



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **Sinopie. Architectura ex atramentis**

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Sinopie. Architectura ex atramentis / F. Arrigoni. - STAMPA. - (2011), pp. 1-96.

*Availability:*

This version is available at: 2158/435054 since: 2016-02-04T15:34:16Z

*Publisher:*

Die Neue Sachlichkeit

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

Fabrizio F. V. Arrigoni

# Sinopie

*architectura ex atramentis*

DIE NEUE SACHLICHKEIT



Fabrizio F.V. Arrigoni

**Sinopie**  
*architectura ex atramentis*

DIE NEUE SACHLICHKEIT

Danksagung/*Ringraziamenti*

Dieses Buch, in Inhalt und Gestalt, wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung von Marco Arrigoni, Damiano Dinelli, Thomas Frank, Simona Lotti und Sabine Schrader. Dank an Christopher Schroer für sein Vertrauen in das Projekt.

*Questo libro, nello spirito e nella forma, non sarebbe stato possibile senza i contributi di Marco Arrigoni, Damiano Dinelli, Thomas Frank, Simona Lotti e Sabine Schrader. Grazie a Christopher Schroer per aver creduto in questo progetto.*

F.A.

Diese Publikation ist das Resultat eines Forschungsprojektes namens *Avanguardia e Tradizione*, finanziert durch die Universität Florenz.

*Questa pubblicazione è il risultato di una ricerca intitolata Avanguardia e Tradizione e finanziata con il contributo dei Fondi di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze.*

Übersetzung *traduzioni*: Karl Böhmer

© 2011 DIE NEUE SACHLICHKEIT & Fabrizio Arrigoni

[www.neue-sachlichkeit.com](http://www.neue-sachlichkeit.com)

ISBN 978-3-942139-07-6

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Informazione bibliografica della Deutsche Nationalbibliothek

*La Deutsche Nationalbibliothek registra questa pubblicazione nella Deutsche Nationalbibliografie; dettagliati dati bibliografici sono disponibili su internet all'indirizzo <http://dnb.d-nb.de>*

## 0 | Inhalt *Indice*

1 Sinopie <i>Sinopie</i>	11
2 Oikos <i>Oikos</i>	23
3 Lust zum Wandern <i>Lust zum Wandern</i>	35
4 Fortbestände <i>Sopravvivenze</i>	47
5 Von weitem <i>Da lontano</i>	59
6 An den Rändern <i>In margine</i>	71
7 Aus-Stellung <i>Ex-ponere</i>	83
8 Bildnachweis <i>Elenco delle immagini</i>	95



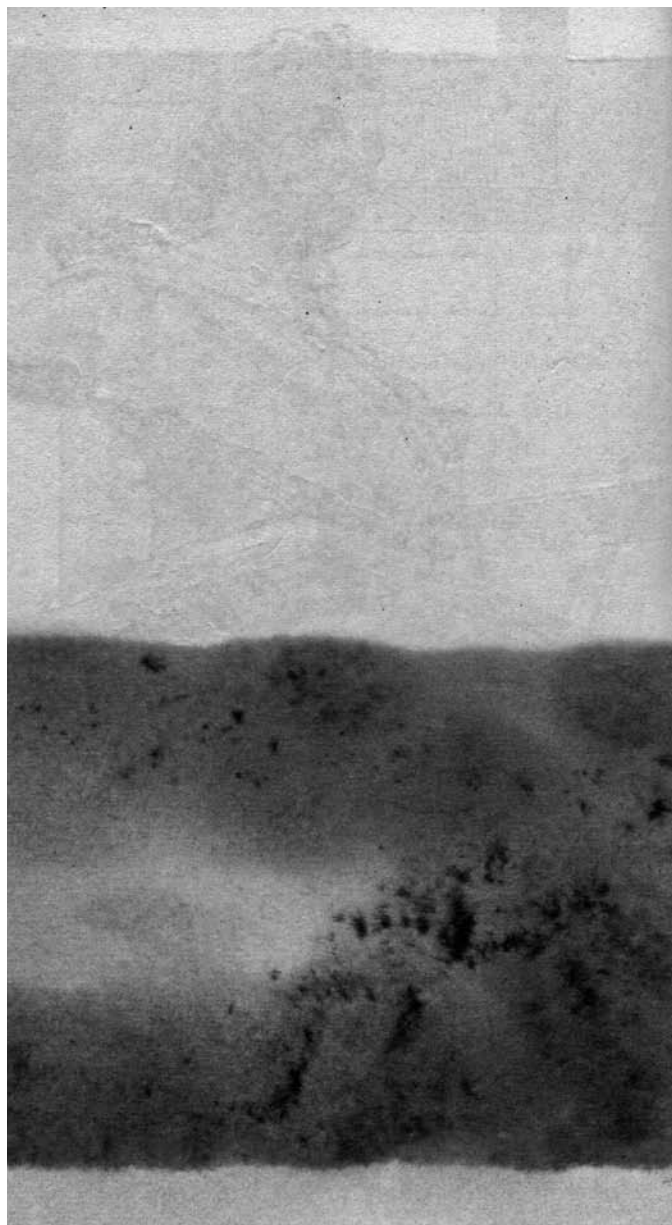
*Sfondata ogni porta,  
abbattute le mura,  
è il cosiddetto Infinito  
la nostra vera clausura?*

a Vittorio Savi, in memoria









## 1 | Sinopie

Im XIX Buch der *Etymologiae*, Kapitel siebzehn, *De Coloribus*, bezeichnet Isidor von Sevilla das semantische Umfeld des Begriffs Sinopia: «*Sinopsis inventa primum in Ponto est: inde nomen a Sinope urbe accepit. Species eius tres: rubra et minus rubens, et inter has media*». Schon Plinius (*Naturalis Historiae*, XXXV, 50.32) hatte mit *sinopsis pontica* den roten Farbton der vierfarbigen Palette der alten Meister («*clarissimi pictores*») Apelles, Aetion, Melanthios und Nikomachos benannt. Das Pigment – eine Erdfarbe, schwer und pastos, Farbe der Leber nach Dioskurides – konnte aus Lemnos kommen, vermutlich das beste, aus Ägypten oder Kappadokien; aber im *Ricettario fiorentino* (Ende des 15. und erste Hälfte des 16. Jhs.) erwähnte man bereits die einfachere Möglichkeit der Versorgung, nicht nur von den seltenen und teuren Erden des Orients Gebrauch zu machen, sondern auch vom sogenannten armenischen Bolus. In seinem berühmten *Trattato* empfiehlt Cennino Cennini jedem, der an der Mauer arbeiten will – «was die angenehmste und schönste Arbeit ist» –, im Rauputz «ein wenig Sinopia ohne Tempera» zu verwenden: «mit feinem und gespitztem Pinsel werden Nasen, Augen und Haare, und sämtliche Glieder und Umriss der Figuren gestrichelt; und trachte, dass jene Figuren gut nach jenem Maß seien, mittels welchem du die Figuren bearbeiten und vorhersehen kannst, die du zu kolorieren hast» (LXVII). Dieses Buch, Summe des Werkstattwissens der Giotto-Nachfolge und erster Leitfaden zur Malerei, ist Zeugnis der Verwendung des «*rossaccio*» als Instrument zur Verfeinerung des Entwurfs in Kohle und Ocker ohne Bindemittel, «*ocria senza tempera*». Von dieser komplexen Technik, den «alten Modernen» eigen, scheint schon in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. nicht viel übrig geblieben zu sein; als erstes folgte die Anwendung des Karierens und Bestäubens, später der Gebrauch großer, mit Mehlkleister bestrichener Kartone. Die Einführungsseiten der *Vite* von Giorgio Vasari (*Pittura*, XVI) bezeugen uns den Erfolg der neuesten Techniken, die den Wechsel des Maßstabs ermöglichten («so wird das Werk richtig und gemessen»), ohne die antike Arbeitsweise zu erwähnen. Besagte Erde aus Sinop fiel in Ungnade und wurde zunehmend ersetzt durch Zinnoberpigment oder mindere ziegelfarbene Erden.

Unvorhergesehenerweise taucht der Terminus später wieder auf, insbesondere in der italienischen Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 20. Jhs., allerdings mit anderer, unerwarteter Bedeutung. Der entscheidende Faktor war ein Modus der Konservierung und des Schutzes der Wandmalereien nach der Methode

des *strappo*. Mit diesem Begriff bezeichnete man in den fünfziger und sechziger Jahren die Ablösung der feinen Malschichten von ihrem Untergrund, wodurch die Skizzierungen ans Licht kamen. Daraus resultierte eine neue Bezeichnung, ein weiteres Genre, auf das schon Mario Salmi vor vielen Jahren aufmerksam gemacht hatte: die Sinopie. Ugo Procacci unterstreicht in seiner bedeutenden Studie von 1960, wie die Wandlungen der Praxis zu einer radikalen Neubewertung der Zeichen geführt hatten. Agierte der Meister des *Trecento* unmittelbar aus der Begegnung mit dem rauen Wandputz gemäß der Freiheit und den Möglichkeiten seines Genius, so teilt die Technik der Bestäubungen und Abdrücke der Renaissance die Kontinuität des Vorgangs in zwei Räume und zwei Zeiten des Entwurfs: die Studienzeichnung, normalerweise im Kleinformat, ausgearbeitet außerhalb des Werks, und die anschließende mechanische Wiedergabe, d. h. die Vergrößerung mittels Raster auf ein Blatt und schließlich die Übertragung per Lochung oder Abdruck in den Putz. Die Arbeiten von Andrea Orcagna in der Cappella Maggiore von Santa Maria Novella in Florenz zeigen, dass das Bestäuben auch im Mittelalter ein bekannter Kunstgriff war, jedoch einzelnen Gehilfen der Werkstatt zur Realisierung von Verzierungen oder von Restpartien minderen Werts überlassen blieb. Obwohl ein Ort, an dem die Handschrift des Autors hervortritt, galt die Hilfsfläche der Sinopien immer als eine dienstbare Oberfläche, die geopfert werden konnte; dies verdeutlicht die Bandbreite der *pentimenti* und Varianten, der Versuche und Proben, was manchmal so weit ging, dass die Sinopie ein Übungsfeld für Novizen wurde. Sie ist ein Universum, das häufig in wenigen und sehr starken Umrissen gezeichnet ist – Masolino da Panicale, *Der Traum des Heraklit* (San'tAgostino in Empoli) –, aber manchmal auch mit Figuren, Objekten, detaillierten Architekturen vollgestopft ist – Lorenzo di Bicci, *Madonna mit Kind* (Tabernacolo del Madonnone in Florenz). Die verschiedensten Sensibilitäten, Haltungen und Techniken werden vom Schicksal unter einer Putzschicht durch die frisch aufgetragene Farbe vereinigt: vollendet die Überquerung, der Kahn ist anzuzünden!

Die hier gesammelten Blätter aus Notizbüchern mit Beschreibungen und Entwürfen ähneln den alten Sinopien sehr. Mit ihnen teilen sie den immer noch keimenden Status der Praxis sowie den expliziten Werkzeugcharakter. Sie sind Vorbereitung, die auf anderes deutet: dort auf das Kolorieren, hier auf die Konstruktion (die erst durch einen Unfall, einen Vorgang der Beseitigung sichtbar geworden ist), dort auf das Finish der wundervoll fein gefärbten Haut, hier auf die konstruierte Sache. Ein Schicksal, das diesen Zeichnungen eine zweite Existenz schenkt – nicht mehr geheim, sondern nun gespenstischer, fantastischer Natur, buchstäblich unheimlich. Wie die alten Vorzeichnungen in Rot mögen diese hier in Schwarz das eine Mal äußerst gewissenhaft und zielsicher, ein anderes Mal trivial und weitschweifend sein, ein Zusammenspiel von Verdichtungen und innerer Leere; doch auch wenn sie aus einem gemeinsamen Atelier stammen, lassen sie eine persönliche Note, einen privaten Klang spüren. Ihr Erscheinen und ihr Druck sind

Folge eines Unglücks, eines unerwünschten Ereignisses – eines Zusammenbruchs, der Gewalt der Zeit oder der Unmöglichkeit, Körper oder Gestalt des Werkes anzunehmen –, und dennoch ergab sich daraus eine unverhoffte und einzigartige Gelegenheit für ihr Überleben in der Öffentlichkeit und für die Anteilnahme der Gesellschaft. Sinopien und Notizbücher – beide gehören zu den veralteten Techniken, stellen Gesten und Kenntnisse dar, die einem stillen und unbemerkten Verschwinden immer näher kommen: Sind sie doch für die aufgeregte und gereizte Sensibilität unserer Zeit kaum attraktiv, sondern vielmehr langsam und aufwändig genug, um zu stetiger Überlegung, zu Verzögerungen, Pausen und Neuanfängen anzuregen, und daher weit entfernt von den Maßstäben der Effizienz und Funktionalität. Wenn wir uns jedoch vorstellen, dass die vielen Seiten der Zeichenhefte aus ihrer Bindung gelöst und einzeln auf einem Tisch ausgebreitet würden, so würde mit größter Schärfe deutlich, dass es unmöglich wäre, sie gemäß einer linearen Reihenfolge oder fortschreitenden Entwicklung aneinanderzulegen, sondern dass sie viel eher zu konzentrischen und spiralförmigen Relationen tendieren. Trotz der großen Zeitabstände herrscht in den Heften eine befremdliche Synchronie vor, eine Umkehrbarkeit und Wechselseitigkeit, die sich der genauen Datierung widersetzt und die Blätter im Zeitgenössischen verankert.

Architekturen in Schwarz, ins Schwarze spielend, gemischt und aus bloßem Schwarz lebend: verborgene und schwache Spuren, gleich jenen fernen roten Linien «gegeben zu zeigen was nicht ist, aber sein könnte».

• • •

**Sinopie** – *Nel libro XIX di Origini, al capitolo decimo settimo, De Coloribus, Isidoro fissa il campo semantico del termine sinopia: «Sinopis inventa primum in Ponto est: inde nomen a Sinope urbe accepit. Species eius tres: rubra et minus rubens, et inter has media». Già Plinio (Naturalis Historiae, XXXV, 50. 32) aveva battezzato con sinopis pontica la tonalità rossa propria della tavolozza tetracromica degli antichi maestri, clarissimi pictores, Apelles, Aetion, Melanthios e Nikomachos. Il pigmento – una terra naturale grave, pastosa, color del fegato secondo Dioscuride – poteva provenire da Lemno, forse il migliore, dall'Egitto o dalla Cappadocia, ma nel Ricettario fiorentino – fine XV e prima metà XVI secolo – se ne ricorda l'oramai grande possibilità di approvvigionamento potendosi valere non solo delle rare e costose terre orientali ma del cosiddetto bolo armeno. Nel suo celebre trattato, Cennini invita colui che vuol lavorare sul muro – «ch'è 'l più dolce e il più vago lavorare che sia» – a impiegare sull'arricciato «un poco di sinopia senza tempera, e col pennello puntio sottile va' tratteggiando nasi, occhi e capellature, e tutte estremità e intorni di figure; e fa' che queste figure sieno bene compartite con ogni misura, perché queste ti fanno cognoscere e provedere delle figure che hai a colorire» (LXVII). Il libro, una summa della sapienza della bottega di scuola giottesca, testimonia dell'impiego del «rossaccio» come strumento di*

finitura dell'abbozzo a carbone e «ocria senza tempera» approntato come prima guida alla pittura. Di questa complessa tecnica, propria dei «vecchi moderni», già dalla metà del secolo quindicesimo non sembra rimanere granché; a essa infatti sovvenne dapprima l'impiego della quadrettatura e dello spolvero e successivamente l'uso di grandi cartoni impastati a colla di farina. Le pagine di introduzione delle Vite vasariane – Pittura, XVI – ci attestano il successo delle recenti pratiche affinché sia possibile il passaggio di scala e «l'opra venga giusta e misurata» non facendo menzione dell'antica consuetudine di lavoro. Parimenti la stessa terra di Sinòpe cadde in disgrazia progressivamente sostituita dalla polvere di cinabro o da misere terre color del mattone.

Per vicende difficili da prevedere la parola doveva tuttavia ritornare nella letteratura d'arte specificatamente italiana del secondo novecento con un bagaglio di inattese assonanze e valori di senso. Il fattore determinante fu una strategia di conservazione e di salvaguardia della pittura parietale centrata sul metodo dello strappo. Con tale espressione si intendeva, tra gli anni cinquanta e sessanta, il distacco dei sottili intonaci dipinti dalle loro originarie muraglie con il conseguente tornare alla luce delle tracce preparatorie a essi sottostanti. Da qui un ultimo genere, un'ulteriore tipo, che già Mario Salmi aveva avuto modo di segnalare molti anni addietro: la sinopia. Ugo Procacci in un suo importante studio del 1960 sottolinea come le trasformazioni della prassi abbiano comportato un radicale riordino nella stessa assiologia dei segni. Se l'azione del maestro trecentesco accadeva diretta, senza mediazioni, in fronte all'impasto scabro del muro secondo la libertà e la potenza del suo ingegno le spolverate e i calchi del pieno rinascimento fratturano la continuità dell'operare nei due spazi e nei due tempi del progetto – il disegno di studio, generalmente di piccola dimensione, elaborato fuori-opera – e della successiva riproduzione meccanica – l'ingrandimento per tramite della rete su foglio e infine la sua trascrizione passiva per foratura o pressione sulla calce. I resti delle fatiche di Andrea Orcagna nella cappella maggiore di Santa Maria Novella a Firenze provano che lo spolvero era artificio noto anche in epoca medievale ma lasciato ai soli aiuti di bottega per la realizzazione delle ornamentazioni o delle parti ritenute di minor pregio. Seppure luogo frequentato dalla grafia originale dell'autore la superficie delle sinopie fu sempre intesa come una superficie di servizio, di sacrificio; ciò significava la possibilità di pentimenti e varianti, tentativi e sperimentazioni, al punto di essere talvolta un campo per le esercitazioni della mano dei novizi. Un universo sovente delineato con pochi e assai forti profili – Masolino da Panicale, Il sogno di Eraclito, Sant'Agostino a Empoli – ma talvolta congestionato di figure, oggetti, architetture detagliate con meticolosità – Lorenzo di Bicci, La Madonna con il bambino, Tabernacolo del Madonnone a Firenze. Sensibilità, attitudini, tecniche diverse il cui destino avrebbe accomunato sotto uno strato di intonaco per il colore posto in fresco: compiuta la traversata la barca è da incendiare.

Le pagine dei taccuini che serbano le descrizioni e i progetti di seguito raccolti assomigliano molto alle passate sinopie. Con loro condividono uno stato ancora germinale della prassi e il loro esplicito carattere strumentale, predisposizione di mezzi finalizzati

*a qualcosa d'altro – là il «colorire» qua la costruzione – e che solo un infortunio, un processo di rimozione ha portato all'evidenza – là dell'ultima meravigliosa pelle finemente colorata, qua della cosa costruita. Un destino che dona a queste scritture una seconda esistenza non più segreta ma di natura spettrale, fantasmatica, letteralmente Unheimlich. Come furono i segni in rosso anche questi in nero possono essere assai scrupolosi e orientati all'azione futura o fatuamente digressivi, il compendio di ristagni e carenze interiori e comunque, anche se sorti nel luogo condiviso dell'atelier, sempre con qualcosa che suona come un accento personale, un timbro privato. La loro emersione o stampa è conseguenza di una sciagura, di un evento non augurabile – il crollo e l'azione violenta, cancellatrice, del tempo o l'impossibile prender corpo ed esistenza della fabbrica – e purtuttavia da cogliere come un'insperata e unica opportunità concessa per una loro sopravvivenza pubblica, una partecipazione civile. Sinopie e quaderni, sono ambedue figli di tecniche desuete, di atti e sapienze prossime a un'inavvertita sparizione: poco seducenti per l'eccitata quanto accecata sensibilità dei nostri giorni e sufficientemente lente e laboriose per essere sottoposte a continui ripensamenti e indugi, esitazioni e contemplazioni, soste e ricominciamenti, cioè a qualcosa che non si addice agli indici di efficienza e prestazione imperanti. D'altra parte supponendo le molte pagine dei taccuini liberate dalle cuciture e sparse su un medesimo tavolo apparirà con maggiore nitidezza l'impossibilità di disporle convenientemente secondo una successione lineare o un'evoluzione progressiva quanto la loro inclinazione all'andamento concentrico e spiraliforme – nonostante l'arco di tempo trascorso domina nei quaderni una strana sincronia, una reversibilità e reciprocità che contraddicono l'esatta datazione e che rendono i fogli fra loro contemporanei.*

*Architetture al nero, fatte e impastate di nero e nel solo nero viventi: nascoste e deboli tracce che, al pari delle lontane linee rosse, «danno a dimostrare quello che non è, sia».*



Sen - I santi carolite nella notte trascina, che  
 girano ogni giorno le ruote mola del mondo,  
 in pace fra le stelle, gli asteroidi, le piogge  
 delle nuvole, con le orecchie distaccate di terra  
 e le cellule del cervello che si trasformano  
 in foglie polverose, le dita intaccate  
 alle nubi, unite a Thor e ad Agamemnon,  
 ai reami e alle cose non note!

