un accumulo di svuotati panottici che attirano i loro volontari prigionieri: il centro urbano come sistema carcerario” (Koolhaas 2021, pp. 112-113); su questa condizione di autoprigionia si sofferma anche Baudrillard: “Les buildings comme le Bonaventure prétendent être une microville parfaite, qui se suffit à elle-même. [...] On ne peut plus en sortir”

(Baudrillard 2016, p. 60). È allora evidente che, nell'essere mondo-a-sé, la *Bigness* ribalta la logica della città mimandone il fondamento politico il quale, tuttavia, proprio attraverso questi mondi chiusi conferma la sua natura esclusivamente ed eccezionalmente mondiale. Come un edificio di Portman, in quanto entrata nell'avvallamento di un mondo, la complessità della *Bigness* presuppone la chiusura al suo interno quale condizione dell'essere-per-il-mondo – “la chiusura è la condizione dell'essere-per-il-mondo. Questa condizione di chiusura vale per l'apertura infinita del finito: essa ‘rappresenta finitamente l'infinito’” (Deleuze 2004, p. 43). È la chiusura, insomma, che fa la città, è la *Bigness* che è la città e l'esule, *nom de plume* del nostro prigioniero volontario dell'architettura, il modo di un'esistenza autenticamente politica, l'essere-per-il-mondo. Di conseguenza, l'esilio più che una condanna è un rifugio. Agamben riflette sulla celebre espressione *phygé monou pros monon* che compare alla fine delle *Enneadi* di Plotino e che si riferisce alla vita filosofica come *fuga di uno solo presso uno solo*. Il termine *phygé*, tradotto sempre come “fuga”, secondo il filosofo andrebbe riportato al significato di “esilio”; mentre “la condizione di negatività ed esclusione che esso esprime” andrebbe rovesciata “in uno stato di ‘felicità’ (*eudaimonion bios*) e di leggerezza (*kouphisthesetai*)” (Agamben 1998, p. 26). Terra promessa e d'eccezione, di desiderio e abbandono, lo spazio dell'esilio sintetizzerebbe un mondo nuovo che il prigioniero volontario si appresta ad abitare. Questo “esilio di un solo presso un solo” è lo spazio di colei che Sloterdijk definisce “sogettività rivierasca” (Sloterdijk 2010, p. 277), è la forma di un rinvio a sé in quanto mondo, è la condizione del soggetto che “costituisce ogni volta un mondo a sé” (Nancy 2003, p. 21), un ritiro in un mondo dentro al mondo, uno spazio in ultima analisi che si professa ontologico e politico. Se l'esilio – e la sua traduzione in rifugio – si rovescia dunque nel presupposto per un'esistenza vissuta in uno stato di intima felicità (considerata nella tradizione ellenica consustanziale alla partecipazione politica), perveniamo al paradosso secondo cui “l'esilio dalla politica cede il posto a una politica dell'esilio” (Agamben 2014, p. 301). La politica dell'esilio amministra la recessione immunitaria e manifesta sé stessa nello spazio del rifugio, il quale a sua volta accoglie, essendone espressione – contrariamente alla vulgata –, il fondamento più autentico del politico. Ecco la rivelazione

sconvolgente che porta a un ardito sovvertimento concettuale con cui pensare l'architettura e la città a partire dai mondi della *Bigness*; l'esilio non è la forma dell'impolitico e allo stesso modo il rifugio, non è la deiezione derelitta della città. All'opposto, nel mondo del rifugio è inclusa la possibilità del politico di cui, ribadiamo, ne è il fondamento: è la *Bigness* insomma che fa la città e che la rende possibile quale con-divisione e partizione delle esuli aseità ancorate alla riva di un fiume dalla cui corrente hanno deciso di compiere la secessione.

Ma resta da chiedersi “cosa è ciò – il mondo?” (Heidegger 1992, p. 11), nella consapevolezza che “un mondo è tale solo per chi lo abita” e che “abitare significa per forza di cose abitare un mondo, e cioè non soltanto avere dimora in esso, ma aver luogo in senso forte – nel senso in cui si dice che qualcosa ha luogo” (Nancy 2003, pp. 20-21). “Per tagliar corto, diciamo che: un mondo è una totalità di senso” (ivi, p. 19). È allora l'architettura un'immersione in una totalità di senso, la ricerca della spazializzazione del proprio vero? “Il mondo è per se stesso la legge suprema della propria giustizia: non il mondo dato, non il mondo ‘tale quale è’, ma il mondo che sorge, come una congruenza propriamente incongrua. Il solo atto di giustizia è allora quello di creare, senza posa, un mondo – spazio di un'instinguibile e sempre inquieta sovranità di senso” (ivi, p. 118). Il mondo allora è la legge suprema della propria giustizia, anzi, con più precisione, “la condivisione del mondo è la legge del mondo. [...] *Nomos* è la distribuzione, la ripartizione, l'attribuzione delle parti” (ivi, p. 114) e la condivisione che struttura il mondo quale strumento di separazione – e quindi di azione politica, non dimentichiamolo, nell'esilio compare il politico – ha un solo mandante: il progetto – “il progetto [...] è la struttura fondamentale della formazione di mondo” (Heidegger 1992, p. 464). L'ontologia pluralistica, si è visto, si risolve in una pletora di mondi, di architetture che rompono, ogniquale volta informino il reale, la condizione primigenia dell'esperienza del pianeta, ovvero quel nudo e ininterrotto albergare sulla Terra intera: “il mondo che prima sembrava essere un'unità comune a tutti gli uomini, dalle molte teste, ma indivisibile e non confrontabile, in realtà è una grandezza scindibile e confrontabile. Il ritiro degli asceti è il coltello che lacera il *continuum*” (Sloterdijk 2010, p. 269). Il tutto risulta compromesso, il *continuum* sbrindellato, ma un nuovo mondo investe lo

spazio: ogni costruzione, realizzandosi come esclusione-inclusione dell'aperto, è il tentativo di depositare nello spazio scisso una nuova totalità necessariamente isolata, un nuovo racconto. Ecco la natura messianica della chiusura, dare “al mondo la possibilità di ricominciare in ogni monade” e “riporre il mondo nel soggetto, affinché il soggetto sia per il mondo” (Deleuze 2004, p. 44), rimarcando quell'originario impulso dell'essere umano, all'interno di un hegeliano superamento dialettico, a compiere una continua battaglia per trasformare il mondo dato in proprio mondo fino a giungere alla piena coincidenza tra il sé e la propria architettura: “l'Uomo agisce e così trasforma il Mondo dato. Vivendo in questo Mondo, è egli stesso trasformato in funzione della trasformazione del Mondo: in qualche modo ne subisce il contraccolpo. Essendo trasformato, egli prende – necessariamente – coscienza di questa sua trasformazione. E, prendendo coscienza di sé, constata di essere ancora in disaccordo col Mondo dato (anche se trasformato), e nota che l'idea che si fa di sé stesso, indipendentemente dalla propria esistenza nel Mondo, differisce dalla sua realtà nel Mondo. Egli agisce dunque di nuovo per trasformare ulteriormente il Mondo dato, allo scopo di renderlo conforme a sé. E il gioco continua *necessariamente*, fintanto che l'Uomo non prende atto d'un accordo perfetto tra sé e il Mondo” (Kojève 2010, p. 497). Allora cosa è ciò – il mondo? È una totalità di senso, è la legge del progetto, è una forma di rinvio a sé; la sua architettura, edificata da *stories*, è una convinzione, se non un proprio convincimento; possiamo averla addosso come esserne contro, all'esule decidere come abitarla. “Essere contro il mondo e invece averlo addosso / In quattrocento metri quadri di parquet / Avere un cane, un taglio, un figlio, aver successo / Andare a leggere il giornale in un caffè / Svegliarsi tardi la mattina, criticare / Il grande vuoto, la sinistra che non c'è / Indosso il mondo, lo imito come una forma portatile di verità / Per sopravvivere, agisco mimetico dentro di lui” (Baustelle, *Contro il mondo*, 2023).

#### Bibliografia

Agamben G., *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014 | Agamben G., *Politica dell'esilio*, in “DeriveApprodi”, n. 16, estate 1998, pp. 25-27 | Baudrillard J., *Amérique* (1986), Le livre de Poche, Paris 2016 | Deleuze G., *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988), a cura di Tarizzo D., Einaudi, Torino 2004 | Derrida J., *La Bestia e il Sovrano*, a cura di Dalmasso G., Jaca Book, Milano 2010, vol. II | Di Domenico G., *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina, Roma 1998 | Heidegger M., *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo - finitezza - solitudine* (1983), a cura di Angelino C., Il melangolo, Genova 1992 | Jameson F.,

*Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), Garzanti, Milano 1989 | Jauffret R., *Microfictions. Racconti* (2018), Clichy, Firenze 2019 | Kojève A., *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla «Fenomenologia dello Spirito» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau* (1947), a cura di Frigo G.F., Adelphi, Milano 2010 | Koolhaas R., *Atlanta* (1995), in Id., *Testi sulla (non più) città*, a cura di Orazi M., Quodlibet, Macerata 2021, pp. 107-126 | Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), a cura di Biraghi M., Electa, Milano 2010 | Koolhaas R., *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione* (1995), in Id., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2006, pp. 11-24 | Nancy J.-L., *La Possibilità d'un monde. Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*, Le Petits Platons, Paris 2013 | Nancy J.-L., *La creazione del mondo o la mondializzazione* (2002), Einaudi, Torino 2003 | Oma, Koolhaas R., Mau B., *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995 | Sloterdijk P., *Sfere III. Schiume: sferologia plurale* (2004), a cura di Bonaiuti G., Raffaello Cortina, Milano 2015 | Sloterdijk P., *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica* (2009), Raffaello Cortina, Milano 2010 | "Volume", n. 20 (*Storytelling*), 2009.



**“L’invenzione era alla portata di tutti come lo era l’imitazione. Capitava sempre che qualcuno fosse capace di spingere l’invenzione al di là dei limiti consueti, di fare scoccare sintesi che rimescolavano tutte le idee e rinnovavano le aspettative. Ma questo poteva capitare sia costruendo edifici grandiosi che edifici minuti, sia erigendo un tempio che la propria capanna.”**  
 — Ismé Gimdalcha,  
*Il progetto Kalhesa*, 1995

Alberto Petracchin

## Raccontare il progetto e le sue vicende

1.

Immersi nell’esperienza, progettare il superamento del possibile, sfatare luoghi comuni, disegnare spazi minuti come fossero templi, spostare le prospettive, innestare nella città contro-ideali, accogliere la vita. *Il progetto Kalhesa* palesa simili teoremi nell’indecifrabile doppiezza della propria scrittura, poiché Kalhesa è “congestione e, naturalmente, vitalità (ma opaca, cerimoniale, superstiziosa, funesta)” (Gimdalcha 1995, p. 36). Lì, dove la città non è altro che un insieme di architetture in decomposizione alla rincorsa della propria morte, non è più dato il confine tra il progetto della città e della vita: “ogni rovina è seducente, quasi per sua natura, ma l’ideografia è cambiamento e non certo culto della rovina” (ivi, p. 161). Al progetto, distrutto dalle incursioni della realtà, non resta che proseguire il suo cammino in forma di racconto, per affermarsi come ingranaggio moltiplicatore e continuare la propria azione.

*Il progetto Kalhesa* viene dato alle stampe e pubblicato dalla casa editrice Marsilio nel 1995, riedito poi nel 2015 da Edizioni di Storia e di Studi Sociali, il suo autore è lo sconosciuto Ismé Gimdalcha. Il libro, a lungo dimenticato, troppo poco considerato, scritto da un autore noto, ma nascosto dietro una fitta e precisa coltre di pseudonimi, si presenta oggi come strumento di lavoro certamente per tornare a ragionare sul progetto della città, ma soprattutto per riconsiderare il tema della vicenda in architettura.

Specchiatura del *Piano programma per il centro storico di Palermo*, progettato da un gruppo di architetti capitanato da Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo e mai giunto a compimento (*Piano Programma del centro storico di Palermo* 1985; Ajroldi, Cannone, De Simone 1994), il libro ne indaga *l’altro lato*, quello nascosto delle vicende della vita che si intrecciano con le

pratiche dell'architettura, che si innestano e confondono con il progetto portandolo al fallimento.

2.

