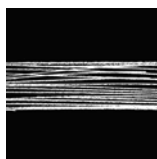


STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 64 –



linee

Consiglio Scientifico

Adolfo Natalini (*Università di Firenze, Direttore*)
Fabrizio F.V. Arrigoni (*Università di Firenze, Direttore*)
Arno Walter Noebel (*Università di Dortmund*)
Vittorio Savi (*Università di Ferrara*)
Guido Spezza (*Università di Firenze*)

Titoli pubblicati

1. Fabrizio F. V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
2. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquario*

Saverio Pisaniello

Esistenza minima

stanze, spazi della mente, reliquario

Firenze University Press
2008

Esitenza minima: stanze, spazi della mente, reliquiario
/ Saverio Pisaniello. – Firenze : Firenze university press,
2008.

(Strumenti per la Didattica e la Ricerca - 64)

<http://digital.casalini.it/978-88-8453-798-0>

ISBN 978-88-8453-798-0 (online)

ISBN 978-88-8453-797-3(print)

721

Questa pubblicazione è il risultato di una ricerca finanziata dall'Università degli Studi di Firenze dal titolo *Avanguardia e/o Tradizione*.

© 2008 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Indice

ARCHITETTURE DEL MONDO NUOVO <i>di Fabrizio F.V. Arrigoni</i>	11
PRE-TESTI LETTERE <i>di Caio Plinio, Franco Rella, Adolfo Natalini</i>	23
ESISTENZA MINIMA PREMESSA	
CAPITOLO 1 STRATEGIA PER DUE AZIONI Azione I AzioneII	37
CAPITOLO 2 ESISTENZA MINIMA Scena I Intermezzo Scena II	45
CAPITOLO 3 Riflessioni	69

CAPITOLO 4	
Rifugio	99
Dialogo	
CAPITOLO 5	
Disegni e modello	113
BIBLIOGRAFIA	125

all'amico Filiberto Walter Lupi

F. F.V. Arrigoni

Architetture del mondo nuovo

Il volume *Esistenza minima* può essere osservato attraverso due lenti: una prima capace di illuminare l'occasione che l'ha generato, una successiva interessata più propriamente all'oggetto, e dunque investigazione delle modalità in esso adottate e dei risultati in esso conseguiti.

Em è il prodotto di una tesi di laurea e nonostante una esplicita impossibilità a divenire campione riproducibile, o tipo, è paradossalmente oggetto esemplare. Se riconosciamo infatti come esso possa ben testimoniare quel processo attraverso il quale un'intera vicenda didattica fissa il proprio momento di sintesi e ricapitolazione, dall'altro questo stesso condensarsi appare consegnato all'insularità della singola biografia, alle traiettorie irripetibili del suo accadere misterioso. È la comune condizione di ogni lavoro di fine studi che, nel caso in questione, è possibile scorgere in un'evidenza vicina al paradigma: per un verso essa rivela i lineamenti ereditati da una scuola, da un magistero, per un altro sarà proprio questa sapienza condivisa ad incrinarsi secondo i molti riflessi del lavoro autonomo, libero-liberato da ogni vincolo di fedeltà ed appartenenza¹.

Può darsi che in un futuro prossimo le tesi di laurea – nelle Facoltà di Architettura – dovranno subire delle modifiche riguardo il loro ruolo e la loro fisionomia complessiva: la condizione odierna fa di esse un punto di discontinuità mediano tra il regolare corso di studio e la professione. Rispetto a questo scenario l'operazione di Pisaniello consta nel dilatare, amplificare al massimo grado consentito, il suddetto stato di eccezione, consumando fin quasi all'estinzione il legame scuola-mestiere. Non è costume diffuso, né attitudine premiata, che i laureandi traducano l'eserci-

¹ Su questi temi mi permetto di rimandare a F. Arrigoni, *Il cervello delle passioni*, Firenze University Press, Firenze 2008.

zio di tesi in sintesi, arrischiata quanto faticosa, delle loro conoscenze e passioni; molto più agevole ignorare il tacito, sotterraneo, desiderio delle tante, dissimili e sparse competenze ed influenze a divenire tutte – nessuna esclusa – materiali del e per il progetto e dunque tessere ridotte ad un medesimo mosaico. Tuttavia è proprio questa caduta di ogni singola, personalissima monade, in un processo di radicale inclusione e condivisione che rende la prova eccentrica a qualsivoglia standard e simultaneamente fonte per ulteriori ricerche².

