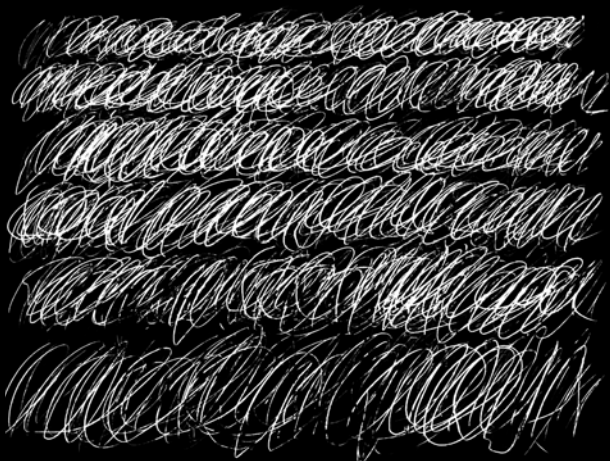


FABRIZIO F.V. ARRIGONI

Fogli

Scritture per
l'architettura





IL N'EN EST PAS DE PLUS
ATTRAYANTE, SELON MOI,
QUE DE SUIVRE SES IDÉES
À LA PISTE, COMME LE
CHASSEUR POURSUIT LE
GIBIER, SANS AFFECTER DE
TENIR AUCUNE ROUTE.

Xavier de Maistre, Voyage autour De Ma Chambre

FARE RUMORE ALL'EST
PER ATTACCARE ALL'OVEST,
SHENG DONG JI XI.

Mao Zedong, Problemi strategici della guerra partigiana

Fogli
Scritture per l'architettura

FABRIZIO F.V. ARRIGONI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Questo libro è il risultato di intelligenza e lavoro in comune. Ringrazio Matteo Zambelli per aver suggerito efficaci correzioni nella sua struttura e Vieri Ferrucci per alcune integrazioni apportate nell'apparato iconografico; ringrazio Susanna Cerri, Gaia Lavoratti e Cecilia Marcheschi che con pazienza lo hanno costruito, montando e revisionando ogni singola pagina con lucida passione. Ma la scrittura stessa è il precipitato di un reticolo di relazioni, di debiti, di dipendenze; qui per un verso ne denuncio parte della trama nella nota bibliografica dall'altro ringrazio Marco Arrigoni, Damiano Dinelli, Fabio Lucchesi, Claudio Pietrini: i compagni con cui, da anni, condivido pensiero e prassi del mestiere. Gli inciampi e le incertezze critiche sono tutte addebitabili al sottoscritto.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

in copertina

elaborazione da: Cy Twombly, *Untitled (New York)*, 1968



Tutto il materiale scritto è disponibile sotto la licenza Creative Common Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo 4.0. Significa che può essere riprodotto a patto di citare l'autore, di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza. Le immagini utilizzate rispondono alla pratica del *fair use* (Copyright Act, 17 U.S.C., 107) essendo finalizzate al commento storico critico e all'insegnamento.

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Gaia Lavoratti



Stampato su carta Fedrigoni Arcoset e Symbol Freelif

didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2018

ISBN 978-88-3338-036-0

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



HEAVY METAL
ABSENCE
CE 94/62

INDICE

| | |
|--|-----------|
| Nota | 13 |
| Linee | 19 |
| Gran Disegno | 19 |
| <i>De Architecti Scientia</i> | 20 |
| <i>Disegnare</i> | 25 |
| Pittura concreta | 29 |
| <i>Dessein dessin</i> | 37 |
| <i>Ein Wunderbares Palimpsest</i> | 47 |
| Notizia | 47 |
| <i>Heimat</i> | 48 |
| <i>Kawwanah</i> | 50 |
| <i>Al-kīmyā</i> | 53 |
| Sensualità | 55 |
| Disincanto | 57 |
| <i>Wanderung</i> | 59 |
| Scritture | 62 |
| Monumento | 65 |
| Di terra, di acqua e di fuoco | 71 |
| Decorati a corda | 71 |
| Tradurre <i>Trans-dúcere</i> | 74 |
| Digressione | 82 |
| Sopravvivenze | 88 |
| Indici | 95 |
| Sulla strada | 99 |
| Architetture dell'attesa | 99 |
| In cammino | 101 |
| Sulle strade armene | 105 |
| La struttura | 106 |
| L'aperto (<i>news from nowhere</i>) | 109 |
| Le architetture (<i>the lay of the land</i>) | 111 |
| Gli spolia (<i>a journey through the past</i>) | 113 |
| La luce (<i>everything is illuminated</i>) | 115 |

| | |
|---|------------|
| Tabule | 123 |
| Il cerchio, la linea | 123 |
| Composizione | 128 |
| Piccoli libri | 137 |
| <i>Homo faber</i> | 143 |
| Resti (<i>Trümmer auf Trümmer</i>) | 151 |
| <i>Ruire</i> | 151 |
| Abbattuti dal tempo | 153 |
| Archeologia e progetto | 157 |
| Esercizi di ammirazione | 165 |
| Sentieri kahniani | 171 |
| <i>Master plan</i> | 174 |
| Putredini | 177 |
| <i>Nobilissima ruina</i> | 181 |
| Metonimia | 184 |
| Postscriptum | 186 |
| Una montagna magica | 191 |
| Non secondo il tempo | 191 |
| <i>Experimental regionalism</i> | 194 |
| Casa | 200 |
| Villaggio | 203 |
| Intelligenza del concreto | 206 |
| Vetri | 217 |
| Magazzini di Novità | 217 |
| Cultura del vetro | 221 |
| Lanterne magiche | 224 |
| Casa verticale di vetro | 231 |
| Metamorfosi | 238 |
| Stenografie del vuoto | 243 |
| Mondialismo | 243 |
| Paesaggi | 244 |
| Una capanna | 247 |
| Il filo sottile | 253 |
| <i>Écart</i> | 256 |

| | |
|--|------------|
| <i>Materialia Lumina.</i> | |
| Su alcuni motivi nell'architettura di Alberto Campo Baeza | 267 |
| Luci | 267 |
| <i>Color blanco</i> | 271 |
| <i>Raumplan</i> | 273 |
| <i>Estereotómico-Tectónico</i> | 282 |
| Passo doppio | 286 |
| Mattoni | 293 |
| In un castello | 293 |
| <i>Alte Pinakothek</i> | 304 |
| Eccedenze orientali | 313 |
| L'utopia misconosciuta | 325 |
| Isole | 325 |
| L'utopia <i>revenant</i> | 327 |
| Monumento continuo | 337 |
| A margine | 342 |
| Vicissitudini e speranze | 344 |
| Onde | 355 |
| Album | 359 |
| Nota bibliografica | 505 |
| Nota iconografica | 519 |

LATTIGINOSA D'ALBA
NASCE SULLE COLLINE,
BALBETTANTI PAROLE ANCORA
INFANTILI, LA PRIMA LUCE

LA TERRA, CON LA SUA FACCIA
MADIDA DI SUDORE,
APRE ASSONNATI OCCHI
D'ACQUA ALLA NOTTE CHE
SBIANCA

(GLI UCCELLI SONO SEMPRE I
PRIMI PENSIERI DEL MONDO).

Giorgio Caproni, *Prima luce*, 1933

*a Sandro
per tutto*

TUTTO È DA CONTEMPLARE.
TUTTO È DA FARE.

Franco Fortini, *Con la storia contro la storia*

Fogli. Scritture per l'architettura: una titolazione che illustra pedissequamente lo stato delle cose, prosaica fatticità. Questo breve volume, infatti, è la silloge di alcuni scritti, di alcuni fogli, redatti per occorrenze molteplici: quando carte per convegni, quando contributi su riviste di settore, quando annotazioni e brogliacci preparatori per l'insegnamento. Di quelle prime stesure è rimasto solo lo spunto, la mossa d'apertura, mentre il loro dipanarsi ha avuto modo di svolgersi secondo deviazioni del tutto inedite per temi posti e modalità di approfondimento perseguite (la scrittura, al pari del progetto, può tornare indefinitamente sui propri passi per rischiarare ciò che è rimasto nell'ombra, sottaciuto o inespresso...).

Usualmente si è soliti scrivere *sull'*architettura (in senso figurato quando non del tutto letterale: dalle auratiche epigrafi alle banali '*Decorated Sheds*', dai nobili altorilievi ai graffiti illegali) oppure *intorno* all'architettura (destinando quest'ultima unicamente a metafora-allegoria per ordini del discorso altri) o anche *di* architettura (un genere, tra innumerevoli, nell'affollato mercato della comunicazione e dell'informazione da cui appare dipendere la stessa fortuna economica e legittimazione sociale dell'ar-

chitetto). Le pagine che seguono vogliono viceversa essere lette come testi *per* l'architettura (lasciando lo *scrivere l'architettura* tout court unicamente alla fatica quotidiana del tracciare-comporre-spaziare propria del disegno-*lineamenta* più che della riflessione o sistematizzazione teorico-discorsiva).

Così si apriva *Experimentum linguae*, la prefazione approntata da Giorgio Agamben per l'edizione francese del suo *Infanzia e storia*:

Ogni opera scritta può essere considerata come il prologo (o, piuttosto, come la cera persa) di un'opera mai scritta, che resta necessariamente tale perché, rispetto a essa, le opere successive (a loro volta preludi o calchi di opere assenti) non rappresentano che schegge o maschere mortuarie.

Per certi versi i capitoli di seguito raccolti funzionano, riguardo al sottoscritto, in via del tutto analoga: anche quando indirizzati a esperienze e autori circoscritti, storicamente determinati, possono essere considerati i parziali parerga di un'architettura al momento non presente, che resta a-venire ma alla cui possibilità di esistenza essi sono chiamati attivamente a concorrere. Un'architettura puramente in-potenza, *δύναμις*, che non sarà probabilmente mai raggiunta o afferrata e a cui, tuttavia, ogni opera immaginata e costruita farà implicitamente segno.

È in ragione di ciò che, volendo trovare il punto di saldatura tra le tante indagini intraprese, non possiamo che ripetere la formula di Cesare Garboli: sono state tutte l'occasione per tentare scritti di servizio, scritti servili, utensili imperfetti per l'architettura che viene.

SAI CHE T'AVVERRÀ,
PRATICANDO IL DISEGNARE DI
PENNA? CHE TI FARÀ SPERTO,
PRATICO E CAPACE DI MOLTO
DISEGNO ENTRO LA TESTA TUA.

Cennino Cennini, Il libro dell'arte o trattato della pittura, 1390 ca.



Gran Disegno

A Dresda, nella Pinacoteca degli Antichi Maestri è inventariato con il numero 369 un olio su tela di Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), più noto come Il Guercino. La tela, 231 x 181 centimetri, mostra un interno sul cui fondo, tagliato da una stretta apertura, si scorgono alcune chiome d'albero e un cielo nuvolato. Sul proscenio due persone: una giovane donna di 'viva grazia' e un anziano con una gran barba assai curata. I due sono seduti: la giovane, alla destra dell'osservatore, su un panchetto di legno, il vecchio dietro a un tavolo basso il cui ripiano è interamente coperto da un panno. La luce spiove dall'alto senza provocare accesi contrasti e imbeve l'atmosfera di una densa tonalità color del miele. La donna ha vesti sontuose e uno strano copricapo con bande blue e rosse; è volta alla sua destra e sta mirando un piccolo foglio steso con le due mani dal vecchio. Sulla carta, impresso a sanguigna, si riconosce la fisionomia di un putto addormentato e lo stesso soggetto appare, ancora in fieri, sul quadro appoggiato al cavalletto che fronteggia la giovane. Così Guercino, nel 1657, immaginava *Il Disegno e*

la Pittura: qualcosa di analogo al rapporto di un padre con la figlia, per riprendere il Vasari, o quello tra un saggio maestro e un'allieva promettente, per dar di seguito alla raccolta delle ventuno incisioni che l'autore di Cento aveva presentato senza commenti, né precetti, né regole, né spiegazioni (una protezione, un'accordatura e una conferma della mutezza del disegno?) in un elegante formato *ottavo oblongo*: i *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno* (Franciscus Barberius Centen. Inventor, Oliverius Gattus sculpsit, 1618)¹.

Comunque sia, oltre le sottili inferenze tra i due, indiscutibile rimane il valore aurorale, di scaturigine, del *gran disegno* per dirla con Benedetto Varchi: prima traccia accessibile ai sensi del fatto d'arte.

De architecti scientia

Molte discipline e varia erudizione costituiscono il corredo di colui che si professa architetto:

*Architecti est scientia pluris disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera*².

All'interno di tale 'enciclopedismo' di timbro ciceroniano — a cui si accompagna il tenore morale delle *virtutes* proprie di ogni *animo magno* risiede anche una competenza grafica capace di un controllo sul fare:

¹ Giovanni Francesco Barbieri, *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno*, Giacomo Rossi, Roma 1619; cfr. <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/dpage/3647675> (ultimo accesso: 08/2016).

² Vitruvio Pollione, *De Architectura*, liber I/I (trad. it., note e commento critico S. Ferri, *Architettura. Dai libri I-VII*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1960, p. 32).

deinde graphidis scientiam habere, quo facilius exemplaribus pictis quam velit operis speciem deformare valeat³.

Più avanti classificando su base triadica la disciplina e introdotto il concetto di *dispositio/διάθεσις*, Vitruvio ne individua le figure *species/ιδέαι* che lo sostanziano, ricorrendo ai termini di *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*. Silvio Ferri così traduce:

La “dispositio” è l’adatta messa in opera delle cose, e l’elegante esecuzione dell’edificio nelle varie composizioni, dal punto di vista della qualità. La figura della “dispositio” in greco *διάθεσις* sono tre, icnografia, ortografia, scenografia: cioè pianta, alzato, disegno prospettico. L’icnografia consiste nel giusto uso del compasso e della riga: essa ci presenta il disegno nelle forme sul piano. L’ortografia è l’immagine della facciata, e dell’opera futura disegnata secondo le proporzioni. La scenografia è lo schizzo della facciata e dei lati in isorcio, colla convergenza di tutte le linee al centro del compasso⁴.

In un volume collettaneo del 1978 battezzato *2000 anni di Vitruvio*, Maria Teresa Bartoli tornava su questi passi per operare alcune distinzioni⁵. Ciò che veniva proposto era la non perfetta coincidenza della terminologia concet-

³ *Ivi*, liber I/1,4, p. 34.

⁴ “*Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. species dispositionis, quae graece dicuntur διάθεσις, sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia. Ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones. orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura. item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus*”, *Ivi*, liber I/II, 2, pp. 52-55.

⁵ Maria Teresa Bartoli, *Orthographia, Ichnographia, Scaenographia*, in L. Vagnetti (a cura di), *2000 anni di Vitruvio*, Studi e documenti di architettura, Edizione della Cattedra di Composizione Architettonica I A di Firenze, Firenze 1978, pp. 197-208.

tuale e operativa antica con quella contemporanea o, per meglio dire, quella messa a punto con Gaspard Monge:

la nostra interpretazione non esclude che Vitruvio alluda anche a una fase propriamente grafica di supporto del pensiero ideatore [...] ma a nostro avviso in questo passo a Vitruvio interessa non tanto stabilire una convenzione grafica, quanto l'articolazione di un processo concettuale⁶.

Una notazione che trovava appoggio anche su un passaggio successivo del procedere vitruviano, allorquando le *species dispositionis* sono presentate come 'artificiosa generatione' di *cogitatio* e *inventio* e dunque profondamente intrise, *ab origine*, di tensione alla pre-figurazione, alla trasformazione da guidarsi con vigore e rigore:

la "cogitatio" è cura pien di studio e vigile attività onde conseguir l'effetto proposto con sensazioni piacevoli; la "inventio" è la spiegazione di problemi insoluti e l'impostazione, con un tratto di genio, di un fatto nuovo.

Muovendo dunque dalla versione del Ferri l'articolo si dipanava mettendo in comparazione le traduzioni-interpretazioni di queste pagine fattane da Daniele Barbaro, Claude Perrault e Berardo Galiani al fine di rivelare i salti di accento e le inappariscenti variazioni che le contrassegnano, concludendo l'analisi con il commento alla prima edizione in volgare curata da Cesare Cesariano e stampata a Como nel 1521⁷.

⁶ *Ivi*, p. 201.

⁷ *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, cōmentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera*, Gotardus de Ponte, Como 1521; cfr. https://archive.org/details/gri_33125008262210 (ultimo accesso: 08/2016).

Di questo saggio vogliamo riprendere il punto archimedeo che a nostro avviso risiede nello scorgere nei trattati in questione una soglia di indistinzione tra disegno e/o progetto, cioè tra le ragioni di una possibile, autonoma, episteme e la volontà di una piena signoria e di una efficace verifica della pre-figurazione:

con queste tre idee espresse in disegno l'Architetto s'assicura della spesa, e di molte cose all'opera pertinenti, dalle dette idee che son forme dell'opere concette nella mente, ed espresse nelle carte, ne viene quello effetto scelto, ed elegante, che nella compositione dell'opera si richiede, posto nella Dispositione, e però dice Vitruv. Le Idee della Dispositione son queste; la Pianta, l'Elevatione, il Profilo⁸.

Se poi come giustamente ricorda Bartoli alcuni vocaboli possono traslare dal campo speculativo alla fedele descrizione di pratiche da esperire direttamente nei confini del cantiere *ichnographia* intesa non come astratto, e ripetibile, taglio orizzontale da cui leggere e comprendere la fabbrica, quanto il tracciamento diretto sul suolo dei limiti e delle compartizioni della futura costruzione allora il quadro si compone definitivamente assorbendo in una medesima mappatura cognitiva la composizione, il disegno, l'esecuzione. *L'idea-segno* sembra condividano uno stesso dominio e una stessa temporalità contro i quali o sull'orizzonte dei quali si stagliano le sostanze naturali date, un mondo plastico da metter in forma:

⁸ *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da monsignor Barbaro*, Francesco Marcolini con Privileggi, Vinegia 1556, libro primo, capitolo II, *Di quai cose e composta l'Architettura*; cfr. https://archive.org/stream/gri_33125009320074#page/n7/mode/2up (ultimo accesso: 08/2016).

piglia quella materia, che ha uno esser senza forma, con attitudine a ricever ogni forma, e di quella fà ciò che si trova al mondo sensibile, e corporale, onde l'arte osservatrice della natura, volendo anch'ella fare alcuna cosa, prende la materia della natura posta in esser di forma sensibile, e naturale, come è il legno, il ferro, la pietra, e forma quella materia di quella idea, e di quel segno, che nella mente dello Artefice, è riposto⁹.

Ma al di là delle improvvise scosse e dei lenti smottamenti della filologia, o di una neonata coscienza della storia — recupero e simultanea messa a distanza dell'universo antico —, viene a consolidarsi nelle pagine degli umanisti un sentire, un abito mentale che riduce l'intervallo tra il comporre e il disegnare, approssimandoli in uno spartito e circolare 'desiderio formativo' a cui corrisponderà una sempre più matura 'intellettualità operativa':

Cominceremo dunque così. L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione *totā res aedificatoria lineamentis et structura constituita est*¹⁰.

L'edificio è un corpo *corpus/res* e di conseguenza, al pari degli altri corpi, impasto eteroclitico, fatto di materia e disegno; la materia è riconducibile all'ordine del naturale (selezione, estrazione, manipolazione) il secondo è opera dell'ingegno, cioè esercizio mentale, esercizio della ragione.

Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee e angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e

⁹ *Ivi*, libro primo, capitolo III, *Delle parti dell'architettura*.

¹⁰ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1443-52), libro I (trad. it. G. Orlandi, *L'architettura*, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, p. 18).

alle parti che li compongono una posizione appropriata *aptum locum* —, un'esatta proporzione *certun numerum* —, una disposizione conveniente *dignum modum* —, e un armonioso ordinamento *gratum ordinem* —, di modo che tutta la forma della costruzione *tota edificii* riposi interamente nel disegno stesso¹¹.

Dissegnare

L'idea de' Pittori Scultori et Architetti di Federico Zuccari intende

trattare, & discorrere del Dissegno, come causa, & regola dell'ordine [e] in quanto che si trova in tutte le cose increate, & create, invisibili, & visibili, spirituali, & corporali¹².

A tal fine l'autore disarticola il compatto sin qui concetto di disegno individuando due distinte ontologie a ciascuna delle quali sarà dedicato uno specifico volume di argomentazioni: parleremo di *Dissegno interno* e di *Dissegno esterno* e da ciò conseguiranno 'operazioni interne' sotto l'egida 'dell'intendere & del volere' e 'operazioni esterne' relative alle 'cose operate', cioè

il dissegnare, il lineare, il formare, il dipingere, lo scolpire, il fabricare.

Enunciata con chiarezza, tale scomposizione appare come una 'geometrica' messa a punto di una ancor vaga intuizione vasariana che l'aretino aveva posto come nota introduttiva alla pittura nella seconda edizione delle sue *Vite*. Aveva scritto Vasari:

¹¹ *Ibidem*. vedi anche prologo.

¹² *L'idea de' Pittori Scultori et Architetti del cavalier Federico Zuccaro divisa in due Libri*, Torino 1607, cap. I; cfr. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v> e <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027/f1.image.r=L'idea%20de'pittori,%20scultori%20et%20architetti> (ultimo accesso: 08/2016).

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea¹³.

Nello Zuccari questo ancor larvale dualismo è radicalmente esplicitato per assurgere a pietra d'angolo di una generale teorica dell'arte. Due ordini, due piani totalmente separati: un livello ideativo e intellettuale, 'scintilla della divinità' partecipe seppur con un grado inferiore dall'infinito al finito, dal Cielo alla Terra... dell'Angelo e del Dio, 'Sommo Facitore' e uno empirico e concreto, rivelazione e riflesso sensibile del primo.

Et principalmente dico che Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente, & sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, & oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese; & questo si trova in tutte le cose esterne tanto divine, quanto humane, come appresso dichiareremo.

Il Disegno dunque interno, in genere, & in universale è una Idea, & una forma nell'intelletto rappresentante distintamente, & veramente la cosa intesa

¹³ Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), volume I, *Della pittura*, capitolo I, Felice Le Monnier, Firenze 1846, p. 149.

e può essere a sua volta diviso in

uno chiamato dai Filosofi intelletto speculativo, il cui fine proprio, e principale è l'intendere solamente. L'altro chiamato pratico, il cui fine principale è l'operare, o per dir meglio, esser principio delle nostre operationi. (I/VIII)

All'“interno” succede, come ombra, il suo doppio ‘esterno’,

Disegno, perche segna, e mostra al senso, & all'intelletto, la forma di quella cosa formata nella mente, & impressa nell'idea.

[Diremo] dunque che Disegno esterno altro non è, che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. Simplex lineamento, circoscrittione, misuratio-
ne, e figura di qual si voglia cosa imaginata, e reale [...] la linea dunque è proprio corpo, e sostanza visiva del Disegno esterno, in qual si voglia maniera formato.