La vicenda emerge da un testo la cui scrittura è parallela rispetto alla realtà, dove il casuale susseguirsi degli eventi viene mostrato insieme alla vita di un progetto sotto forma di storia inventata. Nessun disegno compare in aiuto della lettura, nessuna data e nessun nome, di luogo o persona. Tutto concorre a mettere a punto un depistaggio come strategia necessaria per continuare non solo a raccontare ed evocare episodi perduti, ma anche per continuare a verificare se le idee del progetto sotteso possano ancora essere valide. Gimdalcha non si arresta alla descrizione dei sopralluoghi e dei disegni, ma riattraversa la materia dell'architettura scrivendo delle trame della politica, degli incontri con la committenza e degli scontri con i colleghi, incrociando quanto accade nel frattempo in altri luoghi, alterando il tempo cronologico e la toponomastica, coinvolgendo dinamiche solitamente tenute distanti dalla progettazione come la fortuna e la sfortuna, esprimendo anche in parte i desideri impossibili da realizzare, ma per i quali, in ogni caso, il libro rappresenta un ulteriore, ultimo tentativo. E nell'alea di copertina si legge appunto che "il progetto Kalhesa è il diario di una grande e complessa operazione di governo del territorio. Un gruppo di esperti, urbanisti e architetti, si riunisce e lavora per ristrutturare un'intera città e discute, disegna, cancella, discute, ridisegna infine, come solo accade nei racconti mitici" (Gimdalcha 1995). Come in una moderna *theory-fiction* l'inesco è dato da un classico espediente narrativo: il ritrovamento di un manoscritto perduto regalato in questo caso a un certo Roger Bodenham da un vecchio poligrafo in Grecia, che a sua volta lo consegna all'editore italiano Marsilio per la pubblicazione. Nell'introduzione, scritta dallo stesso Bodenham, si disseminano indizi che ritroveremo prima e dopo in altri libri, indizi che concorrono insieme, perché pervasivi e attentamente posizionati, a costruire la veridicità di una storia fittizia. Egli stesso è autore di alcuni saggi della rivista "Spazio e società" diretta da Giancarlo De Carlo, saggi che si ritrovano anche nei libri sui viaggi dello stesso De Carlo come *Nelle città del mondo* (1995), *Io e la Sicilia* (1999). Il viaggio in cui Bodenham trova il manoscritto di *Kalhesa* è raccontato in *Viaggi in Grecia* (De Carlo 2010, pp. 79-83). La scrittura di

*Kalhesa* è usata da Gimdalcha per ragionare sugli strumenti per riprogettare un centro storico e rileggere le posizioni dei suoi protagonisti, ma anche come moltiplicatore di identità: "non è doppiezza; è duplicità per intensa passione" (Gimdalcha 1995, p. 52). Durante il racconto incontriamo personaggi di ogni sorta, maghi, ciarlatani e fattucchieri. Si tratta di una narrazione per tornare su antiche storie, ma anche per scrivere un nuovo progetto disseminando indizi tra le pagine di un libro, per modificare la realtà a partire dalla carta.

Gimdalcha racconta il progetto della città in presa diretta, senza attendere che tutto il vissuto si faccia storia. Il libro è un racconto, o un diario o un *journal*, specchio di altri libri e di una esperienza concreta, che non assume le forme del viaggio o della cronaca, che non descrive ma altera, che conduce a un progetto non ideale ma auspicato, molto desiderato, che però non si avvera. Un simile gioco è di ispirazione letteraria; i suoi sono procedimenti narrativi assunti come basamento delle regole del progetto. Come ebbe a dire De Carlo serve "ricominciare a leggere il fenomeno della città e del territorio passando da un campo all'altro ed equiparando esattamente quello che ha detto un poeta a quello che può aver detto un architetto o un urbanista, o a quello che può aver detto un uomo della strada che ha descritto in un momento della sua vita il paesaggio che ha esperito, oppure ha parlato della città e delle gioie e delle torture che la città gli reca" (De Carlo 2019, pp. 43-44).

Il progetto attraversa così diverse realtà, quella reale, quella degli scambi epistolari, quella della finzione – l'autore parla di vere e proprie "fantasie" (Gimdalcha 1995, p. 211) –, quella di una ricerca incessante di una città ideale come campo per provare l'efficacia di alcune idee, anche se non rintracciabile nelle mappe. Ma *Kalhesa* elude tale riduzione usando il proprio spezzarsi come alterazione, senza guardarsi nella propria moltiplicazione, consegna altre idee, altrimenti impossibili e incommunicabili: il gioco è serissimo, ma accetta, per non perdere un tentativo di alterazione della realtà tridimensionale, la regressione nella finzione per poi sfondare, nuovamente, nella realtà. *Il progetto Kalhesa* "è la grande occasione per mettere alla prova idee" (ivi, p. 28), una vicenda dove si possono trovare i frammenti dell'avvenire.

È così dunque che *Il progetto Kalhesa* parla alla nostra contemporaneità. Perché il fenomeno della città è letto da

Gimdalcha già in quell'occasione come un tema ambientale: “il risanamento del centro remoto di Kalhesa, se davvero si dovesse intraprenderlo, dovrebbe essere rivolto contemporaneamente agli edifici e al loro ambiente circostante. Per ambiente circostante voglio dire gli spazi esterni, ma anche l'habitat più in generale, quello fisico e quello sociale” (ivi, p. 79). E ancora, non ci si può arrestare, dice Gimdalcha, al contenimento; ogni edificio, ogni spazio, deve giocare nella vicenda un “ruolo” (ivi, p. 38) come fossero tanti personaggi di un racconto.

*Il progetto Kalhesa* affronta allora le vie per proseguire il viaggio del progetto e la sua costruzione, ché il suo doppio autore continua “ad essere convinto che un piano deve dare indirizzi alla trasformazione e non vincolarla a pregiudizi” chiedendosi “da dove si comincia? Si aspetta che l'ambiente culturale si formi da solo o si contribuisce a formarlo mettendo avanti traguardi, magari artificiali?” (Ajroldi, Cannone, De Simone 1994, p. 21). E se questo “implica di costruire prima un'idea della città [...] approdare alla fondazione di un metodo ma anche di una strategia di intervento” (ivi, pp. 40-41), allora la vicenda costruisce lo spazio per progettare architetture come palazzi innestati nell'esistente, un irripetibile incontro tra i principi della città e un'idea di ambiente, un'architettura più potente del piano o del programma, un'architettura decisamente contemporanea.

### 3.

Se torniamo ora all'idea di Giancarlo De Carlo, che potremmo dire essere il *ghostwriter* di questa storia, possiamo affermare che il libro che abbiamo interpretato mostra al di là di ogni dubbio che egli ha visto con chiarezza le conseguenze che le vicende del progetto possono avere nell'architettura.

“Vicenda”, da definizione etimologica, è “ciò che sta per essere alla sua volta”, e prende dunque le forme di un'avventura dettata dalla fortuna (*Vicenda*, voce in *Dizionario etimologico online* 2023). Una vicenda è una “successione di cose o di fatti che si alternano fra loro”; un “caso, evento, o serie di fatti e di eventi, sia di un individuo, sia di gruppi e della vita sociale e politica d'un popolo”, una “faccenda”, infine sta a indicare uno scambio di ruoli (voce *vicenda*, in *Vocabolario Treccani* 2023). L'autore di Kalhesa scrive appunto che per progettare serve “essere esorcista oltre che ideografo” (Gimdalcha 1995, p. 191).

Nessuna necessità quindi di soffermarsi a “scoprire l'Autore [...] al di sotto dell'opera” (Barthes 1988, p. 52); l'autore in questione, per la sua doppiezza, incertezza e non-rintracciabilità, moltiplica sé stesso, ma soprattutto la materia del suo agire (Marini, Megoni 2020, pp. 8-9). “Per non farsi riconoscere? Oppure per staccare la narrazione dalle sue contingenze immediate e portare idee, fatti, situazioni, personaggi, caratteri, antipatie, ostilità, simpatie, affetti di cui si racconta, a travalicare il tempo e i luoghi dove si svolgono?” oppure ancora per “coprire tutto lo spettro, dall'ovvio all'imprevedibile, dal sicuro al probabile, da quello che c'è stato a quello che avrebbe potuto esserci; e quello che, in futuro, potrebbe dopotutto accadere” (Gimdalcha 1995, p. 21).

*Il progetto Kalhesa* è scritto e usato da Giancarlo De Carlo appunto per tornare su un progetto e le sue vicende, per verificarne gli assunti e gli effetti, per raccontarlo compiendo un esercizio di libertà vestendo i panni di un autore altro, fittizio (Zardini 1995, pp. 92-127), con il quale può scambiare la propria posizione e dire e fare quanto nella realtà non era stato possibile. L'avventura scritta in questa città del mondo è tesa a ritornare sui propri passi, per indagare tramite itinerari di ritorno idee rimaste latenti, successi avvenuti e fallimenti, per verificare come il progetto ha reagito al tempo e alla vita: la sua meta e il suo movimento sono il ritorno per eventualmente pensare ad altre vie possibili e ancora da percorrere, infine per riconsiderare posizioni che erano state scartate. Se avventura e fortuna, dunque, stanno dentro il progetto accompagnandolo verso la propria sorte, “perché – si chiede Gimdalcha – abbiamo tanta paura del futuro da diventare così timidi nei confronti del passato?” (Gimdalcha 1995, p. 161).

L'ipotesi che intendiamo suggerire è che, se l'idea che regge *Il progetto Kalhesa* è che la realtà davvero vissuta è solo una tra le possibili, allora la sua moltiplicazione è l'unico modo in cui il progetto può affermarsi perentoriamente come tale, sottraendosi alla presa della pura consequenzialità e datità. Giancarlo De Carlo, insieme agli altri autori del libro, ha vissuto la sua stessa scrittura come strumento esemplare per riportare il progetto all'interno della vita producendo un'inversione assolutamente reale che vede l'architettura come progetto di vie da percorrere.

Decidendo con *Il progetto Kalhesa* di raccontare una normale vicenda, egli ha posto all'architettura una domanda che attende ancora la sua risposta: *come progettare e abitare il destino?*

## Bibliografia

Ajroldi C., Cannone F., De Simone F. (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano programma del Centro storico di Palermo, 1979-1982*, Officina, Roma 1994 | Barthes R., *Il brusio della lingua. Saggi critici* (1984), Einaudi, Torino 1988 | De Carlo G., *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di Tuscano C., Quodlibet, Macerata 2019 | De Carlo G., *Viaggi in Grecia*, a cura di De Carlo A., Quodlibet, Macerata 2010 | De Carlo G., *Io e la Sicilia*, Giuseppe Maimone, Catania 1999 | De Carlo G., *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995 | Gimdalcha I., *Il progetto Kalhesa*, Marsilio, Venezia 1995 | Marini S., Mengoni A., *Materia-autore | Author-Matter*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", n. 2 (*Materia-autore | Author-Matter*), primavera-estate 2020, pp. 8-11 | *Piano Programma del centro storico di Palermo. Progetto di Giancarlo De Carlo, Umberto Di Cristina, Giuseppe Samonà, Annamaria Sciarra Borzi*, supplemento a "Progettare. Rivista trimestrale di architettura, urbanistica e pianificazione", n. 1, 1985 | *Vicenda*, voce in *Dizionario etimologico online*, [www.etimo.it/?term=vicenda](http://www.etimo.it/?term=vicenda), consultato il 10/07/2023 | *Vicenda*, voce in *Vocabolario Treccani*, [www.treccani.it/vocabolario/vicenda](http://www.treccani.it/vocabolario/vicenda), consultato il 10/07/2023 | Zardini M., *Da Giancarlo De Carlo a Ismé Gimdalcha. Decartian Anthology*, in "Lotus", n. 86 (*Il Tgv e l'effetto di surmodernità / The TGV and the Hype of Modernity*), 1995, pp. 92-127.



## Raccontare colonne

“Es findet sich noch das ganze Fundament eines grossen Säulen-Fusses, von dessen grosser frey stehenden Säule man weiß, daß sie mit einer *Statua* gezieret gewesen. Der vermuthlichen Gleichförmigkeit halber hat der *Autor* in gleicher Gegend noch eine von dieser Gattung angegeben.”

— Johann Bernhard Fischer von Erlach,  
*Entwurff Einer Historischen Architectur*, 1721

A trecento anni dalla morte (1723), Johann Bernhard Fischer von Erlach lascia ancora sospesa la domanda: perché modificare una parte fondamentale di uno dei più importanti complessi architettonici della storia dell'architettura, il Palazzo di Diocleziano a Spalato? La risposta di Fischer fa appello alla sua autorità, che gli conferisce il “diritto” di mutare radicalmente l'aspetto di un'architettura in base a considerazioni di natura progettuale. Infatti la sua opera ha come titolo niente di meno che *Entwurff Einer Historischen Architectur* (*Progetto di un'architettura storica*).

La volontà progettuale di raddoppiare la colonna singola e introdurre il tema del doppio eccede la verità storica, come indica *La colonna e il fondamento della verità* di Pavel Florenskij. Ma qual è la verità storica? Questa domanda fondamentale ne pone un'altra: Fischer intende attraverso l'immissione della seconda colonna trasformare il Palazzo di Diocleziano a Spalato nel Tempio di Salomone a Gerusalemme? (Kreul 2023).

La tavola esibisce una verità “straordinaria”: l'aggiunta *ex post* della seconda colonna nella rappresentazione prospettica evidenzia una posizione *asimmetrica* rispetto all'iniziale simmetria in asse con il Tempio di Giove all'interno della città-palazzo.

Di fatto una delle parti-simbolo più importanti del Tempio di Salomone è rappresentata dalle due colonne isolate, prive di funzione strutturale e con valore di colonne-monumento. Le due colonne si trovano all'interno del vestibolo del *sancta sanctorum*, di cui una è detta “albero della vita” (Boaz) e simboleggia la forza e la potenza; l'altra è detta “albero della verità” (Iachin) che simboleggia la costanza e la continuità. Insieme possono essere interpretate anche come “pilastri del cielo”. Il contenuto simbolico e numerologico delle due colonne salomoniche è vastissimo e andrebbe indagato lungo percorsi pluridisciplinari (Naredi-Rainer 1994).

