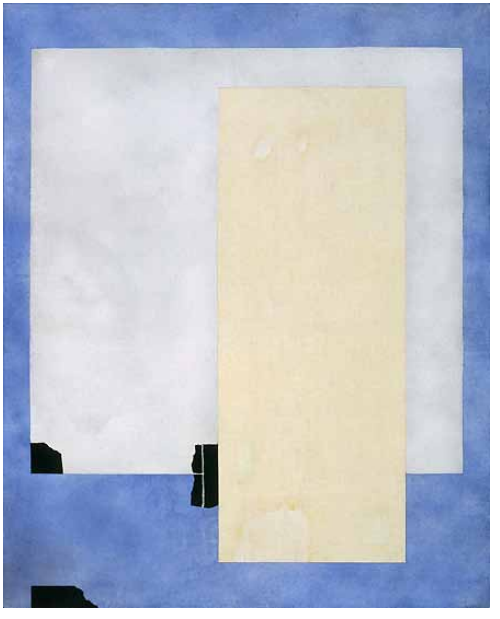
Alla ricerca dell'abitare ideale



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Dottorato di Ricerca in Architettura,
curriculum di Progettazione Architettonica e Urbana, ciclo XXVIII
Coordinatore Prof.ssa Maria Teresa Bartoli
Coordinatore *curriculum* Prof. Ulisse Tramonti

Titolo: Alla ricerca dell'abitare ideale.
Le geometrie celesti del Mantegna, La corona di pietra di Federico II di Svevia

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/14

Dottorando: Arch. Stefano Buonavoglia
Tutore: Arch. Prof.ssa Maria Grazia Eccheli
Coordinatore: Prof.ssa Maria Teresa Bartoli
Anni Accademici 2012/2015

Alla ricerca dell'abitare ideale

Le geometrie celesti del Mantegna
La corona di pietra di Federico II di Svevia

Immagine in copertina: Giuseppe Santomaso, *Lettera a Palladio no.6*, olio su tela, 1977
Immagine in retro copertina: Giuseppe Santomaso, *Lettera a Palladio no.5*, olio su tela, 1977

a Roberta

"Ma che cosa deve testimoniare l'uomo?
La sua appartenenza alla terra".

Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*,
traduzione di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1988, p. 44

Indice

p. 15 Introduzione

Fondamenti
Parte Prima

p. 25 Il Significato di Abitare

p. 45 La disciplina dell'architettura

p. 65 Fondamenti
p. 68 *Lo spazio*
p. 81 *Il vuoto*
p. 83 Azuma *ovvero il vuoto come possibilità*
p. 89 Oteiza *ovvero il vuoto come risultato di un processo logico*
p. 97 *Fondazione*

p. 109 La casa degli antichi
p. 109 *Memento*
p. 113 *Μέγαρον*
p. 117 *Privatorum Aedificiorum*

L'abitare Ideale
Parte Seconda

Le geometrie celesti del Mantegna

p. 131 Alla corte dei Gonzaga
p. 131 *Mantua*
p. 141 *De hominis dignitate*
p. 149 *Il divino artista*

p. 163 I dipinti metaprogetto d'architettura
p. 167 *Senso spaziale e senso plastico*
p. 171 *Classico e anticlassico*
p. 177 *Gli affreschi della cappella Ovetari*
p. 181 *Camera Picta*
p. 183 *Morte della Madonna*

p. 187 L'atrio a giro di compasso
p. 195 *Lo spazio: logica compositiva del levare*
p. 201 *Il vuoto: narrazione corporea*
p. 207 *Il testamento di pietra*

La corona di pietra di Federico II di Svevia

p. 217 La corte itinerante
p. 217 *Medioevo*
p. 222 *Tempo e Spazio*
p. 224 *Fede e Ragione*
p. 227 *Stupor Mundi*

p. 237 Castelli pitagorici
p. 245 *Prototipi sperimentali*

p. 253 L'atrio della terra e del cielo
p. 261 *Lo spazio: logica compositiva concettuale*
p. 267 *Il vuoto: metamorfosi dell'iniziato*
p. 273 *Il testamento di pietra*

p. 283 Comparazione

p. 295 Dialogo con Luciano Semerani

p. 315 Bibliografia

p. 325 Filmografia

p. 329 Fonti Immagini

Introduzione

"Anche l'architettura è un arte dell'attesa propiziatoria,
non solo nel progetto e nella costruzione del teatro che presuppone lo spettacolo,
non solo nel progetto e nella costruzione dell'ospedale che fa sperare nel risanamento,
ma anche nell'ideazione della casa, che dà futuro
al convivere con persone, libri, amici, al gusto della vita".

Luciano Semerani, *Memoria Ascesi Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*,
a cura di Luciano Semerani, I-U-A-V, Marsilio, Venezia, 2006, p. 9

L'architettura è arte poietica poiché all'interno del rapporto tra progetto e costruzione si consumano le relazioni tra disegno e materia, bisogni individuali ed esigenze collettive, tessuto urbano e singolo edificio, necessità materiali e istanze spirituali. Poli complementari di questioni antiche, ci permettono di volta in volta di affrontare problemi immutati nel tempo ed esigono da una parte la ciclica verifica delle soluzioni consolidate, dall'altra lo scoprire necessarie evoluzioni e alternative attraverso la sperimentazione che ogni singola costruzione offre al progetto. Intrecci sottesi ad ogni manufatto, che l'*homo faber* va tessendo all'interno del proprio programma culturale,

innervando così il processo compositivo dei significati nascosti che inevitabilmente portano con sé tutti gli espedienti e i dispositivi che l'umanità ha "scoperto" o "inventato" per conoscere e spiegare la realtà: il numero, il simbolo, il mito, oggetto di rappresentazione nella formula del rito, esplicitano il rapporto tra mondo terreno e mondo delle idee nell'arte del costruire.

La comprensione di questo aspetto dell'architettura, sfuggente ad una lettura categorica, nonostante sia avvertito quale parte integrante e distintiva della disciplina, diventa indispensabile per interpretare l'opera all'interno della cornice culturale di appartenenza. Senza allontanarsi dalla realtà della costruzione, abbiamo cercato di individuare una corrispondenza tra gli elementi della composizione e la logica della struttura narrativa riferita all'abitare nella sua accezione più alta, quella che la descrive come tratto distintivo dell'essere umano, legata indissolubilmente alla semplice ed eterna necessità dell'uomo di possedere una casa. Se l'abitare è il discrimine delle azioni umane rispetto al naturale, il manufatto corrispondente è quello su cui lavorare per inquadrare la questione negli aspetti primordiali, elementari.

All'interno dell'infinito panorama dell'umano abitare, abbiamo scelto una particolare categoria, la casa d'artista. L'intellettuale che immagina e pensa la costruzione della propria dimora, la progetta e la realizza, rappresenta un caso unico in cui i rapporti reciproci tra committente, progettista, progetto e costruzione sono sovrapposti coincidendo in un'unica persona. Questa condizione lascia avanzare l'ipotesi che, in queste

architetture, si realizzi la perfetta aderenza del programma costruito al programma culturale in cui è inscritto. In altri termini vi è la massima riduzione del compromesso, lasciando venire alla luce una chiara visione dell'idea e del suo realizzarsi, eliminando al contempo il problema dello scegliere in funzione della casa o dell'artista che l'ha voluta.

La nostra non si configura come un'operazione filologica di un Wittkower, dove alla perfetta geometria del cerchio corrisponde necessariamente il significato della perfezione platonica recitata nel Timeo, ma l'allegoria e la metafora sono ermeneutica del racconto celato dalla forma architettonica.

Né siamo in grado di assicurare l'imparzialità che il nostro va predicando a proposito della lettura delle proporzioni nelle architetture del Palladio quando afferma che "potremmo essere accusati dell'errore, tanto spesso compiuto dai moderni autori in materia di proporzione, di individuare in un edificio rapporti cui l'architetto non aveva mai pensato".[1] Al contrario siamo perfettamente consapevoli, per dirla alla maniera di Giorgio Grassi, che forzature e artifici sono necessari per analizzare i modelli al fine di renderli funzionali e coerenti alla ragion d'essere di un occhio che mai sarà imparziale perché spinto da questo bisogno.[2]

La ricerca è un tentativo di lettura della pratica del costruire che possa tenere insieme tutti gli elementi della composizione ai differenti livelli semantici. Non ha senso, per noi, l'atrio circolare del Mantegna se non in relazione alla volontà di connetterlo al cielo sovrastante ricordando la Roma che scavò il tempio di tutte le divinità, alla presenza della sua collezione,

agli assi ortogonali che traguardano il *brolo* dalla strada attraversando il portale del dio-artista, al suo farsi spazio attraverso la matericità del muro abitato, al suo essere modello per il progetto di architettura.

Andrea Mantegna, quindi, è stato individuato come attore cardine di questa scena poiché in lui e nel periodo in cui vive, si sovrappongono una serie di questioni fondative per l'arte e l'architettura moderna nel momento della loro definizione primigenia. Da un lato il superamento del mondo antico proprio attraverso la sua riscoperta sia nelle arti che nella costruzione, dall'altro il passaggio dell'architettura e dell'arte da prassi artigiane a discipline intellettuali che tentano di codificare una teoria del proprio operare durante la stagione dei trattati. Muovendo i primi passi dalla catalogazione presente all'interno del *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio Martini, le riflessioni sulla casa d'artista quale tipo architettonico non hanno mostrato una coerente linea di sviluppo a causa dell'indefinibilità della stessa. L'artista, infatti, opera sempre all'interno del tipo della casa individuale, mentre la sua classificazione aderisce alla condizione sociale cui afferisce nel proprio tempo o dalla quale intende emanciparsi facendo proprie abitazioni di altri ceti. Mantegna è tra i primi artisti a rivendicare un differente ruolo sociale per sé e per la propria categoria e la sua casa è riconducibile agli schemi che descrivono l'abitazione del letterato umanista.

Nella lettura del tipo, basandoci sulla definizione fornita da Carlos Martì Arìs quale "principio ordinatore, secondo il quale una serie di elementi, governati da precise relazioni,

acquisiscono una determinata struttura",[3] abbiamo codificato i diagrammi di vuoto, pieno, geometria, compressione-dilatazione, addizione-sottrazione-moltiplicazione, per tentare una esegesi della costruzione attraverso le operazioni logiche alla base del processo compositivo

Questi ci hanno permesso di isolare - accanto all'elemento geometrico perfetto e la sua atavica relazione con il numero e il simbolo ad esso sotteso - il tema del percorso, i significati espliciti della facciata e quelli impliciti della soglia, il vuoto dell'atrio, il pieno materico del muro, la sua rottura plastica e la relazione che l'architettura instaura con il paesaggio a partire da se stessa. La nostra ipotesi è che le relazioni tra questi elementi strutturano una dimensione narrativa dell'abitare che permane pur decadendo la funzione primaria e permette di ricostruire, al di là delle spinte storiche e sociali, l'immagine del mondo di chi l'ha voluta. La realtà trova una dimensione figurativa sia all'interno dello spazio sociale che in quello fisico, nel suo rapporto tra vuoto e materia. L'architettura della casa dell'intellettuale è riduzione architettonica del mondo. Non metafora, non allegoria, ma forma-materia dell'ideale.

Questa chiave di lettura, però, che trova riscontro nell'astrazione dei diagrammi che abbiamo realizzato per rendere manifesti gli elementi di cui si serve la narrazione all'interno del progetto, non è forse in rotta di collisione con il concetto di "casa come me"? Delle due l'una. Oppure entrambi gli aspetti coesistono? Questa domanda ci ha portati a rivolgerci ad un'altra architettura enigmatica ed al contempo emblematica della personalità di chi l'ha voluta, aprendo la strada alla ricerca.

Se da un lato nella casa-tempio del Mantegna l'autoreferenzialità sembra emergere con più vigore rispetto ad una riflessione sul mondo, la lettura di Castel del monte, supportata dall'intero programma edilizio di Federico II di Svevia, sembra spostare l'equilibrio sulla coesistenza dei temi.

Un programma con precise necessità pratiche e al contempo carico di istanze ideali sottese ad una nitida visione della società, senza che sia tralasciata la celebrazione di sé. L'imperatore disegna l'immagine del mondo perfetto nel suo castello e al contempo sembra fare un autoritratto nel suo perfetto teorema geometrico.

Parallelamente, indagando le scritture dei trattati, abbiamo definito l'oggetto casa in relazione al significato della parola abitare, mettendo a nudo le tematiche ontologiche sull'essere e sullo spazio. Ripercorrendo alcuni sentieri già battuti da Martin Heidegger, abbiamo isolato le scelte compositive di Mantegna e Federico attraverso la rilettura moderna delle questioni sulla nascita dell'arte e sulla definizione di τέχνη.

Il confronto con l'operare della scultura, ha rivelato identico atteggiamento nei confronti della materia. Entrambi i manufatti a pianta centrale instaurano un rapporto con il corpo attraverso la logica compositiva, sempre controllata dalla geometria.

Il rinascimentale scava l'intera forma da un unico blocco, mentre il medioevale costruisce per gemmazione la cortina muraria che si rompe plasticamente senza soluzione di continuità tra interno ed esterno. Questo tornare indietro dal rinascimento al medioevo, questo muoversi trasversalmente tra

arte e architettura, è il "passo laterale" che ci permette di rileggere la narrazione nascosta nell'atrio ottagonale dell'ultimo imperatore; nella sua operazione di costruzione stereometrica, per necessità pratico-costruttive e scelte iconico-figurative, l'anticipazione della logica compositiva dell'orologiaio svizzero o la nuda classicità del maestro della *wind city,* entrambe in affinità elettiva con Federico II all'interno di una astrazione carica di significato.

La stessa astrazione dell'operare classico che Mantegna impone rileggendo il monumento romano del mausoleo, divenendo modello per l'architetto della Rotonda. In definitiva il Mantegna e lo Svevo ci offrono esperienze spaziali irripetibili e al contempo reinterpretabili poichè entrambe imperniate sul tipo consono alla casa individuale, la pianta centrale.

Le abitazioni di questi due intellettuali sono testi scritti in pietra e rappresentano uno dei possibili punti di partenza per tornare ad interrogarsi sulle forme dell'abitare contemporaneo alla luce delle nostre radici mediterranee.

[1] Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy editions, London, 1962; *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, ET Saggi 239, Einaudi, Torino, ottava edizione, 2010, Parte quarta, *Il problema della proporzione armonica*, *La rottura delle leggi della proporzione armonica*, p. 141

[2] Giorgio Grassi, Leon Battista Alberti e l'architettura Romana, Collana di Architettura, Franco Angeli, Milano, 2007*, Premessa*, p. 8

[3] Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell'identità – Il tipo in architettura*, premessa di Giorgio Grassi, Città Studi Edizioni, Novara, dodicesima ristampa 2014, p. 128

Fondamenti

Parte Prima

Il significato di Abitare

"Costruire significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell'uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città. Quanta cura per escogitare la collocazione esatta d'un ponte e d'una fontana, per dare a una strada di montagna la curva più economica che è al tempo stesso la più pura! […] Elevare fortificazioni in fin dei conti equivale a costruire dighe: equivale a trovare una linea sulla quale si può difendere una sponda o un impero, il punto dove sarà contenuto, arrestato, infranto, l'assalto delle onde o quello dei barbari. Costruire un porto, significa fecondare la bellezza d'un golfo. Fondare biblioteche, è come costruire ancora granai pubblici, ammassare riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire. Ho ricostruito molto: e ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di passato, coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo, quasi, verso un più lungo avvenire; significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti".

Marguerite Yourcenar, *Mèmorires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mèmoires d'Hadrien*, Edition Gallimard, Paris, 1974; Memorie di Adriano seguite da Taccuini di appunti, a cura di Lidia Storoni Mazzolani, Super Et, Einaudi, Torino, sedicesima ristampa, 2016, p. 120-121

Espressioni quotidiane come "abito in campagna, abito in città, abito in un appartamento", spesso corrispondono all'idea dello "stare in un preciso posto". Si limitano a fornire le coordinate spaziali con il fine di indicare il luogo della nostra abitazione – sovente rispetto a un centro – e accennano tutt'al più ad alcune sfumature di carattere sociale o economico in relazione alla zona di residenza nella città o nel suo *hinterland*.

Eppure "abitare" cela nel suo infinito principi propri dell'essere umano legati al suo modo di stare al mondo; racchiude le

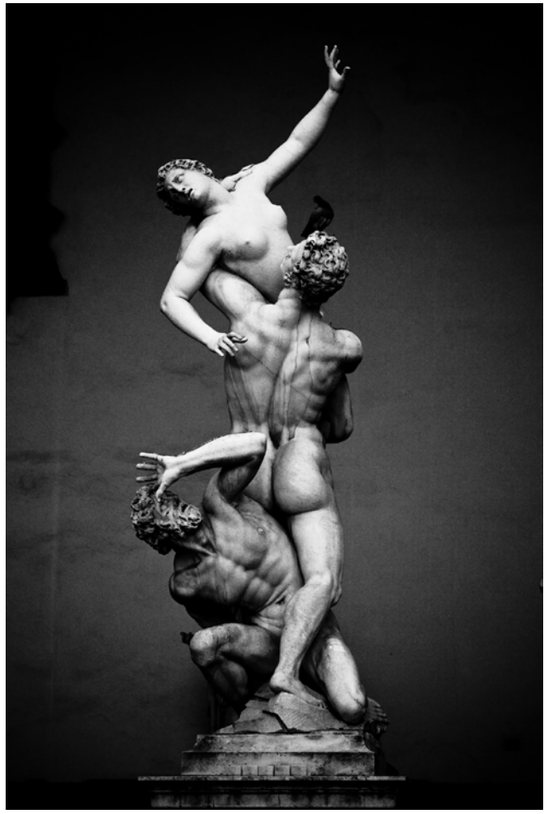
San Nicola all'Ofra, complesso rupestre, ingresso, Matera, IX sec d.C. circa.

relazioni che intercorrono tra l'individuo e sé stesso, tra questi e la collettività ed infine tra le differenti civiltà, consentendoci di comprendere i caratteri costitutivi della dimensione esistenziale dell'intera umanità. Abitare non significa semplicemente stare in un posto, abitare è una condizione atavica dell'uomo, cardine attorno a cui ruota la storia di tutte le civiltà.

L'alba dell'umanità sembra escludere, nella condizione primitiva, la possibilità che l'uomo abbia da sempre abitato la terra. I tempi più remoti hanno lasciato traccia di una lotta estrema per la sopravvivenza in cui la condizione nomade – seppure sia essa stessa un modo di abitare il pianeta considerandone l'estensione totale[1] – non ha permesso all'uomo di lasciare testimonianza della costruzione del proprio spazio.[2]

Edificare la propria dimora all'interno del naturale, affermare la propria presenza liberandosi della casualità della caverna, piegare un ramo per farne un riparo: costruire è l'atto discriminante dell'autodeterminazione di sé. A questa conclusione giunge il filosofo Martin Heidegger nel breve scritto intitolato "L'arte e lo spazio",[3] in cui, nel 1969, mette in crisi i capisaldi del suo pensiero esistenzialista: viene meno il primato ontologico sino ad allora accordato alla temporalità del *Dasein*, dell'*esser-ci* dell'essere, in luogo della fisicità legata al corpo e del rapporto che l'uomo instaura con lo spazio.

Cessando di ricondurre la spazialità alla temporalità dell'esistenza, riconosce lo spazio quale *urphanomen*[4] che determina la condizione primigenia dell'esistenza stessa, il modo di esistere dell'essere. Una riflessione che non a caso parte dalla capacità tutta umana di rappresentare e rappresentarsi attraverso l'arte,



Giambologna, *Il ratto delle sabine*, Loggia dei Lanzi, Firenze, 1574 – 1580

concentrandosi con quella che più di tutte interagisce con lo spazio attraverso la manipolazione della materia. Nel tentativo di descrivere la genesi della scultura, questa risulta essere un'operazione legata a un "circoscrivere", uno "scegliere" che di volta in volta finisce per "includere ed escludere rispetto ad un limite", introducendo così l'instaurarsi dello spazio che concede alla scultura il carattere di un accadere della verità dell'essere non come istituzione di dimensioni, misure, ordini, bensì di rapporti fisici che intercorrono tra corpo e vuoti, tra luoghi e contrade. "La scultura è una presa di possesso dello spazio? Una sorta di dominio dello spazio? La scultura corrisponde con ciò alla conquista tecno-scientifica dello spazio?".[5]

Martello e scalpello scalzano il primato accordato sinora alla poesia, quindi alla parola; domandarsi quali siano le implicazioni sull'uomo e quali le interazioni con esso passa attraverso la necessità di sperimentare "ciò che è proprio dello spazio". Poiché lo spazio è un concetto puro – che non è né quello uniforme di Galileo e Newton, né quello Kantiano di pura forma dell'intuire – non può essere compreso rimandando ad altro; ci obbliga a confrontarci con lo stretto passaggio dell'ascolto della parola e scorgere, nella dettatura del linguaggio, "il disboscare, il dissodare" proprio "del fare e del lasciare spazio". Giungiamo ad afferrare, in questo continuo rimando dal concetto alla φύσις – sostanza delle cose secondo Aristotele – che "il fare spazio è pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi in cui i destini sugli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità di possesso di una patria o nella

infelicità dell'esserne privi o nell'indifferenza rispetto all'una o all'altra possibilità [...]. Fare spazio conferisce la località che appresta di volta in volta un abitare".[6] Portato alla luce il senso dello spazio "La scultura sarebbe il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose".[7]

Ancor prima della capacità di dare un nome a ciò che lo circonda, svelando così a sé stesso il nome del mondo, ancor prima di comunicare con i propri simili per mezzo di un codice condiviso, l'uomo si autodetermina attraverso il manufatto che ne sancisce di fatto la capacità di modificare il naturale, di riscriverne la trama. Vi è innegabilmente una molteplicità di forme di vita sulla terra, soprattutto tra gli insetti come api e formiche, in grado di modificare la natura per costruire la propria dimora all'interno dell'*habitat* di appartenenza, ma già la colonizzazione di ogni angolo della terra da parte dell'umanità dovrebbe essere segnale di riflessione. Al momento ci basti il monito del Milizia già richiamato ne *L'architettura della città* a proposito della complessità dei fatti urbani: "Derivare la distribuzione architettonica dalle celle delle api è un andare a caccia d'insetti".[8]

Superata nella scala gerarchica dalla scultura, in virtù della sua privilegiata relazione diretta con la fisicità e di conseguenza la spazialità dell'uomo, la poesia recita un ruolo ugualmente importante, poiché espressione culturale di una ulteriore capacità di astrazione: il linguaggio.

Carlos Martì Arìs nello scritto *Borges nel suo labirinto,* dissertando dei silenzi necessari alle arti degli uomini, scrive che "Uno dei suoi temi fondamentali è il riconoscere che il nostro rapporto con il reale è fatalmente determinato dalla cultura. Nei suoi scritti appare spesso la figura del labirinto. I labirinti borgesiani sono deliberate costruzioni mentali, complessi artefatti prodotti dall'azione dell'uomo: sono, innanzi tutto, una metafora della cultura.

L'uomo vaga in questi labirinti cercando di interpretare la realtà, visto che può farlo solo attraverso questa sorta di seconda realtà, tessuta dal suo stesso intelletto, che noi chiamiamo cultura. Il labirinto della letteratura è concepito da Borges come qualcosa di ineluttabile: è l'unico modo possibile di abitare il mondo e di riconocscerlo".[9]

All'interno del labirinto del linguaggio si cela una delle chiavi di accesso per la comprensione del mondo; scavando nelle pieghe dell'evoluzione della parola è possibile scorgere i retaggi dei comportamenti primigeni dell'esistenza; l'etimo ci rivela ciò che è sempre stato e ciò che dovrebbe essere sempre il centro del dibattito architettonico.

Οἰκέω[10] racchiude sia l'idea di mettere dimora sia quella più articolata dell'amministrare, del regolare, del governare, sino a considerare inevitabilmente l'atto di essere abitato, esser posto, situato, che ha a che fare con lo spazio e con il disporre di esso nelle differenti scale dell'umano stare: la dimora, la città, il territorio. Un disporre di qualcosa che la radice latina, *habitare*,[11] esplicita con il diretto rimando ad *habere,* avere, portando nella dimensione di abitare il possesso del luogo. Abitare la

Ridley Scott, *Los Angeles*, in *Blade Runner*, 1982

propria casa, la propria città, il mondo nella sua interezza significa poterne disporre, poterlo amministrare, e tutto questo significa possederlo. Abitare, quindi, esprime il come l'uomo sta al mondo, cioè possedendo il proprio luogo nel mondo, disponendone e amministrandolo attraverso la costruzione della propria dimora, individuale o collettiva, e per estensione attraverso l'edificazione di tutto quello di cui necessita la sua civiltà.

Οἰκέω e *habere* lasciano emergere, assieme alla dimensione ontologica dell'abitare, quella sociale, protagonista dell'evoluzione degli agglomerati urbani, permettendoci di comprendere le relazioni che s'instaurano con il luogo abitato. Pur non investigando sulla città contemporanea, è innegabile che l'attuarsi della città-mondo,[12] solo teorizzata nell'immaginazione della fantascienza,[13] comporti una crisi – intesa come necessità di cambiamento – nella pratica dell'abitare e, quindi, nella costruzione della casa dal momento che viene meno uno dei presupposti fondamentali: la necessità primitiva di emanciparsi dal naturale.[14] Questa condizione, invero, è sperimentata a differenti gradi di intensità dal momento in cui l'uomo pone la prima pietra a fondamenta della propria casa. Lo spazio conquistato al caos diventa da subito una seconda natura in cui le relazioni tra gli elementi sono stabilite da colui che lo abita. Diventa il luogo antropologico, portatore di identità,[15] relazione[16] e storia[17] che permette di ritrovare, nella trascrizione spaziale delle pratiche sociali, la conferma del legame indissolubile tra la dimora dell'uomo e il suo modo stare al mondo.

La lettura del tessuto costruito del luogo diventa in definitiva un testo in cui ogni civiltà cristallizza il prorpio modo di abitare permettendo di ritrovare, nella trasposizione spaziale delle pratiche sociali, la conferma del legame diretto che intercorre tra la dimora dell'uomo e il suo modo di stare al mondo; tanto che "L'etnologo, dal canto suo, si vanta di poter decrittare attraverso l'organizzazione del luogo – la frontiera sempre postulata e marcata tra natura selvaggia e natura civilizzata, la ripartizione permanente o provvisoria delle terre coltivate o delle acque pescose, la pianta dei villaggi, la disposizione dell'habitat e le regole di residenza; in breve la geografia economica, sociale, politica e religiosa del gruppo – un ordine così vincolante, e comunque evidente, che la sua trascrizione nello spazio si presenta come una seconda natura".[18]

La lettura della città contemporanea, però, annuncia con sé la contraddizione della perdita dei valori originari che hanno spinto l'autore del teatro del mondo a scriverne una delle più belle dichiarazioni d'amore. Leggendo di Atene, scopriamo l'urbano come frutto del "passaggio della natura alla cultura", dove i poli generatori della città si estendono a tutte le architetture necessarie alla celebrazione quotidiana della civiltà ateniese, siano esse espressione della vita democratica o sociale, fatti urbani primari per dirla come il nostro, cui fa da contraltare la trama costituita dal tessuto delle abitazioni.

"Alla sua origine (Atene) non vi è la volontà di un sovrano, ma il rapporto con la natura sotto la forma del mito. Ma questa caratteristica della città greca, e ancora ripeto il suo modello ineguagliabile, non può essere compresa completamente se non si tiene conto di un altro fattore decisivo; la πόλις è una città-stato, i suoi abitanti appartengono alla città ma sono in gran parte dispersi nelle campagne. Il legame col territorio è fortissimo". [19]

Il racconto del mito della fondazione che aleggiava tra le architetture dell'antica Atene, sorte in un equilibrio perfetto tra intenzione e costruzione, oggi cede il campo ad una urbanistica tecnico-scientifica fatta di indici, numeri perfetti, meccanismi politici e zonizzazioni ereditate dall'utopia del secolo scorso che nulla hanno a che vedere con la pratica dell'abitare e la sua architettura:[20] la città-mondo non è più in grado di essere una seconda natura che è al contempo un luogo e un contesto, ma una seconda natura con leggi proprie avverse all'abitare che forse vanno nuovamente sfidate.[21]

L'uomo contemporaneo sembra non aver più bisogno di affermare con la stessa intensità e chiarezza dei suoi avi non tanto la sua perenne sfida alle forze naturali,[22] quanto la sua appartenenza alla terra. Questa condizione comporterebbe l'abbandono dell'eterno ritorno del mito: se è vero come scrive Aldo Rossi che non saranno mai più le condizioni che possono permetterci di edificare al pari degli antichi Ateniesi, è altrettanto vero che rinunciare al legame simbolico con la "madre terra", che da sempre accompagna l'uomo nell'avventura della costruzione, significherebbe utilizzare la superficie del pianeta come una mera tabula rasa su cui realizzare una asettica perfezione. "I miti sono arcaici ed esprimono l'idea della continuità e della ciclicità. Alludono a un substrato comune, all'archetipo, a tutto ciò che, oltre la mera soggettività,

Dimitrios Konstantinou, *Acropoli,* veduta da nord ovest, 1865
(Fotografia 3 dell'album AP16242, Musée Guimet, Parigi).

può convertirsi in veicolo o luogo di incontro per una cultura".[23] Nel suo invito a camminare per la città, quale pratica quotidiana di attualizzazione e riscoperta dello spazio urbano che altrimenti rimarrebbe un vuoto contenitore senza significato, il sociologo francese Michel de Certeau vede ormai nella "città instaurata dal discorso utopistico e urbanistico" un concetto operativo definito dalla "produzione di uno spazio proprio, la sostituzione di un non-tempo" a quello delle tradizioni e la "creazione di un soggetto universale anonimo che è la città stessa. [...] La città, allo stesso modo di un nome proprio, offre così la capacità di concepire lo spazio a partire da un numero finito di caratteristiche stabili, isolabili e articolate l'una sull'altra".[24]

La riflessione, quindi, pone il problema tutto contemporaneo di circoscrivere nuovamente i principi dell'abitare naufragati con la "fanciullezza dell'umanità" – affermazione dell'individualità, possesso del luogo e relazione con il mondo – all'interno della pratica del costruire, per prefigurarne una possibile evoluzione a partire dalla cellula che compone la trama degli agglomerati urbani: la casa.

Non essendo commisurato alle forze a nostra disposizione sistematizzare l'indagine nell'infinita classificazione del tipo, ci siamo prefissi l'obiettivo di comprendere come tali principi siano stati tradotti in architettura all'interno della particolare classe delle case degli intellettuali, poiché in grado di contenere istanze individuali e collettive nei momenti decisivi dell'evoluzione della disciplina. Committente di sé stesso, l'intellet-

tuale, l'artista, costruisce ed esibisce con la propria abitazione l'immagine di sé, per sé medesimo, per i contemporanei e per i posteri, senza compromessi. Esibisce il suo stare al mondo plasmando lo spazio della propria abitazione che, pur mutando funzione, continua ad esserne il racconto.

Questa volontà creatrice espressa nell'atavico atto di abitare, traslata all'umanità permette ad essa di affermarsi nel presente mediante la costruzione e di generare memoria attraverso le relazioni che queste instaurano con le sedimentazioni della città, trascendendo il mero atto pratico e caricandosi di significati più alti: chiave di lettura universale poiché qualsiasi civiltà manifesta gli aspetti peculiari della propria cultura rivelandosi a sé stessa e al mondo attraverso architettura.[25]

[1] *Mongol*, Russia, Kazakistan, Germania, Mongolia, CTB Film Company, 2007, Regia di Sergej Vladimirovic Bodrov.

Seppure la tenda mongola sia il risultato della cultura e dei costumi sociali del popolo che la abita non è, per noi, una testimonianza in grado di parlare qualora cessasse di essere costruita. Il suo racconto, la sua struttura narrativa, sarebbero notevolmente depotenziati senza il popolo che la utilizza. Le architetture temporanee come le tende, non sono comunque in grado di definire cambiamenti sostanziali alla natura circostante, limitandosi a fornire un'alcova adatta all'uomo nell'inospitale.

[2] *2001: A space Odyssey,* Gran Bretagna, Usa, Metro Goldwyn Mayer, 1968, Regia di Stanley Kubrick, *The dawn man*, min. 4:28-19:02

[3] Gianni Vattimo, *Introduzione*, p. 9-10, in Martin Heidegger, *L'arte e lo spazio*, traduzione di Carlo Angelino, Melagnolo 1979, Il nuovo melagnolo, Genova, 2000 Nel breve scritto è ridiscusso anche il concetto di verità-paradigma dell'*adequatio intellectus et rei* che ridefinisce le posizione di storicità e di linguaggio. Pone la verità quale orizzonte storico entro cui si dispiega il progetto dell'esistenza e accorda all'importanza del segno, ancor più del linguaggio, lo *status* di strumento privilegiato che "costruisce gli orizzonti entro cui il mondo diviene accessibile all'uomo [...]. L'uomo ha mondo perché anzitutto ha linguaggio come lingua storicamente determinata e portante, nella sua costituzione, la specifica possibilità di esperienza di una umanità storica".

[4] Martin Heidegger, op. cit. p. 23

"Lo spazio - appartiene al dominio di quei fenomeni originari che secondo quanto dice Goethe al loro contatto provocano nell'uomo una sorta di paura che si impadronisce di lui fino all'angoscia?".

[5] *ibidem* p. 19

[6] *ibidem* p. 27

[7] *ibidem* p. 33

[8] Francesco Milizia, *Principi di Architettura Civile*, a cura di Giovanni Antolini, seconda edizione milanese, per Serafino Majocchi, Contrada dè Profumieri, Milano, 1847. Parte seconda, Libro terzo, Capitolo primo, *Della distribuzione in generale*, p. 201

[9] Carlos Martì Arìs, *Silenzi eloquenti, Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza,* a cura di Simona Pierini, Titolo originale: *Silencios Elocuentes*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Settima ristampa, Milano, 2013, p. 23

[10] Lorenzo Rocci, *Vocabolario Greco Italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Terza edizione 1943, Trentasettesima edizione, Roma, 1993

[11] Abitare v. tr. e intr. [dal lat. habitare, propr. «tenere», frequent. Di habere «avere»] (io àbito, ecc.). – Disponibile all'indirizzo http://www.treccani.it/vocabolario/abitare/ (URL consultato il 15/01/2015)

[12] Marc Augè, *Non-lieux,* Editions du Seuil, 1992; *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità,* Elèuthera, Milano, Gennaio 2010. *Urbanizzazione e architettura,* p.12

Nella prefazione al testo che teorizza l'attualità quale periodo storico della surmodernità, a seguito della riflessione sulla caduta delle frontiere alla base della mondializzazione – non quale caduta di tutte le forme di esclusione, ma come omogeneizzazione livellante che sottopone tutto al medesimo controllo – a proposito delle città afferma che "L'urbanizzazione del mondo si inscrive in questa evoluzione; o meglio essa ne è l'espressione più spettacolare. L'urbanizzazione corrisponde contemporaneamente all'estensione delle grandi metropoli e, lungo le coste e lungo le vie di circolazione, all'estensione dei *filamenti urbani* individuati da Le Bras. Completa il quadro il fatto che la vita politica ed economica del pianeta dipende dai centri decisionali situati nelle grandi metropoli mondiali, tutte interconnesse fra loro al punto da costruire nel loro complesso una sorta di *metacittà virtuale* (Paul Virilio). Il mondo è una immensa città. E' un mondo-città."

[13] Isaac Asimov, *Fundation, Fundation and Empire, Second Fundation, Fundation's Edge,* 1951, 1952, 1953, 1982, *Il ciclo delle fondazioni,* Oscar bestsellers, Milano, Mondadori, ventiquattresima ristampa, 2013.

"TRANTOR. Raggiunse il massimo sviluppo all'inizio del tredicesimo millennio. Ininterrottamente al centro del Governo Imperiale per centinaia di generazioni, situata nella regione centrale della Galassia tra i pianeti più popolati e progrediti del sistema, era naturalmente destinata a diventare l'agglomerato urbano più abitato e ricco che la razza umana avesse mai visto.

La sua urbanizzazione, con un incremento costante, aveva a un certo punto raggiunto il limite massimo. L'intera superficie del pianeta, 75 milioni di miglia quadrate, era un'unica città. La popolazione aveva raggiunto i quaranta miliardi di abitanti.

Quasi tutte queste persone dedicavano il loro tempo alle necessità amministrative dell'Impero, e non erano certo troppe per il complicato compito che avevano da svolgere [..]. Ogni giorno, decine di migliaia di astronavi scaricavano i prodotti di venti pianeti agricoli per le mense dei cittadini di Trantor. ENCICLOPEDIA GALATTICA, Per gentile concessione dell'editore, 116ª edizione, pubblicata nel 1020 E.F. Dalle Edizioni Enciclopedia Galattica, Terminus."

[14] Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983; *Il tempo e lo spazio – La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, traduzione di Barnaba Maj, Il Mulino, Bologna, nuova edizione, 2007. *La natura dello spazio*, p. 205

All'interno del capitolo in cui l'autore si concentra sulla mutata percezione dello spazio durante gli inizi del secolo scorso, trova spazio una digressione letteraria in cui il racconto *Cuore di tenebre* (1899) di Conrad è paradigmatico della necessità tutta umana di sfidare lo spazio deserto. "Il viaggio di Marlow è una allegoria a rovescio della storia dell'umanità, una devoluzione delle specie nel passato, nelle tenebre, nel nulla". Scrive Conrad, mentre il protagonista risale il fiume Congo spingendosi all'interno della foresta pluviale, "«tutt'intorno e nell'aria un gran silenzio»: risalire il fiume, egli osservò, era come viaggiare all'indietro verso i più lontani primordi del mondo, quando la vegetazione cresceva sfrenata sulla terra, ma malgrado la flora lussureggiante questo mondo sembrava fosse «un fiume deserto, un silenzio immane, una foresta impenetrabile». […] C'erano esplosioni di urla, che cessavano improvvisamente e lasciavano «un silenzio quasi altrettanto terribile e smodato»: ma quella tranquillità non somigliava alla pace «era la tranquillità di una forza implacabile che covava un'intenzione impenetrabile»".

[15] Marc Augè, opera cit., p. 60

"Nascere significa nascere in un luogo, essere assegnato a una residenza. In questo senso il luogo di nascita è costitutivo dell'identità individuale […]".

[16] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire,* Edition Gallimard, Paris, 1990; L'invenzione del quotidiano, Classici & Contemporanei, Edizioni Lavoro, Roma, prima ristampa, 2012, p. 176

Nella definizione di luogo quale "ordine secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza", vi è postulata l'esistenza di relazioni tra gli elementi che insistono nel luogo, quindi deducibili. De Certeau aggiunge il movimento per caratterizzare lo spazio: "Si ha uno spazio dal momento in cui si prendono in considerazione vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo. Lo spazio è un incrocio di entità mobili".

Corollario di queste argomentazioni è che lo spazio contiene i luoghi, poiché esso è "un luogo praticato". Qui entra in gioco la possibilità di individuare uno

spazio geometrico e uno *spazio antropologico* (Merleau-Ponty), dove l'esperienza dello spazio si da come rapporto con il mondo giungendo, come heidegger (n.d.r.), a definire l'esistenza come spaziale. "La prospettiva è determinata da una fenomenologia dell'essere nel mondo."

[17] Marc Augè, opera cit. p. 61

"Storico, infine, il luogo lo è necessariamente dal momento in cui, coniugando identità e relazione, esso si definisce a partire da una stabilità minima. Lo è nella misura in cui coloro che vivono possono riconoscervi dei riferimenti che non devono essere oggetti di conoscenza. Il luogo antropologico, per essi, è storico nella esatta misura in cui sfugge alla storia come scienza".

[18] Marc Augè, *ibidem*, p. 53

[19] Aldo Rossi, *L'architettura della città,* Quodlibet Abitare 4, Quodlibet, Macerata, seconda edizione, Marzo 2012, p. 151-153

[20] Michel de Certeau, opera cit. p. 147

[21] Perché i concetti di *co-housing*, *bottom-up*, *green-building-economy*, sono oggi l'attualità del dibattito? Perché la metropoli ha la necessità di ripensare i modelli dell'abitare in un apparente ritorno al passato in cui nella città mediterranea era naturale affacciarsi su spazi comuni, – il vicinato dei sassi dell'antica Matera, i vuoti della *qasbha* Araba – il recupero delle acque piovane una pratica consueta, l'attenzione alla tecnica costruttiva muraria permetteva il necessario comfort climatico all'interno dell'abitazione e la posizione pensata per sfruttare al massimo soleggiamento e venti dominanti? Perché ciò che la modernità scacciava come primitivo, oggi, torna ad aleggiare nelle nuove architetture? Quello che i centri storici delle nostre città millenarie raccontano sono modi di abitare regolati da principi cui l'uomo sembra non poter prescindere.

[22] Peter Eisenman, *Contropiede*, a cura di Silvio Cassarà, Skira, Ginevra-Milano, giugno 2005, p. 124

"Dai tempi dei romani, quando l'incrocio tra cardo e decumano segnava il topos dell'accampamento militare, l'uomo ha sempre definito il luogo come il segno - che si trattasse di una croce o di un quadrato, di una radura nella foresta o di un ponte sul fiume - della sua lotta per domare la natura. Ma oggi due fatti nuovi hanno messo in discussione il modo tradizionale di contrassegnare i luoghi.

In primo luogo la tecnologia ha sopraffatto la natura - automobili e aeroplani, potenzialmente accessibili senza limitazioni, hanno reso obsolete le griglie razionali e gli schemi radiali del XIX secolo; in secondo luogo, il pensiero moderno ha

trovato "dell'irragionevolezza" nella ragione tradizionale e si è visto che la logica contiene l'illogico. […] In architettura lo si vede perché si è messo in dubbio che abbia ancora senso per l'uomo contrassegnare le proprie conquiste sulla natura e inoltre perché si riconosce che il luogo (topos) ha sempre contenuto un "non luogo" (utopia)".

[23] Carlos Martì Arìs, op. cit., *Rothko e il carattere sacro dell'arte*, p. 85

[24] Michel de Certeau, opera cit. p. 147

[25] Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, traduzione di Luciano Migotto, Collezione Biblioteca, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, prima ristampa, Novembre 1991, p. XI

Nell'introduzione al volume che contiene la sua traduzione all'opera Vitruviana, Luciano Migotto sembra riprendere i concetti di Heidegger e superando con decisione il confine tra speculazione e realtà, tra spazio astratto e spazio naturale, fa risalire ai primi tentativi di codificazione della disciplina il carattere culturale e sociale dell'architettura, mediante il ragionato riferimento alla figura dell'architetto intellettuale descritta da Vitruvio nel *Libro Primo* della sua opera, affermando che "ciò che ha preso avvio come intento mimetico (o come pura creazione?), come riproduzione e reinvenzione artificiale e artificiosa di uno spazio, sebbene inizialmente motivato da un'esigenza pratica, si è immediatamente rivelato forza interagente e modificatrice, "snaturante" anche, fino al punto che nell'intreccio che si determina tra natura e artificio si sono sfumati o addirittura persi i connotati e le specificità dei due termini; questo almeno da un punto di vista antropocentrico.

Dove l'antropocentrismo è proiezione di sé, tentativo di rintracciare attraverso la metafora architettonica il senso di una propria collocazione nello spazio, punto di mediazione tra l'esigenza di soddisfare un bisogno primario e nel contempo sancire una propria "esistenzialità" ed "entità" che trovino legittimazione in senso temporale e una continuità rintracciabile nella perpetuazione e nel recupero, anche a posteriori, della memoria di sé tramite il dato archeologico".

Sulla dimensione intellettuale dell'architetto Vitruvio, De Architettura, Libro Primo, I, La formazione dell'architetto e in particolare "Quindi essendo questa disciplina così vasta e ricca, per svariati e molteplici apporti culturali, non credo che uno possa da un giorno all'altro definirsi a buon diritto architetto, ma solo colui che fin dalla fanciullezza si sia addentrato per gradi in questa materia e, dotato di una buona formazione letteraria ed artistica in genere, sia giunto al sommo tempio dell'architettura". p. 7-21

La disciplina dell'Architettura

"Architettore chiamerò io colui che saprà con certa e maravigliosa ragione, e regola, sì con la mente, e con lo animo divisare".

Leon Battista Alberti, *Dell'architettura libri dieci*, traduzione di Cosimo Bartoli, Raccolta dei classici italiani di architettura civile da Leon Battista Alberti fino al secolo XIX, Volume primo, Coi tipi di Vincenzo Ferrario, Milano, 1833, p. XXI

Nella stagione dei trattati il tentativo di codificare una struttura teorica della disciplina ha ricondotto cause e processi dei fatti urbani alle origini dell'abitare; l'abbandono della condizione primitiva, caratterizzata da una vita condotta alla stregua di belve prive di linguaggio e organizzazione, sarebbe il risultato della volontà di edificare. Il *De architettura* ci permette di immaginare una scena della vita da primati quando, a ragione, non era possibile distinguerci dalle scimmie: i primi momenti di vita condivisa dell'umanità coincidono con lo stare insieme accanto ad un focolare, elemento che ci contraddistingue

Marc-Antoine Laugier, *Frontespizio dell'Essai sur l'architecture*, ed. 1755

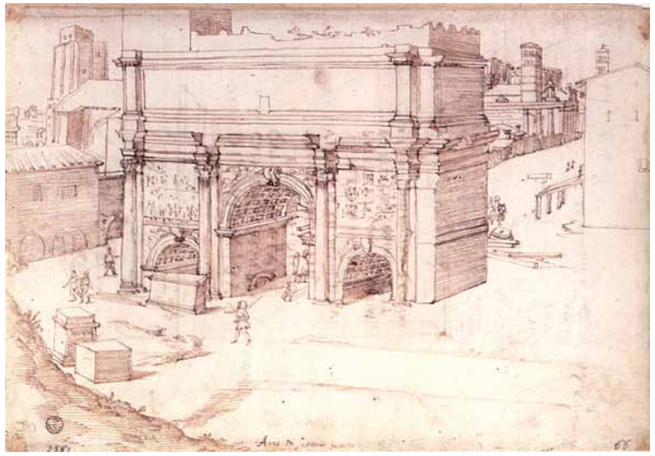
dalle bestie, qui scaturito da un improbabile sfregarsi di rami a causa del vento durante un temporale. Questo calore accidentale, questo improvviso balenare di luce nella notte è al contempo causa del riunirsi degli uomini e spinta alla necessità di comunicare per mostrare agli altri i benefici della scoperta, dando vita al linguaggio. Il focolare diverrà nelle future abitazioni fulcro della casa e simbolo del primordiale riunirsi che grazie alla condivisione della parola si strutturerà negli ordinamenti sociali di quella che sarà la futura civiltà.

In realtà l'intento di questo passaggio non è quello di argomentare astrattamente le origini dell'architettura,[1] bensì quello di ricondurre i fondamenti e l'evoluzione delle tecniche costruttive all'imitazione scaturita dall'osservazione,[2] riallacciandosi al principio dell'estetica classica di mimesi naturale.[3]

Il *De Architectura*, però, è un opera aperta dove i significati più profondi sono nascosti nella frammentaria trama teorica.[4]

Ripercorrendo il mito della fondazione, intravediamo nella dissertazione di Vitruvio l'esaltazione del popolo romano in grado di dare vita a una civiltà evoluta che dominerà il mondo grazie ai suoi costumi codificati secondo regole condivise: il diritto che definisce i rapporti sociali troverà trascrizione architettonica nella totalità dell'impero.

Il processo evolutivo, quindi, nasce attorno al focolare e si struttura nel linguaggio, mettendo in luce un primo aspetto fondativo: circoscrive la questione sociale quale parte integrante del costruire e impone una logica di causa-effetto richiamando architettura alla sua responsabilità di essere una puntuale risposta alle esigenze della collettività.



Giovanni Antonio Dosio, Veduta dell'arco di Settimio Severo, 1560 - 1565

La spinta al costruire deriva dall'essere, per l'uomo, un animale sociale. Costruendo per stare insieme esprime al contempo i tratti peculiari della propria civiltà, richiudendo il cerchio sulla disciplina quale depositaria dell'eredità culturale di un popolo e, quindi, della sua identità.

Questa responsabilità non sarà mai messa in discussione anche da chi, molti secoli più tardi, andrà interrogando i frammenti della città eterna alla ricerca delle origini di quella che nella stagione rinascimentale abbandona la condizione di mestiere tecnico-pratico per innalzarsi allo status di disciplina intellettuale: rivolgersi al mondo classico, paradigma di perfezione per l'equilibrio dimostrato tra intento e realizzazione, è sentiero obbligato per chi descrive il suo errare tra le rovine imperiali come il tentativo di svelare il racconto delle regole compositive presente nei lacerti delle architetture nascosti sotto la polvere. Leon Battista Alberti si prefigge il compito di riportare "i principi, le regole e le condizioni di quell'architettura, cioè la perfetta coordinazione di fini e di mezzi, di programmi e di scelte sul piano tecnico [...]". Roma è il punto più alto che si potesse raggiungere in quel periodo in quelle condizioni. A partire dalle sue rovine ha come obiettivo una teoria della progettazione fondata su questo postulato e "[...] riprendendo da capo i fili del suo lavoro ha fatto vedere come prende forma, attraverso lo studio e l'apprendimento tecnico dalle opere maestre dell'architettura antica, una definita e coerente idea di architettura, e come, solo dopo averla fatta nostra, solo dopo averla fatta diventare il frutto autentico della nostra riflessione, solo a quel punto si possa iniziare a costruire, senza

avere altro obiettivo che la messa in opera di quell'idea".[5] Non individua altresì le ragioni dell'architettura nel pozzo o nel focolare regalato accidentalmente dalla natura.

La prima preoccupazione dell'uomo è la necessità di protezione dai nemici e dalle forze naturali da cui scaturiscono gli elementi cardine del costruire: il tetto e il recinto.[6] Archetipi costruttivi che lo difendono da sole e pioggia, bestie e nemici, principio dell'avventura umana della costruzione che proseguirà attraverso l'apertura di una porta e di una finestra per necessità di transito e di salubrità. Il confronto con la potenza naturale, misura dell'eterno rispetto all'opera dell'uomo,[7] spinge ad edificare la propria casa: una precisa volontà di stanziarsi in luoghi sicuri, ricchi di tutto ciò che è necessario alla vita e in grado di accogliere le comunità. Solo in un secondo momento sarà stabilito un ordine gerarchico nella sfera delle relazioni umane che si traduce in un ordine spaziale. I concetti di pubblico e di privato nascono dalla successiva necessità di separare le differenti attività umane, responsabili dell'organizzazione della società che con il progredire della tecnica impara a costruire i propri spazi. Innalza edifici che, seppur molto diversi tra loro per forma e funzione, asseverano il principio basilare di accogliere l'uomo.[8]

Gli edifici però, sia che sorgano con il fine di soddisfare bisogni vitali, sia che vengano eretti per manifestare l'ingegno di una civiltà, sono tutti realizzati dall'uomo per l'uomo che si differenzia dalle bestie per la ragione e le arti e lo fa ulteriormente dai suoi simili per l'appartenenza a contesti socio-culturali differenti. "Ma quanto il pensiero ed il discorso

dello edificare diletti, e sia fitto dentro ne gli animi degli uomini, si vede da molte cose e da questa ancora, che tu non troverai nessuno, purché egli abbia il modo, che non abbia dentro una certa inclinazione di edificare qualche cosa. E che se egli arà col pensiero trovato cosa alcuna appartenere allo edificare, volentieri da se stesso non lo dica e non la manifesti all'uso degli uomini, quasi che sforzato dalla natura. […] Chi sarà colui che non si reputi ad onore l'avere edificato; essendo reputato ancora a gloria l'aver fatte un poco accuratamente le propie case ov'egli abiti? […] Quanta autorità abbia arrecato l'edificare all'imperio e nome romano non accrescerò […] E chi è stato quello in fra i grandissimi e prudentissimi principi, che tra le prime lor cure, o pensieri di perpetuare il nome e la posterità sua, non si sia servito dell'architettura?".[9]

Anticipando le riflessioni filosofiche e antropologiche del novecento, l'Alberti trascenderà immediatamente lo sviluppo sistematico delle tecniche costruttive assegnando all'architettura lo status di atto distintivo dell'umanità. Edificare è insito nella mente umana, è un istinto primordiale che scaturisce dalla lotta primitiva tra l'uomo e le forze naturali, dapprima per la mera necessità di sopravvivere a queste, poi per piegarne le forze al suo servizio. Nessuno purché ne abbia modo, può non sentire il richiamo alla costruzione! Al punto che non vi è che onore in chi ha edificato con cura la propria casa. Non vi è società umana che non abbia tratto autorità e beneficio dai propri edifici, nessuno che avesse avuto voglia o necessità di scrivere nella memoria futura sé stesso, i propri costumi, le proprie gesta ha fatto a meno di architettura.

Ottavio Bertozzi Scamozzi, *Chiesa del Redentore*,
in *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 1796

Ripercorrere il sentiero tracciato dalle riflessioni degli antichi sembra confermare ciò che abbiamo individuato dall'ascolto della parola abitare. Vengono alla luce due rapporti fondamentali alla base dell'architettura, del costruire, dell'abitare: il naturale in relazione all'antropico e l'individualità in relazione alla collettività. Nella costruzione del proprio spazio i termini sono complementari nella definizione di due aspetti che potremmo definire fondativi della questione, riassumibili rispettivamente nei concetti di necessità e socialità.

Questi due poli, così individuati, lasciano intendere che il lato tecnico nelle vicende dei manufatti urbani non è determinante nella definizione di una disciplina del costruire. Paradosso se consideriamo che la maggior parte dei trattati affrontano minuziosamente la questione tecnico-pratica, dalla disamina dei materiali ai problemi costruttivi. Eppure tutti sono pervasi di quella autonomia della disciplina che andrà a definire una condizione di indipendenza dal fatto costruito, affrancando il progetto dal confronto con il naturale per affermarne esclusivamente la natura razionale. Parlando della prospettiva quale strumento di rappresentazione decisivo per l'architettura, ad esempio, Eisenman afferma che "Per Palladio la prospettiva era artificiale e non naturale; la si poteva usare per spezzare il rapporto tra uomo e natura. Per Palladio, l'uomo diventa la nuova natura e la prospettiva si trasforma da stato di natura a strumento di rappresentazione – una tecnica in rapporto con l'uomo. Secondo Giulio Carlo Argan, l'architettura di Palladio non si propone di rappresentare lo spazio, ossia di rappresentare la legge naturale, quanto di rappresentare un sistema di

logica di fabbricazione di valore assoluto disgiunto da ogni significato (G.C. Argan *The importance of Sanmicheli in the formation of Palladio* in *Reinassance Art*, ed. Creighton Gilbert, Harper and Rowe, New York 1973, p.173).