La *dottrina delle Idee*¹⁴ separa spazialmente — la mente, la mano — e temporalmente — εἶδος/forma, la realizzazione — e tacitamente introduce, o lascia che si condensi, un primato logico e assiologico spettante ai primi indici delle suddette coppie:

¹⁴ “Idea enim Graece, Latine forma dicitur, unde per ideas intelliguntur formae aliarum rerum, praeter ipsas res existentes. Forma autem alicuius rei praeter ipsam existens, ad duo esse potest, vel ut sit exemplar eius cuius dicitur forma; vel ut sit principium cognitionis ipsius, secundum quod formae cognoscibilium dicuntur esse in cognoscente [...] In quibusdam vero secundum esse intelligibile, ut in his quae agunt per intellectum; sicut similitudo domus praeexistit in mente aedificatoris. Et haec potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae quam mente concepit. Quia igitur mundus non est casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, ut infra patebit, necesse est quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae”, Tommaso d'Aquino, *Somma Teologica*, I, 15,1.

Su questi temi cfr. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924 (trad. it. E. Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 43-63).

il termine dell'operazione esterna è cosa materiale, come la figura disegnata o dipinta, la statua, il tempio o il teatro, il termine dell'operazione interna dell'intelletto è una forma spirituale rappresentante la cosa intesa.

Tuttavia quando la letteratura artistica tardo cinquecentesca si confronta con maggiore decisione e sincerità con la prassi e l'esperienza viva della produzione, le dislocazioni stabili subiscono dei cedimenti e i confini resi insuperabili tornano a permettere osmotici transiti e intrecci. Così se Giovan Battista Armenini nel suo 'testamento-inventario' avrà cura di assegnare al *disegno* in coerente *Stimmung* manierista¹⁵ il ruolo di "iscorta e guida quasi infallibile" e un pieno statuto intellettuale (disegno avvertito come una

preordinazione conceputa dall'animo e dal giudizio [che] si viene a por finalmente in atto per vari modi su li piccioli spazi delle carte)¹⁶

ha comunque lo scrupolo di consigliare allo studioso di pittura che *l'invenzione*, prima che si approvi, sia sottoposta a revisioni e ripensamenti in un commercio continuo tra l'ideazione 'considerazione e pensiero' e la sua traccia, un confronto e uno scambio i cui esiti non so-

¹⁵ "Idea del Pittore, e dello Scultore è quel perfetto, ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista [...] Così l'Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, & vince il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo, e al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti, e compiute, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte". *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto. Scelte dalle bellezze naturali superiore alla Natura discorso di Gio: Pietro Bellori detto all'Accademia Romana di San Luca* (1664), in *Le Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti moderni co loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori* (1672); cfr. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bellori1728> (ultimo accesso: 08/2016).

¹⁶ *De' veri precetti della pittura...*, op. cit., libro primo, capitolo V, pp. 58-59.

no mai deterministicamente prefissati. Il passaggio tra lo zuccariano ‘idolo della mente’ e la rispettiva ‘sostanza viva’, riscatta la ‘linea/lineamento’ precedentemente stimata ‘come cosa morta’ non appartenente alla

scienza del Disegno, né della pittura; ma operazione di esso recuperando una più articolata e complessa processualità fitta di movimenti di andata e ritorno, cominciamenti e arresti, progressioni e deviazioni:

Conciosiacosaché con più attenzione si disegna di novo che non si fa a rivedere solamente quella macchia, laonde l’intelletto, aiuta molto più l’ingegno, perché nel rivederli e nel rifarli bisogna che la mano, con la penna, ogni atto et ogni minuzia riformi e riduca a miglior termine con alquanto spazio di tempo, nel quale l’intelletto et il giudizio può far meglio il suo ufficio, che il considerarlo solo, perché l’occhio trascorre più veloce della mente e questo schizzare e disegnare più volte è cagione che si aggiunge molte cose in miglior forma et anco se ne levano molte come superflue, essendo che più facilmente si emendano gli errori ne i disegni, che nelle opere¹⁷.

Pittura concreta

Ogni quadro che incarna un Bello già incarnato prima in un oggetto reale non artistico è necessariamente ed essenzialmente un quadro *astratto e soggettivo*.

La frase deriva da *Les peintures concrètes de Kandinsky*, breve saggio scritto nel luglio 1936 dal nipote del mae-

¹⁷ *Ivi*, libro primo, capitolo IX, p. 90. Sulla dimensione esperienziale e di perizia tecnica dell’arte anche Vasari: “E tengasi per fermo, che la pratica che si fa con lo studio di molti anni in disegnando, come si è detto disopra, è il vero lume del disegno e quello che fa gli uomini eccellentissimi”. (*Vite...*, op. cit., volume I, *Della pittura*, capitolo I, p. 151).

stro: Alexandre Kojève¹⁸. In riferimento all'Arte della pittura si distinguono nella riflessione del filosofo due azioni fondamentali: una prima riguarda la possibilità di *estrarre* dal reale (non-artistico) le fonti della prassi, una seconda di *creare* aspetti visuali a due dimensioni, compiutamente autonomi. Tale diagramma logico ed ermeneutico consente all'autore di presentare il lavoro di Kandinskij quale epifenomeno di una pittura dai tratti interamente a-rappresentativi, radicalmente *assoluta e totale*. Pitture definitivamente emancipate da qualsivoglia presupposto, al fine oggettive e concrete:

oggettive — perché non implicano e non esigono nessun apporto soggettivo proveniente sia dal pittore sia dal contemplatore; concrete — perché non sono astrazioni di una cosa qualsiasi che esista al di fuori di esse, ma Universi completi e reali che esistono in-tramite-e-per esse stesse, allo stesso titolo dell'Universo reale non-artistico¹⁹.

La nostra attenzione è orientata tuttavia alle pagine di apertura dello scritto, là dove sono valutati i caratteri propri di ogni rappresentazione:

L'arte della pittura rappresentativa sta nell'arte di *astrarre* la componente pittorica del Bello completo incarnato nel reale non-artistico, e di mantenere questo Bello astratto dentro il — oppure in tanto quanto — quadro. La pittura 'rappresentativa' è una pittura del Bello astratto: è una pittura *essenzialmente astratta*²⁰.

¹⁸ Alexandre Kojève, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, 1936 (trad. it. M. Filoni e A. Gnoli, *I dipinti concreti di Kandinsky*, in Id., *Kandinsky*, Quodlibet, Macerata 2005).

¹⁹ *Ivi*, p. 40.

²⁰ *Ivi*, p. 24.

Queste argomentazioni suggeriscono una ragione, non l'unica, circa la necessità della pratica dello stesso disegno in architettura.

The sketch book of painter, sculptor or architect should differ. The painter sketches to paint, the sculptor draws to carve, and the architect draws to build²¹.

Se da un lato appare evidente la forza del segno nel far precipitare l'intuizione sul piano della carta, offrendo una aurorale quanto vincolante forma alle intenzioni, vi è comunque un'attività anticipatrice, non direttamente implicata nel *design* almeno non nella modalità strumentale della causa-effetto. È quella attività di individuazione, di selezione, di ripescaggio, di emersione di scaglie, sezioni, del reale che Kojève attribuiva al disegno colorato, al dipinto disegnato o al dipinto vero e proprio se intesi nella loro struttura storica descrittiva e rappresentativa che vorremmo sottolineare. Prima che veicolo alla produzione, prima del suo orientarsi all'azione predittivo-costruttiva il disegno è traccia di questo volgersi al mondo, di questo correre e arrestarsi sulla sua superficie, sul suo corpo, lungo gli innumerevoli sentieri della sua visibilità. E non è poi questione di stile o di lingua. Secondo questo intendere non così dissimili appaiono i sintetici, concentrati quanto ridotti, appunti del sesto carnet di Jeanneret (1911) dalle puntigliose, analitiche quanto eleganti, annotazioni asplundiane (1914) o la vita silente dei grandi monumenti e delle piazze impastate di luce evocata nei pastelli kahniani del suo viaggio mediterraneo (1950-51),

²¹ Richard Saul Wurman, Eugene Feldman, *The Notebook and Drawings of Louis I. Kahn*, Mit Press, Cambridge (MA) 1973.

dal pittoricismo sapiente di certe vedute italiane di Ruskin: indagini e indugi nell'esistente, attraversamenti e soste in ciò che è dato talvolta trovato per accidente piuttosto che anticipo e prefigurazione. Disegni come ricerca, selezione, smontaggio, ricomposizione, in un trascorrere che conduce dalla seduzione irriflessa e opaca verso l'intelligibile trasparente.

Tornando alle argomentazioni kojèveiane due ulteriori aspetti sono propri di ogni rappresentazione. Un primo concerne il timbro indubitalmente soggettivo di ogni opera di estrazione-astrazione, un secondo il carattere ridotto, mutilo, di ogni singola ripresa rispetto all'universo da cui essa deriva, prende origine. Con le parole dell'autore:

se questa pittura estrae qualcosa da qualcosa, è necessario che qualcuno un "soggetto" esegua questa "estrazione"; se questa pittura produce una "astrazione", è necessario che questa astrazione avvenga dentro e mediante un "soggetto". Il Bello concreto della realtà non artistica passa tramite questo "soggetto" il pittore prima di incarnarsi, in quanto Bello astratto, nel quadro²².

Accomunati nel medesimo destino è poi lecito distinguere dissimili modi di inferenza del soggetto — nella tassonomia del nostro si riconoscono approcci impressionisti, espressionisti, realisti, simbolisti — ma non supporre il superamento di tale condizione. Attitudine, congenialità, cultura giocano un ruolo decisivo tale che il rappresentato non può emanciparsi dal medium che lo ha posto in essere:

poiché se ogni quadro rappresentativo è una cosa *vista tramite...*, per cui non è indifferente sapere *tramite chi* l'oggetto è visto vale a dire *di chi* è il quadro²³

²² A. Kojève, *I dipinti concreti di Kandinsky*, op. cit., pp. 24-25.

²³ *Ivi*, p. 38.

solo una prassi *concreta e oggettiva*, cioè oltre la rappresentazione, può fabbricare cose indipendenti, sciolte nel loro consistere, che

non esigono nessun apporto soggettivo proveniente sia dal pittore sia dal contemplatore.

Successivamente, data questa specifica natura dell'opera, essa non può che prodursi quale parte, scampolo, di un insieme molto più complesso e ricco. Tagliata e trattenuta nel perimetro certo della cornice, la vita insulare del disegno-dipinto è riduzione dell'Universo da cui essa deriva, da cui essa è con esiti diversi frammento. Data questa catena, la rappresentazione non è che una menoma porzione, una particella monca, una rovina di una totalità circostante irraggiungibile e inafferrabile: solo l'abbandono di questa via può condurre a opere bastevoli *in-tramite-e-per esse stesse*, equivalenti e commensurabili, nella loro conquistata oggettività pittorica, all'universo reale non-artistico.

Tralasciando l'implicito elogio e il valore inaugurale assegnato alla pittura di Kandinskij, e segnatamente a partire dal 1910, è possibile seguire il filo della dissertazione kojèveiana rovesciando comunque alcune valutazioni; possiamo certo concordare sul carattere individuale, personale, di ogni prassi d'arte, ma è altrettanto opportuno rilevare come tali fisionomie soggettive maturino dentro la forza anonima delle grandi tradizioni spirituali, instaurando una sottilissima quanto sorprendente tensione dialogica tra pulsioni individuali, conoscenza consolidata e trasmessa, vita immediata. Ed è tale intreccio che rende la pratica del disegno di grande significato poiché può divenire, al contempo, educazione e cura di sé e del circostan-

te, riflessione sui propri limiti e strumenti e rispetto per la cosa in sé, in un circolo virtuoso, quanto privo di termine, tra interno ed esterno. Da qui gli accenti, i toni mobili del segno, il suo lecito oscillare tra icona e indice, tra mimesi e allusione, tra corrispondenza al dato e affioramento di una cifra storica, sentimentale, concettuale propria dell'autore.

Per menzionare un esempio tra i molti di tale combinazione ricordiamo le tavole in-folio del fiammingo Stefano Calcar — allievo del Tiziano — per l'edizione del 1543 del *De humani corporis fabrica Libri septem* di Andrea Vesalio, testo inaugurale dell'anatomia moderna. Le esatte, meticolose, nitide traiettorie della linea specchiano con sbalorditiva fedeltà i molteplici strati e accidenti del corpo, quest'ultimo tuttavia consegnato ancora nei tratti di una gestualità, di una retorica, di una *historia*, intesa albertianamente quale *amplissimum pictoris opus*²⁴. Nello spazio del foglio si mostra lo scontro, la tensione irrisolta, tra la presenza enigmatica della cosa, sigla di un mondo 'ridotto a ciò che è' e il lascito umanistico del 'discorso', dell'eloquenza bloccata nella visione: *Ut pictura poe-*

²⁴ "Ma poi che la istoria è summa opera del pittore, in quale dee essere ogni copia ed eleganza di tutte le cose, conviensi curare sappiamo dipingere non solo uno uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte altre cose degne d'essere vedute. Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria; cosa qual ti confesso grandissima, e a chi si fusse dagli antiqui non molto concessa, che uno in ogni cosa, non dico eccellente fusse, ma mediocre dotto", Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435 (trad. it. e cura C. Grayson, *La pittura*, Laterza, Roma-Bari 1980; libro III, 60, 1-9, p. 102).

Sulla tradizione aristotelica e oraziana nell'umanesimo italiano cfr. Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton & Co., New York 1967 (trad. it. C. Blasi Foglietti, *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Firenze 1974).

sis. Il disegno può divenire la porta, lo stretto spiraglio, per un incontro attivo con il reale sensibile, con il suo portentoso rizoma e struttura al punto che *Was Ich nicht gezeichnet habe, habe Ich nicht gesehen*, cioè quello che non ho disegnato non ho visto come appuntò Goethe sul proprio taccuino di viaggio²⁵; se accettiamo tale ipotesi dovremmo rilevare l'infinita apertura di tale incrocio da cui una sorta di conclusione impossibile, di compito non esauribile, di esercizio privo di fine. Cézanne ripeteva come senza cambiare posizione ma solo "girandosi ora più verso destra, ora più verso sinistra" si potessero spalancare nuovi 'motivi' per lo stesso oggetto, tali da costringerlo a rinnovati mesi di studio e di lavoro per catturare la *réalisation* della più semplice cosa terrena (una mela, un tavolo, una roccia)²⁶. Ma le tracce che traducono la nostra capacità di percezione, l'educazione e la forza del nostro vedere, non possono che annunciare, nello stesso tempo, anche la nostra cecità, le manchevolezze e gli offuscamenti del nostro sguardo, l'in-visto che circonda ogni tratto, determinando così una paradossale coalescenza non scindibile, non emendabile. A tale proposito sovviene l'inciso di un noto scrittore:

²⁵ Una notazione che sembra calcare la seguente: "il disegno sia come un vivo lume di bello ingegno e che egli sia di tanta forza e così necessario all'universale, che colui che n'è interamente privo, sia quasi che un cieco, io dico per quanto alla mente nostra ne apporta l'occhio visivo al conoscere quello ch'è di garbato nel mondo e di decente". *De' veri precetti della pittura di Messer Giovan Battista Armenini da Faenza Libri tre*, Ravenna 1586 (edizione a cura di M. Gorreri, Einaudi, Torino 1988, libro I/IV, p. 53).

²⁶ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980 (trad. it. C. Gro, *Nei colori del giorno*, Garzanti, Milano 1985).

Davanti a un'immagine sento la mancanza di quello che è rimasto fuori dal perimetro inquadrato. L'immagine alza a confine i bordi e a me viene voglia di oltrepassarli...

Piuttosto che patire tale condizione si tratta di comprendere la necessità e l'urgenza di una pratica della rappresentazione continua, di grana fine, capace di soggiorni prolungati quanto di ritorni pazienti, attesi.

I segni sono traduzioni, avanzi di scavi e stupefazioni, resti (o rovine) in grafite della forza trattenente e della dissipazione proprie di ogni anamnesi-amnesia, testimoni di una comprensione lenta ma inalienabile o di un errore forse da correggere nel tempo che deve venire. Sono il resoconto e la prova più decisiva dell'infinità del mondo e dell'occhio che lo scopre e lo manifesta oltre il principio di illusione e somiglianza e oltre la destinazione pubblica dell'opera. Una pratica, un *principio operativo*, che sovente non si può inscrivere nel dispositivo, di origine teatrale, spettatore-immagine, piuttosto nello spazio raccolto della meditazione-visione interiore, priva di scopo talvolta ma sufficiente a saggiare la stupefazione per l'esistente e il desiderio di partecipazione.

Quando mi trovavo al cospetto del disegnatore Mavrudis lo guardavo e guardandolo vagavo in un mondo chimerico di fantasticherie; pensavo che quell'uomo potesse disegnare tutto, anche a memoria, anche nel buio, anche senza guardare; che potesse disegnare le nubi fuggenti in cielo e le piante della terra, le fronde degli alberi mosse dal vento e i fiori dalle forme più complicate; gli uomini e gli animali, i frutti e gli ortaggi, i rettili e gli insetti, i pesci che guizzano nell'acqua e gli uccelli che volano in alto, pensavo che tutto, tutto, avrebbe potuto ritrarre con la punta della sua matita magica quell'uomo straordinario. Guardandolo immaginavo di essere lui; sì, avrei voluto allora esse-

re quell'uomo, avrei voluto essere il disegnatore Mavrudis.
(Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, 1962)

Dessein dessin

L'intervallo tra disegno e progetto è lo slargo di una soglia e non l'incisione di un affilato rasoio. Una indecisione e una commistione dei rispettivi domini testimoniate nelle polisemie della lingua italiana o giocato da Jacques Derrida nelle assonanze e differenze della lingua francese: *dessein* intenzione, proposito, progetto e *dessin* disegno. Una sorta di compromissione reciproca e irrisolvibile con forza sostenuta da Franco Purini:

Dobbiamo liberarci di un equivoco che sopravvive da lungo tempo non solo nelle facoltà di architettura ma anche nel lavoro dei teorici e dei critici, anche di quelli autorevoli. L'equivoco consiste nel considerare il disegno di architettura uno strumento. Questo è il grande fraintendimento contro il quale occorre battersi. Secondo tale concezione esiste un pensiero astratto, un pensiero verbale che ha bisogno a un certo punto di calarsi in uno strumento per diventare forma o per comunicare qualcosa. Io sostengo al contrario che il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole²⁷.

In siffatte posizioni, preoccupate di salvaguardare l'unicità di ogni *piano di scrittura*, si mantiene come un'eco, il riverbero delle intuizioni di inizio Novecento sulla unicità e autonomia dei singoli pensieri-linguaggio ciascuno con le proprie qualità, i propri toni ed effetti quanto gli

²⁷ Franco Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi editore, Roma 1996, pp. 32-33.

insanabili limiti e che qualsivoglia traduzione, per quanto rigorosa e onesta, contenga sempre secondo etimo dei tradimenti, degli slittamenti che ne indeboliscono la portata. Ma potremmo risalire agli stessi *lineamenta* dell'Alberti, ambigualmente e contemporaneamente segni concettuali traslati di *schema*, *morphé* e *typos* e capacità rappresentativa, operazione mentale e arguzia tecnica, da distinguere e contrapporre alla *fabrica*, alla *res aedificata*, alla cosa costruita.

Sull'endiadi disegno-progetto evidenziamo tre nodi, perché di intrecci, di matasse, di combinazioni assai complesse si tratta; essi sono: il disegno e lo sguardo, il disegno e la memoria, il disegno e la pre-visione, la pre-veggenza, la pre-dizione, il progetto. Distinzioni che sono funzionali ad articolare con maggiore chiarezza il discorso, ma che non valgono come discontinuità di quell'unica esperienza che è il disegno e, nel caso in questione, il disegnare dell'architetto; e se ogni esperire è assimilabile al viaggio, al mettersi in cammino, allora i nostri nodi concettuali saranno le pietre miliari, le stazioni di sosta, i caravanserragli, le emergenze sul tragitto in grado di offrime identità e riconoscibilità (come si segna la pagina bianca con un tratto di grafite o si incide la cera sul rame in una acquaforte), ma che comunque non ne minano, non ne interrompono, il fluire continuo.

Lo sguardo non è un vedere. Non è un vedere se a esso è associato, come è accaduto e può avvenire un senso contemplativo, teoretico, di astratta neutralità. L'algido e non perturbato *eidos* della metafisica greca *toùs tês alethéias* [...] *philothéámonas*, i filosofi sono coloro che 'amano vedere/contemplare la verità' Platone, *La Repubblica*, V

475 e 2-4. E lo stesso grande racconto della caverna nel settimo libro è narrazione sì di una guarigione dall'incoscienza e del transito dalle ombre alla luce, ma inteso letteralmente è mito della liberazione della visione, liberazione dalle barriere che ne impedivano una presa autentica, premessa di ogni successiva *episteme*²⁸ (un passaggio paradossale e doloroso che comporta un iniziale accecamento-offuscamento).

Non è a ciò che vogliamo alludere con 'lo sguardo'. Sguardo vale per l'occhio e impieghiamo la sineddoche quale diretto riferimento a un soggetto agente e al suo essere sempre in-situazione, sempre consegnato in un contesto e in una temporalità dati. 'Occhio' per dire gli interessi, i desideri, le attese, le complicazioni, le aderenze di stampo intellettuale, certo, ma anche emotive, cariche di sensi, cioè *dei* sensi. Si può cercare o ambire alla profondità e all'ampiezza di uno sguardo grifagno, l'occhio alato dominante l'impresa albertiana, ma è comunque un vedere condannato a quel singolo volo, a quella singola occasione: assai dura trasformarlo in un trascendente, incorporo *theorein*.