Em non è la formulazione di una teoria, né la razionale produzione di una schiera di enunciati sotto l'aspetto del *katalogos*; seppure il suo fuoco non sembri orientato alla trasformazione contingente di un dato sito in un dato tempo secondo un dato programma – se tutto ciò potrà essere accennato sarà solo per il tramite di un *topos* della letteratura artistica quale quello della ricostruzione della villa Laurentina di Plinio il Giovine – non è opera che aspiri alla forza dello sguardo fermo, stabile, saldo (*theaomai*)³. Seppure indifferenti ai vincoli ed alle legalità di un'occorrenza empirica il comporsi modulato del testo secondo famiglie, variazioni, incrementi è falsamente avvicicabile alle movenze del trattato, cioè allo strumento principe che il pensiero di architettura ha messo a punto, nel suo divenire, per sagomare i diversi profili di una comune prassi. Non si rintracciano catene mezzi-fini e del tutto assente risulta la messa in chiaro di un percorso logico che garantisca un "super-ordine dei fatti" e la corrispondenza tra la parola e la cosa – con il corollario della possibile trasmissibilità e resistenza delle conquiste ottenute⁴. Piuttosto è la polifonia delle voci e l'intreccio inesauribile delle loro interpretazioni e del loro mutuo combinarsi in trame sottili che *em* ha cura di rendere comprensibile, rendendo palpabile col procedere delle pagine quel "mondo della non definitività" che ormai sembra costituire il nostro mondo. Tramontata ogni preoccupazione per l'ingegneria di qualsivoglia apparecchiatura metodologica, non c'è foglio di Pisaniello che non possa valere come appendice documentaria al ribaltamento operato da

2 Da qui perfettamente logico appare il saccheggio dell'autore del passo d'apertura aldorossiano: "Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere e l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi, per questo ho sempre ammirato la Commedia dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione." A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma, 1990; p. 7.

3 Questa è infatti la tonalità dominante di ogni autentica fondazione teorica, sottofondo ad ogni metamorfosi dei predicati e dei principi espressi in rapporto alla specifica declinazione storica; una ricostruzione dei sistemi teorico-architettonici recenti ed una sistemazione bibliografica di grande utilità sono contenuti in Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1985 (trad. it di E. Canone e S. Cantucci, *Storia delle teorie architettoniche dall'Ottocento ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1987).

4 In questo mi sembra consistere la sostanziale differenza rispetto ad una metodologia di derivazione o di predilezione strutturalista; seppure destinata ad un'esistenza di cartone la casa del Pisaniello nulla condivide quindi con gli infiniti martiri linguistici delle famosissime *cardboard houses* di un Peter Eisenman.

Aldo Gargani: “un osservatore mentre descrive un mondo, sta contemporaneamente descrivendo se stesso che descrive quel mondo.”⁵

Em è un’ambigua indagine sul potere e sulla forza della rappresentazione. La premessa – introdotta con la chiarezza di una dichiarazione di intenti – sta nel riconoscere nell’Accademia l’intervallo cui sono stati sottratti, per statuto, l’avventura ed il pericolo dell’*edificatio*: ergo i soli spazi effettivamente agibili saranno quelli della scrittura, nelle sue più vaste e poliverse manifestazioni: “quindi il progetto è progetto del “modello”, progetto della “macchina” che manifesta i suoi elementi costitutivi. L’articolazione delle sue parti espone il processo”⁶.