Il valore assoluto era l'architettura stessa. […] Per Palladio, l'immagine diventa un segno e il segno non è tanto una rappresentazione dell'alterità quanto un codice per il proprio sistema interno. Questo introduceva un secondo aspetto del rapporto tra soggetto e oggetto. Ora l'oggetto diventava la casa dell'uomo, non la casa della natura".[10]

Palladio lascerà parlare il progetto nel suo trattato: non descriverà minuziosamente la casa latina, bensì ne lascerà vedere la sua personale riscrittura; non si dilungherà nella disamina della nascita di architettura, ma accetterà, come moltissimi, le tesi del maestro latino inverando l'affermazione del rinascimentale, secondo cui il disegno è una "ferma e gagliarda preordinazione concepita dall'animo".[11]

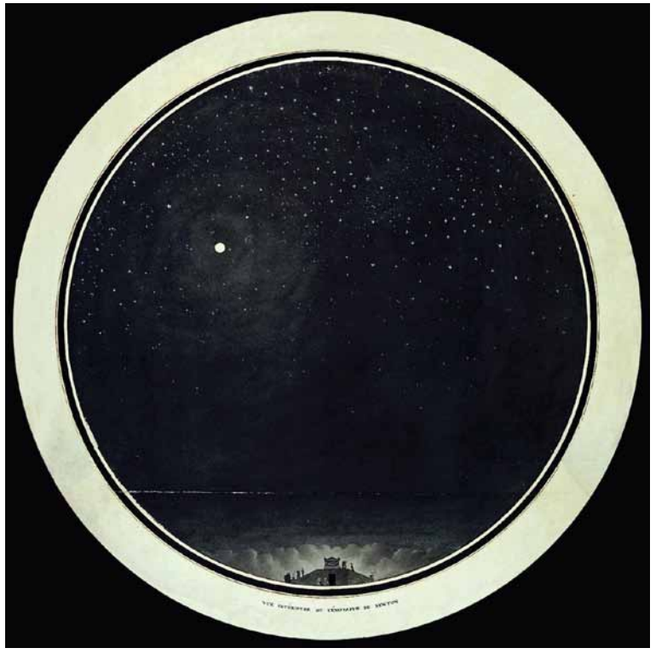
Nella stagione più antica le tracce di una questione moderna, che troverà prima nel razionalismo di Boullée, poi nel foglio quadrettato di Durand, i presupposti per una "autonomia razionale della disciplina che deve di volta in volta incontrarsi con la singolarità autobiografica dell'esperienza".[12]

Nell'introduzione all'edizione italiana dell'*Architecture - Essai sur l'art*, infatti, Aldo Rossi descrive il suo personale punto di vista sul trattato di Boullée sottolineando il rifiuto del funzionalismo che il francese afferma esistere sin dai tempi di Vitruvio: "Cos'è architettura? La definirò io, con Vitruvio, l'arte del costruire? Certamente no. Vi è in questa definizione un

errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione. I nostri primi padri costruirono le loro capanne dopo averne costruita l'immagine. E' questa produzione dello spirito, questa creazione che costituisce l'architettura [...]".[13] Per Rossi, Boullée si propone di costruire un sistema logico dell'architettura isolando le ragioni scientifiche – pratiche – e interrogandosi sull'incontro di questa con la composizione e la "singolarità autobiografica dell'esperienza". In questo è un architetto razionalista, nella misura in cui definisce l'architettura non come l'arte del costruire, ma come arte che si realizza mediante la tecnica del costruire. "Il maggior interesse che proviamo nel Boullée teorico, oltre quindi l'interesse per l'artista e per l'opera è in questo rifiuto della posizione funzionalista dell'architettura e nel conseguente rifiuto di identificare il pensiero dell'architettura con l'opera costruita; il progetto architettonico con il fatto urbano".[14]

La riflessione architettonica, quindi, oltre che essere un fatto esclusivamente umano, è disgiunta dalla effettiva realizzazione dei suoi propositi. E' una disciplina autonoma che si invera attraverso i differenti livelli della ricerca intellettuale, del progetto, della costruzione. Se siamo arrivati dall'abitare all'architettura seguendo il principio della costruzione del proprio spazio, è proprio nella caratterizzazione dello spazio che dobbiamo cercare di risolvere l'apparente contraddizione.

Lo spazio, attraverso l'architettura, non è più un qualcosa che ha a che fare con la natura, è una prerogativa umana all'interno dell'evento naturale attraverso cui l'uomo si afferma.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio di Newton,* vista interna, 1982

Lo spazio non è proprio della natura, lo spazio è proprio dell'uomo, serve all'uomo per "farsi spazio" nella natura; attraverso architettura viene pensato, codificato, manipolato, inverato. In questi termini possiamo riconoscere, a nostro avviso, la vocazione astratta della disciplina che ci consente di concordare con il francese nella sua istanza di indipendenza dal fatto costruito e al tempo stesso ci riavvicina all'antico maestro nel richiamare architettura al suo genoma di arte poietica che trova nella trascrizione della costruzione il necessario punto di arrivo, senza il quale rimarrebbe sterile astrazione.

Ecco perché il recinto perde la sua funzione di difesa per essere letto come elemento di un abaco che opportunamente utilizzato serve a dare dignità agli edifici sacri alla maniera degli antichi, caricandolo con i significati del rito.

La scomposizione del processo architettonico in differenti unità che assemblate generano il progetto rivela la natura astratta della grammatica della disciplina. Ormai architettura non è più una riproduzione mimetica del naturale circostante, né un semplice sapere tecnico deputato a condurre la costruzione, ma una ricerca di principi astratti e di una logica che possa guidare la composizione applicando quei principi, prerogativa umana di ordine razionale e spirito divino della creazione.[15]

Il disegno diventa custode di questa autonomia. La rappresentazione del progetto, ormai libera di esprimere altro che se stessa, cela le regole compositive che ne fanno un paradigma aperto, aprendolo alle letture di chi, come nel nostro caso, cerca comprenderne i meccanismi. Questo presupposto

è fondamentale perché garantisce l'accesso di questi attraverso il processo inverso, ossia nell'interpretazione della forma costruita attraverso i nostri diagrammi, restituendo i passaggi che l'hanno generata. Compressione, dilatazione, pieno-vuoto, matrice geometrica sono la costruzione logica, non una prassi sistematica che preordina il risultato finale, che lascia aperta la strada all'evoluzione pur partendo sempre dalle stesse premesse e garantisce letture differenti nel tempo.

La lettura dell'architettura dell'abitare, dunque, comporta istanze di necessità, socialità, e astrazione nella misura in cui afferiscono ai principi compositivi legati alla sfera della costruzione.

[1] Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, traduzione di Luciano Migotto, Collezione Biblioteca, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, prima ristampa, Novembre 1991, Libro secondo, I. *Le origini dell'edilizia,* capo ottavo, p. 71

"Qui non si vuole infatti parlare astrattamente delle origini dell'architettura, ma piuttosto dello sviluppo delle tecniche costruttive e della loro graduale evoluzione con i successivi apporti di nuove conoscenze, fino agli attuali livelli di perfezione".

[2] *ibidem*, Libro secondo, I. *Le origini dell'edilizia,* capo primo e secondo, p. 66-67

"Così cominciarono in quella prima forma di aggregazione sociale chi a costruire capanne di frasche, chi a scavare caverne sotto i monti chi, imitando i nidi delle rondini e le loro costruzioni, a erigere dei ripari con rami e fango sotto cui rifugiarsi". Cfr. Luciano Migotto nota 45 a p. 545 sui riferimenti culturali di Vitruvio.

[3] *ibidem*, Cfr. Luciano Migotto nota 46, p. 545

Il concetto di mimesi naturale, però, sarà introdotto solamente nel V secolo a.C. da Democrito assumendo il significato di "fare come", imitazione. "Noi siamo stati discepoli delle bestie nelle arti più importanti. Del ragno nel tessere e nel rammendare, della rondine nel costruire case, degli uccelli canterini, del cigno e dell'usignolo nel canto, con l'imitazione" (Democrito in Plutarco, *Sull'intelligenza degli animali,* 974 a). In principio *mimesis* "non significa l'atto di rappresentare qualcosa già necessariamente noto, quanto piuttosto la capacità di esibire la rappresentazione di qualcosa, in modo che essa sia presente, rappresentata appunto, nella sua forma sensibile e, come tale, produca piacere (non tanto per l'esattezza del copiare, quanto per l'illusione evocativa che suscita)." (Remo Bodei, Le Forme del Bello, Bologna, Il Mulino, Gennaio 1996). In questo senso, successivamente, architettura recupererà il significato originario della mimesi divenendo appunto rappresentazione reale del modello spaziale che l'uomo esprime ai vari livelli del progetto e della costruzione.

[4] *ibidem*, Cfr. Luciano Migotto, introduzione, p. IX-X

Il *De Architectura* è un opera in cui gli aspetti più suggestivi sono "rintracciabili in un percorso sotterraneo, a volte impercettibile e frammentario," dove "l'indeterminatezza di taluni assunti, unitamente alla complessità tematica […] hanno consentito, nel corso del tempo, varie ipotesi di lettura e diverse soluzioni a seconda di come mutassero i punti di vista nell'ambito della contestualizzazione storica. Un'opera aperta, quindi, che pur partendo dalla esigenza di una rigorosa codificazione canonica di generi e stili e dal dichiarato intento di fornire uno strumento pratico e funzionale all'arte dell'edificare, non ha tuttavia precluso la possibilità ad altri percorsi interpretativi […]".

[5] Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura Romana*, Collana di Architettura, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 7 e p. 33

[6] Leon Battista Alberti, *Dell'architettura libri dieci*, traduzione di Cosimo Bartoli, *Raccolta dei classici italiani di architettura civile da Leon Battista Alberti fino al secolo XIX, Volume primo*, Coi tipi di Vincenzo Ferrario, Milano, 1833, Proemio, p. XXII

"Sono stati alcuni che hanno detto, che l'acqua, o vero il fuoco furono le cagioni principali che fecero che gli uomini si ragunassero insieme: ma a noi che consideriamo la utilità e necessità delle coperture e delle mura, facilmente sarà persuaso, che questa sia stata la cagione principale di conciliare e ragunare gli uomini insieme. Ma non per questa sola cagione siamo obbligati allo architettore, cioè perchè e' ne abbi fatti i cari e sicuri luoghi, dove possiamo rifuggendo, difenderci da l'ardore del sole, da i freddi e dalle tempeste (avvega che ciò sia beneficio non piccolo) ma per questa ancora, cioè, perché egli ha trovato molte cose privatamente e pubblicamente senza dubbio utilissime, ed allo uso della vita umana sommamente accomodate".

[7] *ibidem*, Libro secondo, capo secondo, p. 36

"E se bene alcuna volta si contrasta contro la forza della natura con qualche mole, o con qualche forza si storce, ella pure è tale che ella saprà superare, e gittar via ciò che se gli contrappone, e l'impedisce; ed ogni repugnantissimo ostacolo, per dir così, di tutte le cose, che se gli oppongono con la di giorno in giorno continua perseveranza, col tempo e con la abbondanza, rovina e getta per terra tutto".

[8] *ibidem*, Libro quarto, capo primo, p. 104

Libro primo, capo secondo. "Procacciononsi gli uomini da principio in alcuno sicuro paese luoghi dove fermarsi: ed avendo quivi trovato sito comodo e grato a' bisogni loro, in tal maniera vi si alloggiarono, che le private e le pubbliche cose non vi si avessino a fare in un luogo medesimo: ma che altrove si dormisse, altrove si facesse fuoco, e altrove si collocassero l'altre cose al rimanente de' loro bisogno necessarie. Di qui poi cominciarono a pensare di porre le coperture, acciocchè con esse si difendessero dal sole e dalle piogge, […] è manifesto che tutta l'arte dell'edificare, consiste in sei cose, le quali sono queste, la regione, il sito, lo scompartimento, le mura, le coperture ed i vani".

Non bisogna confondere l'allusione alla necessità di ordine che Alberti richiama nel descrivere la separazione delle attività umane nel momento in cui l'uomo abbandona la condizione nomade per stanziarsi, con gli edifici che scaturiscono in seguito agli ordinamenti sociali. Anche nel libro quarto, capo primo, viene ribadito

"Egli è cosa manifesta, che gli edifici sono stati fatti per cagione de gli uomini: perciocchè, se noi andremo ben considerando, gli uomini incominciarono a fare un'opera mediante la quale difendessino loro stessi, e le cose loro da tutte le male qualità de' tempi".

[9] *ibidem*, Proemio, p. XXIV

[10] Peter Eisenmann, *Contropiede*, a cura di Silvio Cassarà, Skira, Ginevra-Milano, giugno 2005, p. 50

Tratto da Peter Eisenman "*The representations of Doubt: at the Sing of the Sign*" in *Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963-1988*, Yale University Press, 2004. Prima pubblicazione in italiano 1982

[11] Leon Battista Alberti, opera cit. Libro primo, capo primo, p. 2

[12] Etienne Louis Boullèe, *Architecture. Essai sur l'art*, Manoscritto conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi; *Architettura. Saggio sull'arte*, traduzione di Aldo Rossi, Marsilio Editori, Venezia, terza ristampa, Aprile 1981, introduzione a p. 13

[13] *ibidem*, p. 55

[14] *ibidem*, introduzione a p. 7-15

[15] Martin Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, a cura di Adriano Ardovino, Centro internazionale Studi di Estetica, Aestetica Preprint, Aestetica Edizioni, Palermo, Dicembre 2004, p. 12-13

"In quanto principio dell'intero movimento della ποίησις, l'autentica ἀρχή dell'ἔργον è la τέχνη, ossia l'autentica origine dell'opera è l'arte, intesa soprattutto come un sapere esplicantesi in un λέγειν e chiarita, nel sesto libro dell'etica nicomachea, come una forma dell'ἀληθεύειν coestensivo all'anima umana e al suo rapporto col mondo"

Intendiamo qui sostenere la tesi che architettura è un sapere, una conoscenza determinata dalla relazione dell'uomo con le opere che esso produce. Solo in questo senso accettiamo il fatto che l'architettura non può essere identificata con il suo prodotto, con la costruzione, e sia invece una disciplina che mediante una logica permette all'uomo di mettere in opera la costruzione.

Si tratta di superare la contrapposizione tra pensiero puramente speculativo e norme pratiche del costruire per definire la questione all'interno di un unico concetto che mantenga da un lato l'indipendenza delle regole dei processi compositivi, dall'altro il legame indissolubile con la realtà. Non avrebbe senso una disciplina architettonica senza la costruzione e non vi può essere costruzione senza la logica dell'architettura poiché architettura si confronta sempre e inesauribilmente con la

forma e la forma è il risultato della logica dell'architettura che pone in essere la costruzione. Aggiungiamo senza bisogno di ulteriori commenti, alcuni passi percorsi in un sentiero da Martin Heidegger.

"Che cos'è, dunque, ἐπιστήμη ποιητιχή, produzione? Quel che si produce, quel che si deve produrre è l'ἔργον (opera n.d.a.). L' ἔργον non scaturisce casualmente da una qualunque operazione o occupazione; è, infatti, qualcosa che ogni volta deve essere lì, a disposizione, qualcosa che deve mostrarsi in un certo modo, avere un determinato aspetto. Quale sarà l'aspetto dell'opera compiuta deve già essere nello sguardo preliminarmente. L'aspetto, εἶδος, è già scorto sin dall'inizio, ed è scorto non in generale e complessivamente, ma proprio in quello che deve risultare alla fine, quando l'opera sarà compiuta, portata a termine. Con l'εἶδος dell'ἔργον si prende già preliminarmente in visione il suo essere-finito, i termini che lo racchiudono. L' εἶδος dell'ἔργον è τέλος (termine n.d.a.). Ma il termine che pone fine è, secondo la sua essenza, limite, πέρας. Produrre qualcosa significa di per sé: calare qualcosa nei suoi limiti, in modo da avere sin dall'inizio nello sguardo la sua limitatezza e vedere tutto quel che essa include ed esclude.

Ogni opera è, secondo la sua essenza, "esclusiva" (un dato di fatto per cogliere il quale noi barbari da lungo tempo non possediamo più un organo appropriato). Si tratta di vedere dove abbia origine questa esclusività e in che modo si estenda all'intera serie delle operazioni del produrre e quindi alla sua stessa costituzione. Infatti, solo se si coglie in quale misura la produzione di un'opera sia di per sé tale da richiedere delle esclusioni, diverrà chiaro perché proprio il produrre si riferisca, secondo la propria essenza, all'opposto, all'escluso, e in che modo vi si riferisca.

Il produrre pone limiti ed opera esclusioni in primo luogo perché quel punto cui è ancorato, per così dire, l'intero evento del produrre è l'aspetto sotto il quale l'ἔργον si presenta preliminarmente come εἶδος, τέλος, πέρας. Ora, però, come entra in funzione l'esclusione che qui ha luogo? Innanzitutto e in senso eminente, nel fatto che εἶδος contiene in sé l'indicazione di un materiale (ὕλη) ben determinato con il quale dev'essere prodotto ciò che è da produrre; per esempio, una sega, che deve servire per tagliare la legna, non può essere fatta di lana o di qualcosa come la lana, di un materiale qualunque, ma può essere fatta solo, per esempio, di metallo. Nella misura in cui produrre significa sempre produrre qualcosa da qualcosa, questo da-qualcosa, determinato però ogni volta solo per mezzo di esclusioni e in esclusioni, aumenta la delimitazione nel produrre stesso [c.n.]. La delimitazione, però, non riguarda solo quei materiali che non vengono presi in considerazione,

ma riguarda anche e specificamente il materiale idoneo alla produzione; giacché proprio questo materiale, in quanto tale, per esempio in quanto ferro o in quanto metallo, non è ancora quel che da esso deve essere prodotto; visto a partire dall' εἶδος, dal τέλος, esso è piuttosto l'ἄπειρον, l'illimitato, quel che non è ancora stato portato entro limiti, ma al tempo stesso anche quel che è da delimitare.

Proprio perché in questo modo il materiale specificamente designato è ritagliato sull' εἶδος, proprio per questa ragione gli si contrappone come l'illimitato. Pur così distanti l'uno dall'altro, il materiale e l'εἶδος, sono tuttavia rivolti l'uno verso l'altro; dunque, uno stare di fronte, il necessario stare di fronte di cose che si contrappongono, e una vicinanza, quella delle cose più lontane. Questo è il concetto dell'ἐναντίον greco: uno contro l'altro, il rivolgersi all'altro mostrandoglisi contrario: l'ἐναντιότης (contrapposizione), che solo Aristotele ha pienamente chiarito nella sua essenza, non è ciò che separa semplicemente le cose l'una dall'altra, senza che esse abbiano nulla in comune, ma è il fronteggiarsi [c.n.]. L'εἶδος, in quanto τέλος e πέρας, si procura necessariamente un tale contrasto nell' ἄπειρον; nell'ἄπειρον limitato (ὕλη), l'εἶδος diventa così la μορφή dell'ἄπειρον.

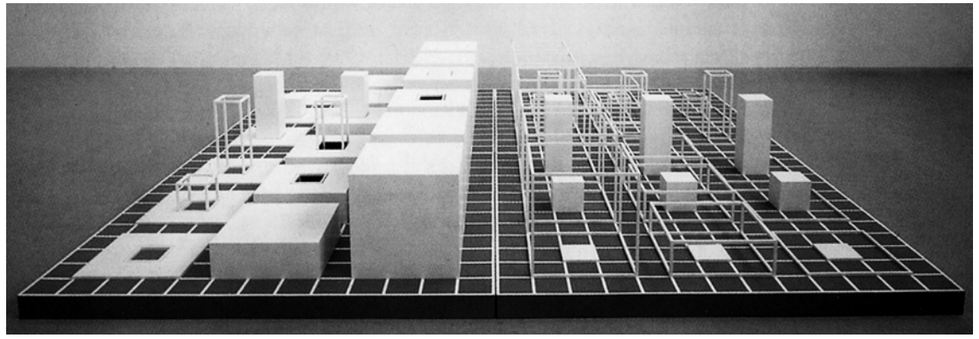
Forma-materia: nella filosofia questo schema è diventato ormai qualcosa di scontato, ma non è piovuto dal cielo già confezionato e pronto perché ci si servisse di esso. E solo perché nell'essenza del produrre sussiste questa vicinanza di εἶδος e ὕλη nasce la necessità che il produrre, nelle singole fasi del suo decorso, costantemente operi esclusioni, disponga strutture, nelle quali introduce certi elementi lasciandone fuori altri» (nota 22 a p. 25-26 tratta da *Aristoteles, Metaphysik Q 1-3. Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*,1931, hrsg. v. H. Hüni, 1981, tr. it. a cura di U. M. Ugazio, *Aristotele,* Metafisica *Q 1-3. Sull'essenza e la realtà della forza*, Mursia, Milano 1992).

Fondamenti

"I prodotti della scultura sono corpi. La loro massa, consistente in materiali diversi,
riceve la sua forma in modi molteplici. Il formare avviene nel modo del circoscrivere,
come un includere e un escludere rispetto ad un limite.
Entra così in gioco lo spazio. Esso viene occupato dalla scultura,
in quanto riceve la sua impronta come volume pieno,
come volume che include zone vuote, come volume totalmente vuoto.
Sono cose ben note e tuttavia cariche di enigmi.
La scultura incorpora qualcosa. Lo spazio? Una sorta di dominio dello spazio?
La scultura corrisponde con ciò alla conquista tecnico-scientifica dello spazio?"

Martin Heidegger, *L'arte e lo spazio*, traduzione di Carlo Angelino,
Melagnolo 1979, Il Nuovo Melagnolo, Genova, 2000, p. 17-19

Le domande sulla relazione che l'uomo instaura con lo spazio attraverso l'arte della scultura possono essere trasposte, pur con le dovute complessità che questa operazione comporta, all'architettura. Quello che ci proponiamo di affermare in questa riflessione è il fatto che attraverso i processi dell'arte scultorea, i più affini a quelli architettonici tanto da poter essere in molti casi sovrapposti a quelli compositivi, bisogna tentare di superare la lettura strettamente tecnico-scientifica dello spazio che sembrerebbe ormai l'unica depositaria della verità sui fatti urbani, per poter cogliere nuovamente gli aspetti



Sol LeWitt, *Serial project No1 (ABCD)*, 1966

fondativi relativi alla natura umana. Tra i differenti modi di rapportarsi con lo spazio, siano essi intuitivi, fisici, emotivi, scientifici, religiosi, quello dell'astrazione è allo stesso tempo una solida base di conoscenza e controllo sia per l'arte che per la disciplina architettonica poiché, per tradursi in forma-materia, deve essere ricondotta al corpo, paradigma di riferimento reale. Questa operazione può essere identificata con la misura alla luce della millenaria storia dell'umanità e in particolare della stagione rinascimentale.

La misura, infatti, prima di essere il mezzo in grado di esprimere le caratteristiche fisiche della realtà, è un'operazione mentale che affida al confronto con l'unità geometricaadimensionale la chiave per comprendere e controllare il naturale, inverandosi per mezzo del parametro corporeo.

Qualsiasi oggetto, superficie, manufatto è controllato attraverso l'operazione del misurare e dimostra che solo con la misura lo spazio è reso accessibile; lo spazio, misurato, entra nel processo compositivo e diventa elemento di progetto.

L'astrazione operata dalla misura si è costituita nel tempo sul modulo, immutato nei secoli per Vitruvio, Alberti, Durand, Le Corbusier, Mies, moltiplicato infinitamente nelle tre dimensioni, per mezzo del quale costruire il ritmo compositivo regolando tempo e velocità della trama spaziale; il modulo di per sé non è misura, bensì immaginazione, rappresentazione del concetto di spazio-misurato. Solo successivamente, rispetto ad una unità di riferimento, diventa misura fisica, quindi, materia per il progetto. Cosa sia propriamente questa "materia dello spazio", però, è di difficile definizione.

Lo Spazio

Cercare un luogo adatto in cui costruire e plasmare l'organizzazione fisica della vita individuale e sociale, prendere possesso di quel luogo, disporre della natura attraverso la costruzione di un porto, una diga, un acquedotto. Fondare una città e decidere dove il municipio e dove la biblioteca attraverso l'ordinato disporsi di strade, case, mura. Includere ed escludere rispetto ad un limite, porre distanze, definire percorsi con il ritmo delle masse. Tutte queste operazioni, in definitiva, sottendono per architettura l'avere a che fare con lo spazio, con il compito di porre i limiti a ciò che è illimitato, dare una forma a ciò che è senza forma, rendere disponibile il potenziale naturale a nostra disposizione. Una questione apparentemente banale, quindi, il domandarsi che cosa sia lo spazio, non fosse che ogni tentativo di definirlo finisce sempre lasciando aperta la questione.

L'indagine sulle differenti culture, ad esempio, spinge i sociologi a riconoscere un senso eterogeneo dello spazio che si struttura attraverso i diversi tentativi di rappresentarlo e concettualizzarlo a partire dalle credenze religiose o dagli ordinamenti sociali.[1]

Muovendo da questa posizione, attraverso lo studio delle regole e delle dinamiche sottese alle pratiche sociali, l'antropologia definisce la spazialità, sia a scala minima che urbana, come inevitabile trascrizione dei costumi sociali fondativi di una comunità. Tutto lo spazio è spiegato in funzione delle regole, delle gerarchie, delle interazioni all'interno del nucleo familiare così come delle relazioni che questo stabilisce con

gli altri, fornendo una chiave interpretativa che ne spiega le potenzialità da un punto di vista particolare senza però definirne la natura.[2] Persino considerando la questione muovendo dai nostri sensi, a partire dalla conformazione fisiologica degli organi del corpo deputati all'orientamento e alla raccolta delle informazioni, l'animale uomo è uno dei tanti esseri viventi in grado di sviluppare una peculiare idea dello spazio. All'inizio del ventesimo secolo i naturalisti hanno studiato le percezioni sensoriali di molte specie: da questa impostazione sono giunti alla conclusione che il tipo di spazio percepito dipende dalla fisiologia di ognuna; di conseguenza anche i differenti modi di interagire con l'ambiente deriverebbero dalla "macchina fisica", dimostrando che non è possibile parlare di uno spazio assoluto o, per lo meno, di uno spazio di cui tutti gli esseri viventi hanno percezione allo stesso modo: l'ameba ha forse coscienza del cielo stellato?[3]

Per avvicinarci in modo sensibile alla nostra sfera di interesse, si potrebbero prendere in esame tutti gli studi che nel campo della matematica e della geometria hanno messo in crisi la nozione di spazio basata sulle teorie Euclidee. Arte e architettura hanno cristallizzato attraverso le regole della tecnica della rappresentazione prospettica uno spazio univoco e perfetto, caratterizzato da qualità ben definite, all'interno del quale tutto occupa una precisa posizione.

Nel saggio *La natura dello spazio*, Philip Kern si occupa della questione spaziale in pittura a partire dall'esperienza rinascimentale; l'arte di dipingere è per diffusione e universalità responsabile della proliferazione del concetto di spazio omogeneo prima,

Georges Braque, *Clarinette et bouteille de rhum sur une cheminée*, 1911, Tate Modern, Londra

eterogeneo poi. Leon Battista Alberti avrebbe fissato, con le regole della prospettiva, l'ordinato disporsi degli elementi della campagna toscana tanto quanto la razionalità dell'amministrazione del quattrocento avrebbe fatto ad opera delle signorie con l'introduzione dell'attività bancaria nel mondo del commercio.

Sebbene nel *De Pictura* vi siano riferimenti diretti alla geometria e alla matematica, di cui se ne riprendono i concetti, non concordiamo pienamente con questa chiave di lettura. I luoghi geometrici sono, a nostro avviso, il mezzo attraverso il quale l'arista astrae la realtà; egli razionalizza il concetto di spazio e lo mette relazione al corpo attraverso l'operazione della misura che ne garantisce il controllo per realizzare, con ordine e proporzione delle parti, bellezza. Questo perché Leon Battista Alberti è preoccupato non tanto di scrivere un manuale pratico, quanto definire una teoria dell'arte di dipingere.

Solo comprendendo questa volontà possiamo intuire la necessità di svincolarsi dalla rappresentazione del vero, sentita allora come giusta e unica possibile, e porre le basi per una interpretazione della ricerca artistica di coloro che, come Picasso e Braque, "abbandonarono lo spazio omogeneo della prospettiva lineare e dipinsero gli oggetti in una molteplicità di spazi, da prospettive molteplici, con visioni dei loro interni simili ai raggi X".[4]

Il perfetto e stabile spazio euclideo viene quindi a mancare sotto i colpi delle scoperte scientifiche e delle sperimentazioni dell'arte moderna ai primi del novecento; l'avanguardia manifesta in più campi la necessità di un ripensamento del concetto

spaziale quale diretta conseguenza dei cambiamenti culturali operati dalla rivoluzione industriale e dalle nuove forme espressive, prima tra tutte quella cinematografica.[5]

Possiamo constatare come ogni disciplina sveli il concetto di spazio in relazione al proprio punto di vista; l'età moderna sembra avere scardinato la certezza rinascimentale dell'entità unica ed uniforme, in luogo della multidimensionalità in cui prolifera la nostra società liquida. Siamo in grado di descrivere le differenti conformazioni geometrico-matematiche che lo spazio può assumere così come le caratterizzazioni derivanti dalle diverse letture sociali o percettive, senza però essere in grado di rispondere esaustivamente alla domanda: che cosa è propriamente lo spazio?[6]

Non pretendiamo ovviamente di fornire una risposta risolutiva ad un interrogativo che rimarrà aperto anche in futuro, tuttavia attraverso il nostro domandare ci proponiamo l'esplorazione di quella riflessione che, a partire dall'arte scultorea, sembra individuare l'essere umano quale comune denominatore di tutte le possibili alternative; senza innalzare l'uomo ad uno *status* di *deus ex-machina*, poniamo i termini della questione a partire dall'essere umano in prima istanza in quanto corpo, esistenza corporea, per poterlo considerare in seguito intelligenza che percepisce, interpreta e manipola il concetto di spazio, quindi come colui che abita il mondo, per arrivare alla consapevolezza che è necessario considerare l'intero probelma sul modo di rapportarsi fisicamente con lo spazio attraverso la pratica del costruire.

Il primato che accordiamo alla scultura deriva dal fatto che questa appare un osservatorio privilegiato poiché si rapporta con lo spazio in modo diretto e senza filtri. Questo aspetto, ad esempio, è precluso alla pittura: l'immagine deve essere necessariamente rielaborata per poter mostrare i suoi significati spaziali di cui è pur sempre una rappresentazione. La scultura, invece, ci permette una reale esperienza dello spazio; essa non rappresenta, bensì crea attraverso la modellazione della materia ponendola in strettissima relazione con l'istintiva azione umana dell'abitare primitivo: scavare nella madre terra.

"Il mondo sotterraneo, che esprime meglio di qualsiasi altro una condizione fondamentale di riferimento per l'uomo, è, rispetto alla memoria, una condizione originaria dell'azione del costruire. Tutti quanti noi, quando pensiamo ad una prima maniera di costruire, pensiamo in qualche modo allo scavare.

Quindi, il fatto di aver posto in contrapposizione le cose del mondo sotterraneo con quelle del mondo astratto, della geometria, significa definire in termini esatti una questione sulla modernità".[7] Questo passaggio del saggio di Francesco Venezia *Teatres y antres. El retòn del mòn subterrani a la modernitat*, non è presente nel testo della monografia italiana che ne ripropone la traduzione. La riflessione, nella nostra lingua, si conclude ponendo in evidenza la scelta del mondo moderno di non manifestare più la propria presenza attraverso l'ossessiva ostentazione del progresso tecnologico, poterne rinunciare quale vera questione della modernità. Una rinuncia consapevole però, una scelta che torna alle istanze originarie, non una conseguenza, un fatto di cui prendere atto per liberarsi dal legame con la terra.

Nel tentativo di affermare la propria tesi, Francesco Venezia finisce per lasciare le tracce di una seconda: se è pur vero che l'istinto porta l'uomo a creare il proprio spazio scavando apparentemente senza altro intendimento, il costruire è sempre in relazione alla misura dell'uomo. Il richiamo alla scultura spiraliforme rinvenuta negli scavi archeologici di Ercolano, lascia intendere come attraverso "le cose del mondo astratto, del mondo della geometria" è possibile uscire dal "mondo sotterraneo e misterioso" per costruire un "mondo solare, dominato dalla geometria. […] Negli scavi archeologici di Ercolano, vicino Napoli, un'immagine sorprendentemente analoga (allo schizzo dei *pilotis* dell'*Unitè d'Habitation* a Marsiglia di Le Corbusier che Francesco Venezia richiama nell'articolo assieme a quello della realizzazione del Padiglione Svizzero della città universitaria di Parigi, n.d.a.) ci è stata donata dal caso: una cavità voltata, scavata dall'uomo, ha portato alla luce una scultura in bronzo, un albero attorno a cui si attorcigliano tre serpenti. Quell'albero è stato trovato in quel punto e ha costituito con il vuoto che è servito a trovarlo un'unità: cavità che contiene al suo interno il mondo della misura espresso dallo sviluppo spiraliforme della scultura".[8]

La prima forma di confronto con la materia per creare letteralmente spazio, quindi, è quella dello scavo, della scultura nella terra; lo scavare, il "levare" è anche l'azione che definisce al contempo l'arte scultorea. La manipolazione della materia con l'obiettivo di dare a questa una precisa forma è descritta sempre dall'Alberti, infatti, a partire da tre diversi approcci: quello del togliere e dell'aggiungere, quello del solo togliere e quello del solo aggiungere, individuando nel levare la connotazione distintiva dello scolpire; la forma nascosta nel marmo testimonia, infine, il legame indissolubile tra la mente umana e l'opera che prenderà vita nello spazio.

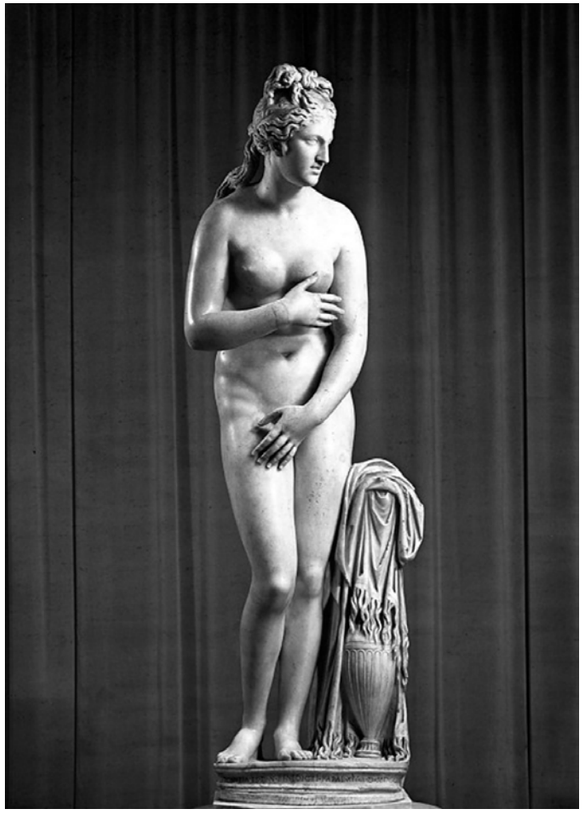
Opera che, nascendo da presupposti diversi da quella pittorica, è necessariamente differente. "Imperocchè alcuni cominciarono a dar perfezione a' loro principiati lavori, e con il porre e con il levare, come fanno coloro che lavorando di cera, stucco, o terra, sono da' nostri chiamati mastri di stucco.

Alcuni altri incominciarono a far questo solo con il levar via, come che togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono, e fanno apparir nel marmo una forma, o figura d'uomo, la quale vi era prima nascosta, ed in potenza. Questi chiamiamo noi Scultori".[9]

Cosa ci permette di afferrare, dunque, questo osservare l'artista impegnato nella creazione dell'opera che non è così evidente nello scavare dentro la roccia? Cosa risuona in noi quando immaginiamo Prassitele dar forma alla sua Afrodite che si libra nello spazio coprendosi pudica il ventre, nuda per la prima volta? Cosa fa vibrare nell'osservare quel marmo che non è più solo artificio, ma creazione, carne viva?[10]

Apprendiamo, rapiti, che l'uomo instaura con lo spazio una relazione fisica a partire dalla materia che si fa corpo.

Questo aspetto diviene il perno della nostra riflessione, poiché è la sensibilità umana il discrimine che ci permette di aprire un varco nella comprensione dello spazio: perché sarà il corpo il paradigma con cui l'uomo struttura le relazioni spaziali e le sue concettualizzazioni. [11]



Venere capitolina, II secolo d.C, versione romana della *Afrodite Cnidia* di Prassitele, Musei Capitolini, Roma

Nella svolta antropocentrica di Johann Gottfried Herder, il corpo diventa misura del conoscibile e la sua sensibilità produttrice di senso e di conoscenza. Il tentativo di superare l'estetica quale "teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione" (Baumgarten, *L'estetica*, 1750), pone il sensibile non più opposto alla logica, nel classico schema dualistico che contrappone terreno a trascendente, conoscenza di livello superiore a una di livello inferiore. Muovendo da una sensibilità operante cui l'uomo si affida per esplorare il mondo – non conosciamo che quello che percepiamo attraverso i nostri sensi – si giunge anche alla responsabilità di produrre senso, quindi conoscenza; il corpo non è solo strumento, ma anche misura del conoscibile: "la presenza della statua, la sua assoluta determinatezza, che Herder individua fra i tratti fondamentali del sentire greco, ne fa un unicum sul piano spazio-temporale proprio perché spazio, tempo e luce, e cioè in ultima analisi l'insieme delle forme del suo manifestarsi come corpo vivente, le sono peculiari in quanto prodotto della sua attività". Ecco il significato dell'affermazione: "la statua non è esposta alla luce: si dà luce da sé, essa non è posta in alcuno spazio: lo crea da sé".

A partire dalla produzione artistica che ha a che fare con il più corporeo dei sensi, il tatto, "Herder enuncia la volontà di congiungere tutti i concetti per riportarli alla loro origine. Ma di quale origine sta parlando? la risposta è naturalmente sempre la stessa: l'uomo, giacché, continua, tutti i nostri concetti procedono dall'uomo o vanno verso di lui, è presso tale centro e nel modo in cui egli tesse e agisce che occorrerà rintracciare

la fonte dei maggiori errori e delle verità più evidenti oppure non sarà da nessuna parte".[12] Attraverso la comparazione delle differenti percezioni sensoriali che stanno alla base delle arti, il filosofo di *Plastik* inneggia alla scultura quale unico manufatto umano in grado di farci vivere una esperienza totale e veritiera della materia, dei corpi, dello spazio, presupponendo il tatto quale senso capace di consentire all'intelletto un accesso diretto alla realtà senza compromessi. Su questo principio egli pone le basi per una gerarchia delle arti al cui vertice deve esserci la scultura, unica in grado di sublimare la potenza creativa dell'artista attraverso l'aspetto plastico del suo operare.

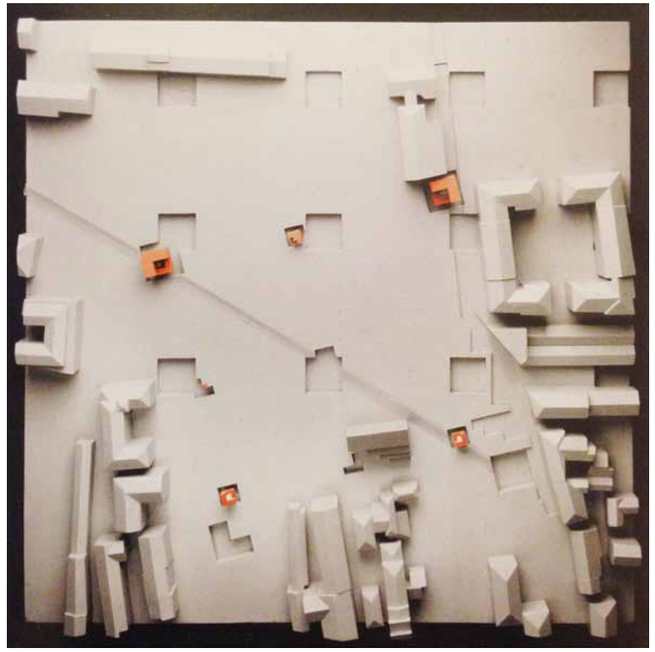
Quello che ci interessa maggiormente è lo spostamento del baricentro nella valutazione dell'opera dalle qualità visive alla capacità di far vivere un'esperienza. Questo implica per la scultura una dimensione differente che dal passivo rimando alla percezione dello spazio riscontrato nell'immagine, muove verso un'attiva messa in scena dello spazio fino ad essere presupposto della sua creazione. Esperienza reale che si concretizza attraverso il corpo, le sue misure, i suoi movimenti. "Andiamo subito a vedere una o due conseguenze circa il modo in cui complessivamente si rapportano *scultura* e *pittura*. Se questa è l'arte per l'occhio, ed è vero che l'occhio percepisce solo *superficie*, e *tutto* come superficie, come immagine, allora l'opera della pittura è tabula, *tableu*, una *tavola di immagini* sulla quale la creazione dell'artista sta come un sogno, in cui dunque tutto si basa sull'*apparenza*, sulla *giustapposizione*. […] La scultura lavora *parti che stanno l'una nell'altra, un tutto* vivente, una sola opera piena di anima, presente e durevole. Ombra e aurora. […]

La scultura crea *belle forme*, essa *compenetra* e *presenta*; è dunque necessario che essa crei quel che merita la sua presentazione, e ciò che *esiste di per sé*. Essa non può guadagnare dalla giustapposizione, cosicché l'uno venga in aiuto dell'altro e il *tutto* non sia mediocre: perché nella scultura l'*Uno* è tutto e il tutto è *Uno*. […] Infine la scultura è *verità*, la pittura *sogno*; quella tutta *presentazione,* questa *incanto* narrativo – che differenza! E quanto poco esse giacciono su uno stesso fondamento!

Una statua mi può abbracciare, può farmi inginocchiare, fare che io diventi il suo amico e compagno di gioco, essa è *presente*, *è qui*".[13]

Solo ora, nel riconoscere questa esperienza dello spazio circoscritta al rapporto viscerale tra corpo e materia, si può operare il salto che conduce dalla "possibilità di appropriarsi della propria posizione nel mondo in quanto esistenza corporea",[14] a lasciare il corpo e *ascoltare la parola* per gridare: *Eureka!* Ciò che è proprio dello spazio è il fare spazio dello spazio: lo spazio fa spazio![15] Il luogo è reso disponibile all'uomo perché egli lo rende necessario e ne dispone; ma è sempre un andare e un tornare ai poli della questione poiché il primitivo abitare sperimenta una coscienza dello spazio in diretta relazione con il corpo. L'uomo crea i presupposti della spazialità attraverso il rapporto che instaura con il suo abitare; rapporto che non può prescindere a sua volta dalla propria corporeità.[16]

Sono queste le relazioni a cui l'architettura conferisce le caratteristiche culturali, tecniche e morfologiche permettendo di determinare fisicamente il come l'uomo è al mondo e ne dispone.



Peter Eisenman, *Concorso per l'aera di Cannaregio,* 1978, Venezia, Italia

Il Vuoto

"Text One: Il vuoto del futuro. Cannaregio è il sito del progetto per l'ospedale di Venezia di Le Corbusier – una delle ultime angosce del modernismo eroico. Il programma dell'ospedale è esemplificativo dell'ideologia terapeutica del modernismo. Con l'intera sua griglia si sovrappone al contesto irregolare di Venezia. Text One prosegue l'imposizione della griglia di Le Corbusier su tutto Cannaregio. La griglia si articola come una serie di vuoti – buchi nel terreno. Tali buchi sono potenziali sedi di future case o di future tombe. Incarnano il vuoto della razionalità".[17]

Le infinite operazioni della costruzione ci spingono ad indagare il risultato di queste che si configurano come veri e propri processi metamorfici, attraverso il concetto di vuoto che ne risulta. Il vuoto della radura nel bosco, il vuoto della caverna, il vuoto della stanza. Vuoto contenuto all'interno di una forma, vuoto esterno alla forma, vuoto quale risultato di interazione tra le forme. Il vuoto è al tempo stesso una realtà fisica e concettuale, molto più semplice da comprendere dell'inafferrabile spazio, poiché è il risultato di una trasformazione. Vuotare vuol dire, in definitiva, rendere disponibile qualcosa che prima non lo era. In questa serrata serie di immagini possiamo scorgere la realizzazione del vuoto come risultato della volontà di imprimere una forma allo spazio, quindi, del renderlo disponibile. La forma-materia e lo spazio-vuoto sono due aspetti complementari della costruzione che hanno a che fare con la volontà umana, con la razionale capacità di astrazione operata dall'intelletto che ci spinge a ricercare una chiave di lettura culturale verso una comprensione della costruzione del vuoto messa in opera in architettura.

Kenjirō Azuma, *MU 765 G,* 1961, Matera

Azuma ovvero il vuoto come possibilità

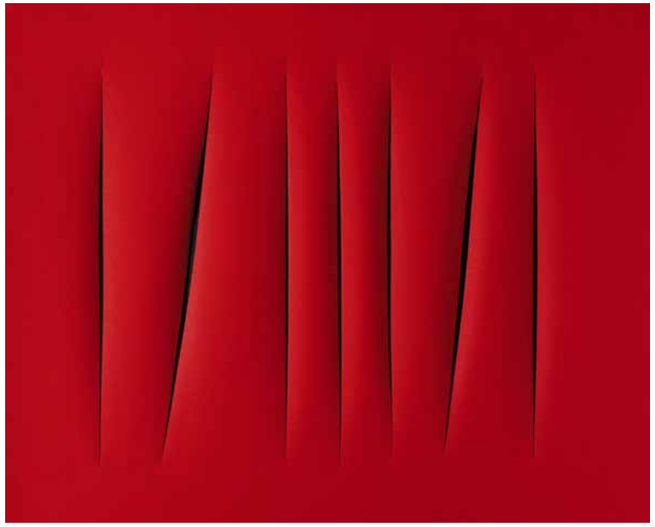
La storia di Kenjiro Azuma è narrata in prima persona in una splendida intervista[18] dove lo stesso artista spiega i motivi della sua ricerca riavvolgendo il nastro della vita al tragico epilogo della seconda guerra mondiale. L'impero nipponico, chiuso e rivolto gelosamente su se stesso, vive nell'illusione dell'infallibilità del proprio imperatore che invece la sconfitta bellica rivela essere un uomo come tutti gli altri. Questa presa di coscienza lascia senza fede l'ultimo dei kamikaze.

La guerra è perduta, l'impero ha perso la sua guida e perduta è la ragione di vita di chi aveva deciso il sacrificio supremo per la patria. "L'uomo è fatto di carne, ossa e sangue, compreso spirito, fede. Questo era l'uomo. Però dal mio corpo è uscita la parte invisibile, l'anima, lo spirito. Quindi io ero solo materia. Una condizione spaventosa. Ero morto. Finito. Ho sofferto tanto".

Il giovane Kenjiro tenta affannosamente di ricostruire se stesso andando alla ricerca una nuova rotta che possa colmare il vuoto lasciato dal fallimento di quella precedente.

Questa necessità spirituale lo porta ad eliminare assolutismi su cui sorreggersi per abbracciare la ricerca artistica al fine di ricostruire il proprio spirito.

Una strada infinita la quale non permette a colui che la intraprende di raggiungere una meta, ma concede il privilegio di una promessa: la continua scoperta per mezzo dell'opera creata che sarà carica di frutti trasformandosi essa stessa nella ragion d'essere di una vita. Così un giovane pilota, destinato all'oblio nello schianto che avrebbe tramutato il suo aeroplano



Lucio Fontana, *Concetto Spaziale - Attesa,* 1968
Sul retro del dipinto*: Questo quadro a sette tagli...*

in un proiettile alato, decide di voltarsi indietro e apprendere l'arte di famiglia, artigiani da generazioni della fusione del bronzo. "Ho avuto un'idea. Diventare scultore. Non pittore! Scultore!".

Volerà in Italia dopo la laurea a Tokyo, divenendo allievo di Marino Marini presso l'accademia di Brera, a Milano. Azuma è assetato. E' bravo. Dotato di una tecnica eccellente diviene assistente personale del maestro presso il suo studio. Manca però qualcosa nei suoi lavori. Manca l'anima.

Il maestro lo ammonirà, spronandolo a cercare nelle proprie radici le ragioni della sua ricerca. Marini gli farà notare come la sua arte è chiaramente pregna della cultura di cui è figlio: "Io sono un etrusco Kenjiro, tu, invece, sei un giapponese". Inizia così un periodo di frustranti tentativi per affrancarsi dalla scultura del maestro quando, un giorno, mentre trasporta le assi di faggio di una cassetta per la frutta, inciampa facendo cadere tutto davanti a se. Istintivamente fa il calco di quel disordinato disporsi di elementi. Nasce la sua prima scultura. Osservandola attentamente comprende: si è imbattuto nei suoi antenati. Come in un racconto Zen il pensiero alla base della sua civiltà si manifesta al piccolo artista giapponese in un episodio che egli non vede casuale proprio perché quotidianamente plausibile. Nell'accettazione di questa casualità apparente Azuma riconosce le proprie radici e intraprende la sua personale ricerca: la rappresentazione del vuoto.

Nella serie di sculture *Mu,* infatti, la vera scultura è il vuoto, non la forma che lo definisce e lo contiene; ciò che attira la nostra attenzione è la specifica natura di questo vuoto.

Il vuoto di Azuma non è uno spazio infinito, indefinito, privo di significati, non è un nulla cui la presenza della materia si oppone. Parlando del suo incontro con Lucio Fontana ci spiega che, così come la ricerca intrapresa dal collega italiano assume significato solo se l'infinito spazio dietro il taglio della tela si ferma definendosi contro il fondale nero, anche la sua trova nel confronto con il limite della forma-materia la propria ragion d'essere.[19] Il vuoto è complementare alla massa che ne permette l'esistenza, la sua forma irregolare testimonia il fatto che è stato scavato nel bronzo che lascia il segno nella materia da cui è generato. Non a caso la mano dell'artista misura questi vuoti con il gesto del raccogliere e portare a se mentre parla e trasmette il senso del suo operare. Vuoto che, in quanto scavo, è in attesa, capace di accogliere.

In questa sua qualità ravvisiamo il legame con la cultura giapponese, in cui ritroviamo lo stesso vuoto circoscritto dal recinto di corde, il *kami*, il modo più semplice di definire uno spazio che attende per accogliere la divinità. Lo stesso vuoto del recinto del santuario di Ise – *kodenchi* – che per vent'anni attende la ricostruzione: "Nel fitto bosco di Ise, la radura ospita il vuoto dell'intenzione umana, lo spazio ritagliato geometricamente e conservato attraverso sottili e raffinati meccanismi simbolici di apparenza naturale. E' data in quel luogo una eccezionalità di prima istanza, quella della radura rispetto al bosco, ed un'altra ad un secondo livello: quella del *kodenchi* dentro il santuario. Nella natura si apre il passo per l'umano e nell'umano si lascia uno spazio per il futuro".[20] Vuoto che nell'abitare tradizionale torna all'uomo quale significante della

questione: "In architettura *Ma* è il luogo dove si vive quotidianamente la casa. Il senso concreto e quotidiano di questo modo di concepire lo spazio, prevale, comunque, sul mero aspetto quantitativo".[21] Il vuoto circoscritto dai fondamentali della casa (*tatami* - pavimento, *shoji* - pannelli esterni, *fusuma* - pannelli interni, *hisashi* - portico) è inteso quale possibilità per la vita umana e gli elementi che ne permettono la disponibilità consentono il rapporto diretto con il vuoto naturale, lasciando aperto uno dei pannelli esterni. "Lo spazio giapponese è sempre legato a questa sublimazione del vuoto.

Per vivere, infatti, in uno spazio con la massima libertà possibile, occorre innanzitutto creare il vuoto; in seguito il vuoto sarà in qualche maniera occupato, ma la vibrazione del vuoto e la sua presenza devono restare sensibili".[22]

Jorge Oteiza, *Caja vacìa,* 1958, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Oteiza ovvero il vuoto come risultato di un processo logico

La ricerca artistica dello scultore basco Jorge Oteiza assume, nel parallelo con quella di Azuma, lo *status* di paradigma per il mondo occidentale. Se la ricerca dello scultore giapponese incarna perfettamente gli ideali della cultura orientale, quella dello scultore basco racconta il punto di arrivo di una tradizione per l'arte occidentale che continua ad affermare il primato dei valori plastici. Questo approdo racconta la scultura quale risultato di un processo logico ben definito che mira alla creazione dello spazio attraverso la costruzione di un vuoto. La volontà di offrire una via di salvezza alla morte e all'angoscia del mondo terreno è perseguita attraverso l'operazione matematica che ne permette la realizzazione.

"*De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mì, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero, ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo - como negación suprema - de la muerte*". [23]

Attraverso la riconoscibilità delle operazioni di addizione, sottrazione e intersezione, vere e proprie tracce genetiche della forma, la scultura di Oteiza costruisce un ponte con la ricerca architettonica del novecento. Questa non ha mai perso il senso originario di una composizione fortemente legata ad

una logica del progetto che ha sempre avuto come obiettivo la costruzione di un vuoto a servizio dell'uomo – quindi in ultima istanza la creazione dello spazio cui è demandata la forma. Proveremo a spiegare questo punto di vista mettendo a confronto l'opera di Oteiza, e in particolar modo le *Cajas Vacìas*, con la ricerca di Eisenman a partire dagli esperimenti delle *Ten Houses*.

Nel descrivere la ricerca di Oteiza, Carlos Marti Arìs individua tre direzioni principali: lo svuotamento del cilindro, quello del cubo, e quello della sfera attraverso il metodo della *desocupación espacial:* "Il suo lavoro consiste infatti in un processo di sottrazione, di disoccupazione spaziale, a cui corrisponde la creazione di un vuoto attivo, definito come fonte di energia fisica e spirituale. La massa scultorea si corrode e si assottiglia, e mentre questa tende ad atrofizzarsi, il vuoto va impadronendosi dell'opera. Lo spazio esterno penetra nei limiti della scultura e vi si confonde. L'obiettivo è la conquista di uno spazio evacuato, disponibile, in cui restano impresse le tracce del laborioso processo di sottrazione e di eliminazione".[24]

E' questo processo che richiama la nostra attenzione: non si tratta di un modellare arbitrario, frutto dell'abilità tecnica o del "genio" dell'artista. La scultura non riproduce forme ispirate al mondo naturale né alle fattezze umane, il rapporto con il corpo non è legato allo scavare con le mani dentro materia. Oteiza astrae l'atto stesso dello scolpire affidandosi ad un procedimento logico basato sulla geometria. Attraverso forme stereometriche lascia comprensibili i passaggi che lo hanno portato a definire il vuoto attraverso quella forma.