Se confidiamo in Plinio il Vecchio la figlia del vasaio corinzio Butades tratteggia il volto dell'amato contornando il bordo della sua ombra proiettata sulla parete da un lume, da una lucerna: una *skiagraphia*-σκιαγραφία notturna o come scrive l'autore *umbra hominis lineis circumducta*²⁹. Il racconto di primogenitura della pittura ma a dir meglio del disegno sorge dall'assenza ed è consegna-

²⁸ Sul potere del vedere, e dell'invisto, cfr. Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

²⁹ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 15.

to fin dalle sue origini *picturae initiis* alle intermittenze della memoria. Una duplice assenza: quella del giovane che dovrà andare lontano *abeunte illo peregre* quella della stessa traccia che corre in mancanza del suo modello si segue il *profil* à la *silhouette*, la proiezione, lo spettro, smarrendo il primo referente. Si disegna il simulacro di ciò che rimane di uno sguardo sia esso orientato nel visibile che nell'invisibile; si disegna per captare, fissare, conservare qualcosa di mutevole e instabile, o sull'orlo di scomparire; si disegna perché ciò che resta è un lascito che possiede una durata, una resistenza capace di opporsi alla volatilità dei fenomeni psichici e fisici e in ciò la rassomiglianza parentale con la scrittura *tout court*: ambedue impressione e traccia, anticipi e annunci dell'archivio, del museo. E da ultimo il disegno e la pre-visione, la pre-veggenza, la pre-dizione, il pro-getto. Una breve premessa; sino a qui abbiamo sottinteso nell'esercizio del disegno una apparecchiatura strumentale di stampo tradizionale, quando non vetusta: la penna e l'inchiostro, la matita e la grafite, la carta e la tavola. È un fatto che l'introduzione di tecniche digitali abbia comportato la messa a punto di nuovi metodi di apprendistato, l'approntamento di nuovi metodi di sperimentazione e controllo, la riformulazione dei rapporti esistenti tra alcuni ambiti disciplinari. Se l'intenzione è di rimanere nei confini delle tecniche antiche è per lo strettissimo rapporto che esse hanno instaurato e mantengono con la mano, con l'uso della mano. Un legame concreto, materiato, assolutamente immanente riguardo a posture e gesti: scegliere, preparare, spostare, tracciare, ripassare, premere, alleggerire, strusciare, la-

sciare impronte, sporcare, attaccare, sgrassare, rimuovere. Come l'osservazione, lo sguardo, era il riflesso di un occhio, così la previsione, l'allungo immaginativo appare ancorato alla mano, alle sue movenze e accelerazioni così come ai suoi inciampi e rallentamenti. Abbiamo ricordato come una consistente tradizione avverta l'immagine prodotta come il calco, l'effetto materiato di una sua consorella tutta mentale, esaltando così l'antico confronto tra *imago* e *phantasma*, tra *figura* esteriore e visione interiore tra fuori e dentro. Uno schema affascinante in cui trova conferma l'ipotesi che "ogni teoria della pittura è una metafisica" ma assai distante da ciò che accade sul tavolo del disegnatore. Piuttosto l'associazione corre a certi passi di Jacques Derrida contenuti nel suo *Memorie di cieco*³⁰. C'è infatti una sottile, segreta, complicità tra la mano che brandisce il bastone (il gesto che per antonomasia sigilla la condizione di cecità) e la mano che impugna lo stilo. Ambedue tracciano nel vuoto o nel bianco della carta linee che lentamente col tempo assumono precisione e necessità e solo per il demone dell'analogia potremmo anche rammentare il nesso presente nei testi del canone occidentale, in molta pittura o nei labirinti borgesiani tra cecità e pre-visione, tra cecità e preveggenza. Quindi se vogliamo a tale 'dottrina delle idee' sovviene una 'formula carnale' o una gramsciana

³⁰ Una straordinaria tela sospesa tra il disegno e la scrittura, la cecità e la visione è stata tessuta da Jacques Derrida in Id., *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990 (trad. it. A. Cariolato e F. Ferrari, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003). Il volume accompagnava l'omonima mostra presentata nella Sala Napoleone del Museo del Louvre (26 ottobre 1990-21 gennaio 1991).

filosofia dell'atto (prassi, svolgimento) ma non dell'atto "puro", bensì proprio dell'atto "impuro", reale nel senso più profano e mondano della parola. (11,64; Q 1492)

Con la bella lingua di Leonardo Sciascia diremo dunque che la mano svolge e avvolge, risvolge e riavvolge, in un lavoro continuo, in guisa di macchina surrealista, ciò che l'immaginazione suggerisce. Il segno-progetto conquista faticosamente la propria autonomia. Difficile, almeno nella disciplina del progetto, che cada già di tutto punto armato come Atena dalla testa del padre, piuttosto è l'esito di intuizioni e approssimazioni, di illuminazioni e di smentite, di andate e di ritorni, di errori e correzioni, di strade sbarrate e sentieri inattesi: cioè come ben detto da Merlau-Ponty

l'espressione non è la traduzione di un pensiero già chiaro [...] e la concezione non può precedere l'esecuzione.

Propriamente un palinsesto che — pur essendo il frutto di una logica operativa, di un'intenzione orientata — ci narra di quelle immersioni nelle cose e nel mondo che sono gli sguardi e di quelle ispezioni arrischiate nelle cantine del pensiero che sono le memorie.

WIR MÜSSEN WIEDER NACH
UNTEN, ZU DEN TIEREN UND
PFLANZEN, ZUR NATUR SELBST
UND WIR MÜSSEN WIEDER
NACH OBEN — ZU DEN ENGELN,
HEILIGEN UND GEISTERN IN
BEZIEHUNG TRETEN!

Joseph Beuys, *Wir retten uns Menschen*



Notizia

Sette sculture costituite da 36 solai prefabbricati — sfondati senza alcun garbo nel loro centro — e 72 muri portanti in cemento armato ottenuti come calco di containers metallici (setti a 'L', secondo il modulo internazionale di 2.5 metri) e variamente scanditi da forature rettangolari. In fase di montaggio, come tutori che accompagnano l'erezione, 140 libri e 90 cunei di piombo, dissimili per sagoma e dimensione. E poi cornici, foglie, pietre, vetri, lasciati di vernice, polvere, plastiche, scritte, segni identificatori; l'altezza delle torri è compresa tra i 13 e i 18 metri, e a ognuna spetta il suo nome: Sefirôth, Melancholia (Stelle cadenti), Ararat, Linee di forza magnetiche, JH e WH (Tiqqûn), Quadri cadenti.

Dove: Hangar Bicocca, ex Breda, su viale Sarca, a Milano. Grandezza complessiva dell'involucro: 61x180.90x29.76 metri¹.

¹ Lia Rumma (a cura di), *Anselm Kiefer. I sette Palazzi Celesti*, Éditions du Regard, Paris 2004. L'esposizione milanese, su progetto di Lia Rumma, fu prevista temporanea; al suo termine la Pirelli Real Estate si risolve ad acquistare le sette torri e fu decisa la permanenza dell'installazione che occupava circa 7000 metri quadrati dei 15.000 disponibili. Nel settembre 2015, sotto la direzione di Vicente Todolì, l'opera è stata affiancata da

Come una premessa o una glossa: Se voglio dare all'uomo una nuova posizione antropologica, devo anche dare una nuova posizione a tutto quanto lo concerne. Collegarlo verso il basso con gli animali, le piante, la natura stessa, così come verso l'alto con gli angeli, i santi e gli spiriti!

Heimat

Al cuore della meditazione ebraica consolidatasi in Palestina tra il III e il VI secolo risiede l'esperienza ineffabile di un cammino oltremondano. *Yoredé Merkavah* — “Coloro che discendono” alla visione del carro col trono divino, la *Merkavah* celeste — attraversano le sette sfere dei cieli al fine di giungere al cospetto di *Colui che vive in eterno*, all'estatico suo ascolto e contemplazione; l'ultimo cielo di questo pericoloso procedere era stato ritmato, scandito, dal passaggio — di porta in porta, di custode in custode, di sigillo in sigillo — nelle sette Stanze, battezzate successivamente Palazzi, al cui vertice, magnificente, splende la Gloria del Santo, Re di tutti i re, Dio cosmocrator in Trono. La letteratura tardo antica degli Hekhalòth appare, a tutta prima, come matrice impressa nel nome dei Sette Palazzi Celesti, *Sieben Himmelspaläste*. Tuttavia, come in molte realizzazioni kieferiane, i simboli subiscono distorsioni, si intersecano con lingue altre, inquinando ir-

cinque grandi tele realizzate tra il 2009 e il 2013, quattro delle quali sono state collocate sul fianco sinistro della nave e un'ultima sulla parete opposta all'ingresso (*Jaipur*, 2009, olio, emulsione, acrilico, ceralacca e piombo su tela, 660x760 cm; *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, 2011, olio, emulsione, acrilico, ceralacca e semi di girasole su tela, 610x760 cm; *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, 2011, olio, emulsione, acrilico, ceralacca e semi di girasole su tela, 610x760 cm; *Alchimie*, 2012, olio, emulsione, acrilico, ceralacca, semi di girasole, oggetto di metallo e sale su tela, 660x1140x40 cm; *Die Deutsche Heilslinie*, 2012-2013, olio, emulsione, acrilico, ceralacca e sedimenti di elettrolisi su tela, 380x1100 cm).

rimediailmente la trasparenza cristallina della scaturigine. E dunque ciò che il mito rendeva visibile come potenza, maestà, ricchezza sublime, ora è rappresentazione ambigua di un crollo imminente o scampo di una lenta e inarrestabile consumazione. Là dove era “etere radioso e chiare pietre di marmo purissimo delle quali il palazzo era intarsiato” — bellezza piena dell’Hekhal, del Santuario-Tempio — rimane uno spettrale baluginare — sotto una luce violenta quanto ferma, bianca quanto morta — di frammenti di cemento, frutto di un’anonima logica seriale e brutalmente impilati. La salda patria originaria cui l’anima era protesa appare come residuo corrotto. Affianca questo confondersi del discorso mistico una medesima compromissione del segno architettonico. La torre, ‘forma dell’ambizione umana’, si traduce nel gesto ripetuto della macchina, nel montaggio esibito come un elementare, meccanico sovrapporre, in assenza di *tékton-es ándres* — e, valga come inciso, la precarietà, l’instabilità che scuote queste costruzioni, non appartiene all’universo della metafora come è prova il crollo di un prototipo approntato a Berjac, nella casa rifugio dell’artista. E tuttavia, proprio nel confronto con le gemelle sperimentazioni prodotte in Francia, si apprezza come nel momento in cui massima è la spoliazione e la perdita, si assista — nel gigantesco, accecato, capannone milanese — a una stupefacente resurrezione dell’aura.

Volontà, emozione, intelletto: l’inesausta *Ars* combinatoria di Kiefer nell’istante in cui espone queste *disiecta membra* quale congedo da ogni dimorare fondato e dunque rasserenato, al contempo sembra indicare un estremo, tragico, consistere nella privazione: “*Heimat* è tutto quello di cui

posso ricordarmi”². Architetture involontarie, monche di disegno e inabili a ogni prender-possesso ma sovradeterminate nel significato: case dell’epoca del frammezzo, sorte senza autore e luogo, vette di guardianaggio nel deserto, nella stagione bigia del non-più e del non-ancora.

Kawwanah

L’artista ricorda³ che il suo interesse per il misticismo ebraico coincise con la sua prima visita in Israele nel 1983 e tra il 1985 e il 1988 compaiono nell’opera di A.K. i primi riferimenti puntuali a tale *corpus* dottrinale, sino a configurarsi tra i motivi maggiormente svolti nella ricerca successiva. Potremmo — come ipotesi iniziale — riconoscervi il lutto e il debito per una spiritualità intimamente tessuta con la *Kultur* tedesca cui i demoni del nazifascismo hanno scatenato forze disastrose.

“Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente a essa, è spazzatura” e come detto da Brecht il suo “palazzo è costruito con la merda di cane”,

Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll [...] ihr Palast, wie es an einer großartigen Stelle von Brecht heißt, gebaut ist aus Hundsscheiße.

La mossa d’apertura dell’indagine kieferiana va colta in controluce al noto interdetto adorniano e risiede nella messa in questione di una appartenenza — *Deutschtum* — e nella riconsiderazione di un passato che non passa. Nato nel 1945 nella Germania rurale, A.K. fa parte di una

² Marie-Laure Bernadac, *Athanor*, in *Anselm Kiefer au Louvre*, Éditions du Regard, Paris 2007.

³ Intervista del 1986 in Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, The Art Institute of Chicago e Philadelphia Museum of Art, Prestel, Munich 1987, p. 160.

generazione che non può collezionare ricordi personali ma che comunque è chiamata a rispondere di una cultura secolare e di una recente storia collettiva omicidiaria e dunque sollecitata alla ripresa e alla salvaguardia di una inedita *Ars memoriae*: “Vent’anni di solitudine”, *20 Jahre Einsamkeit*, è il sigillo che l’autore ha posto su questa lunga, faticosa introspezione che trova un punto d’approdo nella personale del 1993 presso la Marian Goodman Gallery di New York⁴.

In occasione di conferenze Kiefer testimonia la propria attenzione alla gnosi di Rav Yitzḥaq Luria di Safed e numerosi sono gli artefatti che recano nominazioni proprie del drammatico processo cosmico squadernato nel *‘Etz Chayyim*, *L’albero della vita*.

*I’m interested in reconstructing symbols. It’s about connecting with an older knowledge and trying to discover continuities...*⁵

riguardo al significato profondo di questa attenzione l’ultima parola non può che essere quella dell’autore medesimo e dunque dobbiamo tradurre questo interesse in guisa di viaggio spirituale, *Erkenne dich selbst*, capace di produrre immagini, vere visioni — il depotenziato bric-à-brac marchio del prodotto eclettico tardo moderno qui

⁴ Cfr. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, p. 357 (trad. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004); Daniel Arasse, *La mémoire sans souvenirs d’Anselm Kiefer*, in *Mémoire et Archive: Définitions de la culture visuelle IV, Actes du colloque tenu au Musée d’art contemporain de Montréal*, 23, 24, 25 mars 2000, Montréal 2000, pag. 21-32.

⁵ Anselm Kiefer, *Heaven is an Idea*, interview by Michael Auping, October 5, Barjac 2004, in Michael Auping (a cura di), *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, Modern Art Museum of Fort Worth in association with Prestel, Munich London New York 2005, p. 166.

non alberga. Tuttavia c'è un dato, precipuo della sapienza luriana, che deve essere portato in evidenza e cioè il ruolo giocato dalla creatura nella dottrina del *Tiqqùn*-Restaurazione. La crisi prodottasi nel disegno divino dalla *Sheviràth hakeìim* — la rottura dei vasi — stabilisce l'urgenza di un piano di liberazione, di riscatto, di riparazione dell'ordine smarrito, infranto — o mai perfettamente insediatosi. Nella prodigiosa strategia di Luria tale progresso di redenzione, parzialmente inaugurato con la comparsa delle *Partzufim* — volti della Divinità —, diviene compito attivo, propulsivo, fondamentale dell'azione e della conoscenza umana. Il movimento orientato all'eterna *Shabbàth*, al ricongiungimento delle scintille innumeri della *Shekhinah* alla loro prima radice è dunque anche responsabilità vertiginosa, abissale e diretta, dell'uomo devoto, del suo partecipare, per tramite della preghiera mistica, al compimento del *Tiqqùn* stesso in un concorso effettivo, costruttivo, che lo affianca, in un destino condiviso quanto paradossale, al suo Artefice. La nostra seconda ipotesi sta nello stabilire un parallelo e uno slittamento tra questa dimensione fattiva della preghiera e la processualità magica, creatrice, dell'arte. Arte dunque come cura radicale, come catarsi di mondi e di anime, come percorso, al suo fondo, escatologico: in ciò A.K. testimonia la più consapevole e palese risorgenza del progetto romantico — David Friedrich, Arnold Böcklin, Hans Thoma, Joseph Beuys: *Deutschlands Geisteshelden* (olio e carbone su tela grezza, 1973).

Al-kīmyā

L'ideologia alchemica era questa: l'accelerazione del tempo, come nel ciclo piombo-argento-oro, che necessita solo di tempo per trasformare il piombo in oro. L'alchimista accelerava questo processo con mezzi magici. Si parlava di magia. Come artista, io non faccio nulla di diverso. Mi limito ad accelerare la trasformazione che è già insita nelle cose. Questa è la magia per come la intendo io⁶.

Nella letteratura critica attorno ad A.K. numerose sono le argomentazioni addotte circa l'attenzione del nostro all'*Arte Regia*: l'inaugurale figura dell'albero, l'uso del piombo dal 1974 come materia d'elezione, i richiami diretti presenti nelle grandi tele del 1983-1984 battezzate *Athanor*⁷ e *Nigredo* e nei libri *Für Robert Fludd*, 1996, e *The Secret Life of Plants*, 1997, potrebbero essere alcune delle tracce più esplicite e riconoscibili. E inoltre la volontà, di ascendenza goethiana, di ribadire il legame spirituale e l'interdipendenza reciproca tra l'illimitato e il finito, tra il macro e il micro, tra la natura e l'individuo — *quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius: ad perpetranda miracula rei unius*. Qui interessa segnare come tale magistero si sia da sempre costituito secondo due linee: innanzitutto come coincidenza perfetta tra operatività nell'arte (azione esterna) e cammino iniziatico dell'autore-soggetto (azio-

⁶ Christian Kämmerling, Peter Pursche, *Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild. Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer*, «Süddeutsche Zeitung Magazin», n. 46, 16 November 1990.

⁷ *Atanor* (dall'ebraico *tannūt*, fornace, preceduto dall'articolo *ha-*) è "termine alchemico ed ermetico, designante un fornello a riverbero e a fuoco continuo, nel mezzo del quale, in un recipiente a forma di uovo, andava messa, ed ermeticamente chiusa, la materia da cui si doveva trarre la Pietra dei Filosofi". Giulio Evola, *Atanor*, Istituto della Enciclopedia Italiana, voll. V, Roma 1949, p. 159.

ne interna) facendo sì che la generazione dell'opera si specchiasse nella ri-generazione dell'artefice — “trasformatevi da morte pietre in vive pietre filosofiche”⁸; successivamente come superamento di qualsivoglia distinzione assiologica tra momento della teoresi e momento del fare, sino alla completa dissoluzione-fusione dei due poli in questione. Alchemico può dunque connotare quello spazio — foglio, libro, tela, cunicolo, stanza, giardino... — all'interno del quale il transito dal celato al visibile, dal non-essere all'essere, ποιησις, si dà privo di leggi a esso esteriori, antecedenti e trascendenti l'operare. In questo coappartenersi di ἀρχή ed ἔργον nell'immanenza del qui e ora riposa l'originalità-originarietà e il carattere produttivo dell'arte autentica. D'altra parte, confermata in più sedi, l'attenzione e la cura del momento in cui l'opera accade, del suo progressivo farsi per concatenazioni, interruzioni, riprese, scelte irreversibili; un interesse per l'esperire assai maggiore rispetto all'ipotesi iniziale di lavoro o al fine astrattamente tratteggiato e in una qualche misura raggiunto o stabilito. Questo *movimento*, questa formatività in atto, è la parte viva dell'arte kiferiana, viva perché arischiata, in-conosciuta, propriamente sperimentale. Una descrizione di questo processo ce la fornisce l'autore stesso in un passo della sua lezione augurale al Collège de France:

La naissance d'un tableau répond à un processus complexe, et mes humeurs changent sans cesse au cours de son élaboration. Au début, je passe par des états “physiques” où je me sens comme enfermé dans la matière du tableau, où je ne

⁸ Cfr. Giorgio Agamben, *Opus alchymicum*, in Id. *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 113-142.

fais plus qu'un avec l'existant. Cela commence dans l'obscurité, dans une sorte d'urgence, une palpitation. J'ignore d'abord ce que ça signifie, mais ça me pousse à agir. Je suis alors dans la matière, dans la couleur, dans le sable, dans l'argile, dans l'aveuglement de l'instant, sans distance. Ce qui s'opère au plus près, la tête quasiment dans la couleur, ce "quelque chose" informe est paradoxalement le plus précis. Je prends ensuite du recul et tente de voir, de distinguer ce qui est alors là, devant moi; puis, je me demande comment poursuivre le travail avec ce qui a déjà été fait. J'ai désormais un vis-à-vis auquel m'affronter. Je peux me référer à quelque chose qui est là, à l'extérieur, devant moi. Le tableau est là et je suis ici, dans le tableau⁹.

Sensualità

Ferro, piombo — coagulato e in lastre —, vetro, rami vegetali, piante di pomodoro seccate, olio, emulsione, acrilico, gesso, stucco, grafite, stampa, fotografia, carta, tela, capelli, acquarello, resina sintetica, gommalacca, iuta, pagine tipografiche, cobalto, cartone, inchiostro, ossido di ferro, foglia d'oro, strumenti chirurgici, carta da parati,

⁹ "La nascita di un dipinto è un processo complesso, e i miei stati d'animo cambiano continuamente durante la sua elaborazione. All'inizio passo attraverso stati 'fisici' dove mi sento intrappolato nella materia del quadro, dove divento tutt'uno con l'esistente. Inizia nell'oscurità, in una sorta di emergenza, una palpitazione. Non so cosa significhi in un primo momento, ma mi fa agire. Sono poi nella materia, nel colore, nella sabbia, nell'argilla, nella cecità dell'istante, senza distanza. Ciò che avviene il più vicino possibile, la testa quasi nel colore, questo 'qualcosa' informe è paradossalmente il più preciso. Poi passo indietro e cerco di vedere, di distinguere ciò che c'è là, davanti a me; poi, mi chiedo come continuare il lavoro con ciò che è già stato fatto. D'ora in poi ho una controparte con cui confrontarmi. Posso fare riferimento a qualcosa che c'è, fuori, davanti a me. Il dipinto è là e io sono qui, nel dipinto". Anselm Kiefer, *L'art survivra à ses ruines*, lezione inaugurale pronunciata il giorno 2 dicembre 2010. Collège de France, coll. "Leçons inaugurales", n. 215, Paris 2011; poi *L'art survivra à ses ruines*, *Art Will Survive its Ruins*. Ansel Kiefer au Collège de France, Édition du Regard, Paris 2011. Cfr. <http://lecons-cdf.revues.org/386>, [DOI] 10.4000/lecons-cdf.386 (ultimo accesso:11/2015).

sabbia, foglie, unghie (verniciate e non), penna a sfera, argilla, cenere, fango, paglia, pezzi di xilografia, pennarelli esauriti, stagno, denti, tela di sacco, carta da parati, *gouache*, scarpe, sale, filo metallico, terraglie, matita, latta, acqua, sperma, porcellana, *aquatex*, rame, specchio, terra, colla, cavo elettrico, girasoli, ceramica, pittura al lattice, tessuto, semi, piselli, carbone, pelle di serpente, calcina, papaveri, steli di felce, rose essiccate, placche per condensatore, fibra di vetro, mughetti, foglia d'argento, circuiti stampati, viscere animali, alluminio, corda di sisal, isolanti, favo, pastello, sassi, cemento stampato, tondini d'acciaio, ramoscelli d'olivo...

Queste le materie raccolte per i libri, i quadri, le sculture, gli oggetti, le installazioni, le *mises en scene* poiché “*you could use any material to create imagery...*”.

E ognuna di esse carica, appesantita, ispessita da usi, tecniche, richiami mnemonici, allusioni letterarie, indicazioni topografiche (un esempio tra altri: l'acquisto delle consuete lastre di piombo della copertura al momento della loro sostituzione nel progetto di restauro della Cattedrale di Colonia). Ma se per un fortuito inciampo della mente abbandoniamo il senso per consegnarci ai sensi, allora ecco emergere con schiettezza la fisicità possente ed espansiva dell'opera kieferiana tale da non potersi recintare nei confini angusti del medium espressivo, o come virtuosismo di una capacità manipolatoria. Insofferente alla cautela del mestiere, a ogni darwinismo disciplinare in esso implicito, il primo sguardo cattura l'ostensione del corpo d'arte, il suo esporsi come determinatissimo scontro-incontro di materie manomesse e offerte nella loro presenza, immediata datità. Una casistica vertiginosa di

combinazioni e sovrapposizioni, di accrescimenti e rasature e tuttavia per chiunque si immerga in una collezione kieferiana non sarà arduo avvertire una imprevista quanto effettiva armonia, se al termine associamo il bilanciamento raggiunto nel mutuo compensarsi di qualità opposte; tra il tono e il colore, tra il rugoso e il liscio, tra il chiaro e l'oscuro, tra l'opaco e il lucido, tra il massiccio e il trasparente, tra lo stabile e il transeunte, tra il pesante e l'aereo, tra il vecchio e il nuovo, tra l'organico e l'inorganico le materie si impastano, si avvolgono, si confondono lasciando che una *cifra*, comune e ripetuta, si condensi dal loro confluire. Materia compresa e trattata come deposito, scorta di energie ctonie e come campo su cui il tempo lascia le proprie stimate rivelandosi, in un sodalizio che li consustanzia (*Sulamith*, libro, 1990):

Non riconosco la distinzione neoplatonica fra idea e materia. Lo spirito è già nelle cose. Io cerco di estrarre lo spirito dalla materia. In questo ho un pensiero gnostico. Lo gnostico Valentino diceva che bisogna estrarre lo spirito che è nella terra e mostrarlo. Poi la terra cadrà. Vedo lo spirito nelle sostanze, lo mostro, lo lascio al tempo¹⁰.