Comac - Heineke, Tra Richard Kasper, 1965 -

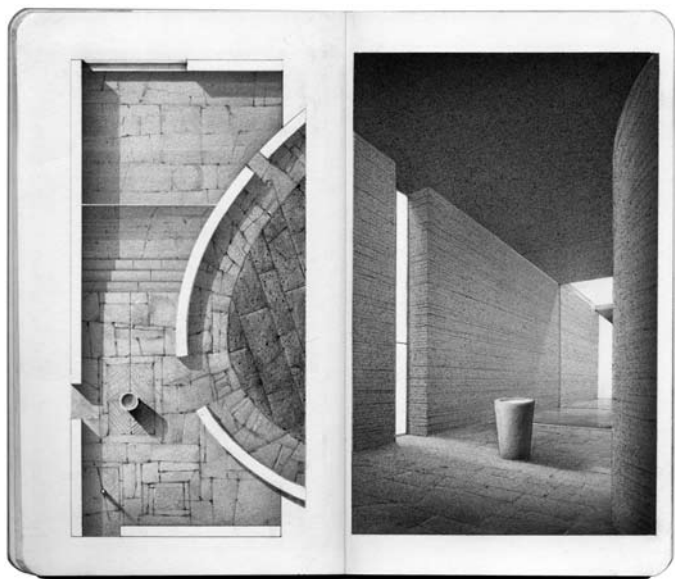
Torbo, orda tellurica dell'... tra monumenti  
 e dissoluzioni individualistiche e sconquanti,  
 affonda nel tutto indistinto...

- labro / pafume → coratca, "toro"-medicines
- labro → natura morta, + look  
 intento (domande: o dei  
 apparenze questo labro...)
- pafume → intatto

Zeit - Valley - Quarlan -  
 Roca - Fobus

4 x 25 - Folio  
 8 pette : 1 m x 1 m h 2 m  
 8 pette : 1 m x 1 m h 1 m + f = 1 m x 1 m  
 1 pette : 1 m x 2 m h 2 m







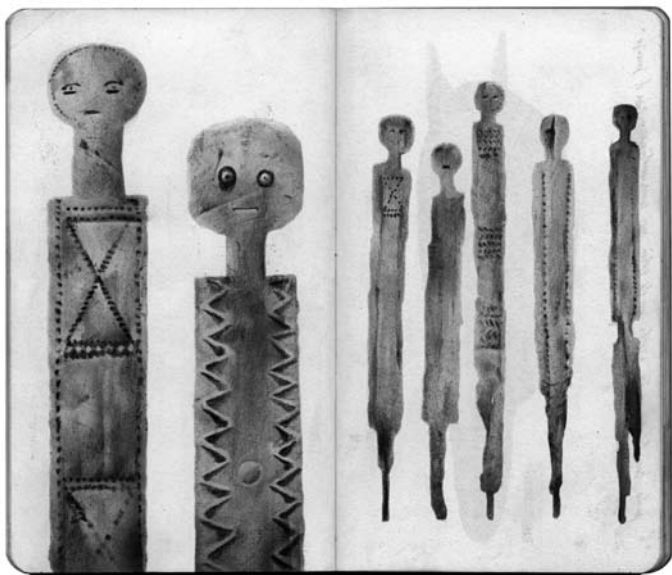




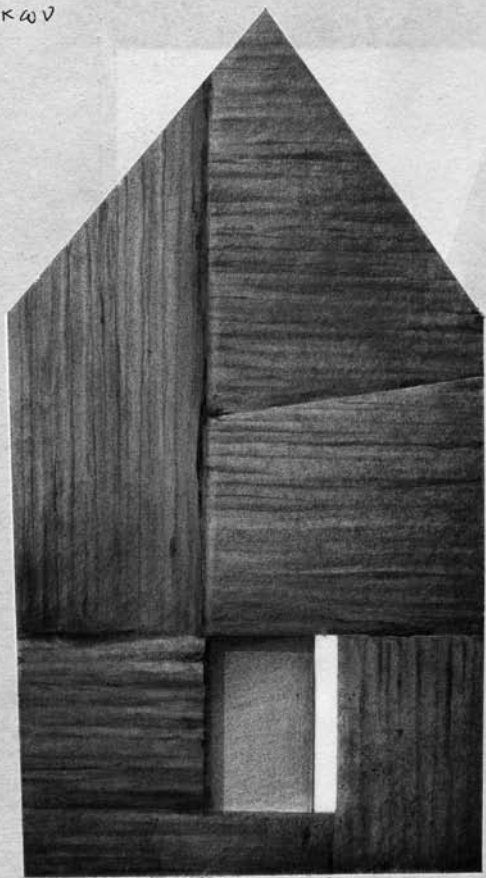
da Nicola Andriopoli di Pontano  
(Governatore delle Case!) → rivoluzione abbate  
Galasso, evocato da COSTANTINI

alle ripe  
San Marco —

Comunità [gli uomini] la Teja di Lapla —



ΕΙΚΩΝ



## 2 | Oikos

Es beginnt, sich erinnernd und zeichnend, mit dem Engel in Cardoso. Ein Engel auf der Säule, mit verstümmelter rechter Hand trotz scheinbar jugendlichen Alters, dessen marmorne Kleider von einer unvorhergesehenen Brise bewegt scheinen, mit diesem einzigen Fuß im Gleichgewicht auf einer Kugel, gleich anderen Allegorien des Zufalls oder der Glücksgöttin. Er ist ein Engel des Volkes, ohne Vater und aus einem Bergdorf stammend, wehrlos und beschützend, ein überlebender Engel – es ist noch nicht lange her, dass die Wasser der Vezza Häuser und Bäume, Steine und Tiere, Erinnerungen und Menschen mit sich gerissen haben. Dieser entronnene Engel, zäh und heiter, wird angedeutet, als wäre er eine unenträtselbare Schrift, ein Symbol – eine Hieroglyphe – des Wohnens selbst. Was ist im Grunde Wohnen, wenn nicht das Bauen – oder zumindest das Versprechen, die Erwartung und die Hoffnung – einer Leerstelle, eines Intervalls zwischen Abschluss und Verschwendung für diejenigen, die nirgendwo bleiben können – «Denn Bleiben ist nirgends». Le Corbusier vermerkte im Magazin *Domus* von 1937: «Es existieren vielerlei Definitionen für Architektur. Hier die ausdrücklichste: die Architektur ist die Konstruktion eines Unterschlupfs. Hierher begibt man sich zum Schutz von Körper, Herz und Denken». Im Deutschen teilen sich die Worte für Haus (Heim) und Vaterland (Heimat) die Wurzel des Wortes heimlich: Das Verbergen ist vor allem eine Strategie der Verteidigung, der Zuflucht, des Trostes. Eine Zäsur, ein Riss, eine Zusammenhangslosigkeit im beständigen und perfekten Mantel der *physis*, in die wir geworfen sind, wo die Besiedlung einiger ihrer Teile möglich wäre, die Umfangsmessung eines *locus*, wo eine neue, wenn auch temporäre Ordnung der Dinge gilt und wo man eine neue Herrschaft ausübt. Man denke an den planimetrischen Aufbau des Tempels des Horus in Edfu, der die *cella* des Heiligtums mit fünf konzentrisch gemauerten Ringen umschließt, um so eine Bedingung des Ausschlusses, der Unsichtbarkeit, der radikalen Fremdheit von seinem allernächsten Inneren vorzuschreiben. Also eine Diskontinuität, die *simulacrum* ist des Schutzes und der Andacht, Wahrung und Pflege einer Intimität. Der einzige Punkt – «Aber weil Hiersein viel ist...» –, an dem in Frieden zu bleiben keine trostbringende, anspielungsreiche Formel ist, sondern Übernahme einer konkreten Aufgabe, einer aktiven Verantwortung. Ein Programm des Tuns und Ausdruck einer Fähigkeit zu machen, einer *téchne poietikè*. Das Haus ist wie jener Tempel/Schrein oder Ort, über den Heinz Kähler schrieb, an dem alles, was uns umgibt, mit größter Intensität und Energie erklingen kann und wo das Nachforschen über «das Sagen



der Dinge» zum Wesentlichen wird – «Dinggedicht» (die Dinge sind auch insbesondere die Dinge, über die man spricht...). Es wurde öfters darauf hingewiesen, wie dieses Verlangen nach Stabilität, nach Stillstand, einerseits dem Scheitern vorbestimmt sei – *constant aeterna positumque lege est / ut constet genitum nihil* –, aber andererseits auf Grund des Wunsches nach einer Nachfolge, einer Überlieferung, einer Nachkommenschaft, d. h. des monumentalen Reflexes der Architektur, des Versprechens einer ihr eigenen, weiteren Bestimmung andauert. Und auch wenn die Katastrophe vertagt wäre, gäbe es keine Garantie, dass diese unverhoffte Dauer, dieses Bestehen einer erbauten Erinnerung, den Brunnen der selten glücklichen Wunder enthielte und sich damit nicht der Starre und der Eiseskälte einer toten Natur oder der Endgültigkeit ohne Ausweg eines Grabes näherte. Das Haus als eine Höhle, ein letztes Nest, eine unnachsichtige Vorrichtung des Ausschlusses und der Sicherheit – Elfenbeinturm, *Intérieur*, Museum, Loch, Falle – aus der man nicht fliehen will: «dann weiß ich genau, dass hier meine Burg ist, die ich durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen habe, meine Burg, die auf keine Weise jemandem anderen angehören kann und die so sehr mein ist, dass ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren». (Franz Kafka, *Der Bau*)

Und dann jener dunkle Engel, fast ohne Gesicht und Gefühl, des Alberto Savinio. Ein Engel, der im Vergleich zu seinem Mitbruder aus den Apuanischen Alpen so fein in seinen Linien gezeichnet ist. Trotz des früheren Aufenthalts des jüngeren der beiden Dioskuren in Poveromo handelt es sich hier ohne Zweifel um einen Botschafter aus den städtischen Scharen und nicht den ländlichen, einen Besucher von mühelosen und offenen Ebenen, der an die gefährlichen, von Wäldern umgebenen Wiesen wenig gewöhnt ist. Ein leichter, länglicher und wandler Engel, der gewiss nicht überwältigt und bestürzt ist von der Geschichte und seiner aus Zerstörung und Ruin bestehenden Welt, im Gegenteil: Genauer betrachtet, scheint sein ruhiges und nie aus dem Gleichgewicht geratendes Gleiten das natürlichste zu sein, ein glückliches Mühen ohne Hindernisse in der freien Luft wie nach einem Gewitter, wenn das gewaltige und glänzende Licht wie neuerschaffen wirkt und «die Fülle der Erde und den Glanz des Himmels» zeigt. Ein Flug, dessen Bewegung die elegante und gleichmäßige Geste des Schwimmers nachzeichnet. In der Tat sind Luft und Wasser Elemente, die sich viele Eigenschaften teilen, unter anderem den Widerstand gegen jegliche Trennung oder Aufteilung, so dass jeder Versuch ihrer habhaft zu werden, trotz den fortgelaufener räumlicher Umstürze, eine abgründige Vorläufigkeit bewahrt, wie sie jedem Ziel und jeder von den Vorrichtungen der Technik mitgerissenen Emanzipation eigen ist. Und sein Bleiben, das mehr einem Vaterland – Gehöft, Viertel, Gebäude, Garten, Zimmer – oder einem Kanon oder einer Ortung zugehört, ist dem Eindringling näher, dem Fremden, dem Wanderer, demjenigen, der nie vollständig zuhause ist,

weil er den Führungen, die trösten und Rat und Stütze anbieten, enthoben und dem Verfall ausgeliefert ist. Es ist eher das provisorische und unverankerte Wohnen des Exilanten, *paroikein*, als jenes stabile und befriedete des Städters, *katoikein*. Vom schiefen Rahmen einer Tür aus gesehen, ist sein Profil eine Mahnung zur Reise, eine Einladung, sich aus den eigenen Bedingungen und der fatalen und endgültigen Erbschaft des *in-genuus* herauszureißen, um sich dem Offenen, dem Abenteuer, dem Wiederbeginn anzuvertrauen; eine Befreiung und Auferstehung aus dieser Häftlingsexistenz, eingehauen und wieder eingeschlagen wie der rostige Kopf eines Nagels, von dem demütigenden Leben in Ketten, das Emmanuel Lévinas *l'être rivé* nannte. Jenseits des pathetischen schmiedeeisernen Geländers, der Grenze, die zugleich bindet und trennt, findet man, sobald man sie ohne schützende Schilder übertreten hat, den Weg, sozusagen die Beendigung des Geheimen, dieses letzten Klanges jedes Inneren und jedes Zurückziehens; ein Anhalten in der Bewegung, im Gehen, im Takt der Schritte, befreit vom Albtraum der Eroberung, des Besitzergreifens, der Souveränität. In der Tat leiten sich das italienische *abitare*, das französische *habiter*, das spanische und portugiesische *habitar* vom lateinischen *habitare* ab, der Frequentativform des Verbs *habere* (haben).

Die Orte sind weder die Umzäunungen, die Tempel, noch die festen Grundsteine, auf denen man die Häuser baut, sondern vielmehr die Pisten, Pfade, Straßen, Brücken, Pässe: ein *addio* und ein Abschied, eine andere Ordnung und ein anderes Gesetz – *nomos*. Wenn die Gewohnheiten den unendlichen Impuls der Welt mildern, kommt uns der Gesang jenes fremden und unbekanntenen Engels zu Hilfe, der klar und befehlend klingen wird wie jener des Dichters: «Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!»

• • •

**Oikos** – *Si inizia richiamando alla memoria e disegnando l'angelo di Cardoso. Angelo stilite, monco della mano destra nonostante l'apparente giovane età, le cui vesti di marmo risultano mosse da una brezza inavvertita e con quell'unico piede in equilibrio su una sfera, al pari di tante allegorie del Caso o della dea Fortuna. Angelo del polo, di padre anonimo e di borgo montano, indifeso e protettore, angelo sopravvissuto – non è passato molto tempo da quando le acque del torrente Vezza hanno travolto case e alberi, pietre e bestie, ricordi e uomini. Accennare a questo angelo scampato, tenace e sereno, come fosse una scrittura indecifrata, come una figura – un geroglifo – dell'abitare stesso. Che cosa è al fondo abitare se non la costruzione – o almeno la promessa, l'attesa e la speranza – di una spaziatura, di un'intervallo tra chiusura e dissipazione per coloro che non «possono restare in nessun dove» – Denn Bleiben ist nirgends. Le Corbusier, nel 1937, sulla rivista Domus così annotava: «esistono molteplici definizioni dell'architettura. Ecco la più espressiva: l'architettura è la costruzione di un rifugio. Si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero». Nelle parole tedesche la casa Heim, la*

patria Heimat, condividono la radice della parola segreto heimlich: il nascondimento è innanzitutto una strategia di difesa, di tutela, di assicurazione. Una cesura, uno strappo, una sconnessione nel manto continuo e perfetto della phýsis in cui siamo gettati dove sia possibile la colonizzazione di alcune sue parti, la perimetrazione di un locus dove seppur temporaneo valga un nuovo ordinamento e si eserciti un nuovo dominio. Si pensi all'ordito planimetrico del tempio egizio di Horo a Edfu – Età Tarda – che cinge la cella del sacrario con cinque anelli concentrici di murature tali da determinare una condizione di seclusione, di invisibilità, di radicale estraneità dal suo intorno più prossimo. Una discontinuità dunque che è simulacro di protezione e di raccoglimento, di salvaguardia e cura di una intimità. L'unico punto – Aber weil Hiersein viel ist... – dove restare in pace non sia formula consolatoria, allusiva, ma assunzione di un impegno concreto, di una responsabilità attiva. Un programma del fare ed espressione di una capacità fabbrile, di una téchne poietikè. La casa come quel tempio!scigno, Schrein, di cui ha scritto Heinz Kähler, ovvero il luogo dove ciò che ci circonda può risuonare con maggiore intensità ed energia e dove diventa essenziale la richiesta a «dire le cose», Dinggedicht (le cose sono anche innanzitutto le cose di cui si parla...). È stato più volte avvertito come questo anelito alla stabilità, alla stasi sia programma consegnato al fallimento – constant aeterna positumque lege est / ut constet genitum nihil – ma persiste anche in ragione del desiderio di una successione, di un tramandamento, di una posterità, ovvero il riflesso monumentale dell'architettura, la promessa di una sua destinazione ulteriore, di un dopo. E anche quando la catastrofe sia rimandata non c'è garanzia che questa durata insperata, che questo consistere del ricordo edificato non si riveli la fonte di miracoli non sempre felici, accostandosi alla rigidità e al gelo di una natura morta o alla definitività senza scampo di una tomba. È la casa come tana, la casa come ultimo covo, un dispositivo implacabile di esclusione e sicurezza – una torre d'avorio, un intérieur, un museo, una caverna, una trappola – da cui non si vuole evadere: «la mia rocca strappata al suolo renitente, raspando e mordendo, pestando e pigiando, la rocca che non può in alcun modo appartenere ad altri ed è talmente mia che in fin dei conti vi posso anche accettare dal nemico la ferita mortale, poiché il mio sangue imbeverebbe il suolo mio e non andrebbe perduto». (Franz Kafka, La tana)

E poi quell'angelo scuro, quasi privo di volto ed emozione, di Alberto Savinio. Angelo assai raffinato nelle sue linee se paragonato al confratello dei monti apuani. Nonostante i trascorsi al Poveromo del più giovane dei due Dioscuri qui si tratta di un messaggero senza dubbio appartenente alle schiere di città e non di paese; un frequentatore di agevoli e ampie pianure poco avvezzo a conche accidentate affogate nei boschi. Angelo leggero, allungato e fluttuante, non certo travolto e sbigottito dalla storia e dal suo mondo materiato di distruzione e rovina; anzi a ben vedere pare proprio che il suo planare così tranquillo e mai squilibrato sia del tutto naturale, un felice sbracciarsi senza ostacoli nell'aria fine e pulita di un dopo temporale quando la luce violenta e brillante sembra affatto nuova e manifesta «la ricchezza della terra e lo splendore del cielo». Un volo il cui movimento calca il gesto elegante e cadenzato del nuotatore e in

effetti aria e acque sono elementi che condividono molte proprietà e tra queste l'opposizione pertinace all'essere divise o spartite sì che la loro occupazione, nonostante le rivoluzioni spaziali succedutesi, serba una precarietà abissale propria di ogni traguardo e di ogni emancipazione trascinate dai dispositivi della tecnica. Così più che appartenere a una patria – un borgo, un quartiere, un edificio, un giardino, una stanza... – o a un canone, o a una localizzazione – Ortung –, il suo soggiornare è prossimo a quello dell'intruso, dello straniero, del migrante, di colui che non è mai pienamente a casa poiché scardinato da guide che consolano e offrono assistenza e consegnato alla caducità. È il dimorare provvisorio e privo di ancoraggi dell'esiliato, paroikein, piuttosto che quello stabile e pacificato del cittadino, katoikein. Scorto dalla cornice sghemba di una porta il suo profilo è una sollecitazione al viaggio, un invito allo strapparsi dalla propria condizione e all'eredità fatale e inappellabile dell'in-genuus per affidarsi all'aperto, all'avventura, al ricominciamento; un affrancamento e una resurrezione da quella esistenza prigioniera, infissa e ribattuta come la testa rugginosa di un chiodo, da quella vita umiliata e incatenata che Emmanuel Levinas aveva nominato l'être rivé. Al di là di quella patetica balaustra di ferro battuto, oltrepassato quel bordo che ripara e separa, privi di scudi protettivi, si incontra il cammino, vale a dire la cessazione del segreto, quest'ultimo timbro di ogni interno e di ogni ritrazione; un soggiornare nel movimento, nell'andatura, nella cadenza del proprio passo, liberati dall'incubo della conquista, del prender possesso, della sovranità – è documentabile come l'italiano abitare il francese habiter, lo spagnolo e il portoghese habitar derivano dal termine latino habitare frequentativo di habere, avere.

I luoghi non sono solo i perimetri, i recinti, i templi né le basi stabili dove piantare casa ma anche le piste, i sentieri, le vie, i ponti, i valichi: un addio e un congedo, un altro ordinamento – Ordnung – e un'altra legge – nomos. Quando le abitudini attenueranno l'infinito spiccare del mondo ecco in nostro soccorso il canto di quell'angelo forestiero e sconosciuto che risuonerà limpido e imperativo al pari di quello del poeta: «Non leggere più – guarda! / Non guardare più – va'!» – «Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!»

è la salute cosa, è lo altro caso,  
sare le altre cose, sono le salute cose.

Marco Levi:

Vi ho chiamato alla campagna di una città, costruita, possib  
è immediatamente verificabile. Ho visto di minime cose spiate  
e mai. Vi ho creato in tutti paesi gli abitanti di una città son  
tutti, e tutte sono le cose. Una città che si è rivelata, quando la  
chiesto con il telefono da dove, in che momento agli amici  
coltore a pittori, scultori, architetti, fotografi, scultori, costruttori,  
professionisti, tecnici e meno famosi, si costruisce di una  
città. Possibilità come un'opera artistica.

(...)

Vi è passato con gli occhi alle spiccate e a pezzi della  
si vedevano sui monti e sulle valli dominanti (...). E si vede  
malinconia per alcuni esultativi, talora parabolica. Tutti per  
questi motivi: sui monti compaiono in modo tipico  
come potremmo dire, una cosa che vogliono vedere in una  
vista liquida. Una città aperta con il sole in una città con  
dalla quale nasce per ogni punto del mondo. Abito una  
città in cui per questo che la città sia comune, si trovano  
frequenti nella terra, appaiono ad ogni costo tutti  
sui suoi spazi. Tanti. Nella stessa esplorazione e esplorazione  
in continua e in continua, visto tutti i punti, vista  
vicinanza, città, stupore, ispirazione, visione. Vediamo il suo  
e l'alto. Vediamo da se stesso perché la città è una  
nella quale è mai possibile che tutti la città nella  
visti della città nelle dove sono nati.