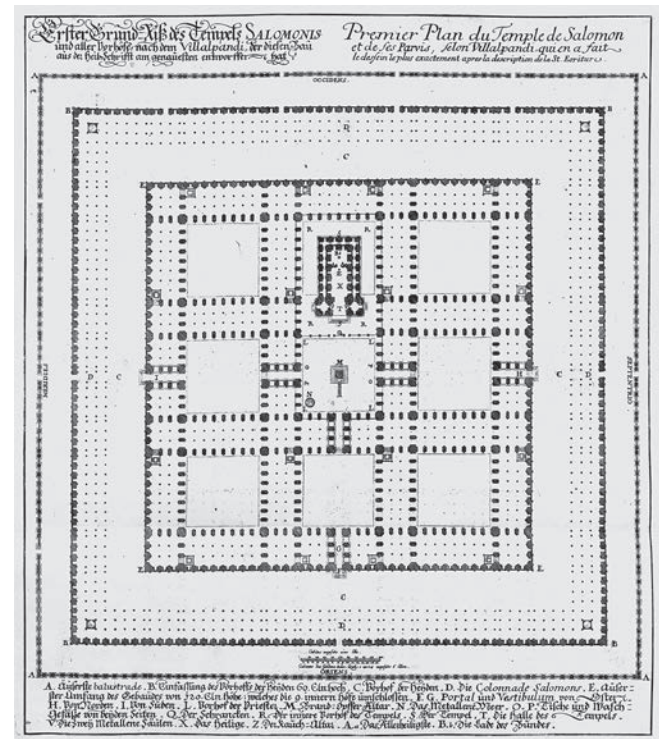
La medesima libertà progettuale guida Fischer in due operazioni distinte e complementari: nel primo caso egli aggiunge

un elemento compositivo, una seconda colonna, nel Palazzo di Diocleziano; nel secondo toglie un altro elemento, una delle due grandi vasche di bronzo denominata “mare di metallo” per le abluzioni rituali dei sacerdoti nel Tempio di Salomone. Fischer riprende questa tavola in pianta dal gesuita Juan Bautista Villalpando che, all’inizio del Seicento, aveva pubblicato il commentario più importante della visione del profeta Ezechiele del Tempio di Gerusalemme; la riprende con un’eccezione significativa. Se la pianta di Villalpando presenta due elementi rotondi ripetuti secondo l’asse di simmetria occidentale-orientale, il “mare di metallo” di Fischer costituisce l’unica parte che non segue un asse di simmetria, ma anzi produce un’eclatante asimmetria progettuale.

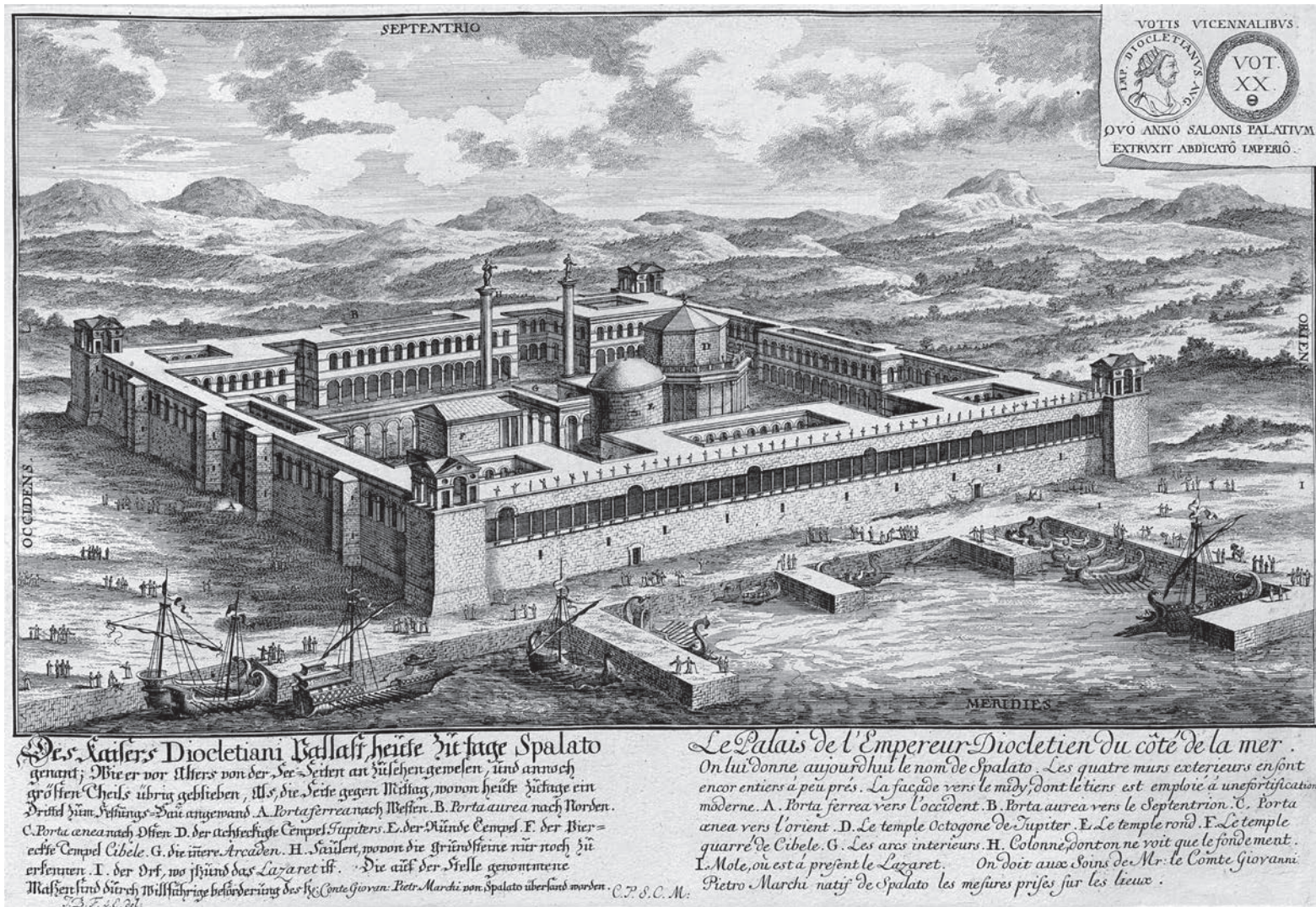
Significativa è la definizione della colonna data da Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria* (libro I, capitolo X), nel quale tratta il tema della *paries*, facendo emergere con forza il problema “originario” della colonna in architettura. “È bene cominciare da ciò che ha importanza maggiore”. Che cosa ha “importanza maggiore”? Per Alberti evidentemente la colonna, a partire dalla quale parla di ciò che “ha attinenza con essa”, cioè che è a essa “contiguo”, ovvero la parete o muro. Poi dalla parete o muro ricava *ex negativo* la definizione di colonna, come “parte solida e stabile del muro” (*murus*). La strategia argomentativa di Alberti è complessa: non solo gioca sulla differenza tra *paries* e *murus*, ma anche su un duplice registro, intendendo dapprima la colonna come “fila di colonne” ossia per addizione, poiché “non è altro che” un muro, poi parlando in senso proprio della colonna stessa.

Alberti in sostanza distingue, come diviene evidente nel libro VIII, capitolo III, tra colonna con funzione strutturale e colonna senza funzione strutturale. Quest’ultima è una colonna isolata, che diviene “colonna-monumento”, come sostenuto già nel libro VI, capitolo XIII; il testo latino afferma che le colonne *simplices*, cioè isolate, *monumento sunt*, “sono a memoria, a ricordo”, cioè sono ammonimenti, quindi monumenti. Ma forse Alberti ha voluto lasciare aperto il problema dell’origine, riaffermare la sua indecidibilità.

La colonna come elemento a-storico, a-dimensionale e privo di scala non è solo un tema chiave continuamente presente nel pensiero di Fischer von Erlach, ma nella sua plurivocità il tema della colonna si impone oltre i limiti di una facile



Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Salomon Architectur*, Wien 1721, libro I, tav. I, *Pianta del Tempio di Salomone*. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, 268697-C.



Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Wien 1721, libro II, tav. X, *Il Palazzo dell'imperatore Diocleziano, oggi chiamato Spalato*. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, 268697-C.

storicizzazione formale. Proprio per la sua eccedenza rispetto alla “forma”, esso letteralmente costituisce, nelle diverse declinazioni che lo contraddistinguono, il punto di interscambiabilità e simultaneità tra tradizione e innovazione.

La colonna nelle sue migrazioni d'uso diventa sostegno, scultura, monumento, simbolo di significati differenti e talvolta opposti, come mostra Joseph Rykwert in *The Dancing Column (La colonna danzante)*. “Danzano le colonne” nella Karlskirche di Fischer, Tempio di Salomone della Gerusalemme celeste, Vienna. Essa presenta due colonne monumentali isolate, senza funzione strutturale, libere: una è la colonna per Carlo VI e l'altra la colonna per San Carlo Borromeo, a immediata connotazione simbolica, poiché rappresentano *constantia* e *fortitudo*. Il rapporto con le colonne salomoniche Iachin e Boaz è immediato, come è evidente la connessione con la Colonna di Traiano e con la Colonna di Marco Aurelio, per non tacere dell'unità particolare costituita dalla Karlskirche con la Hofbibliothek proprio nella diretta corrispondenza delle due colonne della seconda con le colonne della prima.

Il programma simbolico, di cui l'iconologia politica è un aspetto, si iscrive – come ha notato Andreas Kreul – in una storia centrata sull'idea di *translatio* come *continuum* di legittimazioni relazionali (Kreul 2006, p. 95).

Secondo Anders Hammarlund, la grandiosa visione leibniziana, della quale Heraeus si fa tramite, è rintracciabile in modo peculiare nella composizione del prospetto principale e dunque delle due colonne isolate. Da Carlo V, il motivo delle due colonne colossali era proprio della dinastia absburgica: le due colonne erculee simboleggiavano i confini del regno (sul quale “non tramonta mai il sole”). Secondo tradizioni risalenti, sulle due colonne erculee presso lo stretto di Gibilterra, che segnavano la barriera tra mondo interno e mondo esterno e costituivano “un ammonimento ai marinai a non procedere oltre” (Romm 2016, p. 24), si trovava l'iscrizione *non plus ultra*, che Carlo V riformula in *plus ultra* a indicare appunto il carattere sconfinato del suo impero.

Leibniz aveva conferito a questo motto imperiale una specifica rilevanza politico-simbolica, ossia il costante superamento non solo dei confini spaziali ma anche dei limiti della conoscenza, come il “folle volo” dell'Ulisse dantesco: “Io e' compagni eravam vecchi e tardi / quando venimmo a quella foce stretta / dov' Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta” (Dante, *Inferno*, canto XXVI, 1982, vv. 106-109).

In Leibniz i limiti segnati dalle Colonne d'Ercole vengono superati e simultaneamente ripresi nell'immagine, sicché all'osservatore nel progetto “prospettico” appare chiaro l'orizzonte del suo stesso punto di partenza (un punto esterno che è un interno), un ordine o gerarchia di delimitazioni e di reciproci ordinamenti che includono tanto l'osservatore quanto il vertice imperiale. È il culmine della rappresentazione “barocca” come teatro o scena, del quale interessa sottolineare la funzione operativa della simultaneità delle “vedute”, degli sguardi, dei punti di vista e dei punti di fuga, dunque della temporalità specifica della visione intuitiva, che sussume la dimensione spaziale e la riproduce come molteplicità mostrandola in una superficie mentale.

Il motivo delle Colonne d'Ercole richiama il tema del confine, del limite e del pervenire a esso per poi superarlo, rinviando all'elemento del mare e delle navi che lo solcano e che arrivano, senza che l'approdo sia definitivo, nei porti. Nelle città sull'acqua questo punto di arrivo viene segnato con due colonne, e nel caso di Venezia all'ingresso dell'area monumentale di San Marco: qui lo spazio scenico della Piazzetta San Marco con le due Colonne d'Ercole (San Todaro e San Marco) allude a una forte teatralità inquadrando prospettive “lontane” che diventano scene prospettiche “vicine” (San Giorgio Maggiore) e dove le quinte teatrali sono rappresentate dal Palazzo Ducale, dalla Loggetta del Sansovino e dalla Biblioteca Marciana.

L'importanza del valore simbolico della colonna viene infine anche sottolineata dal raddoppiamento della colonna-monumento che rispecchia il pensiero della duplicazione, della bifocalità e del vuoto in asse: punti di fuga di una “prospettiva infinita”.

Non è certo a caso che Adolf Loos nei suoi studi e schizzi per il *Plan von Wien* del 1909 e in quelli per la *Karlsplatzverbauung* sottolinei l'importanza dell'asse visivo libero, lungo la linea del *limes* romano, verso la prospettiva della Karlskirche, recuperando quindi il rapporto tra città e architettura e sottolineando il tema dello spazio urbano scenico di Roma riportato a Vienna.

A proposito del tema della colonna-monumento e, per differenza, della sua monumentalizzazione, non si può non accennare al progetto di Loos per il concorso internazionale bandito dal “Chicago Tribune” nel 1922 per la realizzazione di una nuova sede del giornale stesso.

Nel bando di concorso il giornale auspicava la costruzione di un nuovo edificio, di un monumento di maestosa bellezza.



Adolf Loos, Studi per la Karlsplatzverbauung, 1909 ca. The Albertina Museum, Wien, ALA 393, recto.

Nel progetto di Loos si trattava di una colonna dorica di 120 metri con basamento, fusto, echino e abaco, rivestita in gran parte da granito nero lucido, con un ingresso monumentale con due colonne e una sorta di architrave. Loos riteneva che la colonna dorica, proprio per la sua semplicità e assolutezza, indicasse una atemporalità, ascrivibile alla colonna stessa in quanto forza simbolico-evocativa priva di ogni nesso cogente con il contesto, dunque del tutto a-contestuale. Scrive Loos: “la grande colonna dorica verrà costruita. Se non a Chicago, in un’altra città. Se non per la *Chicago Tribune*, per qualche altro giornale. Se non da me, da un altro architetto” (Denti, Peirone 1997, p. 185).