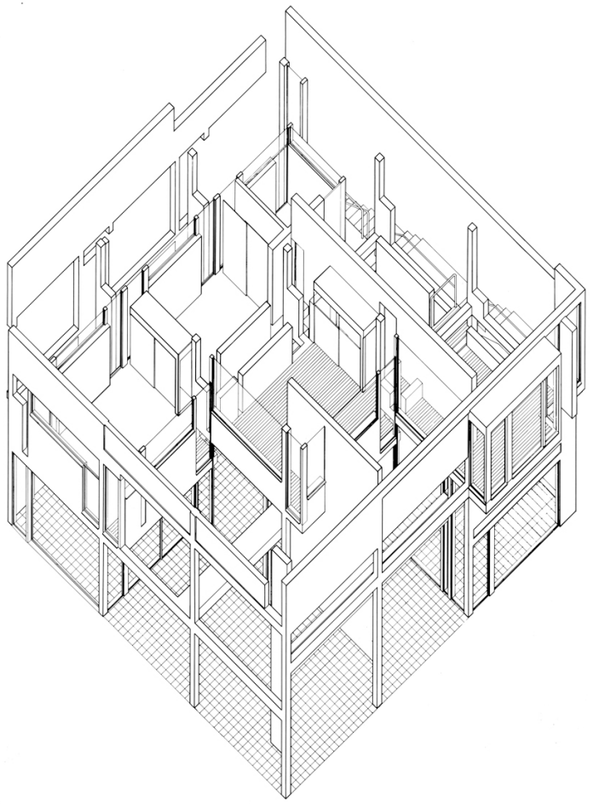
Questa intelligibilità razionale, questa capacità di astrazione, portata al limite nella stessa azione dello scolpire, è il presupposto fondamentale affinché la sua opera entri in relazione con l'uomo.

Nel solco della tradizione occidentale, il vuoto deve in qualche modo rimandare alla mediazione razionale. La geometria è la disciplina che permette di accedervi sia dal punto di vista matematico che visivo e attraverso le sue regole definisce uno spazio caratterizzato da precise relazioni – in questo caso euclideo, quindi umano – consentendone la portata universale.

Le *cajas vacìas* sono sì la realizzazione di un vuoto metafisico, il tentativo di superare la dualità spazio-temporale della percezione umana per realizzare il vuoto al quale l'artista demanda il compito di proteggere l'umanità dalla caducità della vita, ma anche la testimonianza di come l'intelletto umano interagisce con la materia con il fine della costruzione spaziale.

La spinta emotiva derivante dal richiamo della memoria delle cave visitate da bambino dove il cielo si confondeva con lo spazio circostante al punto da annullare il luogo fisico per entrare in una dimensione in cui gli assi cartesiani e il tempo coincidevano in un unico punto trova, nel processo con cui sono realizzate, la via per tornare alla razionalità dell'uomo.

L'*unità Malevic* lavora estrudendo solidi che hanno le qualità dinamiche della forma da cui sono estrusi; questi sono utilizzati in rotazione, intersezione e sottrazione per operare corrosione e svuotamento controllato della materia. I pieni vuotano lo spazio occupato dalla materia che deve lasciare posto al vuoto della forma; rappresentazione delle operazioni di



Peter Eisenman, *House II,* assonometria, 1969-1970, Hardwick, Vermont, USA

astrazione e misurazione necessarie alla nostra intelligenza per controllare, strutturare, modificare lo spazio. La sublimazione di quei concetti che Aristotele andava precisando nelle sue riflessioni quando definisce τόπος il luogo occupato dai corpi e χώρα quello che può avvolgere e accogliere e contenere tali luoghi, in un continuo rimando allo spazio che a partire dal corpo è suo luogo e al tempo stesso contenitore di luoghi.[25]

Una fusione del concetto di contenitore e contenuto che si sovrappone alla ricerca architettonica di Peter Eisenman: si avvale di una costruzione logica del progetto in grado di fare a meno di qualsiasi riferimento formale, nella esaltazione di una indipendenza assoluta della disciplina sia dalla storia che dalla natura. "Sebbene i diagrammi che tentano di descrivere questi rapporti siano analitici, essi fanno potenzialmente parte integrante del processo progettuale. Inoltre, i diagrammi, fungendo da insieme di istruzioni, cercano di rendere leggibili i rapporti che le persone potrebbero non vedere. Forniscono ciò che si può definire il quadro concettuale per comprendere".[26] *House II* è il risultato di una logica compositiva dello spazio a partire dall'arbitraria unità del cubo; sovrappone differenti elementi che possono essere intesi come diverse letture della struttura spaziale, dalla cui intersezione, addizione, sottrazione, elisione, si ha come risultato l'architettura. Anche per l'americano, ciò che importa, o meglio ciò che ci interessa, non è la forma – che però Eisenman eleva a una condizione di preminenza nei differenti livelli del fare architettonico[27] – bensì la costruzione di un teorema logico cui affidare il risul-

Peter Eisenman, *Città della Cultura della Galizia,* modello di concorso*,* 1999
Santiago de Compostela, Spagna

tato della composizione. Il parallelo tra le *cajas vacias* e la *inner structure* ci impone di registrare i differenti risultati raggiunti dai rispettivi processi, ma anche la volontà di codificare il processo logico-creativo nella costruzione finale. Nel loro più alto grado di astrazione, però, non rinunciano mai al riferimento umano, proprio perché per farlo ne utilizzano la capacità di razionalizzare lo spazio costruito e il vuoto in esso contenuto in relazione alla percezione del corpo. Una spinta talmente irresistibile che neppure l'ortodossia dell'americano riesce ad evitare nel momento in cui il progetto che dovrebbe consacrare il raggiungimento dello scopo, finisce con il ritorno alla madre terra, allo scavo, alla scultura pregna di riferimenti che più formali non è possibile immaginare.

La Città della Cultura della Galizia,[28] presentata come paradigma di un nuovo urbanismo in grado finalmente di lasciarsi alle spalle la memoria, finisce con il giustificare sé stessa e i processi logici su cui pone fondamenta attraverso un sequenza che parte dalla matrice della città medievale e diventa forma sulla geometria della conchiglia trovando il punto di rottura della tensione nei percorsi-cammini dei pellegrini che erodono la crosta in tutto il suo spessore rivelando l'edificio: scultura nella terra simbolo di architettura che torna al primordiale scavare.

In questo concordiamo con Eisenman: l'architettura ha a che fare con lo spazio e l'atteggiamento nei confronti dello spazio, indipendentemente dalle epoche è sempre il medesimo: lo si conquista attraverso la logica del confronto con la materia mediata dalla geometria.

Leon Battista Alberti, *Definitor,* in *De Statua,* seconda metà XV sec.

Fondazione

Come si struttura questo atteggiamento nei confronti dello spazio che accomuna scultura e architettura? Davvero possiamo sovrapporre il farsi spazio dello spazio della Afrodite Cnidia a quello della casa?

Nuovamente non abbandoniamo il sentiero tracciato dalla scultura e dalle riflessioni sull'arte ne ricaviamo una direzione: "A queste due risoluzioni o deliberazioni, per trattar la cosa più brevemente che sia possibile, corrispondono due cose, la *misura* cioè, ed il *por de' termini*. […] Tratteremo adunque primieramente della *misura*, la quale certamente non è altro che uno stabile e fermo e certo avvertimento e notamento, per il quale si conosce e mette in numeri e misure, l'abitudine, proporzione e corrispondenza, che hanno infra di loro tutte le parti del corpo l'una con l'altra, così per altezza come per grossezza, e quella che esse hanno ancora con tutta la lunghezza di esso corpo. […] Il *porre de' termini* è quel determinamento o stabilimento che si fa del tirare tutte le linee, e dello svolgere, del fermare gli angoli, gli sfondi, i rilievi, collocandogli tutti con vera, e certa regola a' luoghi loro.

[…] Infra la misura adunque detta di sopra, e questo porre de' termini, ci è questa differenza, che la misura va dietro, e ci dà e piglia certe cose più comuni ed universali, le quali sono più fermamente e con più stabilità insite nella natura de' corpi, come sono le lunghezze, le grossezze, e le larghezze delle membra: e il por de' termini ci dà le momentanee varietà delle membra causate dalle nuove attitudini, e movimenti della parti, e ce le insegna a porre e collocare".[29]

Per l'Alberti la misura è uno strumento finalizzato alla comprensione della proporzione, spostando l'attenzione sulle relazioni interne degli oggetti e quindi utilizzando l'astrazione per focalizzare l'attenzione sulla logica compositiva.

Due momenti principali sono necessari allo scultore, sia esso Prassitele, Michelangelo o Brancusi: quello della conoscenza e quello della composizione. A partire dal corpo, l'uomo deve necessariamente introdurre nel suo rapporto con lo spazio una propria idea di spazio, una elaborazione intellettuale che possa tradursi in azione al fine di metterlo a propria disposizione. Attraverso il misurare, il confrontare a partire dal proprio corpo, l'uomo instaura una dialettica razionale che permette di accedere ad una conoscenza utile a controllare la materia che, opportunamente plasmata secondo le regole della composizione, permette di realizzare il proprio progetto di spazio.

Uno spazio fondato quindi sulla misura cui è affidato il compito di tenere insieme gli elementi della composizione e di conseguenza gli elementi del quotidiano sino a giungere agli elementi della società rapportandosi alla scala urbana.

Operazione, questa, che non è la meccanica applicazione di rapporti trasposti dal macrocosmo della natura al microcosmo dell'essere umano, ma regolata dal metodo secondo cui bisogna edificare passando per le categorie di *utilitas, firmitas* e *venustas*. Su questi principi bisogna incardinare il proprio operare; con questi interpretare il codice dell'abitare rinascimentale assieme ai concetti di misura e proporzione, pilastro su cui si fonderà per secoli la società occidentale nei suoi rapporti sociali così come nella sua realtà urbana e architettonica. Cardini che sono strettamente connessi, ancora una volta, alla sfida che l'uomo intraprende al naturale nel momento in cui decide di costruire: una faccenda che allora era racchiusa nel momento della fondazione, mentre oggi non possiede più gli stessi significati: conservarne memoria è necessario per comprendere quelle architetture.

"Raccontano gli antichi, Varrone, Plutarco ed altri, che i passati loro erano soliti disegnare le mura de le città con religione ed ordini sacri. Perciocchè avendo prima lungamente presi gli auguri, messi ad uno giogo un bue ed una vacca, tiravano un aratolo di bronzo, e si faceva il primo solco, con il quale disegnavano il circuito de le mura, stando la vacca dal lato di dentro, ed il bue dal lato di fuora".[30]

Bestie che tirano aratri e punte che si sollevano al passaggio della porta della futura città. Il mito della fondazione vive nel rito del solco. I fondatori mostrano rispetto e timore per l'equilibrio naturale che stravolgevano irrimediabilmente; riposizionavano le zolle dissodate nella ferita appena inferta, immergendo le mani nella terra, a risarcire immediatamente la madre affinché la futura città nascesse fuori dal sopruso.

Il fendente dell'aratro divideva ciò che era meritevole di chiamare focolare da ciò che era estraneo, ciò che poteva stare dentro e ciò che doveva rimanere fuori; il segno tracciato era il confine netto e senza possibilità di equivoci, separava l'ordine dal caos. Imponeva geometria alla disordinata orografia

Richard Serra, *East-West/West-East,* 2014, Doha, Qatar

predisponendo la possibilità di definire l'uomo e la propria civiltà attraverso il rapporto tra le imprese umane e la natura.

Nasce con la casa dell'uomo il paesaggio, nel riconoscere luoghi e al tempo stesso orizzonti, fisici e culturali. Le città testimoniano, il legame atavico tra l'uomo e le forze che fugge, combatte e infine piega al suo volere, attraverso la soglia della porta urbana. Qui la punta dell'aratro viene sollevata affinché il suolo rimanga vergine, la terra non venga dissodata; il varco sarà il punto di contatto tra la casa dell'uomo e l'infinito, la possibilità di ricongiungersi ad esso per ritrovarlo o per imporre nuovamente, in altro luogo, il disegno.

Murare il disegno ci conduce alle forze, alla sfida contro le invisibili leggi della fisica, al farsi materia, nuova legge. Vitruvio imprime nel genoma di architettura *firmitas*, perchè il costruire è testimonianza di una lotta, un contrapporsi di forze, di spinte, di pesi, di carichi, di spessori murari; lotta che impone alla teoria di sporcarsi le mani con la polvere della calce per tradursi in realtà. L'esortazione al rigoroso rispetto della proporzione, unica nobilitatrice dell'arte del costruire in grado di assicurare armonia tra le parti, nasconde il segreto.

Riscopriamo Adriano nell'atto di rifondare, cui non sfuggiva che il senso della costruzione non era altro che un seme, il quale, ben piantato, è l'unica vera testimonianza che l'uomo possa lasciare di sé per continuare ad affermare la civiltà oltre i confini dell'esperienza umana, oltre le possibilità che la materia offre nel tempo, continuando instancabilmente ad opporre ordine a caos.

[1] Stephen Kern, The Culture of Time and Space 1880-1918, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983; Il tempo e lo spazio – La percezione del mondo tra Otto e Novecento, traduzione di Barnaba Maj, Il Mulino, Bologna, nuova edizione 2007. Capitolo Sesto, *La natura dello spazio,* p.174-175

In particolare l'argomentazione delle tesi di Durkheim: "Un'altra sfida veniva dagli scienziati sociali: per molto tempo avventurieri e studiosi avevano veleggiato intorno alla terra e scavato nella sua crosta per fare scoperte su altre società, ma essi le ricostruivano sempre nello spazio uniforme del moderno mondo occidentale, senza mai immaginare che lo spazio stesso potesse variare da una società all'altra, nella misura in cui variano gli schemi della parentela e i riti della pubertà".

Per Durkheim "le categorie logiche derivano dalle categorie sociali e lo spazio è una di esse. Per illustrare ciò descrisse gli Indiani Zuni, i quali dividevano lo spazio in sette regioni – nord, sud, est, ovest, zenith, nadir e centro – che derivavano dall'esperienza sociale ed alle quali appartenevano tutti gli oggetti: il vento e l'aria appartenevano al nord, l'acqua e la primavera all'ovest, il fuoco e l'estate al sud, la terra e il gelo all'est. […] Tuttavia c'è un senso collettivo di questi spazi singoli, condivisi da tutti i membri di una società, quindi essi devono avere una natura sociale; ed è dimostrabile che queste classificazioni spaziali sono strutturalmente simili alla forme sociali: «Ci sono società in Australia e nel Nord America in cui lo spazio è concepito con la forma di un cerchio immenso, perché l'accampamento ha una forma circolare; e questo cerchio spaziale è suddiviso esattamente come il cerchio tribale ed è nella sua immagine. Vi sono distinte tante regioni quanti sono i clan nella tribù ed è il luogo occupato dai clan all'interno dell'accampamento che ha determinato l'orientamento di queste regioni». Durkheim credeva che sulla superficie del globo ci fosse una moltitudine di tali spazi, ciascuno differente dall'altro come i disegni dei tappeti orientali".

[2] Marc Augè, opera cit. p.53

[3] Stephen Kern, opera cit. Capitolo Sesto, *La natura dello spazio,* p. 172-174

"Nel 1901, il fisiologo russo Elie de Cyon pubblicò un articolo sul fondamento *naturale* della geometria euclidea, basato sui risultati di esperimenti che egli aveva condotto per quasi vent'anni sulle origini fisiologiche dell'esperienza dello spazio; la sua ipotesi era che il senso dello spazio è radicato nei canali semicircolari dell'orecchio: animali con due canali hanno esperienza soltanto di due dimensioni e quelli con un canale sono orientati in una. Gli esseri umani sperimentano tre dimensioni, perché essi hanno tre canali posti in piani perpendicolari, e lo spazio tri-dimensionale euclideo corrisponde allo spazio fisiologico, determinato dall'orientamento di questi tre canali. Cyon giunse alla conclusione che il senso dello spazio non è immanente, e che la teoria di Kant, secondo cui esso è una categoria a priori della mente, era sbagliata: immanenti sono soltanto i canali semicircolari, ed il nostro senso dello spazio deriva da essi e rimane dipendente da essi. […] Uexküll modificò la teoria di Cyon, estendendola a tutto il regno animale, e giunse alla conclusione che il senso dello spazio di tutti gli animali, per quanto rudimentale, variava con la loro fisiologia unica; ognuno aveva dimensioni speciali, anche il senso dello spazio di animali unicellulari: lo spazio dell'ameba era uno spazio limitato ma egli lo ricostruì fin nei particolari e lo caratterizzò come una *vivissima opera d'arte.* […] «In mezzo alla moltitudine dei mondi e degli spazi viventi», egli rifletteva, «possono esservi mondi superiori di dimensioni più grandi che noi non siamo in grado di vedere, così come l'ameba non è in grado di vedere le stelle nel nostro cielo»".

[4] *ibidem*, p. 181

[5] Vedi Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, "Zeitschrift für Sozialforschung", Paris 1936, poi in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main,1955; L*'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* a cura di Francesco Valagussa, ET Saggi, Giulio Einaudi editore, Torino, settima edizione, 2015

[6] Stephen Kern, opera cit., Capitolo Sesto, *La natura dello spazio,* p. 172

Nel 1916 Einstein di fronte alla questione dirà che "«noi evitiamo del tutto il vago termine di spazio di cui, dobbiamo riconoscere onestamente, non possiamo formare il minimo concetto, e che sostituiamo con moto relativo ad un corpo di riferimento praticamente rigido»".

[7] Francesco Venezia, T*eatres y antres. El retòn del mòn subterrani a la modernitat*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 175, 1987, p. 39. "*El món subterrani, que expresa millor que qualsevol altre una condició fonamental de referencia per a l'home, és, respecte a la memoria, una cognició originaria de l'acte de construir. Tots i cadascun de nosaltres, quan pensem en una primera manera de construir, pensem en una forma d'excavar. Així, doncs, el fet d'haver escollit el mónde de les coses subterriniesn com a terme que entra en conflicte amb el món de les coses abstractesn, amb el món de la geometria, és plantejar en termes exactes una qüestió de modernitat*".

[8] Francesco Venezia, *Francesco Venezia. Le idee, le occasioni*, Electa, Milano, 2006, p. 119

[9] Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua*, traduzione di Cosimo Bartoli, La società tipografica de' Classici Italiani, Milano,1804, p. 108-109

[10] Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, traduzione di Luigi Settembrini, ristampata dai Fratelli Melita, Genova, 1988, 2 voll., I, p. 491-494

"Avendo girato per il portico di Sostrato, e per altri luoghi che potevano dilettarci, ci avviammo al tempio di Venere, noi due, Caricle ed io, assai volentieri, Callicratide di male gambe perché andava a vedere una femmina; e penso che avrebbe scambiato la Venere di Cnido per l'Amore di Tespe. […] Pigliato assai diletto di quelle piante, entrammo nel tempio. Nel mezzo sta la statua della dea di marmo paio, bellissima, splendidissima, e con la bocca mezzo aperta ad un sorriso. Tutta la sua bellezza è scoperta, non ha veste intorno, è nuda, se non che con l'una mano cerca di ricoprire il pudore. Tanto poté lo scultore con la sua arte, che la pietra così ripugnante e dura pare morbidissime carni. Sicché Caricle, come uscito fuori di sé, ad alta voce gridò: «O Marte felicissimo fra gli dei, che fosti legato per costei!».

E così slanciandosi con le labbra strette, ed allungando quanto poteva il collo, la baciò. Callicratide rimase tacito, e nella sua mente ne maravigliava. Il tempio ha un altro uscio per chi vuole vedere la dea anche dalle spalle, acciocché sia ammirata tutta quanta; e facilmente si può entrare per l'altra porta, ed osservare la formosità delle parti posteriori. Noi dunque, volendo vedere tutta la dea, girammo dietro il tempietto; ed apertaci la porta da una donna che ne serbava le chiavi, rimanemmo subito abbagliarti a quella bellezza. Per modo che l'ateniese che testé aveva rimirato in silenzio, come ebbe fissati gli occhi su quelle parti della dea, subito, più di Caricle impazzendo, gridò: «Oh! Che bellezza di schiena! Come quei fianchi pieni t'empirebbero le mani ad abbracciarli! Come ben si rilevano e tondeggiano le mele, non molto scarse ed attaccate all'ossa, né troppo grosse e carnose! E quelle fossette nell'una e l'altra anca sono una grazia che non si può dire; e quella coscia e quella gamba così ben tirata sino al piede, sono di eccellenti proporzioni»".

[11] Stephen Kern, opera cit. Capitolo Sesto, *La natura dello spazio,* p. 169

"Questi spazi costituivano il fondamento fisiologico dello sviluppo naturale dello spazio geometrico: la simmetria ha un'origine corporea, e le coordinate positive e negative della geometria cartesiana derivano dell'orientamento verso destra e verso sinistra del nostro corpo. La nostra idea di superficie deriva dall'esperienza della nostra pelle: «lo spazio della pelle», scrisse Mach, «è l'analogo di uno spazio rienmanniano bi-dimensionale, finito, illimitato e chiuso». Termini per le unità fondamentali di misura, come piede, e passo, rivelano origini anatomiche, cosicché «le idee di spazio sono radicate nel nostro organismo fisiologico»".

[12] Johann Gottfried Herder, *Plastica,* a cura di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco, Centro internazionale Studi di Estetica, Aestetica 41, Aestetica edizioni, Palermo, seconda edizione, 2010, *Presentazione*, *passim*. p. 7-26

[13] *ibidem*, p. 37-39

[14] *ibidem*, p. 20

[15] Martin Heidegger, *Corpo e Spazio*, traduzione e cura dell'edizione italiana di Francesca Bolino, Il Nuovo Melagnolo, Genova, terza ristampa, Febbraio 2010, p. 31-33

Si parte dalle riflessioni Aristoteliche sullo spazio che ne individuano due tipologie: τόπος, lo spazio occupato dal corpo e che quindi, esistendo solo in relazione al corpo, è luogo del corpo; χώρα, lo spazio che può accogliere, avvolgere tali luoghi. Queste due possibilità di definire lo spazio sono riprese anche nella modernità e sempre in relazione al corpo, dove *extensio* e *spatium* sono le caratteristiche misurabili dei corrispettivi aristotelici. Chiedendosi cosa sia lo spazio abbandonando il confronto con la corporeità, Heidegger afferma: "Cos'è dunque lo spazio in quanto spazio? Risposta: lo spazio fa spazio. *Fare spazio*, significa *sfoltire, render libero,* liberare un che di libero, un che di aperto. Solo quando lo spazio fa spazio e rende libero un che di libero, lo spazio accorda, grazie a questo libero, la possibilità di contrade, di vicinanze e lontananze, di direzioni e limiti, le possibilità di distanze e di grandezze. Se facciamo attenzione a ciò-che-è-più-proprio dello spazio, ossia al fatto che fa-spazio, siamo finalmente in condizione di scorgere uno stato di cose rimasto fino ad oggi precluso al pensiero. Si tratta di vedere in che modo l'uomo è nello spazio. L'uomo non è nello spazio come un corpo. L'uomo è nello spazio nel senso che dispone dello spazio, ha già sempre disposto dello spazio".

[16] Martin Heidegger, *ibidem*, *Aggiunte*, p. 43

"Questo trovare nel cercare lo spazio stesso; il nostro cercare, il nostro rapporto con lo spazio stesso. Perciò, rapporto uomo e spazio. L'uomo – spazio. La rappresentazione abituale dello spazio e della sua relazione con il corpo. Quindi, spazio e uomo in quanto corpo. Uomo? Spazio".

[17] Peter Eisenman, *Three text for Venice*, in Peter Eisenmann, *Contropiede*, a cura di Silvio Cassarà, Skira, Ginevra-Milano, giugno 2005, p. 100

[18] Philippe Daverio, *Azuma*, in *Passpartout*, puntata del 21/03/2010, disponibile all'indirizzo web rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-8a8bf26b-7b76-4179-845c-33b511fbe769.html (url consultato il 24/03/2015)

[19] Intervista a cura di Giulio Cattaneo e Viola Mazza realizzata in occasione della mostra *Kengiro Azuma 1961* a cura di Danka Giacon (29 settembre 2011- 15 gennaio 2012) Museo del Novecento, Milano, disponibile all'indirizzo web:
youtube.com/watch?v=hkhr_JiBwXI (url consultato il 24/03/2015)

[20] Fernando Espuelas, *Il Vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura,* traduzione e cura di Bruno Melotto, Titolo originale: *El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacìo en arquitectura*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., quarta ristampa, Milano, 2011, 5 *La radura nel bosco*, p. 112

[21] *ibidem*, p. 89

[22] Michael Random, *Giappone: la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genova, 1988, p. 176 in Fernando Espuelas, *ibidem*, p. 94

[23] Jorge Oteiza, *QUOUSQUE TANDEM...! Ensayo de interpretación estêtica del alma vasca*, Trad. dal basco Pello Zabaleta Kortaberria, Fundaciòn Museo Jorge Oteiza, Spagna, prima edizione, marzo 2007, p.179

[24] Carlos Martì Aris, *Silenzi Eloquenti – Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, a cura di Simona Pierini, Christian Marinotti Edizioni, Milano, settima ristampa gennaio 2013, p.105

[25] Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, a cura di Hermann Heidegger, Erker Verlag, 1996; *Corpo e Spazio*, traduzione e cura dell'edizione italiana di Francesca Bolino, Il Nuovo Melagnolo, Genova, terza ristampa, Febbraio 2010, p. 31

[26] Peter Eisenmann, *Contropiede,* a cura di Silvio Cassarà, Skira, Ginevra-Milano, giugno 2005, p. 83

[27] *ibidem*, p.31

"La mia tesi è che architettura sia essenzialmente dar forma (essa stesso elemento) all'intento, alla funzione, alla struttura e alla tecnica e nell'affermarlo elevo la forma a una condizione di preminenza nella gerarchia degli elementi". (Tratto da Peter Eisenman, Ph.D. Thesis, *The Formal Basis of Modern Architecture*, University of Cambridge, 1963).

[28] *ibidem*, p. 164

[29] Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua*, traduzione di Cosimo Bartoli, La società tipografica de' Classici Italiani, Milano,1804, pp. 116

[30] Leon Battista Alberti, *Dell'architettura libri dieci,* traduzione di Cosimo Bartoli, Raccolta dei classici italiani di architettura civile da Leon Battista Alberti fino al secolo XIX, Volume primo, Coi tipi di Vincenzo Ferrario, Milano, 1833, p.161

La casa degli antichi

"Le descrizioni dello spazio sono nel loro grado minimo una lingua 'parlata',
ovvero un sistema linguistico distributivo di luoghi in quanto sono 'articolati'
attraverso una «focalizzazione enunciatrice», ovvero un atto di praticarli.
Sono l'oggetto della «prossemica».
Basta qui, prima di ritrovarne le indicazioni nell'organizzazione della memoria,
ricordare che con questa enunciazione focalizzante
lo spazio appare di nuovo come un luogo praticato".

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Edition Gallimard, Paris, 1990; *L'invenzione del quotidiano*, Classici & Contemporanei, Edizioni Lavoro, Roma, prima ristampa, 2012, p. 192

Memento

Dopo aver varcato la soglia dei Propilei, dopo l'estasi della perfetta armonia che ancora oggi irradia il Partenone, ci attende la sorpresa di una loggia dove il peso della trabeazione è sostenuto dal corpo di figure femminili dalle dimensioni smisurate.

Impossibilitate a qualsiasi movimento, pena il crollo dell'architettura, il loro sguardo è perso nella contemplazione melanconica dell'orizzonte. Mediante l'espediente diretto della citazione, rivive la tragedia di Carja, città traditrice nella guerra contro i Persiani; dopo averla saccheggiata, gli ateniesi negarono la stirpe degli uomini e deportarono le donne, pietrificate nel tempio dedicato

Konstantinos Athanasiou, *Loggia dell'Eretteo,* v, 1880
(Fotografia 18 dell'album AP16242, Musée Guimet, Parigi).

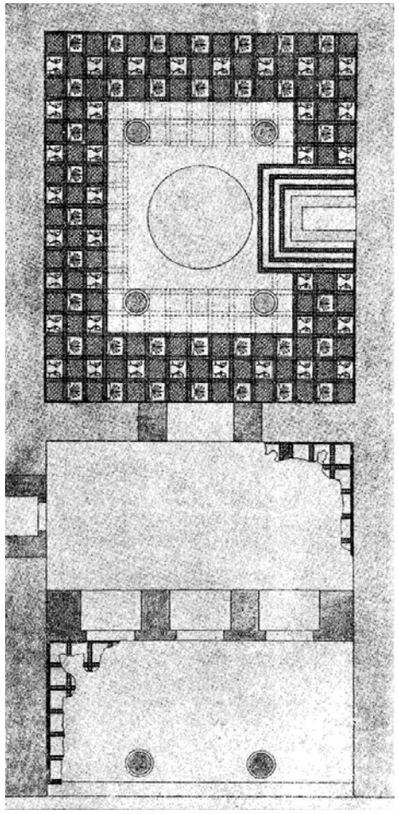
a Est ad Atena Poliade e a Ovest a Poseidone, imponendone la fatica che fu di Atlante, sorreggere un peso, qui degli edifici pubblici di Atene a futura memoria della pena inflitta ai traditori.[1]

Atene costruisce con le misure della passeggiata del pensiero e il vuoto dell'ἀγορά, la scena urbana dov'è celebrato il rito quotidiano della democrazia. Al punto che è possibile rileggere nelle tracce romane la volontà conquistatrice al punto da cancellare per sempre le pratiche urbane della capitale del mediterraneo.

"L'agorà diventa così uno spazio pubblico che, insieme all'Acropoli, costituisce la referenza della vita cittadina degli Ateniesi. In questo luogo si concentrano tutte le funzioni civiche della polis. […] Sotto la dominazione romana venne perpetrato lo svilimento del grande spazio della piazza ateniese. Il vuoto venne riempito di edificazioni: l'*Odeon* di Agrippa, il Tempio di Ares, il *Gimnasium*, altari, edicole… I Romani, con questi mirabili edifici, fecero un regalo avvelenato: era scomparso la spazio ampio, libero e unitario, emblema di una singolare forma di convivenza.

La grande spianata dell'agorà, il suo civico e sacro vuoto centrale, fu come il mare invisibile dello spirito attico che con il trascorrere del tempo depositò i suoi sedimenti urbani: edifici, scalinate, altari. La spiaggia che venne a crearsi per accumulazione rimase tacitamente rispettata fino alla perdita dell'indipendenza per mano di Roma. L'impero romano si impegnò nel riempimento del vuoto civico, prosciugando il mare della libertà ateniese".[2]

Questo potere evocativo, questa simbolica rappresentazione della civiltà affonda le sue radici nella pratica dell'abitare e nella sua necessaria costruzione messa in opera con l'architettura.



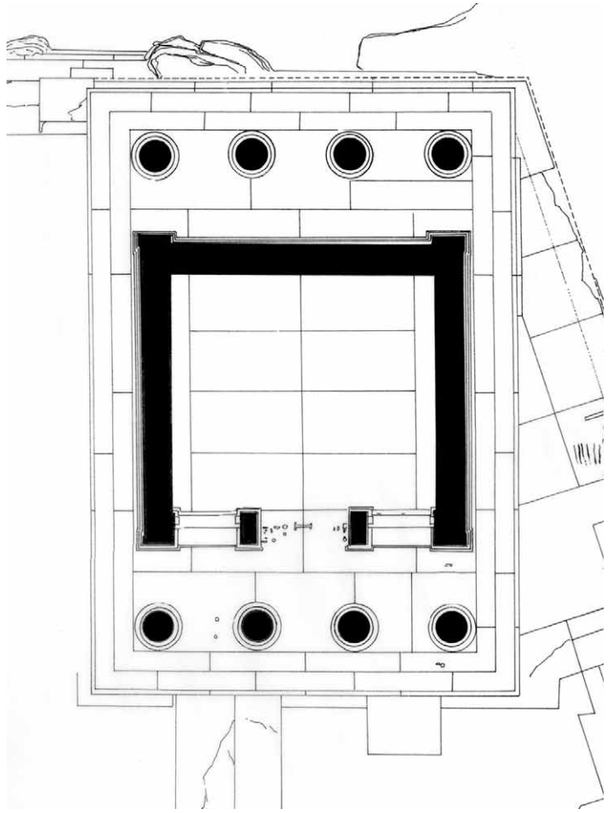
Megaron di Tirinto, media età del Bronzo

Μέγαρον

L'uomo primitivo ha soddisfatto il bisogno di difesa dalle forze naturali con il rifugio casuale della caverna o mediante costruzioni precarie fatte di stuoie e paraventi. Pur se in grado di esprimere con il graffito a Lescaux, Altamira, Font-de-Gaume, figure propiziatorie che "hanno anche nel corpo il movimento, lo scatto della linea-forza dei futuristi",[3] hanno abitato solo in ragione di una costruzione della casa quando il guscio protettivo è diventato declinazione di significati e pratiche di relazione.

I significati risalgono ai rimandi del mito, le pratiche di relazione sono il risultato dell'interazione sociale. La capanna primitiva costruisce al contempo parete e tetto piantando a cerchio i rami che piegati daranno forma al guscio emisferico dentro il quale non si abita, ci si rifugia. Nulla più che un mero fatto costruttivo, al pari di chi risolve con due falde lo stesso problema. L'improvvisazione o la codifica della costruzione di un riapro non sono testimonianza di civiltà, non sono simboli e trascrizioni dello stare umano nel luogo che tramite la casa diventa proprio. Al fatto costruttivo non equivale immediato rimando di valori e significati, come del resto oggi non basta fare edilizia per dire di aver fatto architettura.

E' in questa sostanziale differenza che riconosciamo il ruolo del tipo all'interno della disciplina. La tipologia, nella sua stratificazione dei passaggi costruttivi e compositivi, è custode dell'abitare. E' nella condivisione della casa con gli Dei e gli antenati che l'uomo supera il bisogno per abitare. Il megaron è casa dell'uomo, casa degli avi e casa degli Dei al punto che,

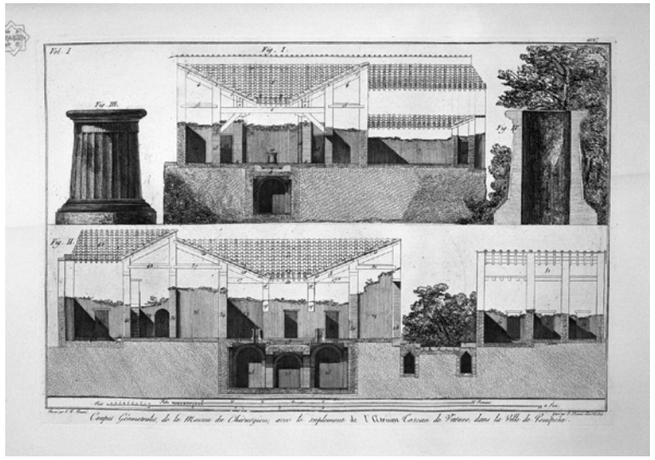


Tempio di Atena Nike, seconda metà V sec. a.C., Acropoli di Atene

quando il Dio prende dimora nella città dell'uomo, il tempio duplica la forma della casa[4] e la casa diventa tipo in grado di generare regola per lo spazio attraverso la sua forma-materia.

Laddove in Grecia Estia sarà custode del focolare a circolo posto al centro, mentre Hermes lo sarà della soglia, varco attraverso il quale instaurare relazione.[5] Il focolare che la civiltà custodirà nel πρυτανήιον, ancora una volta circolare, la soglia che sarà porta della città nel triangolo dei leoni. L'abitazione, dunque, comprende il recinto, il muro, il tetto, il focolare, la soglia, la corte come elemento di connessione al naturale, così come il tempio evolve sullo stilobate, preserva il Dio nel muro della cella sotto il riparo del tetto, dilata il recinto che ora è sacro nel cingere il suolo dove l'uomo accoglie il divino.

La costruzione ordisce la sua trama di masse e spazi, vuoti e silenzi, luci e ombre, in cui la lettura del simbolo ci predispone alla comprensione della dimora degli antichi, dove il rimando alla spazialità del corpo è incardinato nel tipo della casa individuale a pianta centrale, abitazione ideale dalla quale ricavare per metamorfosi tutte le altre.



Giovanni Battista Piranesi, *Sezione della casa del chirurgo,* 1804

Privatorum Aedificiorum

Nella descrizione dei principi pratici e teorici del costruire alla base della civiltà romana, Vitruvio ne svela l'ordine attraverso la descrizione dell'abitare privato. All'interno del sesto libro introduce il tema degli *privatorum aedificiorum* principiando con una digressione sull'etnografia dei popoli[6] che postula l'esigenza di progettare le abitazioni secondo i bisogni specifici delle singole etnie e in relazione al contesto dei luoghi di appartenenza. Tralasciando il riferimento alla presunta superiorità delle genti mediterranee – legata all'equilibrio della natura circostante – Roma è baricentro, preludio alla composizione della casa quale tutto armonico.

Quello che ci interessa sottolineare è il ribaltamento delle considerazioni sulla disciplina: il programma tipologico dell'abitazione parte dal dato oggettivo delle necessità umane legate alla fisiologia, prosegue sempre secondo questo criterio alla definizione degli ambienti principali e solo alla fine procede con variazione degli ambienti ad una classificazione che risponde alle classi sociali.

Senza mai perdere di vista il fine ultimo dell'*ars costruendi*: perseguire bellezza mediante proporzione assicurata dalla correlazione delle parti generata dal modulo compositivo. Per ogni singolo elemento è declinata una precisa serie di proporzioni, sono definite in modo chiaro le relazioni reciproche e quelle con l'intera costruzione al fine di realizzare anche nelle abitazioni un tutto armonico. Solo questo metodo consente all'architetto il controllo delle inevitabili variazioni dovute alle contingenze del luogo e alle peculiarità

della committenza secondo le categorie dell'*ordinatio* e della *dispositio*.[7] Significativa è la scelta del primo ambiente: il compendio inizia con la descrizione dell'unico luogo non costruito, il cortile.

L'enfasi dedicata al vuoto centrale attorno a cui ruota tutto l'impianto della casa romana impone un ordine gerarchico rispetto al recinto che al contempo contiene il tutto e segna il limite con l'esterno.

L'apparente negazione del primato del principio del limite, espresso con il solco tracciato dall'aratro per la fondazione di Roma, è risolta positivamente dalle leggi compositive.

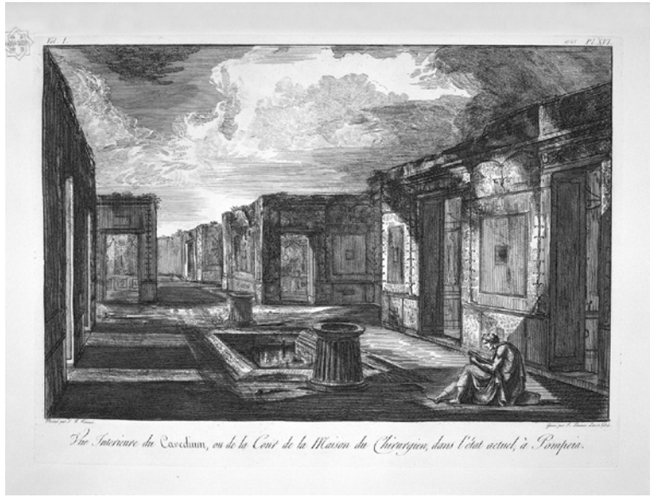
Quello che può essere il mero risultato della disposizione delle stanze, diventa invece il fulcro della composizione, luogo pubblico all'interno del focolare domestico, da progettare con la massima cura poiché la dimensione della casa romana è pubblica e privata insieme; al punto che negli ambienti considerati comuni chiunque può accedervi anche se non invitato.[8] Muovendo dal centro, la declinazione dell'abitare diventa elenco delle varianti del tipo secondo le precise esigenze derivate dal ceto della committenza.

Il programma detta le condizioni affinché persone comuni, possessori agrari, banchieri e pubblicani, avvocati, retori e detentori di cariche pubbliche abbiano rispettivamente la giusta posizione ed ambienti con atrii, vestiboli o tablinii non troppo fastosi, stalle e magazzini piuttosto che ambienti di rappresentanza, locali spaziosi, camere eleganti per gli ospiti nelle riunioni più importanti, sale grandi e raffinate per ospitare pinacoteche e biblioteche.

Leon Battista Alberti è raffinato intellettuale che getterà uno sguardo più profondo sulle ragioni del costruire nella stagione che raccoglierà l'eredità di tali riflessioni e scriverà un nuovo decisivo capitolo nell'evoluzione della disciplina. Più che l'elementare risposta al contingente, l'Alberti muove dai differenti esempi di ordinamenti sociali che la storia delle civiltà più grandi offre, spiegando così che *"le varietate e le tante sorti loro* (degli edifici)*, sono principalmente nate da la varietate degli uomini"*.[9] Questa consapevolezza lo porta ad affermare che la comprensione delle regole compositive urbane e architettoniche, afferenti alle relazioni tra gli edifici e quelle interne agli edifici stessi, passa attraverso la comprensione delle differenze della società che le rende possibili. Nel tentativo di comprendere le rovine della città eterna, esprime verità sottese alla classificazione dell'illustre maestro.

La disamina delle varie parti degli edifici e dei loro ambienti particolari non prelude però ad una nuova tassonomia dell'abitare: Alberti è interessato alla costruzione di un metodo, alle regole universali che possano guidare qualsiasi tipo di architettura e la casa non fa eccezione, al punto che descritto il modo di abitare più alto è stato già detto tutto.[10]

La ricerca rinascimentale è un continuo lambire e puntualizzare ovvero evolvere quella antica. Si riprendono i concetti basilari della regola armonica del corpo-edificio e si arricchiscono con il principio di parsimonia. Il progetto trova il suo limite e quindi la giusta misura nel rispetto del principio che nella natura si limita a provvedere con modestia al necessario. Un'astrazione del concetto di mimesi naturale: l'uomo che costruisce



Giovanni Battista Piranesi, *Atrio della casa del chirurgo,* 1804

ed edifica per esigenze di difesa evolve la tecnica costruttiva per migliorare le condizioni materiali della sua vita quotidiana perseguendo obiettivi di comodità e salubrità senza eccedere nel superfluo, *conditio sine qua non* affinché la costruzione sia espressione di bellezza.[11]

Nel progetto in generale e in quello della casa è decisiva la corrispondenza tra la regola compositiva fondata sul modulo quale strumento di controllo e le soluzioni progettuali, garanti per il raggiungimento degli obiettivi primari di salubrità e comodità: sintesi che trova il baricentro nel coincidere dell'elemento basilare per il disegno con l'ambiente più importante per l'abitazione: ancora una volta il cortile. La distribuzione degli ambienti è subordinata e strettamente correlata al vuoto attorno al quale si organizzano le membra dell'architettura cui attraverso l'atrio saranno garantite luce ed aria.[12] L'architetto è quindi in una continua tensione positiva tra le necessità materiali e istanze spirituali che prefigura nel progetto. Con questa consapevolezza giunge ad affermare "E che le case de' manco ricchi si debbono assomigliare a quelle de' più ricchi, secondo però le ricchezze loro",[13] con questa consapevolezza indaga il modello, la villa, per fornire i principi generali della costruzione della casa, sia essa villa di campagna, palazzo di città, casa e bottega per gli artigiani, abitazione per gli umili.

Una visione diametralmente opposta è alla base della classificazione presente nei disegni conservati nella biblioteca Marucelliana di Firenze, attraverso i quali Francesco di Giorgio Martini rende manifesto il rigore sotteso a tutta la sua opera.

Nel suo trattato di architettura civile e militare procede alla disamina dell'abitazione e delle sue parti attraverso uno schema che cerca di determinare scientificamente ogni azione legata al costruire, in una logica deterministica che impone il suo teorema fatto di certezze matematiche.[14]

La sua ricerca si basa quindi sulla definizione di unità essenziali, un abaco di elementi che, combinati attraverso le giuste misure e proporzioni, elencate con esattezza per ognuna delle componenti del costruire, porta alla costruzione di cinque specifiche declinazioni del tipo casa: "case da villani, di artefici, di studenti, come notari, procuratori, dottori di legge e medici ovvero fisici e, generalmente di ogni altra scienza, di mercanti, e ultimamente di nobili i quali al mondo studiano vivere con onore senza molte cure".[15]

Un ribaltamento rispetto al *De Architettura*. Punto di partenza non è più la città espressione della civiltà che la costruisce. L'unità in costante dialogo con le parti che la compongono cede il passo alla singola casa, addendo di una somma che controllata attraverso la certezza geometrica sarà l'*urbe*. L'abitazione precede anche la trattazione degli edifici pubblici, poiché il privato esiste quale condizione primitiva rispetto alla dimensione pubblica, somma, anche quest'ultima, di una moltitudine di privati.[16]

Nella logica che vede evolvere il più semplice verso il più complesso è la casa del villano considerata quale naturale punto di partenza. Non più il modello della villa che deve fungere da parametro per una sorta di abitare ideale all'uomo, ma una serie di abitazioni che sono connotate dagli schemi codificati

a servizio di una società che vede nascere la consapevolezza dell'individuo nello splendore di rinascita opposto agli affanni del medioevo durante il quale le masse faticavano a immaginarsi al di fuori del rigido schema feudale.

La casa di Francesco di Giorgio stabilisce con precisione il ceto sociale di appartenenza, ne codifica le esigenze, i bisogni, le aspettative. Il rovesciamento della logica che parte dalla disamina della città per spiegare come si debba costruire l'abitazione e porta Alberti a condurre un parallelo tra la casa della comunità e quella del singolo, esalta il primato dell'individuo che attraverso la propria abitazione annuncia il suo posto nella società.

Il cortile, elemento cardine della composizione, diventa un ulteriore elemento del progetto, *status-symbol* per la nobiltà che può permettersi spazio all'interno della città e con esso la possibilità di erigere il palazzo.[17]

[1] Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, (traduzione e introduzione di Luciano Migotto), Collezione Biblioteca, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, prima ristampa novembre 1991, libro primo, *I. La formazione dell'architetto* p. 9-11. Sulla questione dell'attendibilità di tale racconto, nota 6 del curatore a p. 536

[2] Fernando Espuelas, *Il Vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura,* traduzione e cura di Bruno Melotto, Titolo originale: *El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacìo en arquitectura*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., quarta ristampa, Milano, 2011, pp. 53-55

[3] Luciano Semerani, *Memoria Ascesi Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura,* a cura di Luciano Semerani, I-U-A-V, Marsilio, Venezia, 2006, p. 12

[4] Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell'identità – Il tipo in architettura*, premessa di Giorgio Grassi, Città Studi Edizioni, Novara, dodicesima ristampa 2014, p. 56

[5] Marc Augè, *Non-lieux*, Editions du Seuil, 1992; *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, Gennaio 2010, p. 63

[6] Marco Vitruvio Pollione, op cit. Libro Sesto, *I. L'edilizia privata in relazione ai climi e latitudini*, p. 257-265

[7] *Ibidem*, Libro primo, *II. I fondamenti estetici dell'arte architettonica*, p. 21

[8] *Ibidem*, Libro sesto, *V. La struttura delle abitazioni rispetto al ceto dei proprietari***,** p. 277

[9] Leon Battista Alberti, *Dell'architettura libri dieci*, traduzione di Cosimo Bartoli, Raccolta dei classici italiani di architettura civile da Leon Battista Alberti fino al secolo XIX, Volume primo, Coi tipi di Vincenzo Ferrario, Milano, 1833. Libro Quarto, *Delle opere universali*, capo Primo, pp. 104-105

[10] *Ibidem*, Libro Quinto, *Degli edifizii particolari*, capo diciottesimo, "[...] ne le case dentro a la città vi sieno tutte le cose necessarie a la civiltà, con dignità e sanità; e per quanto la ristrettezza de' luoghi e l'abbondanza de' lumi ce lo comporta, si usurpino tutti i piaceri e le dilicatezze della villa. [...]Le muraglie de le persone manco ricche, per quanto comportano le loro facultadi, debbono assomigliarsi a le dilicatezze de la casa de' ricchi ed imitarle non dimeno con questa moderazione, che e' non vogliono spendere per loro diletto più che e' non possono. La villa di costoro adunque risguarderà ai buoi ed al bestiame poco manco che a la moglie" pp. 177-178

[11] *Ibidem*, Libro primo, capo nono, *De lo scompartimento ed onde sia nato il modo di edificare*, p. 21

[12] *Ibidem*, Libro Quinto, *Degli edifizii particolari*, capo diciassettesimo, "Bisogna per amore della famiglia avervi le cose per vivere, come sono le cose da mangiare, e le cose che servono per i bisogni, le vesti, le armi, i libri ed i cavalli ancora. La principale parte di tutte è quella, la quale cavedio, o atrio che ti dica, noi lo chiameremo cortile con le loggie. Dopo il quale son le sale, e più a dentro le camere e finalmente le anticamere: l'altre stanze mediante le lor cose si conoscono. E però il cortile sarà la parte principale, sopra il quale corrisponderanno tutte l'altre membra minori, come se fusse un pubblico mercato de la casa: del qual cortile non solamente si caverà comodità de l'entrata, ma de' lumi ancora comodissimamente".

[13] *Ibidem*, Libro Quinto, capo ottavo, *De lo scompartimento ed onde sia nato il modo di edificare***,** p. 177

[14] Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura civile e militare, a cura di Cesare Saluzzo, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1861. Prologo al primo libro "Eupompo di Macedonia, egregio matematico, nissuna arte perfettamente negli uomini essere determinava senza aritmetica e geometria".

[15] *Ibidem*, Libro secondo, capo ottavo, *Delle varie specie di case private, e delle parti interne di esse, Dei tetti e dei giardini***,** p. 173

[16] *Ibidem*, p. 173

[17] *Ibidem*, p. 175

L'abitare ideale

Parte Seconda

Le Geometrie Celesti del Mantegna

Alla corte dei Gonzaga

"Quando venne al mondo il figlio di Biagio il Falegname, nella penisola vivevano artisti che si chiamavano Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Beato Angelico, Paolo Uccello, Pisanello, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca […]. L'Italia è a quel tempo un immenso cantiere e un'immensa officina in cui tutte le arti fioriscono con un vigore che non si ripeterà mai più, perché questo fu in assoluto il tempo dell'invenzione del nuovo, a partire dai frammenti e dai ricordi dell'antichità, un momento in cui la stessa rivalutazione dell'arte classica e il suo studio erano causa della rottura che avrebbe condotto alla modernità".

José Saramago, *Andrea Mantegna. Un'etica, un'estetica*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, Lecturae, Il Melagnolo, Genova, aprile 2002, p. 13

Mantua

La città di Mantova sembra sospesa tra acqua e terra: la nebbia, durante le stagioni fredde, confonde alla vista la linea retta dell'orizzonte, distorce la percezione della spazialità urbana entrando nelle corti dei palazzi, mentre il Mincio si dilata sulla tavola della pianura sino a chiamarsi lago per tre volte: superiore, inferiore e di mezzo.

Lo farà stabilmente nell'epoca dei comuni ad opera del ponte detto "Dei Mulini" che permetterà alla città di essere isola con il Paiolo divenendo di fatto, quando questi sarà prosciugato, una "penisola di terra". Nella vicenda della fortifi-

Franz Hogenberg, *Mantua*, veduta prospettica della città e dintorni, 1575
(BCMn, stampe album B 2).

cazione d'acqua che i mantovani vollero a protezione della città è racchiuso il carattere del luogo e della sua gente, dove il manufatto, urbano o edificato in aperta campagna, è per necessità una continua mediazione tra l'opera d'ingegneria indispensabile al governo del territorio e quella d'architettura.

In definitiva è l'uomo che costruisce il paesaggio secondo i propri bisogni e la propria volontà esaltando "la commistione tra campagna e città, tra terra e acqua, condizione liminare e non finita che la distingue dalle città d'Europa e particolarmente d'Italia. Tale considerazione viene riportata a livello urbano, trasposta dall'architettura del paesaggio alla città e alle sue architetture individuando, sull'analogia dell'acqua, un paragone con Venezia: più dell'artificiale Venezia è Mantova la città che esprime al suo interno il campo e il costruito, la terra e l'acqua".[1]

Mantova sembra attuare la città fluviale degli studi di Leonardo presenti nel Codice Atlantico attraverso la fusione che architettura e ingegneria compiono con il paesaggio della pianura e l'elemento acquatico, superando il mero aspetto funzionale per realizzare un nuovo *habitat* che contempla l'azione umana quale forza generatrice. Il sistema tecnico artistico della città-macchina trova qui una cristallizzazione reale dilatandosi straordinariamente all'intero territorio circostante che subisce una riorganizzazione razionale attraverso la costruzione.

Gli elementi naturali sono piegati con l'edificazione di mura, ponti, opere idrauliche di bonifica e irreggimentazione delle acque. Una lotta, quella contro l'acqua stagnante, che necessita una costante opera di trasformazione nel tempo, cui

fine ultimo è una bellezza artificiale del paesaggio costruito quale garanzia di sfruttamento della grande pianura padana, culla di civiltà che qui si affermano attraverso una precisa volontà di "fare spazio". Chi abita queste terre deve, se vuole vivere, "farsi spazio" all'interno dell'inospitale palude per mezzo dell'opera di sottrazione all'infinitamente grande del naturale, imponendo una razionale ed efficiente "forma" in consonanza con tutti gli elementi del territorio, al punto che persino la centuriazione abbandona l'allineamento con la via Postumia adattandosi all'orientamento necessario perché possa divenire strumento efficace di bonifica. Il ridisegno della campagna ne garantisce il governo affinché siano create le condizioni necessarie alla vita della città e gli elementi costruiti diventano al contempo testimoni della cultura che li ha edificati.