(...)

COSMINARIC



In<sup>o</sup> abito -

(1-) forse a causa della luce gelida, dirsi, sotto  
 alcune piante dei alberi o strade tenute, della pioggia  
 da avvolge qui posto in una cella di rifugio  
 gli occhi sulle cose appaiono stranamente statici  
 e, anche quando muovono braccio e gambe, si  
 dice che la "azione al subitotot", la loro  
 portamento, sembra si svolge in un mondo de-  
 sceso in cui le cose sembrano fide al loro  
 posto per l'eternità: lo spirito di una vedova  
 di allora di una sua sorella sboccata, l'ang-  
 lo di una porta, qualche, le prospettive  
 esterne di una specchia?

(2-) Il stesso sole della strada sua e grande,  
 traverso delle case, dalla fine l'ora con le tende  
 chine dietro cui vivono delle persone, il riflesso  
 cede del muro, e anche la propria e l'altro,  
 il suo fessura monumentale e una forma di  
 stupido, anche il vuoto più tangibile -

Le distanze e le volute di bron-  
 ze piccole anche lo scolorito con una  
 matassa di fili estate con il polveroso -

sempre nell'America - Alcuni spunti da Lewis, Collier  
e il viaggio (1935). La campagna sarà sempre a fogli:  
preoccupazioni assolute - L'azione in alcuni casi ad una svolta  
mentale - Adesione totale e assoluta, definitiva - una per  
una, con maggiore o meno ben volere tra i due poli

Adesso - attenzione sulla sinistra di un'uscita  
- Note sparse e a disordine -  
Velocità della percezione e delle reazioni  
- VI e VII, VIII, altre.

Non va da prima per una trasformazione la parola,  
le cose, le immagini -> Appena si vide il racconto  
sull'isola di F. KAFKA, DER BOB. Anziché da  
manca di partecipazione in strano modo si approssima  
in un'epoca di nuovi ideogrammi.

das Mitgefühl, il "no" da "stato" e il  
das Aufgeben il "dato-in-scoperto".

Il prodotto è l'uscita in campo, ma senza inibirsi  
molto prima.

Subsequenza da libertà per nelle fattorie,  
nelle regole e in attesa dell'idea (nel più esse piante  
in natura).

collegio con la filosofia di Plotino (1938) - Poi andò a  
"2222" - Riva e la battaglia del 1938 per una  
idea del suo stato, con un esaltato (come ad esempio  
una di, in un'epoca di instabilità).



Alberto Savinio, *Paraggio di un angelo* (1932).

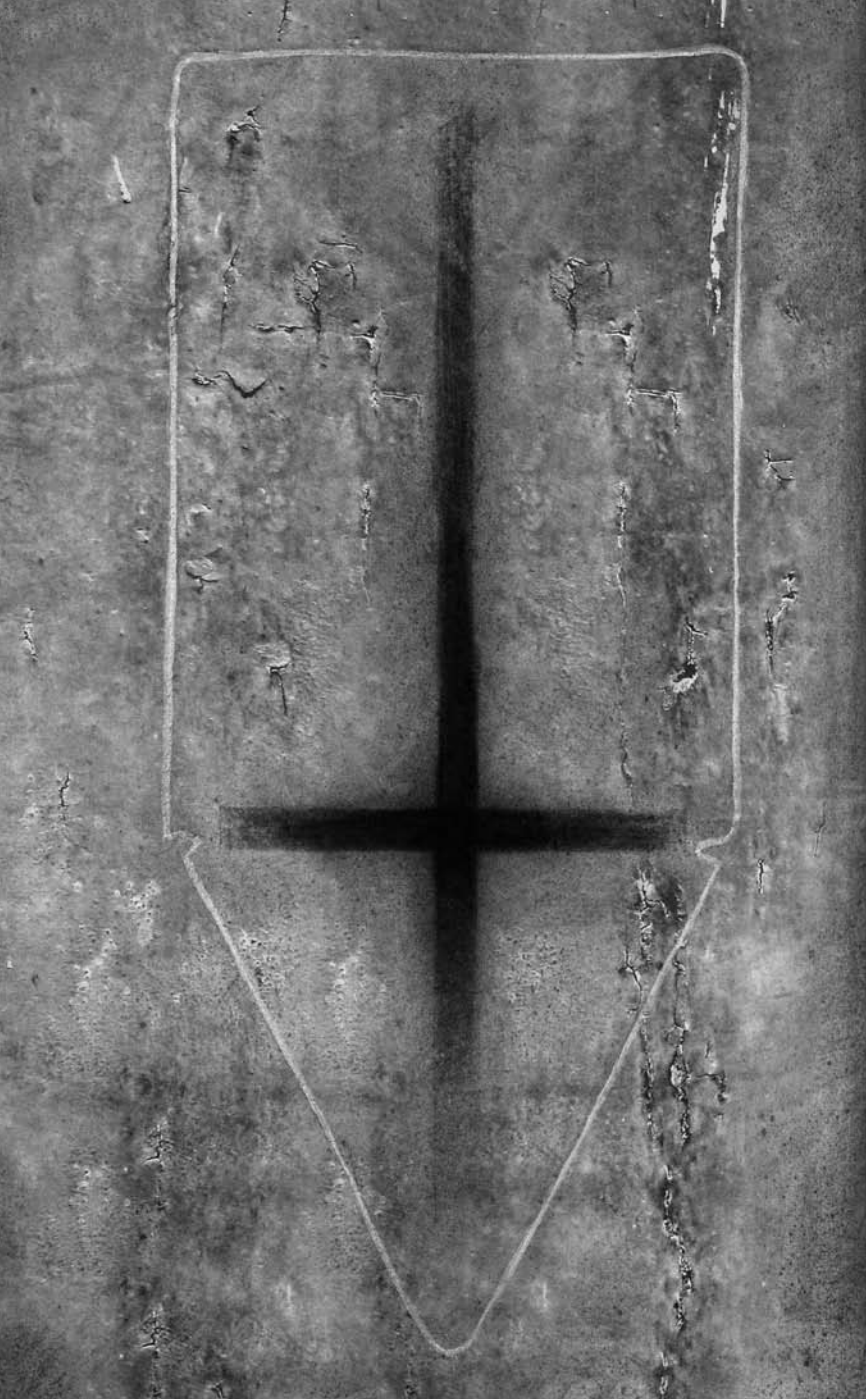
(In queste ore, quando Bifon l'ovato scendeva, verso  
noi, e affiorava con suoi pose libere - tutto prima di  
stipitarsi completamente, la vita di allora da non  
hanno più corpo si sostituisce a lungo, inerte,  
obliviosa. Ma capisce le cose. Ho scritto a più  
(L'ovato della sua, 4 settembre 1941, da una copia) -

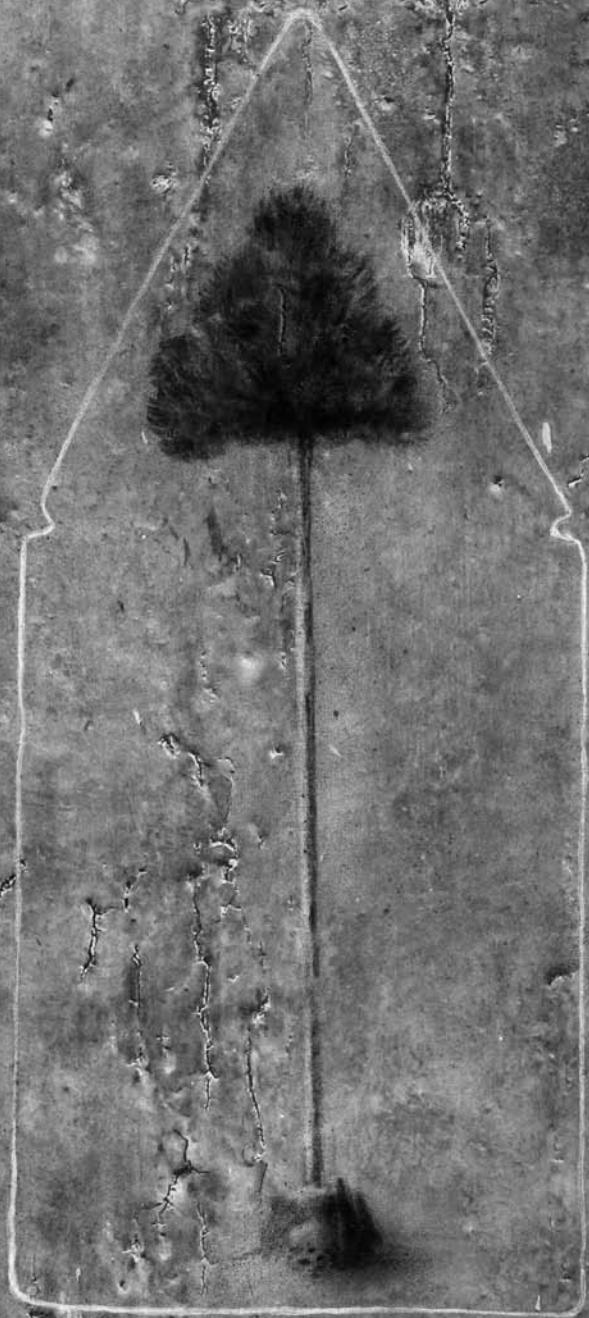
- come andava in al tempo della scissione  
- un orologio da "la fantasia del Remot" di Savinio,

"L'ovato luce semata da parate verde rose.  
Sui riflessi color scuro, e con scuro di tutto  
pose sanguine; sul lato in ombra i colori hanno  
un' intensità impalpabile; gli oggetti sembrano  
non esistere: si dissolvono, al tempo che  
fiorisce, torrate le colonne, nell'ora in cui gli  
Memmi mettono la parola alla loro esistenza.  
In, è così arrivato a respirare e siamo arrivati  
A PER LA SUA VITA NITIDA."











### 3 | Lust zum Wandern

Die Aufweichung und Auflösung der vielen Sprachen in einem gemeinen Jargon ist der fundamentale Zug der architektonischen Produktion des späten Kapitalismus oder des «Kapitalismus der 3. Phase» in der Terminologie von Fredric Jameson; ein Prozess der Homogenisierung und Anonymität im Gegensatz zu dem der Antike, die aus jedem Wort, jedem Begriff Eigennamen schuf. Die Architekturen neigen dazu, das zu verlieren, was die Literatur des 18. Jhs. den *caractère* des Werkes nannte als Ergebnis der Verflüchtigung des Begriffs «Typ» mit seinen Sinnelementen von Rang, *bienséance* und Maß. Wie eine Unschärfe oder ein Verlust der Physiognomie, die vom Handgemachten zu ganzen urbanen Branchen herabreicht und von da zu kompletten Bereichen des Territoriums: unbestimmte Artefakte, unbestimmte Städte, unbestimmte Welten. In dieses geräumige Bild müssen wir jene *quantité négligeable* einfügen, die trotz einer substantiellen Irrelevanz im hypertrophen Markt des Bauwesens die Aufmerksamkeit der Massenpresse okkupiert: eine Architektur, die in ihren Motiven und wirksamen Mitteln – das Neue als Wert an sich, der Regelbruch und der Effekt als *routine*, die Willkür als Anzeichen der Freiheit, der erbitterte Individualismus als Exorzismus gegen die gezähmte Masse, die Missachtung der fachlichen Identität als Preisgabe jeglicher erinnernden Vitalität – am Universum der visuellen Medien partizipiert und wie diese zur Phantasmagorie, zum Schock, zur Erschütterung neigt. Werke, die jenen Bruch der Konventionen simulieren, der die Heimat der Reformen des beginnenden 20. Jhs. war; die sich heute ohne jeglichen sozialen Auftrag als mimetische Reproduktion und Spiegelung der Phantasiewelt des Konsums ausgeben und dabei so banal wie flüchtig sind. Eine Unterscheidung, die nur aufgesetzt und dekorativ ist und sich mangels jeglicher Opposition zu den vorgefundenen empirischen Bedingungen als systemkonform erweist, parallel zur gesichts- und charakterlosen Spekulation. Eine Menge von Zeichen, Volumen und Infrastrukturen, die in ihrem penetranten und gleichgültigen Sich-Einrichten die syntaktische und figurative Autonomie der Orte entkräftet, indem sie eine neutrale wie passive Räumlichkeit präsentiert, die völlig zur Formbarkeit und zur Transformation in fieri tendiert.

Die Intuition bezüglich der präzisen Natur des Raumes, die ganz und gar nicht verallgemeinerbar ist, hat ferne Ursprünge: *Über Luft-, Wasser- und Ortsverhältnisse* von Hippokrates ist viel eher Verständigung und Vergewisserung über den Reichtum und die Unbeständigkeit der *physis* selbst als rationale, vor-

hersehbare Erforschung der Ursachen, die den Kreislauf des *pneuma* behindern können. Ähnlich wie für den Geographen und Mathematiker Poseidonius bricht sich auch für den wandernden Arzt das Ganze in unterschiedliche Einheiten, deren jede spezifische Qualitäten besitzt, die der gute Therapeut genauestens erkennen und einschätzen muss, weil davon die Gesundheit bzw. das Gebrechen des Körpers und Geistes eines Patienten abhängen wird: «Das soll jeder hellenische Mensch sich klarmachen, dass das hellenische Land, das wir innehaben, für die Leistungsfähigkeit wohl das günstigste ist» (Phillipos von Opus, *Epinomis*, 987d). Diese Topographie aus Punkten und Landmarken, Grenzen und bestimmbaren Begrenzungen wurde in unserer Zeit durch das Bild des Netzes bzw. der Isotropie, der Kontinuität und der Uniformität ersetzt. Es handelt sich um einen Übergang von der Dichte des *tópos*, seiner empirischen Prägnanz, zum *spatium* als Projektion des kalkulierenden Gedankens – *ratio* von *reor*, zählen –, also um den Unterschied, den Heidegger ausmachte zwischen Raum und *extensio*. Von dieser Abdrift, die nicht immer in der notwendigen Radikalität verstanden wird, besitzen wir jedenfalls einige explizite und brutale Ikonen, Fahndungsfotos ähnelnd. Wir verdanken dieses Porträt der bitteren Imagination des Superstudios, einem Atelier der neoavanguardia der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. In einer Krone aus verführerischen Schnappschüssen materialisiert sich die negative Utopie einer Ordnung – abstrakt und maßstablos, allumfassend und extrem –, welche von der technischen Beherrschung der Welt, die nur mehr als Behälter und Vorrat der Rohstoffe wahrnehmbar ist, aufgedrängt wird. Aufgeteilt in die Stränge unterschiedlicher Unternehmungen – *Supersuperficie*, *Istogrammi di Architettura*, *Monumento Continuo* –, präsentieren sich die Prozesse, welche die Lithografien der Gruppe auf Papier sichtbar gemacht hatten, keineswegs als Vorwegnahmen oder Allegorien zukünftiger Zeiten, sondern als Dechiffrierungen ihrer gegenwärtigen Bedingungen, als Ansichtskarten des Hier und Jetzt: Verbindung, Interdependenz, Entwurzelung, Aussonderung des *proprium*. Auch wenn dem aufmerksam streifen-den Blick die Aktionen der *tabula rasa* häufig und gewaltsam entgegneten, und so mächtig der «Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen» auch sein mag – die Erde bietet doch noch Überraschungen, noch Ereignisse, immer noch Vielfältigkeiten und unbezwingbare Artikulierungen. Der Augenblick, in dem leichtfertige Schlussfolgerungen beiseite gelassen werden und man einem Ort begegnet, als wäre er ein Bekannter oder ein Fremder, wird oft Besichtigung genannt. Jede Inspektion ist die Ahnung eines Übergangs, ist ein Spalt, eine Aushöhlung im Unbestimmten um schließlich zu enthüllen, was nicht überall ist, was aus diesem Platz diesen Platz macht, weit über die namengebenden Beschreibungen hinaus. Zeichnen oder Schreiben über einen Ort bedeutet vor allem, ihn vom Umgebenden zu isolieren, ihn zu begreifen als klare und scharfe Diskontinuität, als einen Bruch in der Ähnlichkeit, einen Rest, der übrig bleibt: bedeutet also das Eintreten in das Reich der Unterschiede und den Schutz des Archivs

unscheinbarer Ausnahmen. Eine Übung, die Beobachtung ist, d. h. eine Mischung aus feiner Aufmerksamkeit, Andacht, Anamnese – nach Jean Jacques Rousseau wurde die Zeichnung von Amor erfunden, der das Wort verachtete: Sie ist zwangsläufig eine Begeisterung, eine Verführung, eine Annäherung, also ein *ethos* der Nähe. Vielleicht könnten wir sie – obwohl entmachtet und verarmt – an die uralten Gebärden und Liturgien des Kultes heranrücken; in einer längst profanisierten und entzauberten Räumlichkeit versucht sie, ausgehend von der Einzigartigkeit dieser Stellung oder dieses Punktes, jenen Handlungen, die zum *homo religiosus* gehörten, einen Sinn und eine Hierarchie zu geben. Die Zustimmung für diesen Ort, die Wahl jenes Ortes ist eine auf widersprüchliche Regeln gestützte Neigung, eine von unheilbarem Widerspruch durchkreuzte Anrufung: weder Neugründung noch Wiederherstellung von Theogonien und Autoritäten im Verfall, auch nicht Rückkehr zu untergegangenen Praxen, sondern Interpretation und Aktualisierung einer Abwesenheit, Genealogie und Manipulation der von einer Finsternis hinterlassenen Spuren – der *locus* als Resultat von Absichten und vergangenen Taten, eher eine gefälschte Arabeske von Geschichten, die immer wieder zu ordnen und zu kombinieren sind.

Ogleich wir uns der allgemeinen Bewegung der Reduktion und des Schwundes bewusst sind und in jenem «flachen Babel» leben, das unsere Zeitgenossenschaft ist, müssen wir erkennen, wie in jedem Vorgang einer Nachforschung, in jeder gewöhnlichen *randonnée*, die Gelegenheit einer unbedeutenden, fehlbaren Auferstehung liegt, Balsam für die herrschende Blindheit: «Höchst liebevoll und aufmerksam muß der, der spaziert, jedes kleinste lebendige Ding, sei es ein Kind, ein Hund, eine Mücke, ein Schmetterling, ein Spatz, ein Wurm, eine Blume, ein Mann, ein Haus, ein Baum, eine Hecke, eine Schnecke, eine Maus, eine Wolke, ein Berg, ein Blatt oder auch nur ein armes weggeworfenes Fetzen Schreibpapier, auf das vielleicht ein liebes gutes Schulkind seine ersten ungefügten Buchstaben geschrieben hat, studieren und betrachten». (Robert Walser, *Der Spaziergang*)

• • •

**Lust zum Wandern** – *La macerazione e lo scioglimento delle molte lingue in un gergo comune è il tratto fondamentale della produzione architettonica propria del tardo capitalismo, o capitalismo della terza fase nel vocabolario di Fredric Jameson; un processo di omogeneizzazione e anonimato inverso a quello, antichissimo, che faceva dei termini, di tutti i termini, nomi propri. Le architetture tendono a smarrire quello che nella letteratura settecentesca veniva chiamato il carattere della fabbrica, quale esito dell'evaporazione dello stesso concetto di tipo con i suoi portati di rango, bienséance, misura. Come una sfocatura o una perdita di fisionomia che dal manufatto discende a interi comparti urbani e da qui a intere sezioni di territorio: artefatti generici, città generiche, terre generiche. È in questo più ampio quadro che dobbiamo collocare quella*

quantité négligeable che occupa il centro della pubblicitaria di massa nonostante la sua sostanziale irrilevanza nell'ipertrofico mercato edilizio. Una architettura che nei suoi motivi e nei suoi mezzi operativi – la novità come valore in sé, l'effrazione e l'effetto come routine, l'atto arbitrario come indice di libertà, l'individualismo esacerbato come esorcismo sulle moltitudini domestiche, il disconoscimento dell'identità disciplinare come esaurimento di ogni vitalità rammemorante – partecipa dell'universo dei visual media nella condivisa propensione alla fantasmagoria, allo choc, allo sconcerto. Opere che simulano quella «rottura delle convenzioni» che fu patrimonio delle riforme di inizio novecento e che oggi, prive di ogni incarico sociale, si danno come riproduzione mimetica e rispecchiamento dell'immaginario, banale quanto volatile, del consumo. Una differenza del tutto aggettivale e ornativa che nell'assenza di ogni opposizione alla condizione empirica trovata, risulta conformista e funzionale al sistema, parallela alla speculazione anonima e anodina. Un insieme di segni, volumi, infrastrutture, che nel loro installarsi – pervasivo e indifferente – smantellano l'autonomia sintattica e figurativa dei luoghi apparecchiando una spazialità neutrale quanto passiva, del tutto predisposta alla plasmabilità, alla trasformazione in fieri.