Parole e disegni, fotografie e maquettes tridimensionali più che essere disciplinati dalla predizione o dalla previsione di una fantasmatica *fabbrica a-venire*, saranno i mezzi adottati al fine di delineare i contorni di una *ratiocinatio* assoluta quanto avvolta su di sé⁷. Nel termine “rappresentazione”, in questo caso, suona più il significato secondo del mettere in scena che l’espedito predisposto per rendere presente un’assenza, una risorsa ancora latente del reale – e questa nota giustifica e rende comprensibile il mancato ricorso alla forma simbolica della prospettiva o ad ogni altro virtuosismo illusionistico disponibile. Le visioni assonometriche della villa, gli alzati e le planimetrie tracciate con perizia non devono trarre in inganno: il centro degli interessi del Pisaniello non risiede in quell’opera distante, ora miseramente solo virtualità in attesa, che l’abilità e la tecnica dell’artefice vuol farci credere pur sempre verosimile, quanto il “flagrante accadimento fenomenico” offerto dalla concretissima galleria di immagini ideate, prodotte e finalmente (rap)presentate. Le antiche virtù dell’architetto (*magna solertia, scientia summa*) sono qui tutte orientate alla messa in opera di un insieme fatto da costellazioni e frammenti di immagini. Immagini che valgono per le loro trame immateriali e sfuggenti quanto per i loro corpi vicini e fermi: richiami e labirinti letterari ma anche spessori e grane, brani di pensiero e memorie ma anche ferro patinato e cerato, legno consunto, carte ed il ductus denso di una spatola o di un pennello immerso nella pasta di un colore o di un gesso ancora liquido. Ciò che è avvenuto è prossimo ad un traslato: la fuga del tettonico, la perdita della costruzione, lascia ai soli strumenti ed attrezzi a disposizione della mente la possibilità di un esercizio sulle facoltà seduttive dell’oggetto esposto all’occhio ed alla

5 Sull’urgenza ed impossibilità della teoria nel nostro mestiere vedi Vittorio Gregotti, *Necessità della teoria*, in “Casabella”, n. 494, settembre 1983; poi in Id., *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino, 1986; pp. 62-65. Riguardo alle nuove grammatiche del sapere in uno spettro che coinvolge più discipline rimane di grande interesse il volume *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino, 1979.

6 *infra* p. 60.

7 Rovesciando la fortunata metafora albertiana potremmo dire che i tableaux di *em* non sono finestre spalancate sull’edificio futuro quanto specchi - fatti di parole che incrociano i segni grafici - sui quali il pensiero può riflettere.

mano, alla visione ma anche, e talvolta soprattutto, al tocco, allo strofinamento, al suono.

Em estremizza quella contraddizione ineliminabile tra mera funzione predittivo-illustrativa del progetto ed il suo comunque strutturarsi attraverso simulacri capaci di caratteri e proprietà indipendenti. Un'autonomia di tale fascinazione e pienezza da proporsi come un compiuto, risolto, "testo parallelo": "la rappresentazione di un oggetto non rimanda solo all'oggetto rappresentato, ma è essa stessa un oggetto e cioè qualcosa che possiede una sua realtà, un suo codice, una sua riconoscibilità, un'entità che appartiene a un genere di altri prodotti simili."⁸

Se lo scopo di un passo critico, seppure di sola introduzione, consiste anche nel trovare, o supporre, antecedenti od atmosfere comuni al caso in oggetto di analisi allora è forse lecito accostare *em* a quel fenomeno battezzato come *architettura disegnata* se con essa intendiamo un "approccio alla progettazione architettonica che, a partire dall'esigenza di riflettere sui suoi contenuti espressivi e conoscitivi, tende a rivalutare, fuori da facili retoriche, il processo formalizzante e a ribadire il valore autonomo del progetto architettonico in analogia con le arti figurative."⁹ In questa ritrazione, in questo movimento di autolimitazione che separa l'immagine anticipante dalla cosa costruenda *em* non è che un ulteriore episodio di una storia che ha origini remote e che le due formelle esagonali dell'architettura e dell'arte di edificare sbalzate da Andrea Pisano e dalla sua bottega per il campanile della fiorentina Santa Maria del Fiore rendono in maniera definitiva¹⁰.