Oltre il semplice edificare, oltre il necessario soddisfacimento dei propri bisogni, l'uomo non prende solo possesso di un posto dove vivere, espande qui il suo abitare a tutto il territorio. "Mantova come intero manufatto idraulico rappresenta la città fluviale il cui funzionamento è garantito dagli impianti meccanici che Leonardo studia; dai semplici sbarramenti di protezione, alle più articolate conche di navigazione, dalle macchine escavatrici per il mantenimento dell'alveo fluviale a quelle per lo sfruttamento a fini civili dell'energia idraulica, fino ai metodi per bonificare il territorio: tutti elementi che puntualmente ritroviamo nel territorio mantovano, non sviluppati secondo criteri di mera funzionalità in un'ottica di tipo funzionalistica, ma integrati all'architettura dalla quale emergono come risultante di un unico procedimento compositivo".[2]

Alla condizione "naturale" segue felicemente quella geografica, e successivamente politica, all'interno dello scacchiere delle città Italiane. Mantova è un mercato di transito verso il Po che permette la connessione con l'adriatico e quindi con Venezia, mentre il suo fiume le garantisce l'accesso al sistema nord-sud del Brennero. Assecondando la sua natura geografica, quindi, persegue l'indole di città commerciale e doganale trovandosi al limite tra Venezia e Trieste, lo Stato della Chiesa, I ducati emiliani, la Baviera, il Tirolo, il Piemonte e la Svizzera.

La cittadella è un crocevia di confine, simultaneamente alle porte dell'Italia centrale e viceversa soglia del settentrione italico ed Europeo. Questo "vantaggio di posizione" a discapito della sua popolazione e della sua estensione territoriale, sarà sfruttato dalla dinastia dei Gonzaga il cui protagonismo permetterà ad una città, che per definizione si direbbe di periferia, di mutare in "centro" delle vicende risorgimentali.

Intrecciando trame di relazioni mediante l'uso politico delle arti, *Mantua* diviene non solo uno dei riferimenti per le vicende della politica della penisola, ma sarà teatro e crocevia degli scambi tra i regni mitteleuropei, transalpini e persino d'oltremanica.[3] Diventerà centro politico attraverso il lustro e le relazioni intrecciate da Ludovico II in occasione della dieta voluta da Papa Pio II Piccolomini per l'organizzazione della sua crociata contro i Turchi che con il suo soggiorno di quasi un anno portò "una lunga serie di ambascerie: un andirivieni di principi, baroni, prelati e dignitari che dovevano incontrarsi con il pontefice e che movimentarono non poco l'ambiente di corte".[4] Diventerà centro culturale, artistico e architettonico

Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, 1499-1500, Musée du Louvre, Parigi.

grazie al reclutamento dei migliori talenti del tempo – Vittorino da Feltre e la sua accademia, Baldassarre Castiglione, Leon Battista Alberti, Andrea Mantegna – che permetteranno di segnare il passo abbandonando il linguaggio e la mentalità tardogotiche per essere avanguardia nel panorama della cultura rinascimentale. Isabella d'Este, la donna più importante di tutto il Rinascimento italiano, proseguirà ed estenderà l'influenza della corte mantovana facendo di tutte le arti liberali – di cui è sapiente mecenate[5] – mezzo politico attraverso il quale esercitare il potere. A proposito del cardinale di Rohan, "il mio peggior nemico" che "Si appassionava di pittura italiana, specie della più eccelsa", Isabella chiamò in gran fretta "l'eccellentissimo maestro (Mantegna) […] e gli commissionai il lavoro: un San Giovanni con il ritratto del Rohan in preghiera ripreso da una sua medaglia […] La pittura del Mantegna risultò perfetta e il cardinale si ammansì tanto fra le lettere e pittura che cominciò ad andare in giro facendo le mie lodi".[6]

Un potere mai fine a se stesso, utile al governo e agli interessi della signoria ed espressione della precisa volontà di seguire la propria indole, di voler emergere ed eccellere nella straordinaria competizione di quell'enorme cantiere che era l'Italia del tempo. "Sempre sono trascinata fuori di me dalla tempesta di vivere", scriverà sul diario immaginato da Maria Bellonci, nell'anno 1533 chiusa nella sua stanza degli orologi. "Che cosa è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente. Una forza struggente mi prende alle viscere: costruttiva o devastatrice non mi è dato sapere; è senza regola, almeno apparente".[7]

Una forza che sarà fulcro della vita culturale della penisola, centro nella sua interezza, sia economico che politico, ma soprattutto civico e culturale, di un'Europa che dopo il momento di rinascita non sarà più la stessa, varcando le soglie della modernità scaturita dalla lunga gestazione medioevale.[8]

Qui nascono tra l'inizio del quattrocento e l'inizio del cinquecento una nuova forma di diplomazia, una nuova forma di architettura, una nuova forma di arte pittorica. La politica dei Gonzaga, i frequenti e numerosi scambi commerciali e culturali che ne derivano fanno della piccola città lombarda la porta della rinascente cultura romana nella regione settentrionale e da questa permette il diffondersi dei suoi principi agli intellettuali delle maggiori corti europee.

Sarà sempre la dinastia che regnerà sino agli inizi del XVIII secolo a definire una nuova identità urbana per la città, affidando al genio di Leon Battista Alberti il disegno di espansione, il quale non imporrà un reticolo ippodameo alla palude lacustre, un piano definito in grado di regolare la futura *forma urbis*, ma si limiterà ad indicare una direzione per lo sviluppo urbano rovesciando l'orientamento lungo il quale si era strutturata nel periodo medievale. Disegna un asse che dal castello di San Giorgio giunge sulle rive del canale che congiunge il Paiolo al lago inferiore, passando per piazza delle Erbe e quella antistante la nuova basilica. La strada che dal cuore della città antica incide il segno che da solo è in grado di superare l'assenza di una pianificazione dettagliata, unisce quindi, su di un unico asse, i poteri che al tempo regolano la vita degli uomini: quello della signoria, quello commerciale e quello religioso.

Con questi l'Alberti detta il ritmo degli spazi nella città vecchia disegnando il vuoto urbano delle piazze su cui si affacciano gli eventi architettonici cui è demandato il vero compito di "fare spazio" e mettere ordine.[9] Ai vertici che da un lato lambiscono il cuore della città e dall'altro ne determinano il nuovo limite, declina lo spazio sacro attraverso la linearità della basilica e la centralità del sepolcro nella riscrittura di una moderna via Appia; riesce così nel duplice intento di indirizzare il futuro e al contempo affidare ad esso il compito della figurazione attraverso una narrazione celebrativa del potere illuminato che lo ha imposto.[10]

Dopo la Mantova di Alberti, le celebri "città ideali" non sono più considerabili come la proiezione stilistica di un ideale platonico, inventario di idee perfette appartenenti a un mondo irrealizzabile, bensì la rappresentazione di un programma intellettuale che intende guidare la trasformazione della città medievale. In un contesto che in quel tempo era privo di una chiara e precedente tradizione architettonica, il genovese è artefice del "teorema del classicismo" che Saramago richiama nel dipingere il cantiere che era l'Italia rinascimentale, mediante l'edificazione della basilica di Sant'Andrea e del San Sebastiano. "È a Mantova, più ancora che a Roma che viene fondato il concetto di «classicismo», non già come principio di autorità o norma prescrittiva, ma come istanza dialettica, come problema. E, come noto, il concetto di classicismo è alla radice di tutta la cultura artistica del Cinquecento, ed anche di quel vasto ed altamente problematico movimento anticlassicista che fu il Manierismo".[11]

Artista del XV secolo: *Urbino,* Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, *Baltimora,* Walters Art Museum, Baltimora, *Berlino,* Gemäldegalerie, Berlino.

De hominis dignitate

Il classicismo di cui parla Giulio Carlo Argàn, dunque, non è la pedissequa ripetizione del modello antico, la riproposizione delle forme e delle soluzioni che il campionario romano fornisce agli architetti rinascimentali per codificare un nuovo linguaggio stilistico con cui proiettare la città medievale al di fuori della struttura spaziale contraddistinta da un alto grado di libertà dalle regole dello schema geometrico.

Giorgio Grassi, dissertando sul rapporto che l'Alberti instaura con il mondo romano, circoscrive il classicismo come problema, come istanza dialettica, alla consapevolezza che il confronto con gli antichi rimane comunque un lavoro incompleto a causa delle differenti motivazioni e condizioni, anche del lavoro, e in definitiva un enigma sospeso poiché nella vicenda della disciplina la costruzione sarà sempre un episodio la cui importanza dipende dalla capacità di occupare un posto tra le altrui voci discordanti; attribuisce al *De re Aedificatoria* il tentativo della codifica di queste istanze mediante la volontà, da parte dell'autore, di stabilire "un vero e proprio patto di alleanza con gli antichi, un patto ideale e paritetico secondo lui un patto stabile e definitivo, fondato soltanto su elementi oggettivi, su dati tecnici e razionali, mentre per gli altri, per i suoi colleghi, un processo non dissimile di rinnovamento si stava configurando sempre più come un'operazione fatta soprattutto per rispondere a questioni immediate, un'operazione di recupero di un mondo di forme, che erano nuove solo perché erano state ritrovate da poco, e la cui unica giustificazione era il riconoscimento del primato di quel mondo e di quelle

forme, ma pur sempre un'operazione di sfruttamento, a volte ingenua e perfino rudimentale, ma con l'indubbio vantaggio di poter essere realizzato facilmente da tutti".[12]

La necessità di confronto, la continua ricerca di dialogo con le fonti antiche, la riscoperta del mondo romano, sono conseguenze dirette di quella cultura umanista che trova terreno fertile soprattutto nella Mantova dei Gonzaga.

Anche il termine umanesimo non individua in modo generico la centralità dei valori umani rispetto a quelli naturali, scientifici o divini, come è pratica comune nel pensiero odierno, bensì identifica un orientamento culturale che impernia la propria attività di ricerca attorno alla riscoperta della tradizione e per l'esattezza quella che identifichiamo con il pensiero classico.

Questo atteggiamento è figlio, come abbiamo già avuto modo di comprendere, della precedente gestazione medievale – nelle cui vicende ebbe un ruolo cruciale Federico II di Svevia con la promulgazione del *Liber Augustalis*[13] e la sua corte itinerante – la cui classe regnante cominciava a strutturare gli apparati burocratici attraverso la codifica della retorica formale per la redazione degli atti di governo, poneva lo studio della grammatica latina come requisito essenziale per la redazione delle missive diplomatiche e infine veniva a contatto attraverso il mondo Bizantino – i cui studiosi si rifugiavano in gran parte nella Serenissima dopo la caduta dell'Impero Romano d'Oriente del 1453 ad opera dei turchi ottomani sotto la guida di Maometto II – con il dimenticato pensiero attico.

"Per quanto posso capire, tre sono gli elementi medievali che contribuirono all'affermazione dell'umanesimo rinascimentale, elementi che però subirono una trasformazione totale proprio attraverso la loro combinazione. Il primo fu la retorica formale, o *ars dictaminis*, fiorita nell'Italia medievale come tecnica di composizione di lettere, documenti […] La seconda fu lo studio della grammatica latina […] quando lo studio e l'imitazione dei classici latini finirono per essere ritenuti prerequisiti per la composizione elegante delle lettere e delle orazioni stilate dai professionisti della retorica. Il terzo presupposto medievale dell'umanesimo rinascimentale ci porta lontani dalle tradizione dell'Occidente latino, verso quelle dell'Oriente bizantino. Perché se era praticamente sconosciuto nell'Europa occidentale, salvo che in quelle parti dell'Italia meridionale e della Sicilia in cui si parlava Greco, lo studio della letteratura greca classica era invece continuato a Costantinopoli".[14]

La figura che nel quattrocento eredita questa inclinazione al rapporto con il mondo antico e la sviluppa rielaborando le fonti con il fine di renderle utili alla propria civiltà, è quella dell'umanista, professore o studente, che si occupa degli *studia humanitatis* (grammatica, retorica, poesia, storia, filosofia morale). Intellettuale che facendo emergere i valori umani ed educativi celati nella pratica di queste discipline, rende possibile la riscoperta delle fonti antiche poiché gli oggetti dei suoi studi si fondano sulla rilettura degli autori classici latini e greci; importanti al punto da essere preponderanti nella dotazione bibliotecaria rispetto ai testi religiosi, medievali o contemporanei.[15]

Andrea Mantegna, *Testa Gigantesca*, particolare, presunto autoritratto, 1448-1457, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, Padova.

Rispetto alla cultura medievale, il rinascimento sarà straordinario soprattutto perché "c'è una seconda e più importante lezione che mi piacerebbe trarre dal ruolo dell'umanesimo nella civiltà rinascimentale, oggi che le scienze umane sembrano ovunque sulla difensiva e siamo minacciati dalla prospettiva di un mondo fatto solo di vita pratica, di scienza, di religione, e di un'arte svuotata del suo contenuto intellettuale.

Al contrario nel Rinascimento vediamo un solido corpus di scienze umane, ovvero di conoscenze laiche almeno in parte indipendenti dalla vita pratica, dalla scienza, dalla religione e dalle arti, che occupa un posto importante negli interessi e nell'iniziativa del tempo e che è a sua volta capace di esercitare un'influenza profonda e proficua su tutti gli altri campi dell'attività umana".[16]

La ricerca storica sulla letteratura rinascimentale del Kristeller – che tra le altre cose a Mantova vedrà attivo uno degli esponenti più influenti in Castiglione[17] – sgombra il campo dalla tentazione di bollare il tutto come *tòpos* letterario, spostando l'attenzione sulla necessità per l'intellettuale umanista di possedere una approfondita conoscenza delle fonti classiche al fine di richiamarle a sé mediante la citazione. Da un lato volgere lo sguardo al glorioso passato assicura il contatto diretto con i fondamenti dell'insegnamento morale in grado di nobilitare le azioni umane, dall'altro permette di richiamare l'autorità che rappresenta al contempo attestazione di conoscenza e base solida per le proprie affermazioni. Muovendo da queste premesse è comprensibile che Mantegna non abbia utilizzato lo strumento della collezione solo per giustificare

un rango sociale differente da quello artigiano dove erano relegati al tempo i maestri d'arte; per lui il mondo romano rappresentava certamente un ideale e un autorevole predecessore che giustificasse le sue scelte artistiche.

Così come l'atteggiamento dell'Alberti nei confronti della rovina della città eterna non era solo un rivolgersi ad un campionario di soluzioni stilistiche pronte per l'uso, ma la ricerca dei principi di quel *modus operandi* che rendeva possibile riscrivere la costruzione dopo l'età medievale. In questa trasposizione tra i capisaldi della ricerca letteraria e quelli della ricerca artistica e architettonica siamo in grado adesso di scorgere il prezioso lascito dell'evoluzione sociale rinascimentale, ovvero, la nascita dell'individualismo.

Non consideriamo la negativa accezione odierna che vede contrapporre l'individuo al gruppo e viceversa, soprattutto nel conflitto degli interessi particolari e comuni, bensì focalizzarci su quella presa di coscienza che l'umanesimo produce nell'essere umano, rivoluzionando per sempre il concetto della coscienza dell'uomo riguardo il suo stare al mondo. Sarà soprattutto la riscoperta di Platone che porterà Ficino ad esaltare l'universalità dell'uomo attraverso la sua relazione con tutte le parti dell'universo ponendolo al centro della gerarchia del creato. "Per Ficino l'uomo è identico alla sua anima razionale e la sua perfetta realizzazione consiste nel ruolo svolto dall'anima in quanto centro e legame dell'universo, nella sua infinita capacità di pensare, desiderare, conoscere, amare e identificarsi con tutte le cose". Pico, nella sua famosa *Oratio de hominis dignitate*, ha sviluppato ulteriormente questa idea fondamentale.

"Per lui l'uomo e la sua anima non sono più una parte, sia pure centrale e privilegiata, della gerarchia universale. L'uomo è ormai fuori da quella gerarchia, è un mondo a sé: non ha un posto fisso nell'ordine delle cose, ma piuttosto determina il suo posto e la sua natura attraverso la scelta individuale, perché è capace di vivere tutte le vite, quelle degli animali come quelle degli angeli o perfino di Dio".[18]

Questa presa di coscienza è il punto nodale che permette nella stagione dei trattati di dare vita a tutte quelle riflessioni che a partire dall'esigenza di emancipazione dell'artista dal mondo delle corporazioni artigiane, ne prefigura il ruolo di intellettuale attraverso la conoscenza della cultura dell'uomo in tutte le sue forme.

Non è allora così sorprendente trovare all'interno dei testi rinascimentali le ripetute affermazioni sulla necessaria preparazione in tutti i campi del sapere per potersi dichiarare pittore, scultore, architetto.

Dosso Dossi, *Giove, Mercurio e la Virtù*, 1524, Wawel Castle, Cracovia.

Il divino artista

Adepti delle arti meccaniche, gli artisti erano stati relegati dalla società medievale ad un livello molto basso nella scala della classificazione delle arti e dei mestieri.

Se le *Artes Liberales* – divise in *trivium* (*grammatica*, *rhetorica*, *dialectica*) e *quadrivium* (*arithmetica*, *musica*, *geometria*, *astronomia*) – escludevano a priori le *Artes mechanicae* – divise a loro volta in *lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina e theatrica* – dallo *status* di attività intellettuali, pittura e scultura erano sotto categorie di *architectonica* e *fabriles,* a loro volta classificate all'interno del genere *armatura*,[19] considerate solo per le capacità tecnico-manuali necessarie alla realizzazione delle opere.

Sono ormai passate le gloriose stagioni della Grecia Classica dove pittori e scultori erano riconosciuti quali intellettuali a tutti gli effetti tanto da poter esprimere la paternità delle loro opere attraverso l'utilizzo della firma, attestato "dell'orgogliosa coscienza dell'inventiva individuale.

Gli artist, poi, si inseriscono al vertice della scala sociale, come attesta il caso di Fidia che sovrintende alla ristrutturazione dell'Acropoli di Atene, operando a diretto contatto col potere politico (Pericle); nello stesso momento (metà V secolo a.C.), col Canone di Policleto, alla consueta attività manuale si affianca per la prima volta un trattatistica teorica scritta, di alta dignità culturale".[20]

Una posizione talmente alta che ad Olimpia, nel tardo II secolo d.C., le guide del periegeta Pausania erano ancora in grado di indicare la bottega di Fidia costruita a misura della cella del tempio di Zeus dove fu scolpito crisoelefantino.[21]

Andrea Pisano, *Architettura, Pittura, Scultura*, 1337-1348, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Il medioevo dimentica la dimensione intellettuale e a Firenze, nelle formelle di Andrea Pisano che compongono il ciclo decorativo del campanile di Giotto, pietrifica lo status sociale dell'artista inquadrandolo nelle arti meccaniche.

Semplici artigiani, dunque, imprigionati nelle ferree logiche corporative ed esecutori della volontà del committente, retaggio della visione platonica che vede nell'artista un replicatore della realtà e di riflesso l'opera d'arte come copia di una copia, ulteriore inganno dalla verità del mondo delle idee.

Eppure Dante, accostando i due letterati Guido Cavalcanti e Guido Guinizelli ai pittori Cimabue e Giotto, mentre dimostra quanto siano effimere le conquiste della fama, riconoscerà implicitamente i primi segnali di rivalutazione sociale che la grande fama dell'autore del campanile di Santa Maria del Fiore ha cominciato a promuovere attraverso i risultati della sua attività professionale.[22]

Di tal superbia qui si paga il fio;
e ancor non sarei qui, se non fosse
che, possendo peccar, mi volsi a Dio. (90)

Oh vana gloria de l'umane posse!
com'poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse! (93)

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura: (96)

così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido. (99)

Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato. (102) [23]

Sarà il mecenatismo del '400, sviluppatosi grazie alla figura di Lorenzo il Magnifico e al peso politico che l'arte assume sia come veicolo di valori che di virtù politiche, il momento chiave che smuoverà le acque attorno alla figura dell'artista.

Le ingenti spese che le committenze investono per la produzione delle opere sono in rapporto diretto con il prestigio dell'artista e del mecenate.[24] Il ruolo politico-sociale, sempre più preponderante pone le basi affinché nasca la consapevolezza della propria individualità forte della posizione che ormai occupa stabilmente all'interno della corte; darà impulso ad una riflessione più ampia che coinvoglerà le discipline della scultura e dell'architettura (questa in vero gode già di una considerazione più alta in virtù della natura della sua opera, soprattutto per quanto riguarda le opere difensive) relegate nelle categorie artigiane, depositarie, invece, di *virtute e canoscenza*.

Ancora una volta sarà "l'umanista" Leon Battista Alberti a stigmatizzare la questione all'interno di un trattato che non si limita solo a codificare un manuale per il pittore, ma si spinge nell'esaltarne il ruolo intellettuale attraverso la preparazione in tutti i campi, necessaria alla realizzazione dell'opera.

Nel *De Pictura,* il discorso sulla proporzionalità delle parti del corpo – quale regola compositiva in grado di assicurare la conoscenza della realtà tramite la comparazione, e al contempo metodo costruttivo delle forme legate così tra loro da una legge immutabile al variare delle dimensioni – è proemio al monito che esprime la missione dell'opera: "non ne succede nella Pittura alterazione alcuna de' dintorni, e che non sono alterate le quantità, dalle quali il campo o lo spazio si empie, e della quali sono misurati o compresi i dintorni".[25]

Essa non altera, non distorce, ma conosce attraverso l'osservazione e riproduce secondo le regole della proporzione poiché nascendo dalla meticolosa osservazione dei fenomeni reali è in grado di corrispondere la realtà sulla tela nel modo più fedele possibile;[26] tanto più questa corrispondenza aderirà al vero, tanto più l'opera avrà raggiunto il suo fine ultimo: "Per tanto bisogna porre ogni studio ed industria principalmente in conoscere, imparare, ed esprimere il bello".[27]

Possiamo trarre queste conclusioni dall'esortazione allo studio dei "moti dei corpi" necessario per comprendere le dinamiche del movimento in grado di generare cambiamenti correlati tra loro in tutte le parti del corpo, aspetto fondativo per l'Alberti affinché si possa comporre adeguatamente e armoniosamente "l'istoria". Tanto più se si considera l'importanza di imparare dal modello, esempio perfetto con il quale confrontarsi per raggiungere l'eccellenza.

Se dunque il pittore conosce e crea una realtà nell'opera del tutto simile a quella reale, egli è un "Dio infra i mortali",[28] al punto che la pittura è fonte d'ispirazione e insegnamento

Albrecht Dürer, *Autoritratto*, 1500, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera

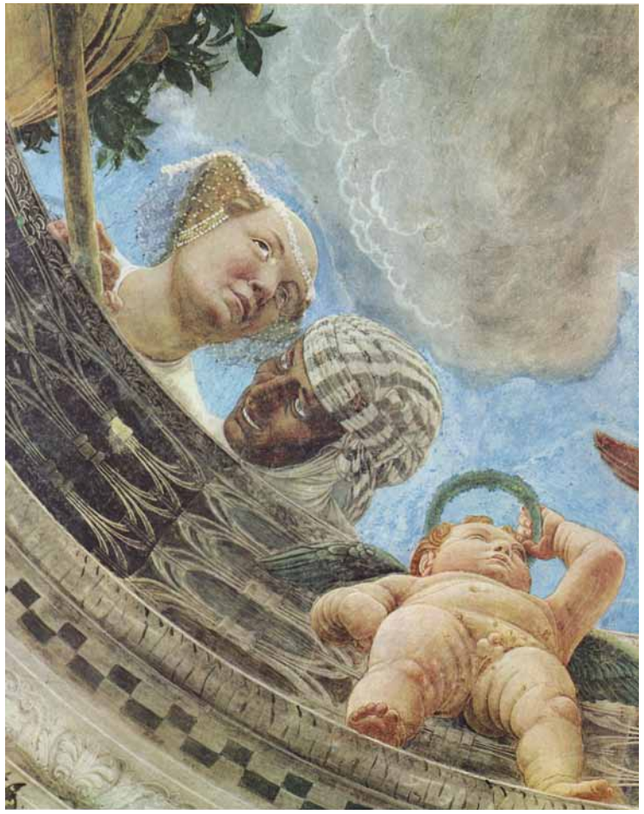
per tutte le altre arti, e non solo. Grazie alla sua capacità di esprimere valori, conoscenza e suscitare sentimenti senza discrimine tra i più dotti e gli ignoranti, è linguaggio universale in grado di assicurare gloria a colui che l'ha generata.[29]

Un privilegio, però, che il pittore consegue certamente grazie alle sue straordinarie capacità creative e artistiche (tecniche diremmo oggi), ma anche e soprattutto al grande bagaglio culturale che solo lo studio della arti liberali può garantire.

Ecco che il pittore risulta a tutti gli effetti un umanista, esponente della nuova cultura rinascimentale in grado di rapportarsi a tutti i livelli della cultura, unica depositaria delle necessarie verità.[30]

Gli artisti necessitano di questo paradigma divino per cominciare ad affermare la loro superiorità all'interno della scala dei valori intellettuali per salire in quella sociale. Huttinger, richiamando il quadro *Giove Mercurio e la virtù* di Dosso Dossi, pittore della corte estense a Ferrara, sottolinea la rivendicazione divina dell'artefice raggiunta nella piena maturazione della cultura rinascimentale, premessa necessaria per il fenomeno della successiva comparsa della case d'artista.

Dosso Dossi visualizza il concetto neoplatonico alla base del pensiero di Marisilio Ficino e sublima la visione di Pico della Mirandola rivendicando una autonomia delle arti figurative nel connubio tra arte e scienza. Dürer si dipingerà cristomorfo nel celebre ritratto e Rubens sarà il più eclettico nella costruzione del culto di sé utilizzando la propria dimora, sempre afferente alla tipologia della casa del signore, dove "[…] le



Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, 1465-1474
Castel San Giorgio, Mantova, Particolare dell'oculo

intenzioni dell'artista appaiono più sui posteri che sui contemporanei, e la sua autorappresentazione attraverso la propria casa, la propria bottega o la propria collezione, si trasferisce dall'autopromozione sociale alla predisposizione del culto postumo".[31]

Mantegna è il primo di cui abbiamo memoria che rivendica per la sua casa il tipo dell'umanista, in virtù del suo temperamento e del suo orgoglio, ma anche e soprattutto perché Ludovico Gonzaga non ebbe con il "solenne maestro" lo stesso punto d'incontro che ebbe "Lorenzo de' Medici con gli artisti fiorentini, un agile e coscientissima presa di posizione intellettuale; ma uno scambio, una verifica di intuizioni di cultura che coincidevano con impulsi morali; […] e trovando nelle acquisizioni magnentesche, offerte come certezze, la disciplina di regole spaziali che nella loro ineluttabilità annunciavano una sorta di immortalità. Equilibrio, appunto, corrispondente negli spiriti e nelle forme: italiano, più che romano, nel senso in cui l'italiano raggiunge una radice universale".[32]

Un rapporto paritetico sul piano intellettuale, quindi, che permette al Mantegna di dipingersi nella *Camera Picta* a colloquio con i suoi signori. E negli ultimi anni della sua vita, riuscì ad abitare per poco "in quella che si potrebbe chiamare la *casa della ragione* tanto entrando nel cortile arcuato a giro di compasso s'impone la presenza di ariose geometrie.

Dentro vi stava una collezione di oggetti di scavo e vi stavano alcuni quadri dai quali egli non si separò mai, come il *Cristo scurto* ora a Brera, dove lo stesso delirio prospettivo diventa amara poesia".[33]

[1] Aldo Rossi, Stralcio della relazione di progetto, in *Architetture padane*, Panini, Modena 1984, p. 29; in Enrico Prandi, *Mantova. Saggio sull'architettura*, architettura/saggi 1, Festival Architettura Edizioni, Parma, Aprile 2005, p.102

[2] Enrico Prandi, op. cit. p. 79-81

[3] Maria Bellonci, *Rinascimento Privato*, Oscar Mondadori, Classici Moderni, Mondadori, Milano, ristampa 2013 p. 292

"Ma su tutto tenni per certo un punto indicato con verità da Robert de la Pole: diceva bene che in corte vaticana vicina a Leone decimo la posizione nostra, dei Gonzaga, non era più di favore e che occorreva qualcuno che difendesse continuamente la nostra causa e questo qualcuno non poteva che essere altri che il nostro Baldesar Castiglione. […] Come abbia agito la macchina mentale del pontefice è un mistero: d'un tratto, come concludendo i suoi rigiri interiori, Leone Decimo annunciò al nostro ambasciatore che aveva in animo di offrire al marchese Federico Gonzaga il capitanato delle sue milizie. […] Quando arrivò l'avviso del Castiglione per poco non tramortii dalla gioia. Sembrava impossibile. Eravamo tormentati dalla quasi certezza d'avere il pontefice nemico, ed ecco che ci trovavamo all'improvviso di fronte ad un'offerta di grandissima dignità ed onore, di una condotta principesca che mai avremmo osato sperare e tanto meno proporre".

[4] Gianfranco Ferlisi, *Ab Olympo. Il Mantegna e la sua dimora*, Tipografia commerciale Cooperativa, Mantova, 1995, p. 8

[5] Maria Bellonci, op. cit. p 84

"E mi ritrovai nel mio studiolo, sola. Poiché la luce nitidamente espansa cadeva sulle mie pitture, osservai il quadro del Perugino che non si domesticava con quelli superbi del Mantegna; pittura di disegno tutto sfilato, alberi di esile fogliame e figurine di uomini e di donne abbandonate ad una specie di danza su motivi di ventate musicali. Alle mie ragazze piaceva il Perugino più del Mantegna, perché lo trovavano di dolce aria e infinitamente dilettoso da riguardare: ma è certo che la forza del disegno che muove la mano del Mantegna nostro non ha alcun rivale se non l'imparagonabile Leonardo da Vinci che supera tutti.

Al diffuso chiarore splendeva anche un quadretto di Giovanni Bellini veneziano, un presepio che aveva fatto gridare di meraviglia tutti gli esperti nell'arte: bellissimo si, per gemmatura e serenità di colore e per quella stupefazione lontanante del mistero divino, ma di formato tanto piccolo da non poter essere collocato armonicamente nello studiolo; all'improvviso vidi il posto suo: nella Grotta, al luogo d'onore sulla parete destra, a viso a viso con la luce del Nord".

[6] *Ibidem* p. 20

[7] *Ibidem* p. 5

[8] Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and Arts. Collected Essays,* Princeton University Press, Princetorn (N.J.); *Il pensiero e le arti nel Rinascimento,* Virgolette 13, Donzelli editore, Roma, maggio 2005, p. 23-24

"Gli storici del medioevo scoprirono che quel periodo, soprattutto nelle sue fasi più tarde, aveva compiuto impressionanti conquiste culturali e non era per nulla quell'*età buia* che doveva lasciar posto a un'epoca di *rinascita*. In molti casi ci si accorse che alcuni fenomeni ritenuti caratteristici del Rinascimento avevano avuto il loro equivalente o i loro precedenti nel medioevo".

[9] Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1973, p.19 in Enrico Prandi, op. cit. p. 88

Manfredo Tafuri giustifica una certa mancanza di interesse ad un programma urbano utopico della città – negli architetti rinascimentali fiorentini – attraverso l'attribuzione alla singola architettura, di un ruolo simbolico in grado di imporre un nuovo significato alla città medievale. Brunelleschi e poi Alberti compiono la loro rivoluzione urbanistica partendo dagli oggetti architettonici. "Una delle lezioni più alte dell'Umanesimo brunelleschiano – scrive Tafuri – è la nuova considerazione della città preesistente come struttura labile e disponibile, pronta a mutare il suo significato globale una volta alterato l'equilibrio della «narrazione continua» romanico-gotica con l'introduzione di compatti oggetti architettonici. (...) [Le loro architetture] sono pensate a scala cittadina e ciò spiega come mai ne Brunelleschi ne Alberti sentano il bisogno di codificare utopie urbanistiche".

[10] Gianfranco Ferlisi, op. cit. p. 15

"Ma se con Sant'Andrea si celebrava la missione religiosa del principe, che intendeva formalizzare un paragone con Roma e Gerusalemme, sempre in riferimento alla Santa Reliquia, la "camera" del castello di San Giorgio era il sigillo del potere e il luogo destinato alla sua esaltazione. La creazione del Mantegna s'inserì perciò perfettamente nella logica del disegno urbanistico e non casualmente diventò il punto di partenza di un asse quasi rettilineo che, sviluppandosi dalla Piazza di San Pietro sulla quale incombeva la residenza signorile, attraversava piazza delle Erbe, raggiungeva il corpo di Sant'Andrea e si dipanava attraverso le attuali via Roma, via Principe Amedeo e Via Acerbi. Sarà questa nuova direttrice ad assumere un ruolo primario rispetto all'asse occidentale e meridionale sui quali la città si era sviluppata. Il San Sebastiano invece, la cui struttura con pianta a croce greca

si svolge attorno a un nucleo centrale quadrato, quasi alla maniera delle antiche tombe imperiali, avrebbe dovuto essere utilizzato come Mausoleo della famiglia del Marchese. Se su questo nuovo asse viario Leon Battista Alberti pose i propri emblemi con le chiese di Sant'Andrea e San Sebastiano, Andrea Mantegna, cercando di emularlo, collocò, come gioielli del proprio ingegno la camera e la propria dimora. Sembra perciò corretto proporre un paragone tra l'asse gonzaghesco e la romana Via Appia, disseminata lungo il suo percorso di edifici, monumenti e sepolcri, visita gradita dei viaggiatori di passaggio. Ma allora se il San Sebastiano è il sepolcro di Ludovico, l'asse viario che da esso parte per raggiungere il centro della città assume lo stesso valore che Alberti attribuiva alla Via Appia: come questa era divenuta il luogo in cui, attraverso le tombe degli antichi imperatori, veniva celebrata la grandezza di Roma, così il nuovo asse viario mantovano si trasforma in un percorso rituale in cui viene celebrata la grandezza della famiglia Gonzaga".

[11] Giulio Carlo Argan, *Arte a Mantova*, in Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento, (Atti del Convegno, Accademia nazionale dei Lincei, Accademia Virgiliana, Mantova 1974), Edigraf, Segrate 1978, p. 163-166, ora in Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte come storia della città, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 128-135 in Enrico Prandi, op. cit. p.14

[12] Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura Romana,* Collana di Architettura, Franco Angeli, Milano, 2007, p.51

[13] Le costituzioni di Federico II, promulgate nel castello di Melfi nel 1231, oltre ad essere un esempio di ripresa del precedente romano di Giustiniano, il *Corpus Iuris Civilis*, pone l'accento sull'uso della citazione attraverso la quale l'imperatore stabilisce nel proemio un legame diretto con la fonte classica rivestendo d'autorità l'opera contemporanea.

[14] Kristeller op. cit. p. 6-7

[15] *Ibidem* p. 8

[16] *Ibidem* p. 21

[17] *Ibidem* p. 53-54

"[...] *Il libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che fu tradotto in moltissime lingue e imitato in tutta Europa. Quest'opera, di grande valore stilistico, che occupa un posto importante nella storia della prosa letteraria italiana, palesemente ritrae un membro dell'aristocrazia, e riflette numerosi tratti personali dell'autore, diplomatico attivo per diversi anni al servizio dei principi di Mantova e della curia papale. Il *Cortegiano* di Castiglione presenta un ideale umano di grande respiro e riflette il concetto di uomo universale".

[18] *Ibidem* p. 106

[19] vedi Kristeller, *The Modern System of the Fine Arts*, in Journal of the History of Ideas, XII e XIII (1951 e 1952); *Il sistema moderno delle arti*, a cura P. Bagni, Saggi e documenti, seconda edizione, Alinea, di Firenze, 2006

[20] De Vecchi – Cerchiari, *Arte nel Tempo*, Bompiani, Milano, nona ristampa, giugno 1997, "*La posizione sociale dell'artista medievale*", p. 649

[21] Salvatore Settis, saggio introduttivo in Eduard Hüttinger, *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi,* Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. XX

[22] De Vecchi – Cerchiari, op. cit. p. 648

[23] Dante Alighieri, Purgatorio, libro XI

[24] Eduard Hüttinger, op. cit., p. 35

"Un mecenate e collezionista appassionato come Lorenzo il Magnifico riuscì a guadagnarsi l'appoggio del Papa inviandogli i propri pittori – il gruppo che affrescò la maggior parte delle pareti della cappella Sistina – e i suoi scultori, i fratelli Pollaiolo: il patronage diventa virtù politica".

[25] Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua,* traduzione di Cosimo Bartoli, La società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804, p. 22

[26] *Ibidem* p. 26

[27] *Ibidem* p. 88

[28] *Ibidem* p. 38

[29] *Ibidem* p. 43

[30] *Ibidem* p. 82-86

[31] Salvatore Settis, saggio introduttivo in Eduard Hüttinger, *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi,* Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. XVII-XX

[32] Maria Bellonci, "Il solenne maestro" in Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, p. 7

[33] *Ibidem* p. 9

I dipinti metaprogetto d'architettura

"Queste architetture dei fondi del Mantegna andrebbero quindi isolate e studiate anche in rapporto al formarsi in Vicenza, cioè nel contiguo territorio padovano, di quella architettura di intonazione classicheggiante che ha nel Palladio il suo più grande interprete, ma nel Mantegna il prologo eccitante".

S. Bottari, *Arte Veneta,* 1961, in Niny Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, p. 14

Nella definizione di un programma culturale che possa essere trasposto alla costruzione della casa, abbiamo cercato una corrispondenza tra la ricerca pittorica del Mantegna e quella compositiva della sua abitazione.

È nostra intenzione sostenere questo confronto attraverso la lettura dei dipinti muovendo dalla realtà fisica che ne caratterizza il senso spaziale rispetto all'astrazione di Piero della Francesca stigmatizzata da Giorgio Grassi; attraverso il rapporto con il tema dell'antico evidenziato dai critici; sul senso plastico che Andrea trasmette nella matericità della sua pittura.

Sandro Botticelli, *La punizione dei ribelli di Kore*, 1480-1482
Cappella Sistina, Città del Vaticano

Pur consapevoli dell'arbitrarietà dell'operazione, è innegabile che nei dipinti del Mantegna si possano ravvisare le tracce di una ricerca spaziale che è espressione di una reale conoscenza delle regole compositive. Così come la ricerca sul colore e sulla sua applicazione, segreto della resa "minerale" degli affreschi dell'artista, non può non essere rivelatrice di una piena padronanza del ruolo e dell'utilizzo della luce nella definizione delle masse, anche nella realtà. L'ideale della classicità perduta, poi, se utilizzato nell'esegesi dell'ideazione della casa, cessa di essere un semplice campionario di forme utili solo come citazioni colte nella costruzione delle città immaginarie e diventa supporto consapevole di una progettazione che trascende i limiti della funzione al fine di divenire testimone per la posterità, come del resto suggerisce il rimando alle architetture celebrative sotteso alla sintassi compositiva della casa-bottega, mai veramente abitata.

La ricerca artistica esprime, per noi, la prefigurazione dei temi che ritroviamo nella costruzione della dimora: l'oculo della *Camera degli sposi*, metaprogetto della relazione tra la casa e il cielo realizzata mediante l'atrio circolare; la finestra che inquadra il paesaggio nella *Morte della Madonna*, espressione del rapporto tra architettura e campagna lacustre che il nostro traguardava dalla sequenza dell'asse principale dell'abitazione; la poetica "pietrosa", intenzione compositiva di procedere per via di levare; il coinvolgimento spaziale dei dipinti della Cappella Ovetari, poderosa immaginazione della partecipazione emotiva che l'atrio avrebbe generato attraverso la relazione che instaura intenzionalmente con il corpo.

Piero della Francesca, *Flagellazione*, seconda metà XV sec. d.C.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Senso spaziale e senso plastico

Andrea Mantegna rivoluziona il mondo dell'arte attraverso una concezione spaziale che esprime una dimensione corporea, quindi umana, rispetto alla costruzione scenografica del Botticelli e quella razionalmente astratta di Piero della Francesca.

Da una parte la rappresentazione di un concetto di spazio che, superando il mero espediente del fondale, diventa protagonista assieme all'azione umana. Dall'altra la costruzione di una scenografia che nel suo archeologismo sembra quasi "holliwoodiana": un piano retrostante che fa da sfondo alle figure umane, attrici all'interno dell'evocazione di una romanità che invano si tenta di far rivivere.[1]

Nel sostenere una ricerca sulla composizione condotta in modo critico e profondo da pare dell'Alberti rispetto ai suoi contemporanei, Grassi muove un passo laterale per spiegarne il significato e lo fa esaltando la capacità di Piero di tralasciare smanie archeologiche per dedicarsi alla costruzione di un'immagine dove l'architettura non è più il luogo dell'azione, il fondale, "ma forma stessa dell'azione, dov'è l'azione che diventa architettura e non l'architettura che diventa scena o fondale per la rappresentazione di un'azione, dov'è l'azione che, rivelando le stesse cadenze compositive dell'architettura rappresentata, ne diventa parte necessaria sino a confondersi, ciò che accade anche agli elementi del paesaggio, degli alberi, al profilo delle colline, alle nuvole nel cielo, in una combinazione che è assolutamente unica nella pittura".[2] Una sorta di astrazione dell'azione umana che vibra assieme a quella spaziale, operata dalla disposizione degli elementi architettonici

senza che l'una possa contemplare l'assenza dell'altra. Le architetture richiamano la costruzione nella sua struttura logica senza descrivere un preciso spazio realizzato.

Andrea Mantegna è certamente pregno di una cultura archeologica che utilizza volontariamente nel dipingere potenti scenografie, ma i suoi fondali lasciano percepire una consapevolezza differente: pongono il suo racconto sul piano dell'invenzione fantastica rispetto alla ricostruzione filologica; il dato storico è materiale per scatenare l'immaginazione, aiuta a strutturare una narrazione che affida all'architettura il senso dell'operare umano, superando ad un tempo sia l'astrazione assoluta che il manierismo scenografico.

Le città che egli costruisce nei paesaggi dei suoi dipinti sono al contempo evocazione di quello spirito classico ormai perduto, all'interno del quale si ritrovano tutti i temi che affronterà nella propria casa. Le mura della città-mondo che proteggono l'abitare rispetto al caos della natura sono le stesse possenti mura che cingono la "casa della ragione";[3] la rottura della cortina muraria attraverso il portale che riprende i motivi dell'arco di trionfo è preludio e riferimento per la "porta dell'Olimpo"; lo scrigno delle meraviglie delle colonne istoriate, dei palazzi, dei monumenti, rappresenta tutto quello che il nostro andrà rievocando nella collezione d'arte custodita all'interno dell'atrio rotondo. Pare che l'anima di Andrea sia trasposta nelle visioni dei suoi dipinti, carichi di un aura che, a differenza di Piero, è fatta tutta di carne e ossa piuttosto che di freddo raziocinio. La radicale differenza che Mantegna opera in contrapposizione all'astrazione metafisica di Piero, sta nella

volontà di una costruzione spaziale che attraverso il retaggio del mito romano possa portare con se significati decisamente più umani, legandola strettamente alle pratiche reali dell'abitare, rinascita di quelle che furono nell'antichità classica.

Nell'evocazione di queste città ideali, il mantovano d'adozione catapulta il desiderio di dimostrare la propria erudizione, di essere il depositario di una cultura talmente vasta da definirsi intellettuale e al tempo stesso sublime artista capace di una tecnica tanto raffinata da evocare lo spirito di Roma.

Parallelamente, però, i suoi dipinti vanno caricandosi di quei significati simbolici, sottesi alle costruzioni, che stanno alla base di dualismo natura-architettura, natura-umanità, che Andrea, come artista, affronta sul terreno della materia.

La materia è il comune denominatore di una creazione minerale del dipinto e dell'architettura, in cui il discrimine è la volontà umana di imporre forme dove si celano gli intenti propiziatori dell'abitare. "Mantegna percepisce un mondo di figure in rilievo che gli occhi tastano e sfiorano come se fossero mani e che le mani esplorano e sfiorano come se fossero occhi".[4]

La costruzione minerale, rimando alla plasticità che la scultura esprime nella metamorfosi della materia, è al servizio di una capacità di immaginazione che non esaurisce il suo compito nell'evocazione, ma si spinge oltre sino a prefigurare il progetto, divenendone presupposto culturale e sperimentale: pregno di quella tensione narrativa che innerva la volontà della costruzione, il simbolo, anche esplicito, ne diviene al contempo chiave di lettura e presupposto imprescindibile, senza il quale verrebbe a mancare l'essenza di quegli spazi immaginati.

Andrea Mantegna, *La preghiera nell'orto*, 1455, National Gallery, Londra, particolare

Classico e Anticlassico

Nell'esercizio compositivo della casa, Mantegna passa dalla superficie della materia alla profondità della massa, così come l'Alberti passa dalla superficie del bel disegno che una rovina può generare, alla profondità delle ragioni compositive e costruttive che sono nascoste in quella rovina.

Gli intellettuali che costruiscono l'uno di fronte all'altro al termine del nuovo asse di espansione della città sembrano interessati alla materia, alla trasformazione della materia, ai valori plastici delle masse all'interno della composizione piuttosto che alla forma in grado di simulare l'antico: inventano, di fatto, il moderno.

"Per il Mantegna l'antichità significa...qualcosa di profondamente differente da quello che essa era per i fiorentini di allora, e da quello che è per noi, oggi. E se mai si presentò un'occasione adatta all'uso della parola romantico, intesa come la nostalgia di uno stato di cose che in realtà non è, ma che fu il modo in cui Mantegna intese l'Antichità...Anche la Crocefissione, la Circoncisione, l'Ascensione, temi che pure offrono preziose occasioni di emozione specificatamente cristiana, non furono per il Mantegna che pretesti per descrivere il mondo antico...in qualità di Illustratore egli volle essere assolutamente romano. Il Mantegna ci interessa ancora come Illustratore proprio in quanto mancò il suo scopo, dando – invece di una trascrizione archeologicamente esatta dell'antica Roma – il frutto del proprio romanticismo: la Roma che sognava, la visione ch'egli aveva di un'umanità nobile, che vive in un ambiente di altissima nobiltà".[5]

Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, 1465-1474
Castel San Giorgio, Mantova, parete dell'incontro, particolare

Anche kristeller nota questo "distacco" dal tema cristiano, sino a definire nella piena maturità la precisa volontà dell'artista di materializzare nei suoi dipinti la sfida alla caduca condizione umana: "se nelle opere iniziali, per così dire, si avvicinava allo spirito eschileo, nelle più tarde si manifesta sempre più la concezione euripidea della tragicità: la presa di posizione della volontà umana di fronte all'ineluttabilità del destino".[6]

La creazione dell'ideale antico che nega la restaurazione in virtù di una volontà positiva, porta il Longhi a fare un parallelo con Piranesi quanto afferma che Mantegna creò da sé stesso "una disperata e sottile dogmatica" antichità classica, "non meno immaginaria di quella che il veneto Piranesi, tre secoli dopo, caverà dalle antichità romane e soprattutto dalla sua immaginazione. […] E' dubbio infine se Andrea si sia invaghito più della materia del marmo medesimo, o della forma in cui esso si era configurato negli esempi antichi che gli venivano alle mani; ma io propendo a credere che la prima abbia prevalso, se si rifletta che a contorno di quei suoi uomini lapidei immaginò una natura anch'essa del tutto archeologica, fossile almeno. Così la grammatica del Mantegna, con tuta l'intenzione di esser classica, fu del tutto anticlassica...".[7]

E forse il Camesasca ci suggerisce, sempre attraverso la critica alle sue pitture, il senso di questo pietrificare che per noi si riversa irrimediabilmente nella concezione e nella costruzione della casa. "E un tale dominio razionalmente e costantemente esercitato dal pittore, a imporre il suo mondo così fuori della vita e del tempo. Con questo non si nega l'apertura del Mantegna alle beltà naturali, alla tenerezza della maternità o ai

Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1480, Musée du Louvre, Parigi, particolare

vezzi dei bambini, al vigore elegante d'un cavallo o alla cordiale vivacità di un cane, o infine allo svariare del quotidiano borghese; ma ogni aspetto viene calato con stupenda coerenza nella densità di forme lapidee e immutabili, dove emozioni nostalgiche, inquietudini, aggressività e orgogliosissimi furori si placano in regolate armonie".[8]

L'armonia delle forme generate dalla luce che ne disegna le superfici, l'armonia della successione degli spazi in un ritmo regolato dalla legge della proporzione è qui, nella costruzione, non il fine da raggiungere, ma il mezzo per realizzare la propria idea di spazio.

Andrea Mantegna, *Storie di San Giacomo*, *Storie di San Cristoforo*, 1448-1457, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, Padova
(Ricostruzione digitale a partire da foto d'epoca realizzata da PST Galileo - Scuola Italiana Design)

Gli affresci della Cappela Ovetari

Nella finzione del romanzo, l'autore del manuale di pittura e calligrafia immagina il suo personaggio interrogarsi sul miracolo della creazione di un mondo, all'interno della cappella degli Ovetari, in grado di catturare fisicamente il penitente al punto da stabilire una relazione di reale coinvolgimento con il corpo che vi s'immerge. "Mantegna è già tutto qui: uno stile di solennità teatrale, ma austera, il senso della intrinseca mineralità del mondo, la necessità di trovare un equilibrio a questa irriducibile durezza ricorrendo in continuazione ai frutti, ai fiori, alle ghirlande, alle bellezze di una natura casualmente generosa".[9] Nel ciclo dedicato a San Giacomo, il pittore anticipa tutti i temi che caratterizzeranno il suo percorso artistico, sia dal punto di vista compositivo che tematico. E' già tutto qui Mantegna. Lo è nella natura pietrosa, per dirla con un'espressione del portoghese, che sorge nella vocazione dei santi Giovanni e Giacomo, dove la roccia non è un agglomerato casuale, ma svela una struttura ordinata che fa da contraltare a quella rettificata delle città. Nello stesso dipinto l'urbe sembra essere il risultato della volontà umana di plasmare la roccia per forgiarvi la propria dimora; città che torna nel quadrante del martirio del santo, dove la porta non è più una semplice apertura nella cortina difensiva, ma diventa soglia, narrazione del rito del passaggio dalla natura alla civiltà che ne fa porta del suo abitare, evocando Roma nell'invenzione del frammento, mentre dietro è ancora medioevo: il castello emerge come estrusione di solidi puri e possenti corpi di fabbrica o snelle e isolate torri cilindriche irradiano la logica della costruzione.

Andrea Mantegna, *Il martirio di San Giacomo*, 1448-1457, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, Padova
(Ricostruzione digitale a partire da foto d'epoca realizzata da PST Galileo - Scuola Italiana Design)

La critica è un coro nell'esaltare questi cicli pittorici, poiché l'umanesimo del Mantegna si esprime a tutti i livelli del dipinto: la composizione, il colore, la cristallizzazione della struttura naturale della pietra come è possibile ammirare nelle fortunate colate laviche delle gole dell'Alcantara, dove le rocce fuse sono piegate da una volontà creatrice nelle forme ordinate a spigolo vivo. Ancora la costruzione prospettica che denuncia una visione spaziale mai concepita prima, utilizzata per legare insieme i dipinti dei diversi quadranti al fine di ottenere un equilibrio compositivo generale tra le masse della materia e quelle umane. Un controllo assoluto di tutti gli elementi affinché il dipinto risulti in perfetta armonia. Importante non solo per la testimonianza della visione spaziale dell'artista, ma per la relazione che è in grado di stabilire con il corpo dell'uomo reale, generando un coinvolgimento talmente profondo da sentirsi parte del dipinto, calati all'intero di una realtà in grado di generare emozione.

Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, 1465-1474
Castel San Giorgio, Mantova, oculo del soffitto

Camera Picta

"Mi appoggiai alla spalliera. Ogni volta che ero nella camera me lo confessavo: il Mantegna aveva dipinto una vera e propria apoteosi di famiglia con una misteriosa sincerità da uomo di ragione. Contro il luogo militare da vedette armate che era la massiccia torre di nord-est del Castello, apriva col tocco del suo pennello un occhio di cielo al sommo della volta, di un celeste trasparente, divagato da lievi nuvole bianche; e l'aveva circondato da una balaustra alla quale si affacciavano donne di pelle candida e di pelle nera, fiori e pavoni a simmetrie segrete, e una squadretta di lucidi puttini. L'investitura della Signoria calava dalla volta dove il pittore aveva incastrato i medaglioni monocromi degli imperatori romani sul fondo delle tessere dorate, e si svolgeva sulle pareti la sobria invenzione di fondi cangianti, di cornici, di nastri, di paesaggi classici rinfrescati anzi fatti nuovi dall'antico".[10] Andrea Mantegna costruisce per sé ciò che aveva solo concesso con l'illusione ai Gonzaga. La sperimentazione dell'oculo dipinto è traslata nella corte rotonda. La geometria infinta è scelta in luogo di quella ad angolo retto per affidare alla costruzione dell'episodio centrale il significato più importante nella narrazione del suo abitare ideale. Il tipo classificato come casa dell'umanista nel trattato di Francesco di Giorgio Martini, non sappiamo se altrove sperimentato o semplicemente immaginato nella tassonomia della casa, presenta, come per il nostro, l'atrio circolare. Un caso, forse, ma certamente una conferma di come la casa dell'artista trascenda il solo compito di essere abitazione, per accettare una metamorfosi che porta l'architettura a diventare forma-materia di un programma culturale.

Andrea Mantegna, *Morte della Madonna,* 1461, Museo Nacional del Prado, Madrid

Morte della Madonna

Il dipinto è unico. Questa sola volta "il pittore fece un diretto omaggio a Mantova; […] nella tavoletta (ora al Prado) della *Morte della Madonna*. Quasi immaginata la loggia di Castello: e di qua si compone nelle cadenze di un lirismo ordinato, quasi in un pianto represso, il letto della Vergine distesa, vegliata dagli apostoli; e di là dalla curvatura serena si allunga il ponte di San Giorgio attraversando il lago fino alla terraferma in un paesaggio di sfumature lacustri sotto il gran cielo patria di ogni fantasia".[11]

L'architettura è in grado di inquadrare il paesaggio, di selezionare il soggetto che non solo è visto, ma di fatto entra nella composizione interna, divenendone ulteriore stanza. L'asse che penetra la casa da parte a parte si configura come un dispositivo che stabilisce un percorso obbligato attraverso il quale la strada è in relazione diretta con la soglia, uno spazio compresso nello stretto corridoio d'ingresso; con l'infinito orizzontale dell'atrio circolare e quello verticale dell'inscrizione della geometria perfetta nel quadrato che definisce il limiti del cielo; con il portale delle divinità che impone una pausa di contemplazione e riferimento al continuo girare in cerchio; con il fondale disegnato dalla terra che appartiene alla casa, il *brolo* che si fonde con il paesaggio lacustre ancora dominante nella Mantova dei Gonzaga. Mantegna apprende la lezione rinascimentale e ne propone una sua versione, stabilendo per l'architettura un ruolo di mediazione tra la sfera pubblica e quella naturale, nella fusione degli elementi costruttivi del tipo organizzati in un racconto che parla di un uomo e della sua visione del mondo.