L'intuizione riguardo la natura puntuale, affatto generalizzabile, dello spazio vanta origini lontane; Arie acque luoghi di Ippocrate è comprensione e presa d'atto della ricchezza e non costanza della phýsis stessa ancor prima che razionale indicazione previsionale o indagine sulle causalità che possono danneggiare la circolazione del pneuma. Come fu per il geografo e matematico Posidonio anche per il medico ambulante l'intero si frange in unità distinte ciascuna proprietaria di qualità specifiche che il buon terapeuta deve correttamente riconoscere e valutare poiché sarà da esse che dipenderà la salute o l'infermità del corpo e dello spirito del paziente: «ogni Greco deve rendersi conto che il territorio ellenico, che noi abitiamo, è proprio il più favorevole allo sviluppo della areté» (Filippo di Opunte, pseudo Platone, Epinomide, 987d). A questa topografia fatta di punti ed emergenze, di confini e limiti individuabili, la contemporaneità ha sostituito l'immagine della rete, ovvero isotropia, continuità, uniformità – un transito dalla densità del tópos, dalla sua pregnanza empirica, allo spatium come proiezione del pensiero calcolante – ratio da reor, contare –, il divario che Heidegger fissava tra Raum ed extensio. Di questa deriva, talvolta non compresa nella dovuta radicalità, possediamo comunque alcune icone, esplicite e brutali al pari di foto segnaletiche. Dobbiamo tale ritratto all'immaginazione acida di Superstudio, un atelier delle neoavanguardie degli anni sessanta e settanta del secolo scorso. In una corona di seducenti istantanee si materializza l'utopia negativa di un ordine – astratto e transcalare, totalizzante e ultimo – imposto dal dominio tecnico a un mondo oramai avvertito solo come serbatoio e riserva di materie prime – Bestand. Scomposti seguendo il filo di più operazioni – Supersuperficie, Istogrammi di Architettura, Monumento Continuo – i processi che le litografie del gruppo hanno reso visibili sulla carta, lungi dall'esser anticipazioni o allegorie di tempi futuri, si offrono come decifrazioni della condizione presente, cartoline del qui e ora: interconnessione, interdipendenza, sradica-

mento, eliminazione del proprium. Tuttavia per quanto violente e diffuse si mostrino le azioni di tabula rasa e per quanto folto sia il «corteo trionfale dei dominatori di oggi» – in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen –, allo sguardo sollecito, allo sguardo radente, la terra alberga ancora sorprese, ancora accidenti, ancora molteplicità e articolazioni incoercibili. Il momento in cui si mettono in parentesi le conclusioni avventate e si va incontro a un posto, quasi che fosse un conoscente o uno sconosciuto, è spesso chiamato sopralluogo. Ogni sopralluogo è l'intuizione di un passaggio, è una fessurazione, uno scavo nel non-distinto al fine di rivelare ciò che non è ovunque, ciò che fa di quel sito quel sito, ben oltre le descrizioni nomotetiche. Disegnare o scrivere di un luogo significa innanzitutto isolarlo da un tutto più vasto, coglierlo come una discontinuità definita e intensa, una frattura nella somiglianza, un resto che eccede: ovvero un ingresso nel regno delle distinzioni e la salvaguardia dell'archivio di eccezioni inapparenti. Un esercizio che è osservazione, cioè un composto di attenzione scopica, raccoglimento, anamnesi – secondo J. J. Rosseau il disegno fu inventato, disdegnando la parola, da Amore: è inevitabile un trasporto, una seduzione, una vicinanza, cioè un'ethos della prossimità. Forse potremmo accostarło – per quanto depotenziato e impoverito – ad antichissimi gesti e liturgie culturali; in una spazialità oramai profana, disincantata, tenta quelle mosse che appartennero all' homo religiosus di costruire un senso e una gerarchia a partire dall'unicità di quella posizione, dall'unicità di quel punto. L'adesione al luogo, la scelta per quel luogo, è attitudine dallo statuto paradossale, una vocazione attraversata da una contraddizione non sanabile: né rifondazione e restauro di teogonie e autorità in sfacelo né ritorno a prassi tramontate quanto interpretazione e lavoro su una assenza, genealogia e manipolazione delle orme lasciate da una eclissi – il locus come risultato di intenzioni e peripezie trascorse, un arabesco spurio di storie sempre da ri-assettare e ri-combinare.

Pur coscienti del movimento generalizzato di riduzione – Reduktion – e svanimento – Schwund – presenti in quella «Babele piatta» che è la nostra contemporaneità, dobbiamo comprendere come in ogni percorso di indagine, in ogni familiare randonnée, alberghi l'occasione di una trascurabile, fallibile resurrezione, un balsamo per la cecità imperante: «con grande attenzione e amore colui che passeggia deve studiare e osservare ogni minima cosa vivente: sia un bambino, un cane, una zanzara, una farfalla, un passero, un verme, un fiore, un uomo, una casa, un albero, una coccola, una chiocciola, un topo, una nuvola, un monte, una foglia, come pure un misero pezzettuccio di carta gettato via, sul quale forse un bravo scolarretto ha tracciato i suoi primi malfermi caratteri». [Robert Walser, La passeggiata]





"I vadi del lago e alle custodie delle Tenne  
 avidi e shamir sono gli stmi (...) del servizio di lav.  
 (il campo pubblicitario - da anni qui sono in pieno a  
 partire da spontaneamente la Tenne sono "Pochi"  
 mihi e la Telle" (Avvisi 25,23).

Tabbathà ("marzo"): a parte l'uscita delle acque  
 da si ritirano nel Terzo giorno della cacciata.  
 Poi è l'uscita del Mare Rosso da si sposta su due  
 e per metà il pomeriggio poi è l'uscita del Terzo  
 Tabbathà da si ferma a se entrano il popolo sbucco sul  
 Tenne, proemio...

Natura / Antinomia (biennale 1978)

formant, vita organica, fondo a tela forata  
finita, fissata sul rostrale delle CRO-FOSSORAC  
postale, invecchiata

Regole come sistema dello scudipato fijo/pio  
Piede: paraggio antebiano, libero, della Morte  
Nona, della sua energia formata, produce  
Te....

"Non lavoro mai in luce e stupore e a notte  
de sua pittura e di vita - il simbolo di stupore  
e il NATURALE MANIFESTA, di sua scoperta."

Joanjan Pollet, 1947-48

"Le parole non mi pare d'acuto quando mi  
parlo e parlo della mia pittura - E mi imbraccio  
ho prodotto da ripeto di come trasformo  
in qual'io-ji altre forma d'espressione  
(....) di mio parole sarebbe note non, non  
alla VERITA' insita nelle cose - per nome  
e pittura mi hanno parlato e il mio lavoro  
è proprio un segno di trasformazione la mia  
esistenza - ..."

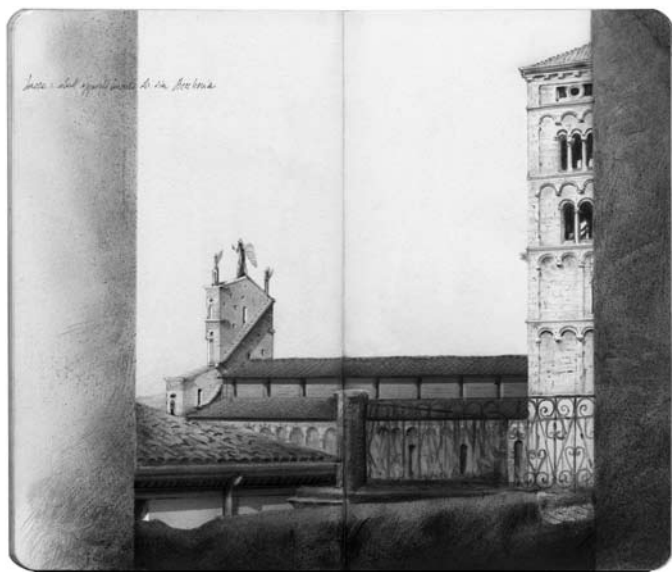
Alberto Panni, 1955

- Solitario - unitaria - anti-impulso, di fatto  
unito, spicchiato tra saccente e sacro  
casi diverse cose, dove è unito  
il colore delle trasformazioni....

(Natura)



*Interno del giardino di S. Maria*



Annali Encicli, "Asi dotta natura amolente, et parit non vici" .....  
San Nihil in hoc (Lena) 1995

Ipse dicitur et Mito -  
fugiam et intellectuale da vici a tenore prima  
Geometria (dote sic fa "espri sull'antico  $\varphi\theta\eta\zeta$ )  
 $\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\phi\omega\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ ) che raffi in una conata  
 $\pi\omicron\iota\varphi\omicron\varsigma$  (esempio fondatore di Tera) poudica  
sua. con determinata, un prodotto ( $\epsilon\pi\tau\omicron$ )

"giacche" tutto ad che c'è povero o in flosse  
Subito, Supra olei ed il mondo 4, 8, et -

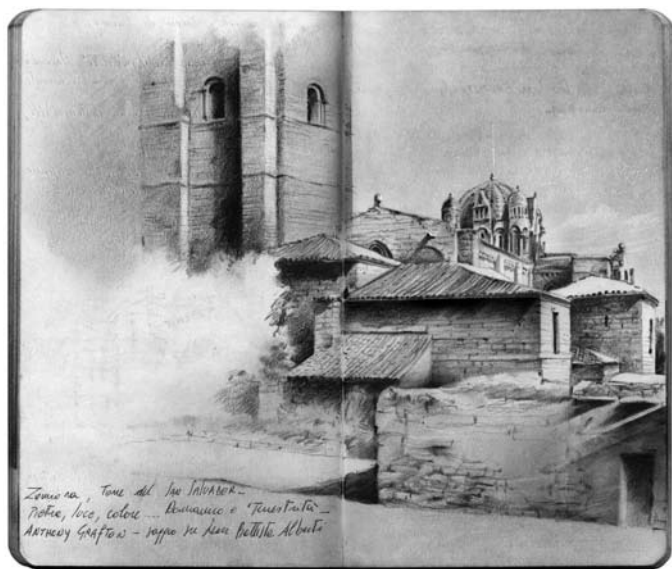
• NUNZI

Giulio, I Compositi

Celso, II libro dell'arte

Lucretio De Rerum Natura, libro primo n. 1, 10  
Mantua 1997





Zemio ca, Torre del San ILLIARCA -  
Pobles, lloc, colom... Estimant o 'Tinent' -  
Armedy Grafton - s'ajuda de l'illa d'Albora

si parlano delle Stucche/axe de Guà Pomedoro a Guastin - dipinto di pasta sul lato est del  
grande piccolo no - (Case de' Salloni - Brasi. Storia), Pomedoro etc - e Cafe di' occhio etc....)





Fratelli delle scuole antiche - (Pietrini) - Viareggio, piazza  
in una strada di Firenze.

C'è una porta che sta in un cortile di pietra.  
Graffiti antichi sono sulle pareti:

Enzole e l'Idra, Amore, corone di foglie,  
alberi, irisi e rose.

Non so mai più nelle case. E' come una chiesa frangi  
in alto il cielo ripose. Ogni cosa è nel suo luogo.

Quando Torino e Firenze, se vo per quelle strade,  
nel cortile entro e guercolo:

passano in alto le ruvide mura, di,  
come monti si ombra le pareti.

## 4 | Fortbestände

Es ist immer mehr Menschen bewusst, dass sich das Projekt der Architektur nicht in einer kartesischen, eisigen und menschenleeren Räumlichkeit eignet, sondern in einem Reich voller Anwesenheiten und Fortbestände. Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman hat hervorgehoben, dass sich dieses Etymon im Französischen in zwei Wörter spaltet: *survie* und *survivance*. Wenn *survie* benennt, was bleibt, das Entronnene, das glückliche Am-Leben-Bleiben nach dem Tod der anderen, spielt *survivance* auf das an, was noch bleibt trotz seines Verschwindens, seines Sich-Auflösens: Es ist die Rückkehr auf die Bühne, wenn auch durch Blinken und plötzliches Wiederaufleuchten, von Dingen und Ereignissen, die man als vergangen, unersetzlich zerstört oder verloren betrachtet hatte.

Die Zeichnung hat Umgang mit diesen beiden Domänen, diesen beiden Ordnungen des Sinns. In Europa, und nicht nur dort, ist jeder *locus* ein Vektor, der aus einer starken Aktion des Modifizierens resultiert: eine Schichtung so inkohärent wie beweglich, instabil, einer unaufhörlichen Manipulation ausgesetzt, die je nach Gelegenheit verlassene Landgüter und Straßen der Peripherie, Böden und vernetzende Technologien, *poderi* und *piazze* der historischen Zentren, Wasserstraßen und Brücken, geografische Erhebungen und Bauten vereint. Ein Zusammenspiel von Natur und Kunstfertigkeit, welches die materielle Konsistenz bildet, den umfangreichen Körper, die konkrete Situation, was die Disziplin gewöhnlich den Kontext nennt, und der, vielleicht auf Grund der Vielheit der beteiligten Ebenen, besser in den Plural zu setzen wäre – die Kontexte. Die Orographie und die Orientierungen, das pflanzliche und tierische Leben, die Temperatur und das Licht, der Regen und die Winde, die Düfte und der Lauf der Jahreszeiten, die menschliche Praxis und die geologischen Gegebenheiten sind nur einige der Stimmen eines umfangreichen Lexikons des Offensichtlichen, oder der Evidenzen, deren Inhalte nie vollständig erreichbar und wiederholbar scheinen. Der Ort kann deshalb gesehen werden als eine Ganzheit, heterogen und komplex, als das was bleibt, Frucht einer Dauer, eines Beharrens trotz immerwährender Zersplitterung jedwedes weltlichen Phänomens; der Entwurf bezieht sich immer auf diese resistente Passivität, dieses dunkle, taube Sein der Dinge, und von dorthin kann und muss er den Ursprung nehmen, die eigene Orthopraxis bestimmen und die eigenen spezifischen Ziele. Es handelt sich darum, ein Prinzip der Realität wiederzuerkennen, d. h. ein begrenztes, unidealistisches Handeln; minuziöse Wiederzusammensetzungen aus der Anhäufung geschichteter Überreste, aus Zusammenstellungen von Fragmenten,



die nach Geschlecht und Geburt unähnlich sind und deren Dechiffrierung und Installation ein schwieriger Prozess ist – antihierarchisch in seiner Alltäglichkeit und in seinem Regime der heteronomen Bindung. Wie von vielen beschrieben, ist das Abenteuer des Projekts eine rhythmische Praxis aus Fehlern und Ausbesserungen, Proben und wiederholten Anpassungen gemäß einem schwankenden und diachronen Vorgehen. Eine Reibung an der Einfachheit: das Projekt installiert die eigene Gestalt mittels der vergleichenden Bewertung mehrerer Formulierungen, in einem langsamen und bewussten Verfeinerungsprozess, der zwangsläufig von Verlegenheiten und Hindernissen gepeinigt wird, also nicht ein Geschenk einer augenblicklichen und spontanen Intuition als erlösender Geste ist – die Geduld und Langsamkeit des Vulcanus, des Hinkebeins, *versus* dem Elan und der Behändigkeit des Mercurius, dem Flügelfuß. Das Wesen des Ortes entspricht jedoch weder seinem physischen Profil noch seiner einzigen empirischen Bedingung. Die Orte sind Konzentrate der Erinnerungen, der Erzählungen, des «als ob». Für das Schon-Gewesene und Gerade-Seiende braucht es immer die Hilfe des Staubes der nicht getroffenen Entscheidungen, der letztlich versäumten Hypothesen oder verdrängten Absichten, die, auch wenn unsichtbar oder kaum erkennbar, das Jetzt einhüllen. Neben dem Jargon der Dinge – namenlos, klanglos –, jenen mysteriösen Sprachen des Materiellen, können wir das Geröll der Möglichkeiten einsammeln, der bereits durchschrittenen Alternativen, die nie von der Historie erreicht wurden, aber dennoch erneut aufrufbar, erneut fähig zu sein scheinen, den Raum der Gegenwart zu krümmen – von daher der Abschied vom Historismus, seiner Ausstattung geradliniger Pfade, seinen aufgeblasenen Inventaren, seiner Hineinversetzung in den Sieger, jener unanständigen «Einfühlung in den Sieger», von der es sich zu emanzipieren gilt. Die Fortbestände – *survivances* – sind die Kräfte, die den Faden der Chronologie und der verlorenen Fakten weben, denen den Namen Geschichte zu geben sich nicht empfiehlt – *storia* wäre tatsächlich nur eine kontinuierliche Übertragung, die Summe der Ableitungen und Abstammungen, in welcher die Merkmale der Integrität und Organizität aufgehoben wären. Eher als um einen Teppich – der unbeweglich ist in seiner perfekten Vollendung – handelt es sich um ein Palimpsest oder ein verstümmeltes Polypsest, um ein über vorausgehenden Streichungen erneut beschriebenes Papier: ein *discontinuum*, das jeder authentischen Tradition und Erinnerung zu Eigen ist – Eingedenken –, wirklich zerbrechlich und trocken wie ein Strohalm. Die Arbeit an den Fortbeständen stiftet nicht eine additive Vorgehensweise, sondern bleibt im Herzen eines formativen Prinzips, ihr Ziel ist nicht das Archiv des Bekannten, sondern die Konstruktion aus dem Unbekannten. Eine Montage aus Resten und Lücken, eine Veredlung der Fundstücke und Ausgrabung von Erinnerungen, wo sogar die Brüche, Sprünge und Mängel als aktive Teile des Diskurses genommen werden müssen – also eine Mischung der Substanzen, in der die Reliquien sich verschmelzen mit den Phantasmen, den Abwesenheiten, der Leere und deren tie-

fem Widerklang. Eher als eine immerwährende Vertagung oder hörige Faszination der Zukunft ist das Projekt Recherche und Befragung der simulacra, jener verlorenen Bilder, der begrabenen wie der Gewissensbisse, die nur manchmal – «nur bisweilen» – und nur zufällig an der Oberfläche des Bewusstseins aufleuchten und deshalb in stände sind, Keimungen und Abstammungen hervorzubringen, und zwar meist noch durchschlagender, wenn sie unerwartet sind. Bei den flüchtigen, restlichen Figuren der Erinnerung verweilen – Enthüllung, Aufmerksamkeit, Zusammenarbeit, Regeneration, Metamorphosen –, heißt die Vergangenheit als vielstimmiges, unabgeschlossenes Ereignis behaupten, trotz ihrer Physiognomie als gegebenes Bekanntes. Eine Vielheit, in der sich eine verborgene und unverbrauchte Energie in Gärung befindet, die eine Diastole ist, eine Ausdehnung, ein Zwischenraum für Begegnungen und Kreuzungen, weil wir mit Walter Benjamin überzeugt sind, dass es eine mysteriöse Verabredung zwischen den Generationen gibt – «eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem» – und dass «die Vergangenheit einen heimlichen Index mitführt, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird». Eine Befreiung – immer partiell, immer zu erneuern –, die Kontrast ist, Aufprall, Druck auf das Vergangene, keine eingewilligte Verehrung, veraltete Treue, nachlässige Mimesis. Das Aushebeln der Vergangenheit ist nicht Bedingung irgendeines linearen Prinzips von Ursache und Wirkung, noch will es irgendeine positive Mechanik suggerieren, einen Automatismus zwischen Voraussetzung und Resultat, Wurzeln und Früchten. Eingewickelt vom vielen Staub, verursacht vom Zerfall und von den Erdbeben des Vergänglichen, beengt vom gewaltigen Corpus des Vorhandenen, ist das Projekt für immer unvermeidlich begrenzt in seinem Schicksal als Wagnis und reiner Versuch, entschlossen in seinem Charakter des Experiments, des Wurfs, *pro-iectum*; «eine schwache messianische Kraft» ohne irgendeine Sicherheit des Gelingens im Voraus, weil die Festigung der Entdeckung, falls sie geschieht, nur in der Immanenz der Ausführung stattfindet: Die Perfektion liegt in der Arbeit selbst.