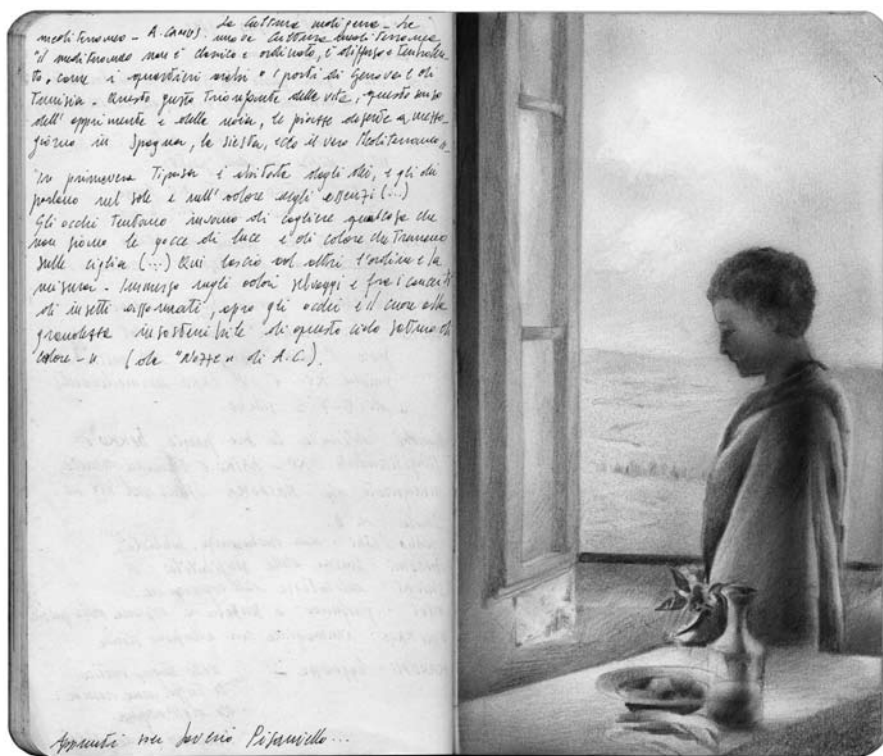
Em è, nel suo complesso, un'istallazione che evoca la *still-stehende Sache*. "Natura morta" è termine che nella critica d'arte comporta una ampia oscillazione dei significati; nella fattispecie il libro qui pubblicato non è che il riflesso parziale di una serie di oggetti – un tavolo, una scatola magica, alcune fotografie, una serie omogenea di tavole dipinte secondo tecniche miste... – altrove prodotti e che comunque godono di una loro vita, silente quanto evidente. Seppure mai dichiarato come punto di traguardo dall'autore purtuttavia scandagliando alcuni passi dello scritto si rileva come la mole dei materiali allestiti possa essere ricondotta sotto il "genere" ri-

8 Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2000; p. 94.

9 Francesco Moschini, *Architettura disegnata*, in *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve* a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Skira La Triennale di Milano, Milano, 2007; p. 48.

Se la parentela può essere accertata occorre allora sottolineare quella meritoria inattualità delle intenzioni dell'autore: assai rare sono infatti le tesi di laurea che con una tale radicalità sconfessano l'immediata relazione progetto-edificazione. Sorprendentemente la piccola casa immaginata dal Pisaniello è assai più *lontana* delle travolgenti iper-architetture nella generalità dei casi proposte dagli allievi a fine carriera.

10 Le due plastiche nella loro diametrica complementarità credo possano costituire l'*incipit* di ogni possibile corso di progettazione architettonica: idea vs oggetto, astratto vs oggettuale, occhio vs mano, debolezza vs forza, sincronia vs diacronia, solitudine vs vicenda pubblica. Sull'intero ciclo decorativo cfr. Mariella Parlotti, Mariapia Cattolico, *L'uomo che lavora. Il ciclo delle formelle del Campanile di Giotto*, Società editrice fiorentina, Firenze, 2001.



Fabrizio Arrigoni, appunti dai quaderni neri

chiamato¹¹. Del mondo delle *cose ferme* l'universo ordito dal Pisaniello condivide la vocazione al palcoscenico ed al teatro, la vertigine concettuale quando non esplicitamente allegorica (dove "ogni cosa, ogni rapporto, può significarne qualsiasi altro") malcelata sotto la seduzione epidermica della cosa esposta, una certa perentorietà nel porgersi, nel rendersi accessibile, che sembra bilanciare il vettore rivolto verso l'interiorità del *technites*.