Disincanto

Ihr großen Städte
Steinern aufgebaut
In der Ebene!
So sprachlos folgt
Der Heimatlose
Mit dunkler Stirne dem Wind,
Kahlen Bäumen am Hügel¹¹.

¹⁰ Alessandra Mammì, *Bunker Kiefer, colloquio con Anselm Kiefer*, «L'Espresso», maggio, Roma 2004, pp. 110-111.

¹¹ «Oh grandi città | costrutte di pietra | nella pianura! | Così il senzapa-

In epoca di svanimenti ed eclissi, di processi specialistico-riduttivi dominati dalla tecnica e dai suoi statuti secolari, la sostanza dell'icona non può che essere il melanconico, immobile, spento piombo. Compagno di Saturno è il metallo più basso e prossimo al nero e alla terra: *Nigredo*, cioè prima materia nella gerarchia mineralogica del pensiero alchemico¹². Nonostante tale empatia, il fare di A.K. è prassi inattuale, fuori centro, sconfessione palese di ogni opportunistico spirito del tempo. Rispetto alle astute riduzioni, ciniche e scintillanti, marcate (new) dada e (new) pop, o al ritegno e alla laconicità programmata dei multiformi minimalismi, i lavori del Nostro presentano una furia affabulatoria inattesa quanto stordente, un eloquio mai ingabbiato prudentemente sul limite dei grandi *récit* — piuttosto l'analogia pare correre alla filosofia narrativa per dirla con il conterraneo Schelling. Gli sterili, diseredati, *Unfruchtbare Landschaften* della nostra contemporaneità sono squassati, incisi, inondati dall'azione di una memoria e un'ansia che (ri)apre passaggi scandalosi in direzione di lingue ammutolite, dove ancora è udibile lo stupore e la meraviglia abbandonata, annientata. E dunque arte come intervallo — l'unico, con probabilità, ancora possibile o pensabile — di combustione e di rigenerazione di storie profane — anche le più atroci — e storie sacre, di autobiografismo e moltitudini, di epifanie lontane e canti di poe-

tria | segue ammutito | con fronte scura il vento, | gli alberi brulli sul colle" (da Georg Trakl, *Abendland*, in Id. *Poesie*, trad. it. E. Pocar, Rizzoli, Milano 1974).

¹² Il piombo è presente nel lavoro di Kiefer dal finire degli anni Settanta — *Baum mit Palette*, olio su tela con piombo, 1978; su questo tema cfr. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thames & Hudson, London New York 2001 (prima edizione Édition du Regard, Paris 2001), pp. 229-247.

ti vicini, di terre arate e mappe celesti, di sogno e ragione, di occidente e oriente, di alto e di basso, di piccolo e di cosmico in un continuo trascorrere e fluire privo di cesure o esclusioni poiché la pittura anche se costretta nella camicia di forza di una storia e di un luogo non conosce arresto o barriera e si espande sommando i propri strati come in un manto di monte — forse è da rintracciare in ciò il suo demone, il suo geologico dipingere tedesco, *Teutsch malen*.

Compito davvero inatteso quanto generoso che si consegna senza precauzioni al puro occhio di ogni singolo osservatore:

I think all kind of interpretation of a painting, of an artwork, of a sculpture of a cathedral is credible; all you can think is credible. So when journalists ask me what should be the interpretation of my paintings I say you should do it because everybody has his own interpretation; so any interpretation is credible because it comes from an human been...¹³;

una libertà e un'oscillazione che talvolta hanno reso perplessa e diffidente la stessa critica di settore¹⁴.

Wanderung

*Nothing is ever really lost, or can be lost,
No birth, identity, form — no object of the world.*

¹³ Anselm Kiefer in colloquio con Tim Marlow in occasione della personale *Il mistero delle Cattedrali*, White Cube Gallery, Bermondsey Londra, dicembre 2011.

¹⁴ È il caso di Charles Harrison che in una sua nota riguardo l'intervento di Kiefer alla Saatchi Collection di Londra (1986-87) sottolinea come i molti intrecci che l'opera del tedesco suggerisce possano divenire l'escsa per un gesticolare intellettuale gratuito: inconveniente ampiamente escluso, in effetti, nelle disabitate lande del *Modernismo* del dopoguerra; cfr. «Artscribe International», a cura di Matthew Collings, n. 60 November-December, Artscribe Ltd, London 1986, p. 51.

*Nor life, nor force, nor any visible thing;
Appearance must not foil, nor shifted sphere confuse thy
brain*¹⁵.

Sternenfall, per Monumenta, Grand Palais, Parigi 2007: A.K. è magistrale allestitore di rovine, al punto di giungere, trattenendosi, su quella soglia ardua da riconoscere dove il fascino dell'oggetto mutilo diviene piacere necrofilo per il rifiuto, il rimasuglio indistinto prossimo a irreversibile macerazione (è il caso della pila di reperti, *20 Jahre Einsamkeit*, malamente ammassati che straziavano la candida sala della galleria di Marian Goodman a New York o la lunga linea di *Étroits sont les Vaisseaux*, Hall Collection, 2002). Rovine di tempi immemori e rovine di angeli, rovine di cieli e rovine di campi, rovine di civiltà e rovine di culture, rovine di città e rovine di architettura, rovine di corpi e rovine di anime¹⁶. Ma tale consumo, degrado o lacerazione più che essere annuncio di una sottrazione a differenza zero o richiamo all'immobilità attornita di un'estrema *vanitas* è confronto e lavoro concreto sullo scarto, sull'avanzo scampato, poiché "la storia è una

¹⁵ Walt Whitman, *Continuities* (Leaves of Grass 1891-92), in Id., *The Complete Poems*, Penguin Classics, London 2005.

¹⁶ Ancora da narrare l'incontro-scontro, talvolta l'urto, tra alcuni luoghi e la struggente visionarietà di Kiefer; qui accenniamo solo a due campi dove la *battaglia* ha lasciato profonda traccia: una fabbrica di seta abbandonata conosciuta come La Ribaute nei pressi di Barjac, 35 acri nel sud della Francia dove la famiglia Kiefer si è trasferita nel 1992 e la fabbrica di laterizi a Höpffingen, nell'Odenwald, Baden; vedi: Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (documentario prodotto da Sophie Fiennes, Émilie Blézat, Kees Kasander, musiche di Jörg Widmann e György Ligeti, riprese di Remko Schnorr, montaggio di Ethel Shepherd, produzione Amoeba Film, Kasander Film Company, Sciapode Release, data 16 maggio 2010, durata 105 minuti, Francia); Heiner Bastian (a cura di), *Anselm Kiefer Himmelspaläste — Heavenly Palaces*, Im Schirmer/Mosel Verlag, München 2010.

materia”, ovvero “un campo di riflessione”. Sussiste in ciò anche un debito contratto con la propria infanzia e con la *Germania anno zero* che quella infanzia accolse, quando gioco e giocare erano sinonimi del mettere-in-opera i mattoni sbriciolati o i legni anneriti, i tanti resti delle case crollate che ancora avvolgevano Donaueschingen¹⁷.

In questo l'arte di Kiefer è sapienza della metamorfosi, della trasmutazione incessante dei lacerti accumulati e dell'attesa di una loro futura resurrezione; consimile al progetto perfetto della natura dove nulla sembra dissolversi senza lasciare dietro di sé reazioni

*car enfin, l'artiste produit du sens dans un océan d'absurde. Il le fait en métamorphosant les choses les plus laides, les plus insignifiantes, en splendeurs*¹⁸.

Da qui quel sentore di incompiuto, di instabile, che accompagna l'*oeuvre* di questo autore: ogni composizione è come un agglomerato momentaneo da subito sul punto di precipitare, disfarsi, per divenire grumo e nutrimento di ulteriori riassetamenti comunque non definitivi. Ogni *firmitas* appare, con metodo, messa in questione

la fisica contemporanea ci ha rivelato che niente è stabile nella materia e che non c'è sicurezza (A.K.)

e ciò coinvolge frontalmente anche la prassi medesima del mettere-in-opera, affrontata di sovente come ricombinazione e riassetamento di materiali già formati, in un viaggio continuo di ri-significazione delle figure e delle al-

¹⁷ Anselm Kiefer in colloquio con Germano Celant, Hangar Bicocca, Milano, settembre 2015.

¹⁸ “perché, infine, l'artista produce significato in un oceano di assurdità. Lo fa trasformando le cose più laide e prive di senso in splendore”. Anselm Kiefer, *L'art survivra à ses ruines*, op. cit.

legorie di volta in volta determinate — e come ogni viaggio autentico, del tutto incerto il traguardo, il punto di termine: alcuni quadri sono cantieri aperti nel 1971 e abbandonati in una imprecisata attesa nei giganteschi laboratori del Nostro o letteralmente seppelliti come prezioso concime per futuri raccolti: *le savoir en train de se faire*¹⁹.

Tra l'angelo impotente della nona Tesi di filosofia della Storia di Benjamin e l'angelo *typus acediae* del Dürer, l'angelo kieferiano — nel suo esilio insanabile — è genio con ali di piombo che traduce in una trama gonfia di risonanze improvvise le schegge e i detriti che ne ingombrano il sentiero, ben sapendo che i malcerti risultati ottenuti non possono essere ragione sufficiente a sospendere l'avventura, l'impresa:

*The work in its failure — and it always fails — will still illuminate, however feebly, the greatness and splendour of what it can never accomplish*²⁰.

Scritture

Sul fondo, opposto al procedere del visitatore, la torre più bassa, detta delle *Sefrôth*, — essenze divine, strumenti e

¹⁹ Riguardo a queste considerazioni meriterebbe un incrocio meno fortuito o provvisorio quello del Nostro con la città di Napoli, la più metamorfica e stratificata delle città mediterranee: “Scoprii Napoli per la prima volta nel 1990. Era Capodanno. Sotto di me, la città illuminata da migliaia di luci artificiali ardeva in un mitico Purgatorio. Da allora sono tornato di continuo a Napoli, più volte l'anno. La vitalità, l'energia di vita sulle macerie di un'antica cultura ai piedi della montagna che minaccia di esplodere ogni momento, dove ogni momento tutto può essere finito, un'esistenza speciale, mi hanno rivelato Napoli è forse per me la città più interessante del mondo”.

L'esposizione tenutasi nell'estate del 2004 al Museo Archeologico Nazionale è stato un primo avvicinamento: Eduardo Cicely e Mario Codognato (a cura di), *Anselm Kiefer, Electa*, Napoli 2004.

²⁰ Anselm Kiefer, *Mohn und Gedächtnis*, Heiner Bastian, Berlin 1990, p. 215. Poi in Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, op. cit., p. 206.

recipienti, emanazioni di Dio nel creato²¹. Una minuta, sottile, calligrafia corsiva fatta di fili di neon traccia il pleroma sefirotico: *Keter, Chokhmah, Binah, Chesed, Dîn, Rachamîm, Nezach, Hôd, Jesôd, Malkûth* cioè Corona Eccelsa, Sapienza, Intelligenza, Amore, Giustizia, Pietà, Eternità, Maestà, Fondamento, Regno. Fragili e imperfetti questi filamenti galleggiano contro e oltre le superfici scabre e massicce delle torri, come epifanie di un secondo regno, di una seconda ragione.

Sin dai primi acquarelli e olii su tela degli anni Settanta A.K. ha compromesso l'impaginato visivo con la referenza linguistica²²: talvolta l'enunciato coincide con la titolazione dell'opera, talvolta è indice di un pensiero a tutta prima autonomo, indipendente. Qualunque fosse il ruolo assunto, il suo ingresso sembra non comportare alcuna regola, alcuna modalità ripetuta. Libera di occupare l'intera spazialità dell'opera secondo dimensioni, giaciture, materie le più diverse, la scrittura non è mai accessoria, ornamentale, insediandosi più volte nel *punctum* stesso della visione, nel suo luogo geometrico — *Märkische Heide*, 1974, *Aaron*, c. 1979, *Margarethe*, 1981, *Die Ordnung der Engel*, 1983-84 [...]. In altri casi diviene del tutto impossibile separare il puro *ductus* pittorico dalla grafia che lo

²¹ Cfr. Moshe Idel, *Kabbalah. New perspectives*, Yale University Press, New Haven 1988 (trad. it. F. Lelli, *Qabbalah. Nuove prospettive*, Adelphi, Milano 2010, pp. 248-272).

²² L'interesse di Kiefer per la scrittura traspare anche dall'adozione del libro quale medium di espressione privilegiato sin dalla stagione degli esordi sino a divenire, dopo la *tavolozza* del pittore, allegoria dell'operare stesso dell'artista; tra i pochi lavori sopravvissuti di quel periodo si veda *Die Himmel*, un volume di medio formato (25x19x1 cm) licenziato nel 1969 e fatto di 79 pagine. Su questa produzione cfr. Götz Adriani (a cura di), *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990*, George Braziller, New York 1991.

affianca: nel motivo dei cieli stellati al pulviscolo di sgocciolature-macchie-luminescenze e alle linee che lo solcano e spartiscono si sommano i nomi e i codici alfanumerici che individuano distanze, colore, massa dei corpi celesti. Mappe misteriose e allucinate, tessute dagli astrofisici della Nasa e dall'assoluto caso: *The Secret Life of Plants*, 1997, *Daphne* 2001, *La vie secrète des plantes* (Kleine Buchobjekt), 2001. E ancora, come già accennato in questa nota, gli echi insistenti della *historia* con le sue ricorrenze, le sue tenaci e vischiose 'occupazioni'²³: si considerino le *stelle cadenti*, cioè quel mucchio di sottili lastre di vetro con i codici impressi addossato alla base della seconda torre, *Melanchonia*, le quali non possono non richiamare il numero progressivo di matricola assegnato nel 1943 ai prigionieri del Campo di Auschwitz quale identificativo prima tatuato sul petto e infine sull'avambraccio sinistro (*Sternfall, Sternen Lager II, III, IV...*)²⁴.

L'arte di Kiefer mostra e nomina, raffigura e dice, imita e significa, si fa guardare e si fa leggere, ma ciò non per costringere o limitare o chiarificare il piano del visivo, né per invalidare la collaborazione tra enunciato e rappresentazione²⁵. In prima approssimazione potremmo sup-

²³ Anselm Kiefer, *Besetzungen (Occupations)*, 1969 poi in «Interfunktionen», n. 12, Colonia 1975.

²⁴ Cfr. <http://www.lager.it/auschwitz.html> (ultimo accesso: 11/2015). La catena delle associazioni e delle sovrapposizioni mnemoniche e concettuali è il filo (i fili) d'Arianna nel labirinto kieferiano; valga come esempio, tra molti, il motivo del sentiro/binario che connota *Siegfried's Difficult way to Brunhild*, libro 2007: "Quando vediamo dei binari pensiamo ad Auschwitz. È una cosa che durerà a lungo" (A.K.).

²⁵ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, Saint Clément de rivièrè 1973 (trad. it. R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988, pp. 26 e segg.).

porre che l'autore — facitore di nuovi teatri allegorici e di inediti trapassi logici — si affidi all'umile 'didascalia' come strumento per neutralizzare gli equivoci e le difficoltà, vigilando sui salti e le convulsioni dell'intendere, ma, osservando con maggiore attenzione, il suo ingresso produce un effetto diametralmente opposto: anziché prosciugare il bacino dei possibili rimandi, lo irrorà, anziché rallentare la fuga esegetica, ne accelera il passo, divenendo una formidabile strategia moltiplicatrice di senso e immaginazione.

Le parole-guida che come docili cani pastore dovevano condurre l'ospite sul noto viottolo di casa lo abbandonano nell'intrigo (o in un amletico crocevia):

*The title or language on my paintings is a starting points.
The images should expand the meaning of the words...*²⁶

Monumento

Molte realizzazioni di A.K. — al di là dei dissimili media messi in gioco — hanno dimensioni imponenti. Tuttavia il carattere monumentale che intravediamo come loro vocazione non dipende affatto da ciò, né da una loro presunta solennità o perennità; assenti parimenti la lenta decantazione della lingua o l'idioma gravido di autorevolezza o la sospensione stupefatta, priva di moto e parola.

Per monumento intendiamo l'esplicita caduta della cosa nei destini collettivi, il suo respirare dentro una narra-

²⁶ Anselm Kiefer, *Heaven is an Idea*, op. cit., p. 173. Sulla difficoltà — talvolta impossibilità — di fissare una chiave interpretativa certa e univoca hanno scritto, con accenti diversi, Massimo Cacciari (1997), Alberto Tassinari (1998), Thomas McEvilley (2008); su tali aporie vedi Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, New York 1998, p. 91.

zione plurale che non si confina nei recinti psicologici dell'autore, né si collassa sulla neutralità presupposta della disciplina, ma si insedia come prosecuzione e “collaborazione a un grande canto che continua” — *Ich grenz, wie wenig auch an alles immer mehr*, Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer* 1964. Il desiderio dell'arte di sciogliersi, oltre ogni tonalità psicologica e individuale, nell'anonimato. Anche quando la persona irriducibile sostanzia la scena (per via allusiva: *Kiefer-der Kiefer*, cioè l'abete, il pino; per via iconica: autoritratto in *Mann im Wald*, 1971; per via biologica: lo sperma gettato sui fogli bianchi dei libri in *20 Jahre Einsamkeit*, 1991-2000) percepibile, anche se sottesa, è la comunione che accosta il singolo ai molti, il prossimo al distante, il presente all'archetipo. Nella sua *grande* solitudine l'opera non è mai piegata su di sé, non riposa nella sua irraggiungibile insularità:

first I had the nineteenth-century idea that the artist is a genius — that art comes out of him naturally and he doesn't need any education. I had always thought this, even as a child [...] later I found out that an artwork is only partly done by the artist, that the artist is part of a larger state of things — the public, history, memory, personal history — and he must just work to find a way through it all, to remain free but connected at the same time²⁷.

Monumento potrebbe dunque alludere a quella fessura, a quella crepa sulla superficie apparentemente compatta e coerente, attraverso la quale si rende finalmente scorgibile la densità, lo spessore del reale, il suo costituirsi e moltiplicarsi per fogli successivi, sovrapposti, come le passate in

²⁷ Anselm Kiefer, *Heaven is an Idea...*, op. cit., p. 170; medesime conclusioni sono presenti nell'intervista rilasciata al «Süddeutsche Zeitung Magazin» n. 46, 16 novembre 1990, p. 30.

una preziosa laccatura cinese: “l’unica cosa che ci tiene in vita: lo strato ‘dietro’”. La vocazione archeologica del monumento è affanno sull’estraneità raggelante di tale deposito, sulla sua luce muta, sull’opaca resistenza a forgiarsi come trasmissione ancora sussurrante, ancora significativa (per qualcuno, per tutti...). Parimenti alla sensibilità di molte esperienze trascorse, anche in questo caso progresso e ritorno sono avvertiti come riflessi cangianti di un identico movimento; ri-generazione e ri-cominciamento più che progetto:

Più vai indietro, più ti rivolgi al futuro. Tutto ciò che resta della storia è una montagna di rifiuti. Il rimanente del passato, che è ciò che ti dà la possibilità di andare avanti, è tutta spazzatura. Più vai avanti, più rifiuti si accumulano. (A.K., 2004)

NON È CHE IL PASSATO GETTI
LA SUA LUCE SUL PRESENTE O
IL PRESENTE LA SUA LUCE SUL
PASSATO, MA IMMAGINE È CIÒ
IN CUI QUEL CHE È STATO SI
UNISCE FULMINEAMENTE CON
L'ORA IN UNA COSTELLAZIONE.
IN ALTRE PAROLE:
IMMAGINE È LA DIALETTICA
NELL'IMMOBILITÀ

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire* [N 3,1]



Decorati a corda

Quando sul finire del secolo diciannovesimo l'orientalista Edward Sylvester Morse — durante una campagna di scavi a Ōmori tra Yokohama e Tokyo — rinvenne una grande quantità di resti in argilla finemente lavorati li catalogò sotto una medesima dicitura detta *cord pattern*, cioè 'decorati a corda'¹.

La sigla riscosse una tale fortuna che tradotta letteralmente, *Jōmon*, finì col designare non solo una tecnica e uno stile nella fabbricazione del vasellame nell'arcipelago giapponese ma le stesse popolazioni residenti e un amplissimo arco temporale compreso grossomodo tra il 12.500 e il 300 a.C. — una periodizzazione che in seguito a campagne di scavi nei siti di Kamikuroiwa e Torihama è stata di recente messa in dubbio dilatandosi ulteriormente, facendo risalire le prime ceramiche tra 16.500 e 14.900 anni fa². Del tutto evidente come, in ragione del vasto arco temporale compreso e dell'estensione territo-

¹ Edward Sylvester Morse (a cura di), *Catalogue of Japanese Pottery*, Boston Museum of Fine Arts, Cambridge Mass., Riverside Press, Boston 1901.

² Junko Habu, *Ancient Jomon of Japan*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

riale, le tipologie che hanno contraddistinto l'epoca *Jōmon* siano di numero elevatissimo seppur riconducibili a specifiche inflessioni regionali³.

Al codice d'inventario Asia OA+.20 corrisponde un recipiente in ceramica del periodo antico — *Early Jōmon sub-period*, circa 5000 a.C. — ospitato nella sala 92 del British Museum di Londra⁴. Si tratta di un contenitore di medie dimensioni — altezza 15 centimetri per un diametro di circa 17 — il cui uso fu quello di mantenere e preparare il cibo. Il pezzo proviene dalla raccolta allestita da Philipp Franz von Siebold durante il suo soggiorno a Nagasaki compreso tra il 1823 e il 1829. Le minime ondulazioni presenti sulla parete indicano che essa fu ottenuta avvolgendo e stratificando tra loro più fasce di terra compressa e successivamente cotte a bassa temperatura. L'intera superficie è ritmata da solchi lunghi e paralleli che corrono, inclinati di 45 gradi, dal basso verso l'alto il cui motivo è detto *ayasugimon*; per la loro realizzazione fu impiegato, con tutta probabilità, uno stecco o un osso tranne nel caso delle incisioni più profonde che coronano la bocca, quest'ultime fatte dall'artigiano premendo direttamente con l'unghia, *tsumegatamon*. Al pari di molti oggetti coevi l'oggetto presenta una base piatta — un indice di stanzialità, forse stagionale, seppure in una società pre-agricola — e il filo del bordo superiore accidentato e interrotto in più punti. È un canestro dal colore rosso-bruno, cilindrico, di foggia semplice la cui fitta martellatura frange e trattiene la luce uniformemente, oltre

³ Jonathan Edward Kidder, *The Jomon Pottery of Japan*, «Artibus Asiae Supplementum», XVII, Ascona 1957.