• • •

**Sopravvivenze** – *È sempre più condivisa la consapevolezza che il progetto di architettura non accada in una spazialità cartesiana, algida e deserta, quanto in regni colmi di presenze e sopravvivenze. Lo storico dell'arte Georges Didi-Huberman ha sottolineato come nella lingua francese il termine si spezzi in due lemmi: survie e survivance. Se survie indica ciò che resta, lo scampato, il fortunoso restare in vita dopo la morte di altri, survivance allude a ciò che ancora permane nonostante la sua scomparsa, il suo dissolversi: è il tornare sul proscenio, seppure per intermittenze e improvvisi bagliori, di cose ed eventi dati per finiti, irreparabilmente annientati o smarriti.*

*Il disegno frequenta questi due domini, questi due ordini di significato. In Europa, ma non solo, ogni locus è il vettore risultante di un'intensa azione di modificazione:*

*una stratificazione tanto incoerente quanto mobile, instabile, soggetta a incessante manipolazione, che secondo l'occasione assembla poteri e strade abbandonate di periferia, suoli e reti tecnologiche, poteri e piazze di centri storici, vie d'acqua e ponti, emergenze geografiche ed edificazioni. Un assieme di natura e artificio che è la consistenza materiale, il corpo esteso, l'occorrenza concreta di ciò che la disciplina è solita chiamare il contesto e che forse, data la molteplicità dei livelli coinvolti, sarebbe più opportuno declinare al plurale, i contesti. L'orografia e l'orientamento, la vita vegetale e la vita animale, la temperatura e la luce, le piogge e i venti, gli odori e il trascorrere delle stagioni, le prassi antropiche e le ragioni geologiche, sono solo alcune delle voci di un ampio dizionario dell'evidenza, o delle evidenze, i cui contenuti appaiono mai perfettamente conquistabili e ripetibili. Il luogo può dunque essere scorto come l'insieme, eterogeneo e complesso, di ciò che rimane, il frutto di una durata, di un persistere nonostante il perpetuo sgretolamento di qualsivoglia fenomeno mondano; il progetto è sempre affacciato su questa passività resistente, su questo ottuso, sordo, stare delle cose e da qui, da questa stazione di provenienza, esso può e deve trarre origine e determinare la propria ortoprassia e i propri obiettivi specifici. Si tratta di riconoscere un principio di realtà intendendo con ciò un agire circostanziato, limitato, controidealista; ri-composizioni minuziose a partire dal cumulo di vestigia stratificate, da costellazioni di frammenti dissimili per genere e nascita la cui decifrazione e messa-in-opera è processo arduo – antieroico nella sua quotidianità e faticoso nel suo regime di vincolo eteronomo. Come descritto da molti l'avventura del progetto è prassi ritmata da errori e riparazioni, prove e successivi adeguamenti secondo un andamento oscillatorio e diacronico. Un attrito alla facilità: il progetto cristallizza la propria Gestalt attraverso la valutazione comparata di più formulazioni in un affinamento lento e consapevole, inevitabilmente martoriato da impacci e ostacoli, più che dal gesto risolutore dono di un'intuizione istantanea e spontanea – la pazienza e il tempo lungo di Vulcano, lo zoppo, versus l'estro e il tempo breve di Mercurio, il piede alato. Lo statuto del luogo, tuttavia, non coincide con il suo profilo fisico, con la sola sua condizione empirica. I luoghi sono concentrati di memorie, di narrazioni, di «come se». Al già-stato e all'esistente occorre sempre affiancare quel pulviscolo di scelte non compiute, di ipotesi poi tralasciate, o di intenzioni dissipate che, seppur invisibili o appena scorgibili, avvolgono l'adesso. Affianco a quel gergo delle cose – innominali, inacustiche –, a quelle misteriose lingue del materiale possiamo raccogliere i detriti di quei possibili, di quelle alternative oramai trascorse e che mai furono raggiunte dalla Storia – Historia – e che tuttavia ancora una volta chiamano, ancora una volta sembrano in grado di curvare lo spazio del presente – in ciò il distacco irreversibile dallo storicismo con il suo arredo di tracciati rettilinei e di inventari gonfi di immedesimazione con il vincitore, quella indecente Einfühlung in den Sieger dalla quale è necessaria l'emancipazione. Le sopravvivenze – survivances – sono gli agenti che tessono questa trama di cronologie e fatti perduti a cui non è consentito, tuttavia, dare il nome di storia – storia infatti sarà solo una trasmissione capace di continuità, la somma delle derivazioni e delle discendenze nella quale siano mantenuti tratti di inte-*

grità e organicità. Piuttosto che di un tappeto – fisso inflessibilmente nel suo compimento perfetto – siamo in presenza di un palinsesto o di un polisesto mutilato, di una carta più volte scritta su cancellazioni anteriori: un discontinuum proprio di ogni autentica tradizione e di ogni autentica rammemorazione – Eingedenken – davvero fragile e secca come un filo di paglia. Il lavoro sulle sopravvivenze non istituisce un procedimento additivo bensì sta al cuore di un principio formativo, il suo fine non è l'archivio del noto ma la costruzione dall'ignoto. Un montaggio di scampoli e lacune, un innesto di reperti e scavi memoriali dove gli stessi strappi, salti o mancanze devono essere assunte come parti attive del discorso – una miscela di sostanze dunque dove le reliquie si fondono con i fantasmi, con le assenze, con il vuoto e il suo risuonare profondo. Il progetto, prima che perpetuo differimento o succube fascinazione di futuro, è ricerca e interrogazione dei simulacri, di quelle immagini perdute o sotterrate come rimorsi, che «solo talvolta» – nur bisweilen – e solo per via accidentata balenano sulla superficie della coscienza risultando capaci di germinazione e di filiazioni sovente tanto più decisive quanto più inattese. Intrattenersi con le sfuggenti, residuali, figure del ricordo – disvelamento, cura, integrazione, rigenerazione, metamorfosi... – è postulare il passato come vicenda polivoca e non-conclusa nonostante la fisionomia data per conosciuta. Una molteplicità dentro la quale trova custodia un'energia in fermento, latente e inconsunta, che è una diastole, un'estensione, uno Zwischenraum per incontri e incroci, poiché rimaniamo convinti, con Walter Benjamin, che si dia un appuntamento misterioso tra le generazioni – eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem – e «il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione». Un riscatto – sempre parziale, sempre da rinnovare – che è contrasto, urto, pressione sul trascorso mai venerazione accondiscendente, fedeltà stantia o mimesi indolente. Lo scardinamento del passato non è premessa all'introduzione di alcun principio lineare di causa effetto, né vuole suggerire alcuna positiva meccanicità, alcun automatismo tra premesse ed esiti, tra radici e frutti. Avvolto dalle molte polveri prodotte dalle corruzioni e dalla frane del transitorio e costretto dal possente corpo dell'esistente il progetto è per sempre confinato ineluttabilmente nel suo destino di arrischio e di puro tentare, deciso nel suo carattere di esperimento, lancio, pro-iectum; «una debole forza messianica» priva di qualsivoglia certezza di riuscita anticipa poiché lo stesso consolidarsi della scoperta, se avverrà, sarà solo nell'immanenza dell'esecuzione: la perfezione sarà il lavoro stesso.

- Madonna del Ponte - Mantegna

- Domestica

- Presentazione

- ...



Da una pianta del 1649 per la definizione del confine  
fra il granducato di Toscana e lo Stato della Chiesa.  
A. Mantova B. Cremona (lungo alla foce della Po) C.  
D. parte Mare di Montecatini - lungo alla foce "di Sesto"

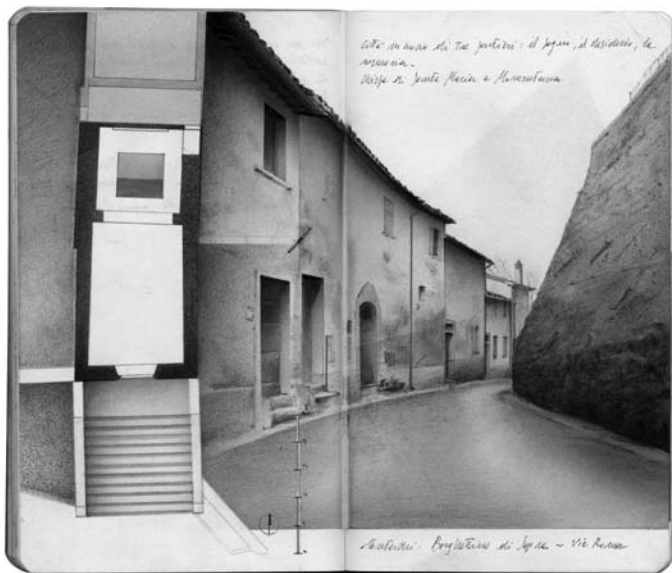
Mantova a lungo [...] da non l'aveva più visto in  
una lettera del 4 luglio 1440 dal cardinale Giovanni Francesco  
Crescenzo de' Medici "su Ricci di Bala".  
[post Anagnini, 25 giugno 1440]

Alta nel Tiburina

Monte Mario, fondo di una regione umida, lontana  
dalla "Toscana delle città". Borgo di muricci e di giunchi  
ma; allora alle porte - monticelli giù colline  
Anglicani / Sea Jupiter -

Al. dalla sua castello sul 25. secolo. Sotto due fiumi esse  
già frequentate: sotto capotea, secondo nella caccia, le  
più antiche abitanti ad Villanovincino  
Kocapote di confiere.



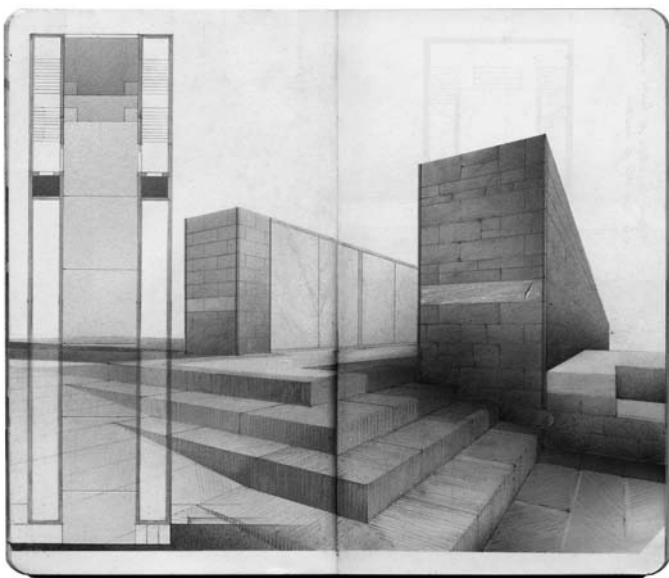


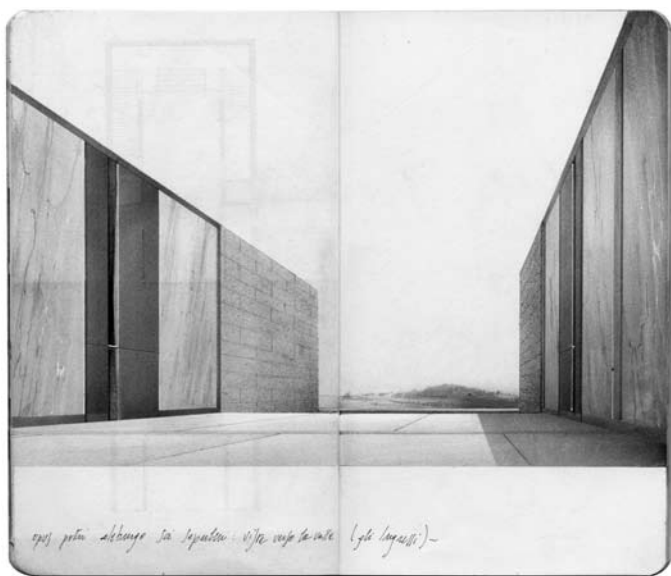
Lista di nomi di tue genti: il Jagan, il Desiderio, la  
Assunta.  
Villaggio di Santa Maria e Montebianco

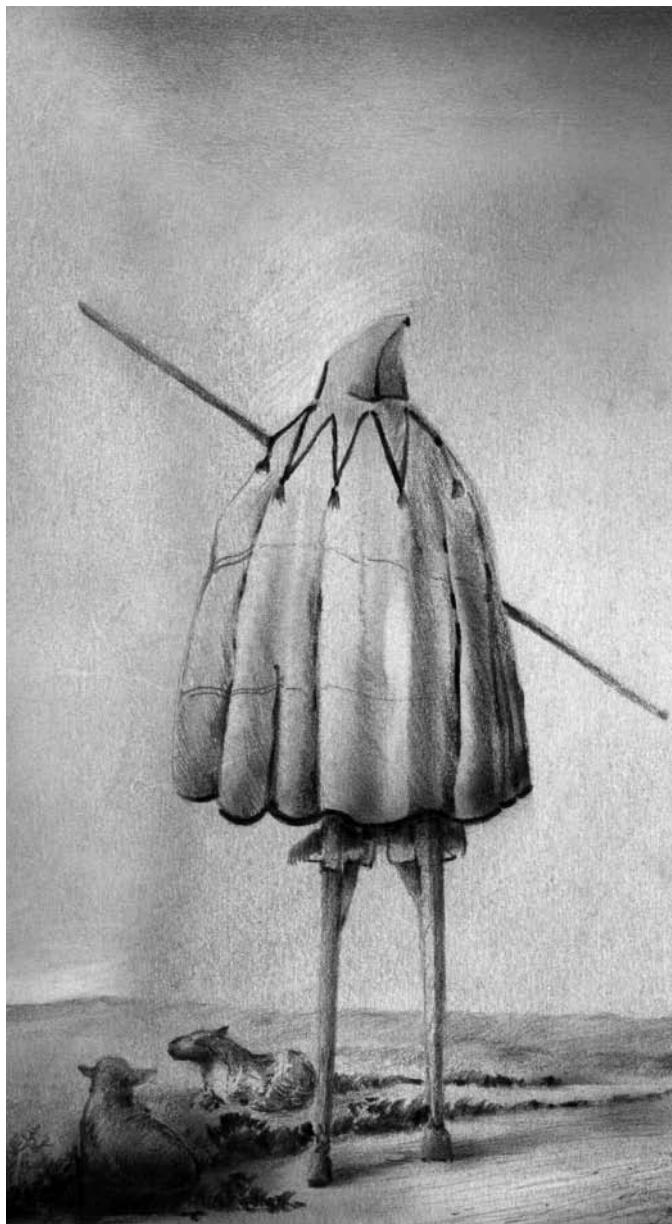
Collette: Proletaria di Jagan - 186 Person











## 5 | Von weitem

In einem Brief vom 12. Dezember 1933 wendete sich Jean Genet folgendermaßen an André Gide: «Meister, meine Reise ist nicht beendet, ich hoffe, sie dauerte das ganze Leben ...»; Genet wurde geboren im Dezember 1910, demselben Jahr, in dem Kavafis seine bekanntesten Verse formulierte: «Brichst du auf gen Ithaka/wünsch dir eine lange Fahrt/voller Abenteuer und Erkenntnisse». Die Unbestimmtheit jeder Wegstrecke, das dauernde Sich-Vermehren ersehnter Wunschträume und mysteriöser Pfade, kehren zurück auf den letzten Seiten der *Reise nach Portugal* von José Saramago, wo gesagt wird: «Die Reise geht nie zu Ende. Nur Reisende erleben ein Ende. Und selbst sie können in Memoiren, Berichten, Erzählungen fort dauern». Die Architektur, Projekt aber auch Konstruktion, ist eine Reise, und so trägt sie den Wunsch nach einem Anderswo, das damit verbundene Risiko und den ersehnten Reichtum in sich; wie sehr sie auch gelungen oder vollendet sein mag, jede Architektur ist bloß der Reflex einer zweiten, stets flüchtigen, nie endgültig greifbaren Architektur. Die Reise als Präfiguration, so sorgfältig die Vorbereitung, die sie begründet, auch gewesen sein mag, braucht das Zufällige nicht vollständig auf, bleibt offen gegenüber dem Spiel der Ereignisse: Auf Grund dieses Abweichens, dieser Schwäche einer Voraussicht, können wir wagen, sie ein Abenteuer des Kennenlernens zu nennen – eine Bildung –, oder mit den Worten eines anderen Schriftstellers: *«for my part, I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move»*. Die Reise ist das Medium, das die blendende und vielschichtige Anisotropie des irdischen Raums abfängt und in diesem die darunterliegende und verschwiegene Gewalt entlarvt, diejenige des allgemeinen Prozesses der Transformation des Globus in eine allgegenwärtige und indifferente Maschinerie, betrieben vom autoritären Kapitalismus. Während die Werkzeuge der instrumentellen Vernunft das allgemeine Gleichgewicht herstellen, erkennen umgekehrt die unbestimmte Quantität, die Entortung, die Inspektion und die Inbesitznahme des locus die Irregularitäten, die Differenzen, die Besonderheiten – eine Galerie unerschöpflicher Qualitäten bestehend aus Oberflächen, Lichtern, Transparenzen, Ausrichtungen, Farben, Gerüchen, aus Brechungen, die das Alphabet des Konkreten darstellen. Das erste Anzeichen des künstlerischen Vorgehens ist die Würdigung, die Wahl, der Einschnitt einer Entscheidung, und aus dieser Auslese bilden sich die leitenden Überzeugungen des Entwurfs. Die Projekt-Reise ist immer eine Annäherung an die Dauer und Flüchtigkeit der Dinge, ihren obskuren Jargon und an das bunte Gewebe ihrer re-

ziproken Beziehungen. Tatsächlich blicken die Dinge auf das Projekt – im strengen Sinne können wir von einer Kreuzung sprechen, einem zueinander gestimmten Zusammenprall – und dieser Tausch ist die einzig wirksame Nahrung für die prometheische Haltung selbst, für ihr Hinauslehnen in die Virtualität. Die Durchquerung sättigt die Landkarte, die Weltkarte, durch Randbemerkungen und Marginalien, Erleuchtungen und Hypothesen: ein Wald des Zufalls und der Möglichkeiten, der auf dem Tisch irgendeiner Schrift oder Geographie wächst. Die Reise, sei es im eigenen Zimmer, sei es in noch unbetretenen Ländern, ist der einzige Zustand, der fähig ist, einen fremden, gleichsam verbannten Blick herzustellen, weil die Reise selbst eine Verfassung des Zögerns und der Lockerung ist. Eine Entfremdung und ein Fernsein, die dennoch das Werkzeug werden, das uns ermöglicht, jenen Aufmerksamkeitsmangel, jene aus zementierten Gewohnheiten entstandene Zerstreutheit zu unterbrechen und zur Energie eines jeden ersten Blicks wiederaufzusteigen, «wie zum ersten Male» – ein fruchtbares Aufgehen, wenn man es den Hypnosen des Exotischen und dem Prickeln eines voreiligen Impressionismus entreißt. Ein schräger und indirekter Blick, der die von der Herrschaft der Waren auferlegte Nivellierung und Uniformität unterläuft und sich dem unendlichen Meer der Unähnlichkeit zuzuwenden weiß, in eine Richtung, die Pier Paolo Pasolini 1975 die «pluralistische Archaik» nannte, d.h. die Vielfältigkeit und die Dystonien der Existenzen und Räume, die dem Totalitarismus des Marktes noch nicht unterworfen sind. Es braucht in unserer Zeit einen erneuerten Willen zur gewissenhaften Nachforschung, eine Befragung und ein Gespräch, die fähig sind, das untersuchte Objekt in seiner Einmaligkeit und Originalität nicht auf die stumme Episode einer Serie oder den Ring einer Kette zu reduzieren. Ein Verständnis, das die Autonomie jeglicher physischer Präsenz und deren lebendige Unmittelbarkeit respektiert, muss eine Wissenschaft von einzelnen Phänomenen, eine Weisheit des Diskreten einfordern. Eine Kenntnis, die den lokalen und bestimmten Wert eines jeden Teils der Erde darlegt – wogegen deren Umsetzung in Wörterbücher und in eine allgemeine Syntax oft einer überheblichen Methode gleichkommt. Wenn man grobkörnige Analysen – so bequem, aber auch so banal sie in ihren Ergebnissen sind – oder Synthesen im großen Maßstab beiseite lässt, bleiben eine mikrologische Sensibilität und eine Berufung zur mikrostrukturellen Forschung übrig sowie das dringende Unterfangen, Wissen über Zwischenräume und Überreste, über das punktlche und flüchtige Wunder aufzubauen: eine Landschaft von Ausnahmen, die gewöhnlich verletzt oder ignoriert werden und daher nicht mit den Statuten der herrschenden ratio korrespondieren, obwohl «Es [...] das Merkmal einer höhern Cultur [ist], die kleinen unscheinbaren Wahrheiten, welche mit strenger Methode gefunden wurden, höher zu schätzen...». Wenn die Durchgänge und die Wege zu radikalen Palingenesen versperrt sind, steht immer noch das Wagnis des hic et nunc zur Verfügung, das Ins-Werk-Setzen einer minderen Wahrheit – einer begrenzten Wahrheit, einer aus der Negation rührenden oder

einer, die man nicht *a priori* etablieren kann, weil sie als Verdichtung der Singularitäten entsteht, die nicht in das Reich der *dóxa* herabstürzen werden. Aber die Spiegelungen und Wechselwirkungen zwischen Reise und Entwurf sind nicht begrenzt auf die bloße Aktion dieser zwei Unternehmungen auf den räumlichen Koordinaten; gemeinsam ist beiden die Aktivität einer Dekonstruktion der Zeitlichkeit, die Neigung, deren scheinbar monolithischen Charakter und Dichte zu zerlegen. So wie die Passage sich nicht allein im punctum des Augenblicks einprägt, legt sich gleicherweise die Zeichnung nicht nur im An-Kommen fest: Beide beherbergen die Vermengungen und inkohärente Beimischungen von vergangenen Zeiten, Aktualität, und Zukunft; eine Ausweitung der Gegenwart, ihr flüssiges Sich-Ausbreiten auf das hin, was ihr vorausging, und auf das, welchem sie sich eben zuwendet, weil in jenem «dialektischen Bild» das Projekt der Architektur Myriaden von Kontakten und Mischungen von Zeiten ergibt, Infektionen und Koexistenzen, Nähe und Spaltung, Verdichtungen und Zersplitterungen. Folglich eine mehrfache und inhomogene Zeitlichkeit, die, indem sie Geschichte wird, nicht eine regelnde Rolle des Schutzes oder der Konservierungen erfüllen kann, gleich jenen Kurven der «monumentalen Historie» oder der «antiquarischen Historie»; Nietzsche aus dem Zweiten Stück der *Unzeitgemässen Betrachtungen* paraphrasierend, ist dies vielmehr eine Geschichtlichkeit, die nicht Darstellung einer unsterblichen, unverletzbaren und festen Seele ist, sondern der vielen sterblichen, verwundbaren und bewegten Seelen; also eine Kunst der Erinnerung, die den Tröstungen des Vergessens das richtige Gewicht restituiert, denn «zu allem Handeln gehört Vergessen». Unhörbar gemacht durch die vielen Störungen oder zersetzt von den vielen erlittenen Beleidigungen, ist jedes Weltstück ein organisches Geflecht, das sich auf die wahren Voraussetzungen des Projekts, die Zeiten, Erinnerungen, Grammatiken und Lexika, Rhythmen und Unterbrechungen, auf Konflikte und Symbole stützt, das *hypokeimenon* selbst. Konsequent sein in den Gründen und den Potenzialen des eigenen Ansatzes – *co-haerens*, d. h. vereint, verbunden, zustimmend – ist weder gefüggige Neigung noch Verherrlichung des Existierenden, sondern gilt als Befreiungsstrategie von jeder Gleichwertigkeit und falscher Universalität und ist Wahrung der verschiedensten und fernsten Dinge. Ihren verschütteten Ausdruck wiederzugeben und den ungestillten Atem zu befreien – «Nur hat ein jeder sein Maß» –, ist verborgenes Programm jedes realistischen Projekts.