[1] Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura Romana,* Collana di Architettura, Franco Angeli, Milano, 2007, *passim.* 79-100

[2] Giorgio Grassi, op. cit. p. 98

[3] Maria Bellonci, *Il solenne maestro*, in Niny Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, p. 9

[4] José Saramago, *Andrea Mantegna. Un'etica, un'estetica*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, traduzione di Marco Fidora, Lecturae, Il Melagnolo, Genova, aprile 2002, p.15

[5] B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance,* 1897, in Niny Garavaglia, op. cit. p. 12

[6] P. Kristeller, *Andrea Mantegna,* 1902, in Niny Garavaglia, op. cit. p. 12

[7] R. Longhi, *Vita artistica,* 1926, in Niny Garavaglia, op. cit. p. 12

[8] E. Camesasca, *Mantegna,* 1964, in Niny Garavaglia, op. cit. p. 14

[9] José Saramago, op. cit. p. 19

[10] Maria Bellonci, *Rinascimento Privato,* Oscar Mondadori, Classici Moderni, Mondadori, Milano, ristampa 2013, p. 92

[11] Maria Bellonci, *Il solenne maestro*, in Niny Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, p. 8

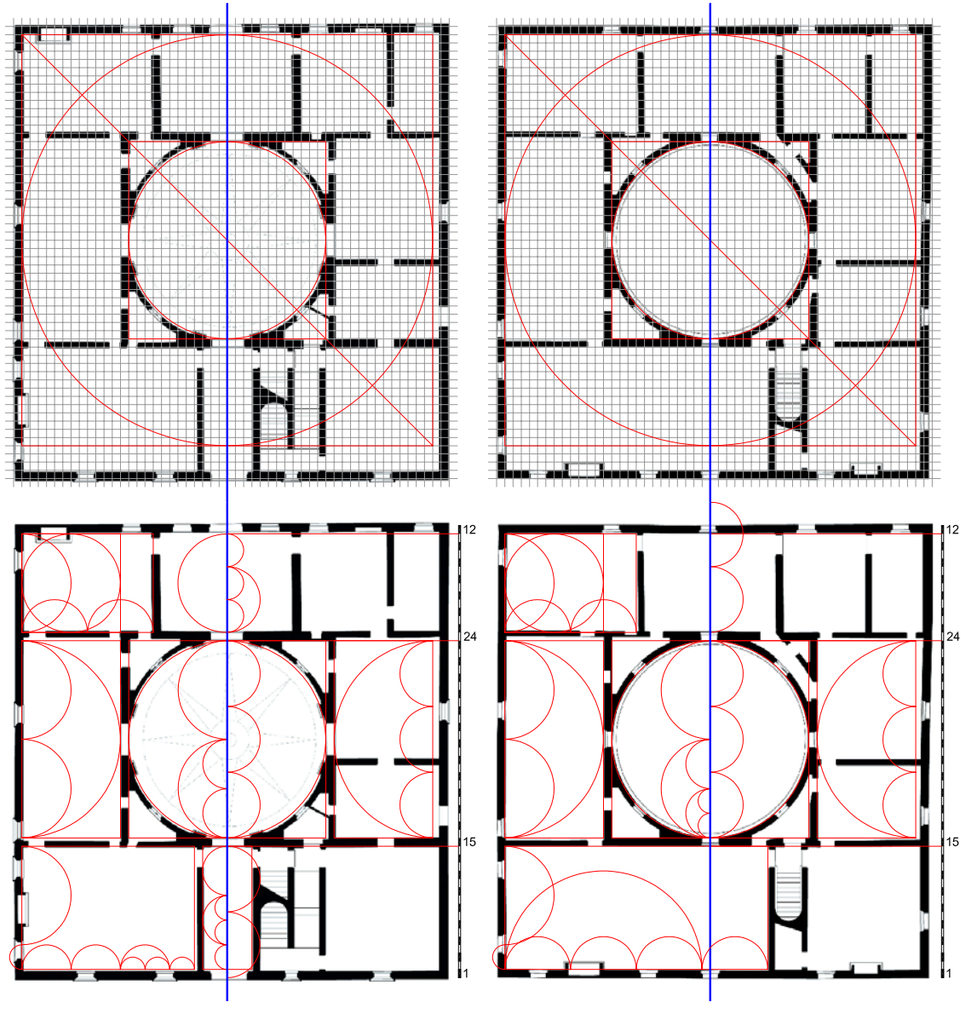
L'atrio a giro di compasso

"Passavano per l'Italia Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Giovanni Bellini,
Giorgione; ma egli rimaneva fermo ai propri rinnovi di energia.
Ad uno come lui non sarebbe mancato il modo, andando per l'Italia
come pure andava, girando appena intorno quell'occhio
penetrativo, di rendersi conto delle tante e varie correnti:
ma era nella natura del suo genio aver bisogno di una piattaforma stabile
e non di un trampolino di lancio: stabilità alla quale il Mantegna
tendeva anche nella vita quotidiana, nella cura di costruirsi casa e studio,
di acquistarsi terre, di fissare egli stesso i suoi punti di riferimento".

Maria Bellonci, *Il "solenne maestro"*, in Niny Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, p. 8

La Fondazione: "Par un desir"

Maria Bellonci forse idealizza l'ossessione dell'artista di conquistare un livello più alto nella scala sociale del suo tempo; una volontà che passa per acquisizioni di terre al pari di un medio possidente e dal desiderio di possedere una casa di riconosciuto pregio, vicina al tipo del signore. Probabilmente proprio quella che andava teorizzando in quel periodo Francesco di Giorgio Martini nei disegni e negli schizzi propedeutici al suo trattato – sebbene non ci siano prove di relazioni dirette e il trattato uscirà sei anni dopo la fondazione della "casa della ragione" – quando per l'umanista immaginava un impianto



geometria #1_griglia mantovana
geometria #2_griglia mantovana
misura #1_livello al suolo
misura #2_livello primo
(Scala metrica in braccia mantovane)

(rilievo eseguito da Marco Luitprandi, in *Ab Olympo la dimora del Mantegna*, Cd Rom multimediale, Provincia di Mantova, Mantova, 2006)

che sembra aderire perfettamente a quello che il Mantegna realizza per sé. Il pittore di corte non solo desiderava apparire un intellettuale degno della stirpe affiliata alle *Artes Liberales*, ma voleva appartenere a quella nobiltà che lo aveva voluto presso la propria corte al punto da concedergli l'uso dei colori di famiglia per realizzare il suo stemma, cui campeggia il medesimo motto "*Par un desir*".[1]

Per chi ribadiva la sua appartenenza ad una categoria di uomini e intellettuali le cui radici affondano nei valori della classicità che vanno riscrivendo, è d'obbligo passare per il rito della fondazione, definire l'angolo con un cippo scolpito al pari dei romani, costruire a futura memoria.

Tutto il teorema è basato sul braccio mantovano, 46.68 cm la misura della griglia cartesiana che ricopre tutta la superficie necessaria all'edificazione.[2] Il piano del prato pianeggiante è controllato, ogni punto è determinato rispetto agli altri per mezzo delle relazioni costruite sull'unità di misura; le stanze sono concatenate tra loro sul modulo base che prevede due parti di larghezza per tre di lunghezza, con il quale sono normati tre lati del quadrato ad eccezione del lato delle stanze sulla strada che eccedono di un ottavo in larghezza; prbabilmente, per accentuare la prospettiva del vestibolo d'ingresso, inizio di un'esprienza che non si limita alla soglia.

I precetti dei trattati sembrano essere stati rispettati; per Vitruvio, infatti, la misura era la chiave di volta affinché le costruzioni terrene potessero rispecchiare le relazioni dell'ordine cosmico attraverso armonia, simmetria e proporzione: non un rigido paradigma formale, ma una condizione che potrem-

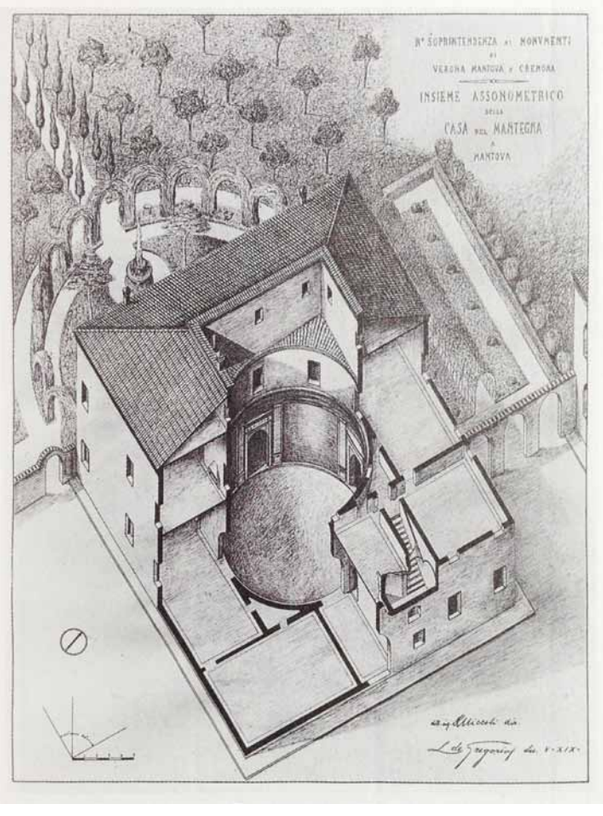
mo definire esistenziale per la costruzione affinché l'edificio potesse raggiungere lo stato di equilibrio, garante dei criteri di solidità, comodità e bellezza. *Firmitas, Utilitas* e *Venustas* sono riconducibili al principio di mimesi: anche l'architettura attraverso la commensurabilità garantita dalla simmetria – per Vitruvio commodularità, e cioè possibilità di commisurare secondo un modulo fisso al fine di perseguire l'equilibrio compositivo – deve rispettare l'armonia tra le parti per essere comprensibile, funzionale e quindi bella. Su questo punto il romano riprende le teorie dei pitagorici che attraverso la scoperta delle misure del mondo (misura intesa non come numero, bensì come rapporto, quindi legge naturale razionalmente comprensibile e di cui l'uomo può appropriarsi) introducono con l'armonia il concetto di ordine e proporzione quale corrispondente di utilità e bellezza opposti al disordine e alla mancanza di proporzione come sinonimo di brutto e inutilità.

Il *De Re Aedificatoria* dell'Alberti ribadisce i concetti vitruviani ponendo lo scompartimento al centro del processo progettuale: bisogna concentrare tutta la propria attenzione creativa e tutto il sapere tecnico a disposizione nella progettazione della cellula perché ogni parte dell'edificio e questi nel suo insieme, tutti i suoi aspetti tecnici e architettonici, dipenderanno da questa scelta.[3] L'architettura è il risultato di una concatenazione di stanze basata sulla regola proporzionale per assicurare all'impianto il giusto equilibrio. L'astratto modulo della griglia, figlio della fondazione di Mileto, diventa misura dell'unità ideale da cui partire per fare spazio, mettere ordine, prendere possesso imponendo una gerarchia matematica per aprirsi la possibilità di abitarlo.

A ragione di questo ossessivo controllo dello spazio, la perfetta aderenza dello spessore delle murature alla griglia disegnata sul braccio mantovano che forse testimonia la bontà del lavoro di restauro compiuto dal Niccoli quando nel 1940 decide senza dubbio alcuno di ripristinare l'impianto originale disegnato dal nostro, eliminando superfetazioni settecentesche e decidendo di recidere il legame fisico che la fusione con i fabbricati vicini aveva portato alla realizzazione di un unico fronte urbano. Prima residenza dei Gonzaga fino al 1607, poi della famiglia Cassoni; nel 1695 i marchesi Paleotti Lanzoni decideranno per la fusione con un edificio attiguo compiendo la prima importante trasformazione, che la salverà di fatto dalla distruzione.[4] La casa sarà trasformata nel tempo da un ulteriore corpo laterale e in seguito, accogliendo l'istituto tecnico Pientino, camuffata sino a lasciare quale testimonianza del Mantegna il solo atrio circolare.[5]

Il dialogo mai provato con chi di fronte costruiva il San Sebastiano secondo i medesimi dettami, sembra avere quale terreno comune la scelta del tipo e la prassi compositiva: pianta centrale a due assi di simmetria e lavoro di sottrazione a partire da un'unica massa; l'armonia fondata sui rapporti di *diatessaron*, *diapente* e *diapason,* che garantiscono allo spazio costruito le assonanze con tutte le stanze della composizione, è invece una precisa scelta dell'artista.[6]

Mantegna pur non essendo architetto si cimenta nel campo della progettazione,[7] ma è soprattutto un intellettuale con una chiara visione spaziale, con un senso plastico e materico "pietroso" per dirla alla maniera di Saramago, che esprime nella



Raffaello Niccoli, *Assonometria*, 1941, Casa Mantegna, Mantova

logica compositiva della sua casa: appare riduttivo interpretare tutto il suo progetto alla stregua di un teorema matematico; la sua mente non trova l'estasi nell'asciutta astrazione come Piero della Francesca, non è alla ossessiva ricerca della corrispondenza tra numero e realtà. I suoi quadri vibrano di un'energia vitale che racconta la passione umana, non la ragione.

Quali sono i reali motivi per cui scelga una composizione paratattica dove cerchio e quadrato, cubo e cilindro, inscrizione e sovrapposizione dei solidi geometrici generatori della forma non sono elementi subordinati gli uni agli altri e assumono tutti insieme la stessa importanza; ancora, cosa lega oltre la misura il susseguirsi delle stanze, perché l'edificio non si manifesta con la facciata, quale il rapporto con l'esterno.

Il modulo consente semplicemente di assicurare il controllo degli elementi, non è il fine dell'architettura, ma il mezzo.

Il messaggio di Mantegna non consiste nella rivelazione di proporzioni auto evidenti tramandate dalla tradizione musicale,[8] eco della ricerca pitagorica che vede il filosofo suonare flauti e campane assieme a Filolao per dimostrare l'esistenza del che lega la misura della materia alla scala armonica.

La casa non rivela una narrazione astratta, è costruita per suonare altre melodie.

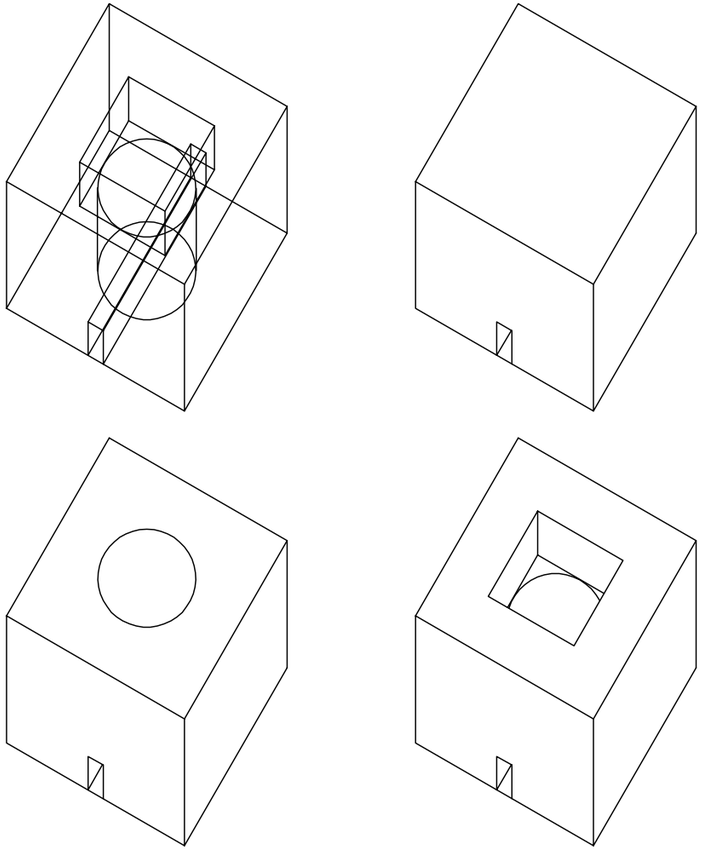


diagramma #1_logica compositiva

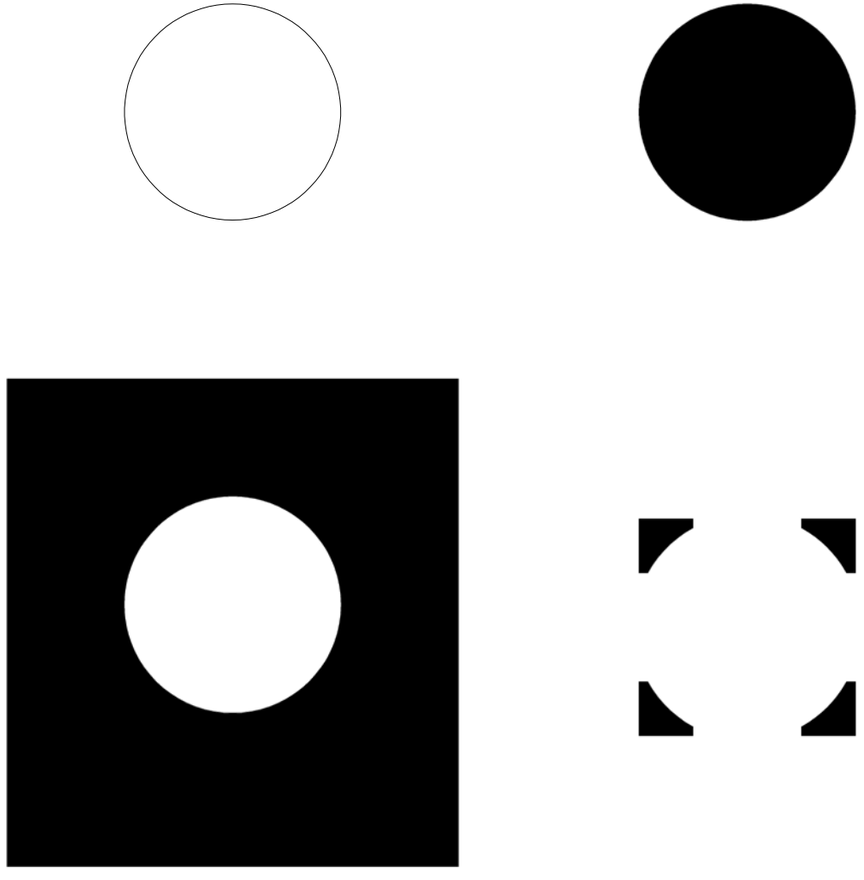
Lo Spazio: logica compositiva del levare

Nel 1435 ancora Leon Battista Alberti scriveva in volgare la prima edizione del *De Pictura*. Preoccupato di codificare un metodo teorico piuttosto che un manuale pratico, Alberti comincia la trattazione dalle basi geometriche necessarie alla composizione del disegno. Utilizza l'astrazione come metodo di scomposizione della realtà, molto più complessa, ma riproducibile secondo le figure e le regole della matematica e della geometria. Il punto è l'indivisibile unità dal quale tutto è generato. Linee rette, curve, spezzate, in grado di definire superfici racchiuse "dall'orizzonte".[9]

Il cerchio è l'unico intorno a non essere frammentato: continuo, nella sua perfetta sequenza di punti senza soluzione di continuità è, di fatto, infinito. "La linea circolare è quella che abbraccia, e contiene in sé tutto lo spazio del cerchio. Ed il cerchio è una forma della superficie che è circondata da una linea a guisa di corona".[10]

In relazione al cerchio appare per la prima volta il concetto di spazio legato alla forma. Forma e spazio in pittura, architettura per noi, sono imprescindibili l'uno all'altro: lo spazio non può essere informe. Verrebbe da dire, alla luce delle nostre riflessioni, che una forma imposta allo spazio identifica un vuoto e che lo spazio è informe perché possibilità infinita, mentre il vuoto non può esserlo perché legato strettamente alla forma che lo definisce.

Le corrispondenze tra circonferenza e infinito, quindi, cerchio e perfezione, sfera e cielo, non sono calate dall'alto, non sono assiomi sempre esistiti, sono il risultato di queste riflessioni.



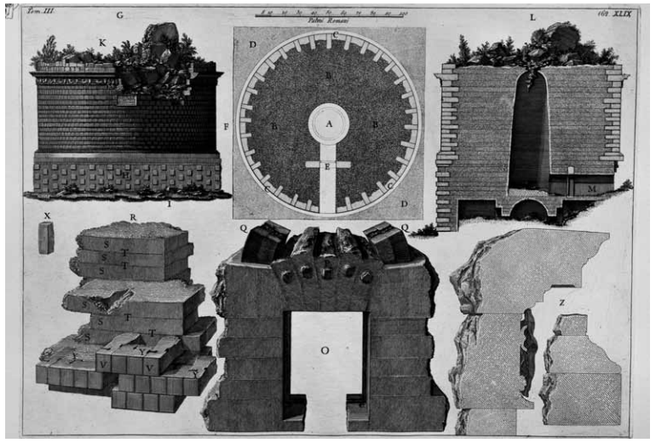
geometria #3_circonferenza, diagramma #4_vuoto, diagramma #5_pieno, diagramma #6_intersezione

Se dunque la forma assoluta dello spazio-vuoto nel mondo terreno è quella circolare, dalle qualità dell'orizzonte, e quindi dalla forma, dipendono le qualità delle superfici. La terza dimensione caratterizzerà poi la tipologia delle masse; sarà la luce che "costruisce" realmente l'immagine percepita dello spazio attraverso la diretta conseguenza delle ombre proprie e di quelle portate, imprimendo anche una differente percezione dei colori delle superfici e dei materiali.[11]

Trasponendo il tutto nella realtà dell'architettura dell'Alberti, magari nella fabbrica che cresceva di fronte a quella dell'artista che persino nella mancata costruzione della cupola sembra testimoniare la presenza di un confronto, riconosciamo nei colori del pittore la materia del costruire, il valore plastico delle masse in relazione al rapporto diretto tra luce-colore e massa-materia dove bianco e nero – luce e ombra – alterano – costruiscono – la percezione umana della realtà spaziale.[12]

Mantegna declina nel suo costruire il propria poetica lapidea. La casa non procede per addizioni e moltiplicazioni di un modulo-cellula che, come nel San Sebastiano, serve solo a controllare lo spazio e condurre la costruzione nel disegno della pianta. Il blocco subisce un procedimento compositivo di tipo scultoreo, procede per via di levare, operazioni di sottrazione delle quali sono evidenti gli elementi e la logica.

Ecco perché ravvisiamo una sintassi compositiva di tipo paratattico: tutti i volumi che concorrono alla definizione finale del vuoto a partire dallo spazio controllato con la misura sono ugualmente importanti. Senza il cilindro non vi è atrio circolare, senza cubo non vi è blocco da scolpire e vuoto su-



Giovanni Battista Piranesi, *Mausoleo di Cecilia Metella,* 1748-1756

periore, senza cubo e cilindro non vi è sovrapposizione tra cerchio e quadrato e con essa la possibilità del muro abitato. Mantegna non riprende quindi i principi della costruzione modulare della *domus*, dove i vuoti sono il risultato dell'aggregazione delle cellule-stanza all'interno del recinto.

Un fare che potremmo definire primitivo, arcaico, legato alla terra che accoglie e a cui l'umanità appartiene, ma capace di utilizzare la stereometria per manifestare le operazioni compositive nella logica della generazione della forma mediata con il controllo della proporzione. Nel capovolgimento delle masse del mausoleo di Cecilia Metella che affioravano a Roma, il prototipo di uno spazio scavato nella terra racchiuso dalla perfetta geometria; nell'inversione massa-vuoto dell'architettura funeraria, l'operazione che consente di liberare il centro. Il mausoleo affida allo scavo la costruzione di un spazio-vuoto che consente di creare, mediante la luce zenitale, il luogo sacro e angusto preposto alla conservazione della salma, mentre la giustapposizione di parallelepipedo e cilindro risolve la monumentalità dell'edificio. La casa del Mantegna inverte l'operazione, traspone tutto all'interno del blocco semicubico realizzando una scultura a scala urbana e a misura umana che risponde al bisogno contingente del nostro di possedere una residenza, ponendo se stesso al centro di tutti gli elementi e al contempo soddisfa l'esigenza di memoria costruendo il tempio. Laddove immagina di affidare alla forma della propria casa non il rammento di un suo abitare quotidiano – che pure possiamo immaginare – bensì il racconto di quella che per lui era l'idea di sé stesso e dell'umanità proprio come ha fatto con la sua arte.

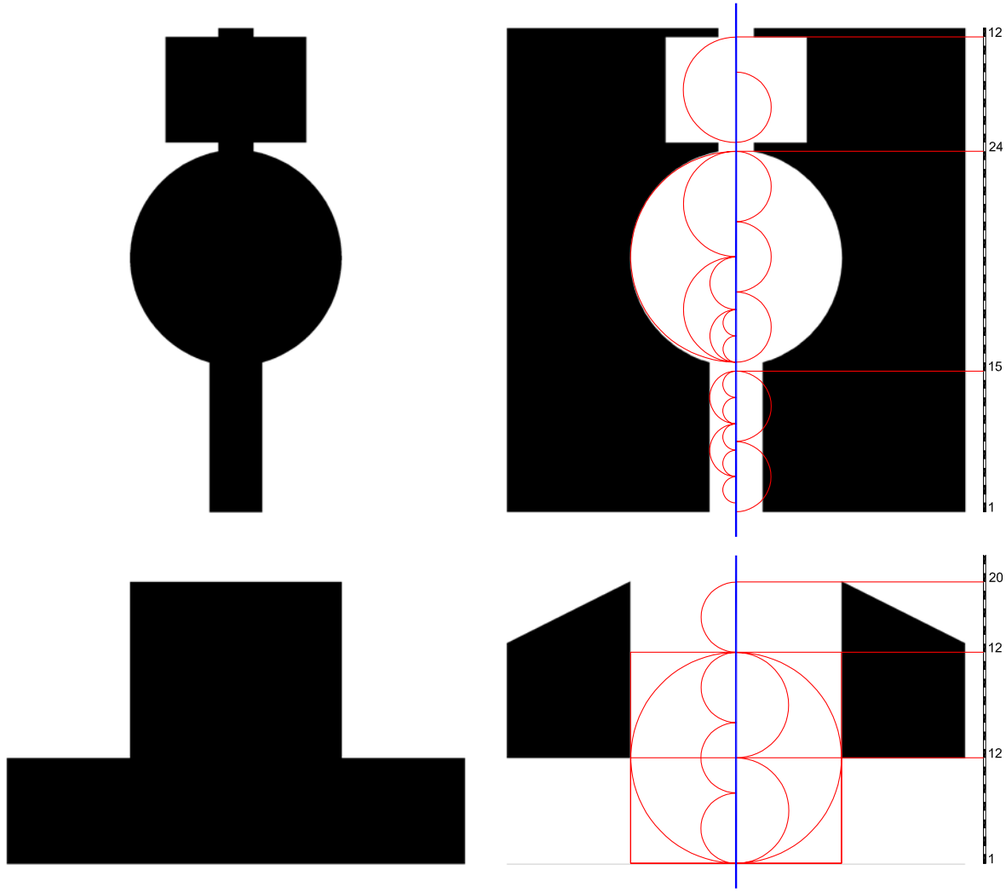


diagramma #7_percorso, misura #3_percorso, diagramma #8_dilatazione, misura #4_dilatazione
(Scala metrica in braccia mantovane)

Il vuoto: narrazione corporea

L'operazione di scavo nella composizione della casa ci riporta al rapporto corporeo che la scultura stabilisce attraverso il senso del tatto. Il corpo, quindi, la coscienza della corporeità che scaturisce dell'esperienza tattile garantita dalla pianta centrale scavata mette in secondo piano l'esperienza visiva della prospettiva e lascia il posto ad un luogo di riferimento, dove far tornare la memoria, dove lasciare che scaturisca l'immaginazione.[13] La pianta centrale, infatti, non contempla un punto prospettico dominante.

Nel suo porre al centro il corpo, instaura con questo una relazione diretta nell'immediato rapporto tra la misura-materia corporea e la materia-forma architettonica. Nel momento in cui ci si ritrova al centro della corte del Mantegna, siamo al contempo dentro e fuori l'architettura: un luogo di sospensione del fluire dello spazio-tempo che ci riconduce alla immagine di Oteiza bambino che si lascia trasportare via dal mondo terreno all'interno di una cava di roccia. Nel maestosamente grande il rapporto corporeo con le masse viene sublimato in quello intellettuale e viceversa nel circolo dell'atrio.

Al centro dobbiamo necessariamente entrare in relazione non solo con la pietrosità degli elementi, ma con le operazioni logiche che hanno portato a quella forma. Stando dentro, l'architettura disvela il racconto della sua genesi, quella che Eisenmann chiamerà *inner structure* e che molto più prosaicamente noi chiamiamo operazione formale. Dove per formale non intendiamo una sterile produzione della forma, bensì lo scolpire quella forma secondo passaggi intellegibili in grado

montaggio #1_percorso

di generare una narrazione che struttura i suoi livelli sino al simbolo del portale, alla connessione con il cielo, al rapporto con il paesaggio e con la città.

E' ora possibile elidere uno dei due assi compositivi e leggere la sequenza degli spazi della soglia-ingresso, dell'atrio circolare, del portale "divino", della camera fatta alla maniera di quella dipinta per i Gonzaga, della soglia sul brolo: il percorso che penetra la casa e le relazioni che stabilisce con gli elementi sono il vero oggetto della progettazione del Mantegna. Sono tutti concatenati l'uno nell'altro nel secondo percorso narrativo, quello che si sviluppa linearmente lungo l'asse principale dove il corpo viene colto di sopresa dal ritmo imposto con la successione ripetuta di compressione-dilatazione. Il paesaggio esterno della campagna entra in relazione diretta con quello della casa, sospende la sua percezione nella accelerazione verticale dell'atrio per poi riversarsi nuovamente all'esterno nella strada e viceversa.

Un' operazione di montaggio degli elementi compositivi della soglia, dell'atrio, della stanza, che consentono al paesaggio di fecondare l'architettura e all'architettura di guardare il paesaggio così che l'uno sarà paradigma per l'altro, divenendo prototipo per quella lanterna che in Villa Capra trova nuovi e decisivi equilibri. Dove il brolo diventa la campagna, dove al paesaggio cittadino si sostituisce quello naturale, dove il cielo diventa cupola, dove il percorso non è lineare ma fissa il corpo al centro di un punto stabile e dipana il racconto nelle quattro direzioni cardinali definendo quattro stanze esterne alla dimora attraverso le quali l'orizzonte entra dentro l'architettura.

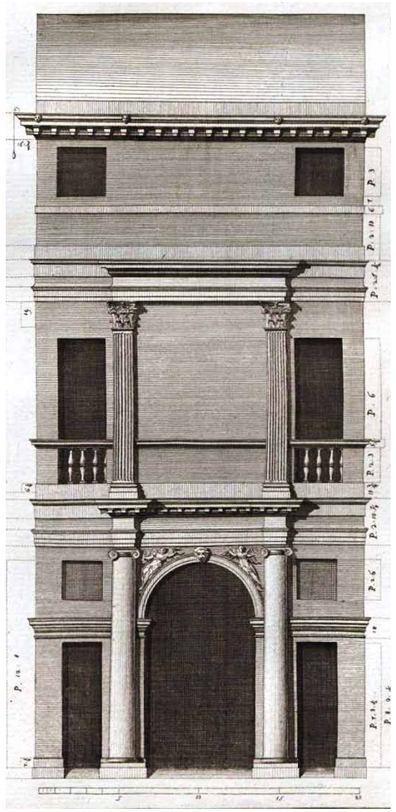
"Ho costruito palazzi come case e case come palazzi. Nel richiamare il senso della casa antica così come l'evento tragico dell'eruzione vesuviana che l'ha trasmesso – fissato nelle dissepolte rovine di Pompei Ercolano Stabia – saremmo tentati di modificare così il precedente aforisma di Le Corbusier: si costruivano templi come case e case come templi.

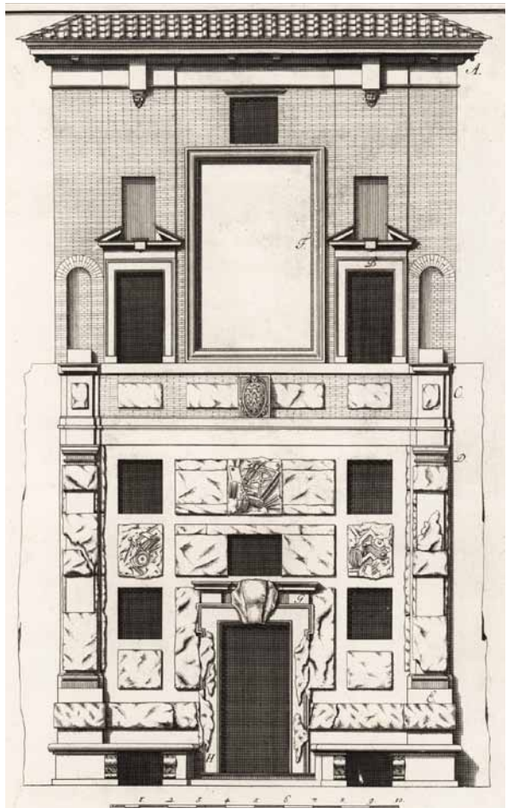
Cinquant'anni dopo la repentina scomparsa di quelle città un edificio straordinario e fortunato avrebbe assunto e trasmesso fino a noi – e senza soluzione di continuità – il senso del secondo aforisma: la rotonda del Pantheon dilata fino ai limiti divini della sfera il semplice umano cubo dell'atrio di una casa di Pompei o di Ercolano.

In questo come in quella, protagonista è la fresca penombra di un pozzo aperto solamente verso il cielo. Tutto lo spazio è concentrato su quel vuoto attraverso cui la luce dei giorni e delle stagioni, penetrando all'interno del cavo, misura riti e preghiere, o i semplici atti quotidiani della vita domestica. Il disco del sole rimane per un attimo sospeso nell'ora antica del mezzodì: il fragore del temporale v'irrompe con la luce del lampo e lo scroscio della pioggia; nelle sere di plenilunio ombre ancora più nette si stagliano su luce di un pallore estremo.

Il senso che accomuna la grande rotonda alla semplice casa risiede nel perpetuarsi di quel procedimento che si suole definire classico: un progressivo trasferimento di relazioni strutturali e funzionali a qualcosa di puramente formale. Si mette in opera la rappresentazione di un gioco delle parti. L'atrio, centro della convivenza domestica, attraversato dell'asse in cui si concreta l'appartenenza della casa alla terra e al cielo (non è singolare che la stessa immagine venga evocata dalla definizione di proprietà usque ad infera usque ad coelum nel diritto romano?) viene nel tempo abbandonato dalle funzioni della vita quotidiana – che si trasferiscono nei minori quartieri più interni attorno al peristilio – fino a divenire in un mondo rovesciato luogo di rappresentazione di quella stessa quotidianità – memoria della casa – sacrario".[14]

Nell'architettura "scavata" del Pantheon il modello classico che riporta l'assoluto nelle possibilità di rappresentazione umane; nella casa il rovesciamento nei luoghi quotidiani dell'assoluto artistico. Francesco Venezia ci offre una nitida visione di quello che accade all'interno di un atrio romano, dove la natura stessa, penetrando, è simbolo capace di far risuonare il mito della sfida al caos, di lasciare entrare nell'architettura la forza dei quattro elementi, di sollecitare il corpo e i sensi attraverso la mediazione della casa e con questa del nostro abitare.





Andre Palladio, *Casa Cogollo*, 1572; Federico Zuccari, *Casa Zuccari*, 1578

Il testamento di pietra

Nel saggio che approfondisce il rapporto tra pubblico e committente, Salvatore Settis, introducendo il parallelo con la letteratura, ci svela come alla base dei rapporti tra lettore, opera d'arte e autore, ci sia una sorta di contratto di lettura non scritto, le cui regole sono in parte inserite nell'opera – implicite – e in parte dichiarate – esplicite – poiché sulla base di queste l'uno produce e l'altro decodifica. Pratiche sociali di recezione e pratiche sociali di produzione rappresentano due mondi simmetrici e in continuo scambio tra loro attraverso la fruizione e la produzione dell'opera d'arte.

Trasponendo queste riflessioni sulla dimora dell'artista quale luogo in cui si propone come osservatore di sé stesso, la casa diventa ulteriore opera soggetta allo stesso contratto di lettura cui si basa l'opera. L'abitare cela così l'immagine, anche sociale, sia nei confronti di sé stesso che dei contemporanei invitando a leggerla in riferimento alla ricerca artistica. L'interesse dell'architetto, allora, confluisce nell'uso dello spazio, nella scelta del simbolo che struttura una narrazione autobiografica. Casa Rubens, ad esempio, alla stregua del nostro, rivela nella facciata interna le intenzioni del suo artefice. Il finto quadro – riproduzione de il *Perseo e Andromeda* dello stesso – steso ad asciugare al sole, è custodito nella corte interna, livello semi-privato dell'abitazione, dove i soli invitati possono cogliere l'allusione al suo programma intellettuale, mentre la facciata pubblica si uniforma al fronte urbano.[15] Una ripresa di quell'enigmatico quadro vuoto presente nelle facciate di Casa Cogollo e Casa Zuccari che farà supporre a Colin Rowe,

nell'elemento programmatico, l'indizio dell'esistenza del tipo della dimora d'artista.[16] Mantegna anticipa gli artifici compositivi dei suoi successori operando una scelta che precede sia quella di Rubens, per quanto concerne il rapporto con la strada, sia quella di Palladio nella citazione degli elementi classici.

La facciata esterna non contempla l'esistenza di un progetto, non sembra esistere un programma compositivo definito che doveva invece essere soppiantato dalla decorazione pittorica di cui permangono alcune tracce. Motivi decorativi che non lasciano immaginare una "firma" dall'artista, mentre l'atrio, nella sua unicità, è l'elemento architettonico che più di ogni altro denuncia l'autore e l'abitante della casa. Nella sequenza del percorso lineare che attraversa le stanze, infatti, si incontra il portale che richiama le geometrie dell'arco di trionfo romano con l'epigrafe "Ab Olympo". Sicuramente la mutata condizione sociale ha fatto sì che lo Zuccari abbia concepito la facciata quale manifesto della sua arte e delle sue capacità, concentrando tutto il suo sforzo narrativo nella giustapposizione del vuoto dell'ingresso e del pieno del riquadro posto in cima, in attesa di un quadro come quello di Rubens, qui vera e propria insegna pubblicitaria. Ciò che si ferma sulla superfice, Mantegna lo distende nello spazio. Nell'uso dello spazio il valore dell'abitazione.

Nel percorso che racconta la casa e al contempo sé stesso c'è un ultimo episodio da vivere. La presenza della bottega e quella della collezione. L'una affonda le ragioni nella memoria di quella che sopravvisse a Fidia, misurata come la cella del tempio che avrebbe ospitato il signore dell'Olimpo.[17]

L'altra quale appendice della stessa, campionario scelto di modelli o diletti che completano il racconto, superando la necessità contingente per definire un livello di testimonianza in grado di parlare più a i posteri che ai contemporanei.

Prassi, tra ottocento e novecento, tramutando le esigenze di auto promozione sociale in volontà di culto postumo, costruendo la propria casa e il proprio studio come un teatro dell'arte, facendone un'opera essa stessa. La casa di Andrea Mantegna contiene in sé tutti questi elementi, poiché affida all'impianto compositivo il senso della sua costruzione, ossia un mausoleo che attesti il suo passaggio nel mondo attraverso il racconto che la costruzione di un luogo è in grado di esprimere pur decadendo la funzione primigenia.

"In modo analogo ogni singola componente di un tempio deve trovare un'armonica proporzione e corrispondenza con l'insieme. Il centro naturale del corpo umano è l'ombelico; infatti se una persona si distendesse a terra supina a braccia e gambe divaricate, puntando il compasso sull'ombelico e tracciando una circonferenza, questa toccherebbe entrambe le estremità dei piedi e delle mani. Nondimeno, come è possibile inscrivere il corpo in una circonferenze così se ne può ricavare un quadrato; misurando la distanza dai piedi alla sommità del capo e riportandola a quella che intercorre tra un estremo e l'altro delle braccia aperte si constaterà che le misure in altezza e larghezza coincidono come nel quadrato tracciato a squadra.

Pertanto se la natura ha creato il corpo umano in modo che le membra abbiano una rispondenza proporzionata con tutta la figura nel suo complesso, a buona ragione gli antichi

Andrea Mantegna, *Atrio,* 1476-1496, Mantova

hanno stabilito che anche nelle loro opere si debba rispettare l'esatta proporzione delle singole parti con l'insieme della figura. Quindi ci hanno tramandato i canoni per la realizzazione di ogni tipo di costruzione e in particolare per i templi degli dei i cui pregi o difetti son destinati a durare nel tempo. Del resto anche le unità di misura indispensabili per ogni tipo di intervento sono state prese dalle parti del corpo […]".[18]

Nella sovrapposizione delle geometrie che fuse daranno luogo alla figura dell'ottagono, il pittore costruisce con la calce e i mattoni una forma che, nella quotidiana memoria imposta al naturale e nell'esperienza del rapporto che stabilisce on il corpo, diventa un luogo e al contempo un simbolo dell'umanità, della terra e del cielo: dichiarazione esistenziale fatta a sé, ai contemporanei e soprattuto ai posteri: l'umanista sono io.

[1] S Davari, Lo stemma di Andrea Mantegna, Archivio storico dell'Arte, I.1888, Mantova, p. 81-83

"Il dotto quanto munifico principe con animo squisitamente gentile volle attestare al Mantegna l'alta stima e considerazione in cui lo teneva collo insignirlo dello stemma della propria Casa solo con qualche modificazione e coll'accordargli anche l'impresa del Sole col motto – par un desir – che lo stesso marchese aveva assunto nel 1448, dopo la battaglia di Caravaggio, autorizzandolo ad usarne pubblicamente. *In nostri igitur in eum amoris et dilectionis testimonium eundem (Andream Mantegnam) memorato insigno seu divisa nostra…donamus, insignimus er exornamus. Este enim scutum listis quatuor duabus scilicet aureis et reliquis nigris intextum cum sole ac breve circumvolitante litteris francigenis in eodem scripti PAR UN DESIR in supremo ipsius scuti margine in campo albo insignito et picto*". A.S.Mn, Archivio Gonzaga, b. 2886, lib. 35, c 57 r.

[2] Vittorio Pizzigoni, *La tomba di Lavinia Thiene: un'opera mantovana a Vicenza*, in *Annali di Architettura*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 10-11, Milano 1998-1999, p. 135-139

"Bisogna precisare che al tempo in Mantova venivano indicate con il termine "braccia" due unità di misura differenti; questa ambiguità non può tuttavia essere causa di fraintendimenti poiché le "braccia" a cui ci riferiamo erano utilizzate per gli edifici mentre le altre venivano utilizzate per i tessuti. A partire da metà ottocento la misura edile viene indicata con il termine "piedi". Cfr L. Volpi Ghirardini, *Il braccio Mantovano misura e modulo dell'Alberti per il San Sebastiano e il Sant'Andrea* in A. Calzona L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1994, *passim*. 228-234".

[3] Leon Battista Alberti, *Dell'architettura libri dieci,* traduzione di Cosimo Bartoli, Raccolta dei classici italiani di architettura civile da Leon Battista Alberti fino al secolo XIX, Volume primo, Coi tipi di Vincenzo Ferrario, Milano, 1833. Libro Primo, Capo IX, *De lo scompartimento e onde sia nato il modo dello edificare*, p. 20

"Consumisi tutta la forza dello ingegno, e in ogni arte da edificar muraglie e tutto il saper insieme nello scompartimento: perciocchè le parti d'uno intero edificio, e per dir così, tutte le intere abitudini di ciascuna delle parti, e tutta la unione ed il congiungimento finalmente di tutte le linee, e di tutti gli angoli in un'opera (avutosi rispetto all'utilità, dignità, piacevolezza) sono misurate da questo solo scompartimento".

[4] SIRBeC scheda ARL-MN360-00730, Lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/MN360-00730/

(URL consultato il 6/12/2015, ore 15:37).

"Probabilmente già agli inizi del '600 la casa fu inglobata in un edificio più ampio, come testimonia la pianta prospettica di Mantova del Bertazzolo redatta nel 1628, ma gli interventi più importanti di rimaneggiamento della casa si possono inquadrare nel periodo in cui la casa appartenne ai marchesi Lanzoni: ad essi è stata attribuita dal Niccoli, con certezza, la costruzione dello scalone e della loggia a tre archi e, probabilmente, anche l'allungamento della facciata e la creazione di un salone al primo piano con conseguente innalzamento del piano. Si resero necessari alcuni lavori in quanto l'edificio si presentava "in pessimo stato", come testimonia un atto notarile del 1728".

[5] Cfr. Gianfranco Ferlisi, *Ab Olympo. Il Mantegna e la sua dimora,* Tipografia commerciale Cooperativa, Mantova, 1995, *passim* 31-63

[6] Marco Luitprandi, Gianfranco Ferlisi, "Ab Olympo la dimora del Mantegna", CD ROM multimediale, Provincia di Mantova, Mantova, 2006

In questa misura dell'architettura troviamo errato considerare lo spessore delle mura. Le proporzioni dovrebbero collimare con gli assi di mezzeria oppure misurare solo i vuoti al netto dello spessore murario. Non collimerebbe la misura del braccio mantovano tra quelle indicata qui e quella espressa nel saggio di Pizzigoni che richiama gli studi di Ghirardini. Il braccio Mantovano non sarebbe l'unità se accettiamo la misura del Ferlisi. Invece, accettando quella di 46,68 cm, gli spessori murari e gli spazi sono modulati da interi. Pertanto l'atrio circolare misura 24 braccia mantovane e non 26,22 braccia.

[7] Giuseppe Fiocco, Andrea Mantegna e il Brunelleschi, Atti del I congresso nazionale di storia dell'architettura, Mantova, 1936, in Gianfranco Ferlisi, op. cit. p. 27

[8] Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, traduzione di Luciano Migotto, Collezione Biblioteca, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, prima ristampa, Novembre 1991. Libro quinto, *IV. L'armonica di Aristosseno*, p. 213

"Questi accordi prendono nome da un valore numerico; infatti quando la voce cambia modulazione dopo essersi fermata su una data nota e giunge alla quarta è chiamata *diatessaron*, alla quinta *diapente*, alla sesta *diapason*, all'ottava e mezza *diapason diatessaron*, alla nona e mezza *diapason diapente*, alla dodicesima *disdiapason*.

E del resto, anche quando si canta o quando si suona uno strumento non si possono fare accordi fra due, tre o sei o sette intervalli, ma solo, come ho già detto, in *diatessaron diapente*, *diapason* e così via che rientrano nelle possibilità della voce umana. Questi sono gli accordi formati dall'insieme delle note che in greco si dicono φθόγγοι".

[9] Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua,* traduzione di Cosimo Bartoli, La società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804, p. 3

"Le qualità perpetue delle superficie sono due. Una è certamente quella che ci viene in cognizione mediante quello estremo circuito dal quale è chiusa la superficie: il quale circuito alcuni chiamano Orizzonte".

[10] *ibidem*, p. 4

[11] *ibidem*, p. 15

[12] *ibidem*, p. 17

[13] Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero : fenomenologia della percezione in architettura*, a cura di Mauro Fratta e Matteo Zambelli, Pendragon, Bologna, 2011

"Il tatto è la modalità attraverso la quale i sensi integrano le esperienze che facciamo del mondo e di noi stessi. Anche le percezioni visive sono integrate nel *continuum*, aptico del sé; il mio corpo mi ricorda chi sono e come mi colloco nel mondo. […] La cultura di stampo visivo del nostro tempo, e la conseguente architettura retinica, stanno dando origine a una richiesta di un'architettura aptica e multisensoriale, un'architettura dell'invito. L'attuale cultura del controllo e della velocità, dell'efficienza e della razionalità, favorisce un'architettura dell'occhio col suo immaginario istantaneo e d'impatto ancorché distante. L'architettura aptica, di converso, promuove lentezza e intimità, apprezzate e comprese con gradualità come immagini del corpo e della pelle." p. 14

"Aptico significa «spiegaa Giuliana Bruno» capace di venire a contatto con […]; l'aptico costituisce il reciproco contatto fra noi e l'ambiente. E' per mezzo del tatto che apprendiamo lo spazio, trasformando il contatto in un'interfaccia di comunicazione. In quanto interazione sensoriale, l'aptico è legato anche alla cinestesia, ossia l'abilità del nostro corpo di percepire il movimento nello spazio". *L'architettura come spazio mentale costruito*, Renato Bocchi, p. 192

[14] Francesco Venezia, *Scritti brevi 1975-1986*, Clean, Napoli, 1986, p. 75

[15] Salvatore Settisi, saggio introduttivo in Eduard Hüttinger, Case d'artista: dal Rinascimento a oggi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, *passim* VII-XXIV

[16] Colin Rowe, *Manierismo e architettura moderna*, Architectural Review, 1950, in *The mathematics of the ideal villa and other essays,* The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1976; *La matematica della villa ideale e altri scritti,* a cura di Paolo Berdini, TAM 12, Zanichelli, Bologna, quinta ristampa, 1993, passim 26-53

[17] Salvatore Settisi, saggio introduttivo in Eduard Hüttinger, op. cit. p. XX-XXIII

[18] Marco Vitruvio Pollione, op. cit. Libro Terzo, *passim* 125-127

La corona di pietra di Federico II di Svevia

La corte itinerante

"Quando Federico si spostava, la Corte al gran completo lo seguiva,
scortata da centinaia di animali esotici e rari: cammelli, linci, leopardi, scimmie,
pantere, leoni, condotti alla catena da schiavi saraceni. […]
A Palermo, a Foggia, a Lucera riunì il meglio della cultura islamica
e di quella europea. Vennero i provenzali Sordello, Folquet de Romans,
Aimeric de Peguilhan, i siciliani Jacopo da Lentini e Guido delle Colonne.
Alla sua corte diede i primi vagiti la lingua italiana o volgare.
Federico lo usava nell'intimità […]".

Montanelli-Gervaso, *Storia d'Italia. Vol. 9, L'età di Federico II di Svevia,*
Fabbri Editori, R.C.S. Libri & Grandi Opere, Milano, 1994, p. 25

Medioevo

Il medioevo, soprattutto quello di Federico, non è l'età buia e arretrata, presente nell'immaginario collettivo, da contrapporre ai grandiosi splendori del periodo della "rinascita" che seguirà subito dopo: per l'occidente, al contrario, è un'età gravida di tutte le strutture culturali e sociali che ne caratterizzeranno l'identità e lo sviluppo nei secoli a venire, restando sostanzialmente stabili sino all'avvento dell'età della macchina.

Jacques Le Goff non lo definisce perciò un periodo di arretratezza e decadenza, bensì un periodo primitivo che ha in nuce tutti gli aspetti della futura modernità: è proiettato al

Muhammad al-Idrisi, *Tabula Rogeriana*, 1154

cambiamento nella sua lenta scoperta del mondo attraverso il primo progresso scientifico; nel suo strutturare relazioni sociali che porteranno allo sconvolgimento delle gerarchie umane e con queste alla metamorfosi della città; nel suo conquistare spazio all'enorme "deserto" delle foreste con la fatica dell'aratro, all'immensità del mare con la diga nelle terre del nord, alle distese malsane delle paludi con il lavoro della bonifica; nel suo approntare, mediante la conoscenza, quel ribaltamento che toglierà l'uomo dai margini della storia, microcosmo riflesso del macrocosmo naturale, fino a diventare paradigma per sé stesso posto al centro in relazione a ogni cosa.[1]

Non possiamo certo ignorare che il periodo medioevale, sino alla transizione nel quattrocento, sia stato caratterizzato da paure, malattie, fame, ignoranza, fatica, disperazione; persino lo sviluppo era inconsapevole quando consideriamo ad esempio i signori che costruivano mulini e frantoi con il solo fine di obbligare i vassalli a servirsene dietro compenso; oppure che l'economia si basava essenzialmente sulla logica autarchica in grado di garantire appena la sussistenza.

Eppure è nel medioevo che comincia a verificarsi la nascita di quel surplus spesso inutilizzato o riversato nella costruzione, vero e proprio motore industriale del tempo, piuttosto che nelle arti o nella cultura; è nel medioevo che la scolastica riordina il sapere sistematizzando gli studi e vivisezionando gli aspetti della cultura che porterà alla nascita delle università;[2] è nel medioevo che l'apparato tripartito della società – coloro che assolvevano la funzione religiosa, coloro che assolvevano la funzione militare e coloro che assolvevano la

funzione economica – si trasforma con la nascita delle professioni la cui diretta conseguenza sarà l'evoluzione della forma città.[3] L'affresco che dipinge lo storico francese, al pari dei forti cromatismi di cui è pervasa l'arte del tempo, ci mostra un periodo di grande fermento dove, per comprendere la figura di Federico II di Svevia, è necessario isolare due aspetti fondamentali: la questione del tempo, cui è correlata quella spaziale e simbolica, postulato necessario della prima a causa dell'orizzonte temporale imposto dalla fatidica data dell'anno mille; la questione culturale e la nascita di quello scontro tra Fede e Ragione che l'irrompere della filosofia aristotelica porrà quale inizio dell'era moderna.

Tempo e spazio

La realtà temporale del medioevo è una realtà eterogenea. Se è vero che il tempo della religione è di tipo lineare - un susseguirsi inesorabile di eventi che verrà spezzato in due dall'incarnazione del Dio cristiano caratterizzando il comune fine della salvezza[4] - la società è pervasa dall'assenza di un tempo e una cronologia unificate che sarà piuttosto la vera rivoluzione nella percezione spazio-temporale del secolo breve.[5] Coesistono il ritmo delle campane, che impone il potere temporale della chiesa, con quello naturale attraverso il quale i contadini scandiscono la propria giornata, il proprio anno e in definitiva tutta la propria esistenza: la struttura temporale della vita è legata strettamente alle attività umane regolate sui ritmi naturali. Questa impostazione nega la possibilità di astrazione del concetto di tempo che diventa così una quantità misurabile in

grado di assicurare potere a chi ne detiene la facoltà di faro: "La massa non possiede il suo tempo, è perfino incapace di determinarlo: obbedisce al tempo imposto dalle campane, dalle trombe, dagli olifanti".[6]

L'unico comune denominatore è l'anno mille: piuttosto che un orizzonte, un limite imposto dalla religione alla società che vive impaurita l'avvento della fine della storia. Tutti si trovano in una condizione di precarietà causata dall'attesa che porta la collettività ad assumere una condizione "passiva" nei confronti dello spazio dominato da una natura difficile. Poche le terre coltivabili, sterminate le distese di foreste, immense le distanze da percorrere per terra o per mare.