#### Bibliografia

Alberti L.B., *L'architettura* (1452), Il Polifilo, Milano 1966 | Aurenhammer H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Bergland, Wien 1956 | Benedik C., *Der Codex Montenuovo des Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in “Barockberichte”, n. 50, 2008, pp. 308-311 | Curcio G., *Premessa. “Johann Bernhard Fischer von Erlach” di Hans Sedlmayr: pregiudizio storico e ricerca*, in Sedlmayr H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, a cura di Curcio G., Electa, Milano 1996, pp. 7-13 | Dante, *Commedia. Inferno* (1314), a cura di Pasquini E., Quaglio A., Garzanti, Milano 1982 | Denti G., Peirone S., *Adolf Loos. Opera completa*, Officina, Roma 1997 | Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un’architettura storica / Entwurf Einer Historischen Architectur* (1721), traduzione e cura di Rakowitz G., Firenze University Press, Firenze 2016 | Florenskij P., *La colonna e il fondamento della verità* (1914), Rusconi, Milano 1998 | Folin M., Preti M., *Da Gerusalemme a Pechino da Roma a Vienna. Sul Saggio di architettura storica di J.B. Fischer von Erlach*, Panini, Modena 2019 | Hammarlund A., *Entwurf Einer Historischen Topographie*, in Kreul A. (a cura di), *Barock als Aufgabe*, Harrassowitz, Wiesbaden 2005, pp. 93-108 | Husty P., Nierhaus A., (a cura di), *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Residenz, Salzburg 2023 | Karner H., Schütze S., Telesko W. (a cura di), *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und die Baukunst des europäischen Barock*, Hirmer, München 2022 | Kreul A., *Ex parte enim cognoscimus. Über eine mögliche Ordnung in den Zagreber Zeichnungen zum Entwurf Einer Historischen Architectur*, in Id., *Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656-1723. Studien zu Werk und Rezeption*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2023, pp. 35-75 | Kreul A., *Die Menschen im Entwurf Einer Historischen Architectur von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Bilder ohne Worte*, in Id., *Faits divers. Essays zur Kunst*, a cura di Feldman S., Salon, Köln 2017, pp. 12-41 | Kreul A., *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Pustet, Salzburg-München 2006 | Kunoth G., *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Schwann, Düsseldorf 1956 | Lorenz H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Verlag für Architektur, Zürich-München-London 1992 | Naredi-Rainer P., *Salomons Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, DuMont, Köln 1994 | Polleroß F., *Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imaginatio*, in “Römische Historische Mitteilungen”, n. 49, 2007, pp. 319-396 | Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, Firenze 2016 | Romm J.S., *Dove finisce il mondo. La geografia terrestre secondo i Greci e i Romani* (1992), Jouvence antiquitas, Milano 2016 | Rykwert J., *La colonna danzante. Sull’ordine in architettura* (1996), Scheiwiller, Milano 2010 | Tuzi S., *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Gangemi, Roma 2002.

**“E da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo intero un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l’arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura.”**  
**— Umberto Eco, *Il nome della rosa*, 1980**

Sissi Cesira Roselli

## Focus. Raccontare l’instabile

Mettere a fuoco è l’azione che ci consegna una visione nitida di una porzione di realtà. Puntando con un occhio solo attraverso il mirino, come un cecchino (Sontag 2004, p. 14), il fotografo seleziona cosa estrapolare dal flusso instabile del presente e lo fissa su un riquadro, mai esaustivo, sempre frammento. Calibrando il focus, si decide cosa vedere tra gli strati della realtà, cosa portar via dalle fiamme di un attimo. La messa a fuoco quindi salva e brucia. Pone in salvo, documentandolo, un brano di accadimenti e brucia il resto, che rimane al di fuori della cornice, o che ricade all’interno del fotogramma restando illeggibile. La parte dell’immagine che non si lascia interrogare, lo sfuocato, la cenere, assume consistenza diversa, ma non perde peso rispetto a quanto invece il focus ha illuminato, determinato, intagliato. La regolazione del fuoco nel meccanismo della visione surgela per un istante il costruirsi e il disfarsi del progetto del mondo, definendo un’immagine che racconterà l’instabilità e a sua volta sarà instabile, nei pixel volatili che possono costituirla, nella carta fotosensibile sulla quale si riversa, nei destini di circolazione che la attendono.

Il fuoco è il nemico delle acque veneziane, ciclicamente ne sconvolge gli assetti e i simboli, nel 1577 così come nel 1996 (Semi 1996, p. 9). L’incendio che arroventa la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale il 20 dicembre 1577 devasta gli affreschi gotici di Guariento raffiguranti episodi legati al Paradiso, dinamiche di giustizia divina nelle quali la giusta eppur laica Venezia si rispecchia e si racconta. Nel 1577 il Paradiso se lo mangiano le fiamme dell’inferno in terra. A questo vuoto nuovo che si apre nelle stanze di Palazzo Ducale, la Serenissima risponde con una volontà di sovrascrittura. Non più un affresco, ma una tela vastissima dovrà riprendere le fila del fitto programma iconografico che traduca la perfezione del governo celeste

nell'inattaccabilità delle gerarchie lagunari. Il fuoco dunque apre la strada per un concorso artistico e per la calata di un ritrovato Paradiso a Venezia, dipinto da Jacopo Robusti e dal figlio Domenico Tintoretto.

L'opera di Anselm Kiefer *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Andrea Emo), a cura di Gabriella Belli e Janne Sirén (2022), si adagia sulle pareti come un ulteriore strato, che come l'ennesimo velo di cenere si sovrappone nella Sala dello Scrutinio ai vorticosi paradisi bruciati e riprogettati che lo hanno preceduto. Il focus delle immagini fotografiche che lo riporta tenta uno sguardo selettivo, per provare a stare nella vertigine del rogo dei tempi, a isolare alcune parole di questo dialogo tra le teorie e le tecniche, tra lo sfolgorio degli ori e l'arsura dei carboni.

Il punto di vista è mobile, sta addosso alla materia raggrumata, ne ripercorre le sbavature, guarda l'opera *vis-à-vis* e poi dal basso, ripercorrendo le storture dello spazio e le devianze della storia.

La dicotomia tra i materiali che vorticano nella sala, tra gli stracci del ventunesimo secolo e i panneggi cinquecenteschi, gli scheletri di carrelli e i profili di carrozze, costruisce una lettura di dramma e ironia, dove "rispetto alla lacerazione, l'ironia è l'annuncio di un'armonia possibile; e rispetto all'armonia è la coscienza della lacerazione reale. L'ironia avverte sempre del rovescio della medaglia" (Calvino 2023, p. 197).

L'atto incendiario, il momento metamorfico della combustione, è l'atto traumatico del levare, del fare spazio. È, come l'ironia, al tempo stesso un atto di distruzione e un'azione fondativa. Qui la minaccia: il libro perduto nel *Nome della rosa* è quello sulla *Commedia* della *Poetica* di Aristotele, oggetto del desiderio perché oggetto pericoloso, fatalmente capace di sciogliere la paura in un divampante sorriso.

Fare il vuoto, con le parole o con le fiamme, sovverte l'ordine delle cose, ne modifica lo stato fino a renderle irriconoscibili e appiattite, e in questo appiattimento cinerino genera possibilità di progetto, l'instaurarsi di una spazialità inedita. L'incendio diventa allora sacro fuoco, spazio dell'instabilità e luogo di un racconto in movimento.



errano bruciati avranno finalmente un po' di luce









## Bibliografia

Belli G., Sirén J. (a cura di), *Anselm Kiefer. Palazzo Ducale Venezia*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2022 | Brusatin M., *Arte della meraviglia*, Einaudi, Torino 1986 | Calvino I., *Eremita a Parigi* (1974), Mondadori, Milano 2023 | Derrida J., *Ciò che resta del fuoco* (1987), SE, Milano 2000 | Semi A.A., *Venezia in fumo. 1797-1997*, Raffaello Cortina, Milano 1996 | Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Einaudi, Torino 2004 | Zabala S., *Solo l'arte può salvarci* (2017), Politi Segnanfreddo, Milano 2023.

Foto di Sissi Cesira Roselli, *Focus. Raccontare l'instabile*, Venezia, 2022. Dal *Ciclo di Venezia* di Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Andrea Emo), mostra a cura di Gabriella Belli e Janne Sirén, Sala dello Scrutinio, Palazzo Ducale, Venezia, 26/03/2022-06/01/2023. Gli scatti ritraggono, in sequenza, la parete settentrionale, la parete di ingresso tra la Sala del Maggior Consiglio e la Sala dello Scrutinio, la parete occidentale, la parete orientale e la parete meridionale.

“È necessario individuare un principio normativo che regoli il potere di annullamento della pubblica amministrazione in presenza di una situazione di vantaggio consolidata a favore del destinatario dell’atto viziato. A meno che non si voglia rinunciare ad una spiegazione normativa, sia la ponderazione degli interessi, sia la tutela immediata dell’affidamento trovano il proprio fondamento nel principio di buona fede. Tra le possibilità di articolazione della clausola generale di buona fede la dottrina ha infatti identificato nei vari ordinamenti: 1) l’obbligo di correttezza, di cui la ponderazione degli interessi è un’espressione; 2) l’obbligo di non venire *contra factum proprium*, cioè di comportarsi in modo coerente al proprio precedente comportamento: nel nostro caso si tratterebbe di non procedere all’annullamento dell’atto viziato dopo aver generato, col proprio comportamento inerte, l’affidamento del destinatario. [...] Sciolta ogni riserva sulla vigenza del principio di buona fede nel diritto amministrativo, possiamo rimeditare sull’intera vicenda dell’annullamento d’ufficio che risulta ricostruibile secondo questo schema: [...] c) l’interesse curato dalla pubblica amministrazione nell’esercizio di poteri di annullamento non è il ripristino della legalità violata, ma l’interesse individuato dalla norma in base alla quale è stato emesso l’atto viziato; d) nel caso di atti amministrativi favorevoli viziati l’eventuale affidamento, generato dal destinatario dalla prolungata inerzia dell’amministrazione di fronte all’atto viziato, deve essere valutato dall’amministrazione secondo buona fede; e) il principio di buona fede che regola l’esercizio del potere di annullamento impone all’amministrazione una necessaria ponderazione, regolata dal principio logico della proporzionalità, fra l’interesse dell’amministrazione all’annullamento e l’interesse rappresentato dalla situazione di vantaggio generatasi.”

— Fabio Merusi, *L’affidamento del cittadino*, 1970

Micol Roversi Monaco

## Raccontare un principio dell’attività amministrativa: la tutela del legittimo affidamento

Il libro di Fabio Merusi sull’affidamento del cittadino del 1970 segna un grande rivolgimento per il diritto amministrativo e i rapporti tra amministrazione e cittadino. Con questo libro, che è ancora riferimento fondamentale per le riflessioni in argomento (Travi 2018, p. 122), si è per la prima volta teorizzata in maniera compiuta la rilevanza, per la legittimità dei provvedimenti amministrativi, dell’affidamento ingenerato da un comportamento dell’amministrazione su coloro che venivano dalla dottrina del tempo definiti “amministrati”, soggetti supini all’autorità amministrativa. L’intuizione di Merusi, confermata dallo stesso autore in una nuova edizione dello studio monografico del 2001 (Merusi 2001), che sviluppa a sua volta un’idea nata nell’ordinamento tedesco, fu poi seguita dalla Corte di giustizia europea, e successivamente dal legislatore nazionale.

Nel 2005, infatti, si introdussero, tra i principi che reggono l’attività amministrativa indicati nell’articolo 1 della legge sul procedimento amministrativo, legge n. 241/1990, i principi dell’ordinamento comunitario, tra i quali è incluso, appunto, il principio di tutela del legittimo affidamento (Consiglio di Stato, sez. V, 15 luglio 2013, n. 3811). Contestualmente, nella medesima legge si dettò, in modo rispondente all’esigenza di tutelare il legittimo affidamento, la disciplina dell’annullamento d’ufficio e della revoca di provvedimenti amministrativi. Nel 2020, si è, poi, aggiunto il principio di buona fede nei rapporti con il cittadino, anche se quest’ultimo principio, secondo

alcuni, sarebbe da distinguere dalla tutela dell'affidamento (ad esempio, Antoniazzi 2005, pp. 286 sgg., già riteneva che quest'ultimo fosse una posizione soggettiva da distinguere dal principio di buona fede da cui deriva).

Con il principio del legittimo affidamento nel diritto amministrativo si fa riferimento all'obbligo per la pubblica amministrazione di valutare le legittime aspettative di colui che è destinatario dell'azione amministrativa quando l'amministrazione ritenga opportuno emanare un provvedimento di secondo grado (annullamento o revoca) che incida in senso negativo sulla precedente attribuzione di un vantaggio (Caputi Jambrenghi 2012, p. 159; Gigli 2016, p. 38). Ciò significa che il principio di affidamento nel diritto amministrativo non è la garanzia di un risultato favorevole al cittadino in conseguenza dell'affidamento, ma è l'introduzione di una variabile specifica nell'esercizio del potere di annullamento o revoca, che è sempre discrezionale: il dovere dell'amministrazione di ponderare l'interesse del cittadino e di motivare il provvedimento di secondo grado, la cui inosservanza configura eccesso di potere (Travi 2018, p. 131).

La tutela del legittimo affidamento si è affermata come principio generale di grande impatto per l'attività amministrativa (si vedano, oltre agli scritti già citati, Manganaro 1995; Gigante 2008), oltre a essere stata proclamata dalla Corte costituzionale come elemento fondamentale e indispensabile dello Stato di diritto che deve essere rispettato anche dal legislatore (si veda, ad esempio, Corte costituzionale, 10 marzo 2022, n. 61), ed è uno dei principi dell'attività amministrativa di maggior importanza nel campo dell'attività edilizia.