⁴ Lawrence Smith, Victor Harris, Tim Clark, *Japanese art masterpieces in the British Museum*, The British Museum Press, London 1990.

che offrire una migliore presa alla mano, considerata l'assenza di manici o punti di aggancio; se confrontato con i campioni provenienti dalle regioni settentrionali dell'isola di Honshu o con l'immaginazione *flamboyance* di molta produzione successiva — *Middle Jōmon sub-period* — il suo aspetto risulta affatto ricercato sia nella morfologia generale — priva di anelli, becchi, sporgenze — sia nel reticolo continuo e seriale dell'ornamento.

La sorpresa viene dall'interno, dal cavo; una sottilissima seconda pelle, di oro e di lacca, veste per intero il catino introducendo un brusco salto nell'ontologia e nella percezione stessa della cosa ora colta in un campo di tensioni polari: evidente *vs* nascosto, luminescente *vs* scuro, liscio *vs* grezzo, sottile *vs* spesso, prezioso *vs* umile. Gli studiosi hanno supposto che tale manomissione sia avvenuta in periodo Edo, quando una nobiltà colta e raffinata avviò un graduale processo di riconoscimento e assunzione degli 'antenati' e delle loro antiche vestigia, assecondando un'inclinazione antiquaria non dissimile da quella coeva di matrice europea. Tuttavia, nella fattispecie, più che un moto e un approdo all'universo gelido e perfetto della collezione assistiamo a una transizione, una trasmutazione, a una reintroduzione nel circolo della vita sociale, salvandolo dal suo crollare nella sfera separata e seclusa del Museo, dove

Museo non designa qui un luogo o uno spazio fisico determinato, ma la dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, ora non più [...] tutto oggi può diventare Museo, perché questo termine nomina semplicemente l'esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza⁵.

⁵ Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 96-97.

Preservando con scrupolosa cura le segnature infitte dal ciclo delle stagioni — ammaccature, crepe, lacune, distacchi, abrasioni, scolorimenti, incurvature, linee di spacco... — e introducendo controllatissime inserzioni di derivazione funzionale — una doratura che rimedia la porosità dell'argilla, un coperchio di legno laccato scuro che protegge dalla polvere e dagli insetti — il residuo anonimo, l'avanzo, è (ri)formato in *mizusashi*, una modesta brocca per l'acqua fresca predisposta al *cha-no-yu*, il culto del tè.

Tradurre *Trans-dúcere*

Translating China titola la prima personale di Jannis Kounellis in Cina, promossa e sostenuta dal gallerista Giuseppe Marino tramite il Marino Cultural Project, tenutasi presso il Today Art Museum di Beijing nell'inverno 2011 sotto la cura di Huang Du⁶. L'intero *corpus* di opere esposte è stato immaginato e realizzato durante i ripetuti e prolungati soggiorni del maestro a Pechino dove, per l'occasione, era stato predisposto un atelier-studio nel sobborgo operaio di Tiantongyuan: la conca dove far precipitare le intuizioni e le suggestioni suscitate dai vagabondaggi nelle città (“*The very first project is to see China, which has been so far...*”)⁷. L'esposizione ha funzionato poi come testi-

⁶ *Translating China*, Solo Exhibition by Jannis Kounellis, 18/11/2011-13/12/2011, Today Art Museum, Beijing, China. Catalogo Today Art Museum (Chief editors: Zhang Zikang Huang Du), Beijing 2011; cfr. <http://www.todayartmuseum.com/enexhdetails.aspx?type=reviewexh&id=32> (ultimo accesso: 01/2017).

⁷ Una modalità che distingue l'operosità kounellesiana sin dalla personale al Kunstmuseum di Lucerna nel 1977, dove in una sola settimana furono prodotte in situ tutte le opere poi esposte.

monianza di un'avventura nell'arte di oltre cinquant'anni e da qui discende la collezione delle trenta immagini fotografiche — accompagnate da tre videoproiezioni — a cui era stato demandato il compito di testimoniare alcuni snodi memorabili nella vicenda del Nostro. Per chi conosce e frequenta il *Theatrum mundi* kounellisiano non può che rilevare un primo, subitaneo, scarto costituito dalla presenza, diffusa e persistente, del colore — pochi, molto pochi gli episodi che sino a oggi hanno sfuggito una sostanziale, inflessibile acromia dell'invenzione — uno slittamento nei registri espressivi anticipato dalla monumentale quanto diafana Porta dell'Orto monastico di Santa Croce in Gerusalemme a Roma realizzata nel 2007.

Nel passato ho sempre cercato di evitare i colori. Li ritenevo futili e controproducenti rispetto alla mia concezione dell'arte come teatro di drammi⁸.

Assumono il ruolo di esplicito manifesto dunque i ventiquattro assemblaggi battezzati *Watercolours* dove, all'interno di contenitori metallici di medesima sagoma e dimensione — 64x45x10 centimetri —, succede un campionario di gonne e blouse femminili che alternano con giocosa varianza i rosa e i gialli, i verdi slavati e gli azzurri tenui, gli aranci squillanti e i rossi profondi, secondo una modulazione cromatica capace di animare la molteplice

⁸ *L'incontro. Pionieri*, Intervista rilasciata a Stefano Malatesta, «La Repubblica», 26 febbraio 2012, p. 44. Di tali sbalzi d'accento i precedenti sono le 'stanze dipinte' della galleria L'Attico e la galleria Folker Skulima a Berlino nei primi Settanta, la lamina d'oro che riveste il fondale di *Tragedia Civile* (galleria Lucio Amelio, Napoli 1975); un'irruzione forte e immaginifica che si ripeterà nella panoplia di vele di *Un'opera per ricordare/A Work to Remind (Untitled, sails)* allestite nella chiesa di San Paolo (Cattaro, Montenegro, 2014).

fattura delle singole vesti rispetto al fondo stabile e ripetuto dei supporti. E, seppure con modalità meno marcata, medesimo ingresso del colore-luce si rileva negli undici tableaux 200x180x35 centimetri che completano la sistemazione della sala il cui suggello assume l'aspetto di un tavolo di metri 9x3 il cui piano sagomato a 'K' è ornato da 4600 piccoli bicchieri in vetro contenenti *baijiu*, un polare distillato del grano dall'aroma pungente.

Tuttavia il punto di Archimede risiede altrove, vale a dire nello spazio che si apre a ridosso dell'ingresso; qui la stanza è tagliata longitudinalmente per l'intera sua estensione da una possente muratura in ferro che descrive una spezzata linea a greca. La struttura, composta da moduli 235x195x50 centimetri, è coronata da un letto di carbone, di *lapis niger*, materia prima quanto assoluta nel vocabolario di Kounellis da lungo tempo (cfr. *Senza titolo*, Napoli 1969: "il carbone non è assolutamente un materiale [piuttosto] un'epopea, un'epoca, una gerarchia sociale, *Les Misérables* di Victor Hugo"). Il tracciato individua tre camere su ogni fianco al cui interno sono disposti 16 dittici (*Untitled*, 2010-2011). Anche in questo caso l'impianto è seriale, ripetuto nel suo nome, nel suo sviluppo, nel suo schema: se vogliamo un "degradarsi della fantasia in ostinazione". Due lastre di ferro accoppiate lungo il lato maggiore e tenute da una ingabbiatura che lascia un solco nero, costante sull'intero perimetro di 204x184x15 centimetri. Le superfici così predisposte divengono la spiaggia dove va a straccare un oceano di scampoli di porcellane, tutte uniche nella loro foggia e tutte ridotte all'uniformità afona dell'avanzo. Imbraccate con comuni fili metallici lasciati in vista queste minute tessere si allineano con

geometria militare formando schiere dissimili pur in una spartita impronta generale. Un esercito in parata, esposto in evidente collisione con la base su cui risulta agganciato; una conflagrazione, una *disponibilità dialettica* che si attua nell'alternarsi di fragile e duro, chiaro e scuro, leggero e pesante, complesso ed elementare, artigiano e industriale, storicizzato e contemporaneo che è la cifra di questa e di molte altre imprese:

Most of my work is based on a sort of dialectic among elements [...]. The same relation between sensibility and structure can also be found in works with coals, metals, parrot, etc., so there is a dialog between the materials, and doing so sensibility becomes stronger. The works are not about "being represented", the works are about "being presented". So it's a gesture, it's very quick. It is important that there is no representation, it is an immediate gesture⁹.

Un antecedente, tra altri, di questo modo di allestire la contesa tra le parti dell'opera può essere rintracciato nella serie presentata a Zurigo nel 1991 alla Galerie Lelong (*Senza titolo*) dove tuttavia il salto tra portato e portante, tra primo piano e sfondo, risultava meno esplosivo, meno teatralmente denunciato che nell'episodio di Pechino. Sulla circolarità, sul richiamo e il ripresentarsi di sintassi e figure nell'*oeuvre* di Kounellis molto ha insistito la letteratura critica. Una circolarità che trova conferma indiretta nello stesso assetto grafico assegnato dall'autore ai propri cataloghi di corredo dove le opere si succedono per prossimità ideologica ignorando la rigida progressione cronologica. Se vale il parallelo tra prassi d'arte e viaggio (e non,

⁹ Huang Du, *Through Time, Space and Memory. Interview with Jannis Kounellis* (March 1, 2010), in *Jannis Kounellis. Translating China*, op. cit., p. 57.

si badi bene, nomadicità...) allora la prassi di Kounellis, *uomo con la valigia*, pur nel suo carattere iniziatico si manifesta come *nostos*-ritorno; da qui le iterazioni, le permanenze e le migrazioni del segno:

non bisogna mai perdersi anche andando lontano; devi sempre portare questo padre sulle spalle.

Ma da dove provengono questi relitti? Di che cosa sono l'estrema donazione o il rifiuto ineliminabile. La *petite histoire* vuole che essi siano i miseri resti dell'impeto iconoclasta delle Guardie rosse durante la rivoluzione culturale: lo sfacelo di innumerevoli teiere, piatti, caraffe, vassoi come azzeramento della cultura e della società che li ereditò o li generò; l'esito fatale degli incanti della *tabula rasa* o la premessa logica e inevitabile per la palingenesi futura. Distrutte ma non scomparse, spezzate ma non perse (o almeno non nella loro interezza); piuttosto una dispersione: dalle stanze e dalle suppellettili di case nobili e borghesi alla confusione popolare dei mercati di quartiere dove, affastellate a far mucchio, sembrano azzerarsi le infinite, incolmabili differenze reciproche, facendo sì che la ciotola antichissima si confonda con la suppellettile banale, il piccolo capolavoro con la ciotola più prosaica. È da questi strani depositi — da queste scariche della storia — che sono state estratte le tessere del mosaico — e a nessuna storia dell'arte sarà poi concesso di sciogliere l'intrico di caso e pensiero, cecità e percezione, fortuna e scelta, che hanno motivato il salvataggio di un pezzo anziché di quello contiguo o distante (sotto, sopra, a destra, a sinistra, più in profondità o sulla superficie esterna dell'accatastamento, del monte...). Una tecnica di scavo, di riporto alla luce, di ricerca della fonte che diviene la segna-

tura di molti interventi di Kounellis: dalle lane alla polvere di caffè, dai cappotti ai mobili, dagli assi di legno ai pietrami, dai fasciami di nave squarciati ai libri, dalle scarpe ai quarti di manzo, dalle iute ai gessi di sculture classiche, dai cordami alle lame di coltello, dai bicchieri agli orci, dal carbone alla lamina d'oro, dalle campane alle longarine, dalle vele ai pani di piombo, dai tavoli ai sacchi di iuta, dalle lampade a olio ai grumi di metaldeide accesi, dai cavalli ai pappagalli, dalle mosche ai corvi

un'odissea di ritrovamento e di ricostruzione in primo luogo della lingua visiva che (sa) cantare la perdita e il riscatto¹⁰.

La popolazione così sottratta all'abisso dell'oblio è stata riunita in comunità ora esigue — 18 pezzi — ora assai numerose — 249 pezzi.

Il senso è il raccogliere, non il rompere, ed è il destino del viaggiatore¹¹.

E nel momento in cui i frantumi occupano il 'quadro' si compie la resurrezione dell'individualità sin qui annichilita nella massa e il transito dall'accidentale al disegno, ovvero la metamorfosi del fortuito, ora ridotto nel sentiero-passaggio di una vocazione, di una predestinazione, di un adempimento. Ma fatto ancor più rilevante è che tale mutamento si dia senza lenire l'irreparabile condizione del singolo detrito, definitivamente consegnato nel suo aspetto privo di senso, nel suo decoro non più intelligibi-

¹⁰ Bruno Corà, *L'umanesimo del reale nel tempo della virtualità* in Kounellis. *Esposizione di paesaggi invernali* catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Fabroni, Pistoia, ottobre 1993 - gennaio 1994 a cura di Bruno Corà, Charta, Milano Firenze 1993, p. 18.

¹¹ *La mia arte poverissima*, a cura di Marco Del Corona, «La Lettura» 04/12/2011.

le (nessuna riconciliante riparazione, nessuna sintesi totalizzante dell'infranto, nessun piano provvidenziale che giustifica e anestetizza l'amputazione subita). Solo che tale stato difettivo investe unicamente la particella costituente mentre affatto sperimentale o incerto o incompiuto è il contesto in cui essa è posta, l'assemblaggio inteso e offerto nel suo insieme,

my work is a certainty, it's not an experiment. I'm sure about what I was doing...

Accostate per meditate giustapposizioni successive — dall'alto in basso, da sinistra verso destra in perfetta analogia alle modalità della scrittura occidentale — l'esito delle lunghe file di reperti sembra quello di costruire uno spartito, una frase radicalmente misteriosa ma dotata di una precipua logica e di un precipuo ritmo (“lo spazio è sempre ritmico”), secondo un processo ideativo assai prossimo a quello che originò i lenzuoli di cotone con le grandi *Cifre e Lettere* dipinte tra il 1958 e il 1963 nella casa studio di piazza Firenze a Roma. “*I cannot live outside the labyrinth of language*”¹²: sappiamo che Kounellis ha deciso di essere *artista italiano*, ma più volte ha suggerito l'impiego del termine ζωγραφία per designare la pittura; ‘dipingere la vita’ o, più letterariamente, ‘scrivere (γραφειν) la vita’, cioè dotarsi di una lingua, trovare una grammatica per dire e cantare il mondo è la mossa d'apertura del gio-

¹² Jannis Kounellis, *Untitled*, in *From the Europe of Old*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1987; ora in *Jannis Kounellis. Works Writings 1958-2000*, a cura di Gloria Moure, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2001, p. 232. In più sedi l'autore ha avuto modo di rimarcare il suo interesse per la poesia di Ungaretti e come queste fluttuanti libere impressioni sul bianco siano da leggere in guisa di “poemi ermetici [...] da cantare”.

co, il primo passo di un cammino (e per far emergere sorprendenti effetti d'eco o di riverberazione citiamo:

Ascolti i versi di Mo-ch'i e vedi la sua pittura; guardi la pittura di Mo-ch'i e ascolti i suoi versi

epigramma di Su Tung-p'o, nome d'arte di Su chi 1036-1101, statista, poeta, critico d'arte, pittore annotato su una pittura di Wang Wei, pittore del VIII sec. il cui nome d'arte era Mo-ch'i)¹³.

Un sogno e una condotta del tutto estranee a ogni elegiaco rovinismo o ammiccanti a un'estetica della bella catastrofe e lo stesso sentimento di lutto congelato che spira portentoso tra le stanze dell'opera pechinese ne risulta la prova decisiva. Scaturiti dall'incontro-scontro con una tradizione

io penso che non si possa definitivamente condannare la tradizione e prendere ed espandere i significati della tradizione è un atto rivoluzionario. Devi partire da un punto di vista per poterti aprire al mondo. Venire qui, come accadde per Delacroix quando andò in nord Africa e dipinse il Matrimonio ebraico, riveste un'importanza dialettica. Segna un incontro di disponibilità¹⁴

testimoniano piuttosto la fatica e l'impegno per l'*architetonico*, per l'*edificare*, per il costruito, magniloquente anche nella sua incompiutezza:

io ho preso queste cose e ne ho fatto una scrittura ermetica; ho comprato dei frammenti (che non ho rotto io) e con essi ricompongo una scrittura, ne faccio una grafia [...] allora questa scrittura è un gesto di ammirazione per la Cina e la drammaturgia di una perdita¹⁵.

¹³ Alberto Giuganino, *La pittura cinese. Orientamenti*, in *Mostra di pitture cinesi Ming e Ch'ing*, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma Palazzo Braccaccio, 1950, p. 11.

¹⁴ *La mia arte poverissima*, op. cit.

¹⁵ Jannis Kounellis, "Passepartout. Viaggi nella storia e nell'arte" di Phi-

Digressione

Io sono un pittore. Sono solamente un pittore.
(Jannis Kounellis)

Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo. *Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi ditermino quanto mi piacciono nella mia pittura uomini grandi¹⁶.

In pittura la mossa d'apertura, il primo pensiero è la definizione di un campo — di gioco, di studio, di sperimentazione — cortocircuito mnemonico: sovviene la titolazione di un olio su tela dal valore inaugurale del 1977, *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro*¹⁷, segnava di una stagione della pittura italiana recente. Prima ancora di qualsivoglia operazione matematico produttiva — quadrettatura, tracce preparatorie, sbizzo, ecc. — si tratta di perimetrare una regione. Di questa non importa la dimensione, né il costruito materiale,

lippe Daverio, 14/01/2011. Una storia narrata anche in altre circostanze: "Ho usato la loro memoria. Ma più che nei musei l'ho trovata nei mercati: laggiù ne ho trovati di straordinari. Mi faceva impressione l'accumulo di porcellane rotte messe in vendita e mi chiedevo: ma perché questi vendono cose rotte? Qualcuno mi ha risposto che quella massa di cocci era ciò che restava dei servizi da tè distrutti all'epoca di Mao, in quanto oggetti borghesi. Ma non credo sia vero. Comunque li ho comprati. E ho usato i frammenti per comporre una scrittura ermetica" in *Sono l'ultimo umanista. Colloquio con Jannis Kounellis*, di A. Mammì, «L'Espresso», n. 45, novembre 2013, pp. 90-93.

¹⁶ "De hac igitur, caeteris omissis, referam quid ipse dum pingo efficiam. Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angularum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino". Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435-36), Liber I. 19, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 36-37.

¹⁷ Mimmo Paladino, *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro*, 1977, olio su tela, cm 70x50, collezione dell'autore.

datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo...

ciò che determina è il fissare, con diligenza, un limite, un confine, un bordo — ‘quadrangolo’, vien specificato, ma ciò solo per un ragionevole criterio di gradualità e per una maggiore efficacia didattica: dal semplice al complesso, dal frequente all’insolito, come si conviene in ogni manuale o libro di esercizi. Di questa esigenza abbiamo una prova talmente evidente da sfuggire talvolta: la cornice. È la cornice a cui è stato storicamente demandato il compito di troncare la fluttuante continuità dello spazio naturale, favorendo quella posizione insulare, quell’essere-per-sé del dipinto — *Für-sich-Sein* scrive a tal proposito Georg Simmel¹⁸. Una barriera protettiva dal *milieu*, che salvaguardia e abbandona l’opera nella sua impenetrabile totalità, nella sua conclusa unità e unicità spirituale.

Solo allora

dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce, e per questo il chiamo punto centrico

potrà poi insediarsi un universo rigorosamente governato dalle stesse regole sparse in natura, *picturam ab ipsa naturae principiis*. Un risultato raggiunto per tramite di tre azioni fondanti e consistenti la stessa *magistra pictura*: ‘circonscrizione’ (*circumscriptione*), ‘composizione’ (*compositione*) e ‘recezione dei lumi’ (*luminum receptione*)¹⁹.

¹⁸ Georg Simmel, *Der Bildrahmen — Ein ästhetischer Versuch*, Der Tag, n. 541, 18 novembre, Berlino 1902 (trad. it. *La cornice*, in Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull’arte*, a cura di Lucio Perucchi, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 101-108).

¹⁹ *Ibidem*, liber II. 30/50: “*Hactenus picturae partes tres brevissime tran-*

Nonostante il passaggio ricordato sia posto dall'Alberti come prima preoccupazione nel fare dell'artefice, in numerose letture critiche del testo rimane disattesa ogni sua argomentazione a favore dei grandi temi che occupano il secondo e il terzo libro del trattato — la geometria, il disegno, la storia, l'invenzione. Fa eccezione lo storico francese Daniel Arasse, il quale viceversa ne recupera tutto il precipitato concettuale sotteso, vale a dire la consapevolezza della costruzione di uno spazio — quello del ritaglio dipinto — totalmente fittizio e autonomo da ciò che lo cinge. In più passaggi Alberti insiste sull'indagine della natura, “maravigliosa artefice delle cose”, quale strumento di autoeducazione e crescita spirituale del dotto *artifex*. Tuttavia ciò non significa affatto confondere o ridurre a uno i due piani, le due condizioni: la pittura si offre nel quadro in qualità di taglio, un'incisione sulla superficie del reale attraverso cui sarà possibile scoprire nuove narrazioni, nuovi mondi del tutto figurati dalle scelte e dall'ingegno dell'artefice:

Io ripeto perché ci tengo molto, la finestra di Alberti non apre affatto sul mondo, non è un dettaglio del mondo che si vede attraverso la finestra, è il quadro a partire dal quale si può contemplare la storia è il disegno rettangolare della superficie dipinta, il riquadro, che determina tutta la prospettiva²⁰.

sactae a nobis sunt. Diximus de circumscriptione minorum et maiorum superficierum. Diximus de compositione superficierum, membrorum atque corporum. Diximus de coloribus quantum ad pictoris usum pertinere arbitrabamur”.

²⁰ E poi: “Già lo dice Alberti: il quadrangolo della finestra è ciò a partire dal quale, e non attraverso il quale, si può contemplare — in latino *contueatur* — l'*historia*, vale a dire la composizione pittorica. Il termine ‘contemplare’ mi ha sempre affascinato, è di una logica estrema, poiché in contemplare c'è ‘tempio’. E il *templum* che si contemplava era il quadra-

Una modalità analoga a ciò che accade nella meccanica scenica; la quinta opaca e afona del boccascena come margine della smagliatura, dell'apertura che consente l'emergenza della *fabula*. E dunque cosa di più perfettamente teatrale della solidissima *Trinità* masacesca in Santa Maria Novella a Firenze dove il trilito posto a cornice del tabernacolo retrostante ha come suo primo intendimento porsi come contrappunto allo sfondamento, alla smangiatura, alla fessurazione del muro della campata che lo sostiene così come disposto, in accordo *iuxta propria principia*, dalla *perspectiva artificialis*.