Em è una collezione ampia di figure¹²; c'è un'immagine, un'autentica immagine-pensiero, che tuttavia non compare e che viceversa sembra essere la volta capace di sostenere il peso dell'intera silloge: si tratta della *Melencolia I*, "confessione ed autoritratto spirituale" che Dürer incise nel 1514¹³ (o forse quell'angelo, dopo percorsi accidentati e difficili da comprendere, è ricomparso sotto mentite spoglie nell'acquarello di Natalini e da lì migrato nel libro del Pisaniello per divenirne il benevolo *genius* protettore della soglia...). L'arresto e la sospensione, il progressivo collasso dell'esperienza nell'emblema, la riduzione del paesaggio anche più prossimo e familiare a cifra, il graduale quanto inarrestabile sprofondare nel *rimuginare* meditabondo scisso ed impossibilitato ad ogni azione¹⁴ che pervadono l'acquaforte ben descrivono la *Stimmung* di questo lavoro, il suo destino apparentemente già tracciato.

Eppure non è difficile supporre, o fantasticare, un compimento felice per questa avventura; una fine come conquista ed approdo ad una creaturale temporalità. Un futuro auspicabile come quello di finire la propria esistenza divenendo banale e dimenticato mobilio in una stanza calcinata di una qualunque casa del meridione o di un'isola o di una spiaggia afri-

11 Potremmo, con un salto, confondere l'aula abbandonata dopo la discussione di tesi con i suoi fogli appesi ed i modelli e le sculture lasciate sui tavoli con i frigidì, intonsi, interni di un'esposizione in una galleria d'arte. Per una primo sguardo sul genere in questione cfr.: Alberto Veca, *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1985; *La natura morta in Italia*, direzione scientifica di F. Zeri, Electa, Milano, 1999; S. Ebert-Schifferer, *La natura morta. Storia, forme, significati*, Jaca Book, Milano, 1999; *L'alibi dell'oggetto. Moranti e gli sviluppi della natura morta in Italia*, a cura di M. Pasquali, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2007.

12 "La "figura" è il movimento stesso di un "altro pensiero", rispetto a quello della filosofia classica, di un pensiero che transita attraverso le "immagini" letterarie e i concetti, che tiene insieme le due "mezze verità" che sempre si manifestano nel tempo del moderno: la massima astrazione del concetto e la massima forza di ciò che è stato via via definito mito, sragione, analogia, immagine. La figura, come dice Musil, abita fra questi due mondi." Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Pratiche editrice, Parma, 1981; p. 9. Tutto l'argomentare del Pisaniello è poco afferrabile se non rapportato all'ermeneutica del filosofo di Rovereto.

13 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, (primo stato Alverthorpe Gallery, Jenkintown, Pennsylvania) incisione B. 74 (181), 239x168 mm. Per una prima esegesi di questa immagine cfr. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 (trad.it. di E. Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971); Giorgio Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino, 1977 e Id., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994.

14 Sulla Melanconia come scissione tra *Kunst* (conoscenza-teoria) e *Brauch* (pratica-prassi) ha insistito Erwin Panofsky, *The Life and the Art of Albrecht Dürer*, 1955 (trad.it. di C. Basso, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Abscondita, Milano, 2006; pp. 204-222. La *Melanconia I* come autoritratto dissimulato è valutazione dello stesso Panofsky.

cana spalancata sulla luce, bianca e distinta, del vicino Mediterraneo. Una stanza assai comune, sgombra, con una porta ed una finestra di legno verniciato con lino cotto ed un pavimento scuro; una stanza di mura possenti e rinfrescata da uno Zefiro primaverile che scuote le tende madreperla; e poi questa felicità incomprensibile, leggera ma presente, la cui origine potrebbe derivare dall'essere fortunatamente sopravvissuti all'estraneazione del museo ed alla sua cronofobia congenita; una stanza di una casa dove sia possibile mangiare o incontrarsi, o suonare una canzone mentre il cane attende fiducioso un avanzo di cibo o una carezza come in quel pomeriggio trascorso a Fiesole e definitivamente bloccato dai pennelli di Baccio Maria Bacci in un giorno del millenovecentoventisette¹⁵. I bicchieri, la frutta, un fiore raccolto in un campo vicino, le sedie impagliate e poi il conversare, l'attendere, e lo sguardo che può correre oltre i vetri verso l'indistinto lontano: "delle nuvole in corsa al fondo del cielo curvo (non c'era là in fondo il mare?) si ammucciarono nella chiarezza argentea dove l'aurora aveva lasciato un ricordo dorato".