Sgombrato il campo dalla possibilità di invocarlo nel caso di inerzia dell'amministrazione nel sanzionare gli abusi edilizi realizzati senza titolo con la sentenza dell'adunanza plenaria del Consiglio di Stato, 17 ottobre 2017, n. 9, l'ipotesi principale in cui esso trova applicazione in campo edilizio è quella in cui l'amministrazione intenda annullare un'autorizzazione edilizia già rilasciata, annullamento che quindi può creare "architetture di carta", anche nei casi in cui l'autorizzazione sia integrata dal silenzio-assenso. Nei confronti del silenzio-assenso sull'istanza autorizzatoria, infatti, l'autotutela è soggetta agli stessi limiti di quella incidente sul provvedimento espresso (di cui all'articolo 21-*nonies* della legge n. 241/1990, su cui *infra*), anche se l'assenza di motivazione rende più difficile

il sindacato circa la legittimità dell'autotutela su di esso (Gigli 2016, pp. 107-108).

Ma anche i provvedimenti di divieto di prosecuzione dell'attività edilizia svolta sulla base di segnalazione certificata di inizio attività e di rimozione dei relativi eventuali effetti dannosi, se adottati dopo la decorrenza dei trenta giorni previsti per lo svolgimento dell'attività di sorveglianza dell'amministrazione, sono soggetti alla medesima disciplina prevista per l'annullamento d'ufficio del provvedimento (articolo 19, comma 4, della legge n. 241/1990), dunque devono tutelare il legittimo affidamento che sorge nel momento in cui l'amministrazione non ha esercitato il proprio potere inibitorio entro i trenta giorni: anche se in questo caso il silenzio non può essere inteso come assenso, perché per espressa previsione normativa la segnalazione certificata di inizio attività non è un provvedimento tacito (articolo 19, comma 6-ter, della legge n. 241/1990), comunque esso esprime la tolleranza di una situazione di fatto favorevole al privato su cui l'amministrazione ha uno specifico dovere di sorveglianza nel caso concreto, quindi si tratta di un comportamento considerato dal legislatore fonte di legittimo affidamento (Gigli 2016, p. 114), con l'esclusione dei casi in cui la parte privata abbia fornito una rappresentazione oggettivamente non veritiera di fatti rilevanti (Tar Toscana, sez. III, Firenze, 15 gennaio 2019, n. 93).

Cosa impone, dunque, il principio di tutela del legittimo affidamento del cittadino in questi casi? L'articolo 21 *nonies* della legge n. 241/1990 stabilisce che il titolo edilizio illegittimo può essere annullato d'ufficio, escluse le ipotesi di illegittimità solo formali o procedurali che non abbiano influito sulla legittimità sostanziale del provvedimento, a queste condizioni: a) se sussistono ragioni di interesse pubblico; b) entro un termine ragionevole, comunque non superiore a dodici mesi per autorizzazioni anche formatesi con silenzio-assenso, a esclusione dei casi di false rappresentazioni dei fatti o dichiarazioni sostitutive di certificazione e dell'atto di notorietà false o mendaci che integrino condotte costituenti reato accertate con sentenza passata in giudicato; c) se si tiene conto degli interessi dei destinatari e dei controinteressati. Il rispetto delle condizioni a) e c) si verifica guardando la motivazione del provvedimento di annullamento.

Non è sufficiente, quindi, che il progetto e l'intervento realizzato siano in palese contrasto con le norme a tutela

dell'ordinato assetto del territorio, come ad esempio in caso di mancato rispetto delle distanze dai confini, oltre che dai fabbricati circostanti, regolate dalle disposizioni dell'articolo 9 del decreto ministeriale 1444/68, dal regolamento edilizio comunale e dal codice civile (Tar Campania, sez. II, Salerno, 16 gennaio 2019, n. 95): se l'amministrazione ha rilasciato il permesso di costruire (o non si è espressa nei tempi previsti), dovrà motivare puntualmente le ragioni per cui annullare il provvedimento rilasciato, non essendo sufficiente l'esigenza di ripristino della legalità violata.

Che cosa accade, però, nel caso in cui si sia già realizzato l'intervento edilizio? Alla tutela del legittimo affidamento sorto in seguito al rilascio di un titolo edilizio è ispirata una disposizione del testo unico dell'edilizia, decreto del presidente della Repubblica n. 380/2001, che consente la cosiddetta fiscalizzazione dell'abuso: l'articolo 38, dedicato agli interventi eseguiti in base a permesso annullato, in sede amministrativa o giurisdizionale.

Questa disposizione prevede che in caso di annullamento di tale titolo edilizio – come anche nel caso di accertamento dell'inesistenza dei presupposti per la formazione della segnalazione certificata di inizio attività alternativa al permesso di costruire – qualora non sia possibile, in base a motivata valutazione, la rimozione dei vizi delle procedure amministrative o la restituzione in pristino, l'amministrazione applica una sanzione pecuniaria pari al valore venale delle opere o loro parti abusivamente eseguite, la cui corresponsione produce i medesimi effetti dell'autorizzazione in sanatoria.

Come ha chiarito la sentenza dell'adunanza plenaria del Consiglio di Stato del 7 settembre 2020, n. 17, l'equiparazione all'autorizzazione in sanatoria è solo relativa agli effetti, “costituendo un eccezionale temperamento al generale principio secondo il quale la costruzione abusiva deve essere sempre demolita; temperamento in ragione non già della sostanziale conformità urbanistica (passata e presente) della stessa (oggetto della diversa fattispecie prevista dall'articolo 36 del testo unico dell'edilizia), ma della presenza di un permesso di costruire che ha giustificato l'edificazione e dato corpo all'affidamento del privato alla luce della generale presunzione di legittimità degli atti amministrativi. La composizione degli opposti interessi in rilievo – tutela del legittimo affidamento

da una parte, tutela del corretto assetto urbanistico e edilizio dall'altra – è realizzato dal legislatore per il tramite di una ‘compensazione’ monetaria di valore pari al valore venale delle opere o loro parti abusivamente eseguite”.

Questa previsione, ha affermato l'adunanza plenaria, si applica in presenza di due eterogenee e alternative condizioni: a) la prima è la motivata valutazione circa l'impossibilità della rimozione dei vizi delle procedure amministrative: questa condizione attiene alla sfera dell'amministrazione e presuppone che l'attività di convalida del provvedimento amministrativo, mediante rimozione del vizio, solo formale e mai sostanziale, della relativa procedura, non sia oggettivamente possibile; b) la seconda è la motivata valutazione circa l'impossibilità di restituzione in pristino: questa condizione attiene alla sfera del privato e concerne la concreta possibilità di procedere alla restituzione dei luoghi in pristino stato. Se l'amministrazione comunale non consente al privato di dimostrare la sussistenza di quest'ultima condizione e ordina la demolizione del manufatto realizzato sulla base di un titolo poi annullato, il provvedimento sanzionatorio è illegittimo (Tar Veneto, sez. II, Venezia, 3 giugno 2021, n. 736).

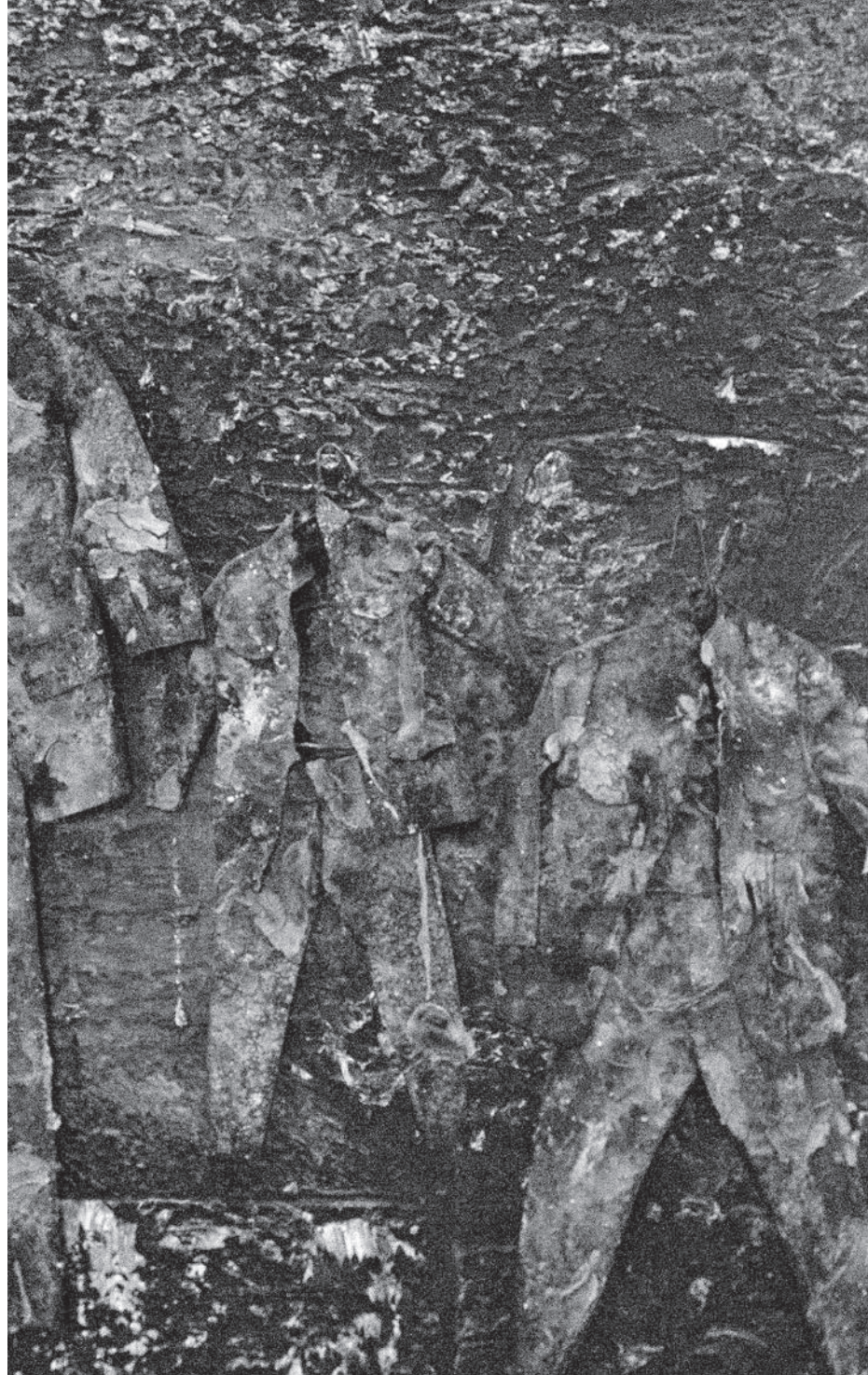
L'accertamento del presupposto dell'impossibilità della restituzione in pristino, che deve essere provato dal privato, è uno degli aspetti più ambigui della disciplina degli abusi edilizi: secondo parte della giurisprudenza esso potrebbe fondarsi non solo sull'impossibilità o grave difficoltà tecnica, ma anche su una valutazione di equità o di opportunità, improntata al bilanciamento dell'interesse pubblico al ripristino della legalità violata con le posizioni giuridiche soggettive del privato che incolpevolmente abbia confidato nella legittimità dell'esercizio del potere amministrativo (Tar Puglia, sez. I, Lecce, 7 febbraio 2019, n. 192; Tar Lombardia, sez. II, Milano, 27 agosto 2014, n. 2265; Tar Puglia, sez. III, Bari, 16 ottobre 2017, n. 1046; in senso contrario, Tar Emilia-Romagna, sez. II, Bologna, 30 gennaio 2018, n. 103; Consiglio di Stato, sez. IV, 21 aprile 2008, n. 1776). Una sentenza è giunta ad affermare, anzi, che la scelta di escludere la sanzione demolitoria, laddove adeguatamente motivata, appare in astratto quella maggiormente rispettosa di tutti gli interessi coinvolti nella singola controversia, e che quindi, nel caso di opere realizzate sulla base di un titolo edilizio annullato, la loro demolizione deve essere considerata quale *extrema ratio* (Consiglio di Stato, sez. VI, 4 novembre 2019, n. 7508).

La possibilità di interpretare così ampiamente questo presupposto per fiscalizzare l'abuso, non esclusa dalla sentenza dell'adunanza plenaria del Consiglio di Stato sopra richiamata, riduce notevolmente il numero di manufatti destinati a ridursi ad "architettura di carta", in nome della tutela del legittimo affidamento.

Un'ultima considerazione merita il tema della responsabilità civile dell'amministrazione che ha rilasciato un titolo illegittimo, annullato. Come riconosciuto anche dalla citata sentenza dell'adunanza plenaria del Consiglio di Stato, è possibile che l'illecito commesso dall'amministrazione comporti il sorgere di un'obbligazione all'integrale risarcimento, per equivalente, del danno costituito dalla lesione del legittimo affidamento riposto dal privato circa la legittimità dell'edificazione realizzata: su questa richiesta il giudice competente a pronunciarsi è il giudice civile, poiché "si è al di fuori della giurisdizione amministrativa se viene in rilievo una fattispecie complessa in cui l'emanazione di un provvedimento favorevole, che venga successivamente annullato in quanto illegittimo, si configura solo come uno dei presupposti dell'azione risarcitoria che si fonda altresì sulla capacità del provvedimento di determinare l'affidamento dell'interessato e la lesione del suo patrimonio, che consegue a tale affidamento e alla sopravvenuta caducazione del provvedimento favorevole. [...] Viene quindi in rilievo la natura stessa del comportamento lesivo che non consiste tanto ed esclusivamente nella illegittimità dell'agire della p.a. ma piuttosto nella violazione del principio generale del *neminem laedere*" (Corte di cassazione, sezioni unite, 24 settembre 2018, n. 22435; in tal senso, anche Tar Puglia, sez. III, Lecce, 18 febbraio 2019, n. 261).