Questa breve nota prende le mosse dal modo in cui il curatore ha organizzato il catalogo di *Translating China*. Al cuore del volume diciotto tavole riportano altrettanti dittici, così come la serie *Untitled* realizzata su pannelli di ferro 200x180x20 centimetri. Una estrapolazione che riduce il “teatro di intensa realtà” predisposto da Kounellis alla sua molecola prima, ovvero a quella nuda lastra geometricamente definita su cui sbalzerà lo sciame delle porcellane — l'insorgenza auto-significante del concreto-oggettivo. Esito paradossale se rammentiamo come lo stesso autore valuti l'intera vicenda dell'Arte povera quale l'esito di una illuminazione risolutiva, l'uscita dal quadro:

to o il rettangolo che gli aruspici romani disegnavano con il loro bastone nel cielo per aspettare di vedere come vi passavano le aquile. E a seconda della direzione, del numero delle aquile, della loro velocità, l'aruspice poteva fare tale o talaltra interpretazione di quello che veniva detto attraverso i segni. La nozione di delimitazione di una zona, inizialmente nel cielo, successivamente sulla terra come *templum*, luogo del sacro, poi nella pittura come il quadrangolo dell'Alberti che determina il *templum* della pittura in cui si contempla la composizione, è dunque altro rispetto alla realtà”. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Éditions Denoël, Paris 2004 (trad. it. F. Ieva, *Storie di pitture*, Einaudi, Torino 2014, p. 45-52).

negli anni Sessanta le condizioni storiche e politiche mi hanno permesso di abbandonare il quadro. Ed è da quel momento che sono diventato un pittore²¹.

Un oltrepassamento che diviene la preconditione per saggiare nuove libertà, nuove aperture, nuovi possibili²². Eppure questo incrocio oppositivo non è solo l'esito di una inaggrabile *ratio* tipografica e sembra investire in modi più sostanziali l'invenzione. Al riguardo si consideri il monumentale circolo allestito nel foyer dell'oramai fatiscente Teatro Margherita a Bari nel 2010²³ dove l'evocazione esplicita del combinato cavalletto-tela non indebolisce la riflessione-manipolazione operata sullo spazio (stesse osservazioni potrebbero valere per alcuni *Senza titolo* del finire degli anni Sessanta). Il quadro-finestra, il quadro-allusione, il quadro-illusione²⁴ tramonta definitivamente sulla totale frontalità intransitiva del piano del ferro ma di quell'antico supporto ne resta come l'ombra, il velo, o, detto più analiticamente, la circoscritta regione, il principio della stabile delimitazione:

²¹ Jannis Kounellis, *I Giovedì dell'Accademia*, Accademia di Belle Arti di Frosinone, conversazione con Bruno Corà, 10/04/2014.

²² Jannis Kounellis, *La componente antitragica dell'arte e il mito dell'uomo*, intervista di A. Bellini, in «Flash Art», febbraio/marzo 2007, pp. 70-73.

²³ Kounellis, catalogo della mostra tenutasi al Teatro Margherita di Bari maggio/settembre 2010, a cura di Bruno Corà, Silvana Editoriale, Milano 2010.

²⁴ Di tale immagine mentale abbiamo un esempio estremo: Johan Christian Dahl, *Blick auf Schloss Pillnitz (vista del Castello di Pillnitz)*, dipinto nel 1823 (olio su tela 70X45,5 cm) e ora esposto al Folkwang Museum di Essen (Inv. G 35). Qui la sagoma interna della finestra coincide letteralmente con lo squarcio che la rappresentazione apre sul fiume e i profili barocchi del Castello di Augusto il Forte. Un montaggio del tutto concettuale poiché lo studio del pittore norvegese in An der Elbe 33 nel cuore di Dresda distava oltre venti chilometri dalla scena raffigurata.

Che cos'è la lamiera? Bisogna innanzitutto considerare la sua dimensione [...]. La mia lamiera è un supporto e ha due sole dimensioni: la dimensione di un doppio letto e la dimensione di una carta Fabriano. È all'interno di questo territorio dimensionale che si muove: il letto è anche la porta [...] nelle lamiere non si pone quindi il possibilismo del quadro, fare questa cosa o un'altra di altro formato, qui c'è un unico fare, una condizione, che è la stessa condizione del frammento trovato. Non essendo un quadro, doveva avere la dimensione di qualcosa che esisteva ed era possibile fare, la dimensione del letto e della porta²⁵.

Il quadro diviene allora una cavità teatrale²⁶, la traccia di un più generale far-spazio, il luogo-χώρα adeguato alla raccolta e all'accadere, al dis-occultarsi e al manifestarsi dell'evento — nell'assenza di ogni rappresentazione, dunque, ma solo la condizione, la potenzialità di un libero lasciar-essere, *Gelassenheit*, di un limpido lasciar-vedere, *Sehenlassen*²⁷.

²⁵ *L'epos contemporaneo*, saggio intervista tra Germano Celant e Jannis Kounellis, febbraio-marzo 1992, in *Kounellis* a cura di Germano Celant, Fabbri Editori, Milano 1992, p. 14. "Quello che posso sostenere è una vecchia idea, la misura; la misura di un foglio di carta di 1 metro per 70 centimetri, e di un doppio letto, e delle divisioni di una stanza, e di una porta" in *Jannis Kounellis Odissea lagunare*, a cura di Mario Codognato, Sellerio, Palermo 1993, p. 126.

²⁶ Come accennato i riferimenti alla drammaturgia e al teatro sono sostanziali al procedere in arte di Kounellis oltre che specifico campo di intervento sin dall'inaugurale *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz allestito al Teatro Stabile di Torino nel 1968 con la regia di Carlo Quartucci. Su questi temi vedi: *Pensieri e osservazioni*, in «Marcatré», luglio-settembre 1968 e *Non per il teatro ma con il teatro* in «Sipario», n. 276, aprile 1969.

²⁷ Lo spazio è questione centrale e dirimente sin dalle prime produzioni kounellisiane. Gli stessi lenzuoli impressi con cifre e caratteri non erano che il calco dimensionale delle pareti a cui erano affissi nello studio al momento della loro pittura (una parafrasi della relazione muro-affresco); medesima rivelazione dello spazio-contenitore è perseguita nell'installazione *Cavalli vivi* presso la galleria l'Attico di via Beccaria nel 1969 o il *Senza Titolo* nella coeva mostra parigina presso la Galerie Iolas, dove il perimetro dei fuochi coincide con quello della stanza.

Sopravvivenze

La vicenda del piccolo vaso *Jōmon* e i mosaici visionari di Jannis Kounellis pur nelle loro inequivalenti unicità, serbano una lezione preziosa per le discipline del progetto, al punto di rivestire un valore paradigmatico nel loro ordine del discorso. Una lezione ripartita lungo i tre assi portanti del luogo, della temporalità e della materia.

È sempre più diffusa la consapevolezza che il progetto di architettura non avvenga in una spazialità cartesiana, siderale e sterile, quanto in regni saturi di presenze fisiche e immateriali. Il *pro-iectum*, indebolendo la sua propensione allo strappo, alla sua assoluta autoreferenzialità, prende le mosse e si sviluppa investendo luoghi carichi di segni e accidenti che ne fanno supporti mai omogenei, mai inerti, mai neutri. Ogni sito è il vettore risultante di un'intensa, ripetuta, azione di trasformazione: la somma di poteri e strade di periferia, di suoli e reti tecnologiche, di giardini e piazze, di vie d'acqua e ponti, di emergenze geografiche e monumenti. Una condizione condivisa da ogni produrre, ogni portar-fuori-da, ogni ποιήσις. Come ribadito dal maestro del Pireo:

c'è sempre un'accumulazione, una cosa sopra l'altra, all'interno c'è una colonna e così via. Questo è miracoloso. Forse questo è il vero miracolo italiano: il concetto di stratificazione, di storia, di accumulazione delle forme. È così²⁸.

Per la parte finale dello scritto i riferimenti sono a Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Meßkirch 30/10/1955, Neske, Pfullingen 1959 (trad. it. A. Fabris, *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova 1983, pp. 38-39) e Id., *Bemerkungen zu Kunst — Plastik — Raum*, Galleria "im Erker", 03/10/1964 (trad. it. F. Bolino, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genova 1996, pp. 27 e segg.).

²⁸ «Ligeria. Dossier sur l'art», n. 69-70-71-72, luglio dicembre 2006, Paris; ora in *Arte povera* a cura di Giovanni Lista, Abscondita, Milano 2011, p. 89.

Un assieme di natura e artificio che è, *nunc stans*, il fenomeno, l'occorrenza concreta, ciò che la letteratura settoriale è solita nominare come contesto, come preesistenza ambientale (*locus, Umwelt...*)²⁹.

Ma a ogni estensione spaziale corrisponde, analoga, un'estensione temporale — spazializzazione e temporalizzazione (il *dove* come *storia...*). È nel tempo che l'identità stessa di ciò che viene battezzato borgo, città, metropoli, regione, si addensa, solidifica e lentamente si chiarifica. Liberata da accenti essenzialistici che ne condizionano il profilo secondo le coordinate della ripetizione coatta e della conferma dello *stesso*, l'identità è ridotta alla sua radicale storicità, al suo essere concrezione fluttuante e fittizia, il riflesso cangiante di regioni culturali in divenire perenne. Il disegno è amalgama di figurazione futura — *phantastische Vorform* — e memoria attiva — attenzione, disvelamento, mutazione di un lascito comune —, un innesto su palinsesti custodi di energie latenti, tra profezia e lunga durata — ogni rammemorazione è inevitabilmente una mossa di risemantizzazione. La *tradizione* non coincide più con la volontà di perpetuazione del medesimo — una delle molte varianti per asserire la fine della storia —, ma recupera il suo etimologico valore di moto, di

²⁹ Termini da cui traguardare per intero la vicenda architettonica in Italia sin dalla stagione delle prime avanguardie novecentesche; qui sono intesi a partire dalla formulazione rogersiana: "Molti, che si credono innovatori, hanno in comune con i cosiddetti conservatori il torto che entrambi partono da pregiudizi formali ritenendo che il nuovo e il vecchio si oppongano invece di rappresentare la dialettica continuità del processo storico; gli uni e gli altri si limitano, appunto, all'idolatria per certi stili congelati in alcune apparenze e non sono capaci di *penetrare le essenze gravide di inesauribili energie*" Ernesto Nathan Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, Milano, febbraio 1955, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 305 (corsivo nostro).

rimessa in gioco, “del prendere e portare oltre” (Ernesto N. Rogers): una processualità indefinita, senza alcuna cristallizzazione appacificante e senza alcun approdo sicuro cui convergere. Un itinerario esposto alla caduta e al fallimento tuttavia di rango etico e politico:

la modernità come prospettiva che nasce da solide convinzioni nella tradizione e che può essere un’indicazione per i più giovani [...] c’è un’altra libertà che non è basata sul moralismo ma su una moralità superiore che ha come sottofondo un respiro di origine popolare³⁰.

Georges Didi-Huberman ha rilevato come nella lingua francese il termine sopravvivenza si spezza in due lemmi: *survie* e *survivance*³¹. 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 bagliori, di fenomeni ed eventi dati per finiti, irreparabilmente annientati:

un chiarissimo esempio di *survie* è Philip Müller, uno dei membri del *Sonderkommando* di Auschwitz: Müller *sarebbe dovuto* morire, ma per un caso fortuito è sopravvissuto. Nel campo della storia delle immagini, così come l’ha teorizzata Warburg, la *survivance* è invece la sopravvivenza alla propria stessa scomparsa. La *survivance* riguarda tutto ciò che si credeva morto, obsoleto, finito e che invece, in altri luoghi, in altri momenti della Storia, ritorna nuovamente alla superficie³².

³⁰ Jannis Kounellis Germano Celant, «I venerdì del Direttore», Scuola Normale Superiore, Pisa 24 novembre 2006; ora in <https://www.youtube.com/watch?v=K6NTxxqx9tE&t=3530s> (ultimo accesso: 03/2017).

³¹ Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002 (trad. it. A. Serra, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006).

³² Georges Didi-Huberman, *Luce Buio. Un’allegoria politica illu-*

La scrittura architettonica abita questi due domini, questi due campi semantici, in stretta analogia a quella *mizusashi* esemplare e a quella muraglia istoriata di reperti mutili: architettura come incastro, come arabesco eterocronico, conflitto e sovrapposizione di temporalità dissimili. Una prassi di salvaguardia e custodia a cui è preclusa tuttavia qualsivoglia capacità di ripristino o recupero integrale: la continuità e l'unità allestite dalla grande *Historia*, il suo spasmo per la *restitutio ad integrum* non sono patrimonio dell'operatività di questo progetto — o forse dovremmo dire con maggiore adesione etimologica di questo com-porre³³. A esso pertiene piuttosto il lavoro sulle discontinuità, sulle interruzioni, sulle scorie che la storia produce e dissemina; una parzialità irrimediabile quanto effettiva ottenuta dalla decantazione, dalla scelta orientata, dalla cesura che necessariamente ogni atto di conoscenza e ogni fare producono sul soma del mondo, poiché come è stato con esattezza detto “to draw is to cut an idea into a body, violating its silence”³⁴.

E poi la materia, nella sua duplice valenza: un universo di proprietà fisiche irriducibili e specchio su cui riconoscere i mutamenti, gli sconvolgimenti di spazio e di tempo. Di grande interesse, per noi, lo statuto poverista così come te-

minata dalle lucciole, «Il Manifesto» 20 febbraio 2010, pp. 11-12.

³³ Restando ancora aderenti all'autore del Pireo, *Senza titolo* 1972 alla galleria L'Attico a Roma e *Senza titolo* 1973 alla galleria La Salita sempre a Roma i primi esempi manifesti di un insieme che poggia, al pari di un *capriccio*, su frammenti abbandonati — nel caso i residui di una plastica classica. Estremizzando non è improprio associare tale condizione spezzata, parziale, agli stessi caratteri alfabetici disseminati sui teli del 1959.

³⁴ Raimund Abraham, *Anticipation of Architecture — Fragmentary Notes*, in Brigitte Groihofer (a cura di), *Raimund Abraham [Un]build*, Springer, Wien New York, 1996, p. 114.

orizzato e agito nel cantiere kounellisiano dove la selezione del materiale non si riduce al suo esserci fenomenico, alla sua immediata astanza, bensì è mossa che porta con sé il fitto gravame che sono gli universi concettuali, le peripezie tecniche, i legami sociali, le trascendenze mitologiche, che ne spessorano la specifica storicità. A tal proposito vale ricordare l'osservazione fatta dallo stesso Kounellis a Mel Bochner durante un dibattito pubblico dove discutendo intorno all'oggetto 'metro' Kounellis concluse: "per te questi sono poco più di tre piedi per me sono 2000 anni..."³⁵. La materia/oggetto è il medium vigoroso di rimandi, di fughe, di metafore vive, vale a dire uno strumento predisposto a riattivare i mille sensi di una memoria collettiva, una memoria da sempre compromessa con i destini della *polis* e affrancata dagli incantesimi del soliloquio personalista³⁶. E ciò non affievolendo, al contrario portando alle estreme conseguenze, gli attributi più propri del dato sensibile — posizione, equilibrio, massa, geometria, colore, peso, opacità, trasparenza, lucidità, ruvidezza, temperatura, consistenza, ingombro, aroma — esaltandone l'esperienza e la sensualità.

Senza titolo, intervento/atto unico nel Salone dei Camuccini al museo di Capodimonte, Napoli 1989. Oltre centocinquanta recipienti di terracotta di diversa fattura; i pez-

³⁵ In questo risulta del tutto ideologico assegnare al lavoro di Kounellis quelle strategie di riduzione o di 'decultura', di "regressione dell'immagine allo stato pre-iconografico, inno all'elemento banale e primario" descritto da Germano Celant sul finire dei Sessanta; cfr. *Quaderni de' Foccherari*, a cura di Pietro Bonfiglioli, Bologna 1968.

³⁶ Su questa connotazione che conduce al 'classico' e sulla distinzione tra memoria e ricordo ha insistito Marco Meneguzzo, *Cercare il nemico in Kounellis* a cura di Germano Celant, op. cit., pp. 238-239.

zi sono stretti l'un l'altro e compongono un insieme compatto e vibrante nelle sue differenze di altezza, foggia, dimensione, colore, stato di conservazione. Condotta con rigore l'occupazione dello spazio: al centro del vuoto e lungo il suo asse longitudinale in accordo con l'andamento del perimetro della stanza. I ricorsi in marmo bianco che disegnano una scacchiera sulla pavimentazione sono adottati come linea di confine su cui attestare i contenitori. Sulle tre pareti bianche che accolgono colui che entra nella sala è disposta una 'quadreria' fissata alla stessa imposta e così ripartita: sei 'dittici' sul fianco sinistro, un dittico in fronte, un dittico sul fianco destro. Ciascun 'dittico', ciascun 'quadro', è l'aggregato da due lastre di ferro nero (204x184 centimetri) che sono il fondale, la *struttura*, su cui spiccano due sacchi di tessuto grezzo colmi di carbone; un sottile tondino in ferro strozza ciascun sacco e grazie a una pronunciata piega è appeso a un gancio. Colta in un sol colpo la scena, l'atto unico, rivela un 'grandioso senso spaziale' il cui 'studiato ordine' alterna la ripetizione quasi seriale — dominio dell'industriale — all'enfasi sull'unicità della cosa — molteplicità di ogni *Lebenswelt* — presentata secondo un equilibrio possente quanto grave che suggerisce 'una sorta di latente classicità'³⁷.

³⁷ Giuliano Briganti, *Kounellis, Via del mare*, Amsterdam 1990; ora in *Kounellis*, a cura di Rudi Fuchs, Leonardo de Luca Editori, Roma 1991, p. 184. Il senso di una composta, umanissima, tragicità impregna molti degli ultimi interventi del maestro: esemplare da questo punto di vista le dodici sedie Thonet montate a circolo attorno a una macchia di inchiostro nero sul suolo (*Senza titolo*, 2006), presentate nell'ex-fabbrica di turbine Riva & Calzoni sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano. Per esse potrebbe valere: "La mia cultura umanistica mi obbliga ad avere un rapporto drammatico, ogni occasione è buona per creare il Giudizio Universale", intervista per il Blain Southern Berlin, novembre 2012.

Di questo lavoro abbiamo una fedele cronaca grazie a Bruno Corà che ebbe modo di seguirne il graduale evolversi dalle prime intuizioni all'assetto finale³⁸. Assistiamo dunque alla scrupolosa scelta delle anfore fatta su reperti provenienti da tutta la regione, la cura nel loro posizionamento come attenzione alle reciproche relazioni e la decisione di riempirli tutti con l'acqua del vicino golfo (6000 litri): un modo di radunare in pochi metri quadri il mondo terragno del grano, della vite e dell'ulivo con il Mediterraneo, il mare "dell'incontro, della lotta e della conoscenza" e dove da tempo immemore questi stessi oggetti transitano, donando nutrimento e piacere. Tutti tranne uno — collocato quasi in mezzeria ma più piccolo rispetto ai vicini — nel quale saranno versati 30 litri di sangue. E dunque, di nuovo, una sorta di rovesciamento, di terremoto, inappariscnte quanto profondo: l'eleganza e la compiutezza della visione sono come scosse e la *nuova forma* è offuscata da un'ombra mnestica affiorante da un passato che trasmuta l'intero corpo dell'opera nel corpo disteso di una remotissima, umanissima *Deposizione*³⁹.

³⁸ Bruno Corà, *Jannis Kounellis: dalla ferita profonda affiora continua la visione*, da *Senza titolo. Un'opera di Jannis Kounellis al Museo di Capodimonte*, a cura di Bruno Corà, Electa, Napoli 1989.

³⁹ Una simbologia dichiarata dallo stesso autore a *I giovedì dell'Accademia*, Accademia di Belle Arti di Frosinone, conversazione con Bruno Corà, 10/04/2014. È interessante osservare che questa trasposizione cristologica che sollecita i riferimenti all'arte del Caravaggio e di Lucio Fontana, sopravviene sull'inerenza, nel bacino dell'Egeo dal XII secolo a.C., delle anfore con il regno sotterraneo e quello dei defunti: "la tradizione ti permette di avere un dialogo vasto..." (J.K.).

Indici

Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird
(Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, II)⁴⁰

Come un epilogo (come un cominciamento):

Stanchi sovente dal lungo giro per quella immensa città ci solevam noi fermare alle Terme di Diocleziano, e talor eziandio salir sulla volta di quell'edificio tanto un di grandioso, a godere, più che in altro luogo qualunque, aere salubre, spazioso prospetto, silenzio e amica solitudine. Ivi non punto di affari o delle domestiche nostre bisogne si ragionava, e non delle cose del pubblico stato, delle quali ci bastava il fattone lamento, e come cammin facendo per le mura della cadente città, così su quelle cime sedendoci, avevam sotto gli occhi lo spettacolo di quelle grandi rovine⁴¹.

⁴⁰ "Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione". Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia*, II (trad. it. G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 23).

⁴¹ "Solebamus ergo, post fatigationem quam nobis immensa urbs ambita pepererat, sepius ad Termas Dioclitianas subsistere, nonnunquam vero supra testudinem illius magnificentissime olim domus ascendere, quod et aer salutaris et prospectus liber et silentium ac votiva solitudo nusquam magis. Ibi de negotiis nichil omnino, nichil de re familiari nichilque de publica, quam semel flevisse satis est. Et euntibus per menia fracte urbis et illic sedentibus, ruinarum fragmenta sub oculis erant". Francesco Petrarca, *Rerum Familiarum libri*, VI 2.

L'ETHOS DELLA PITTURA
È QUELLO DI UNA
COMPOSIZIONE, L'ETHOS
DELLA FOTO, QUELLO DI UNA
DEPOSIZIONE: QUI E ORA —
OSSIA LAGGIÙ, ALLORA — SI
È DEPOSTO QUEL LAMPO, QUEL
PASSAGGIO, LA SUA VESTIGIA
SENSIBILE SULL'ORLO
DELL'INSENSIBILE.
QUI E ORA, QUESTO DEPOSITO
SI PROPONE.

Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Ritratti/Cantieri*



Architetture dell'attesa

Architekturen des Wartens è la titolazione del catalogo che fu di corredo alla personale di Ursula Schulz-Dornburg tenutasi presso l'Architekturforum Aedes West di Berlino nel 2004¹. L'esposizione venne poi riproposta l'anno successivo presso la Galleria Elke Dröscher di Amburgo e nel 2006 al Museum Ludwig di Colonia. Con la dicitura *Bus Stops* gli sviluppi della ricerca sono poi approdati nel 2014 per la prima volta negli Stati Uniti presso la Luisotti Gallery di Santa Monica, California, accompagnati da *Von Medina an die Jordanische Grenze*, "Da Medina al confine con la Giordania", una campagna del 2002/2003 il cui fuoco tematico era costituito dal tracciato ferroviario oggi abbandonato di Hedjaz in Arabia Saudita.

Ursula Schulz-Dornburg è nata a Berlino nel 1938 e dopo iniziali interessi per l'antropologia ha studiato tra il 1961 e il 1963 a Monaco di Baviera presso l'Institut für Bildjournalismus²; un soggiorno a New York sul finire degli anni

¹ Ursula Schulz-Dornburg, *Architekturen des Wartens/Architectures of Waiting: Photographs* con testi di Kristin Feireiss, Hans Jürgen Commerell, Matthias Bärmann, Walther König, Köln 2007 (seconda edizione).

² "But there is yet another 'parallel universe' in my life. After training as

Sessanta la introduce alla produzione di autori quali Dorothea Lange, Walker Evans e Robert Frank, cioè la punta di diamante della fotografia di inchiesta sociale che con forza e *pietas* narrò l'America del New Deal³; successivamente è Edward Ruscha, e il suo *livre d'artiste Every Building on the Sunset Strip*⁴ che assumerà valore d'esempio:

*his sequential planning and "uncensored montage" of an existing architectural pattern along a given lane added a conceptual strength to the banality of the object — which I found very inspiring*⁵.