Poche cose che valgono come una correzione ed un ostacolo a quella pulsione che ha imposto, ed impone, la costruzione dell'astuccio, della custodia, del guscio – per parafrasare ancora Benjamin – e che, come la nota talpa, ha pervaso e corroso molte parti dell'opera del Nostro.

Wer in sich selbst nicht heruntersteigen will, weil es zu schmerzhaft ist, bleibt natürlich auch mit dem Schreiben an der Oberfläche... Chi non vuole discendere in se stesso perché è troppo doloroso, risulta naturalmente superficiale anche nello scrivere...

L'approccio e lo stile di Pisaniello sembrano essere stati direttamente trascritti dal programma accennato sui taccuini del filosofo¹⁶: il passo successivo, l'impresa ancora da compiere, sarà saggiare il profondo significato della fisica, concreta, cosa costruita ed il luogo collettivo, sempre dialogico e plurale, dentro il quale, nel tempo e col tempo, essa raggiunge come una festa il proprio spesso, pesante, imperfetto *corpus*.

15 Baccio Maria Bacci, *Pomeriggio a Fiesole*, 1927, olio su tela, 223x180 cm.; bibliografia: L.M. Personè, *Baccio Maria Bacci*, Firenze 1952, n. 34, tav. XXXIV. Il passo citato è dai *Canti Orfici* di Dino Campana.

16 Cfr. R. Rhees, *Postscript*, in Id., *Recollections of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford, 1984; p. 174. Il quaderno del viennese cui si fa cenno è datato dicembre 1937.

Postilla

In illo tempore quando per i più disparati motivi un vetro di casa si frangeva, l'istinto e l'educazione consigliavano che solo il minimo andasse irrimediabilmente perduto. Così una ulteriore manipolazione dell'intero poteva generare formati minori buoni per altri usi o per riserve sino ad arrivare all'avanzo apparentemente inservibile. L'ultima stazione dei passaggi ad ogni buon conto, giusto poco prima del bidone della spazzatura, era riservata ai bambini la cui energia trasformatrice era notoriamente accertata (i bambini, infatti, dispongono della capacità di rinnovare l'esistenza come di una prassi centuplice e mai in imbarazzo...W.B., *Ich packe meine Bibliothek aus*, 1931). Il ragazzino dunque – la vicenda riguardava in effetti prevalentemente il genere maschile – divenuto fortunatamente possessore di un pezzo dal perimetro sghembo, accidentato se non puntuto, iniziava allora a radunare una quota della propria ricchezza materiale; quell'elenco poteva comprendere piccole ossa di animali e conchiglie, biglie di vetro e penne di tortora, figurine di calciatori e legnetti bruciati o sbiancati dalla salsedine, soldatini mutilati e macchine di metallo verniciato. Terminata la difficile selezione con la consueta smania si procedeva poi allo scavo di una buca nell'orto di casa (raro, ma non impossibile, poteva essere scelto come luogo idoneo qualche angolo remoto della vicina pineta o la base di un albero in una piazza ancora non completamente asfaltata...); per compensare la loro naturale friabilità le pareti della fossa venivano prima bagnate con perizia e poi battute e pressate con animosità; gli artefici più prudenti o pignoli comunque rivestivano i fianchi con sassi e scampoli di lamiera ed il pavimento di sovente veniva cosparso di foglie – scure e secche o smaglianti e flessibili a seconda della stagione. Su questo impiantito, con un certo talento per l'esporre, era disposta la collezione la cui protezione era affidata al già ricordato scarto di vetro, ora trasformato in rigido tetto trasparente. A concludere terra, erbacce strappate e pietruzze mimetizzavano il tutto, lasciandolo disponibile a visite ed ispezioni future (il gioco, infatti, non si riduceva certo alla mera predisposizione dell'impianto anche se questo momento poteva impegnare più di un pomeriggio; parimenti decisivo risultava essere il sorprendente, inatteso, equilibrio tra ricordo ed oblio, tra ciò che doveva esserci e ciò che effettivamente compariva una volta rimosso, dopo mesi o settimane, il mascheramento...).

Ancora oggi può capitare che durante rifacimenti e ristrutturazioni edili queste trascurabili camere delle meraviglie ritrovino la luce: chiusi e perfetti universi-bunker un tempo conosciuti tra i bambini in città con il nome di *mondi nuovi*.