Questa condizione esistenziale spinge paradossalmente le masse ad un moto perpetuo nella continua ricerca di condizioni di vita migliori, poiché nulla è stabile e nulla è sicuro; occorre perciò "comprendere con quali mezzi la foresta, la strada, il mare eccitano la sensibilità degli uomini del Medioevo. La colpiscono meno con il loro aspetto reale, con i loro veri pericoli che con i simboli che esprimono. La foresta corrisponde alle tenebre oppure al secolo con le sue illusioni, il mare al mondo con le sue tentazioni, la strada alla questua e al pellegrinaggio. In tal modo gli uomini del Medioevo entrano in contatto con la realtà fisica attraverso la mediazione di astrazioni mistiche e pseudoscientifiche".[7]

Un mondo pervaso dalla magia, dall'esoterico, da forze a noi incomprensibili in virtù delle quali l'uomo si assicurava la possibilità di comprendere e piegare a sé il naturale. Cos'altro spingeva sennò l'alchimista nella sua ricerca infinita? La possibilità di

cambiamento per mezzo del governo delle forze a lui ostili, la possibilità di salvezza da morte e ignoranza: il simbolo, l'allegoria diventano quindi il mezzo con il quale operare all'interno di questo contesto, conoscere il simbolo significa avere le chiavi per decodificare la realtà.

Fede e Ragione

Opposta, con il suo fascino lussureggiante, con le sue tentazioni sensuali, abitata da menti avvezze all'esercizio del pensiero critico e depositarie dell'eredità di quella civiltà della ragione che si consacrò alla storia per amore di sapienza, Bisanzio rappresenta al meglio l'altro lato di quella dualità spaziale, culturale e religiosa che l'uomo medioevale ripudiava e allo stesso tempo anelava.

Nella sempiterna lotta tra est e ovest che ha caratterizzato il bacino mediterraneo, l'oriente ha significato nel medioevo la fine del monopolio culturale detenuto allora dalla chiesa romana.[8] Mentre Bisanzio ibridava la propria cultura con lo studio della logica e della filosofia, Roma procedeva solo basandosi sulle strutture romane che consentivano il governo del territorio e della vita sociale: essere un intellettuale significava perciò conoscere il diritto dei propri avi e il latino.

Lo studioso occidentale "Non sapeva nulla di medicina né di geometria: ignorava il compasso, ignorava lo zero. L'uomo medievale era rassegnato al mistero. La realtà che lo circondava per lui era solo il sogno di Dio. Era troppo in balìa della fame, del freddo e della paura per cercare una spiegazione del mondo al di fuori di quella che offrivano le Sacre Scritture coi

loro sette giorni della Creazione, la costola di Adamo e il peccato originale".[9] Bisognerà aspettare i musulmani Avicenna e Averroè per vedere rifiorire in occidente il razionalismo aristotelico che gli ebrei tradurranno dall'arabo al latino: una pianta che ramificherà in tutte le menti aperte, assetate di conoscenza, e mai davvero eretiche, quanto piuttosto logiche, come dimostra un episodio, un processo che consacra la nascita dell'età moderna: da una parte l'incrollabile fede, cieca nella sua ortodossia, di un frate che fonderà uno degli ordini con più seguaci del tempo; dall'altra la curiosità di una mente mossa dalla logica e dalla passione, che mai avrebbe rinnegato il suo Dio al pari del suo raziocinio. La fede di Bernardo porterà ad accusare la ragione di Abelardo che con il suo interrogarsi cercava non solo di onorare bensì di spiegare il suo Dio. Nel processo che sarà celebrato tra due uomini, Fede e Ragione saranno le vere protagoniste: l'una opposta all'altra per la prima volta nella storia, sanciranno con il loro scontro l'esistenza di due mondi che d'ora in poi saranno divisi e in contrasto tra loro per l'avvenire.[10]

Federico II e il Falcone, Seconda pagina del manoscritto
De Arte Venandi cum avibus, 1240 ca, Biblioteca Vaticana, Pal. lat 1071

Stupor Mundi

La figura di Federico II di Svevia ha suscitato e continua tutt'ora a suscitare grandissimo interesse perché lo Svevo non si è limitato ad essere un sovrano, ad esercitare il potere e cambiare i destini della storia, ma ha rappresentato un punto di riferimento per l'evoluzione culturale di tutta l'Europa, ha incarnato la figura del sovrano illuminato precorrendo l'età della rinascita con i suoi interessi che spaziavano dalle arti venatorie alla medicina, alla filosofia, alla matematica, alla retorica: è stato moderno prima dell'età moderna. Ha in definitiva messo al centro sé stesso, l'uomo e la sua curiosità rispetto alle questioni della vita, della politica e della fede tanto da pretendere autonomia per l'autorità imperiale da quella papale, innescando uno scontro che se lo distrusse in vita, ne fece immortale la sua fama.

Generalmente gli studi più recenti hanno operato una sorta di riequilibrio nei giudizi sull'Hohenstaufen, mettendo in luce contraddizioni ed errori che invece connotano l'esaltazione di quelli passati. Se per i più lo Svevo era il sovrano illuminato, poliglotta, sapiente in ogni campo, paladino della libertà e del pensiero intellettuale,[11] Houben ridimensiona questi toni enfatici ripercorrendo la storia dell'infante Re di Sicilia.

Federico ha certamente vissuto una condizione ideale nella cosmopolita Palermo dove indubbiamente è venuto a contatto con tutte le anime del mediterraneo, soprattutto quella araba, e la sua corte è stata il teatro degli scambi culturali che hanno rappresentato i primordi della felice età della rinascita, ma certamente non conosceva la lingua araba né le altre che

gli sono state attribuite, non erano direttamente sue le competenze attribuibili agli intellettuali di corte che lo circondavano, né ha rappresentato quello spirito laico come sostenuto da molti.[12] E' stato comunque un uomo medievale e come tale ha promulgato le costituzioni di Melfi, non nella convinzione dell'uguaglianza degli uomini di fronte alla legge, ma nell'intento di costruire una giustizia che funzionasse; non è stato il primo nella fondazione dell'università poiché riprese i precedenti spagnoli; non è stato un eretico o un miscredente come dimostra la confessione richiesta nell'ora della morte.

Lo studioso, inoltre, attribuisce alla politica dello Svevo un giudizio complessivamente negativo soprattutto per quella incapacità di giungere al compromesso quando le circostanze lo avrebbero suggerito. Seppure nella prima parte dell'ascesa politica ottenne numerosi successi sia militari che diplomatici, uscirà perdente dallo scontro con le città del nord-Italia e naufragherà nel conflitto ideologico contro il papato: al termine della sua esistenza, l'universalità del potere imperiale si rivela un'utopia che ne decreterà il fallimento.[13]

Nato a Jesi, che per lui diventerà Betlemme nello scontro con il Papa a testimonianza del culto della persona che alimentò già in vita,[14] l'erede del Barbarossa riunì la corona dei Re germanici con quella del Re di Sicilia sino all'incoronazione nella cappella di Aquisgrana che lo vide promettere la crociata contro gli infedeli, promessa ribadita nel 1220 d.C. in occasione dell'incoronazione imperiale da parte di Papa Onorio III in San Pietro. L'episodio sarà gravido di una delle crociate più anomale e vittoriose della storia, ma rappresenterà il momento in cui nascerà lo scontro con il papato. Più volte ritardata, Federico intraprende la crociata da scomunicato, paga i signori che supportano il suo esercito, ottiene la conquista di Gerusalemme nel 1229 d.C. senza incrociare le armi con quelle nemiche, frutto della sua abilità diplomatica con il sultano Al-Kāmil.[15]

Per questo modo di condurre la Guerra Santa, per le sue ingerenze nelle elezioni vescovili, per la sua ferma convinzione che il potere imperiale fosse diretta emanazione di Dio facendo del sovrano il *Cristus Domini*, l'unto del signore con il compito di assicurare la *Pax Augusta* sulla terra,[16] Federico si è ritrovato a fronteggiare il Papa. Lo Svevo era ormai un nemico e una minaccia per la chiesa di Roma e lo Stato Pontificio poiché lo scontro si era spostato sulla questione ideologica: metteva in discussione il potere del vicario di Cristo che il papa riteneva sovraordinato a quello di qualsiasi uomo, anche a quello dell'imperatore che invece rifiutava di riconoscere la giurisdizione della chiesa nei principi laici della società.[17]

Da questo scontro scaturirà la seconda scomunica, nel 1239 ad opera di Papa Gregorio IX che mitizzerà la figura del nostro apostrofandolo Anticristo: l'accostamento al mostro dell'apocalisse[18] farà sì che la sua fama sopravvivrà nei secoli sino a generarne il mito dell'immortalità, promuovendolo quale modello per il superuomo di Nietzsche: "grande spirito libero, il genio tra gli imperatori tedeschi" che sarà annoverato tra "[…] quegli esseri magicamente inafferrabili e impenetrabili, quegli uomini enigmatici, predestinati alla vittoria e alla seduzione, di cui le più belle espressioni sono Alcibiade e Cesare (a cui

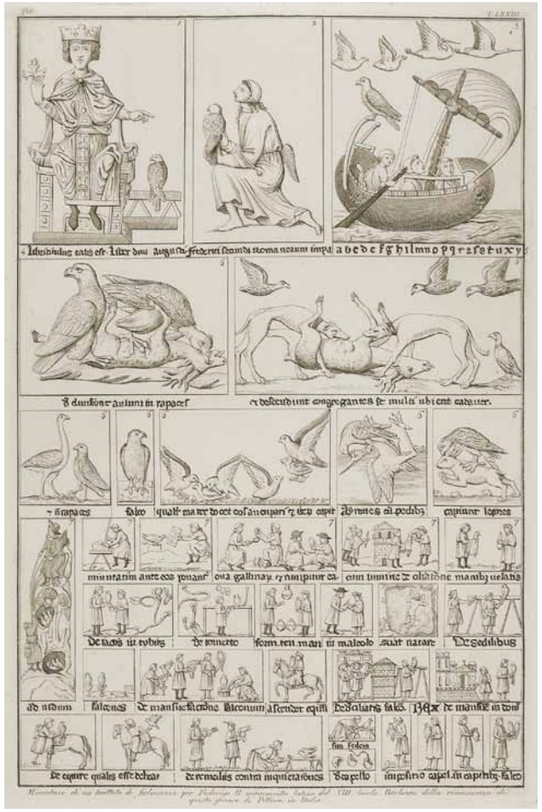
Gioacchino da Fiore, *Drago Apocalittico*, tav 14 del *Liber Figurarum*, XII sec. d.C.

aggiungerei volentieri quel Federico II Hohenstaufen, che a mio avviso è il *primo* europeo) e tra gli artisti, forse, Leonardo da Vinci".[19]

Immortalità che deve il suo mito, oltre che allo scontro con il Papa, proprio alla seduzione della conoscenza cui Federico mai si sottrasse: un aspetto fondamentale per il programma di costruzione dei castelli poiché questi manieri erano certamente baluardi difensivi per il territorio sia da aggressioni esterne che da rivolte interne, ma rappresentavano anche il segno tangibile della presenza imperiale.

Le costruzioni Federiciane "misurano" il regno, toccano le mete preferite dell'imperatore, ne definiscono i confini – come ad esempio nel caso della soglia dell'impero rappresentata dal castello ponte di Capua – irradiano la presenza del sovrano sul territorio circostante e sui suoi sudditi. Nella loro evoluzione – la crociata e il contatto diretto con l'architettura orientale saranno il vero punto di svolta – sono concepiti sempre più per accogliere la corte piuttosto che guarnigioni di soldati, una corte che è itinerante per esigenze di governo.

Eterogenea, sfarzosa, divertente ed esotica con i numerosi zoo che Federico andava costruendo accanto ai suoi manieri, accompagna l'imperatore in ogni suo spostamento; oltre a soddisfare i piaceri del corpo è costituita da tutto l'apparato necessario all'esercizio del potere e dell'amministrazione, la cancelleria, ma soprattutto da una presenza costante di studiosi e intellettuali, che costituiscono attorno a Federico un centro politico e culturale, luogo di scambio privilegiato dei Fibonacci, degli Jacopo da Lentini, dei Michele Scoto...



Fratelli Giacchetti, *Scene dal De Arte Venandi cum avibus di Federico II*
1826 - 1829, Biblioteca Vaticana

Egli stesso andrà definendosi *inquisitor*, ricercatore, e *sapientiae amator*, cultore della sapienza, partecipando attivamente alle conversazioni dei suoi intellettuali[20] e dimostrandosi capace di ricerca scientifica e qualità letteraria quando scrive, per amore della caccia con il falcone, il *De arte venandi cum avibus*, un trattato valido e studiato ancora oggi, dove egli dimostra il pragmatismo nel mettere in luce il legame diretto tra teoria e prassi. Lo stesso legame che c'è tra la sua curiosità e la sua corte: tutto quello che gli gravita attorno serve per elaborare mezzi operativi per il governo dell'impero.

Il programma operativo dei castelli, dunque, nasce proprio da questa volontà di spazio per la corte itinerante, di creare luoghi per il diletto e lo studio, dalla predilezione per le terre del sud Italia, dal rapporto che instaura con esse, con le sue genti, con i suoi paesaggi, dalla volontà di costruire macchine in grado di custodire il suo personale percorso iniziatico verso la conoscenza, unica fonte di luce nella buia strada dell'ignoranza medioevale.

[1] Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident mèdièval,* B. Arthaud, Paris, 1964; *La civiltà dell'occidente medievale,* Piccola Biblioteca Einaudi, Storia e Geografia, Einaudi, Torino, 2013, passim 71-125, *La formazione della cristianità (XI-XIII secolo).*

[2] *ibidem*, *passim* 223-289, *La vita materiale (XI-XIII secolo).*

[3] *ibidem*, p. 296-299, *La società cristiana (XI-XIII secolo).*

[4] *ibidem*, p. 193-194, *Strutture spaziali e temporali (X-XIII secolo).*

[5] Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983; *Il tempo e lo spazio – La percezione del mondo tra Otto e Novecento,* traduzione di Barnaba Maj, Il Mulino, Bologna, nuova edizione 2007, p. 19

"Intorno al 1870 se un viaggiatore da Washington a San Francisco avesse voluto regolare il suo orologio in ogni città per la quale passava avrebbe dovuto farlo per oltre duecento volte. […] Nel 1884, rappresentanze di venticinque paesi convenute alla prima conferenza sul meridiano fondamentale a Washington, proposero di stabilire come meridiano zero quello di Greenwich, determinarono la lunghezza esatta del giorno, divisero la terra in ventiquattro fusi orari separati da un'ora e fissarono un inizio preciso del giorno universale".

[6] Jacques Le Goff op. cit. p. 203, *Strutture spaziali e temporali (X-XIII secolo).*

[7] *ibidem*, p. 159, *Strutture spaziali e temporali (X-XIII secolo).*

[8] Montanelli-Gervaso, *Storia d'Italia. Vol. 9, L'età di Federico II di Svevia,* Fabbri Editori, R.C.S. Libri & Grandi Opere, Milano, 1994, p. 53

[9] *ibidem*, p. 55

[10] *ibidem*, *passim* 49-64

[11] Heinz Götze, *Castel del Monte. Forma e simbologia dell'architettura di Federico II,* Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1988, *passim* 13-20

[12] Hubert Houben, *Federico II. Imperatore, Uomo, Mito,* Storica paperbacks 110, Società editrice Il Mulino, Bologna, seconda edizione, Luglio 2013, p.126

"Che lo Svevo non fosse uno "spirito libero" si evince anche dalle sue conversazioni con Michele Scoto. Per entrambi era scontato che Dio fosse il creatore del mondo che avrebbe giudicato gli uomini dopo la morte. I quesiti dell'imperatore sull'ubicazione di paradiso, purgatorio e inferno, nonché sul trono di Dio e sugli angeli, non erano espressione di dubbi sulla religione, ma di curiosità intellettuali di Federico".

[13] *ibidem*, p. 80-84

[14] *ibidem*, p. 59

"Come reazione all'acuirsi del conflitto con il Papa, l'imperatore prese a sottolineare presunti parallelismi con la figura di Cristo; nella celebre lettera dell'agosto del 1239 indirizzata alla nativa Jesi, qui paragonata a Betlemme, egli si espresse in tal modo: Così tu Betlemme, città non piccola delle Marche, ti poni agli inizi della nostra stirpe. Da te, infatti, è sorto il principe dell'impero romano che governerà e proteggerà il tuo popolo".

[15] *ibidem*, *passim* 15-26

[16] Heinz Götze, op.cit. p. 15

[17] Hubert Houben, op. cit. p. 55-57

[18] Montanelli-Gervaso, op. cit. p. 16

"Nel marzo del 1239 Gregorio scomunicò per la seconda volta Federico accusandolo, tra l'altro, d aver sobillato i romani contro di lui. L'imperatore replicò con una serie di manifesti in cui tacciò il Papa di calunnia, falso e avarizia. Gregorio gli rispose per le rime: "Federico ha artigli di orso, gola di Leone, corpo di pantera. Spalanca le fauci per vomitare bestemmie contro il nome del signore e scaglia strali nefandi contro il suo tabernacolo".

[19] Friedrich Nietzsche, *Al di là del Bene e del Male*, Piccola Biblioteca 47, Adelphi Edizioni, Milano, ventesima edizione, Maggio 2004, *Per la storia naturale della morale, 200,* p. 98

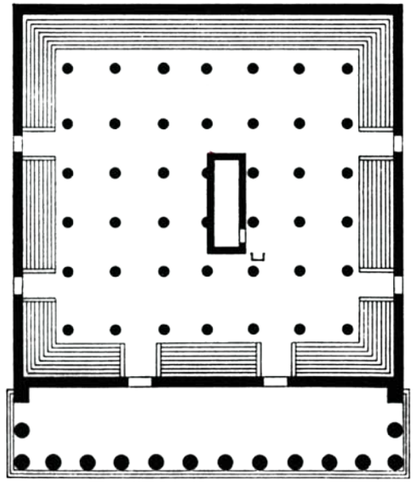
[20] Hubert Houben, op. cit. p. 117

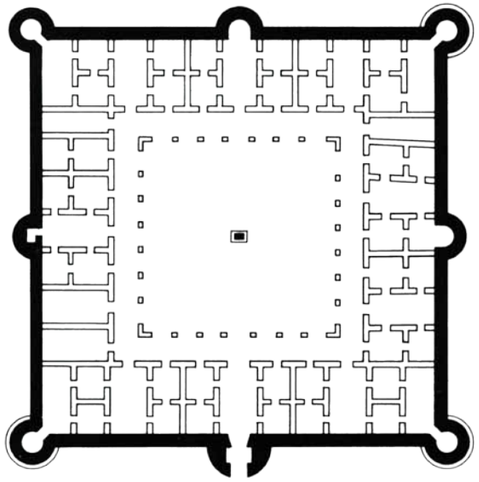
"In considerazione dei molteplici interessi coltivati da Federico, la sua corte è stata definita una "piattaforma del *transfer* culturale" (Grebner). Qui svolsero un ruolo non irrilevante alcuni studiosi ebrei, come il provenzale Jacob ben Anatoli, attivo principalmente come traduttore dall'arabo. Oltre a presentare Federico nella sua veste di patrono delle scienze, egli riferisce della sua attiva partecipazione alle discussioni filosofico-teologiche che, di quando in quando, si tenevano a corte".

Castelli Pitagorici

Camilleri – Be', in fondo, deve essere stato bello avere a che fare con tanti poeti...
Federico, sorpreso – Ca quali poeti?!
Camilleri, sorpreso – Ma quelli della scuola siciliana, no? Oddo, Giacomino, Ciullo...
Federico – Perché, tu li chiami poeti, quelli? Un momento e ti faccio il conto. Dunque, Giovanni di Brienne, che fu pure mio suocero, era uomo di guerra e re; Jacopo da Lentini era notaio imperiale; Pier della Vigna era cancelliere e ministro; […] E guai se ti passava per la testa, sinceramente, di dire che il contrasto di Ciullo ti piaceva di più della canzonetta di Mazzeo! C'era pericolo che scatenavi una guerra civile! Poeti! Ma non mi fare ridere, va'! E quindi fu la stessa storia con le femmine, anche lì se non eri il più bravo di tutti non eri niente. Perciò, almeno come poeti, si sentissero tutti eguali, feci costruire, a Enna, una torre ottagonale, coi sedili tutti gli stessi, torno torno. Lì ci riunivo, di tanto in tanto tutti questi poeti che se la spassavano a leggersi le loro poesie...
Camilleri – Una sorta di salotto letterario *ante litteram*…
Federico – Sì, questa cosa qui. E magari io ci leggevo le mie poesie. Che piacevano a tutti. Mi devi credere, non mi sto vantando. […] Ne ho scritte tante. Non so se tu ti ricordi.
Quella che cominciava: "Poi che ti piace, Amore" e quell'altra che faceva: "Dolze mio drudo, e vaténe..."
Camilleri – Ricordo perfettamente. Sono su tutti i libri di testo.
Federico – Mi fa piacere. Ci sono pure quelle degli altri?
Camilleri – Sì.
Federico – Ah.

Alberto Arbasino, *Nuove interviste impossibili*, Bompiani, Milano, 1976,
Andrea Camilleri intervista Federico II di Svevia, p. 60-69





Τεληστήριον del tempio di Demetrio, Eleusi, Grecia, V sec. a.C.
Palazzo del Califfo, Usais, Siria, 715 d.C. circa

Nella vita quotidiana l'uomo attua una molteplicità di pratiche che definiscono le molteplici possibilità di interazione sia in con gli altri che con i luoghi della comunità, costruendo e modificando le regole sociali e gli spazi in cui vive. La continua interazione con il mondo circostante determina le pratiche quotidiane e viceversa l'azione umana ha come risultato la costruzione dell'habitat. Il movimento all'interno dei luoghi fa sì che questi siano praticati, siano utilizzati e in definitiva siano posseduti da chi se ne serve.

Le pratiche della vita quotidiana concorrono a tessere quella trama di significati che, disposti lungo un tempo e all'interno di precisi luoghi, definiscono il livello narrativo dell'esistenza.[1] Il racconto potrà lasciare traccia di sé nella memoria collettiva o nella costruzione che sarà custode della storia, di come abbiamo vissuto, di come abbiamo preso possesso del nostro spazio. Così la dimora è progettata secondo precise regole in cui è riposta la prefigurazione del risultato finale; la costruzione predilige tecniche e materiali specifici in relazione all'economia, alla qualità cromatica, della durevolezza; i movimenti sono guidati dal muro e dalle sue aperture, così come lo sguardo è condotto all'orizzonte o al percorso interno; si stabilisce una velocità, si impongono pause e accelerazioni, si definisce un ritmo con lo spazio che diventa custode di un tempo, quello dell'architettura, definendo i contorni di un'esperienza spaziale.

Queste considerazioni implicano il superamento dell'evidente applicazione di una rigorosa logica pitagorica, pur constatando che la sua equazione $a^2+b^2=c^2$ determina la legge

interna delle costruzioni Federiciane,[2] lo sparito logico-matematico sotteso all'organizzazione delle masse e dei vuoti spaziali con cui l'imperatore stabilisce una sorta di genetica dell'architettura Sveva. L'esigenza di soddisfare il bisogno intellettuale di controllare ogni punto di scarico delle forze, ogni relazione dimensionale tra le parti, unita alla necessità pratica di condurre scientificamente il cantiere, alla possibilità di formare maestranze in grado di lavorare mille chilometri dalla Trinacria per ripetere le leggi del modello anche nella tecnica del taglio della pietra – verosimilmente mutuata dalla collaborazione con il mondo cistercense[3] – apre addirittura le porte alla prefabbricazione degli elementi costruttivi laddove non solo i conci, ma persino le scale a chiocciola scavate nella torre si ripetono a Catania, Siracusa, Lucera, Andria, Enna utilizzando sedici gradini per compiere un giro.

Il *Castrum*, il Τελεστήριον e il *Qaṣr* concorrono nella rielaborazione Sveva alla realizzazione di manieri che sono prototipo del palazzo del signore. Tutto è sperimentato e ripetuto, tutto destinato a condensare nella Corona delle Puglie.

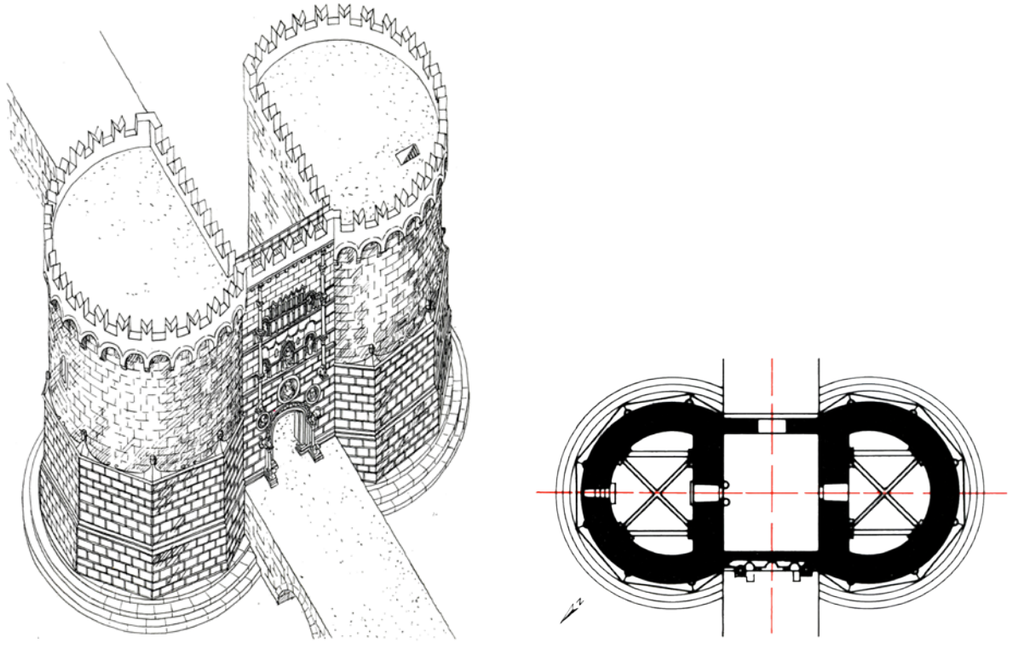
La produzione che precede la fortezza ottagonale delinea una poetica architettonica definita da elementi stereometrici di assoluta purezza, dal sapore quasi suprematista, dove gli aspetti plastici degli elementi primari del muro, della soglia, dell'apertura, del pavimento e del tetto assumono un valore emblematico al punto da non considerare la decorazione se non a servizio dell'immagine di questa operazione compositiva: interno ed esterno, muro e apertura, terra e cielo sono fuse senza soluzione di continuità. La modanatura è come una

sorta di deformazione di un unico elemento che non subisce l'operazione della rottura, quanto quella della modellazione. L'imposizione della presenza imperiale non passa attraverso un semplice programma di edificazione fortilizio, ma è demandata alla costruzione di palazzi che sovrastano il paesaggio e parlano ai sudditi mediante la loro poetica. Nel senso greco del termine, cioè nel mostrare come sono costruiti, nel rivelare la struttura del proprio ordine interno irradiandolo verso l'esterno.

Sono costruiti con una sintassi compositiva che con estrema chiarezza utilizza la luce mediterranea fino a impossessarsene nei forti chiaroscuri generati dalla stereometria di cubi, piramidi, cilindri, e dalle operazioni spaziali di somma, sottrazione, divisione, moltiplicazione, intersezione. Operazioni logiche che ribaltano anche le pratiche del castello dove l'imperatore amministra la giustizia, l'economia, ma soprattutto accoglie la propria corte itinerante, dove la cultura e lo scambio sono il primo diletto.

Vanno quindi sorgendo in tutto il regno delle due Sicilie, luogo prediletto, luogo praticato, in cui Federico si muove di continuo tra questi punti che definiscono una mappa, la personale mappa dell'imperatore, stanze attraverso le quali finisce per strutturarsi la narrazione del suo andare.

La grande casa dell'impero utilizza gli elementi primari dell'architettura. La soglia del regno delle due Sicilie diventa un grande castello ponte a Capua. Due maschi di straordinaria possanza, con basamento ottagonale "aperto" verso il centro dove il passaggio rompe la geometria disegnando un



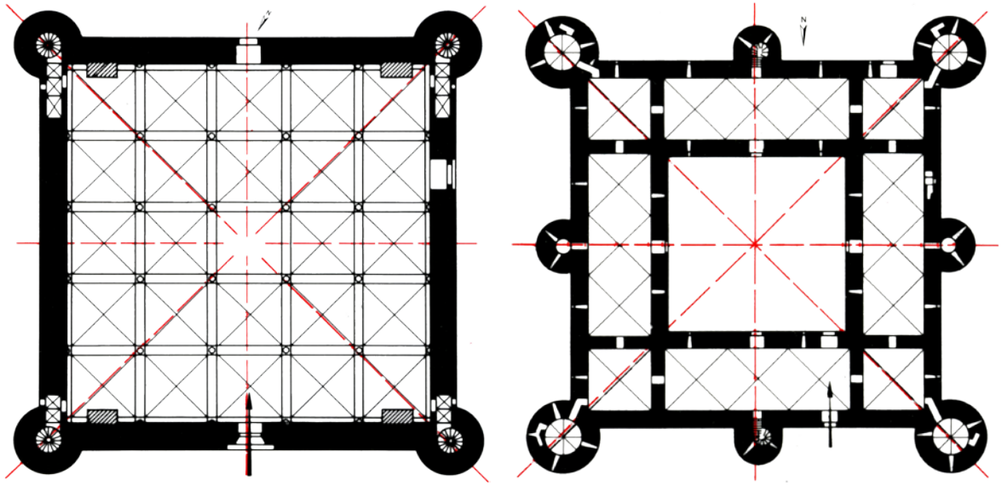
Castello Ponte di Capua, *Assonometria e pianta*, 1234 d.C., Fiume Volturno, Capua

gola artificiale. Se il *Qaṣr* al-Ḥair al Gharabī utilizza la stessa tipologia per costruire il portale di ingresso, Federico delocalizza l'elemento costruttivo attribuendogli un altro significato: fortifica il ponte sul Volturno, costruisce una soglia fisica per un territorio, utilizza l'elemento architettonico decontestualizzandolo dalla costruzione per cui è nato, effettua un'operazione di assoluta modernità che, di fatto, genera un elemento di evoluzione.

Il messaggio si completa attraverso l'apparato decorativo della struttura, carica di statue che sono simboli e allegorie, ma anche di espliciti messaggi rivolti a colui che intende varcare la soglia. "Chi provenendo da nord, cioè da Roma, attraversava il ponte, giungeva nella prima città importante del regno.

Al centro della facciata si trovava una statua dell'imperatore assiso, a destra e a sinistra due figure femminili in foggia antica rappresentanti probabilmente le virtù. Al di sotto del gruppo, tre nicchie rotonde accoglievano busti di grandi dimensioni: al centro quello di una donna raffigurante la giustizia, come suggerisce l'iscrizione nella cornice «Per ordine di Cesare costituisco la concordia del regno e rendo assai miseri quelli che sono inaffidabili», a destra e a sinistra due busti di uomini barbuti, probabilmente giudici di corte, con le iscrizioni: «Entrino sicuri coloro che vogliono vivere puri», e «l'infedele tema di essere cacciato o di essere gettato in carcere!».

Il programma iconografico raffigurava per i sudditi la concezione del potere di Federico: l'imperatore, troneggiante al di sopra della Giustizia, è l'origine e il garante di essa. Chi gli si ribella non può sperare nel perdono".[4]



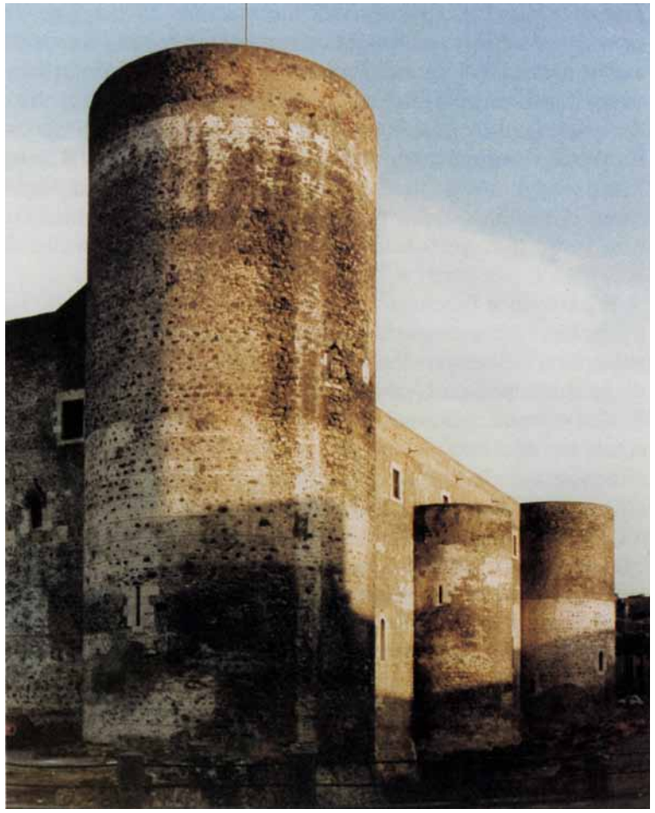
Castel Maniace, *Pianta*, 1232 d.C., Sicilia, Siracusa
Castel Ursino, *Pianta*, 1239 d.C., Sicilia, Catania

Prototipi sperimentali

Castel Maniace, sulla estremità della penisola Ortigia, è il primo di tre castelli che solitamente sono messi in successione prima di arrivare alla definizione di Castel del Monte.

Una grande sala ipostila figlia della tradizione inaugurata con il Τελησττήριον del santuario di Demetrio a Eleusi,[5] guarda con ogni probabilità alla preesistente fortezza araba di Mazzallacar ad Agrigento per l'innesto di corpi cilindrici che formano le torri d'angolo.[6] Tutta la poetica Federiciana è già presente a Siracusa, ma l'eccezionalità di questo castello per noi sta nel fatto che stabilisce un rapporto unico e assoluto con l'orizzonte. A differenza degli altri castelli, dove varcata la soglia si entra in un mondo introverso che impedisce di traguardare il paesaggio dalla soglia d'ingresso, mediando continuamente lo sguardo proprio perché gli edifici impongono una riflessione sugli spazi interni, sulla penisola Ortigia due aperture sono contrapposte al livello del terreno: il portale d'ingresso sul lato a nord-ovest è allineato sull'asse di simmetria con la porta a sud-est che punta al Mediterraneo. In nessun altro maniero il paesaggio entra nell'architettura al livello della soglia, in nessun altra costruzione il percorso è netto e lineare, rassicurante nel suo porre immediatamente a contatto l'esterno con l'interno.

A Castel Ursino il programma architettonico è molto più complesso. Fermo restando l'impianto di base, la costruzione aumenta di un piano, svuota il centro costituito da nove moduli quadrati e realizza le stanze interne quasi dilatando la struttura muraria lungo i sedici moduli perimetrali per poi sca-

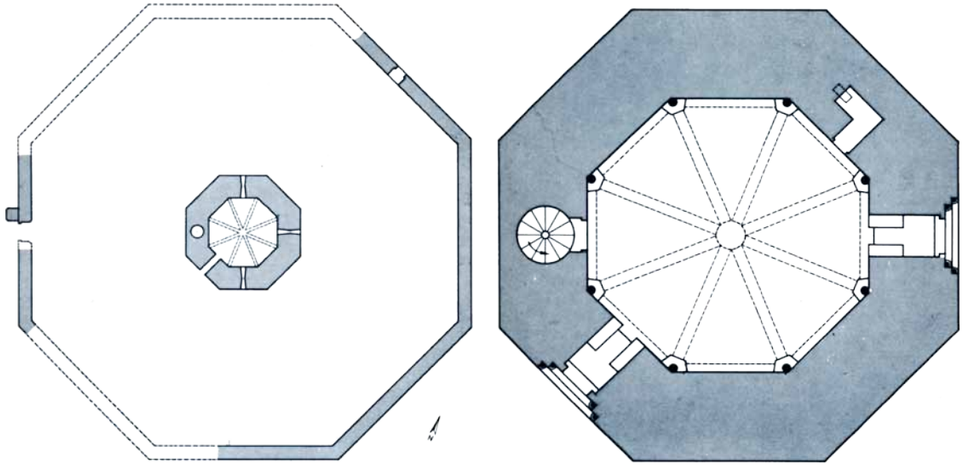


Castel Ursino, *Torre d'angolo di Nord-Ovest*, 1239 d.C., Sicilia, Catania

varli. Le stanze si rincorrono l'una alle altre e l'ingresso è un piccolo portale asimmetrico che permette di entrare in un microcosmo dove il bivio all'entrata conduce all'anello spaziale interno o alla stanza all'aperto dell'atrio, anch'esso accessibile in angolo. Non vi è mediazione con il paesaggio circostante, non vi è indirizzo per lo sguardo. Chi entra, lascia il mondo all'esterno e si ritrova nel guscio della fortezza.

Ulteriore motivo di complessità l'aggiunta sulla mediana delle mura perimetrali di altre quattro torri cilindriche, manifestando il numero otto nel programma architettonico. Heinz Götze ci ricorda che nulla è casuale, ma tutto dipende dal dialogo con il mondo Arabo e anche in questo caso il modello è da ricercarsi in medio oriente, a est di Damasco, Usais, Siria, dove il palazzo del califfo al-Walīd presenta lo stesso impianto.[7] Qui l'ingresso rompe la torre cilindrica centrale e penetra direttamente verso il cuore del palazzo. L'atrio trova la mediazione del porticato e al centro vi è il pozzo.

Sempre lo studioso tedesco accenna alla questione e risolve la decisione Sveva di decentrare il portale di ingresso adducendo una presunta supremazia dei valori plastici su quelli simmetrici: a nostro avviso, invece, proprio la volontà di definire un percorso all'interno dello spazio, il differente significato dell'atrio – che non presenta la mediazione del portico – e il rapporto di giustapposizione con il paesaggio, almeno al livello del terreno, sono i motivi per cui i castelli federiciani si preoccupano di decentrare il portale principale. Così come per il castello di Augusta, tra Catania e Siracusa e per quello di Prato.

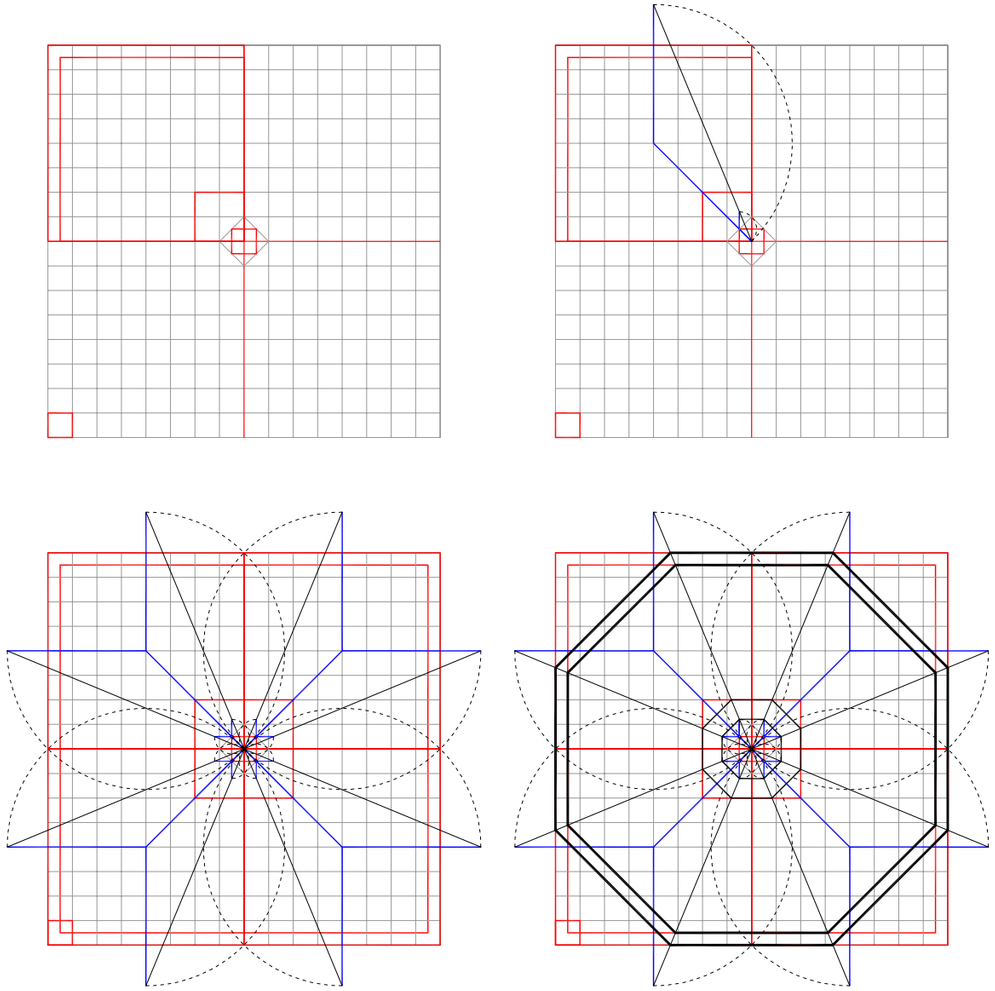


Torre di Enna, *Pianta del recinto e della torre,* Enna, Sicilia, datazione incerta

Sarà la torre di Enna, che se per gli studiosi è di incerta datazione, – prima o dopo la fabbrica di Castel del Monte? – all'interno di un discorso evolutivo delle costruzioni Federiciane sembra essere il prototipo del programma ben più complesso di Andria, a operare l'ulteriore scarto con l'utilizzo di un altro elemento primario: il recinto.

Il τέμενος definisce un nuovo ambito nella costruzione, ritaglia il lembo di terra che assume carattere mistico, è in relazione fisica diretta con la torre per mezzo della forma, anch'essa ottagonale, della materia e della misura. Non siamo più al cospetto di un'architettura costruita per abitare o rappresentare, non è una stanza come le altre che si articolano nell'impero.

"Federico II di Svevia, il grande imperatore, lo specchio del mondo, amava stare ad Enna, forse perché era equidistante da Palermo e da Messina, le due città che si contendevano il primato. Qui fece costruire un suo castello. E' una torre ottagonale che la voce popolare ha da sempre chiamato la torre dei poeti. Federico era un'amante delle arti ed era attratto dalle culture diverse verso le quali era rispettosissimo. Storici musulmani che non avevano certo interesse a glorificarlo, raccontano che quando si recò in terra Santa, essendo entrato nella sacrosanta moschea di Omar, e avendo il sultano, per riguardo a lui ordinato di omettere la rituale preghiera, egli volle invece che il muezzin la pronunziasse. E mentre gran parte del suo personale seguito si prosternava al suolo rivelando così di essere musulmano, egli stesso restò fino alla fine col capo chino in segno di rispetto. Era un uomo di lettere e i personaggi della sua corte erano quasi tutti dei poeti che avevano appreso il



Torre di Enna,
geometria #1_disposizione
geometria #2_rotazione
geometria #3_moltiplicazione
geometria #4_sottrazione

Ipotesi della costruzione:
data una griglia misurata con il modulo scelto, si decidono i limiti e gli spessori delle mura tramite quadrati sulla griglia. Ribaltando le diagonali si individuano gli spigoli dell'ottagono nelle intersezioni con i lati dei quadrati individuati in precedenza. Questo metodo permette di comprendere i rapporti tra i vuoti e gli spessori murari e spiega allo stesso modo la costruzione di Castel del Monte, come vedremo in seguito, ponendo le due architetture in rapporto diretto, l'una conseguenza dell'altra.
Non vogliamo in alcun modo imporre misure inventate ad arte, ma solo cercare di codificare un metodo operativo che possa aver guidato la costruzione in cantiere evitando i rapporti numerici irrazionali, con l'ovvia impossibilità di controllarli.

poetare dai trombadori, certo, ma anche dagli arabi. Federico secondo fece costruire quella torre perché i primi poeti siciliani, Jacopo da Lentini, Ciullo d'Alcamo, Ruggerone da Palermo, Oddo e Guido delle Colonne, vi si potessero riunire per leggeri loro versi. E anche Federico, seduto tra di loro come *primus inter pares* qui lesse le sue poesie d'amore per Bianca Lancia. Dentro questa torre, insomma, è nato il volgare, è nata la poesia italiana".[8] All'interno della torre si consuma un rito, quello del rapimento del poeta da parte del Dio, si celebra il convivio letterario, si ripete la liturgia dello scambio letterario: siamo all'interno di un tempio, una lanterna sull'intera Sicilia, sull'intero mediterraneo, da cui rischiara la luce della cultura promossa dall'imperatore.

[1] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire,* Edition Gallimard, Paris, 1990; *L'invenzione del quotidiano,* Classici & Contemporanei, Edizioni Lavoro, Roma, prima ristampa, 2012, *Lo spazio come racconto*, passim. 173-177

[2] Heinz Götze, *Castel del Monte. Forma e simbologia dell'architettura di Federico II,* Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1988, p. 39, nota alla fig. 50

[3] Montanelli-Gervaso, *Storia d'Italia. Vol. 9, L'età di Federico II di Svevia,* Fabbri Editori, R.C.S. Libri & Grandi Opere, Milano, 1994, p. 21

"Un cronista racconta che prima di congedarsi dal mondo, Federico convocò al suo capezzale l'Arcivescovo di Palermo, Berardo, indossò la tonaca dei Cistercensi e, dopo essersi confessato, morì in grazia di Dio".

[4] Hubert Houben, *Federico II. Imperatore, Uomo, Mito,* Storica paperbacks 110, Società editrice Il Mulino, Bologna, seconda edizione, Luglio 2013, p. 43-44

[5] Heinz Götze, op. cit. p. 31

[6] *ibidem* p. 32

[7] *ibidem* p. 36, fig. 42a

[8] Intervento per la testata locale ViviEnna (www.youtube.com/watch?v-=S7WuX1aAu00, Url consultato il 06/01/2016 alle ore 17:48) che riprende l'intervista a Federico II di Svevia scritta per la trasmissione radiofonica "Le interviste impossibili" in onda su Radio Rai, pubblicate da Bompiani, Milano, in due volumi: *Le interviste impossibili*, nel 1975 e *Nuove interviste impossibili*, nel 1976

L'atrio della terra e del cielo

"Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio,
ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari.
Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre.
Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano,
la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna,
l'Islam turco in Iugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli,
fino alle costruzioni megalitiche di Malta o alle piramidi d'Egitto. [...]
Significa immergersi nell'arcaismo dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di
fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura
e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare".

Fernand Braudel, *La Mediterranée*, Flammarion, 1985; *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Tascabili Bompiani 7, Bompiani/RCS Libri S.p.a., Milano, ventunesima edizione, Dicembre 2014, p. 7-8

La fondazione: in calce, lapidibus et omnibus aliis oportunis fieri

Quale necessità di abitare può animare lo spirito di un imperatore che possiede, amministra, abita un brano del mondo è da ricercare, forse, in quelle esperienze tanto significative al punto da forgiare un'indole e segnarne il cammino. Agli inizi, a Palermo, la città più grande e più importante di tutto il Mediterraneo, il giovane Federico probabilmente ascoltava il canto del *muezzin*,[1] passeggiava tra i vicoli in cui il meticciamento tra oriente e occidente incontrava le strade del nord di Europa, vedeva compiersi nuovamente il millenario destino del *Mare Nostrum*: essere teatro dell'incontro e dello scontro.

Castel del Monte, 1240 d.C., Andria

La figura di chi andrà tessendo il dialogo piuttosto che partecipare allo scontro frontale di civiltà, affonda le sue radici nella storia millenaria del piccolo mare: intersezione di tre continenti, generatore dell'eco delle imprese di Odisseo, alveo di civiltà antiche quanto le città di cui sono fondatrici, artefici, queste, delle vicende dei reciproci tentativi di distruzione come delle irresistibili attrazioni che nella Trinacria, soglia tra ponente e levante, tra nord e sud, hanno trovato il baricentro in cui convivere.[2] La ricchezza del piccolo mare è frutto quell'addensarsi eteroclito di civiltà che sorgono lungo le coste bagnate dalle sue acque, l'essere luogo degli scambi decisivi per l'umanità.

Il nome è portatore di ciò che ha fatto la sua fortuna: ῥέω, scorrere, indica il fluire di frammenti di conoscenze e costumi che navigano sulle sue acque, in cui ognuno prende e lascia il proprio contributo senza eccezione alcuna. Nel confronto e nello scontro di queste civiltà, il mare prende nome proprio di persona. Θάλασσα, *Mare Nostrum*, Mediterraneo, identificano esclusivamente quel mare, quelle coste, quegli orizzonti, a differenza di Πέλαγος, che rappresenta la distesa infinita dell'ignoto al di là delle colonne d'Ercole.[4]

Fernand Braudel ci aiuta a ricostruire il senso di una complessità che è propria del Mediterraneo non solo da un punto di vista socio-culturale, ma anche dal punto di vista morfologico e naturale. La regione è composta, non frammentata, da una molteplicità di luoghi accomunati dall'intensa luce che dipinge ombre di densità assoluta, definendo i contorni di paesaggi aspri e tanto avari al punto da essere considerati "ossa

senza carne": i frutti del mare così come quelli della campagna sono il risultato di un incessante lavoro che non è addolcito dal clima mite.[3] E vale la pena di ricordare che "tutto il mondo attuale è molto più unito nelle sue diverse parti di quanto lo fosse il Mediterraneo ai tempi di Pericle".[5]

L'impero di Federico si bagna in queste acque, è immerso in queste dinamiche e la sua necessità di abitare è certamente frutto di un'esigenza di difesa del territorio sia da attacchi esterni che interni, ma la costruzione dei castelli è inscritta all'interno del programma culturale dell'imperatore e risponde ad una ferma volontà del sovrano di imporre attraverso la fortificazione il segno della sua presenza nel territorio, caricando la costruzione di significati che vanno oltre le funzione divenendo simbolo e, quindi, rappresentazione.[6]

Castel del Monte, che certamente fa parte di questa rete difensiva, sebbene diversi studiosi ipotizzino il contrario,[7] si rivolge alla natura aspra e brulla delle Murge, alla vocazione del Mediterraneo di essere luogo perché praticato.

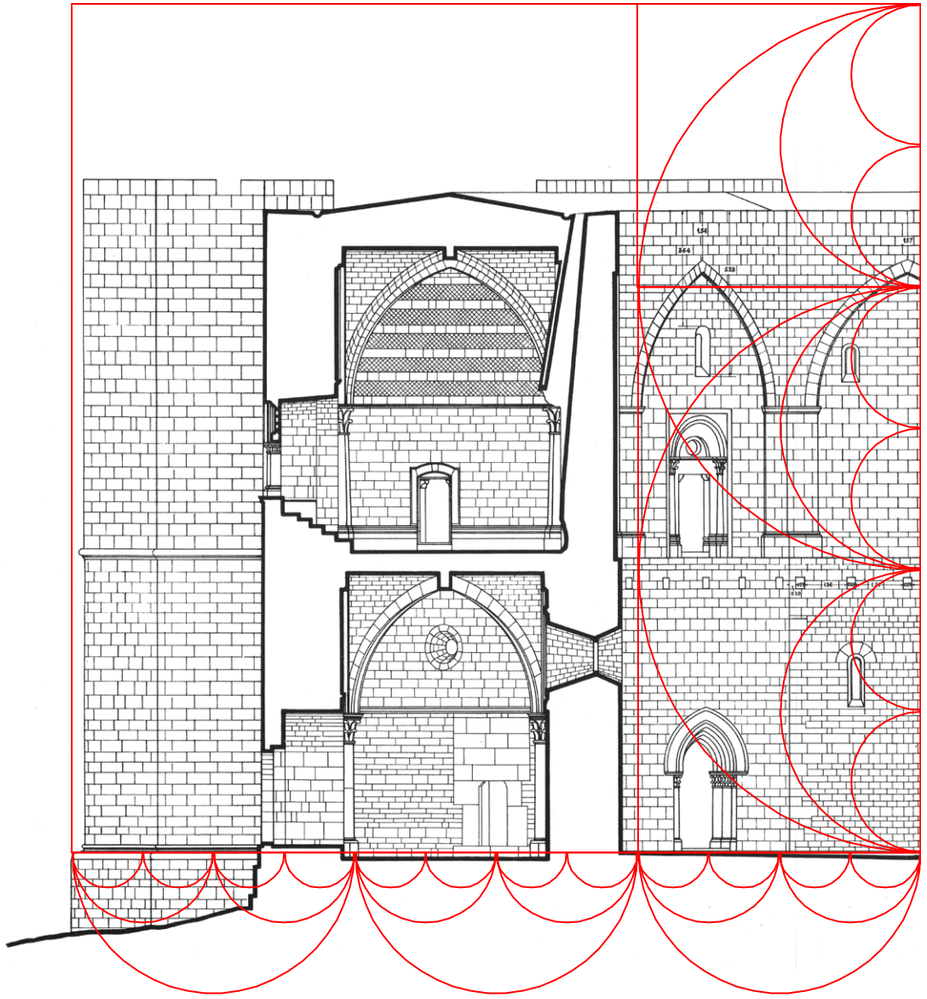
Feconda la pietra calcarea – che lascia spazio solo a poche lame di terra da coltivare – costruendo sulla fonte che sgorga alla sommità del colle, domina la piana di Andria *fidelis*; affida all'esattezza del disegno geometrico la costruzione della forma che accomuna le diverse culture del mediterraneo; utilizza tutti i mezzi delle civiltà che si bagnano in esso, siano queste le maestranze cistercensi, le influenze del gotico francese o quelle della cultura araba. Gli studiosi che hanno indagato sull'origine delle forme del castello o sui metodi costruttivi utilizzati,

cercano di far emergere un aspetto egemone sugli altri, nella ricerca di un esegesi univoca delle ragioni della forma e della costruzione.[8] Quello che risulta evidente, però, è che Federico ha condensato nella scultura pugliese le culture appartenenti ai mondi che animavano il suo impero.