#### Bibliografia

Antoniazzi S., *La tutela del legittimo affidamento del privato nei confronti della pubblica amministrazione*, Giappichelli, Torino 2005 | Caputi Jambrenghi M.T., *Il principio del legittimo affidamento*, in Renna M., Saitta F. (a cura di), *Studi sui principi del diritto amministrativo*, Giuffrè, Milano 2012, pp. 159-194 | Gigante M., *Mutamenti nella regolazione dei rapporti giuridici e legittimo affidamento. Tra diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè, Milano 2008 | Gigli A., *Nuove prospettive di tutela del legittimo affidamento nei confronti del potere amministrativo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2016 | Manganaro F., *Principio di buona fede e attività delle amministrazioni pubbliche*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995 | Merusi F., *Buona fede e affidamento nel diritto pubblico. Dagli anni Trenta all'alternanza*, Giuffrè, Milano 2001 | Merusi F., *L'affidamento del cittadino*, Giuffrè, Milano 1970 | Travi A., *La tutela dell'affidamento del cittadino nei confronti della pubblica amministrazione*, in "Diritto Pubblico", n. 1, gennaio-aprile 2018, pp. 121-140.



**“C’è uno spazio nel quale l’abitare si trasforma nel proprio simulacro, mimando le sue figure e i suoi rituali, ed è lo spazio dell’albergo. Qui l’abitante si confronta con una nuova dimensione, quella della provvisorietà, che esige una precaria ricomposizione delle abitudini in luoghi diversi, tra oggetti estranei: nella provvisorietà, il sentimento dell’abitare non si dissolve, ma diviene una presenza spettrale, diafana, nella quale emergono soltanto i suoi tratti essenziali, la sua ossatura concettuale, o, se si preferisce, la sua immagine.”**  
 — Maurizio Vitta, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, 2008

Alessia Sala

## Raccontare gli spazi del viaggio

L’assunto secondo cui abitare sarebbe la natura dell’essere umano, introdotta dal romanticismo tedesco e raccolta anche da Maurizio Vitta, rappresenta una costante opportunità per l’architettura di esplorare le possibilità progettuali date dall’insieme di valori, norme e rituali delle esperienze abitative non stanziali.

Quella del movimento è infatti un’esperienza pervasiva che coinvolge, in modi e scale diversi, l’essere umano in tutta la sua storia e che nella contemporaneità assume nuovi significati. La costante produzione di nuovi sistemi di trasporto, che tendono a migliorare l’ergonomia del tempo del movimento così da permettere all’utente di vivere lo spostamento nella possibilità di una completa attività e produttività, si unisce al continuo sforzo di velocizzazione dello stesso, da tempo asintoticamente tendente alla simultaneità. Cambia la percezione della distanza a partire da pratiche, sia fisiche che virtuali, di movimento che coinvolgono i luoghi e le modalità in cui le persone si incontrano, producendo nuovi equilibri che sembrano inserirsi tra due polarità: la solitudine del corpo dell’individuo e la virtualità dell’agire sociale. D’altro canto, l’identità stessa dell’individuo contemporaneo è in costante riadattamento a partire da modelli di flessibilità lavorativa e di riorganizzazione sociale sullo sfondo di emergenze ormai divenute stabili e di inediti assi di distribuzione delle ricchezze, che coinvolgono necessariamente lo spazio in cui avvengono e quindi anche la teoria e la pratica dell’architettura.

### *Gli spazi del viaggio*

Tracciando alcune declinazioni dello spazio del viaggio si cerca di ricostruirne traiettorie e possibili direzioni per formulare risposte alle condizioni contemporanee: non si tratta di fornire

una trattazione esaustiva sull'argomento quanto più di proporre un esercizio *benjaminiano* di montaggio di una selezione necessariamente drastica e del tutto personale di frammenti di racconti di viaggio. La letteratura odeporica, infatti, rappresenta un'occasione particolarmente fertile per la ricostruzione di luoghi, varianti e invarianti del viaggio e per la veicolazione, personalmente verificata, dei suoi significati.

“Non fanno il viaggio né la lunghezza né la durata, né le così dette meraviglie, i capolavori che ci può accadere di vedere. Il viaggio è fatto in primo luogo di sé stesso. È uno spazio longilineo, dentro il quale, come in una fessura del pianeta, cadono immagini, profili, parole, suoni, monumenti e fili d'erba. Si possono fare diecimila miglia senza per questo aver viaggiato; si può fare una passeggiata, e la passeggiata può diventare quella fessura, essere viaggio. Non viaggiavano gli emigranti ottocenteschi, che pure mutavano di cielo, né viaggiano i turisti in gregge, che una guida incattivita riempie di capolavori. Viaggiare è operazione o solitaria o di sparuta compagnia; ed è lasciarsi cadere nel fondo di quella magica fessura che ci porta da un luogo all'altro” (Manganelli 2005, p. 11). Ed è esattamente all'interno del disallineamento, fisico e metaforico, della fessura di cui parla Manganelli che il viaggio trova la sua ragion d'essere e dispiega le sue potenzialità come chiave di lettura di un contesto in continua contraddizione. Costante stato di perdita e di ricerca, il viaggio rappresenta un'opportunità di comprensione e attribuzione di significato allo spazio e al contesto contemporaneo problematizzando una visione statica e positivista della realtà per addentrarsi in un luogo interstiziale che si definisce in base a ciò che sta tra due punti (perdita/ricerca - partenza/arrivo o ritorno), la cui consequenzialità logica è tutt'altro che definita.

“Più andiamo avanti, maggiore sembra la libertà della quale godiamo. E non di certo perché ci stiamo avvicinando a Marsiglia. Al contrario, è probabile che sia il fatto di esserci allontanati dal punto di partenza e di aver perso di vista allo stesso tempo e completamente la fine del viaggio, a dare questa qualità. A poco a poco non solo impariamo a guardare lo spazio di cui parlava l'ipotetico filosofo indiano, ma a esserlo con tutto ciò che siamo. E questo spazio fra gli oggetti, dal momento in cui lo sguardo li lascia fuori, da una parte e dall'altra del suo campo visivo, non è per definizione senza limiti?” (Cortázar,

Dunlop 2012, p. 151). È quindi proprio questa fase di liminalità e di straniamento, come ben raccontano Cortázar e Dunlop, a produrre uno spazio potenzialmente infinito, che si avvicina a quello del paradosso della divisibilità di Zenone nella sua infinita possibilità di generare dettagli e di formulare speculazioni a partire da essi: “nulla è più attraente, secondo me, che seguire la pista delle proprie idee, come il cacciatore segue la selvaggina, senza curarsi di mantenere la propria strada. Così, quando viaggio nella mia stanza, io percorro raramente una linea retta: vado dalla mia tavola verso un quadro piazzato in un angolo e da lì parto in diagonale per andare verso la porta, ma, benché in partenza fosse quella la mia intenzione, se incontro la poltrona sul mio cammino non faccio complimenti e mi ci siedo subito. È davvero un mobile eccellente una poltrona: soprattutto è della massima utilità per ogni uomo che ami meditare. Nelle lunghe serate d'inverno è talvolta dolce, e sempre prudente, di adagiarsi mollemente, lontano dal fracasso delle assemblee affollate. Un buon fuoco, dei libri, delle penne, che risorse contro la noia! E che piacere dimenticarsi dei libri e delle penne per curare il fuoco abbandonandosi a qualche dolce meditazione per aggiustare qualche rima per rallegrare i propri amici. Le ore scivolano allora su di voi e affondano in silenzio nell'eternità senza che si facciano sentire nel loro triste passare” (de Maistre 2020, p. 9).

Il presente, che in questo contesto si confonde con il dettaglio, si fa pratica progettuale e strumento di elaborazione del futuro: “viaggiare non per arrivare ma per viaggiare, per arrivare più tardi possibile, per non arrivare possibilmente mai” (Magris 2009, p. VIII).

#### *Corpi, bagagli, mezzi di trasporto*

Un primo, irriducibile, spazio ricordato dal viaggio è necessariamente quello del corpo che acquisisce una moltitudine di significati: quello di soglia che definisce uno spazio dentro distinguendolo da un fuori che perde le connotazioni di staticità, quello di generatore di spazio attraverso la sua stessa esistenza e capacità di percezione (Chatwin 1995, p. 27), ma anche di raggiungimento, attraverso il suo movimento, della divinità (ivi, p. 240) e di reinterpretazione dell'esterno attraverso la percezione sensoriale (Manganelli 1992, pp. 43-44). È un corpo diverso, quello del viaggiatore. È un corpo che reagisce a quello

normato, standardizzato e assoggettato alla prestazione e alla controllabilità proposto dalla modernità, è un corpo autodefinito, l'unico spazio che viaggiando si possiede. L'atto del possedere ritorna come un'eco nel discorso sul viaggio e sui suoi risvolti per la vita contemporanea e apre a un secondo spazio, quello del bagaglio. Stratificazione del patrimonio personale e culturale dell'individuo, il bagaglio rappresenta il frutto di un'accurata scelta di oggetti, sia di utilità materiale che di rilievo simbolico, che parla di storie e di identità e che nella sua asciuttezza assume pregnanza (Fermor 2009, p. 31; Cendrars 2001). Nella sua riduzione al minimo possibile, il bagaglio rappresenta in sé una critica all'accumulo spasmodico della società contemporanea, tanto che, contrariamente alla logica stanziale, un grande bagaglio può essere fonte di vergogna (Jerome 2020, p. 42). Il bagaglio in alcuni casi diviene un tutt'uno con il mezzo di trasporto: basti pensare alle esperienze dei due autonomi sulla Parigi-Marsiglia a bordo di Fafner, un Volkswagen rosso, o del viaggio di Ernesto Guevara e Alberto Granado in America Latina a bordo della *Poderosa II*, una vecchia motocicletta. Che sia in costante movimento con i viaggiatori o che sia un veicolo occasionale (Lévi-Strauss 1988, p. 25), il mezzo di trasporto rappresenta il terzo spazio del viaggio e assume spesso nella letteratura odeporea e nel viaggio stesso una sua dignità e un suo ruolo di protagonista (Cortázar, Dunlop 2012, p. 20, ma è interessante notare come, continuando il viaggio, a p. 146 Fafner diventi un tutt'uno con i viaggiatori, formando nuovi equilibri e nuovi sistemi di significati), offrendo l'opportunità di essere vissuto come luogo da abitare.

#### Frammenti

“Gli Antenati, che avevano creato il mondo cantandolo, disse, erano stati poeti del significato originario di *poiesis*, e cioè ‘creazione’. [...] L'uomo che andava in *walkabout* compiva un viaggio rituale: calcava le orme del suo Antenato. Cantava le strofe dell'Antenato senza cambiare una parola né una nota – e così ricreava il Creato. ‘Certe volte,’ disse Arkady ‘mentre porto i “miei vecchi” in giro per il deserto, capita che si arrivi ad una catena di dune e che d'improvviso tutti si mettano a cantare. “Che cosa state cantando?” domando, e loro rispondono: “Un canto che fa venir fuori il paese, capo. Lo fa venir fuori più in fretta”. Gli aborigeni non credevano all'esistenza del paese

finché non lo vedevano e lo cantavano: allo stesso modo, nel Tempo del Sogno, il paese non era esistito finché gli antenati non lo avevano cantato. “Quindi, se ho capito bene, la terra deve prima esistere come concetto mentale. Poi la si deve cantare. Solo allora si può dire che esiste”. “Esatto”. “In altre parole ‘esistere’ è ‘essere percepito?’” “Sì” (Chatwin 1995, p. 27).

“Nell'Islam, e soprattutto fra gli ordini sufici, la pratica del *siyahat* – l'atto o ritmo del camminare – era usata per sciogliere i legami col mondo e consentire agli uomini di perdersi in Dio. Lo scopo di un derviscio era diventare un ‘morto che cammina’: uno che col corpo vive sulla terra ma che ha l'anima già in Paradiso” (ivi, p. 240).

“Il tempio di Kailāśa provoca nel corpo una sorta di fecondo malessere. [...] Ho parlato di malessere corporale: si avverte che ciò che abbiamo sempre saputo, che gli isterici e gli psicosomatici sanno a memoria, e cioè che il nostro corpo è un organismo di simboli, e che vi possono essere condizioni in cui i simboli subiscono una drammatica trasformazione. Ho l'impressione, mentre cammino per gli anfratti minutamente cesellati e insieme giganteschi del tempio di Kailāśa, che le mie orecchie tentino di cogliere suoni per i quali non furono progettate, e la lingua compiti suoni che escono mostruosi, una preghiera conclusa in cachinno; e chi ha suggerito al mio pancreas di mettersi a sognare, al mio stomaco di avere una memoria tendenzialmente prenatale, al mio intestino di disporsi come un ideogramma?” (Manganelli 1992, pp. 43-44).

“Negli ultimi giorni ci misi poco a mettere insieme il bagaglio. Proveniva in gran parte da Millet's, il negozio di rimanenze militari sullo Strand: un vecchio cappotto militare, diversi strati di jersey, camicie di flanella grigia, un paio di camicie di lino per le occasioni importanti, una morbida giacca a vento di pelle, delle mollettiere, un paio di scarponi chiodati, un sacco a pelo (che avrei perso dopo meno di un mese senza poi sentirne la mancanza né pensare di comprarlo); taccuini e quaderni da disegno, gomme per cancellare, un cilindro di alluminio pieno di matite di marca Venus e Golden Sovereign; una vecchia copia dell'Oxford Book of English Verse (perso a sua volta e, con mia grande sorpresa – era stato per me una sorta di Bibbia – rimpianto altrettanto poco del sacco a pelo). L'altra metà della mia più che convenzionale biblioteca ambulante era costituita dal primo volume delle opere di Orazio nella

collana Loeb, che mia madre aveva spedito per posta da Guilford, dopo avermi chiesto cosa volevo” (Fermor 2009, p. 31).