• • •

**Da Lontano** – *In una lettera del 12 dicembre 1933 Jean Genet così si rivolgeva ad André Gide: «Maestro, il mio viaggio non è terminato, spero che durerà tutta la vita...»; Genet era nato nel dicembre del 1910, lo stesso anno in cui Kostantinos Kavafis portava a termine il suo più noto componimento: «Se per Itaca volgi il tuo viaggio / fa voti che ti sia lunga la via / e colma di vicende e conoscenze...». L'indeterminazione di ogni tragitto, il suo costante moltiplicarsi secondo vagheggiamenti e linee misteriose,*

tornano nelle pagine finali del *Viaggio in Portogallo* di José Saramago dove è detto che «il viaggio non finisce mai. Solo i viaggiatori finiscono. E anche loro possono prolungarsi in memoria, in ricordo, in narrazione». L'architettura, progetto ma anche costruzione, è un viaggio e di questo conserva il desiderio di un altrove, il rischio sotteso e la ricchezza anelata; per quanto riuscita, per quanto compiuta ogni architettura non è che un riflesso di un'Architettura seconda sempre sfuggente, mai definitivamente afferrabile. Il viaggio-prefigurazione, per quanto scrupolosa sia stata la preparazione che lo ha fondato, non consuma integralmente l'accidentale rimanendo aperto al libero gioco degli eventi: in ragione di questo scarto, di questa debolezza nella previsione, possiamo azzardare che esso sia un'avventura del conoscere, una Bildung – o con le parole di un altro scrittore «for my part, I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move». Il viaggio è il medium che intercetta la smagliante e sfaccettata anisotropia dello spazio terrestre smascherando la violenza, sottostante e sottaciuta, di quel generale processo di trasformazione del globo a macchina ubiqua e indifferente messo in atto dal capitalismo autoritario. Là dove gli arnesi della ragione strumentale fabbricano l'equivalenza generale, la quantità indeterminata, la dis-locazione – Entortung – il sopralluogo e l'occupazione del locus riconoscono viceversa le irregolarità, le differenze, le specificità – una galleria di qualità inesauribile fatta di superfici, di luci, di trasparenze, di orientamenti, di colori, di odori, di rifrazioni, che costituiscono l'alfabeto del concreto. Il primo segno del processo d'arte è la valutazione, la scelta, il taglio di una decisione, e sarà dalle selezioni fatte su questo insieme che i convincimenti guida del progetto origineranno. Il viaggio-progetto è sempre un avvicinamento alla durata e all'impermanenza delle cose, al loro gergo oscuro e alla trama variopinta delle loro relazioni reciproche. Le cose, infatti, ri-guardano il progetto – possiamo a rigore parlare di un incrocio, di uno scontro di visioni mutuamente accordate – e questo scambio è l'unico nutrimento efficace per la stessa attitudine prometeica, per il suo sporgersi nella virtualità. L'attraversamento satura la mappa, la carta del mondo, di scolii e di marginalia, di illuminazioni e di ipotesi: una foresta di accidentalità e di possibili che cresce sulla tavola di qualsivoglia scrittura o geografia. Il viaggio, che sia della propria camera o delle lande più inaccessibili, è l'unico stato in grado di produrre un occhio straniero, un occhio estraneo, un occhio esiliato, poiché è il viaggio stesso una condizione di sospensione e allentamento. Uno spaesamento e una lontananza che tuttavia divengono l'utensile capace di interrompere quella mancanza di attenzione, quella distrazione effetto di consuetudini cementate e di risalire all'energia propria di ogni sguardo di inizio, come fosse la prima volta, «wie zum ersten Male» – una schiusura feconda se sottratta alle ipnosi dell'esotico e ai brividi di un impressionismo precipitoso. Uno sguardo obliquo e indiretto che sotto il livellamento e l'uniformità imposta dal regno della merce sa volgersi verso il mare infinito della dissomiglianza in direzione di quella che Pier Paolo Pasolini nel 1975 chiamò «l'arcaicità pluralista», cioè la molteplicità e le distonie delle esistenze e degli spazi non ancora assoggettati al totalitarismo di mercato. Occorre, al tempo nostro, una rinnovata volontà di investigazione scrupolosa, un'interrogazione e

un colloquio capaci di lasciare l'oggetto indagato nella sua insularità e originalità, non ridotto a muto episodio di una serie o anello di una catena. Ogni comprensione che rispetti l'autonomia di qualsivoglia presenza fisica, la sua viva immediatezza, non può che reclamare una scienza della posizione, una sapienza del discreto. Una nozione che enuncia il valore locale, determinato, di ogni porzione di terra, la cui traduzione in vocabolari e in sintassi comuni sovente sfiora la tracotanza di metodo. Accantonate le analisi a grana ampia – agevoli quanto scontate negli esiti – o le sintesi di grande scala rimane una sensibilità micrologica e una vocazione alla comprensione microstrutturale, l'impresa urgente di allestire un sapere degli interstizi e degli avanzi, delle meraviglie puntuali e caduche: un paesaggio di eccezioni solitamente violate o ignorate per corrispondere agli statuti della ratio imperante sebbene sia «la caratteristica di una cultura superiore, quella di stimare le verità piccole e non appariscenti, che furon scovate con metodo severo...». Ostruiti i passaggi e sbarrate le vie per le palingenesi radicali resta disponibile il cemento sull'hic et nunc, la messa in opera di una verità minore – di una verità circoscritta, di una verità per negazione ovvero di una verità che non è possibile erigere a priori in quanto agglutinazione di quelle singolarità che non precipitano nel dominio della dóxa. Ma le specchiature e i richiami tra viaggio e progettualità non sono confinate alla sola intensa azione da quest'ultimi intrapresa sulle coordinate spaziali; comune a entrambi è l'attività di decostruzione della temporalità, la propensione a decomporre l'apparente monoliticità e compattezza. Così come il transito non si conficca solo nel punctum dell'istante, al pari il disegno non si destina solo nell'a-venire: ambedue danno soggiorno a rimescolamenti e impasti incoerenti di tempi trascorsi, di attualità, di futuro; una dilatazione del presente, un liquido suo espandersi verso ciò che lo ha preceduto e verso cui si sta volgendo, poiché in quell'immagine dialettica che è il progetto di architettura tra i tempi si danno miriadi di contatti e misture, infezioni e coesistenze, prossimità e schisi, concentrazioni e dispersioni. Una temporalità plurima e disomogenea dunque che nel divenire storia non può assolvere a placide funzioni regolatrici, di tutela o di conservazione al pari di quelle svolte dalla «storia monumentale» o dalla «storia antiquaria»; parafrasando il Nietzsche della seconda delle Inattuali una storicità che è rappresentazione non dell'anima immortale, inviolabile e ferma, quanto delle molte anime mortali, vulnerabili e mobili, e dunque un'arte del ricordo che rende il giusto peso anche alle consolazioni della dimenticanza perché «per ogni agire ci vuole oblio» – Zu allem Handeln gehört Vergessen. Reso inudibile per le troppe inferenze o disarticolato a causa delle numerose offese subite ogni inserto di mondo è un plesso organico incardinato a tempi e rammemorazioni, a grammatiche e lessici, a ritmi e giaciture, a conflitti e simboli che sono il presupposto, l'hypokeimenon stesso del progetto. Essere coerenti – co-haerentis, cioè coesi, connessi, aderenti – alle ragioni e alle potenzialità del proprio pre-testo non è inclinazione remissiva o apologia dell'esistente bensì vale come strategia di affrancamento da ogni equipollenza e falsa universalità e salvaguardia dei più dissimili e scissi «qualche cosa». Restituir loro l'espressione sepolta e liberarne l'inestinguibile respiro è il programma celato di ogni progetto realista.





### Lagge

«Gua... intantione e pur... in... del...  
 Ma è... di... ma...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

Jeder habe sich nicht zu sehr Mühen  
 zu Manieren sich mit Manieren  
 mit starker Feilheit haben  
 zu Manieren sich mit Manieren  
 wenn die uns...  
 zu Manieren sich mit Manieren  
 wenn...  
 zu Manieren sich mit Manieren  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...



Laggio (2) ~

BESKON. Neues KUNSTARCHIV.

(Laggio - Germania est. - 1982 - 1983)

E' possibile vedere il mondo che tra un battito di  
 polso  
 c'è un altro. (autocritica stessa) -

Siamo nati per uno

e dopo insieme come se non fossimo stati....

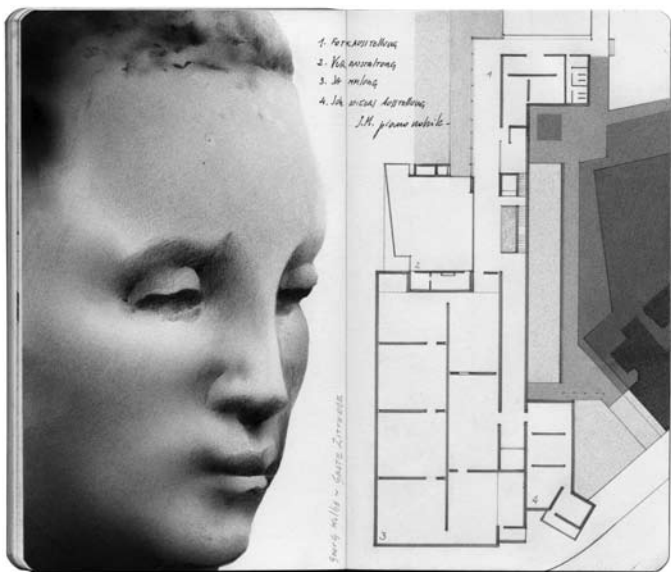
Impressa, 2, 1-2. 21-23

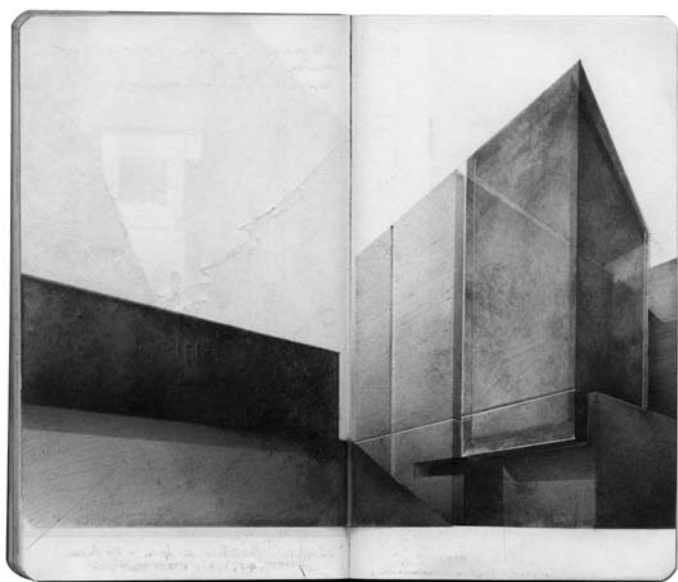
- PAVANON, al lago MASO verso il mare -

"E" significativo di fatto che l'uomo, quando  
 si trova in una città, quando spontaneamente  
 si muove verso il mare aperto, e non, al  
 contrario, dal mare verso la terra - Nelle  
 visioni scarse remote, spesso si incontra degli uomini,  
 l'acqua e il mare rappresentano il più sicuro  
 fondamento originario di ogni vita -

Carl Schmitt, *Humus und Meer* -

Ad una distanza una piccola coppia di uomini in "tutto".  
 Era una compagnia ricordando le Vespri del 1925. L'anno  
 un loro molto lontano da quello dei giorni 1911. Nella  
 specificità la coppia era delimitata ai confini del mare, un  
 vero e quello per il quale l'immersione è un'esperienza  
 vera da vivere. Ma proprio approssimando i confini  
 dato il fatto del fatto, l'immersione è stata scoperta. Dal 1911  
 alla 1944 molti dei miei amici nel Nord Europa - da  
 Berlino del grande. FINE (E. Europe) -









Vollena ~

- Giornata di pioggia - vento. Sciato leggero: il giorno  
braccio delle pietre "pouclino" si accende col vento  
Tutte le vie antiche - Il ricordo degli scatti di  
d'Annunzio sono ovunque (due Torce di una mano  
dell'impulso di un albergo giusto ad uno degli  
impulsi del borgo ---). Il sito di progetto è in  
di' arte di grande bellezza: le volte ogni di  
sotto è ogni Kompose in una nuvola d'acqua.  
Paolucci: paesaggio drammatico - Osservando  
confronto i tempi del Terzo con le superfici  
del documento del Rosso - Osservando per niente  
segua la deposizione e la Regime (solo  
di' dettagli di paesaggio trattati quelli  
solidi spottati delle luci ---)



## 6 | An Rändern

New Metropolis, 100 Mile City, World City, Hyperville, Stadt-Land, Urban Island, Patchwork, Sprawltown, Postmetropoli: die Liste ließe sich fortsetzen. Sie ist nur eine partielle Auswahl, die hilft, die klassifizierende Akribie verständlich zu machen, welche die sozialen Studien befallen hat, seit die neueste urbane Landschaft, der globalisierte Erdball der *surmodernité*, das Objekt der Interpretation geworden ist. Kleinster gemeinsamer Nenner dieser Analysen ist die Feststellung, dass dem exponentiellen und sehr fraktionierten Wachstum der Ansiedlungen ein Verzicht auf jeglichen Formwillen oder Ordnung des Raums entsprach, der daraufhin endgültig an die sicheren Evidenzen des bloß ökonomisch instrumentellen Verstands und seiner nie konstanten, funktionalen Werte abgegeben wurde. Analog zu vielen anderen Fällen, schon vor dem Diskurs der Spezialisierungen, kam das Bild des «*homme des lettres*» auf: Trude, die flächendeckende Stadt in «Die unsichtbaren Städte» von Italo Calvino, ist von 1972 und in ihrer kompletten Unbeständigkeit die perfekte Prophezeiung der allesfressenden Zerstreung der Siedlungen, die der Auflösung des konzentrierten und ehernen Systems nachfolgen wird, welches Matrix der klassischen *urbs* war. Ein Epilog, der auch in seinen unerwarteten Modalitäten den morgenroten Diagnosen aus dem beginnenden 20. Jh. sehr nahe scheint. Zentrales Thema war damals die Großstadt, wo der Bruch und Verlust jeglicher Begrenzung – demographisch, materiell, kommunikativ – sich im unaufhörlichen Fließen des Warenfetischs spiegelte, im Verbrauch des «vollen und grünen Lebens», im Zeitvertreib, der Indifferenz, der Komödie oder im Übergang der Stadt zur Metropole – Gemeinschaft *versus* Gesellschaft, Gemüt *versus* Geist, Kultur *versus* Zivilisation. Dennoch vollendet sich die Auflösung einer uralten *civiltà*, im Fall der mediterranen Städte und der italienischen im Besonderen, weder in denselben Graden der Intensität noch nach derselben Geschwindigkeit und Topographie. Nur unglaubliche Synthesen versuchen Phänomene, die noch in ihrem Inneren Einzigartigkeit und Unterschiede aufweisen, in einem gemeinsamen Kreis zusammen zu bringen. Die Städte sind, wie die Historiographie lehrt, immer Städte im Wandel, und dieselbe expansive Kraft könnte ihre indirekte Vorgeschichte finden in den *burgi liberi*, den *villes neuves* und den «Freiheiten», d. h. in jenen hybriden Ortschaften, welche die keimende Urbanisierung des Ländlichen und das erste städtische Wiederaufleben nach der Antike erlaubt hatten. Was in diesem Fall die zeitgenössischen Prozesse, abgesehen von den beteiligten Quantitäten, von den mittelalterlichen Vergleichsfällen trennt, ist die Unfähigkeit der ersteren, Siedlungen



mit einer autonomen Struktur und Figuration zu versehen, zu stabilen und komplexen Zusammenstellungen in den Schichtungen der kollektiven Sitten und Gebräuche zu finden. Seit dem 9./10. Jh. gibt es ein Merkmal, das mit dem mittelateinischen Begriff *burgus* getauft wurde; es ist eine erste Benennung des Zusammenfassens, der Verdichtung, des Sich-Einrichtens von Volumen nach vielfältigen Absichten, nicht zuletzt der Ersparnis von Grund und Energie. Während die ausgebreitete Stadt unendliche Nebeneinanderstellung ist, deren *pattern* nur dünnste, endogene Zusammenhänge hat, gilt hier eine ursprüngliche Geschlossenheit voller Wechselseitigkeiten und Übereinstimmungen. Darstellen kann das eine Archäologie des Vergleichs zwischen «*citá*» und «*edifizio corporale*» (Körperbau), wie er in Renaissance-Schriften von Humanisten wie Luca Pacioli angeführt wird und wie ihn auch Traktate – unter vielen vielleicht am deutlichsten der Turiner Codex Saluzziano des Francesco di Giorgio – häufig illustrieren. Ist das Schrumpfen, die unumkehrbare Schwächung der Gemeinschaft und die Krisis eines Bildes der Stadt als entfalteten Organismus, als perfekter Integrität, einmal erfasst, müsste man schließen, dass die Zuschreibung einer definitiven Gleichwertigkeit zwischen den verschiedenen Fällen der konkreten Besetzung des Raumes eine falsche apodiktische Ideologie zu sein scheint. Trotz der «*Epocche der Firmen und Zahlen*» sind diese Sprünge, diese Ungleichungen, diese Zäsuren bewusst einzuschätzen, auch wenn sie im abstrakten und knappen Vokabular der Karten nicht vollständig darstellbar sind. Die mittelgroßen europäischen Städte sind der Warenherrschaft und ihrer verhängnisvollen Bulimie sicherlich nicht entronnen, noch sind sie gegen die Erzählungen und verbreiteten Verzauberungen der Gesellschaft des Spektakels immun; jedoch ist es die Enklave der reduzierten Dimensionen, die für eine wirksame wie bedeutungsvolle Praxis größere Möglichkeiten anzubieten hat. Und tatsächlich liegt es an einem minderen Maßstab, dass die Lockerung des Ausstellungswerts und seine *triste misère* mit größter Häufigkeit auftreten; auch ohne Illusionen ist im Bereich des Bauens eine wünschenswerte Wiederherstellung des «Kultwerts» zu bemerken, wie sich häufig bei marginalen Angelegenheiten der «3. Reihe», unerheblich im Bezug auf salbungsvolle Immobiliengeschäfte und ihrem obsessiven Bedarf am exzentrischen Produkt, zeigen lässt. Die Gründe anzugeben, ist nicht einfach, auch weil der Ton jeder einzelnen Arbeit mit ihrer intimen und wesentlichen Nichtreproduzierbarkeit eher paradigmatisch als beispielhaft ist – es wurde beobachtet, dass jede authentische Lösung auf ihrem Grund ungreifbar sei, nicht übertragbar, weil sie sich einer Kontingenz anvertraut, einer Erfahrung, einer Geschichte. Zu den Faktoren, die für diese Umkehrung, diese Abweichung, verantwortlich sind, zählen wir eine größere Rate an sozialer Kontrolle, ein Niveau des Entwurfs und der Ausführung, die nach Vertiefung und Recherche ruft, letztlich eine Ökonomie verstanden als «Stolz der Bescheidenheit», eine Nichtbeteiligung im Rundrennen der Masseninformation. «Es war einmal ein Sattlermeister. Ein tüchtiger, guter Meister...»: Wenn auf der

einen Seite als Randschrift von all diesem der Loos'sche Wunsch nach einer größeren Verantwortung und Bekümmern für das Handwerk und seinem behutsamen Vorgehen gilt – das auf Schritten von Abklärungen und wiederholten Korrekturen beruht –, möchten wir auf der anderen Seite die Aufmerksamkeit auf besondere Verhältnisse richten. Das Arbeiten in der Provinz, in Überresten der «gemauerten Erden», orientiert den Entwurf der Architektur oft auf eine Präzisionsübung der Räume, aus denen er zusammengesetzt ist, und auf eine Wiedererlangung jener «nebensächlichen Ideen» hin, die aus dem *ambiente* und der empirischen Machbarkeit erweckt werden; das Wirken in den sogenannten Stadtkernen ist ein Sich-Hineinbegeben in ein morphologisches continuum und Auseinandersetzung mit volumetrischen Rahmen, die jene schlechte Unabgeschlossenheit und Unfertigkeit weiter Teile der *post-città* abschaffen. Diese weiten Felder, leer von Spannungen und Funken, diese trägen und leeren Zwischenräume, welche die Luft der Vorstädte belegen, werden jetzt ersetzt von unabgeschlossenen Parzellen, abgebrochenen Bauten, aufgelösten Rändern im Trikot der Häuserblöcke: ein Abakus ausgegrenzter Hohlräume, die durchquert sind von Abdrücken und fruchtbarem Möglichen, die das Gegenteil der Ungenauigkeiten und sterilen Unordnung der Vorstadt sind. Gerade die Schwierigkeiten der Aktion, die Behinderung des «Originalgenies», gemäß jenem Staub aus in der Zeit gemauerten Abhängigkeiten, offenbaren sich als die besseren Versprechen für eine Kunst der rechten Anordnung und den rechten Platz einnehmenden Verbindung, für das Sich-Niederlassen wie Sich-Einfügen mit gutem Grund. Eine Gruppe von Zwängen und Hindernissen, die das Projekt in Richtung größter Strenge, d. h. zu größter Freiheit erziehen. Zwischen den mehr und mehr kommerziellen Logiken der Kulturindustrie und den erbarmungslosen Plünderungen der Bodenspekulation bleiben Risse, Erosionen, unfertige Nähte: Sie sind Unterbrechungen dort, wo es noch plausibel erscheint, einen Platz zu haben «ganz körpernah am Grund und Boden, seinen Sitten und vielleicht seinen Göttern»; und wo man ein verbliebenes Projekt des Widerstands und der ethischen Entschädigung ansiedeln kann, von Neuem nahe an einer Aussicht des Künftigen, erneut eine *promesse de bonheur*.