Il maniero è una priorità intellettuale di Federico, del cui cantiere vuole essere costantemente informato, di cui ha cura sin dalla fondazione. Nel 1240 a Gubbio l'imperatore scrive di proprio pugno a Riccardo da Montefuscolo, giustiziere di Capitanata,[9] "Poiché per il castello che secondo noi deve sorgere a Santa Maria del Monte, per mezzo Tuo, anche se non si trova nel tuo territorio di giurisdizione, vorremmo far subito costruire l'*actractus*; Ti incarichiamo di preoccuparti affinché l'*actractus* venga realizzato in pietra, calce e tutti i materiali adatti al caso, e Tu ci indicherai che cosa riterrai più idoneo per eseguire questo incarico".[10]

Probabilmente il castello sorge nelle vicinanze di una precedente fortezza normanna, Castromonte, che i benedettini di una vicina abbazia avevano occupato rinominando l'intero complesso Santa Maria del Monte Balneolo.[11] I lavori dovettero procedere piuttosto velocemente se nel 1246, pure se è lecito supporre che sia stato realizzato solo parzialmente, il castello ospita le nozze della figlia dell'imperatore.[12]

Non vi sono documenti che attestino la presenza di Federico nel castello, ma questo non implica necessariamente che non fu mai vissuto dall'imperatore. Quello di cui si è certi è che il destino ha riservato al maniero un lungo periodo di



misura #1_sezione

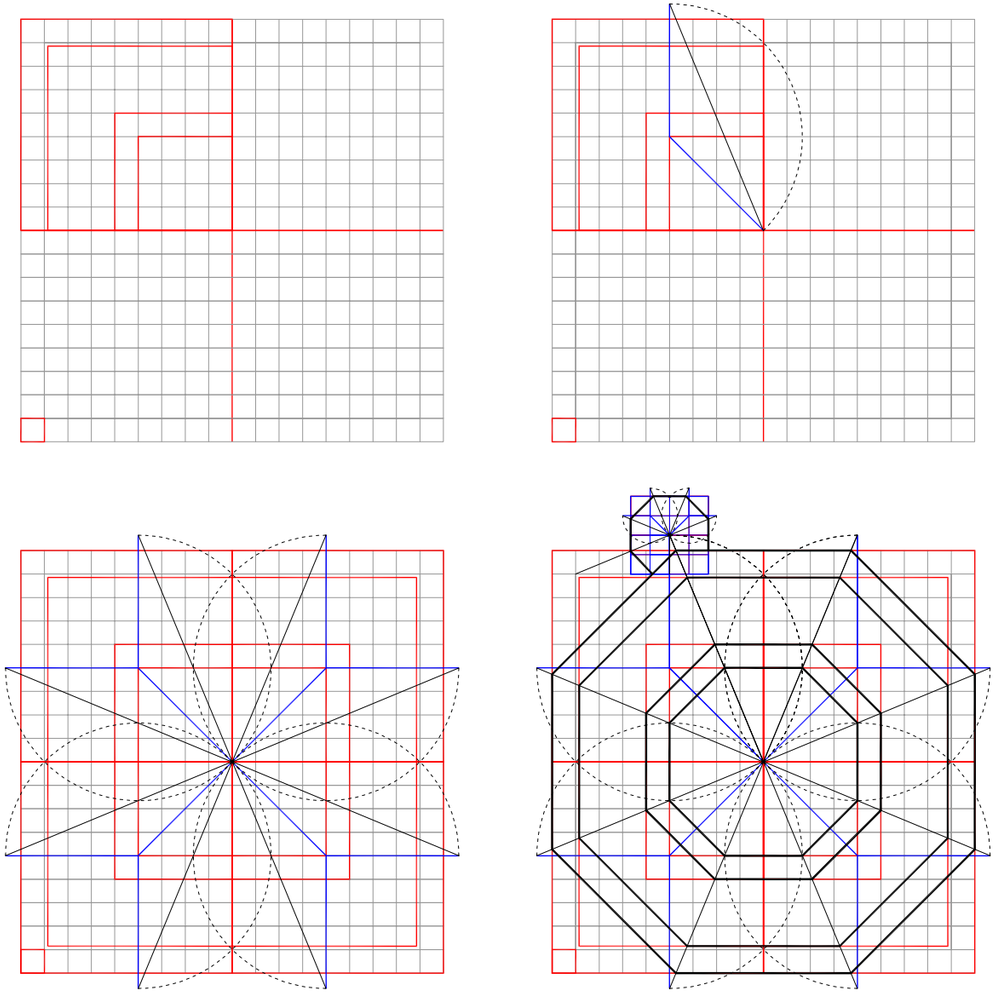
Le proporzioni disegnate sembrano avvalorare la tesi che le torri fossero più alte di circa 5 metri rispetto alla quota attuale. Il quadrato tornerebbe a governare così la costruzione anche in elevazione.

(Rilievo tratto da *Castel del Monte*, I monumenti Italiani, rilievi raccolti a cura della Reale Accademia d'Italia, Fascicolo Primo, La libreria dello Stato, Roma, 1934)

abbandono. Dopo sedici anni dalla morte di Federico, "trasformato in prigione, accoglieva i tre figli di Manfredi e, nel 1277, Corrado conte di Caserta. Successivamente fu feudo di Nicola Acciaiuoli, poi Del Balzo duchi di Andria e quindi di Consalvo di Cordova, il quale lo vendette nel 1552 a Fabrizio Colonna. Abbandonato dai suoi proprietari, per tre secoli servì di rifugio a briganti e a pastori, finché venne acquistato, nel 1876, dal Governo Italiano".[13]

Depredato di tutte le sue ricchezze e segnato dalle ingiurie del tempo, i restauri sono cominciati nel 1879, ripresi nel 1928 e nel 1975 per le difficili condizioni climatiche che impongono tutt'ora una costante manutenzione.

Le operazioni di sostituzione dei conci e ricostruzione di volte e solai hanno restituito solo lo scheletro di una struttura che, per il marmo, utilizzato come materiale di rivestimento di tutti gli interni, l'accuratissima esecuzione di ogni lavorazione, la dotazione di servizi igenici tra i più avanzati per quel tempo di cui possiamo avere memoria e la posizione dominante, doveva essere una importante sede di rappresentanza adibita certamente ad uso residenziale e che utilizzava numerose strutture accessorie di cui permane traccia nei documenti del passato, eliminando così la possibilità che quello che visitiamo oggi sia stato un edificio del tutto autosufficiente.[14] Del resto la numerosa corte Federiciana e la posizione del maniero anche all'interno del sistema castellare, non sembrano lasciare dubbi sul fatto che, oltre le valenze simboliche, questa architettura serviva a soddisfare le esigenze di controllo del territorio e di abitare della corte itinerante dell'imperatore.



geometria #1_disposizione
geometria #2_rotazione
geometria #3_moltiplicazione
geometria #4_traslazione-intersezione

Ipotesi della costruzione:
data una griglia misurata con il modulo scelto, si decidono i limiti e gli spessori delle mura tramite quadrati sulla griglia. Ribaltando le diagonali si trovano gli spigoli dell'ottagono nelle intersezioni con i lati dei quadrati individuati in precedenza. Rispetto alla torre di Enna il programma è più complesso perché la traslazione implica l'intersezione tra torri e mura perimetrali esterne, a loro volta scavate per alloggiare scale e ambienti di servizio.

Lo spazio: logica compositiva concettuale

La quadratura del cerchio è stata per secoli un problema che la matematica e la geometria hanno tentato invano di risolvere, sino alla dimostrata impossibilità di realizzarla a causa della trascendenza del numero π, numero irrazionale non riducibile a nessuna equazione algebrica, lasciando all'alchimia il compito di perseguirne la soluzione.

Le due forme geometriche diventano, nel loro inspiegabile rapporto, simboli trascendentali cui l'uomo affida il potere di racchiudere un segreto. "La figura originale del quadrato è intesa come generatrice della terra con i suoi quattro elementi, terra, aria, acqua, fuoco, le quattro stagioni e i quattro punti cardinali". [15]

Il numero quattro assume una straordinaria importanza nelle culture di tutte le latitudini: pitagorici, neoplatonici, cristiani, ebrei, persino le civiltà dell'oriente ripongono in questo numero il potere di racchiudere le dinamiche della madre terra. Il quadrato è quindi il primo elemento di un mandala che nel suo diagramma esprime, mediante la sequenza quadrato-ottagono-cerchio, il percorso di salvezza che conduce dal caduco mondo terreno a quello eterno del cielo. [16]

Il cerchio, come già visto, è nella sua perfezione il simbolo della dimensione infinita, rimando alla dimora della divinità, metafora del mondo ultraterreno. La figura geometrica di transizione ideale, che nella sua genesi trova la connessione con le altre due, è l'ottagono: due quadrati, ruotati di quarantacinque gradi, permettono di disegnare il poligono con otto lati, mentre la rotazione di infiniti quadrati genera il cerchio.

Così si spiega l'utilizzo dell'impianto ottagonale nella costruzione dei battisteri cristiani, nella costruzione del tamburo che media l'intersezione quadrata di navata e transetto alla cupola della copertura, nel porre questa figura alla base degli edifici a pianta centrale del mondo orientale di cui la cupola della roccia a Gerusalemme sembra essere assieme alla cappella palatina ad Aquisgrana il principio della vicenda di Castel del Monte.[17] Un sapiente utilizzo della forma geometrica depositaria di un significato che trascende il mero solido stereometrico il quale, seppur sperimentato nella costruzione dei precedenti castelli di Siracusa, Catania, Lucera, solo ad Enna compie un passo decisivo verso una logica compositiva che non identifica con il modulo-cellula l'unità della costruzione, divenendo ad Andria teorema di una nuova sensibilità progettuale. Federico, quindi, non inventa né introduce alcunché di eccezionale. Tipologia centrale, forma ottagonale, stereometria assoluta sono elementi plausibili, ricorrenti nelle pratiche del costruire del suo tempo. Certamente non possiamo ignorare i rimandi sottesi alla simbologia numerica e geometrica, ma dal punto di vista compositivo l'utilizzo di una ferrea logica, anche considerata alla luce del suo programma edilizio quale disegno unitario nella rete dei castelli edificati lungo gli itinerari della sua corte, ci spinge a considerare una dimensione concettuale del procedimento.

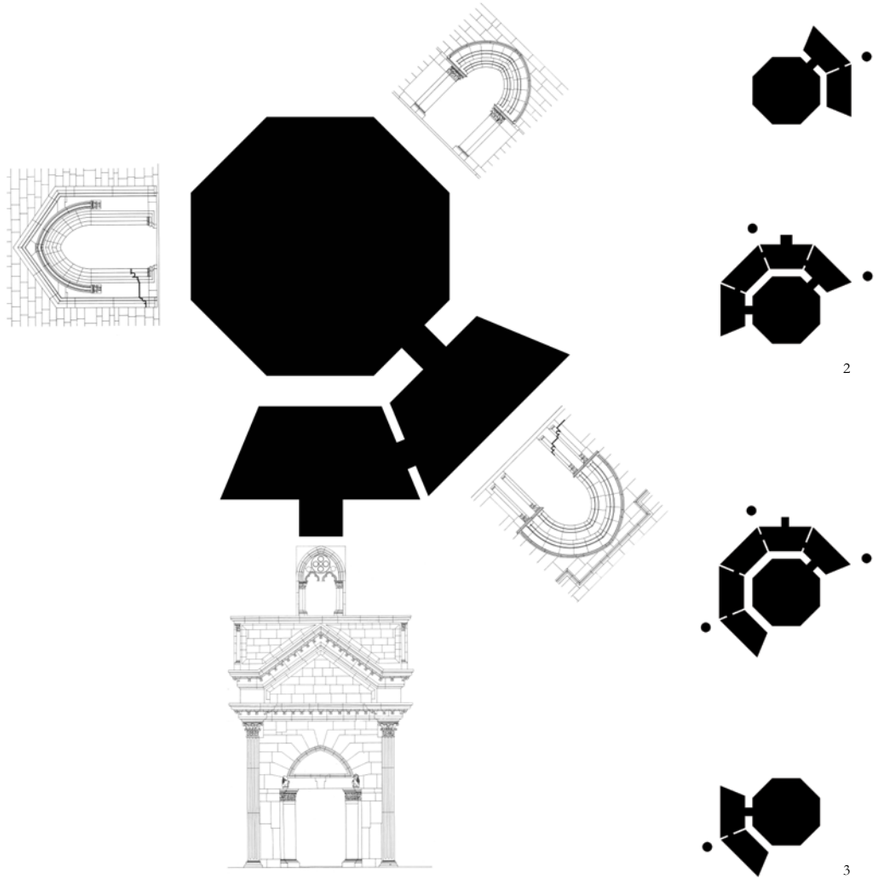
Il castello non è comprensibile da un unico punto di vista, lo spazio che definisce non può essere esperito univocamente nello stesso istante, eppure l'architettura sveva non nega la comprensione delle operazioni formali che lo definiscono, ne

è al contrario manifesta testimonianza. Partendo da una griglia di riferimento che permette anche di ipotizzare fasi disgiunte della costruzione,[18] abbiamo cercato di ridisegnare il progetto a partire da quel piano zero di cui Federico si preoccupa in maniera maniacale. L'imperatore non solo sovrintende i lavori del castello, ma nel chiedere di preparare il piano delle fondamenta su cui impostare le tracce delle mura che saranno erette a partire dalla geometria disegnata sulla superficie del suolo, denuncia la sua conoscenza del progetto, forse la sua ideazione. La griglia, il quadrato, la sua diagonale sono gli elementi geometrici costitutivi che servono a definire il piano e le regole con le quali bisogna muoversi su di esso. Disposizione, quindi, ma anche rotazione delle tracce, moltiplicazione del processo, traslazione e intersezione delle torri rispetto alle mura perimetrali, sottrazione dei vuoti nelle masse sono le operazioni che guidano la composizione e allo stesso modo la costruzione.

Sono questi gli aspetti che ci interessano perché superano l'impianto classico fatto di elementi cellulari che vanno aggregandosi, oltrepassano la logica scultorea del levare per proiettare la disciplina nella dimensione concettuale.

Definisce una prassi in cui gli elementi costitutivi del tipo, muro, soglia, corte, stanza, apertura, sono posti in relazioni reciproche costruite attraverso le operazioni sopra enunciate.

Pur partendo da una evidente volontà simbolica, pur affidandosi alla geometria euclidea quale garanzia di controllo del risultato finale e, verrebbe da dire, quale presupposto culturale da cui necessariamente Federico muove i suoi passi, il risultato



2

3

diagramma #1_soglia, diagramma #2_percorsi orari, diagramma #3_percorsi antiorari

è una sovrapposizione di operazioni che oggi fanno parte del nostro vocabolario contemporaneo. A differenza della pratica odierna che nella sfrenata corsa al minimalismo *tout court* ha dimenticato la dimensione onirica del racconto, ha lasciato ad altri e ad altro il compito di strutturare una narrazione attraverso la forma e all'interno della forma, Castel del Monte parla dell'uomo e non solo del concetto, del rapporto tra il vuoto e il corpo, tra la stanza e il rito, tra la forma e il simbolo.

L'intento è proprio quello di costruire un edificio in grado di essere letto dal punto di vista della sua genesi compositiva e al contempo assolvere al compito di essere punto di riferimento nel territorio. Obiettivo che è perseguito generando un luogo che contiene, in virtù dei suoi percorsi obbligati, uno spazio dinamico dove si celano simboli impliciti ed espliciti che continuano ancora oggi a suscitare fascino ed emozione.

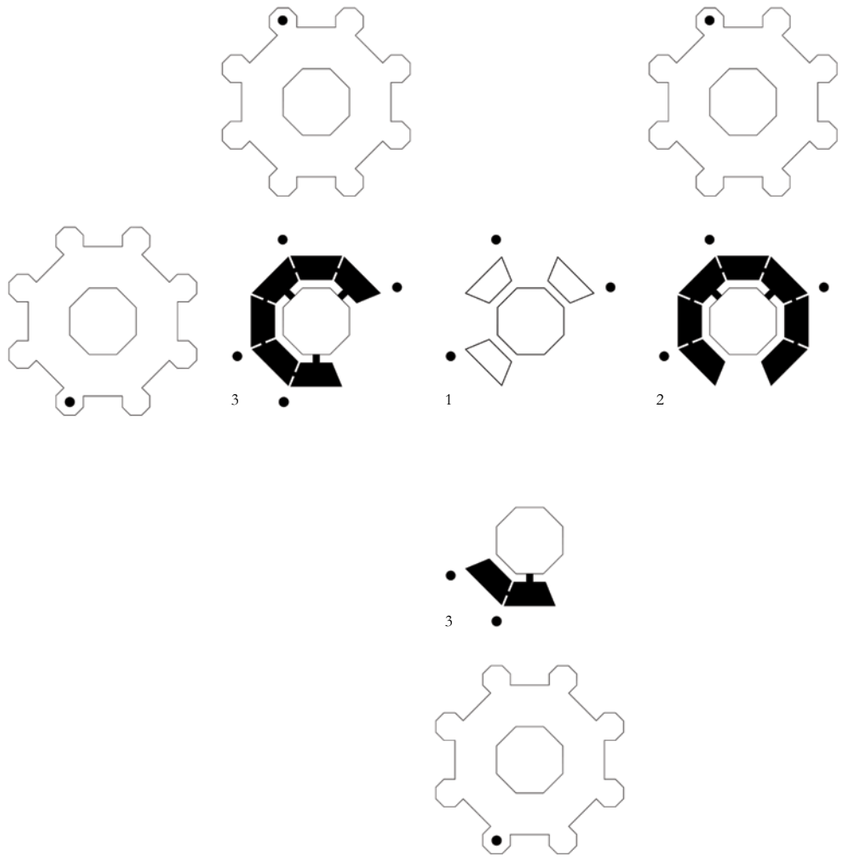


diagramma #4_percorsi; 1 uscita dalle torri, 2 orari, 3 antiorari

Il vuoto: metamorfosi dell'iniziato

Non è chiara l'*utilitas* del monumento: non è decisivo quel che ne rimane per poter affermare con certezza a cosa servisse esattamente.[19] Che sia stata una rocca difensiva, maniero di caccia, tempio consacrato all'ordine templare, osservatorio astronomico, che sia servito per qualsiasi altra cosa gli elementi oggi a disposizione possano suggerire, non è nostra intenzione definirlo in questa sede, nella convinzione che l'architettura continui a tramandare i motivi della propria costruzione oltre quelli della funzione originaria.

Ciò che le piante del castello suggeriscono, nel loro negare, sia al primo che al secondo piano con mura prive di porte, la fruizione circolare che pure si attenderebbe in un edificio a pianta centrale, ciò che il sapiente utilizzo del frammento da parte di Federico lascia immaginare con il suo rimandare ad altro nelle differenti possibilità dei percorsi che il castello offre, il verso che le porte tra gli ambienti hanno in virtù del loro asimmetrico trattamento è questo: che l'intero maniero racchiuda, nel ritmo del suo fruire, un percorso obbligato all'interno del quale si nasconde un livello narrativo che descrive probabilmente i passi obbligati per l'iniziato che ne consentono la metamorfosi.

I percorsi del piano terra lasciano due possibilità: una infinita, ripetitiva, l'altra univoca, predisposta per il raggiungimento di una precisa destinazione. Entrati nella stanza di transizione tra la terra e il cielo, quella corte ottagonale che è passaggio obbligato per ogni percorso si voglia intraprendere, se imbocchiamo entrambi i portali girando verso destra si

offrono a noi tre soluzioni: il vicolo cieco della terza stanza, l'uscita dal percorso per mezzo della porta posteriore nella quinta stanza, il percorso infinto che passa ininterrottamente attraverso i portali della settima stanza, quella del bafometto in chiave della crociera, e della quarta stanza. La terza, la quinta e la settima torre, sono anche quelle in cui sono presenti le scale a giro che portano al piano superiore, ma la natura di questi elementi, scavati come muri abitati, accessori delle sale principali, pone la salita come possibilità secondaria nell'esperienza spaziale.

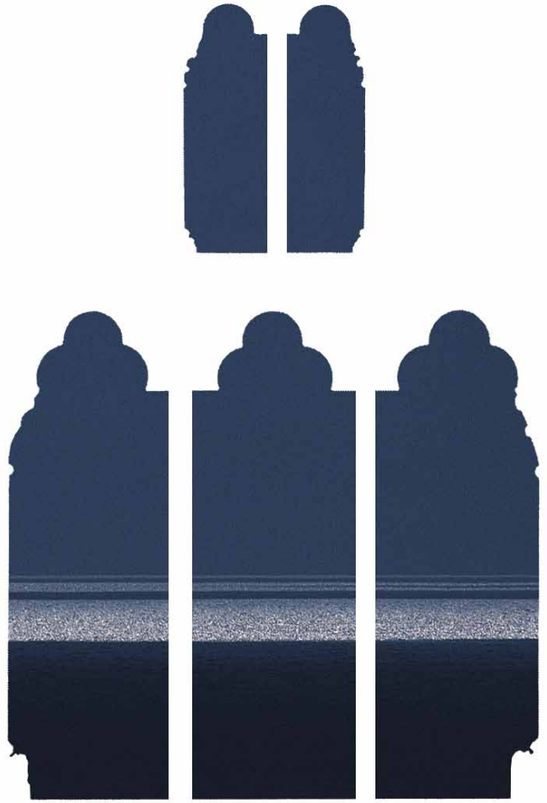
Viceversa il giro a sinistra conduce all'ottava stanza, l'unica di cui sono rimasti lacerti dell'originaria pavimentazione, sulla quale si trova un quadrato con disegnati ai vertici quattro cerchi e sembra essere il luogo dove celebrare un rito. Compiuto ciò che deve essere, è possibile raggiungere proprio dalla settima torre ammorsata nella muratura, i livello superiore, dove le stanze trapezoidali da spazi di passaggio diventano luoghi dello stare.

Tutte le camere del piano superiore sono arredate da panche in pietra che ricordano quella volontà di riunire gli intellettuali di corte nella torre di Enna, rimandando la natura dello spazio alla dimensione dello scambio, del simposio. Ancora una volta il giro a destra conduce ad un vicolo cieco, quello a sinistra alla stanza cosiddetta del trono, dove la muratura, aperta dalla bifora che insiste sul portale d'ingresso, è scavata isolando un sedile in pietra, unico rispetto a quelli scolpiti sotto le altre aperture e in chiave della crociera il secondo volto il "grande architetto (che nella fronte ha la civetta, nella barba la fiamma, su un fronte il muso della vacca e su quello opposto quello del cane)":[20] fine di quel percorso ideale segnato anche la calendario che ogni otto di ottobre, quattordici giorni dopo l'equinozio, scandisce il ripetersi dell'evento: un raggio attraversa la stanza e, superando la porta finestra sul cortile, illumina una porzione di muratura, oggi muta, sede probabilmente di un bassorilievo ormai perduto.

L'inanellamento spaziale che genera l'itinerario interno al castello è articolato quindi secondo queste regole che ne impongono un preciso ritmo, fatto di soste, di passaggi sfalsati tra le sale trapezoidali, di compressione e decompressione al passaggio nella corte – che pure al secondo livello prevedeva un camminamento aereo di cui rimangono i segni delle mensole che lo sostenevano – finendo addirittura per indicare la stagione in cui riunirsi al castello.

All'interno di questa esperienza spaziale, l'utilizzo della citazione e del frammento denunciano una raffinata operazione.

Il portale, un vero e proprio richiamo all'arco di trionfo romano, è inscritto nella facciata della prima parete la quale, affiancata dalle torri prima e ottava, richiama fortemente la porta fortificata del *Qaṣr* arabo già sperimentata nel castello ponte di Capua. Entrando, i muri delle sale lasciano vedere nella parte superiore l'*opus reticolatum*, citazione dell'*ars costruendi* romana, mentre nell'atrio i portali di accesso alle stanze stanno come frammenti sulle nude pareti di pietra dove la decorazione non trova posto se non nelle modanature che, come nei precedenti siciliani, nello spazio racchiuso tra le articolazioni concave e



montaggio #2_trifora
(Franco Fontana, *Mediterraneo 1988*)

convesse, operano una apertura plastica del muro suggerendo una continuità tangibile tra spazio e materia.[21]

La soglia, invece, è elemento rivelatore della volontà di costruire un'architettura introversa sia in rapporto ai suoi spazi interni che non dialogano tra di loro come attori sullo stesso palcoscenico, sia considerando il rapporto con il paesaggio.

Entrando dal portale principale – così come da quello secondario – non è possibile traguardare il vuoto dell'atrio ottagonale: è necessario passare per la seconda stanza dove un portale permette l'accesso alla corte, mentre è ormai preclusa ogni possibilità di guardare fuori, ogni relazione con l'orizzonte è negata.

La sequenza delle stanze obbliga alla percezione della dimensione interna. Persino la salita nelle torri, illuminate da strettissime feritoie, sembra mettere in secondo piano quel rapporto che, almeno al livello del suolo, è di giustapposizione con il territorio. Solamente il piano superiore lascia traguardare l'orizzonte dell'adriatico che bagna la città fedele all'imperatore, o le assolate colline delle Murge.

Le bifore consentono una pausa nell'assordante geometria non senza aver abbandonato intenzionalmente i sedili in pietra ed essersi accomodati sulle spalle che disegnano una seduta al livello delle aperture.

Finalmente è possibile uscire dalla dimensione del castello, è possibile ristabilire un rapporto diretto con il paesaggio, una pausa all'interno del percorso, l'unica possibilità di contemplazione del mondo esteriore isolata dal chiassoso fragore dell'opera dell'uomo.

montaggio #3_feritoia
(Franco Fontana, *Puglia 1987*)

Il testamento di pietra

Federico II di Svevia cristallizza la sua visione del mondo e ne lascia testimonianza attraverso la propria volontà di edificare, di un operare che supera i confini del suo tempo e del suo spazio. Castel del Monte rappresenta il culmine di un programma che instaura con il numero e la geometria un rapporto di genesi dello spazio, a sua volta interpretabile in molteplici direzioni e portatore di differenti significati che riporta "la sapienza numerologica e geometrica a diventare sogno del Cosmo. La costruzione in cui si manifesta il massimo prodigio della composizione per solidi primari è […] un edificio ponte tra l'architettura sacra e l'architettura militare. Una costruzione che è stata concepita come una sintesi delle culture del Mediterraneo. L'incontro delle tre religioni monoteiste, la reinterpretazione, secondo le leggi specifiche della solidità romanica, del sapere architettonico mediterraneo, fondato sul valore simbolico dei volumi regolari, della geometria, sono le cose presenti con estrema evidenza in Castel del Monte".[22]

La sua scelta di utilizzare solidi primari riprende la tradizione dell'architettura egizia e precorre la poetica del movimento moderno. La cornice marcapiano, unico elemento decorativo della superficie muraria all'esterno e rivelatore della bipartizione verticale, unitamente all'atrio e alla concezione di una residenza, seppur fortificata, sembrano essere vagiti prerinascimentali che condurranno alla costruzione del palazzo.

Il recupero dell'iconografia romana, la citazione e l'utilizzo del frammento come tessitura di un livello narrativo-simbolico che fa dell'esperienza un percorso carico dei "segni del-

fotogramma da “Il racconto dei racconti” di Matteo Garrone

la ragion d’essere metafisica dell’opera, la quale, nello stesso tempo, è mezzo e ragion d’essere effettuale, strumento di trasmissione della conoscenza e di elevazione spirituale”.[23]

“L’universo (che altri chiamano biblioteca) si compone di un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo circondati da ringhiere bassissime. Da qualunque esagono, si vedono i piani inferiori e superiori: interminabilmente.

La distribuzione delle gallerie è invariabile.

Venti scaffali, cinque lunghi scaffali per lato, coprono tutti i lati tranne due; la loro altezza, che è quella dei piani, supera di poco quella di un bibliotecario normale.

Una delle facce libere dà su uno stretto atrio, che sbocca in un’altra galleria, identica alla prima e a tutte. A sinistra e a destra dell’atrio ci sono due minuscoli gabinetti. Uno permette di dormire in piedi; l’altro, di soddisfare i propri bisogni fecali. Da lì passa una scala a chiocciola, che si inabissa e si eleva verso lo spazio remoto.

[…] Io affermo che la biblioteca è interminabile.

Gli idealisti sostengono che le sale esagonali siano una forma necessaria dello spazio assoluto o, per lo meno, della nostra intuizione dello spazio. Argomentano che è inconcepibile una sala triangolare o pentagonale.

[…] La Biblioteca esiste ab aeterno.

Di questa verità il cui corollario immediato è l’eternità futura del mondo, nessuna mente ragionevole può dubitare.

L’uomo, l’imperfetto bibliotecario, può essere opera del caso o dei demiurghi malevoli; l’universo con la sua elegante dotazione di scaffali, di tomi enigmatici, di scale infaticabili per il viaggiatore e di gabinetti per il bibliotecario seduto, può essere soltanto opera di un dio”.[24]

[1] Heinz Götze, *Castel del Monte. Forma e simbologia dell'architettura di Federico II,* Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1988, p. 14

[2] Fernand Braudel, *Les Mémoires de la Mediterranée*, Editions de Fallois, 1998; *Memorie del Mediterraneo*, Tascabili Bompiani 285, Bompiani/RCS Libri S.p.a., Milano, terza edizione, Settembre 2010, *passim* 29-34

[3] Fernand Braudel, *ibidem,* p. 29

"«Semina nudo, ara nudo, mieti nudo», ossia quando fa troppo caldo per vestirsi, è questo il consiglio di Esiodo. «*Nudus ara, sere nudus*», ripete Virgilio. E se il grano manca alla fine dell'anno, aggiunge, «allora scuoti la quercia nella foresta, per alleviare la fame…»".

[4] Massimo Cacciari, *L'Arcipelago*, Saggi. Nuova serie, Adelphi Edizioni, Milano, terza edizione, 1997

[5] Fernand Braudel, op. cit., p. 31

[6] Hubert Houben, *Federico II. Imperatore, Uomo, Mito,* Storica paperbacks 110, Società editrice Il Mulino, Bologna, seconda edizione, Luglio 2013, p. 43

"Memore dei drammatici eventi che avevano sconvolto il regno di Sicilia durante la sua permanenza in Terra Santa, Federico destinò una parte rilevante delle entrate statali alla difesa del Mezzogiorno. Necessario era pertanto stabilire il controllo imperiale sulle principali fortezze, nonché potenziare i castelli regi che sorgevano al confine settentrionale e sulle coste. I castelli imperiali servivano a garantire il dominio all'interno e a respingere eventuali attacchi dall'esterno. Essi svolgevano inoltre una funzione eminentemente simbolica: rappresentavano visivamente la maestà del potere sovrano".

[7] M.Tocci, www.casteldelmonte.beniculturali.it/index.php?it/94/la-storia (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33)

"Apparentemente isolato e periferico, in realtà il castello sorgeva non lontano dalla strada che collegava Andria ed il Garagnone (presso Gravina), importanti nuclei insediativi dell'epoca; la sua collocazione in cima ad una collina alta 540 metri sul livello del mare e ben visibile a distanza, faceva di Castel del Monte un elemento essenziale nel sistema di comunicazione all'interno della rete castellare voluta da Federico II, sebbene gran parte della critica abbia escluso una sua funzione militare per l'assenza di fossato, caditoie e ponte levatoio".

[8] Hubert Houben, Castel del Monte, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33)

"Ancora aperta tra gli studiosi è la discussione sulle influenze architettoniche,

cioè se Castel del Monte sia ispirato più a modelli occidentali, particolarmente francesi (Cadei, Meckseper) o a modelli orientali (Sack, Schirmer). Evidente sembra comunque un influsso dell'architettura cistercense (Haseloff; cf. Cadei 1980), mentre recentemente è stato sostenuto che tra i modelli sarebbero da annoverare, oltre ai castelli francesi e all'idea della *Doppelkapelle* (cappella doppia, cioè di due piani), anche le costruzioni normanne della Sicilia (Antonow)".

[9] Serena Morelli, Giustiziere, Prosopografia, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33)

"Istituito da Ruggero II intorno al 1140, l'ufficio cui essi erano addetti subì, pur nell'ambito di una forte continuità, una serie di trasformazioni sia nelle competenze che andarono vieppiù allargandosi, sia nell'estensione territoriale della sua giurisdizione. […] Prima che l'organizzazione delle province fosse strutturata, la documentazione attesta un capillare impiego di questi ufficiali; in alcuni casi però essi erano sprovvisti di qualsiasi indicazione dell'area geografica loro affidata e in altri erano preposti in due a una singola provincia. […] Tali oscillazioni comportarono anche l'accorpamento di più province nelle mani di un singolo, accorpamento che si verificò sporadicamente anche dopo il 1231: così prima del 1235 Giovanni "Amorutius" de Baro fu giustiziere di Terra di Bari e Basilicata e prima del 1242 Riccardo de Montefusculo fu giustiziere di Capitanata e Basilicata, mentre nel 1241 Landolfo di Franco risultava preposto al giustizierato di Bari e a quello di Terra d'Otranto".

[10] "*Fridericus II Romanorum Imperator, Jerusalem et Siciliae Rex, R. de Montefuscolo, Justitiario Capitanatae etc. Cum pro Castro, quod apud Sanctam Mariam de Monte fieri volumus, per te licet de tua jurisdictione non sit, instanter fieri velimus actractum, fidelitati tuae praecipiendo mandamus quatenus actractum ipsum in calce, lapidibus et omnibus aliis oportunis fieri facias sine mora, significaturus nobis frequenter quid inde duxeris faciedum; tale in hoc studium habiturus ut sicut hoc specialiter sollicitudini tuae commictimus, sic etc. Datum Augubii XXVIII Januarii. XII Indict*". (*Reg. Imp. Friderici II*, fol. 59. Gran. Arch. di Napoli).

Cfr. Götze p. 108 nota 110. Sul termine *actractus*, termine giuridico che indica l'acquisizione di un patrimonio, il Götze riporta la tesi di Huillard-Brèholles che sostiene sia un'errata lettura al posto di *astractus*, pavimento. Sempre nella nota richiama H.M. Shaller (*Monumenta Germaniae Historica*) che afferma: "Vedo due possibilità: il relatore Riccardo de Traiecto ha dettato allo scrivano il testo (errore di recezione), oppure gli ha consegnato uno scritto da copiare (errore di lettura). Può aver giocato un ruolo anche il fatto che lo scrivano Guillemus de Cusentia aveva

avuto un'istruzione giuridica. Probabilmente gli scappò la penna e al poste del termine tecnico volgare *astracum*, forse a lui sconosciuto, ci ha lasciato un *actractus*".

Cfr. Hubert Houben, Castel del Monte, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33). "Sul significato del termine *actractus* si è discusso a lungo tra gli studiosi: alcuni ritennero che significasse pavimento, altri lastrico (*astracus*), finché Dankwart Leistikow ha dimostrato (nel 1994) in modo convincente che significa materiale edilizio. Il documento si riferisce quindi all'inizio dei lavori per la costruzione di Castel del Monte, che iniziarono soltanto nel 1240". Houben dimostra in seguito infondata la tesi di Raffaele Licino secondo cui il termine indicasse il lastricato del tetto spostando anteriormente la data di fondazione.

[11] Giuseppe Ruotolo, *Il volto antico di Andria Fidelis*, tip. G.Martano-Negri, Chieri, 1945 p.43-46

"L'importanza del Castel del Monte per la storia di Andria ci obbliga ad indugiarci su alcune vicende del celebre maniero e del monastero di S. Maria del Monte. Già, perché in quella zona sin dal secolo XII esisteva un'abbazia benedettina. Ce lo assicura un documento del 1192, un libro di censi, nel quale è detto che il monastero di S. Maria del Monte in diocesi di Andria, pagava una mezza oncia aurea ogni anno. I benedettini, dopo aver rioccupato, per ordine dell'imperatore d'Oriente i loro beni, la villa, i vigneti, oliveti e la masseria del Monaco, estesero il loro dominio al Castrum Netii, ridotto in istato pietoso da imprese guerresche. Come abbiamo detto, la cronaca di S. Sofia del 1009 accenna ad una scorreria saracena con occupazione di Bitonto e Castrum Netii. Un altro avvenimento simile si verificò nel 1029, quando, come narra una cronaca del Monastero di Cava, il Duca di Bari Raino, in lotta contro i greci, occupò Bitonto, Castromonte, Trani e Ruvo. Forse i normanni donarono ai benedettini il Castromonte, reso cadente dagli ultimi disastri bellici. I nuovi padroni fabbricarono un monastero e una chiesa, una vera abbazia. All'insieme dei fabbricati dettero il nome di S. Maria del Monte Balneolo. Il termine Balneolo si spiega col notare che la Tavola peutingeriana descrive il letto del fiume Aveldium presso le Murge e accanto alla sorgente segna un lago, che doveva essere nelle vicinanze di Castromonte. Le acque del lago hanno fatto sorgere il titolo Balneolo (da balneum, che significa bagno). In seguito la località si chiamò S. Maria del Monte e solo dal 1463 prese il nome di Castel del Monte".

Cfr. Hubert Houben, Castel del Monte, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33). "Discussa è anche la

questione se Castel del Monte fosse stato costruito 'nel deserto', oppure presso o nella vicinanza di una precedente fortificazione (di età normanna) "per completare la maglia di un sistema castellare indebolito in quel punto dall'inefficienza o dal degrado di una precedente fortificazione" (Licinio, 2001, p. 65; Id., 2002, p. 95). Questa precedente fortificazione, di cui finora non si è trovata traccia, sarebbe stata ubicata, secondo tale ipotesi, nei pressi di S. Maria del Monte, il monastero da cui Castel del Monte, che per tutto il Due e Trecento non si chiamò con questo nome – divenuto ufficiale soltanto nel 1463 – ma "castello di S. Maria del Monte", prese il nome (ibid.). Il "monasterium S. Marie de Monte" è attestato soltanto in un documento del 1120 (Prologo, 1877, nr. 28, p. 72) e, nel 1192, nel Liber Censuum della Chiesa Romana (Le "Liber Censuum", 1905, p. 32b); da un documento del 1258 (Vendola, 1940, nr. 346), in cui si parla della sua incorporazione al monastero cistercense di S. Maria dello Sterpeto presso Barletta e si dice espressamente che il monastero di S. Maria "de Monte Balneoli" era stato abbandonato dai suoi monaci a causa della "tirannica persecuzione" di Federico II, si può dedurre che l'imperatore, forse proprio a causa della costruzione di Castel del Monte, aveva costretto i monaci ad abbandonare la loro sede originaria".

[12] Violante, figlia di Federio e Bianca Lancia, con il conte di Caserta Riccardo Sanseverino. Cfr. Irene Sartori, *Castel del monte*, Il Bel Paese. Itinerari, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma, aprile 2004

[13] Gino Chierici, *Castel del Monte*, I monumenti Italiani, rilievi raccolti a cura della Reale Accademia d'Italia, Fascicolo Primo, La libreria dello Stato, Roma, 1934, p. 1

[14] Cfr. Hubert Houben, Castel del Monte, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33)

[15] Heinz Götze, op. cit., p. 76

[16] Non è nostra intenzione riportare ciò che innumerevoli studi hanno dimostrato sulle relazioni matematiche, geometriche, acustiche e spaziali sul numero quattro, né i differenti significati che assume nelle diverse culture. Il nostro intento è quello di ricordare che nel medioevo ciò che oggi non suscita più interesse eccitava una immaginazione che non è circoscrivibile al solo mediterraneo, ma la contaminazione culturale ha fatto perdere nel tempo le tracce di simboli e significati che sembrano accomunare l'oriente e l'occidente. Heinz Götze, riprende sommariamente le tracce di questa simbologia nelle architetture soprattutto cinesi e arabe nel capitolo dedicato all'ottagono in op. cit. passim 74-81.

[17] Franco Cardini, *Castel del Monte. Federico II e il mito dell'Italia ghibellina*, Il Muli-

no, Bologna, 2000, p. 55-57

"Specie nell'architettura Sacra, notiamo che un particolare ruolo spetta al numero 8 in quanto somma dei tre numeri-cardine 1,3 e 4 indicanti l'Unità, la Trinità e la Materia (quattro sono gli elementi empedoclei: fuoco, acqua, aria e terra) e adatto pertanto a poter essere assunto come numero complessivo dell'universo e del rapporto fra Dio e il Creato... La forma ottagonale - intesa come risultante dell'intersezione di un cerchio e di un quadrato concentrici (Gregorio di Nissa, nel IV secolo, parlava del piano di una chiesa ottagonale come di un cerchio con otto angoli: quindi dell'ottagono come del risultato dell'unione mediante linee rette di tutti i punti nei quali una croce s'intersecava con un cerchio nel quale era inscritta) - o della sovrapposizione di due quadrati rotati di 45 gradi - venne interpretata nell'architettura sacra cristiana come intermedia e quindi collegante quella della perfezione divina, il cerchio, con quella della perfezione naturale e umana, il quadrato…Poiché il cerchio rappresentava la sfera celeste e l'infinito confine della potenza e della sapienza divina, l'Eden - creato da Dio secondo la misura della perfezione - veniva ordinariamente raffigurato come rotondo; e la Gerusalemme celeste, città perfetta ma a misura d'uomo, assumeva invece i contorni del quadrato in quanto simbolo dell'umanità e dei quattro elementi dei quali essa era costituita dal punto di vista corporeo. Ma tra il quadrato e il cerchio, intesi come forme geometriche polarizzate, la forma intermedia era appunto l'ottagono: nell'architettura sacra si passa difatti spesso dal quadrato della pianta dell'edificio al circolo della cupola attraverso un tamburo ottagonale".

[18] Hubert Houben, Castel del Monte, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33).

I rilievi effettuati tra il 1990 e il 1996 dall'*équipe* di Wulf Schirmer dell'Università di *Karlsruhe*, pubblicati nel 2000, hanno dimostrato l'infondatezza delle teorie basate su una presunta perfezione geometrica di Castel del Monte e hanno evidenziato gli errori compiuti dai suoi costruttori e gli sforzi profusi per porvi rimedio (v. in partic. Zick, 2000). Si è evidenziato che la costruzione del castello procedette con mezzi tecnologici piuttosto rudimentali e per piccoli passi, che non fu mai completamente compiuta e che nella direzione dei lavori ci fu almeno un cambio. È stato confermato che l'orientamento della costruzione è stato realizzato proprio in direzione della città di Andria, l'*Andria fidelis*, nella cui cattedrale furono sepolte due delle mogli dell'imperatore.

[19] Hubert Houben, Castel del Monte, Enciclopedia Federiciana, 2005, www.treccani.it, (URL consultato il 10/01/2016 alle ore 19:33).

"Il fascino della struttura castellare ottagonale ha dato anche adito a una serie di interpretazioni troppo fantasiose e non sempre suffragate da argomenti convincenti (come per esempio Milella-Chartroux, 1973; Vlora-Mongelli-Resta, 1988; Tavolaro, 1991; Sciannamea, 1996; cf. *la critica* di Ambruoso, 2001, pp. 77 ss.)".

[20] Luciano Semerani, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica,* a cura di Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, Teca 1, Teorie della composizione architettonica, Clean Edizioni, Napoli, 2007, *5. Spazio, geometria, numero*, p. 100

[21] Cfr. Heinz Götze, op. cit., p. 68

[22] Luciano Semerani, op. cit., p. 101-102

[23] Luciano Semerani, *ibidem*, p. 102

[24] Jorge Luis Borges, Finzioni, Gli Adelphi, 473, Adelphi Edizioni, Milano, prima edizione, gennaio 2010, *La biblioteca di Babele*, p. 67

Comparazione

"L'architettura come forma d'arte è nata dal confronto finalizzato e dall'occupazione dello spazio. Si inizia col nominare l'innominabile e col percepire lo spazio senza forma come figura distinta e luogo specifico.[...] Tuttavia , il compito dell'architettura risponde al bisogno tanto di un fondamento metafisico del pensiero e dell'esperienza umani quanto di dare riparo dalle tempeste furiose.
Il compito dell'architettura è anche mantenere la distinzione e l'articolazione qualitativa dello spazio esistenziale. Invece di prendere parte al processo di ulteriore accelerazione della nostra esperienza del mondo, l'architettura deve rallentare l'esperienza, fermare il tempo e difendere la lentezza dell'esperienza.
L'architettura deve difenderci contro l'eccessivo rumore e l'eccessiva comunicazione.
Il compito dell'architettura è mantenere e difendere il silenzio.

Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero : fenomenologia della percezione in architettura*,
a cura di Mauro Fratta e Matteo Zambelli, Pendragon, Bologna, 2011, p. 37

In una interessante critica ai moderni metodi di composizione che prediligono il distacco della realtà virtuale alla pratica analogica del disgno e del modello con il dichiarato fine di produrre immagini in maniera sempre più rapida e accattivante, Juhani Pallasmaa arriva a denunciare, nel fare della disciplina contemporanea, la perdita di quei valori plastici legati al corpo in luogo di un'architettura che definisce oculocentrica: pensata, progettata e costruita per esser vista più che per essere vissuta, che persegue il fine commerciale della vendita per immagini più che essere costruzione della forma della città.

L'architetto finlandese si ferma a riflettere sull'incapacità dei progettisti odierni di fare ciò che va fatto con l'architettura: "articolare esperienza dell'essere nel mondo per affermare il nostro senso di realtà e di sé". Ci aiuta a comprendere cosa voglia dire essere in diretto contatto con la materia, cosa voglia dire stabilire un rapporto corporeo con il nostro operare spiegando che "mentre lavorano, sia l'artista, sia l'artigiano, più che concentrarsi su un problema esterno e oggettivato, sono impegnati direttamente con il corpo, con la loro esperienza esistenziale".[1]

Questa dimensione, che abbiamo visto essere parte integrante della produzione dell'opera, ci aiuta a comprendere come nell'abitare, poiché atto costitutivo dell'essere umano legato alla primitiva necessità di difesa e autodeterminazione, sia fondamentale recuperare quell'esplicito rapporto tra corpo e spazio che, a partire dal manufatto artigianale per arrivare a quello edilizio, ha sempre caratterizzato la metamorfosi della materia. Quella materia che il demiurgo, depositario del saper fare, dell'arte per dirla alla maniera greca, separa dalle ombre dell'indefinito per illuminarla con i limiti della forma.

Questi i motivi per cui ravvisiamo una profonda affinità nel ripercorrere il sentiero che Heidegger ha intrapreso a proposito dell'arte e della scultura quale esegesi dell'operare dell'uomo in rapporto allo spazio e alla materia, il cui risultato è la presa di coscienza del suo stare al mondo, apertura per un abitare dell'umanità. Ciò che abbiamo circoscritto quale dimensione narrativa all'interno delle abitazioni degli intellettuali non è solo la capacità di strutturare un racconto fatto

di simboli e riti di cui oggi abbiamo perduto memoria, ma anche e soprattutto il manifestarsi nelle logiche compositive di questi rapporti tra spazio, corpo, massa, materia. Rapporti che finiscono per definire sviluppi decisivi nella prativa della disciplina. Certamente la prerogativa della pianta centrale nell'esaltare questa dimensione dell'architettura muove dalla negazione della visione prospettica che tende verso un fuoco e quindi ad escluderci dallo spazio, in luogo di una visione periferica che non si ferma contro qualcosa, ma è impegnata nello sforzo di svelare l'unità in cui è immersa, integrandoci nello spazio: cessiamo di essere spettatori per divenire attori.

Quello che è affascinante è che sia Mantegna, sia Federico, pur muovendo da diversi presupposti e pur utilizzando in maniera differente gli elementi della soglia, nel comune denominatore dell'abitare non negano il dispiegarsi di questo livello narrativo legato al rapporto viscerale che il corpo stabilisce con lo spazio e con la materia.

Il Mantegna impone una logica compositiva di tipo scultoreo, dichiara le mosse di svuotamento della massa principale attraverso il percorso lineare che d'infilata contiene tutti i temi della casa. Sovrappone una tensione lineare all'impianto centrale disponendo lungo l'asse del percorso gli elementi costitutivi dell'architettura cui imprime accelerazioni e decelerazioni mediante compressioni e dilatazioni spaziali.

Definisce un ritmo all'esperienza in grado di generare emozioni. Il tutto legato ad un rapporto diretto tra i differenti elementi della casa e il paesaggio che entra nell'abitazione divenendo ulteriore stanza e viceversa.

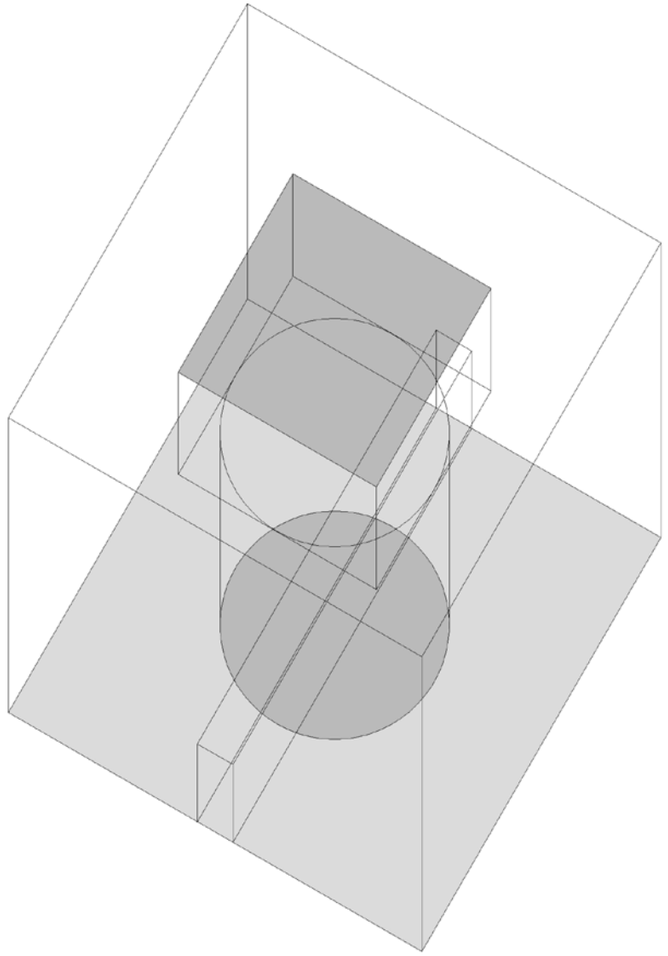
L'imperatore, dal canto suo, muove da premesse ben più complesse, anche in ragione di esigenze comunicative e simboliche differenti che lo portano a definire le mosse di una composizione di tipo concettuale: a ben vedere utilizza lo stesso vocabolario del mondo contemporaneo. Proietta la disciplina nel livello speculativo, ne svela al contempo i passaggi nella scelta di una chiara e cristallina geometria di cui è possibile risalire alle mosse che l'hanno generata. Nella trama dei percorsi la negazione della fruizione circolare imprime una tensione centripeta allo spazio che collassa tutto verso l'assoluto della corte ottagonale. Nel perseguire questo obiettivo quasi asfissiante, nega il rapporto diretto con il paesaggio a partire dalla soglia. Entrati, non vi è alcun rapporto con le altre stanze del castello, isolate ognuna nel loro misurato trapezio, impossibile traguardare la corte che si apre a noi solo dopo aver oltrepassato la seconda stanza dove ormai non è più possibile ricordare ciò che abbiamo lasciato alle spalle.

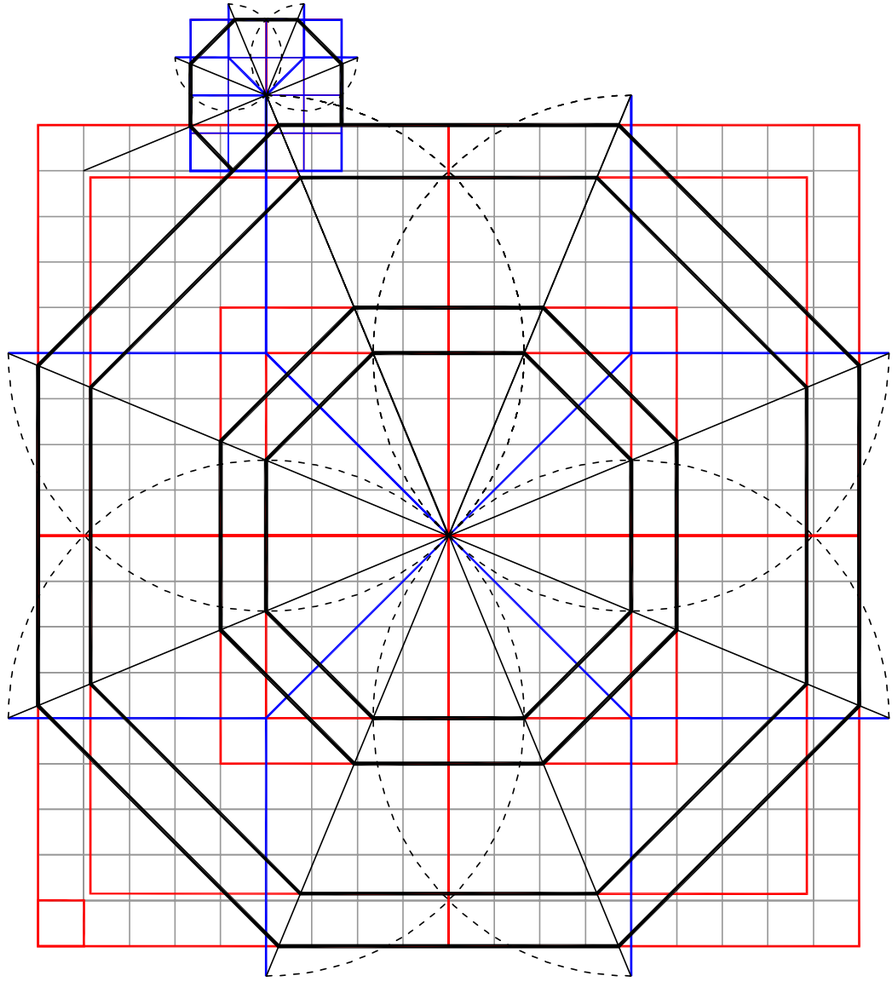
Persino nelle sale superiori il paesaggio è solo una pausa nella totale esperienza spaziale del castello dove c'è soltanto l'uomo con la sua opera e il mistero della conoscenza.