Dal 1969 l'autrice ha fissato la propria residenza e atelier a Düsseldorf.

L'*oeuvre* di Ursula Schulz-Dornburg è stata esposta, tra le altre sedi, alla Tate Modern di Londra, all'Istituto Valenciano de Arte Moderno, alla Galleria Giorgio Masti-

a photographer I studied social education. I made a book about adventure playgrounds in Amsterdam, 1969, and I worked for the Youth Institute in Munich. For many years I also worked with heroin addicts, using photography for awareness therapy. This had been suggested to me by the early work of Christian Boltanski and his self-portrait. The results were not very encouraging, and I stopped that work in 1984". Ursula Schulz-Dornburg, Encounters, Annotations, exhibition catalogue: A través los Territorios / Across the territories. Fotografias / Photographs 1980-2002, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia 2002. Per una bibliografia sull'autrice cfr. <https://portal.dnb.de/opac.htm?query=ursula+schulz-dornburg&method=simpleSearch> (ultimo accesso: 05/2017).

³ Cfr. Charles Hagen, *American Photographers of the Depression: Farm Security Administration Photographs 1935-1942*, Thames & Hudson, London 1991; Walker Evans: *Photographs for The Farm Security Administration, 1935-1938*, Da Capo Press, Boston 1973.

⁴ Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. Libro auto-prodotto in offset lithograph (seconda edizione 1971) 7 1/8 x 5 3/4 x 3/8 in; foglio steso: 7 1/8 x 297 in. Su questo autore vedi: Edward Ruscha. *Catalogue Raisonné of the Works on Paper, Volume One, 1956— 1976*, a cura di Lisa Turvey con un saggio di Harry Cooper, Gagosian Gallery e Yale University Press, New Haven and London 2014.

⁵ Corrispondenza dell'artista con Joshua P. Smith, 12 settembre 1993; ora in Joshua P. Smith, *Sonnenstand*; cfr. <http://www.schulz-dornburg.info/english/Presse/Sonnenstand-Smith.html> (ultimo accesso: 06/2017).

nu di Venezia, al Musée d'art moderne de la Ville de Paris, al Chicago Institute of Art, e alla Corcoran Art Gallery di Washington, DC; nel 2016 Schulz-Dornburg ha vinto l'Aimia AGO Photography Prize, noto anche come Grange Prize, il più prestigioso premio di fotografia contemporanea del Canada.

In cammino

“Il mio lavoro è solo uno stare nel mondo. Io però devo andare e non solo stare”: la confessione di Wittgenstein⁶ potrebbe valere anche per la nostra autrice: dal villaggio di Kurchatov, Kazakhstan, a Kronstadt, Russia, dal confine tra Georgia e Azerbaijan all'Iraq e alla Siria, e poi Indonesia, Burma, Arabia Saudita, il viaggio è divenuto il mezzo abituale per sondare, illuminare i rapporti tra opere dell'uomo e loro ambiente, tra la traccia-impronta dell'uomo e la cornice naturale che li contiene. Tra i riferimenti ricordati da Ursula Schulz-Dornburg compaiono Jeff Wall e Per Kirkeby, ma significativo l'interesse dichiarato per il lavoro di Richard Long, l'autore che con maggiore decisione e icasticità ha stretto l'operare artistico o lo specifico intervento ambientale al gesto basilare del *camminare* — andatura, respiro, resistenza, affaticamento, arresto, visione. Sussiste poi un più sotterraneo legato tra i due; in uno dei testi chiave di Long è precisato:

*My photographs are facts which bring the right accessibility to remote, lonely or otherwise unrecognisable works. Some sculptures are seen by a few people, but can be known about by many*⁷.

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932/1936/37* a cura di M. Ranchetti e F. Tognina, Quodlibet, Macerata 1999, p. 93.

⁷ Richard Long, *Five, six, pick up sticks. Seven, eight, lay them straight*, An-

Questa nota richiama ciò che Roland Barthes⁸ definì il ‘carattere magico’ dell’immagine fotografica, vale a dire la sua vocazione a dare di conto di un *esserci-stato*, di un è accaduto così (“Il noema della Fotografia è semplice, banale; nessuna profondità: ‘È stato’”⁹). *Stones and Flies*, il cortometraggio girato da Philip Haas nel 1987 durante una spedizione nel deserto del Sahara algerino¹⁰, rivela l’*operari* di Richard Long; tra gli interventi suggeriti dalle condizioni dei luoghi — il suolo, gli orizzonti, le scie dei nomadi e del passare di animali: “*I use the world as I find it*” —, alcuni di essi hanno vita assai breve: il tempo di fissare con una comune reflex il risultato di un’azione — alzare, spostare, ammassare, rimuovere, allineare le pietre sparse sul piano lunare dello Hoggar —, poi è l’autore stesso a cancellare le alterazioni compiute:

*These works are made of the place, they are re-arrangement of it and in time will be re-absorbed by it. I hope to make work for the land, not against it*¹¹.

thony d’Offay Gallery, London 1980; ora in *Richard Long Selected Statements & Interviews*, a cura di Ben Tufnell, Hauch of Venison, London 2007, pp. 15-21.

⁸ Roland Barthes, *L’obvie et l’obtus. Essai critiques III*, Éditions de Seuil, Paris 1982 (trad. it. C. Benincasa et alii, *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 2001).

⁹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de Seuil, Paris 1980 (trad. it. R. Guidieri, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 115).

¹⁰ *Stones and Flies. Richard Long in the Sahara*, autore/regia: Philip Haas; produzione/distribuzione: Methodact, Arts Council England, Centre Georges Pompidou, HPS-Films Berlin, WDR (Westdeutscher Rundfunk), La Sept, Channel 4; partecipazioni: Arts Council England, CNAP (Centre national des arts plastiques); diritti: Methodact, Images de la culture (CNC), BnF (Bibliothèque nationale de France), BPI (Bibliothèque publique d’information), Milestone Films, 1988.

¹¹ Le citazioni da: Richard Long, *Words after The Fact*, 1982.

Di quelle sculture rimarranno dunque solo poche immagini *senza avvenire*, le uniche prove — residuo, registrazione, documento — di un evento perduto del tutto se non fosse per quelle effimere e parziali impressioni.

Verschwundene Landschaft, “Paesaggio scomparso”, 1980, è l’esito di un viaggio compiuto da Ursula Schulz-Dornburg nell’antica ‘Mezzaluna fertile’, nella provincia di Thi-Qar, Iraq meridionale. Giardino dell’Eden, luogo incantato, la più vasta area umida eurasiatica occidentale, là dove il Tigri e l’Eufrate confluiscono nello Shatt el-Arab, il grande fiume che sfocia nel Golfo Persico. La Mesopotamia degli ‘arabi delle paludi’, *Arab al-Ahwār*, di confessione sciita conosciuti anche come *Ma’dān*, gli ‘abitanti della pianura’, comparsi nei primi documenti al termine del IX secolo a.C.¹². Laghi bassi, acquitrini, canali e un arcipelago di insediamenti fatti di case-barca (o barche-casa) ficcate su zolle di canne e fango — *kibasha*, *dibbin* — e solenni *muhdif*, le grandi case collettive di canne *qasab* sotto le cui volte rette da archi parabolici si riuniscono le comunità in assemblea e si offre riparo e assistenza all’ospite. Una civiltà al cui baricentro risiede ancora la miscela di fatica umana e risorse della natura: sopravvivenze millenarie conservatesi quasi inalterate nello scorrere delle generazioni sino a quando tra il dicembre 1991 e il gennaio 1992 la rappresaglia del governo di Saddam Hussein contro le popolazioni tribali del sud, insorte dopo la ‘Prima Guerra del Golfo’ (1990-1991), produce la ful-

¹² Tra esplorazione etnografica e diario di viaggio il celebre libro di Wilfred Patrick Thesiger, *The Marsh Arabs* (1964), Penguin, London 2007 (trad. it. G. Guerzoni, *Quando gli arabi vivevano sull’acqua*, Neri Pozza Editore, Venezia 2004).

minea distruzione di oltre settanta villaggi¹³ e un esiziale piano idraulico di prosciugamento dei grandi bacini fluviali. In un lasso temporale assai breve gli oltre ventimila chilometri quadrati di paludi perdono il 90% della loro primitiva estensione: catastrofe ambientale e violenza armata fanno sì che nel volgere di due lustri gli abitanti della regione passino da circa 400.000 a non più di 40.000. Accade dunque che le stampe della fotografa tedesca costituiscano l'involontaria ultima traccia di un universo che di lì a poco avrebbe subito la più oscena delle violazioni: in una luce densa e immota che gela ogni temporalità ecco apparire specchi d'acque tra le macchie scure di fitti canneti; un paesaggio piatto, in quiete, il cui unico limite pare ridursi al filo altissimo dell'orizzonte — “the zero line of the humanity” — spezzato occasionalmente da modeste emergenze: le *tarade*, le canoe riconoscibili dalle eleganti prore appuntite, le *sarife*, le capanne di giunco addossate tra loro o il profilo isolato e netto di un *muh-dif*, eretto contro un cielo di calce abbagliante. E poi, tra i molti scatti, una stanza la cui ombra è il segno più proprio del riparo e una porta sormontata da una finestra di uguale fattura impreziosita da una tramatura vegetale: poco oltre di nuovo acqua, di nuovo canneti, di nuovo cielo, secondo una sintassi dell'immagine che richiama alcuni interni della pittura fiamminga del XV secolo.

Verschwundene Landschaft per le imperscrutabili scosse e sommovimenti di *Tyché* e di *Historia* assurge a paradigma del legame che la fotografia può istituire tra viaggio

¹³ Michael Wood, *Saddam drains the life of the Marsh Arabs...* «Independent», Friday 27 August 1993.

e memoria, tra scoperta e testimonianza: una paradossale stigma monumentale fondata sul più vulnerabile dei supporti.

Sulle strade armene

Bushaltestellen, “Fermate dell’autobus”, è la sigla di una ricerca visuale condotta in Armenia in un arco temporale di quattordici anni, tra il 1997 e il 2011. Il precipitato è una collezione di cinquantatré stampe in bianco nero su carta baritata rigorosamente presentate in un medesimo formato (stampa ai sali d’argento; 44,7 x 34,8 centimetri / con cornice 70,6 x 59,6 centimetri). A tale proposito è utile sottolineare come la ripetizione della foggia materiale delle fotografie — perfetto equivalente all’idea sottesa di catalogo — trovi una eco nelle modalità in cui esse sono state poi proposte nello spazio pubblico dell’esposizione; il regolare impaginato dei quadri sulle pareti della galleria allestisce un ordinamento dove le singole tessere sono sistemate nel *concatenamento* della serie (un ‘campo’ all’interno del quale le eccezioni o alterità, quando ponderatamente compiute, sembrano irrobustire la trama più che smagiarla):

I have always worked in sequences, as I had particular ideas in my head that I wanted to relate. And I have always worked with a broad time span. The experience of time became a thematic element¹⁴.

¹⁴ Ursula Schulz-Dornburg, *Encounters, Annotations*, op. cit. È nella presentazione del progetto *Weizen, Grano*, “Dort, wo herkömmliche Arten aussterben, verlieren die Menschen etwas von ihrer Geschichte und Kultur” (P. Mooney), 1988 che il materiale fotografico sarà esposto per la prima volta in veste di installazione spaziale.

L'autrice così ricorda l'inizio dell'avventura:

In 1996, I decided to drive from the very north of Armenia, bordering on Georgia, to the very south, bordering on Iran. I was looking for old monasteries and hermitages. While searching, I drove over arid lands and found, to my great surprise, these strange ruins: bus stops in the middle of nowhere on the highlands. Passing by Gymri on the way to Armavir to find a famous hermitage from the 5th century, I again saw one of these strange bus stops, and I took the first image in a sequence, which became this ongoing series¹⁵.

Seppure progettate per sottostare alla ricorsività della serie ogni singola immagine raggiunge un autonomo, sottile, stato di equilibrio, una perfetta — seppur mai impositiva o eteronoma — compiutezza. Certamente è questa condensazione, questa condizione di coesione e solidarietà di ogni fattore espressivo che allestisce e salva la *Stimmung* di ciascuna di queste riproduzioni; tuttavia proveremo qui a isolare alcune parole-guida quali veicoli per una più pertinente decifrazione, avendo comunque contezza dell'impiego strumentale di siffatto smembramento dell'insieme secondo elementi discreti.

La struttura

Le fotografie del ciclo hanno una comune, semplicissima, impostazione. L'apparecchio di ripresa — una Hasselblad montata con un obiettivo 50 millimetri; in altri casi una camera Ixus (*Heroic Memories*, 2002; *The Kronstadt series*, 2002/2012) — è disposto in fronte e parallelamente al suo bersaglio in analogia a quello che potrebbe essere l'esito di una proiezione ortogonale. La posizione

¹⁵ Becky Rynor, *An Interview with Ursula Schulz-Dornburg*, «NGC Magazine», September 08/2016.

del mirino è baricentrica e la sua altezza coincide grosso-modo con quella di un plausibile osservatore

*if you travel by car you see nothing, if you walk you see more
and if you sit on the side of the road you see all*¹⁶.

Del tutto ignorate le seduzioni del virtuosismo tecnico-performativo o dello spettacolo come choc, colpo, accelerazione affabulatoria. Da August Sander la realtà, l'*hic et nunc*, “ha folgorato il carattere dell’immagine”¹⁷ e un’esplicita inclinazione descrittivo-documentaria (“*Das Wesen der gesamten Photographie ist dokumentarischer Art...*”) o di neutrale fedeltà al referente circola tra queste stampe:

*in order to work today, it is important for artists to be realistic
and have several options whereby they can support themselves,
in order to be fully immersed in life*¹⁸.

Di conseguenza del tutto assenti le prospettive oblique, gli effetti di primo piano, le sfocature controllate, il gioco dei riflessi, il dettaglio estrapolato, l’astrazione graficizzante, il colore; tuttavia pur in siffatto *milieu* di critica alla ‘fotografia soggettiva’ il ciclo non coincide affatto con ‘lo sviluppo’ di stampo becheriano¹⁹. Rispetto alle congela-

¹⁶ Ursula Schulz-Dornburg citata in Edward Lewis, *Two Faces of Different Worlds*, in «Daily News Egypt», October 09/2008.

¹⁷ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Die literarische Welt 1931* (trad. it. E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in *Id. Opere complete IV. Scritti 1930-1931*, p. 479). Su August Sander cfr. *Id.*, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare Verlag/Kurt Wolff Verlag, München 1929 (trad. it. *Uomini del ventesimo secolo*, Abscondita, Milano 2016).

¹⁸ Becky Rynor, *An Interview...*, op. cit.

¹⁹ Su questi temi cfr. Stan Neumann, *Photo: La nouvelle objectivité allemande*, Arte France, Camera lucida productions, Le Centre Pompidou, Paris 2011.

te tassonomie dei coniugi Becher, Schulz-Dornburg non esita infatti a introdurre la figura umana o il fortuito accidentale, ma soprattutto includere un più generale tenore emozionale, seppure mai consolatorio, e una consapevolezza dei luoghi dove cade l'evento: "*es geht immer wieder um den Raum...*"²⁰. Sul rapporto con la cosiddetta 'Düsseldorfer Photoschule' e con i suoi fondatori poi è la stessa fotografa a precisare:

*We started at the same time, we are the same age, yes, but I am absolutely different. The only thing [we have in common] is perhaps the very formal approach — how they isolated a form without clouds, to [emphasise] the physical impact of it, this was maybe an influence. But for me there was more influence from America, I think. There were many encounters that determined the vocabulary I needed in order to find my bearings*²¹.

Esulando da una valutazione circa lo stile, i procedimenti e i soggetti affrontati sussiste in effetti un dato che avvicina questi autori; come accennato in apertura per vie diverse, infatti, i mondi da essi scoperti e catturati sono costrutti materiali sull'orlo della scomparsa, del dissolvimento: penso si possa attribuire a ciò quel *senso della perdita imminente* che pervade, secondo modalità dissimili, sia le *anonymous sculptures* becheriane che gli sperduti *man-altered landscapes* della Schulz-Dornburg e che approssima questa inclinazione della documentazione fotografica a certe indagini etnologiche e di antropologia cul-

²⁰ "è sempre una questione di spazio...". Ursula Schulz-Dornburg — *Im Gespräch*, colloquio tenuto il 02 aprile 2017 presso la Hamburger Kunsthalle in occasione della mostra collettiva: *Warten. Zwischen Macht und Möglichkeit*.

²¹ Liz Jobey, *Ursula Schulz-Dornburg: photographing the architecture of the past*, «The Financial Times», April 28/2017.

turale svolte in società tradizionali/marginali, allorquando la scoperta e la presa di conoscenza hanno coinciso, inevitabilmente, con l'inizio della dissoluzione.

L'aperto (*news from nowhere*)

It's most important for me to find these special structures in barren areas with the possibility of working with the horizon, with very special light, and with time to capture a balance between the object, landscape and myself. By standing in front of the object, my inner eye begins reading it on multiple levels²².

Al pari della grande pittura anche questa costellazione di immagini è sorretta dall'incrocio e dalla tensione generata tra oggetto e sfondo — la polarità tra ciò che soviene e ciò che dilegua. Una sintassi sostanzialmente immutata nell'intero repertorio, i cui salti e discontinuità, se rintracciabili, sono principalmente dovute al posizionamento della camera da ripresa e mai dal disconoscere la trama dei rimandi e dei contrasti tra proscenio e fondale. Dunque, ancor prima che reportage o indagine su singoli manufatti o ricerca di formule linguistiche, in gioco sembra essere quell'immensa tovaglia pietrosa contro cui le cose sono gettate — implicitamente ridotte a divenire inadeguati strumenti di misura e comprensione di quell'illimitato che fugge ovunque attorno a loro. La linea dell'orizzonte seca la ripresa in mezzzeria:

the horizon is my basic coordinate in space. It divides earth and sky, above and below. It is a delineation and, as a border, it establishes a zone of transition, of being "between"²³.

²² Becky Rynor, *An Interview...*, op. cit.

²³ Ivi.

Può capitare che talvolta una misera baracca, un traliccio, il fusto di un lampione, o una palazzina fatiscente si frappongano e ne ostacolino la piena percezione; assai più spesso il filo steso tra terra e cielo risulterebbe facilmente afferrabile se non fosse che il tutto pare affogare nell'indistinto di polveri luminescenti o nascondersi dietro i profili di lontanissimi rilievi.

It is this union of the arts, mutually helpful and harmoniously subordinated one to another, which I have learned to think of as Architecture, and when I use the word to-night, that is what I shall mean by it and nothing narrower. A great subject truly, for it embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man; we cannot escape from it if we would so long as we are part of civilisation, for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except in the outermost desert²⁴.

Dalle recinzioni disciplinari di fine Ottocento alla solitudine siderale dei planiti suprematisti, dai prometeici *earth works* nordamericani agli immaginifici collages delle neo-avanguardie radicali il deserto è stato pensato e sentito come l'ultima alterità ancora ipotizzabile e accessibile: l'onticamente altro (mineralogico, geologico, fossile) in guisa di medium capace di chiarificare, in negativo, le intenzioni, i saperi e i codici dell'artefice:

Das Gedachte mit einem Objekt in der Wüste ist für mich eine absolut ideale Vorstellung²⁵.

²⁴ William Morris, *The Prospects of Architecture in Civilisation*, conferenza al London Institution, 10 Marzo 1880, poi in Id., *Hopes and Fears for Art. Five Lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham 1878-1881*, London 1882, pp. 169-170.

²⁵ "Il pensiero di un oggetto nel deserto è per me una condizione ideale" Ursula Schulz-Dornburg — *Im Gespräch*, op.cit.

Le architetture (*the lay of the land*)

All'interno della inflessibile macchina di cattura predisposta dall'artista ciò che muta è l'oggetto che occupa il primo piano, il protagonista della vicenda — resta aperta la domanda se stiamo osservando immagini riferibili ai motivi di un *paesaggio* o di una *veduta* o, spingendo al limite, di un *ritratto* intendendo così la massima focalizzazione su un soggetto/oggetto specifico. Si tratta di architetture di piccole e piccolissime dimensioni immaginate e costruite per proteggere la sosta di viaggiatori in attesa lungo gli assi stradali principali. È del tutto congetturale, ma non azzardata, l'ipotesi che queste marginali occasioni professionali siano state interpretate e affrontate da una pleora di anonimi tecnici come risorsa per sperimentazioni strutturali e di linguaggio altrove assai più difficilmente esperibili. Databili nella maggior parte dei casi tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, vale a dire gli anni in cui il paese attraversava quella che poi fu definita la stagnazione brezhneviana, squadernano un'inattesa molteplicità di motivi e tipologie²⁶; certamente attorno a questi manufatti si carica l'energia accumulata da quel vuoto — da quell'*eternità sospesa* — che li cinge determinando un prodigioso effetto di risonanza che lo scatto si preoccupa di fissare:

²⁶ Tale ricchezza di spunti e temi progettuali è recensita nelle 157 immagini che compongono il volume di Christopher Herwig, *Soviet Bus Stops*, FUEL Publishing, London 2015. Una certa fascinazione per l'est (*Ostalgie*) accompagna il lavoro di altri autori tra i quali ricordiamo: Frédéric Chaubin, *CCCP. Cosmic Communist Constructions Photographed*, Taschen, Köln 2010, Jan Kempenaers, *Spomenik*, Roma Publications, Amsterdam 2010, Tristi Evans Brownnet, Neil Cockwill, *Soviet Ghosts. The Soviet Union Abandoned: a Communist Empire in Decay*, Carpet Bombing Culture, London 2014.

I looked at how man-made structures interact with the landscape and how the two coexist.

Res ipsa loquitur: ma cosa dicono questi modesti artefatti, che storia narrano, cosa sembrano custodire o salvaguardare. Innanzitutto le loro materie e la loro fattura: cemento armato, laterizio, ferro piegato e battuto con un'attenzione manifesta al dettaglio ornato come accorgimento per una più determinata, identificabile connotazione — una *differenza* fatta agire più contro l'indifferenza dei siti che li accolgono che una distinzione rispetto a modelli sperimentati; poi la loro dimensione: da quella di una camera con loggia a quella ampia poco più di un ombrello da spiaggia; ed è proprio nei filiformi telai, sghembi e senza più coperture, che alberga più evidente lo sforzo dell'*architetto* di mettere in opera una possibilità di riparo, di asilo — la cui marca simbolica quanto effettiva più originaria è il tetto, la superficie che scherma dalle intemperie il capo (l'uomo solo, nudo, mezzo urlante del Filarete con le mani attorno al capo e sotto nubi che stilano pioggia...). Un tratto assunto con piena consapevolezza dall'autrice che fa derivare la particolare predilezione nei riguardi della *res aedificatoria* alla sua infanzia spesa in tempo di guerra nei pressi del fronte franco-tedesco, quando le cantine domestiche divennero i *rifugi* dove riporre ogni speranza di sopravvivenza:

We would stay in them, sometimes overnight, when the bombing of Breisach or Freiburg came near [...] So caves were always shelter for me, they were something that I lived with. I think that's why I find all this so interesting. You go through the world, and you find these little houses, little shelters²⁷.