• • •

**In margine** – *New Metropolis, 100 Mile City, World City, Hyperville, Stadt-Land, Urban Island, Patchwork, Sprawltown, Postmetropoli: l'elenco potrebbe continuare. È solo una raccolta parziale che aiuta a comprendere l'acribia classificatoria che ha colto gli studi sociali allorquando oggetto di interpretazione è stato il recente paesaggio urbano, l'Orbe Globalizzato della surmodernité. Minimo comune denominatore di queste analisi la constatazione che alla crescita esponenziale quanto accentuatamente frazionata degli insediamenti è corrisposto un generalizzato abbandono di ogni principio superiore di gerarchia, volontà di forma o di ordinamento dello spazio, quest'ultimo*

definitivamente consegnato alle sicure evidenze del solo intelletto – Verstand – economico-strumentale e ai suoi mai costanti valori funzionali. Analogo a molti altri casi ancor prima del discorso degli specialismi è arrivata l'immagine dell'uomo di lettere: Trude, città continua tra le città invisibili di Italo Calvino, è del 1972 e nella sua totale indeterminazione è perfetta profezia dell'onnivora dispersione insediativa che succederà alla deflagrazione del sistema, concentrato e coeso, che fu la matrice della urbs classica. Un epilogo che pur nelle sue modalità inattese, appare essere prossimo a quelle aurorali diagnosi di primo novecento che avevano al loro centro il tema della Großstadt, là dove la rottura e lo smarrimento di qualsivoglia liminalità – demografica, materiale, comunicativa – si specchia nel fluire incessante del feticcio merce, nella consumazione della «piena e verde vita» in distrazione, indifferenza, commedia, ovvero nel transito da città a metropoli – Gemeinschaft versus Gesellschaft, Gemüt versus Geist, Kultur versus Zivilisation. Tuttavia la liquidazione di una civiltà antichissima, nel caso quella della città mediterranea e italiana in particolare, non si compie nei medesimi gradi di intensità né secondo medesime velocità e topografie e solo sintesi screditate possono radunare in un circolo comune fenomeni che ancora albergano al loro interno unicità e differenze. Le città, come la storiografia avverte, sono sempre state «città in trasformazione» – Städte im Wandel – e la stessa forza espansiva potrebbe avere degli antecedenti indiretti nei burgi liberi, nelle villes neuves e nei Freiheiten, cioè in quegli abitati intermedi che hanno consentito la germinale urbanizzazione delle campagne e le prime rinascenze urbane dopo l'antichità. Ciò che in questo caso separa, al di là delle quantità in gioco, i processi contemporanei di espansione dai loro omologhi medievali è l'incapacità dei primi nel determinare agglomerati discreti dotati di una struttura e di una figuratività autonome, addizioni stabili e complesse nella loro stratificazione di usi e valori collettivi. Esiste poi un tratto che a partire dal secolo nono-decimo marca ciò che in termine mediolatino verrà battezzato Burgus; è una vocazione primaria al condensamento, alla densità, all'asstarsi dei volumi secondo molteplici intenzioni non ultimo il risparmio del suolo e dell'energia: là dove la città diffusa è interminabile giustapposizione il cui pattern ha tenuissimi nessi endogeni qui vale una primigenia compattezza folta di reciprocità e concordanze che saranno l'archeologia della similitudine tra «cità» ed «edificio corporale» stabilita negli scritti rinascimentali da umanisti quali Luca Pacioli e più volte illustrata nei trattati – tra i molti ricordiamo il codice Torinese Saluzziano di Francesco di Giorgio (148, fol. 3), forse il più esplicito. Registrato l'atrofizzarsi e l'affievolirsi irreversibile dei caratteri comunitari e la crisi di una immagine di città come organicità dispiegata, come perfetta integrità, occorre dire che l'ipostatizzare una equipollenza oramai definitiva tra i molteplici casi in cui concretamente si dà l'occupazione dello spazio appare una falsa ideologia apodittica. Nonostante «l'epoca delle ditte e delle cifre» è opportuno valutare con consapevolezza questi salti, queste disuguaglianze, queste cesure per quanto non del tutto rappresentabili nel vocabolario astratto e conciso delle mappe. Le città medio-piccole europee non sono certo sfuggite al dominio dei mercati e alla loro bulimia esiziale; né sono rimaste immuni dalle narrazioni e dagli incantesimi

disseminati dalla società dello spettacolo; tuttavia è l'enclave di dimensioni ridotte a offrire più alte probabilità per una prassi efficace quanto significativa. È nella scala inferiore, infatti, che l'allentamento del «valore espositivo» – Ausstellungswert – e della sua triste misère accade con maggiore frequenza; pur senza illusioni è lecito annotare come un auspicabile ripristino del «valore culturale» – Kultwert – nel fare costruttivo si sia mostrato molto spesso in occasioni marginali, di «terza fila», periferiche riguardo alle magniloquenti operazioni immobiliari e alla loro ossessiva richiesta del prodotto eccentrico. Risalire alle cause non è agevole dato anche il tono più paradigmatico che esemplare di ogni singolo lavoro con la sua intima ed essenziale non riproducibilità – ogni soluzione autentica, è stato osservato, è al suo fondo inattuabile, non trasferibile dato il suo consegnarsi a una contingenza, a un'esperienza, a una storia. Tra i fattori responsabili di questa inversione, di questo scarto, riconosciamo un tasso maggiore di controllo sociale, un livello di disegno ed esecuzione che ancora chiama l'approfondimento e la ricerca, una economia intesa come «orgoglio della modestia», l'estraneità al circuito dell'informazione di massa. «C'era una volta un maestro sellaio. Un bravo artigiano, capace...»: se da un lato a esergo di tutto ciò varrà l'auspicio loosiano per una maggiore responsabilità e preoccupazione – Bekümmerung – per il mestiere e il suo procedere cauto fatto di decantazioni graduali e correzioni ripetute, dall'altro vogliamo porre l'attenzione su una condizione particolare. Sovente operare nella provincia, in avanzi di «terre murate», orienta il disegno di architettura verso un esercizio di precisione degli spazi di cui è composto e a un recupero di quelle «idee accessorie» che sono risvegliate dall'ambiente e dalla fatticità empirica; operare nei cosiddetti centri storici è immergersi in un continuum morfologico e scontro con cornici volumetriche che smantellano quella cattiva in-finitezza e in-conclusione di ampi comparti della post-città. A quei vasti campi privi di tensioni e scintille, a quegli intervalli inerti e sgombri che spaziano l'aria del suburbio ora si sostituiscono lotti non terminati, fabbriche interrotte, slabbrature nella maglia degli isolati: un abaco di vuoti delimitati, attraversati da impronte e fecondi di possibile che sono diametrali rispetto la vaghezza e il disordine sterile dei primi. Le stesse difficoltà di azione, l'ostacolo al «genio originale» costituito da quel pulviscolo di dipendenze saldatesi nel tempo, si palesano quali migliori premesse per un'arte della giusta collocazione e connessione, del prender posto esatto, dell'insediarsi come incastro niente affatto gratuito. Una frangia di costrizioni e impedimenti che educano il progetto verso il massimo rigore ovvero la massima libertà.

Tra le logiche, sempre più commerciali, dell'industria culturale e i saccheggi spietati della speculazione fondiaria permangono spaccature, erosioni, suture imperfette: sono sospensioni dove ancora appare plausibile avere posto «a stretto contatto con la terra, le sue tradizioni e forse le sue divinità»; è là dove confinare un progetto residuale di resistenza e riparazione etica, ancora una volta vicino a una prospettiva d'avvenire, ancora una volta una promesse de bonheur.

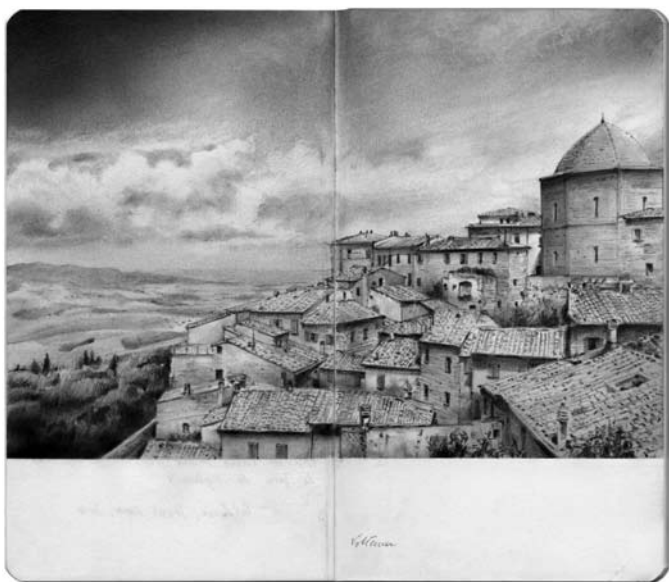
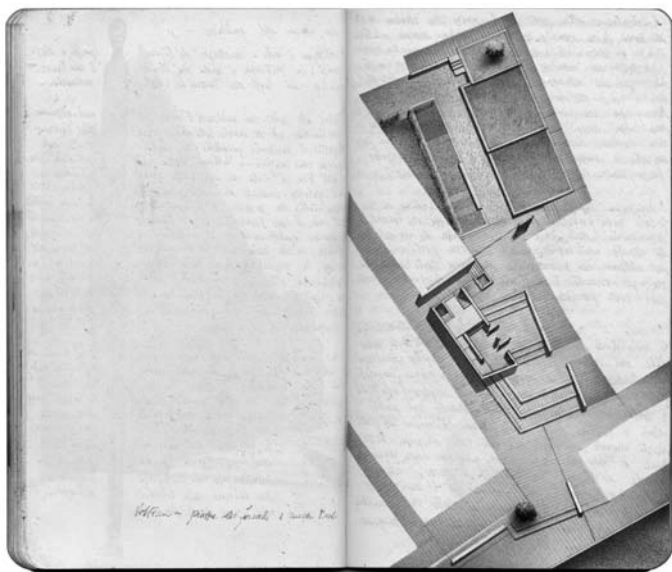


Foto di ...  
...

1940





## La casa del gabbiano ~

Il disegno è nato e condensa di figure simili; la struttura è corda che stringe una logo sui fogli dei tacchini e delle

"Totus ille collis, cui arborum Etruscorum superstructa est ex moris sestimentis & angit impositi, et horizonti parallelis, ubi multae lapideae venis conchis..." Volturna, antra Trelle e dell' Era, è stata con insistenza dalle sue geologia. Cumuli di argille plioceniche sono intralati da blocchi di sabbie calcaree dell' era, il tufo troventino di piperno, vulcanico quaternario di Monticattani, co selagite, roccia bianca ma fiammeggiante nera, le serpentine verde-nero della l'olchastro olivato del solfato di calcio e i tipi del bisoligno, del curcio, delle infine della scoglione, il più notevole per la trasparenza di Temuto ~

Sito: l'isolato coinvolto dalle trasformazioni in adiacenza alla piazza di San Giovanni Vito e del Duomo - e Tangente Via lungo Vito Trattamento da me coperte di esfel no copace comunque, quale fluido gelato in distillato di olio 2' li sbrammi dell' intorno una neccessione speciale avvicina la do mupri ata un interno alle librai del non condifio nato ~

spare e stis-  
le loro tracce.  
memoria ~

antiquissima  
sibi invicem  
strata non  
velli delle l'era  
attraverso le  
effure e bigie  
e nelle fondite  
l'affioramento  
stituito dalle  
di saglie di  
gabbiano; e poi  
ribrato, secce  
regolar ed  
colore pellicco

Sorge a ministero  
- sede del Bath-  
de Mura - Il  
to rosso e scande  
di avvolgere  
muri; i profi-  
defini sono  
precisa da  
proprie di  
dell'aperta,







Velletri: vista di piazza dei Francesi





## 7 | Aus-Stellen

[singular] Der Punkt 6.44 des *Tractatus* könnte als incipit jedes ehrlichen Ausstellens gelten: «Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist». Tatsächlich ruft die Formel des Wieners jenen Status der Überraschung und des Zaubers hervor, des Staunens und des Wunders – das antike *to thaumázein* –, vom Geschehen des Vorhandenen selbst verursacht, vom täglichen Wunder des Zur-Erscheinung-Kommens des Irgendwas, des besser als nichts. Und folglich stehen vor jedem *itinerarium mentis in scientiam*, jeder disziplinären Nachforschung, Gelehrtheit oder technischem Prozess der Schlag, der Kontakt, die Ansteckung der unmittelbaren *res-extensa*, die den Anfang, das Beginnen, das Gestaltannehmen des Projekts anzeigen werden. Auch wenn das auf Grund guter Erziehung oder Faulheit meist verschwiegen oder weggelassen wird: Eine authentische Ausstellung ist vor allem Plünderung, Fall der Schleier, Entkleidung, Befreiung von den Inhalten, Verdunstung der Bedeutungen, Abbau der angehäuften, abgelagerten, in und mit der Zeit auf dem geduldigen Körper des Objekts geschichteten Gewohnheiten: Das Zur-Schau-Stellen verrät den Wunsch einer neuen Genesis, einer Revirgination, eines anderen Hier-Seins, einer bisher unerforschten Beschaffenheit des In-der-Welt-Seins, mit dem Ziel eines Zurückgebens von Kräften und Präganz an das Sich-Herausstellen selbst. Aus-Stellen ist das Sorgetragen einer Epiphanie, eines Sich-Zeigens, eines Hinauslehns an das Äußere des Dings mit seinen nicht reduzierbaren Charakteristiken, die sich nie mechanisch mit der Idee, die wir von ihm haben, zusammenfügen, mit dem Wissen, das es ergreift, oder dem Namen, der es bestimmt; es handelt sich um eine Gegenüberstellung – von Angesicht zu Angesicht – in einer sensiblen Sichtbarkeit, die nicht verwechselt werden darf mit dem unvollständigen und schwachen Eindruck einer intelligiblen Unsichtbarkeit, bloßer Garant der Bedeutung. Jenseits des glatten und unbeschnittenen Schleiers des Ansatzes finden wir das Gewicht, die Auswaschungen, die Ausdehnung, das Schimmern, das Fehlen, die Opazität, die Durchsichtigkeiten, die Fragilität und Elastizität, die Bewegung, die Färbungen, den Widerstand, die Dauer, die Verlagerungen der Schwerpunkte, die Kratzer, die Patina, die Klänge, den Schmutz, die Unbeweglichkeit, die Düfte, d. h. ein Aggregat, ein widersprüchliches Gewebe der Zeichen, die man die «sinnliche Präsentation der Wahrheit» genannt hat und die wir «das Bestehen und Strahlen» des Werkes taufen können. Ein Nullpunkt, der, wenn er einmal mit gebührender Entschlossenheit erkannt ist, der Unterschiedlichkeit eines Dings zum anderen gerecht werden kann und gleich-

zeitig die Netze der undurchschreitbaren gegenseitigen Abstände spannt, die sie verflechten. Jedes Stück, jedes Fragment – ein unicum, nicht austauschbar, unberührbar und unvermischbar – das Auflösen und Zu-Asche-Werden seines unüberwindlichen Abweichens trifft unvermeidlich mit dem Verschwinden des Objekts zusammen, seiner Reduzierung zu Staub, weiß und flüchtig.

[plural] Aber Ausstellen kann eine Familie einbeziehen, eine Gemeinschaft, eine Mehrheit; auf Grund der Rahmen – der politischen und sozialen, kulturellen und ökonomischen –, in welchen der Vorgang des Ausstellens sich abspielt, handelt es sich ja eigentlich doch um das wahrscheinlichste Ergebnis. Das Objekt-Individuum überlässt sich dem Typus, dem Schema, dem Genre, eine doppelte Alchemie auslösend: eine Schwächung der Aura als Folge des Konflikts zwischen den Eigenschaften des Einzelnen – die ursprüngliche Autonomie – und der Gesamtheit, die ihn empfängt, die auferlegte Allonomie; aber gleichzeitig ein Wachsen und ein Sich-Beleuchten derselben Unkürzbarkeit, wenn mühelos das Relief der endlosen Unstimmigkeiten und der Ausschluss von jedem Versuch der Überlagerung und des Ersatzes abgeleitet wird. Das Sammeln lässt die isolierte Monade in eine Konstellation stürzen, verschwägert sie in einem Gesamten, einem Ganzen, das sie enthält und das ihr Asyl bietet, und zementiert die vielen originalen Linien in einem allgemeinen Profil; es wird also möglich sein, eine Topographie zu unterscheiden, eine Zeitlichkeit, ein Geschehnis, eine Gewohnheit, eine geistige Aufnahme, ein Vermögen von Fähigkeit, mithin eine vererbte Tradition. Eine Sammlung ausstatten bedeutet ein In-Szene-Setzen dieser Erzählung, ein überzeugendes Sprechen, das in seinem Inneren den Fremden, das Fremde, einbehält, bis jede Exzentrizität, mittels Streit und Divergenz, nichts anderes als das verstärkende Instrument des Zusammenhalts und der Geschlossenheit des Verbliebenen sein wird. Die Sammlung schreibt stillschweigend die alte Welt neu, während sie die Grenzen eines Universums kreierte, eines organischen Gebildes: Dort, wo sich nur verstreute Episoden ergaben, stumme Spuren und rätselhafte Hinterlassenschaften, schafft die formende Kraft der Auslese Gliederungen und Abtastungen im Schoß einer Vollständigkeit. Dennoch wird es sich um eine instabile Metamorphose handeln, um eine Verkettung, die, wie sehr sie auch mit der größten kritischen und aufmerksamen Feinheit ersonnen ist, sich instabiler und fragiler als erwartet zeigt: Die Objektivität, die nur in ihrem spekulativen Gewebe erscheint, verweist sie unvermeidlich an das Nicht-Dauerhafte, an die Variation. Ein angekündigter Zusammenbruch, der in zyklischer Beweglichkeit das Exemplar in seinen vorherigen Zustand einer Freiheit schleudern wird, der nicht Bindungen und Kontrollen unterworfen ist, bis zu neuen Umbildungen, jetzt schwer vorstellbaren Ordnungen. Sie werden es errichten in einer Determination, es einholen in einem System, es neuen Formulierungen und Horizonten anvertrauen – «jede Ordnung ist gerade in diesen Bereichen nichts als ein Schwebestand überm Abgrund».

[räumlich] Jede Schaustellung ist von seinem Anfang her Verflechtung und

Trennung, Einklang und Flucht zwischen Ding, Sammlung und der Leere, die empfängt. «Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen. Wiederum kann uns die Sprache einen Wink geben. Im Zeitwort “leeren” spricht das “Lesen” im ursprünglichen Sinne des Versammelns, das im Ort waltet». Im vorliegenden Fall: Die Ausstellung kann nichts anderes sein als die Reflexion über die Heterogenität und Beständigkeit jedes physischen Behälters, mag er natürlich oder künstlich sein, und daher geduldige Übung räumlicher Präzision. Man widmet sich nicht den *exhibits* und danach dem Raum, als ob es sich bei Letzterem um einen nebensächlichen, einflusslosen Appendix handelte wie bei irgendeinem Ornament. Ein Experiment, moduliert durch das Sich-Offenbaren und die Pflege zweier Räumlichkeiten, miteinander nicht vermengbar sowie fest in ihren unterschiedlichen Formen: eine erste unmittelbare Räumlichkeit, die sich aus der bloßen Anwesenheit des Werkes ergibt, eine zweite, welche vorauszusetzen und zu realisieren wäre als Umschreibung jenes Offenen, jenes Leeren, welches das Ereignis erlaubt – gleichsam wie die Rückkehr des aristotelischen Paares von τόπος und χώρα. «Und jetzt komme ich zu den cavalieri. Welche Recherche sind einer, um es so zu sagen, Verbindung von Körpern im Raum. Ich vergaß den Raum – jede Figur hat seinen eigenen Raum, und es ist nicht gesagt, dass er eine Art Käfig sein muß, aber auch nicht immer das Unendliche» – so der Bildhauer Marino Marini 1939 in einem seiner seltenen schriftlichen Zeugnisse. Zwischen Käfig und Unendlichkeit spreizt sich das Dazwischen, in dem sich die Intimität zeigt, und das reziproke Sich-Gehören von *res unica solaque* und Ort, weil Sehen und Denken des Dings gleichzeitig das Sehen und das Denken der Eigentümlichkeit des Raumes sind. Die Zeichnung, der es gelingt, den Kreis zwischen diesen Polaritäten wiederzuerkennen und zu begreifen, ist wirklich die Zeichnung der Komposition, jenseits jeder Bewertung eines mathematischen Vorbereitens von Ausdehnungen oder berechnenden Intervallen; ein Zeichnen, das Maßnehmen ist, das rechte Maß, und somit Übung der authentischen Architektur: ὑβρίν χροῖ σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυροκαϊῆν, «Frevelmüt soll man eher löschen als Feuersbrunst», war die Nachricht des Weisen.