“E dire che la gente viaggia con un sacco di bagagli / Io non ho portato che il mio baule da cabina e già trovo che è troppo che ho troppe cose / Ecco cosa contiene il mio baule / Il manoscritto di Moravagine che devo terminare a bordo e portare alla posta a Santos per spedirlo a Grasset / Il manoscritto del Plan de l’Aiguille che devo terminare il più presto possibile per spedirlo ai Sans Pareil / Il manoscritto di un balletto per la prossima stagione dei Balletti Svedesi e che ho fatto a bordo tra Le Havre La Pallice dove l’ho spedito a Satie / Il manoscritto del Cœur du Monde che manderò man mano a Raymone / Il manoscritto dell’Equatoria / Un grosso pacchetto di racconti neri che formerà il secondo volume della mia Antologia / Diversi fascicoli di affari / I due grossi volumi del dizionario Darmesteter / La mia Remington portatile ultimo modello / Un pacchetto contenente delle piccole cose che devo dare a una donna a Rio / Le mie babbucce di Timbuktu che portano i simboli della grande carovana / Due paia di galoche mirifiche / Un paio di smalti / Due completi / Due soprabiti / Il mio grosso maglione del Mont-Blanc / Dei piccoli oggetti per la toilette / Una cravatta / Sei dozzine di fazzoletti / Tre canottiere / Sei pigiama / Dei chili di carta bianca / Dei chili di carta bianca / E un amuleto / Il mio baule pesa 57 chili senza il mio berretto grigio” (Cendrars 2001, p. 206).

“Visto tutto insieme sembrava un bagaglio voluminoso. C’erano il valigione e la borsa a mano, due ceste e un grosso rotolo di coperte, circa quattro o cinque tra soprabiti e impermeabili e qualche ombrello, poi c’erano un melone da solo in una borsa e un paio di libbre d’uva in un’altra, un ombrello giapponese di carta e una padella per friggere che avendo il manico troppo lungo per entrare in una cesta era stata avvolta nella carta da pacchi. Sembrava una quantità di bagaglio ragguardevole e, inspiegabilmente, Harris e io cominciammo a vergognarcene” (Jerome 2020, p. 42).

“Ci veniva offerta la seconda classe sul solo piroscampo di lusso che faceva quella rotta, o la prima sulle navi più modeste. [...] Noi preferivamo i piroscampi misti che impiegavano sei giorni di più facendo molti scali, ma dei quali eravamo padroni. [...] In mare per 19 giorni, quello spazio che l’assenza altrui rendeva quasi senza confini, era per noi un regno, un regno

che si muoveva con noi. Dopo due o tre traversate, ritrovavamo i nostri piroscampi e le nostre abitudini; e riconoscevamo per nome, prima ancora di salire a bordo, tutti quelli eccellenti stewards marsigliesi, baffuti e calzati di solide scarpe, che esalavano un potente odore di aglio mentre deponevano sui nostri piatti le supremes di pollo e i filetti di rombo” (Lévi-Strauss 1988, p. 25).

“E così, ogni tanto cerco di lavorare e vado in giro per le strade, entro in un bar, guardo quello che succede in città, chiacchiero col vecchietto che mi vende salsicce per il pranzo perché il drago, è arrivato il momento di presentarlo, è una specie di casa ambulante o di chiocciola che le mie ostinate predilezioni wagneriane hanno definito drago, un Volkswagen rosso in cui c’è un serbatoio dell’acqua, un sedile che si trasforma in letto, e sui cui ho caricato la radio, la macchina per scrivere, libri, vino rosso, zuppe in scatola e bicchieri di carta, un costume da bagno per ogni evenienza, una lampada a gas e un fornello grazie al quale ogni scatoletta si trasforma in pranzo o in cena mentre si ascolta Vivaldi o si scrivono queste pagine” (Cortázar, Dunlop 2012, p. 20).

“Fafner si apre come ci siamo aperti noi l’uno all’altra, non è più un simpatico ma stretto spazio in cui bisogna calcolare i gesti e i movimenti per non beccarsi una gomitata o rifilare un calcio e far cadere il contenitore delle uova o la radiolina. No: si dispiega, campo immenso e vibrante; complici sono questi pannelli che cedono ai nostri gesti senza rompersi, così come questo tetto che si alza infinitamente quando i nostri desideri richiedono più spazio di quanto Fafner riesca a offrirne di solito” (ivi, p. 146).

#### *Una conclusione?*

I frammenti appena riportati raccontano sì di draghi, canti, e grossi dizionari, ma definiscono anche un vocabolario dell’abitare ampliato che non contraddice le sue invarianti antropologiche, ma che fornisce delle possibili risposte ai temi contemporanei quali il rapporto con la natura e il clima, l’accumulo e la proprietà privata e la standardizzazione del corpo attraverso la sperimentazione di modelli di esistenza che riflettono su un cambio di paradigma. Il movimento, la temporaneità e la ridefinizione della proprietà privata (si pensi al fenomeno sempre più frequente del *leasing* automobilistico, strumentale

e immobiliare) sono già infatti condizioni del presente, ma forse le pratiche del viaggiare possono fornire delle coordinate per poterle affrontare in modi inediti in cui tempo, spazio e proprietà si fondono insieme: “quasi tutti i nomadi affermano di essere ‘proprietari’ del percorso della loro migrazione (in arabo *Il-Rāh*, ‘la Via’), ma in pratica rivendicano solo diritti di pascolo stagionale. Perciò tempo e spazio si confondono l’uno nell’altro: un mese e un tratto di strada sono sinonimi” (Chatwin 1995, p. 246).

## Bibliografia

Cendrars B., *Bagage*, in Id., *Poésies complètes* (1947), Denoël, Paris 2001, p. 206 | Chatwin B., *Le vie dei canti* (1987), Adelphi, Milano 1995 | Cortázar J., Dunlop C., *Gli astronauti della cosmostrada. Ovvero un viaggio atemporale Parigi-Marsiglia* (1983), Einaudi, Torino 2012 | de Maistre X., *Viaggio intorno alla mia camera* (1794), Tarka, Mulazzo 2020 | Fermor P.L., *Tempo di regali. A piedi fino a Costantinopoli: da Hoek Van Holland al medio Danubio* (1977), Adelphi, Milano 2009 | Jerome J.K., *Tre uomini in barca (per non parlar del cane)* (1889), Feltrinelli, Milano 2020 | Lévi-Strauss C., *Tristi tropici* (1955), Mondadori, Milano 1988 | Magris C., *L’infinito viaggiare* (2003), Mondadori, Milano 2009 | Manganelli G., *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, a cura di Cortellessa A., Adelphi, Milano 2005 | Manganelli G., *Esperimento con l’India*, a cura di Flamini E., Adelphi, Milano 1992 | Vitta M., *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.



“Today the greatest tragedy is the absence of a sense of the tragedy.”  
 — Clive Hamilton, *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*, 2017

Laura Zampieri

## Raccontare l'alienazione dalla Casa Terra

Clive Hamilton, in *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*, sostiene che gli esseri umani sono diventati così potenti da distruggere il funzionamento della Terra, sviluppando una nuova era geologica: l'Antropocene. Le condizioni stabili che hanno consentito di prosperare stanno sparando, come afferma Hamilton, ribadendo che dobbiamo pensare complessivamente, perché la possibilità di costruire il proprio futuro, assumendo il controllo dell'ambiente, è ora indifendibile. Abbiamo reso la Terra imprevedibile e incontrollabile, quale pianeta bizzoso, e ora è tardi per riportare indietro l'orologio geologico.

Il 3 novembre 1957 l'Unione Sovietica lancia il satellite *Sputnik* intorno alla Terra. Lo smacco d'essere superati dai sovietici alla conquista dello spazio, condurrà gli Stati Uniti a varare il programma di ricerca che nel 1969 portò gli esseri umani sulla Luna (Pellegrino, Di Paola, *L'alienazione della Terra*, 2018, pp. 35-43). Nel 1958 Hannah Arendt (1906-1975), a New York dal 1933, nota per il saggio *Le origini del totalitarismo* (Arendt 1999), pubblica *Vita Activa. La condizione umana* (Arendt 1964). Nel prologo cita il lancio dello *Sputnik*, ma l'impresa sovietica non avvia per lei l'inizio di un'era di esplorazioni, ma la fine di un'età felice: il tempo in cui gli uomini rimanevano nell'unico mondo dove la loro vita poteva fiorire, il pianeta Terra. Il lancio del satellite marca il distacco dal mondo naturale, segnando la separazione da un destino: quello d'essere legati all'ambiente dove la specie umana ha avuto origine.

L'alienazione della Terra, come scrivono Pellegrino e Di Paola in *Nell'Antropocene. Etica e politica alla fine di un mondo*, segna la confusione tra naturale e artificiale, essendo lo *Sputnik* “un oggetto costruito dall'uomo” che segue “le stesse leggi di

gravitazione che determinano il movimento dei corpi celesti, del sole, della luna, e delle stelle” (Pellegrino, Di Paola 2018, p. 35). Tale desiderio di fuga degli umani è pertanto “una sorta di ribellione contro l’esistenza umana come è stata loro data, dono gratuito proveniente da non si sa da dove, che desiderano scambiare, con qualcosa che essi stessi abbiano fatto” (ivi, p. 19). Oltre mezzo secolo dalle parole della Arendt abbiamo nome e concetto per il desiderio di fuga descritto nelle sue pagine: gli uomini si allontanano dalla propria condizione non solo staccandosi da terra verso stazioni orbitanti, ma soprattutto plasmando il pianeta a loro piacimento, diventando una forza della natura che cambia la Natura: l’Antropocene è ufficialmente nato.

Tornando ai temi della Arendt, in *Nature and Madness*, pubblicato nel 1982 da Paul Shepard (1925-1996), si rafforza il nodo posto da entrambi, sull’irreversibile distacco dell’uomo dalla natura. Egli dedica i capitoli iniziali del libro alla descrizione della sua evoluzione, parallela al tempo della natura, ricordando che essa implica il superamento di resistenze, poiché l’accettazione della natura non è scontata alla vita dell’uomo contemporaneo. Shepard vuole condurci a ciò che culturalmente abbiamo elaborato, ma per abbracciare l’ideologia del presente dobbiamo negare ciò che il nostro subconscio conosce: “come funziona il mondo” (Shepard 1982, p. XIII). Affermando che si possa ancora apprenderlo, a condizione di non porci come “angeli caduti” (ivi, p. XV), ricorda che la “fragilità ribelle dell’estetica” fatica a sostenere l’ardore ecologico, fissando un punto di dissonanza irrisolvibile (ivi, p. XIX). Per Shepard, la cultura davanti all’evoluzione biologica non può sostituirla, ma essa è segnata dalla sua follia. Tale affermazione alla base dell’incapacità di ontogenesi collettiva, spiegherebbe atteggiamenti autodistruttivi verso l’ambiente naturale (*ibid.*). La domanda è: perché l’uomo persiste a distruggere la società in cui vive e il suo habitat? Possono carenze di informazioni e insensibilità al problema essere risposte credibili? Dalla posizione di pensatore pessimista cui si pone, ammette la possibilità per il pianeta di conservarsi quale sistema vitale, affermando che, “o la specie umana è intenta al suicidio, o qualcosa si deve affacciare” (ivi, p. 1). Come parte degli autori americani, vuole giungere all’idea irrimediabile che il nostro esilio psichico dal giardino del mondo sia profondo, senza balsamo intellettuale, dovendo accettare una vita parzialmente

bloccata, sostenendo che si può ancora apprendere come funziona il mondo, purché ci si ponga come “buoni animali” non come “angeli caduti” (ivi, p. XV).

Ricordando il libro *Nel castello di Barbablù*, dove George Steiner indaga l’assenza di ragione nella disintegrazione di una personalità collettiva, quale il popolo ebraico, in parallelo Shepard indica come tale condizione si stia ripetendo nei confronti della natura e dell’ambiente. Come scrive, tale quadro fissa un rispecchiamento negativo nell’efferatezza con cui è stata perseguita la distruzione della natura, a partire dall’occupazione degli habitat della Terra, fino all’abuso della chimica nei suoli, nell’aria, nell’acqua, spopolando piante e animali selvatici (ivi, p. 5). Shepard delinea la necessità fisiologica di attivare comportamenti distruttivi, attraverso cui gli individui vengono a patti con i loro demoni privati, altrimenti ne sarebbero sopraffatti, emergendo negli scritti a cavallo del millennio l’idea di una società malata (ivi, p. 4).