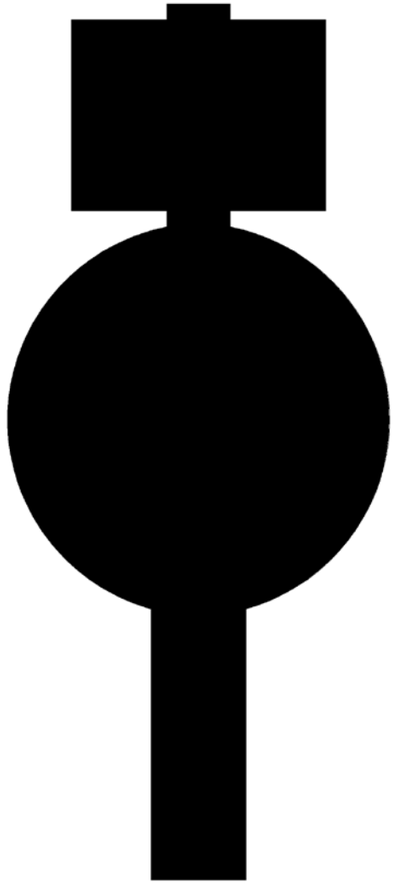
Entrambi, però, misurano il tempo nelle ombre della corte, lasciano entrare il fluire delle stagioni dalla radura interna della casa, definiscono il luogo attraverso il quale ricongiungersi al cielo.

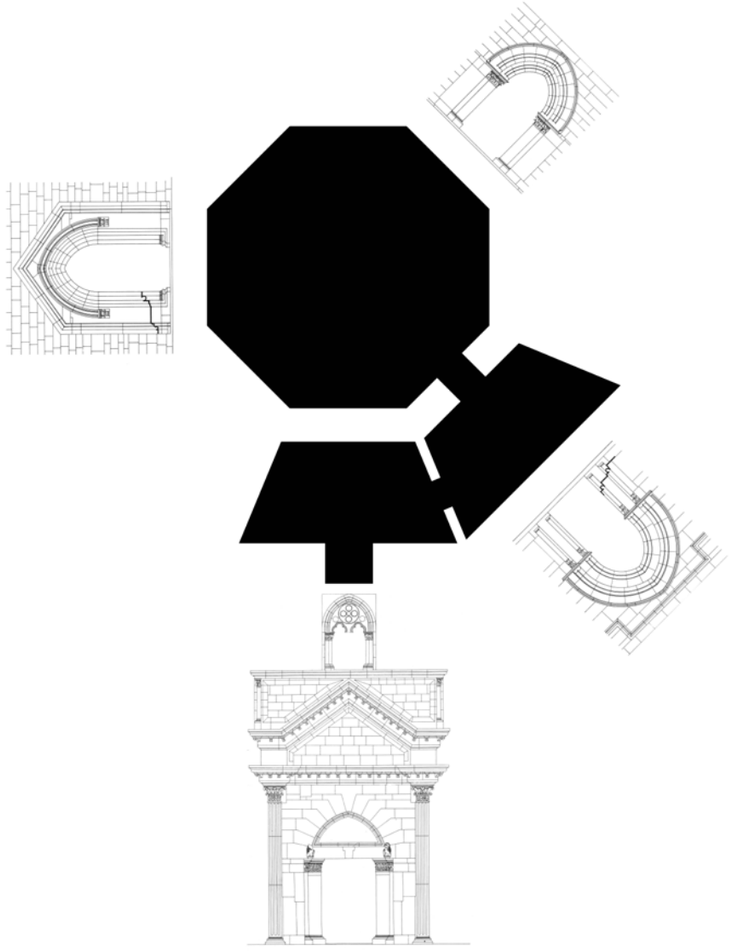
[1] Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, prefazione di Steven Holl, Jaca book, Milano, 2007, p. 14-15

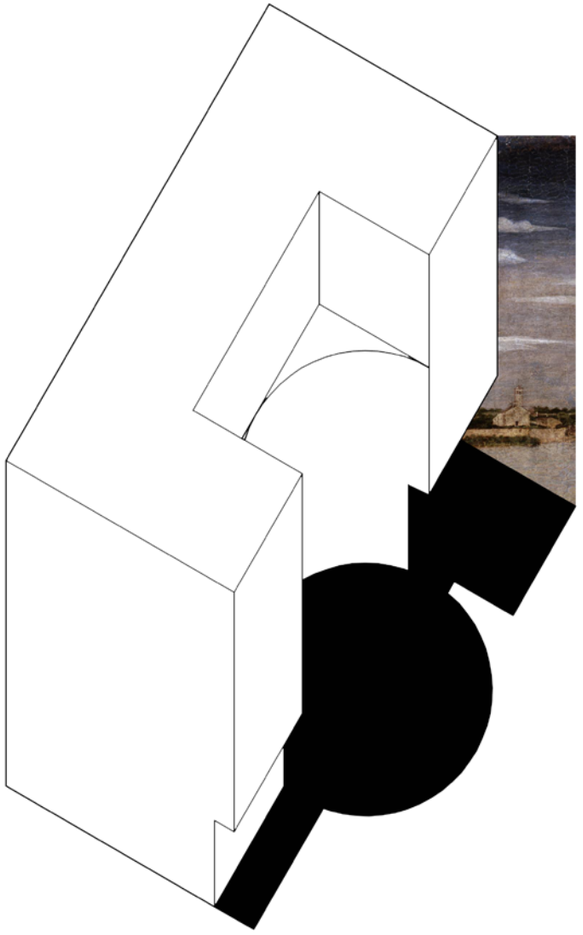
Composizione
Soglia
Paesaggio











Dialogo con Luciano Semerani

"Se si dimentica che nostra madre non era un cubo, o un cono, o una sfera
ma aveva un seno, e che quasi tutti noi ricordiamo la curva del suo seno,
il calore del suo corpo, se si dimentica il corpo si vive nel virtuale,
nell'inferno gelido del "day-after".

Luciano Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Teca 8,
Teorie della composizione architettonica, Clean Edizioni, Napoli, 2013,
Un'idea sulla genesi della forma, p. 107

La ricerca ripercorre il sentiero degl'*insigni maestri*, il senso dell'abitare e la pulsione dell'uomo che a partire dall'arte cristallizza il proprio dominio sul *Caos* attraverso la costruzione; cerca di risalire dalle necessità primigenie alle più alte istanze intellettuali per affrontare consapevolmente l'indagine di un'esperienza spaziale che due architetture realizzano mediante il tipo d'abitazione pur senza essere vissute come casa.

Tenta di afferrare le ragioni del costruire in grado di coniugare queste differenti categorie dell'operare umano e svelare cosa permetta al rigore compositivo di Mantegna e Federico II di celare

questo segreto che le libere forme contemporanee nella loro isterica ipertrofia sembrano aver dimenticato di perpetuare.

Non ha bisogno di presentazioni il Maestro che devo incontrare. Appuntamento nella sua Trieste, al *Caffè degli Specchi*, molto semplice da raggiungere perché nella grande piazza che affaccia sul mare occupa il lato destro guardando l'orizzonte.

Luciano Semerani nel definire i limiti della questione ci distoglie immediatamente dall'idea di effettuare un salto nel moderno perché il moderno nasce proprio nella ridefinizione del linguaggio architettonico operata attraverso la rielaborazione semantica degli elementi della classicità durante quel Rinascimento di cui Andrea Mantegna è autorevole esponente.

Pone sotto due aspetti, invece, la crisi del meccanismo compositivo generato dalla tipologia: se si debba o meno escludere il contemporaneo da questo discorso e se si debba o meno escludere l'architettura. Alla base di questi interrogativi c'è la rivoluzione che le avanguardie, all'inizio del secolo scorso, hanno operato in tutte le discipline e la consapevolezza che l'architettura ha un linguaggio che deve essere letto dal suo punto di vista sintattico per essere indagato. Questo imperativo categorico s'impone a qualsiasi discorso di analisi e porta inevitabilmente a constatare che la stanza non esiste più né nella composizione musicale, né in quella poetica e nemmeno nello spettacolo teatrale; la pittura considera al limite un interno e non ci lascia pensare neppure alle forme più moderne come Velázquez. La narrazione basata sulla concatenazione di quantità regolarmente ripetute, quindi, non esiste più in nessun linguaggio e nessun linguaggio esclude oggi l'uso del montaggio.

Per questo è difficile parlare di architetture che, inquadrando il loro operare all'interno delle strutture sintattiche del tipo, appartengono inevitabilmente a un'altra epoca e non interessano all'architetto contemporaneo se non da un punto di vista storico. Quello che ci deve interessare è, nel nostro caso, il loro essere macchine pensate per un altro orizzonte di senso, con uno scopo diverso da quello dichiarato.

Mantegna, Palladio, costruiscono una sorta di lanterna sul paesaggio: la casa è un luogo da cui è possibile vedere un paesaggio, le colline, riflettere sul rapporto tra l'uomo e l'universo, la natura, le grandi regole cosmiche e questo è l'uomo che è al centro dell'universo. L'esperienza del rinascimento, certo, non esclude per noi contemporanei la possibilità di poter lavorare in una direzione che contempli una sorta di neo-umanesimo: questo, però, non può basarsi sulla conservazione di un orizzonte di senso, sull'organizzazione gerarchico-classista della società e della cultura, sul ruolo che l'architettura aveva anche rispetto alle altre arti e rispetto alla cultura in generale o alla politica del '500 o del '300: non tutto è architettura e ogni architettura è legata al suo tempo, al suo artefice, al senso che aveva per i suoi contemporanei.

Che cosa deve interessarci, quindi, di un'organizzazione come quella del Mantegna o del Palladio? Deve interessarci quando all'interno di queste c'è un elemento di crisi della classicità. Le architetture del passato sono letture utili alla pratica del costruire quando introducono un elemento di cambiamento all'interno della disciplina in grado di produrre innovazione nel linguaggio che possa essere attuale fino ai nostri giorni.

Diego Velázquez, *Las Meninas,* 1656, Museo Nacional del Prado, Madrid

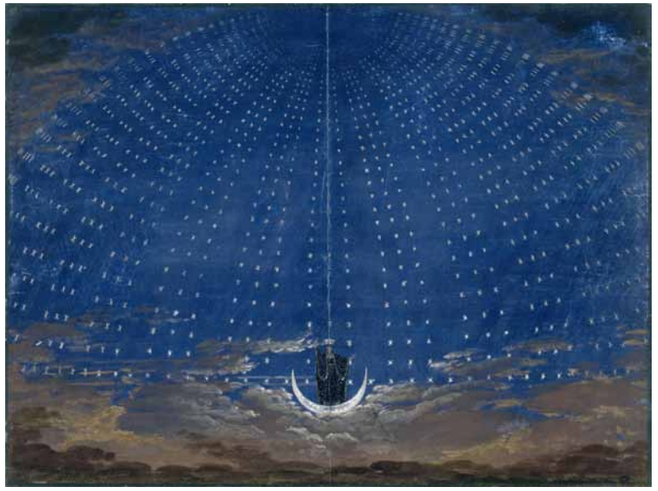
Pablo Picasso, *Las Meninas,* 1957, Museu Picasso, Barcellona

La casa del Mantegna e Castel del Monte, isolate dal loro contesto storico, sociale e culturale, non sono altro che reperti archeologici che riguardano certamente la storia dell'uomo, ma non ci riguardano come intellettuali che prendono dalla storia degli strumenti operativi. Tutto questo parte da una scelta che Tafuri non avrebbe mai fatto: parte dal considerare la storia come una struttura, un pensiero operativo.

Dalla storia, dunque, non si trae ispirazione, non si prende ciò di cui abbiamo bisogno; dalla storia si copia, si ricavano le riflessioni da considerare quali paradigmi del nostro rapporto con il fare, con il nostro operare. Non può esserci architettura, per noi, in Mantegna e Federico II poiché sono opere finite, chiuse in loro stesse e nel loro tempo. Quello che possiamo fare è, come per Palladio, individuare gli elementi utili al nostro fare architettura nella contemporaneità. Ecco che di Palladio ci interessa enormemente l'operazione di montaggio che lui fa prima di Ėjzenštejn, quando monta sulla facciata del Redentore quello che ha mostrato Rudolf Wittkower: i tre timpani uno dietro l'altro, i tre *layers* che si sovrappongono, quello che poi farà Koolhass. Non possiamo permetterci di fare finta che il mondo esista senza OMA o senza Zaha Hadid, senza la loro sperimentazione, senza quello che ci hanno mostrato: questo è il problema; quindi, quando consideriamo Federico II, dobbiamo considerare questo suo guardare il paesaggio da un pezzo di terra rialzato, il meccanismo della narrazione che si sviluppa in un sistema di rimandi a un centro che è un luogo...fatti misteriosi, simboli. Castel del Monte è una lanterna sul paesaggio e al contempo una lanterna sull'irragionevole; racchiude

un percorso iniziatico che promette la metamorfosi dell'uomo per mezzo della conoscenza affidandosi al perpetuarsi del rito mediante il rimando simbolico. Nella costruzione della ragione, nel tempio della geometria costruita, anche la contraddizione del battesimo di saggezza nel nome di *Baphomet*, l'immersione nella vasca che permane nella memoria del mito al centro della corte che racchiude in un solo luogo l'uomo, la terra e il cielo. Allora possiamo scorgere la contraddizione vissuta e accettata, il problema, poiché la contemporaneità vive la contemplazione e si alimenta della crisi anziché tenerla fuori. Non esiste solo la precisione dell'oggetto nella sua stabilità geometrica, non esiste solo una logica abbastanza semplice che guida la disciplina dell'architettura. Castel del monte convive con l'opposto, in qualche modo nascosto o dichiarato nell'utilizzo della simbologia che va cercata e interpretata.

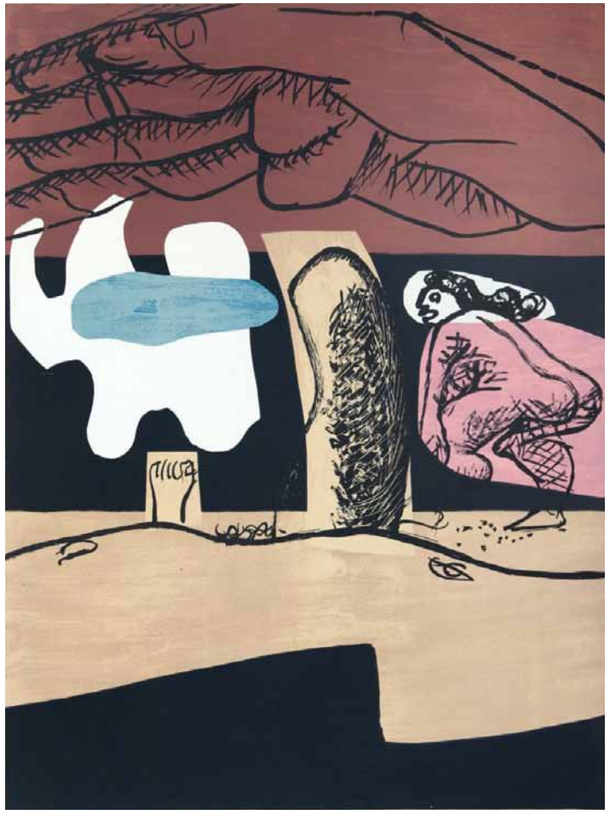
La stessa immagine del labirinto non è che un'analogia astratta, mentre l'insieme della geometria cristallizzata e del rituale magico costituisce un percorso narrativo che adeguatamente codificato può fornire elementi di riflessione all'architettura contemporanea. Non si basa, in definitiva, soltanto su delle stazioni, le stanze, ma si basa su questo inanellamento spaziale che porta da una stanza all'altra che non ha il senso dell'abitare, ma quello di un tempio, del tempio iniziatico che è quello del Flauto Magico, della loggia massonica. Un percorso rivelatore, un mistero che non era destinato a essere ignorato, ma a essere raggiunto attraverso l'iniziazione e la coscienza di essere esclusi dalla conoscenza senza aver compiuto un percorso, una fatica che aveva dentro il problema di



Karl Friedrich Schinkel, *Die Sternenhalle der Königin der Nacht*, 1815, Staatliche Museen zu Berlin

superare l'ignoranza del medioevo e attingere a tutte le forme di pensiero. Federico II è colui che pensa all'unità delle tre grandi religioni monoteiste, che mescola la cultura e i valori delle diverse civiltà, incarna il potere imperiale che sfida quello temporale del Papa; possiede una visione del mondo che ha bisogno anche di queste rappresentazioni simboliche, di questi aspetti che non è possibile etichettare come irrazionali, poiché rispondono, come la religione, a un bisogno che non appartiene alla sfera della logica e servono sostanzialmente a dare una risposta alle domande che ci poniamo.

Allora il punto è questo: dal Futurismo soprattutto, ma anche dal Cubismo, dal Costruttivismo, dal Surrealismo e poi dal Dadà...vengono vissute tutte queste reinterpretazioni del rapporto tra elementi di crisi ed elementi della classicità, cioè elementi di equilibrio, elementi di sicurezza, elementi di ordine che vengono messi da parte, esclusi in quanto non appartenenti all'uomo nuovo, alla nuova epoca. Per questo non dobbiamo isolarci in una condizione che ci faccia escludere dallo strappo che c'è stato nell'idea dello spazio e anche nell'idea dell'abitare. Nella pratica contemporanea questo ha in qualche modo portato alla realizzazione di architetture che sono costruite per essere viste piuttosto che vissute, mentre la casa e il castello attraverso il ritmo spaziale e il livello narrativo, dialogano misurandosi con la corporeità dell'uomo; il Maestro non ci nega la possibilità di lavorare per il ritorno di un'architettura che si appropri dello spazio fondando la costruzione sull'esperienza sensoriale che faccia risuonare la fisicità umana.



Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit (10)*, 1955
Suite Le Poème de L'Angle Droit, litografia

Non tutte le espressioni artistiche, infatti, hanno abbandonato questa strada. La danza moderna, quella americana, il ritmo tribale delle danze africane o delle danze brasiliane si esprimono e dialogano con il corpo.

Anche Le Corbusier cerca di riprendere questo discorso attraverso il *Modulor*, però la questione vera è quello che scopre alla fine della sua profonda esperienza: il poema dell'angolo retto. Cos'è il poema dell'angolo retto? E' l'incontro dell'orizzontale, della Terra, della Femmina, del femminile con il maschile. Questo incontro, questa fusione del maschio con la femmina è la croce, è il principio della geometria che lui non prende più come geometria astratta, ma dice essere mosse alchemiche! Torna di nuovo questa dimensione in qualche modo magica della trasformazione della materia perché questo è il sogno dell'alchimia.

La materia, nella lunga attesa dell'alchimista, attraverso alcuni artifici e in particolari condizioni cosmiche, si trasformava. Il risultato atteso di questa trasformazione non era certo l'agognato metallo prezioso, l'oro, bensì la metamorfosi dello stesso alchimista. Il senso è quello della fusione. Le Corbusier parla di nozze proprio nel senso che i due corpi, quello maschile e quello femminile, l'asta e la Terra, la verticale e l'orizzontale diventano uno solo e da questa copula nasce l'arte! L'opera! C'è un fondo erotico che è in qualche modo la ripresa di quello che diceva Platone.

Nel Simposio offerto da Agatone, Socrate racconta di Diotima, della rivelazione sulla natura demoniaca di *Eros*. Né divino né umano, intermediario tra la condizione terrena

e quella divina, tra l'ignoranza e la conoscenza, tra l'informe e la bellezza. Custode della perpetuazione della vita mediante l'atto divino della creazione che rende l'essere gravido, sia materialmente che intellettualmente divenendo, di fatto, colui che tiene in equilibrio il mondo. *Eros* è la fonte dell'equilibrio, non del *Caos*. Però è qualcosa che è abbastanza incontrollabile. I biologi ci direbbero che sta dentro, nella sfera più elementare della nostra coscienza. E' la pulsione che muove a riprodurre la specie. La spinta primigenia dell'atto sessuale non meditata né mediata dalla razionalità, l'istintiva ricerca della fusione tra il maschio e la femmina è l'aspetto che ci accomuna a tutti gli animali, probabilmente presente anche nelle cellule delle piante che altrimenti non potrebbero riprodursi. *Eros* che tiene in equilibrio il mondo è quindi la vita che noi abbiamo in comune con tutti gli esseri viventi e forse l'arte nasce principalmente da questo, dalla profondità delle emozioni primitive, dai sentimenti dell'uomo legati alle pulsioni primigenie che sono la paura, il bisogno del cibo, la difesa del territorio, ma anche l'istinto di sopravvivenza, questa spinta profonda che ha qualunque formica a mantenersi in vita e non morire.

Tutto quello di più complesso che abbiamo, come il pensiero astratto, ci caratterizza come specie, ma è in qualche modo legato a tutte queste forme primigenie che hanno in comune le creature: sono intrecciate tra loro all'interno dei nostri collegamenti neuronali. Gli stessi sentimenti come la gelosia, la rabbia, l'invidia sono presenti, seppure in forme più semplici, in tutti gli animali. Sono forme oscure che si perdono nella notte dei tempi di cui non conosciamo la genesi né

l'evoluzione come del resto non sappiamo nulla sulla nascita e lo sviluppo del pensiero. Alla luce di queste riflessioni ci ritroviamo di fronte ad un problema talmente complicato che non è possibile immaginare di escludere questa parte oscura da tutte le azioni umane, qualunque esse siano, anche dall'architettura.

Quindi entrando nell'architettura oltre a tutti gli elementi di logica che esistono, di armonia o disarmonia, di ordine o disordine controllato, dobbiamo essere consapevoli che sono presenti anche quegli elementi che di solito si dice essere frutto dell'intuizione o dell'istinto. Qualcuno ha richiamato l'intervento del caso nella realizzazione dell'opera, ma si tratta proprio di capire cosa sia che facendo l'opera ne permetta la creazione: non parlandone, ma facendola. Anche l'alchimista studia, scrive montagne di libri, ma soprattutto ha questo braciere e questa sostanza che scalda, che scalda per anni: la sua pazienza, la sua attesa, fino a quando non avviene la metamorfosi che secondo l'alchimia è frutto dell'intervento di un arcangelo. La stessa cose che dice Plečnik o Le Corbusier: quando parla delle note alchemiche intende dire che ad un certo momento c'è una fusione che ci dice che l'opera è riuscita. Tutto questo non esclude né *l'atrio a giro di compasso*, né quello dell'uomo, della terra e del cielo, proprio perché questa dimensione oscura, questo intreccio del livello narrativo, questa compresenza di simbolo e geometria sono una vera scoperta, il raggiungimento di una verità che non c'era mai stata, neanche nell'architettura greca e romana. Una forma di idealizzazione, modelli di pensiero che si sovrappongono alla

costruzione, la innervano di nuovo senso e nuovi significati, motivo per cui l'analisi deve passare attraverso la riscrittura del progetto, il disegno va ripetuto, e ripetendolo va sezionato di tutti gli elementi compositivi e simbolici che insieme sono la struttura narrativa del racconto di Federico II. Ecco perché Götze si sofferma sull'articolazione delle modanature di porte e finestre, il richiamo allo spessore murario, alla stereometria, alla massa, al senso plastico che risuona con la corporeità umana, richiamando l'autore di *Plastik* per tornare a sentire la materia attraverso il contatto fisico, unico in grado di farci percepire la matericità degli oggetti.

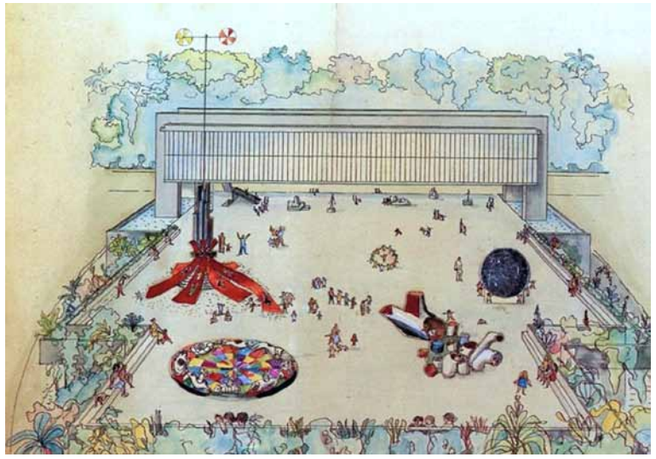
Bisogna individuare la posizione degli elementi, dei portali, dei simboli, dei luoghi che permettono di riscostruire il percorso perché non vi è un uso decorativo fine a se stesso degli elementi, bensì un consapevole uso narrativo che si sviluppa in più piani dentro la geometria, individuando una sequenza di episodi che sono l'essenza di questa architettura, indipendentemente dalla sua reale funzione.

Bogdan Bogdanović costruisce dei luoghi di incontro, memoriali di eccidi che non sono monumenti, ma sono percorsi scavati nella terra, sono sculture, sono simboli individuabili graficamente da punti, stazioni, distanze perché i tempi sono una delle questioni da leggere.

La distanza tra le cose è il problema, perché lo spazio è costituito dalla topologia. E allora cosa si scopre? Si scopre che questa struttura narrativa ha bisogno del luogo, non c'è più la stanza, ma c'è il luogo! Non c'è più la successione regolare, c'è invece una ritmica che non è regolare, un sincopato,

una serie di elementi che provocano delle emozioni e questo diventa il punto fondamentale. L'analisi dell'architettura per mezzo del disegno dove mettere le cose al posto giusto, alle distanze giuste cercando di interpretare l'oggetto non solo da un punto di vista geometrico, ma anche di rappresentare il discorso narrativo, la dimensione emotiva, che forse rappresenta la sfida più grande per la ricerca dell'architetto. Solo così possiamo non solo imparare a leggere lo spartito con le note, ma riuscire a cantarlo. Anche la rotonda del Mantegna contempla questa dimensione, nella successione lineare delle inquadrature che sull'asse principale rimanda di continuo a un dentro e un fuori, passando dalla strada alla strettoia che come un obiettivo costringe il campo visivo al portale dell'Olimpo, cornice a sua volta dell'inquadratura contrapposta all'entrata che ha come soggetto il *brolo* e quindi permette di guardare fuori e da fuori guardare dentro, consente al paesaggio di entrare per fecondare l'architettura, alla lanterna di illuminare la laguna, in un rimando di luoghi che dialogano tra loro per mezzo dell'artificio compositivo. Questa diviene una cosa importante da rappresentare per noi se vogliamo rifiutare le teorie del non-luogo di sociologi come Augè che nascono da una mentalità che descrive quello che c'è. Il nostro mestiere, invece, è quello di fare il luogo!

Quindi dobbiamo imparare come questa idea di luogo si materializza attraverso certamente delle misure, ma anche come si colloca dentro una narrazione e dentro un processo che arriva sino alla scelta dei materiali, perché l'architettura ha i suoi mezzi concreti che devono essere portati alla luce.



Lina Bo Bardi, *Disegno di studio, ipotesi di utilizzo del Belvedere,* 1957-1968

Allora diventa importante capire persino perché Federico II abbia scelto un certo tipo di pietra, quale il formato, addirittura come e perché sono state tagliate oltre le necessarie motivazioni pratiche, economiche e di durata. Osservare i mezzi con cui queste opere sono state realizzate è difficile perché si corre il rischio di cadere nel banale, però bisogna comprendere tutti gli aspetti del mestiere; i particolari costruttivi, ad esempio, le misure degli elementi costruttivi, la tecnica della sovrapposizione dei pesi, il rapporto con la statica, perché sono questi gli aspetti che poi possono essere manipolati nel linguaggio.

Non c'è soltanto la dimensione che noi siamo abituati a leggere, quella letteraria, quella culturale. Solo così avremo la possibilità di imparare come la costruzione abbia dentro di se quella qualità che la rende architettura e non edilizia, quell'uso sapiente dei mezzi del nostro operare che sono il tempo, la durata, la distanza, la posizione. Attraverso il disegno possiamo rivelare il cambiamento nella canonicità della pianta, attraverso il dettaglio o le misure interne che non solo servono a costruire l'architettura, ma sono anche proiezioni di una mente che nell'aritmetica trova il massimo della dimensione astratta. Noi contemporanei non abbiamo portato avanti l'uso del numero proprio perché la crisi, la rottura della cornice, ci ha sottratto quegli elementi che erano rappresentativi dell'ordine.

Ma l'ordine non può essere ripristinato, l'ordine non c'è più ormai. Vediamo come una grossa rottura il momento delle avanguardie a cui, dopo il futurismo, gli italiani, un po' anche per l'equivoco del neorealismo, non hanno partecipato. C'è stato un tentativo di restaurazione del patrimonio, della tradizione,

Luciano Semerani, *Arcangelo alchimista,* 2015

invece di capire che la terra si stava globalizzando e che prima o poi avremmo avuto a che fare anche noi con le metropoli; il museo della Bo Bardi, il MASP, è il tipico esempio della possibilità di un'architettura di mettere ordine nella metropoli. Perché il museo per cui la Bardi arriva con molta fatica, per strade molto traverse, è un elemento che in questa enorme *Avenida*, piena di traffico, di gente che prega la carità, di finanzieri, diventa un punto fisso, un punto fermo. E quindi l'architettura riesce a domare la metropoli…se hai dei mezzi però. La Bardi come li trova? Provando a disegnare. Disegna, disegna, disegna, ovviamente con la capacità critica di cancellare le soluzioni che si avvicinano appena all'idea senza riuscire a giostrarla, realizzarla.

Le architetture ideali di Mantegna e Federico II, quindi, diventano per noi delle lanterne sulla contemporaneità che continuano ancora ad irradiare il loro chiarore nella città-mondo che oggi è diventata il territorio. Diventano punti fermi, baluardi nel caos in grado di illuminare, anche solo per limitate questioni, il nostro essere architetti. Questo chiarore, però, illumina il nostro fare solo se, attraverso l'analisi del linguaggio compositivo, siamo in grado di suonare le note giuste e ascoltare il segreto che possa condurci all'evoluzione della disciplina, che aiuti a ridefinire i paradigmi del nostro operare nella contemporaneità. Il progetto, il disegno del progetto, il continuo tentativo della mediazione tra l'ideale e il reale sono gli strumenti operativi che utilizzati costantemente ci permettono di attendere l'avvento dell'arcangelo alchimista e realizzare quella fusione necessaria a perpetuare la metamorfosi della materia che Mantegna e Federico II hanno saputo custodire e tramandare.

Bibliografia

Letteratura

Arbasino Alberto, *Nuove interviste impossibili*, Bompiani, Milano, 1976

Asimov Isaac, *Fundation, Fundation and Empire, Second Fundation, Fundation's Edge,* 1951, 1952, 1953, 1982, *Il ciclo delle fondazioni,* Oscar bestsellers, Milano, Mondadori, ventiquattresima ristampa, 2013

Augè-Colleyen, *L'anthropologie,* Press Universitaires de France, 2004; *L'antropologia del mondo contemporaneo,* Elèuthera, Milano, Gennaio 2010

Augè Marc, *Le temps an ruines,* Editions Galilèe, Paris, 2003; *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* traduzione di Aldo Serafini, Bollati Boringhieri, Torino, ristampa Aprile 2012

Augè Marc, *Non-lieux,* Editions du Seuil, 1992; *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità,* Elèuthera, Milano, Gennaio 2010

Augè Marc, *Où est passé l'avenir?,* Editions du Seuil, 1992; *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo,* Elèuthera, Milano, Febbraio 2010

Bodei Remo, *Le Forme del Bello,* Il Mulino, Bologna, Gennaio 1996

Borges Jorge Luis, *Finzioni*, Gli Adelphi, 473, Adelphi Edizioni, Milano, prima edizione, gennaio 2010

Bellonci Maria, *Rinascimento Privato,* Oscar Mondadori, Classici Moderni, Mondadori, Milano, ristampa 2013

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, "Zeitschrift für Sozialforschung", Paris 1936, poi in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main,1955; L*'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* a cura di

Francesco Valagussa, ET Saggi, Giulio Einaudi editore, Torino, settima edizione, 2015

Braudel Fernand, *La Mediterranée*, Flammarion, 1985; *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Tascabili Bompiani 7, Bompiani/RCS Libri S.p.a., Milano, ventunesima edizione, Dicembre 2014

Braudel Fernand, *Les Mémoires de la Mediterranée*, Editions de Fallois, 1998; *Memorie del Mediterraneo*, Tascabili Bompiani 285, Bompiani/RCS Libri S.p.a., Milano, terza edizione, Settembre 2010

Cacciari Massimo, *L'Arcipelago*, Saggi. Nuova serie, Adelphi Edizioni, Milano, terza edizione, 1997

De Certeau Michel, *L'invention du quotidien. I Arts de faire,* Edition Gallimard, Paris, 1990; *L'invenzione del quotidiano,* Classici & Contemporanei, Edizioni Lavoro, Roma, prima ristampa, 2012

Fontana Franco, *Skyline*, Contrejour, 2013; *Skyline*, Contrasto, Roma, settembre 2013

Heidegger Martin, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, a cura di Hermann Heidegger, Erker Verlag, 1996; *Corpo e Spazio*, traduzione e cura dell'edizione italiana di Francesca Bolino, Il Nuovo Melagnolo, Genova, terza ristampa, Febbraio 2010

Heidegger Martin, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, a cura di Adriano Ardovino, Centro internazionale Studi di Estetica, Aestetica Preprint, Aestetica Edizioni, Palermo, Dicembre 2004

Heidegger Martin, *Die Kunst und der Raum,* Erker-Verlag, St. Gallen, 1979; *L'arte e lo spazio*, traduzione italiana di Carlo Angelino, Il Nuovo Melagnolo, Genova, Luglio 2003

Heidegger Martin, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, hsrg. v. F--W. von Herrmann, 1981; *La poesia di Hölderlin*, traduzione italiana di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1988

Kern Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983; *Il tempo e lo spazio – La percezione del mondo tra Otto e Novecento,* traduzione di Barnaba Maj, Il Mulino, Bologna, nuova edizione 2007

Le Goff Jacques, *L'immagineire mèdièval,* Editions Gallimard, Paris, 1985; *L'immaginario medievale,* Economica Laterza 148, Editori Laterza, Bari, nona ristampa, 2015

Le Goff Jacques, *La civilisation de l'Occident mèdièval,* B. Arthaud, Paris, 1964; *La civiltà dell'occidente medievale,* Piccola Biblioteca Einaudi, Storia e Geografia, Einaudi, Torino, 2013

Le Goff Jacques, *Les traits orirginaux de l'identitè europèenne* nel vol. IV dell'*Histoire du èveloppement scientifique et culturel de l'humanitè*, Editions Unesco, Paris, 1996; *Il medioevo. Alle origine dell'identità europea*, Economica Laterza 71, Editori Laterza, Bari, quindicesima ristampa, 2014

Luciano di Samosata, I dialoghi e gli epigrammi, traduzione di Luigi Settembrini, ristampata dai Fratelli Melita, 2 voll.,Genova, 1988

Nietzsche Friedrich, *Al di là del Bene e del Male*, Piccola Biblioteca 47, Adelphi Edizioni, Milano, ventesima edizione, Maggio 2004

Saramago José, Manuale di pittura e calligrafia, traduzione di Rita Desti., Universale Economia, Feltrinelli, Milano, 2011

Yourcenar Marguerite, *Mèmorires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mèmoires d'Hadrien,* Edition Gallimard, Paris, 1974; *Memorie di Adriano seguite da Taccuini di appunti,* a cura di Lidia Storoni Mazzolani, Super Et, Einaudi, Torino, sedicesima ristampa, 2016

Architettura

Ackermann James S., *Palladio,* Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middelsex, Inghilterra; *Palladio*, traduzione di Giuseppe Scattone, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, decima ristampa, 2011

Alberti Leon Battista, *Dell'architettura libri dieci,* traduzione di Cosimo Bartoli, Raccolta dei classici italiani di architettura civile da Leon Battista Alberti fino al secolo XIX, Volume primo, Coi tipi di Vincenzo Ferrario, Milano, 1833

Alberti Leon Battista, *Della pittura e della statua,* traduzione di Cosimo Bartoli, La società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804

Aris Carlos Martì, *Le variazioni dell'identità – Il tipo in architettura*, premessa di Giorgio Grassi, Città Studi Edizioni, Novara, dodicesima ristampa 2014

Aris Carlos Martì, *Silenzi Eloquenti – Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, a cura di Simona Pierini, Christian Marinotti Edizioni, Milano, settima ristampa gennaio 2013

Boullèe Etienne Louis, *Architecture. Essai sur l'art,* Manoscritto conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi; *Architettura. Saggio sull'arte*, traduzione di Aldo Rossi, Marsilio Editori, Venezia, terza ristampa, Aprile 1981

De Vecchi – Cerchiari, *Arte nel Tempo*, Bompiani, Milano, nona ristampa, giugno 1997

Eisenmann Peter, *Contropiede,* a cura di Silvio Cassarà, Skira, Ginevra-Milano, giugno 2005

Espuelas Fernando, *El calro en el bosque. Reflexiones sobre el vacìo en arquitectura,* Fundaciòn Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999; *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura,* a cura di Bruno Melotto, Christian Marinotti Edizioni, Milano, quarta ristampa, Maggio 2011 Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura Romana,* Collana di Architettura, Franco Angeli, Milano, 2007

Martini Francesco di Giorgio, *Trattato di architettura civile e militare,* a cura di Cesare Saluzzo, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1861

Herder Johann Gottfried, *Plastica,* a cura di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco, Centro internazionale Studi di Estetica, Aestetica 41, Aestetica edizioni, Palermo, seconda edizione, 2010

MacDonald-Pinto, *Hadrian's Villa and Its Legacy,* Yale University, 1995; *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn,* Electa architettura paperback, Mondadori Electa, Milano, 2006

Milizia Francesco, *Principi di Architettura Civile*, a cura di Giovanni Antolini, seconda edizione milanese, per Serafino Majocchi, Contrada dè Profumieri, Milano, 1847

Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, prefazione di Steven Holl, Jaca book, Milano, 2007

Pallasmaa Juhani, *Frammenti: collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*, a cura di Matteo Zambelli, Giavedoni, Pordenone, 2012

Pallasmaa Juhani, *Lampi di pensiero : fenomenologia della percezione in architet-*

tura, a cura di Mauro Fratta e Matteo Zambelli, Pendragon, Bologna, 2011

Rossi Aldo, *L'architettura della città,* Quodlibet Abitare 4, Quodlibet, Macerata, seconda edizione, Marzo 2012

Rowe Colin, *The mathematics of the ideal villa and other essays,* The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1976; *La matematica della villa ideale e altri scritti,* a cura di Paolo Berdini, TAM 12, Zanichelli, Bologna, quinta ristampa, 1993

Scamozzi Ottavio Bertotti, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Per Giovanni Rossi, Vicenza, seconda edizione, 1796

Semerani Luciano, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Teca 8, Teorie della composizione architettonica, Clean Edizioni, Napoli, 2013

Semerani Luciano, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, a cura di Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, Teca 1, Teorie della composizione architettonica Clean Edizioni, Napoli, 2013

Semerani, Luciano *Memoria Ascesi Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura* a cura di Luciano Semerani, I-U-A-V, Marsilio, Venezia, 2006

Szambien Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation a la norme*, Paris, Picard, 1984; *J.-N.-L. Durand. Il metodo e la norma nell'architettura*, traduzione di Giulio Lupo, Polis, Marsilio Editori, Venezia, prima edizione, Ottobre 1986

Venezia Francesco, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, nuova edizione ampliata e aggiornata, Mondadori Electa, Milano, 2006

Venezia Francesco, *Scritti brevi 1975-1986*, Clean, Napoli, 1986

Vitruvio Marco Pollione, *De Architettura*, traduzione di Luciano Migotto, Collezione Biblioteca, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, prima ristampa, Novembre 1991

Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism,* Academy editions, London, 1962; *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo,* ET Saggi 239, Einaudi, Torino, ottava edizione, 2010

Andrea Mantegna

Artioli Mario, *Il cerchio e il quadrato. La dimora del Mantegna per l'arte e la cultura*, Tre Lune edizioni, Mantova, Dicembre 2004

Engel-Rykwert, *Leon Battista Alberti*, a cura di, Catalogo della Mostra tenuta a Mantova nel 1994, Ivrea-Olivetti, Electa, Milano, 1994

Fabbri Dino, *Mantegna*, I maestri del colore 1, Fratelli Fabbri editori, Milano, prima edizione, 1963

Ferlisi Gianfranco, *Ab Olympo. Il Mantegna e la sua dimora,* Tipografia commerciale Cooperativa, Mantova, 1995

Garavaglia Niny, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967

Hüttinger Eduard, *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi,* Torino, Bollati Boringhieri, 1992

Kristeller Paul Oskar, *Andrea Mantegna*, Longmans Green And Co., Londra, 1091; Classical reprint series, Forgotten Books, Londra, 2012

Kristeller Paul Oskar, *Renaissance Thought and Arts. Collected Essays,* Princeton University Press, Princetorn (N.J.); *Il pensiero e le arti nel Rinascimento,* Virgolette 13, Donzelli editore, Roma, maggio 2005

Kristeller Paul Oskar, *The Modern System of the Fine Arts*, in Journal of the History of Ideas, XII e XIII (1951 e 1952); *Il sistema moderno delle arti*, a cura P. Bagni, Saggi e documenti, Alinea, di Firenze, seconda edizione, 2006

Luitprandi Marco, Ferlisi Gianfranco, *Ab Olympo la dimora del Mantegna*, CD ROM multimediale, Provincia di Mantova, Mantova, 2006

Prandi Enrico, *Mantova. Saggio sull'architettura*, architettura/saggi 1, Festival Architettura Edizioni, Parma, Aprile 2005

Saramago José, *Andrea Mantegna. Un'etica, un'estetica*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, traduzione di Marco Fidora, Lecturae, Il Melagnolo, Genova, aprile 2002

Federico II di Svevia

Abulafia David, *Federico II. Un imperatore medievale*, Einaudi, Torino, 1990

Barbangelo Pasquale, *Andria, Federico II e il castello di Santa Maria del monte*, Sveva, Andria, 1988

Cardini Franco, *Federico II di Svevia, Stupor Mundi*, Editalia, Roma, 1994

Cardini Franco, Castel del Monte, Bologna, Il Mulino, 2000

Chierici Gino, *Castel del Monte*, I monumenti Italiani, rilievi raccolti a cura della Reale Accademia d'Italia, Fascicolo Primo, La libreria dello Stato, Roma, 1934

Götze Heinz, *Castel del Monte. Forma e simbologia dell'architettura di Federico II,* Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1988Ernst Kantorowicz, *Federico II imperatore*, Garzanti, Milano, ristampa, 1988

Houben Hubert, *Federico II. Imperatore, Uomo, Mito,* Storica paperbacks 110, Società editrice Il Mulino, Bologna, seconda edizione, Luglio 2013

Licino Raffaele, *Castel Del Monte e il sistema castellare nella Puglia di Federico II*, Edizioni dal Sud, Bari, 2001

Licino Raffaele, *Castelli Medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II e Carlo I D'Angiò*, Edizioni Dedalo, Bari, 1994

Montanelli-Gervaso, *Storia d'Italia. Vol. 9, L'età di Federico II di Svevia,* Fabbri Editori, R.C.S. Libri & Grandi Opere, Milano, 1994

Ruotolo Giuseppe, *Il volto antico di Andria Fidelis*, tip. G.Martano-Negri, Chieri, 1945

Sartori Irene, *Castel del monte*, Il Bel Paese. Itinerari, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma, aprile 2004

Semerani Luciano, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica,* a cura di Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, Teca 1, Teorie della composizione architettonica, Clean Edizioni, Napoli, 2007

Tavolaro Aldo, *Castel del Monte e il Santo Graal*, Bari. Laterza, 1994

Filmografia

2001: A space Odyssey, Gran Bretagna, Usa, Metro Goldwyn Mayer, 1968, Regia di Stanley Kubrick

8½, Italia, Francia, Angelo Rizzoli, 1963, Regia di Federico Fellini

Amarcord, Italia, Franco Cristaldi, 1973, Regia di Federico Fellini

Blade Runner, Usa, The Ladd Company, Sir Run Run Shaw, Tandem Productions, 1982, Regia di Ridley Scott

Batman Begins, Regno Unito, Usa, DC Entertainment, Legendary Pictures, Warner Bros, 2005, Regia di Christopher Nolan

Il cavaliere oscuro, Regno Unito, Usa, Warner Bros., DC Entertainment, Legendary Pictures, Syncopy Films, 2008, Regia di Christopher Nolan

Caro Diario, Italia, Francia, Sacher Film, Banfilm, La Sept Cinéma, 1993, Regia di Nanni Moretti

Ex machina , Regno unito, DNA Films, Film4, 2015, Regia di Alex Garland

Gattaca, Usa, Columbia Pictures, 1997, Regia di Andrew Niccol

Gravity, Usa, Regno Unito, Warner Bros, Heyday Films, Esperanto Filmoj, 2013, Regia di Alfonso Cuaròn

I soliti ignoti, Italia, Vides Cinematografica, Cinecittà (Stabilimenti Cinematografici), Lux Film, 1958, Regia di Mario Monicelli

Il racconto dei racconti, Italia, Regno Unito, Francia, Rai Cinema, Archimede, Le Pacte, Recorded Picture Company, 2015, Regia di Matteo Garrone

Inception, Regno Unito, Usa, Syncopy Films, Warner Bros., Legendary Pictures, 2010, Regia di Christopher Nolan

Interstellar, Usa, Regno Unito, Syncopy Films, Warner Bros., Paramount Pictures, Legendary Pictures, Lynda Obst Productions, 2014, Regia di Christopher Nolan

L.A. Confidential, Usa, Curtis Hanson, Arnon Milchan, Michael G. Nathanson per Monarchy Enterprises, Regency Entertprises, Warner Bros. Pictures, 1997, Regia di Curtis Hanson

La finestra sul cortile, Usa, Paramount Pictures e Patron Inc., 1954, Regia di Alfred Hitchcock

L'ultimo imperatore, Cina, Italia, Regno Unito, Francia, Tao Film, Yanco Films Limited, Recorded Picture Company, Screenframe, AAA Productions, Scoprofilms, 1987, Bernardo Bertolucci

Ladri di biciclette, Italia, P.D.S., 1948, Regia di Vittorio De Sica

Matrix, Usa, Australia, Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, 1999, Regia di Lana e Andy Wachowski

Mongol, Russia, Kazakistan, Germania, Mongolia, CTB Film Company, 2007, Regia di Sergej Vladimirovic Bodrov

Sette anni in Tibet, Usa, Mandalaya Entertainment, 1997, Regia di Jean-Jacques Annaud

The revenant, Usa, Steve Golin, Keith Redmon, David Kanter, Alejandro González Iñárritu, Arnon Milchan, James Skotchdopolequinte, 2015, Regia di Alejandro González Iñárritu

Fonti delle immagini

Copertina e retro copertina

I guggenheim-venice.it/img/artisti/134/299g1_santomaso_lettera_553.jpg

II christies.com/lotfinderimages/d47912/d4791214x.jpg

Il significato di abitare

III foto dell'Autore

IV 500px.com/photo/3185333/ratto-delle-sabine-by-damiano-mariotti

V smartweek.it/blade-runner-the-final-cut-lo-strano-caso-dellunicorno-accartocciato/

VI guimet-photo-grece.fr/collection/ap_16242.php

La disciplina dell'Architettura

VII pinterest.com/pin/520095456941063029/

VIII Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura Romana,* Collana di Architettura, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 82

IX *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Per Giovanni Rossi, Vicenza, 1796, Tomo Quarto, Tavola IV

X euclides59.wordpress.com/2012/12/08/cenotafio-de-newton-boullee-etienne-louis-1728-1799-arquitectura-neoclasicismo-visionario/

Fondamenti

XI intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/10/Beeldhouw/minimal/CKV-f0012.htm

XII tate.org.uk/art/artworks/braque-clarinet-and-bottle-of-rum-on-a-mantelpiece-t02318

XIII giuliabelardelli.tumblr.com/post/6453041105/la-venere-capitolina-sbarca-negli-usa

XIV Eisenmann Peter, *Contropiede,* a cura di Silvio Cassarà, Skira, Ginevra-Milano, giugno 2005, p. 99

XV giapponeinitalia.org/kenjiro-azuma-rocca-grimalda-al/

XVI artemagazine.it/arte-contemporanea/53397/milano-lucio-fontana-superstar-allasta-di-sothebys/

XVII museoreinasofia.es/en/collection/artwork/caja-vacia-empty-box

XVIII klatmagazine.com/wp-content/uploads/2013/03/Klat_Peter-_Eisenman_3.jpg

XIX klatmagazine.com/wp-content/uploads/2013/03/Klat_Peter-_Eisenman_4.jpg

XX Leon Battista Alberti, Della pittura e della statua, traduzione di Cosimo Bartoli, La società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804

XXI dansuncarnavalmonochrome.tumblr.com/post/104063369235

La casa degli antichi

XXII guimet-photo-grece.fr/notices/notice.php?tout=1&pos=25&id=27tate.org.uk/art/artworks/

XXIII athang1504.blogspot.it/2011/01/tiryns-by-georg-karo.html

XXIV ysma.gr/en/athena-nike

XXV wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/floor-plan-of-the-surgeon-at-pompeii

XXVI http://uploads7.wikiart.org/images/giovanni-battista-piranesi/split-of-the-house-aforesaid.jpg

Alla corte dei Gonzaga

XXVII mantovafortezza.it/it/documenti

XXVIII mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_8_1.html

XXIX commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg

XXX commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Carnevale_-_The_Ideal_City_-_Walters_37677.jpg

XXXI commons.wikimedia.org/wiki/Image:Citt%C3%A0_ideale_di_berlino_2.jpg

XXXII commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna,_autoritratto,_cappella_ovetari.jpg

XXXIII commons.wikimedia.org/wiki/File:Dosso_Dossi_010.jpg

XXXIV gliscritti.it/gallery3/index.php/Giotto-campanile/firenze-

formelle-campanile-giotto-011

XXXV commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg

XXXVI Niny Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, Tav. IL

I dipinti metaprogetto d'architettura

XXXVII it.wikipedia.org/wiki/Punizione_dei_ribelliwww.ilgiornale.it/

XXXVIII news/cultura/piero-francesca-dio-immanente-1067003.html

XXXIX Niny Garavaglia, *Mantegna. L'opera completa*, Classici dell'Arte 8, Rizzoli, Milano, prima edizione, Aprile 1967, Tav. XVI

XL *ibidem*, Tav. XLI

XLI *ibidem*, Tav. XXIX

XLII it.wikipedia.org/wiki/File:Ovetari,_storie_di_san_cristoforo.jpg

XLIII it.wikipedia.org/wiki/File:Ovetari,_storie_di_san_giacomo_o.jpg

XLIV *ibidem*

XLV Dino Fabbri, *Mantegna*, I maestri del colore 1, Fratelli Fabbri editori, Milano, prima edizione, 1963, Tav. XIV

XLVI Niny Garavaglia, op. cit, Tav. XXXI

L'atrio a giro di compasso

XLVII disegno dell'Autore

XLVIII disegno dell'Autore

XLIX disegno dell'Autore

L disegno dell'Autore

LI Gianfranco Ferlisi, Ab Olympo. Il Mantegna e la sua dimora, Tipografia commerciale Cooperativa, Mantova, 1995, p. 83

LII disegno dell'Autore

LIII disegno dell'Autore

LIV disegno dell'Autore

LV disegno dell'Autore

LVI disegno dell'Autore

LVII wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesiwikiart.org/en/

LVIII wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesiwikiart.org/en/

LIX disegno dell'Autore

LX disegno dell'Autore

LXI disegno dell'Autore

LXIII disegno dell'Autore

LXIV disegno dell'Autore

LXV-VI images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP160109.jpg

LXVII facebook.com/photo.php?fbid=541231489377041&set=pb.100004705842011.-2207520000.1449603372.&type=3&theater

La corte itinerante

LXVIII it.wikipedia.org/wiki/File:TabulaRogeriana_upside-down.jpg
LXIX cdn.tf.rs/2015/07/29/Frederick_II_and_eagle.jpg
LXX ilgiornale.it/news/gioacchino-fiore-ricerca-fine-tempo.html
LXXI artivisive.sns.it/stampeditraduzione/schedaStampa.php?id=357#

Castelli Pitagorici

LXXII Heinze Gotze, *Castel del Monte. Forma e simbologia dell'architettura di Federico II*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1988, p. 32
LXXIII *ibidem*, p. 36
LXXIV *ibidem*, p. 41
LXXV *ibidem*, p. 40
LXXVI *ibidem*, p. 39
LXXVII *ibidem*, p. 39
LXXVIII *ibidem*, p. 35
LXXIX *ibidem*, p. 51
LXXX *ibidem*, p. 51
LXXXI disegno dell'Autore
LXXXII disegno dell'Autore
LXXXIII disegno dell'Autore
LXXXIV disegno dell'Autore

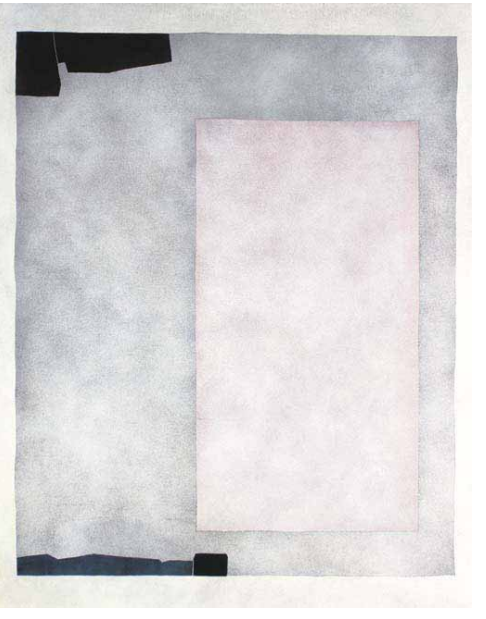
L'atrio della terra e del cielo

LXXXV foto dell'Autore
LXXXVI disegno dell'Autore
LXXXVII disegno dell'Autore
LXXXVIII disegno dell'Autore
LXXXIX disegno dell'Autore
LXL disegno dell'Autore
LXLI disegno dell'Autore
LXLII disegno dell'Autore
LXLIII disegno dell'Autore
LXLIV disegno dell'Autore
LXLV disegno dell'Autore
LXLVI disegno dell'Autore
LXLVII videoandria.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/castel-del-monte-racconti-racconto-garrone-film-venezia-1024x466.jpg

Le immagini dei disegni LXLV e LXLVI sono tratte da Franco Fontana, *Skyline*, Contrejour, 2013; *Skyline*, Contrasto, Roma, settembre 2013

Comparazione

LXLVIII disegno dell'Autore
LXLIX disegno dell'Autore
C disegno dell'Autore
CI disegno dell'Autore
CII disegno dell'Autore
CIII disegno dell'Autore

Dialogo con Luciano Semerani

CIV simple.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas
CV blogmuseupicassobcn.org/wp-content/
CVI uploads/2009/06/02_conjunt1_las-meninas.jpg
CVII it.wikipedia.org/wiki/File:Mozart_magic_flute.jpg
CVIII goldmarkart.com/le-poeme-de-l-angle-droit-10.html
CIX blog.espasso.com/tag/masp/
CX collezione dell'autore