• • •

**Ex-ponere** – [*singolare*] *Il punto 6. 44 del Tractatus potrebbe costituire l'incipit di ogni corretta operazione di carattere espositivo: «Non come il mondo è, è il Mistico, ma che esso è» – «Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist». La formula del viennese infatti richiama quello stato di sorpresa e di incanto, di stupore e di meraviglia – l'antico to thaumázein – causato dallo stesso accadere dell'esistente, dal miracolo quotidiano del venire alla presenza di qualcosa piuttosto che nulla. E dunque prima di ogni itinerarium mentis in scientiam, prima di ogni indagine disciplinare,*

*prima di qualsivoglia sapienza o processo tecnico sarà il colpo, il contatto, il contagio della immediata res-extensa a battere l'inizio, il cominciamento, il prender fisionomia del progetto. Seppure il più delle volte taciuto e omesso per buona educazione o pigrizia una autentica esposizione è innanzitutto spoliazione, caduta dei veli, denudamento. Liberazione dai contenuti, evaporazione delle significazioni, smantellamento delle abitudini cumulate, sommate, sedimentate nel tempo e col tempo sul corpo paziente dell'oggetto: l'estensione tradisce il desiderio di una nuova genesi, di un rinverginamento, di un esser-qui altro, di una modalità dell'essere-nel-mondo, In-der-Welt-sein, sin'ora inesplorata, al fine di ridare vigore e pregnanza al manifestarsi stesso. Ex-ponere è il prendersi cura di una epifania, di un affacciarsi, di uno sporgersi all'esterno della cosa con i suoi irriducibili caratteri che non si saldano mai meccanicamente con l'idea che di essa se ne ha, con la conoscenza che la cattura o il nome che la designa; si tratta di un confronto – di un viso a viso – con una visibilità sensibile che non deve essere scambiata per l'imperfetta e debole impronta di una invisibilità intelligibile, sola garante del senso. Oltre la cortina levigata e intonsa stesa dal concetto troviamo il peso, le dilavature, l'estensione, il brillio, le mancanze, l'opacità, le trasparenze, la fragilità, le elasticità, il movimento, le colorazioni, la resistenza, la durata, le dislocazioni dei baricentri, i graffi, la patina, i suoni, lo sporco, la staticità, gli odori, cioè un aggregato, una tramatura contraddittoria di segni, che qualcuno ha chiamato la presentazione sensuale della verità e che noi potremmo battezzare come il consistere e l'irradiarsi dell'opera. Un grado zero che può, se riconosciuto con la dovuta risolutezza, rendere giustizia alla differenza di una cosa dalle altre e simultaneamente tendere la rete delle intransitabili distanze reciproche che esse vanno intrecciando. Ogni pezzo, ogni frammento, un unicum non scambiabile, non scalfibile e non mescolabile – il dissolversi e l'incenerirsi del suo incolmabile differire coincide inevitabilmente con la sparizione dell'oggetto, il suo ridursi a polvere, bianca e volatile.*

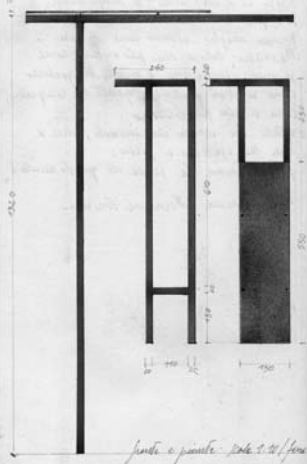
[plurale] *Ma esporre può coinvolgere una famiglia, una comunità, una pluralità; anzi, date le cornici – politiche e sociali, culturali ed economiche – in cui il processo dell'esporre avviene, si tratta dell'esito più probabile. L'oggetto-individuo cede allora al tipo, allo schema, al genere, innescando una alchimia doppia: un depotenziamento dell'aura conseguenza del conflitto tra le proprietà del singolo – l'autonomia primitiva – e l'insieme che lo accoglie – l'allonomia imposta; ma simultaneamente un crescere e un illuminarsi della medesima irriducibilità allorquando diviene agevole il rilievo delle infinite non coincidenze e lo scarto derivato da ogni tentativo di sovrapposizione o sostituzione. La collezione fa precipitare la monade isolata in una costellazione, imparentandola a un insieme, a un tutto che la contiene e che offre asilo, cementando in un profilo comune le molte linee originarie; sarà allora possibile distinguere una topografia, una temporalità, una vicenda, una consuetudine, una affiliazione spirituale, un patrimonio di abilità, cioè una tradizione ereditabile. Allestire una collezione è mettere in scena questa narrazione, una affabulazione che trattiene al suo interno lo straniero, l'estraneo, sino a che ogni eccentricità non sarà che lo strumento che rafforza, attraverso*

la contesa e la divergenza, la coesione e la compattezza del rimanente. La collezione riscrive tacitamente il vecchio mondo costruendo i confini di un universo, di un costruito organico: là dove si davano solo sparsi episodi, vestigia mute e lasciati enigmatici il potere plasmante della raccolta ne fa articolazioni e scansioni in seno a una totalità. Si tratterà, tuttavia, di una metamorfosi instabile, di un concatenamento che per quanto concepito con il massimo della sottigliezza critica e dell'attenzione si rivela più in-fermo e fragile delle attese: l'oggettività solo apparente del suo ordito speculativo la destina inevitabilmente all'impermanenza, alla variazione. Un crollo annunciato che getterà, in una motilità ciclica, l'esemplare nella sua antecedente condizione di libertà non soggetta a legami e controllo sino a che inedite ri-composizioni, assetti ora a fatica immaginabili, lo fonderanno in una determinazione, lo recupereranno in un sistema, lo affideranno in nuove formulazioni e in nuovi orizzonti – «ogni ordine, proprio in questi ambiti, non è niente altro che uno stato di sospensione sull'abisso».

[spaziale] Ogni ostensione è dal suo nascere intreccio e disgiunzione, accordo e fuga tra la cosa, la collezione e il vuoto che accoglie. «Senza dubbio il vuoto è in qualche modo affratellato con ciò che è più proprio del luogo e per questo motivo non è una mancanza ma un portare allo scoperto. Dobbiamo nuovamente rivolgerci al linguaggio che ci fa cenno. Nel verbo *leeren* parla il *lesen* nel significato originario del raccogliere che domina nel luogo»; nel caso di specie: l'esibizione non può che essere riflessione sulla non omogeneità e continuità di ogni contenitore fisico, sia esso naturale o artificiale, e dunque un esercizio paziente di precisione spaziale. Non si danno exhibits e poi lo spazio, quasi si trattasse, per quest'ultimo, di un'appendice accessoria ininfluyente come ogni ornamento. Un esperimento modulato sullo schiudersi e sulla cura di due spazialità, irriducibili tra loro quanto salde nelle loro distinte forme: una prima, immediata, offerta dallo stesso accedere-alla-presenza dell'opera, una successiva, da ipotizzare e realizzare, come circoscrizione di quell'aperto, di quel vuoto, che consente l'evento – quasi il ritorno della coppia aristotelica di  $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$  e  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ . «Ed eccomi ai cavalieri. Ricerca di una, per così dire, combinazione di corpi nello spazio. Dimenticavo lo spazio – ogni figura ha il suo spazio proprio, e non è detto che debba essere una specie di gabbia, né sempre l'infinito»: così lo scultore Marino Marini nel 1939 in una delle sue rare testimonianze scritte. Tra gabbia e infinito si spalanca il frammezzo entro il quale si mostra l'intimità e il reciproco convenirsi di *res unica solaque* e luogo, poiché vedere e pensare la cosa è simultaneamente vedere e pensare il proprio dello spazio. Il disegno capace di riconoscere e comprendere il circolo tra queste polarità è propriamente il disegno capace di composizione, oltre ogni valutazione relativa al matematico predisporre di estensioni o intervalli calcolabili; un disegnare che è prendere-la-misura, giusto metro, cioè esercizio di autentica architettonicità: ὑβρις χρηῶ σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυρκαϊήν, «la dismisura è necessario estinguerla ancor più che il divampare di un incendio» è stato l'avvertimento del sapiente.

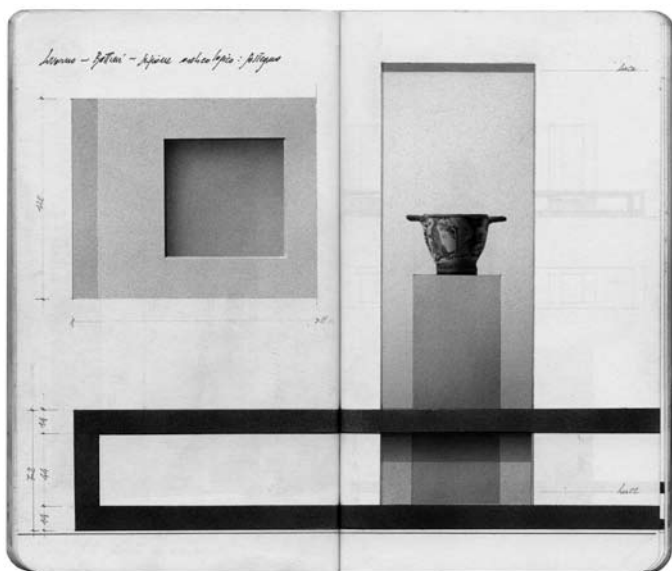


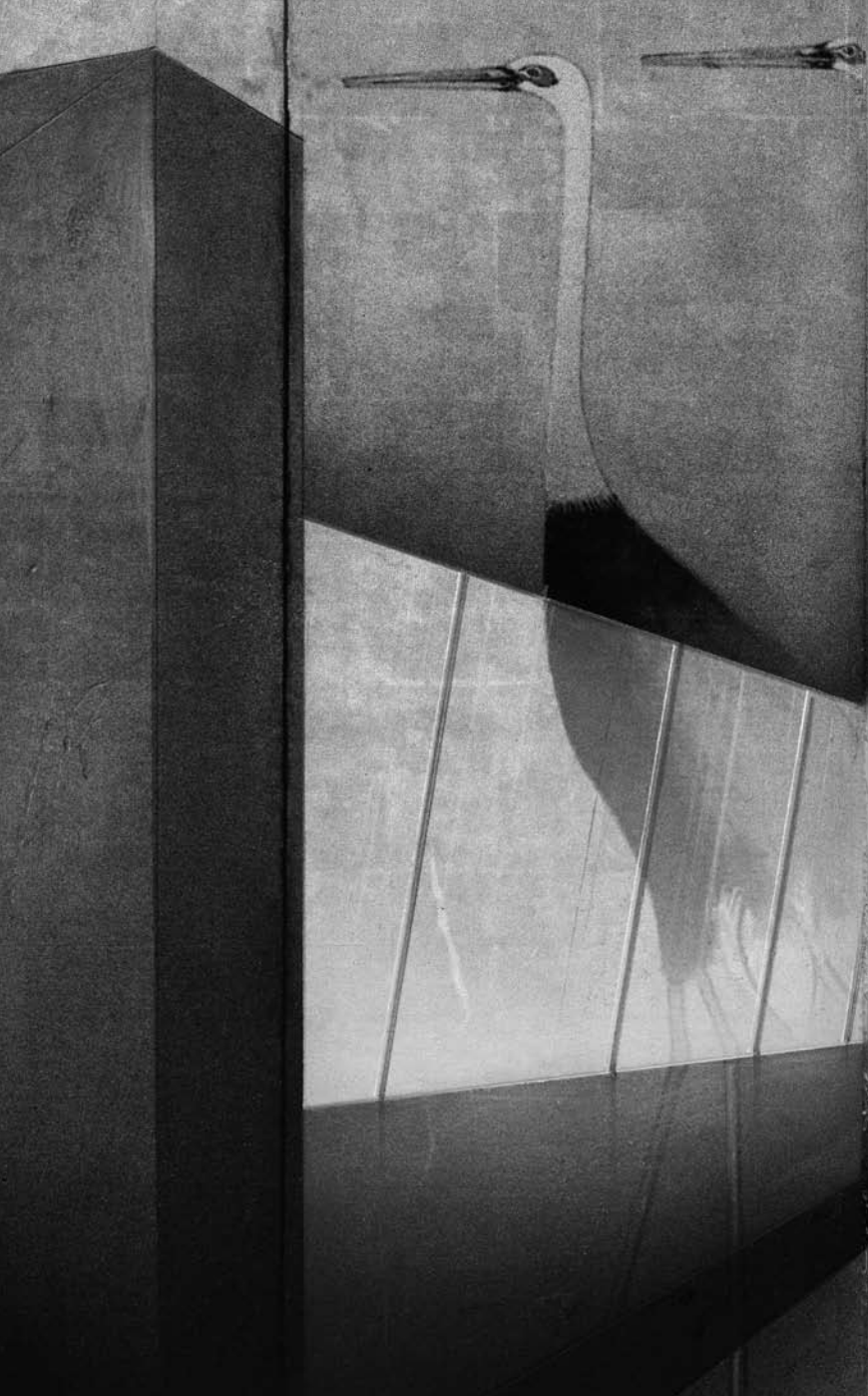
Escultura Bagninelli, Iglesia por [Pacheco del Sr. Pedro Restani]



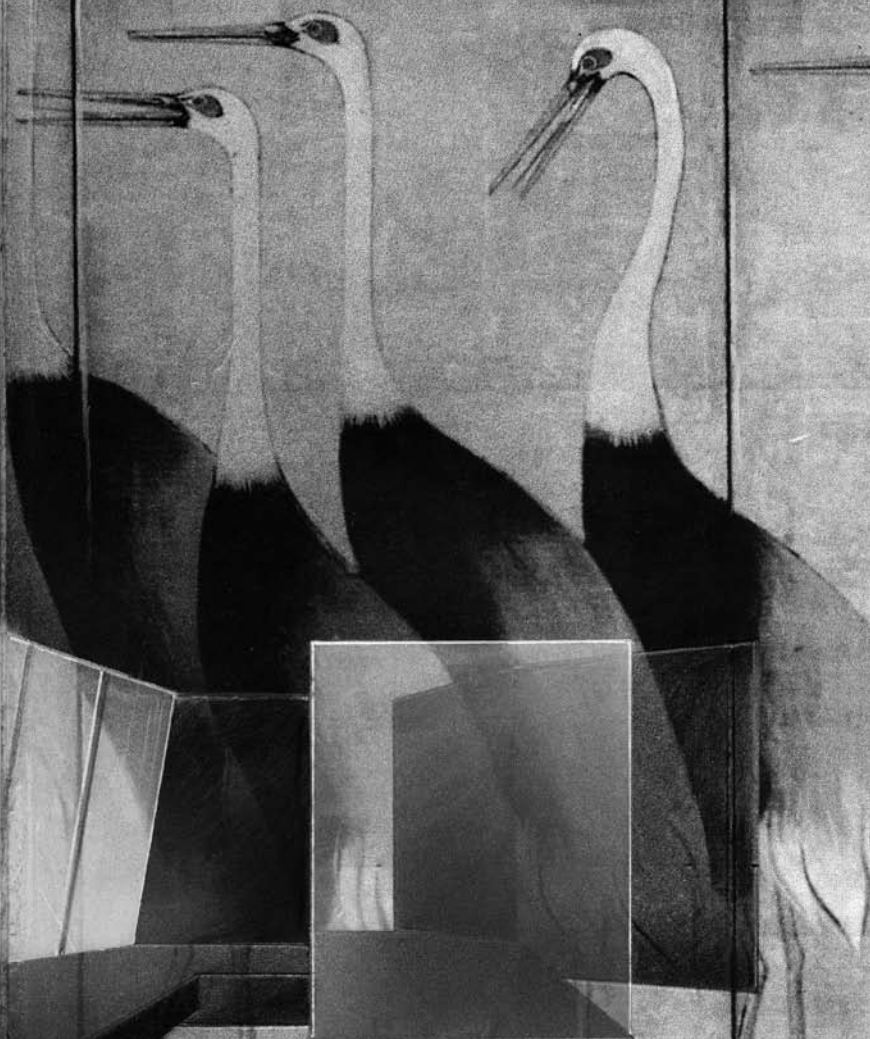
frente a punto. Date 2.10/1900



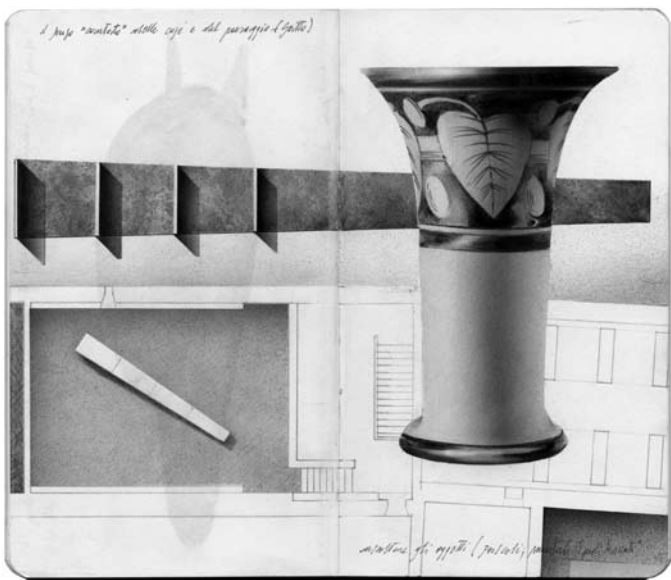


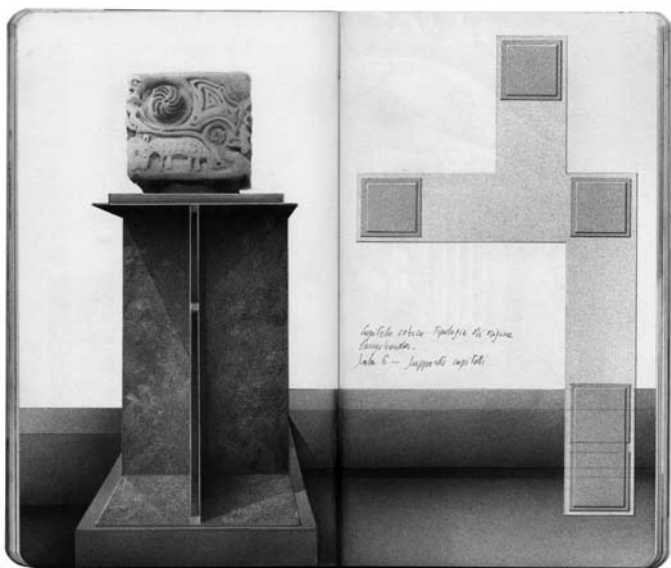


*Cygnus cygnus, Gmel - piccolo edo*



*Costa G. P. / piccolo delle forte Grande per Turduolo  
pupilio in carta nera, schiacciato in vetro ripieno*







## 8 | Bildnachweis *Elenco delle immagini*

Die Zeichnungen in diesem Buch entstanden in Notizheften der Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell, Barcelona. Jedes Heft umfasst 64 Seiten zu je 9,9x16,9 cm; verwendete Materialien: Graphit, schwarze Acrylfarbe, Tusche.

*I disegni presenti in questo volume sono stati realizzati su quaderni prodotti dalla Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell di Barcellona; ogni taccuino contiene 64 pagine di formato 9,9x16,9 cm; le tecniche impiegate sono state la grafite, l'acrilico nero, la china nera.*

**1 Sinopie *Sinopie*** – 12 O.T. *senza titolo*; 16 Nach *da* Pontormo; 17 Entwürfe für eine Kirche *studi per una chiesa*; 18/19 Über die Ruine *sulla rovina*; 20 Nach *da* Bronzino; 21 Hölzer *legni*.

**2 Oikos *Oikos*** – 22/28 Casa minima; 29/30 Engel von Cardoso *angelo di Cardoso*; 31 Nach *da* Alberto Savinio; 32/33 Oikos.

**3 Lust zum Wandern *Lust zum Wandern*** – 34 Apuanische Alpen *alpi Apuane*; 40 See von Massaciuccoli *lago di Massaciuccoli*; 41 Matera; 42/43 Lucca; 44 Zamora; 45 Querceta.

**4 Fortbestände *Sopravvivenze*** – Entwurf für den Neubau des Piero della Francesca Museums in Monterchi, Provinz von Arezzo, *nuovo edificio per la Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi, Arezzo*; 46 Souvenir 52 Nach *da* Piero della Francesca; 53/54 Reiseskizzen *sopralluoghi*; 55/56/57 Grundrisse und Ansichten *planimetrie prospetti e vedute*.

**5 Von weitem *Da lontano*** – Wettbewerbseintrag Erweiterung Sprengel Museum, Hannover *progetto per l'ampliamento dello Sprengel Museum ad Hannover*; 58 Der Schäfer *il pastore*; 64 Nach *da* Matthias Grünewald; 65 Maschsee; 66/67/68/69 Grundriss und Ansichten *planimetria e vedute*.

**6 An Rändern *In margine*** – Projekt eines Aussichtsturms in Volterra, Provinz von Pisa *progetto per una torre civica a Volterra, Pisa*; 70 Nach *da* Rosso Fiorentino; 76 Volterra; 77/78/79/80/81 Grundriss und Ansichten *pianta e vedute*.

**7 Aus-stellen *Ex-ponere*** – 82 Nach *da* Beato Angelico; 88/89/90/91/92/93 Entwürfe für Museumseinrichtungen und ausstellungen *allestimenti museografici e arredi: studi*.