Al contempo, scrivendo l’introduzione alla riedizione del libro *The End of Nature* nel 2005, Bill McKibben traccia l’iperbole delle denunce da lui lanciate allo stato dell’ambiente secondo un calendario inesorabile. Come riporta all’epoca della prima edizione del libro, negli anni Ottanta non era ancora chiara l’accelerazione con cui sarebbero emerse modificazioni climatiche e relative alterazioni. A sostegno di tali affermazioni, dimostra come le immagini della Terra inviate dal satellite *Apollo 8* il 24 dicembre del 1968 apparissero radicalmente diverse da quelle attuali, virate in dominanza blu prodotta dall’effetto serra, unitamente alla complessità registrata dalla presenza di cicloni sotto la linea dell’equatore, sottolineando che il surriscaldamento del pianeta avesse raggiunto, alla fine del secolo scorso, temperature stimate all’inizio dell’evoluzione dei primati. Infine, affermando provocatoriamente che la maggior parte degli umani non riuscirà più a scappare dal pianeta Terra – che hanno radicalmente alterato con tentativi di realizzare le tecnologie necessarie per conquistare tutte le frontiere possibili, inclusi gli spazi siderali, come in *Gravity* (2013) di Alfonso Cuarón –, ritornare sulla Terra potrebbe essere l’unica alternativa dopo aver distrutto tutte le stazioni spaziali orbitanti (ivi, p. 36). Abbiamo distrutto la Terra dell’Olocene, luogo confortevole dove si è sviluppata la civiltà umana: ora dobbiamo ritornare alla Terra dell’Antropocene, pianeta vivente e

riottoso che ci ha prodotti e che abbiamo prodotto, cui siamo legati. Pellegrino e Di Paola ricordano che esso pone due sfide: la prima di ordine concettuale è finalizzata a comprendere cosa stia accadendo, se siamo di fronte a una nozione vaga, o se c'è realmente qualcosa di nuovo da comprendere, a cui reagire. La seconda, vicina al pensiero degli autori, è di natura etico-politica, si articola in duplice direzione: da un lato si deve capire se il mutamento epocale che l'Antropocene minaccia d'essere non metta a repentaglio la possibilità stessa di elaborare principi etico-politici d'azione, dall'altro, fissato che rimanga uno spazio per l'etica e la politica, si dovranno elaborare modelli adatti alla nuova condizione. Come affermano, dedicano lo scritto “a tracciare una mappa delle varie accezioni e teorie sull'Antropocene. Come vedremo, non è solo questione di definizione. L'Antropocene entra a far parte di narrazioni molto diverse, e suscita reazioni di segno talvolta opposto. [...] ci soffermeremo sull'impatto della nozione di 'Antropocene' sulle concezioni di natura al centro dell'etica dell'ambiente” (Pellegrino, Di Paola 2018, p. 37). “Siamo nell'Antropocene [...] perché il sistema Terra ha raggiunto un punto di non ritorno rispetto al passato e ciò è avvenuto a opera degli esseri umani. [...] Ma il discorso dell'Antropocene ha ben presto superato i confini delle scienze naturali [...]. Per come viene usata dagli scienziati sociali, il cuore della nozione sta nell'idea che gli esseri umani siano divenuti una forza geofisica, *una forza tellurica*” (ivi, p. 41).

Nell'Antropocene siamo tornati a una sola storia, dove forze naturali e umane si combinano. Affermando che la sua storia va compresa tenendo conto della natura e del contesto materiale (ivi, p. 44), un “pensare storico” deve rientrare nelle scienze naturali, necessitando l'Antropocene di “geo-storie”, trattazioni unificate dell'interazione fra “umanità e mondo”. Seguendo il pensiero di Pellegrino e Di Paola, l'Antropocene è l'epoca delle “scienze umane dell'ambiente”, dove il consumo delle risorse, oltre il limite della loro “non rigenerabilità” ne coglie il segno distintivo. Per essi, siamo di fronte a forze che marcano un rapporto a noi ignoto con la natura: l'irreversibilità. Il sogno di dominio sulla stessa, nato dal rinnovamento intellettuale che avrebbe portato alla scienza moderna, potrebbe essere ciò che ha mosso gli esseri umani a espandere sempre più il loro impatto sulla natura (ivi, p. 43). Secondo gli autori l'Antropocene modifica fisionomia e confini della conoscenza e del pensiero.

In *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, François Jullien indaga infine l'ambiguità significativa del termine paesaggio, oscillante tra tolleranza e corresponsabilità, affermando che “non riusciamo a liberarci dal tema, vecchio quanto la nostra modernità nascente, di una ‘comunione con la natura’, il cui pathos [...] ci imbarazza dal punto di vista intellettuale, perché fatalmente vediamo l'espressione di un rimosso” (Jullien 2017, p. 131). Accettazione/esclusione, categorie che hanno stabilito arbitrariamente le coordinate del nostro rapporto con la natura, discriminando ciò che è scientifico e ciò che è arbitrario, come ricorda Jullien, sono gli strumenti con cui è gestita la nostra separazione dalla complicità con il vitale. Di “questa imbarazzante ‘comunione con la natura’, impiastro che tampona come può la scissura, non riusciamo più a sbarazzarci” (*ibid.*). A essa, come chiarisce, il più ibrido termine espresso dal concetto di “connivenza” può esprimere un'altra relazione con il mondo che, “instaurandosi a pieno diritto di fronte alla conoscenza, recupera ciò che quest'ultima ha sepolto ma non è riuscita ad abolire, e che, al suo cospetto, farà valere la propria coerenza” (*ibid.*).

“Il fatto che la conoscenza, sviluppandosi come sapere speculativo, ovvero come sapere per il sapere, si sia distaccata, grazie alla scienza, dal suo bisogno di adattamento al mondo da cui è nata, e presentandosi essa stessa come fine, si sia disconnessa dal vitale, ci conferisce ormai un compito strettamente correlativo: quello di tornare su questo rapporto sommerso della ragione, che opera nell'ombra, ma ci mantiene comunque in una tacita intesa con le cose – un'intesa che però non pensiamo più [...]. ‘Intesa’ che resta dunque implicita, al di qua del lavoro relazionale a cui si consegna la ragione stessa, e che possiamo illuminare solo conducendo la ragione a ritornare sui suoi passi, a risalire nella sua storia per esplorare ciò da cui ha preso le distanze. Perché, se è vero che il proprio della scienza, isolando una ‘natura’ e ponendola come ‘oggetto’, è di giungere, nella sua metodica impresa di astrazione, a rendere indifferenti gli spazi (l'estensione cartesiana), così come a proiettare un tempo uguale e pianificato, sappiamo anche, con un sapere che non ha bisogno di essere messo alla prova, ciò che le sfugge: che vivere presuppone un modo di ‘intelligenza’ e di ‘apprensione’, o più radicalmente di ‘captazione’, che [...] senza che pensiamo a pensarci, mantiene ‘nell'aderenza’, piuttosto che mettere a distanza e indurre a tagliare” (ivi, p. 132).

Per Jullien il rapporto connivente con il paesaggio si cela appena un soggetto conquista la sua autonomia. Esso “non scompare, sussiste silenzioso, sepolto, tacito, come una falda sotterranea pronta a riaffiorare – e il paesaggio è questo riaffioramento” (ivi, p. 133), inserendosi il rapporto tra conoscenza e ruolo pubblico e connivenza e luogo privato. All’affermazione “cos’è dunque paesaggio”, introduce la capacità di capovolgersi in “connivenza”, quando il rapporto oggettivo con il mondo esprime intesa e comunicazione tacita. Per l’autore il paesaggio esiste quando si ristabilisce una relazione con il mondo che riporta a monte di ciò che è stato stabilito dalla ragione, ossia quando scaturisce la connessione per cui “il luogo all’improvviso diventa un legame” (ivi, p. 134). Qui il paesaggio spezza i sigilli della contrapposizione, tra “ragione” e “passione”, o, più pertinentemente, “emozione”. Un paesaggio fa scaturire di nuovo questa connessione, senza che vi sia nessuna inclinazione fusionale o scivolamento nell’irrazionalità, cui la famosa espressione di ‘comunione con la natura’ ha sovente lasciato intendere (*ibid.*). Secondo l’autore, “il proprio del paesaggio, quanto al vivere, è di riaprire una breccia in questo auto-possesto (auto-sufficienza) di un ‘sé’. E ciò, facendo rimontare questo ‘sé’ a uno stadio più originario della sua implicazione nel mondo” (ivi, p. 137). “Ormai sappiamo che non potremo tirarci fuori da soli, *motu proprio*, grazie al nostro sospetto o al nostro genio, dal quadro teorico, atavico, in cui questa partizione ‘soggetto-oggetto’ è stata inventata, un quadro che la lingua europea ha pre-costruito prima che il pensiero non lo esplicitasse, lasciandoci fatalmente dipendenti da lui. [...] Altra cosa sarebbe, invece, poter uscire dalla motivazione stessa che ha portato logicamente a questa separazione. Ora, il fatto è chiaro e non lo si può respingere” (ivi, p. 139).

Come Jullien nota, nel pensiero cinese tale frattura non si è prodotta. “Accogliente-accolto”, la traduzione dal cinese conserva il rapporto di ospitalità, diversamente dalla neutralità del significato europeo. Secondo l’autore “per tali motivi, il pensiero cinese, non dovendo ‘decostruire’, come è avvenuto nel mondo occidentale, è stato ‘meglio attrezzato’ a concepire il paesaggio nel fluire del principio della ‘connivenza’, descritta dal letterato dei Tang, Liu Zongyuan: ‘prima di tutto è stato necessario preparare il terreno: falciare l’erba marcia, tagliare il legno infestato e bruciarlo. Dalla potatura nasce un

paesaggio: dei grandi alberi si sono innalzati, dei bambù sono apparsi, delle strane rocce si sono mostrate’. È dall’interno di questo che ci si è messi a contemplare” (ivi, p. 140).

Qui l’ospitalità esce dal *milieu* del paesaggio, creando un legame connivente.

Come nota Jullien, “c’è anche il caso contrario: quando la connivenza non arriva. Quando il mondo si ritrae, si ripiega nel suo aldilà, nella sua vita propria, e non si accede al paesaggio: e la sua risorsa non si apre” (ivi, p. 141).

#### Bibliografia

Arendt H., *Le origini del totalitarismo* (1951), Comunità, Torino 1999 | Arendt H., *Vita activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 1964 | Hamilton C., *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*, Polity Press, Cambridge 2017 | Jullien F., *Vivere di paesaggio. O l’impensato della ragione*, a cura di Marsciani F., Mimesis, Milano-Udine 2017 | Marrone G., *Addio alla Natura*, Einaudi, Torino 2011 | McKibben B., *The End of Nature*, Ancor, New York 1989 | Pellegrino G., Di Paola M., *Nell’Antropocene. Etica e politica alla fine di un mondo*, DeriveApprodi, Roma 2018 | Shepard P., *Nature and Madness*, University of Georgia Press, Athens GA 1982.



- Bachelard G., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1975, pp. 113, 129, 237, 253.
- Borgeaud P., *The Cult of Pan in the Ancient Greece* (1979), The University of Chicago Press, Chicago-London 1988, p. 61.
- Brodskij I., *Fondamenta degli Incurabili* (1989), Adelphi, Milano 1991, p. 9.
- Calder B., *Architettura ed energia. Dalla preistoria all'emergenza climatica* (2021), Einaudi, Torino 2022, p. 5.
- Casarin C., *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, in Casarin C., Panza P. (a cura di), *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, p. 14.
- Dalí S., *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture du Moderne Style*, in "Minotaure", n. 3-4, 1933, p. 72.
- Eckbo G., *The Art of Home Landscaping. How to Plan, Build and Plant to Achieve Useful and Beautiful Outdoor Space for Living*, McGraw-Hill, New York 1956, pp. 60-61.
- Eco U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980, p. 478.
- Fischer von Erlach J.B., *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Wien 1721, libro II, tav. X.
- Gimdalcha I., *Il progetto Kalhesa*, Marsilio, Venezia 1995, p. 70.
- Gombrich E.H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), Einaudi, Torino 1984, pp. XI, XIII.
- Gregotti V., *Editoriale*, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", n. 1 (*Recinti*), 1979, pp. 5-6.
- Hamilton C., *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*, Polity Press, Cambridge 2017, p. IX.
- Kaminski A., *La vittoria sulla forza di gravità*, in Id., *Il terremoto di Agadir* (1983), Acquario, Torino 2022, p. 9.
- Kazantzákis N., *Odissea* (1938), Crocetti, Milano 2020, canto II.
- Klee P., *Teoria e forma della figurazione* (1956), Feltrinelli, Milano 1959, pp. 176, 187.
- Koolhaas R., *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione* (1995), in Id., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 13, 24.
- Leoncilli Massi G.C., *Composizione commentari*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 113-114.
- Luzzatto L., Pompas R., *I colori sono di tutti? 22 domande curiose sul colore*, Edizioni Mediterranee, Roma 2022, pp. 9, 10.

- Mendini A., *Per un'architettura banale*, in Moles A.A., *Il Kitsch. L'arte della felicità* (1971), Officina, Roma 1979, p. 25.
- Merusi F., *L'affidamento del cittadino*, Giuffrè, Milano 1970, pp. 100, 145.
- Moore F., *The Homebrew Computer Club Issue 1*, Menlo Park, 15 marzo 1975, p. 1.
- Moravia A., *La noia*, Bompiani, Milano 1960, pp. 7-8.
- Nervi P.L., *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 62.
- Pagano G., Daniel G. (a cura di), *Architettura rurale italiana*, catalogo della mostra, Hoepli, Milano 1936, pp. 12-13.
- Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti* (1927), a cura di Neri G.D., Feltrinelli, Milano 1961, p. 227.
- Perec G., *Specie di spazi* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 49.
- Poe E.A., *The Philosophy of Composition*, in "Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art", vol. XXVIII, n. 4, aprile 1846, p. 163.
- Ponti G., *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova 1957, ris. anast. Quodlibet, Macerata 2022, p. 93.
- Rousseau J.J., *Il contratto sociale* (1762), Laterza, Roma-Bari 2010, p. 7.
- Soane J., *Per una storia della mia casa* (1812), a cura di Patey C., Sellerio, Palermo 2010, p. 69.
- Tolstoj L.N., *La sonata a Kreutzer* (1889), Mondadori, Milano 1979, pp. 160-161.
- Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 318.
- Worringer W., *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), a cura di Pinotti A., Einaudi, Torino 2008, p. 7.