²⁷ Liz Jobey, *Ursula Schulz-Dornburg: photographing the architecture...*, op. cit.

Dispersi, senza legami riconoscibili con il loro diretto intorno, sono le cose-*Zufuchten* nei cui pressi si solidifica un *locus*, un posto certo e sicuro: i punti stabili nella motilità dell'esistere, *Transitorte* ("Dovremmo imparare a riconoscere che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo..."²⁸). Un progetto antico quanto inattuale, radicalmente smantellato dalle logiche, dall'immaginario e dai dispositivi della *surmodernité* e che tuttavia, in tali estreme resistenze e attriti, scova un'ultima, sussurrante voce:

The house has always been a symbol of human existence: you need a house, a shelter. And then you have to think: "Where does it start? Why? Where will it end? What is there in between?" And then, how to find a form for this. All these questions. You can work on that until the end of your life. (U. S.-D.)

Gli spolia (*a journey through the past*)

Lo stato delle cose ritratte è 'il dopo', al termine di qualsivoglia *rilucente opulenza d'impresa* (J. L. Nancy). Sulla soglia della fine eppure ancora fortunatamente connesse alla vita quotidiana dei loro ospiti, ai bisogni cui dovettero *ab initio* provvedere. Ferite, sfregiate, abbandonate non appartengono tuttavia all'ordine del puro segnale (*Wink*) o della rovina, quanto a quello della durata ("*I think about the transience of shelter a lot*"). Più che l'estinzione e assimilazione dell'artificio nel pacificato dominio del naturale, la fotografia registra i processi di sfaldatura, di erosione indefinita cui sono soggette le forme e al contempo l'ansia e la caparbia dell'*architettonico* nell'aderire al

²⁸ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (trad. it. C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1979, p. 33).

suo scopo immanente, al suo mandato di arte applicata; forse è questo esercizio quotidiano, greve e ottuso, che impedisce a tali fabbriche di cadere nei vapori del sublime, conficcandosi viceversa nello sporco, a-sentimentale desiderio di permanenza:

to me, they are heroic architectural monuments to the everyday. Often, I would find exceptional women in them, standing in concrete and iron surroundings, seemingly having inherited the heroic promise of Socialism, while still carrying its unfulfilled burden.

Compresa tra l'imperante superstizione del nuovo e le malie dell'annientamento

quest'immenso edificio, forse più bello oggi, che cade in rovina, che non al tempo del suo splendore (allora non era che un teatro, oggi è la più splendida testimonianza del popolo romano...) ²⁹.

Rimane poco indagata dalla letteratura sulla disciplina del progetto questa condizione mediana dell'artefatto, deficitario ma ancora resistente, mutilo ma non irriconoscibile, imperfetto ma ancora capace di assolvere al compito affidatogli.

E quale riscontro più inequivocabile può essere cercato della comparsa dei viaggiatori, loro sì la prova concreta di un tenacissimo abitare anche in queste architetture, anche in queste latitudini, anche nel viaggio, anche nella motilità generalizzata dove "l'uomo abita *en passant*" ³⁰. Ripetizione dei gesti, delle posture, degli sguardi. Donne,

²⁹ Stendhal, *Les Promenades dans Rome*, 1829 (trad. it. M. Cesarini Sforza, *Passeggiate romane*, Parenti, Firenze 1956, vol. I, p. 14).

³⁰ Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Éd. *Mille et une nuits*, Fayard, Paris 1999 (trad. it. *La città lontana*, a cura di P. Di Vittorio, Ombre corte, Verona 2002, p. 58).

uomini, bambini: talvolta in piedi talvolta su sedute improvvisate o su panche e sgabelli; i volti rivolti verso la strada o verso un punto fuori dal quadro, oppure verso l'obiettivo che li sta mirando — nel tal caso non deve sfuggire l'esito di viva monumentalizzazione che investe sia la persona che l'architettura che l'avvolge e 'sorregge'. Qualche animale, un cane di razza incerta per esempio, o una cosa da poco come una borsa gonfia o un bagaglio scuro: le magre impronte che la vita dissemina con indifferenza sul suo cammino, *le cose che dicono l'uomo all'uomo*.

The people in these photographs look as if they were starting out on a journey from a deserted planet to a continent of invisible cities. Their gestures of waiting possess an element of calm unpretentiousness that lies beyond the empty pathos of structural shapes³¹.

La luce (*everything is illuminated*)

Nel 1972 alla biennale d'arte di Venezia Ursula Schulz-Dornburg ha modo di confrontarsi con Dan Flavin, Michael Heiser, Walter De Maria. Di quest'ultimo vivo interesse riscuote *Calendar* (1961-1975), una scultura di piccole dimensioni (70 1/4x2 1/2x1 1/2 inches — 178.6x6.3x3.8 centimetri) presentata la prima volta a Orchardland nello studio dell'artista in Great Jones Street n. 9, New York City. *Calendar* più che una prova di tenore plastico si dimostra essere uno strumento di misurazione: una cerniera e una catena permettono la rotazione di un listello di legno rispetto a uno gemello fissato alla parete; ogni giorno corrisponde al rilascio graduale della catena

³¹ Jan Thorn-Prikker, *Architecture of Waiting. Photographs by Ursula Schulz-Dornburg*, Goethe-Institut, (translation G. Skuse), Bonn, October 2006.

e conseguentemente a una maggiore apertura dell'angolo compreso tra le due stecche — incremento inavvertibile sul momento salvo determinare, nella progressione dei giorni, il cambiamento radicale della foggia dell'oggetto. Nella sua elementarità l'apparecchiatura predisposta diviene un congegno capace di allestire il divenire-spazio del tempo o, detto nel lessico di Paul Ricœur, di ascrivere-*adscire* lo spazio al tempo, serrando tra loro tempo e dimensione formale, e in ciò prefigurando le opere della maturità, quali *The New York Earth Room* (New York City), *The Lightning Field* (New Mexico) e *The Vertical Earth Kilometer* (Kassel, Germania).

Due progetti esemplificano in massimo grado l'interesse di Schulz-Dornburg per lo spazio e il tempo. *Grenzlandschaften*, "Paesaggi di confine", 1998/ 2000 — *15 Kilometer entlang der Georgisch-Aserbaidshanischen Grenze* — è la raccolta di arcaico-atemporali interni in grotta catturati nella regione montana della Transcaucasia al bordo del deserto di Kachetien. L'attrazione per la cultura bizantina e per le prime testimonianze della fede cristiana avevano guidato l'artista berlinese dal 1996 in Armenia, dove le *domus ecclesiae* cristiane erano sorte su siti già riconosciuti e circoscritti da ancestrali culti pagani. Da quelle iniziali esplorazioni verso i *limes* settentrionali ecco presentarsi da una parte la forza latente e insondabile della terra/*tellus*, dall'altra un dedalo di architetture al negativo, quasi incisioni da talpa che sono il lascito, l'esoscheletro della vita che fu dei migranti cristiano-siriani in fuga (di nuovo l'incontro-scontro di umano e naturale, di limitato e illimitato); ogni singolo scatto del ciclo libera dal nero-nulla che tutto avvolge ora un arco, ora una

volta, ora un pilastro-sperone e una galleria, consegnando all'occhio di chi guarda improvvisi lampi rivelatori. Nodi concettuali attorno ai quali l'intera collezione ruota sono

*the space, the cells dug out of the rock, the stone surface, the vulnerability, the materialness, the physical quality of their architecture*³².

La serie *Grenzlandschaften* confermava una vocazione ad attraversare e sondare territori e culture meticce — stratificate, complesse, rese fragili dai confini che le tagliano — seguendo tracciati e rotte sepolte da immani spessori temporali.

Il ciclo *Sonnenstand*, “Posizione del sole”, 1991-92 è un progetto concepito negli anni Ottanta la cui prima scintilla fu l'osservazione del tragitto dei raggi solari nel buio cavo di alcune rustiche cappelle cristiane nella Spagna musulmana del X secolo; da quel preludio seguì un lavoro interamente dedicato al connubio, al con-essere di architettura e *lumen*³³. La meccanica di ripresa è ripetuta in nove disadorni *eremitas* catalani disseminati sulla via di pellegrinaggio, il *Camino* che da Barcellona conduce a Santiago de Compostela; la macchina viene disposta in fronte all'altare in modo da catturare il fascio di luce che trapassa la stretta monofora absidale nelle diverse ore del giorno e nel succedersi delle stagioni (ed ogni stampa riporterà il nome dell'edificio, l'ora e la data in cui fu scattata la ripresa: un diario della percezione). Il risultato è un insieme di

³² Ursula Schulz-Dornburg, *Encounters, Annotations*, op. cit.

³³ Parte di questa ricerca in Ursula Schulz-Dornburg, *Light of photography. Silence of architecture / Luz de la fotografía. Silencio de la arquitectura*, con testi di Kosme de Barañano; catalogo dell'esposizione: Auditorio de San Francisco de Ávila, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2008.

stampe tutte simili nessuna uguale: le difformità nelle geometrie, nelle dimensioni, negli spessori murari, nella posizione degli arredi liturgici, nell'orientamento delle fabbriche rispetto al sole determinano uno spettro di innumerevoli variazioni nella posizione del fascio luminoso, del suo sfolgorante *vestigium* sui muri e sulle pietre delle pavimentazioni. Dalle bave dell'alba sino all'ultimo bagliore serale le diverse stampe drammatizzano il contrasto di luce e ombra e nella loro somma restituiscono il connubio di luce e temporalità, di luce e luogo — e, per inciso, la prova della vocazione dell'architettura a offrirsi come supporto a tale sposalizio sino al punto di divenirne il medium indispensabile alla loro rivelazione:

It took me some time to realize that there was another possibility of movement, and that I could transform the horizon into space. It was possible to represent the rotation of the earth during a single day and its circular movement around the sun in the course of a year, in the form of rays of sunlight and their "roaming" in space and time.

Tuttavia anche quando non programmaticamente posta come tema esplicito, la luce è consustanziale a ogni impresa di Ursula Schulz-Dornburg (e d'altra parte credo sia del tutto presente all'autrice come la fotografia sia sostanzialmente scrittura di luce, o per tornare a Roland Barthes: *imago lucis opera expressa...*) e dunque risulta fatto decisivo anche nel reportage di *Bushaltstellen*. Quella qui cercata e impressa è una luce che si mantiene grosso-modo costante da ripresa a ripresa e che raramente lascia comparire ombre portate e che comunque non fa spro-

fondare nulla nel buio indecifrabile. Una luce solida, ferma, ubiqua e che pare corrodere ciò che sfiora nell'istante che lo conduce alla visibilità.

Una luce che apparenta tra loro cielo e terra, resi oramai una modulazione del colore bianco o una graduale degradazione del nero: ed è in questo alone granulare e diffuso che umanità e cose avanzano alla presenza nel mistero che solo la massima chiarezza può garantire.

L'OMO NACQUE PER ESSERE
UTILE ALL'OMO. E TANTA
ARTE FRA GLI OMINI A CHE
SONO? SOLO PER SERVIRE AGLI
OMINI.

E BIASIMAREBONO E'
SAVI CHI PONESSE NELLE COSE
POCO NECESSARIE E MOLTO
FATICOSE TEMPO, STUDIO E
ASSIDUITÀ...

Leon Battista Alberti, *De iciarchia*



R. XIT NON EST HIC E. L

Il cerchio, la linea

Il numero monografico di «Casabella» del gennaio-febbraio 1986 aveva come sua titolazione *Composizione/Progetto*¹. In apertura di volume l'editoriale di Vittorio Gregotti, *Costruire l'architettura*, cercava di esplicitare i diversi portati storico-semantici sedimentati nei due termini². Al fondo, l'ipotesi gregottiana può forse essere riassunta rispettivamente nelle due figure del cerchio e della linea. 'Cerchio' sarà la figura sodale della composizione se a essa associamo una conciliata unità frutto di un esercizio di selezione e combinazione di elementi base. Un'operazione che riassetta il molteplice incoerente secondo un disegno di ordine superiore, in accordo all'assunto aristotelico che vuole l'insieme unitario essere più della somma delle sue singole parti (*Metafisica* 1041 B 10 — VII Libro Z). Scrive Vittorio Gregotti:

La parola composizione sembra presupporre l'esistenza di un insieme finito di materiali formati, classificabili e utilizzabili al fine del progetto; un procedimento quindi positi-

¹ «Casabella», n. 520-521, Electa, Milano gennaio-febbraio 1986.

² Vittorio Gregotti, *Costruire l'architettura*, *ibidem*, pp. 2-5. Poi in Vittorio Gregotti, *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 166-171.

vo e razionale, che tende alla riduzione dell'architettura a scienza naturale attraverso la fissazione e la classificazione tipologica delle soluzioni.

Un 'composto' ottenuto attraverso norme che nella maggior parte dei casi rivelano un basso tenore di storicità e una spiccata autonomia rispetto alla specifica occasione e dove la prassi tende a configurarsi in guisa di processo impersonale, per certi gradi neutrale e oggettivo.

Diversamente la parola progettazione, la 'linea', "fa pensare agli aspetti di immaginazione concreta, operaia, del mestiere" descrivendo un'azione priva di qualsivoglia principio necessitante o di garanzia preventiva e dove gli assetti empirici, portatori di una "verità limitata e specifica", acquistano un ruolo decisivo nella individuazione, costituzione e orientamento delle decisioni. In tale cornice concettuale la 'composizione' smarrisce il ruolo egemonico di unica guida divenendo un materiale, certamente imprescindibile, ma tra altri, dentro un più vasto e articolato procedimento di anticipazione ed esecuzione.

La polemica nei confronti della nozione di composizione è stata un tratto saliente nei programmi delle avanguardie degli anni Venti del secolo scorso (Jacques Gubler). Essa coincideva anche da un lato col richiamo al puro "compito costruttivo fondato su basi scientifiche" — economia, funzione, società e di conseguenza svalutazione dei codici formali storicamente determinatesi — e dall'altro alla considerazione dell'edificio come fenomeno dotato di una ferrea 'unità interna', una 'realtà conformata', un principio organizzativo non riducibile a una sommatoria di componenti — *Gestaltung versus Kombination*. Esempio la posizione di Mart Stam:

La costruzione tradizionale combinava — componeva, gli edifici erano un assemblaggio di tanti pezzi [...] L'edificio come composizione non esiste più — diviene un organismo un tutto. La componente, la parte in sé è scomparsa [...] Contrassegno della costruzione moderna è la continuità — espressione delle forze che circondano l'intero edificio.

Das alte Bauen war: kombinierend — zusammenstellend. Die Bauwerke wurden aus vielen Stücken zusammengebaut [...] Das moderne Bauen ist: konstruierend — organisierend. Das Bauwerk als Zusammenstellung existiert nicht mehr — es wird zum Organ, zum Ganzen. Das Unterteil, das Stück für sich ist verschwunden³.

Tuttavia 'progetto' può rivelarsi termine ambiguo. Tornando di nuovo ad alcune osservazioni di Massimo Cacciari apparse in «Laboratorio politico» e di qualche anno anteriori il numero di «Casabella» possiamo illuminare due modalità ermeneutiche per certi versi opposte e complementari⁴. Se riferita alla sua radice latina — *proiectus*, participio passato di *proicere*, *pro*, 'davanti' e *iacere*, 'gettare' — in 'progetto' suona forte la mossa anticipatrice, di pre-visione di un fare, di un agire intenzionale. Una pro-

³ Mart Stam, *Costruzioni moderne (Modernes Bauen)*, in «ABC», n. 2, Zürich 1924. Cfr. <https://monoskop.org/ABC> (ultimo accesso: 08/2016); *ABC: Beiträge zum Bauen, 1924-1928: reprint, kommentar/zusammengestellt von Werner Möller mit Beiträgen von Claude Lichtenstein... [et al.] = ABC: contributions on building, 1924-1928: commentary/compiled by Werner Möller with essays by Claude Lichtenstein... [et al.]*, Lars Müller, Baden 1993 (trad. it. M. Bistolfi e S. Marchi, *ABC Beiträge zum Bauen. Architettura e avanguardia 1924-1928*, a cura di J. Gubler, Electa, Milano 1983).

⁴ I riferimenti sono a Massimo Cacciari, *Progetto* in «Laboratorio politico», *Critica del progetto*, anno I, n. 2, Einaudi, Torino marzo-aprile 1981, pp. 88-119; Massimo Cacciari, *Nihilismo e progetto*, in «Casabella», n. 483, Electa, Milano settembre 1982, pp. 50-51. Su questi temi mi permetto di rimandare a Fabrizio Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*, Firenze University Press, Firenze 2004.

iezione e uno slancio verso il futuro a cui si accompagna la viva attenzione a ciò che può favorire o compromettere il raggiungimento del/dei fini pre-fissati — i soggetti coinvolti, i metodi approntati, la strumentazione scelta, i tempi programmati — con Dewey:

il pensiero di uno scopo è strettamente correlato con la percezione dei mezzi e dei metodi⁵.

Unici punti salienti: l'inizio, con la definizione delle coordinate progettuali, e il punto di termine, completo e definitivo invero dell'ideato, il futuro tutto consumato nell'ipotesi preventivamente formulata. Un'azione eminentemente positivistico-produttiva

pro-durre e pro-getto sono termini solidali, rappresentano nel nostro linguaggio, un'unica "famiglia"...

che si distende su un terreno immaginato e voluto sgombrato, pulito dagli impedimenti che possono ridurne la sua calcolata e pianificata efficacia. Nessun appartato, nessun dimentico, nessun remoto da *ex-ducere*, da estrarre o portare a riflessione, piuttosto il livellamento e la pulizia della *tabula rasa* da raggiungere, da garantire, *ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*: si cancella per scrivere.

Il pro-getto nel suo lancio al Nuovo si concepisce come *ab-solutus*: sradicato da ogni *luogo* con la tradizione, immanente critica di ogni "proprio" e perciò *libero* — *libero* nel duplice senso: nel senso di essenzialmente sciolto da ogni vincolo o *religio* con il passato e nel senso pro-duttivo e costruttivo della libertà di *disporre* di ogni luogo, di averlo a *disposizione*, analizzabile secondo i propri *valutati*.

⁵ John Dewey, *Experience Nature and Art*, Journal of the Barnes Foundation, 1925 (trad. it. D. Cecchi, *Esperienza, natura ed arte*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 31).

Una seconda regione di senso proviene dal tedesco *Entwurf*, o *das Entwerfen* sostantivizzazione del verbo omonimo. Da *intwerfan* (IX sec.) cioè sciogliere, lasciar cadere, poi *entwerfen* (tedesco medio alto); *entwerfen* è verbo che si ritrova connesso con molte espressioni d'arte: l'affresco, la pittura su tavola, la pittura su vetro, l'oreficeria, la miniatura su carta, la smaltatura e il niello; tutte pratiche che implicano l'azione dello stendere, del calare o del versare un liquido-colore su di un supporto. In antico, tuttavia, ancor prima che con il lessico della pittura, *entwerfen* è associato all'arte tessile, *weberei*, dove il getto, *werfen*, è il letterale lancio della navetta del telaio sul piano dell'ordito: il ripetersi apparentemente uguale di viaggi di andata e ritorno capaci quasi per magia di generare da un gomitollo indistinto di fili colorati la figurazione⁶. Su queste catene etimologiche la lettura di Massimo Cacciari sta nel porre l'accento sulla particella espettuale, *ent*, attraverso la quale ciò che vien colto è il senso di un inevitabile allontanamento, di una separazione, di uno strappo. Più che volgersi verso ciò che deve accadere, la meta pre-fissata, lo sguardo si posa sul *presupposto* da cui si diparte, dalla condizione da cui occorre decidersi — più che il lontano bersaglio della freccia, l'attimo dell'uscir fuori della cocca dalla corda dell'arco:

la radice del progetto riemerge con forza. Nell'“ent-” l'anticipo, l'avanti non risuonano, risuona invece il via-da il distacco-da la di-partenza — non tanto il costruttivo-produttivo nella sua avanzata, quanto il distruttivo o il superamento.

⁶ Cfr. Edward Schröder, *Entwerfen* in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», n. 68, Berlin 1931, pp. 282-283.

Il progetto-*entwurf* recupera e mantiene le condizioni dentro le quali il disegno di previsione si precisa consegnando loro un ruolo attivo e partecipe nelle pieghe del momento ideativo. Da tali premesse ciò che si profila è un lavoro — talvolta sporco, talvolta incoerente — teso alla raccolta, alla selezione e alla comprensione dei dati il cui esito, fatalmente incerto, è ben lungi dalla potenza e dalla certezza pre-dittiva del progetto (suo tratto apollineo). La riduzione, fin quasi all'azzeramento, dei vincoli a cui avevamo assistito in precedenza a tutto vantaggio della mossa drastica quanto risolutrice, diviene confronto e scontro con un antecedente, temporale quanto spaziale, dotato di una sua cifra, di una sua *ratio*, di una sua capacità di resistenza. Progetto come decostruzione e ripresa, smantellamento e ricominciamento, in un oscillare tra i poli della salvaguardia e della riforma poiché ciò che vale ora è il circostanziato, la singolarità non riducibile in un chiuso a-priori: una “*téchne* dello svolgere, del dipanare, dello sviluppare” fatalmente ancorata e sottoposta al

già-sviluppato che si deve nuovamente svolgere, al ripiegato, al *raggrumato* che si deve sbrogliare, dipanare, analizzare

(e qui le prossimità e le distanze con una lunga catena di rimandi ed echi: *ent-wickeln, ent-stehen, ent-nehmen, ent-fernen*, vale a dire sviluppare, sciogliere, tirar fuori, togliere).

Composizione

La parte seconda, *Composition en général*, del primo volume delle lezioni di Jean Nicolas Louis Durand esplicita con grande vigore l'assunto dell'architettura come discipli-

na del comporre⁷. Composizione è aggregazione di “unità costruttive e figurali minime” (R. De Fusco) e dunque

qualunque possa esserne il genere, prima di comporre, occorre sapere con che cosa si compone; ora poiché la composizione dell’insieme degli edifici è solo il risultato dell’assemblaggio delle parti, bisogna conoscere queste prima di occuparsi del resto; e poiché queste parti altro non sono che una composizione dei primi elementi degli edifici, dopo lo studio dei principi generali da cui debbono derivare tutti i principi particolari, tali primi elementi debbono essere i primi oggetti di studio di un architetto⁸.

La sequenza *éléments, parties, ensemble des édifices* traduce la successione attraverso la quale, con *régles et méthodes* appropriati, sarà possibile passare dall’elementare al complesso, dal noto allo sconosciuto:

Cette marche, comme on le voit, n’est autre que celle que l’on suit dans toutes les sciences et dans tous les arts; elle consiste de même à aller du simple au composé, du connu à l’inconnu; une idée prépare toujours la suivante, et celle-ci rappelle toujours celle qui la précède [...] au reste la raison peut se passer du génie, tandis que celui — ci ne saurait faire que de faux pas, s’il n’est conduit et éclairé par la raison⁹.

Un processo combinatorio aperto poggiato su tre costrutti mutuamente connessi e interdipendenti: il piccolo elemento — fondazione, colonna (grammatica dell’ordine classico: base, fusto, capitello, architrave, fregio), pilastro, muro, nicchia, finestra, porta, arcata, volta, solaio, terraz-

⁷ J. N. L. Durand, *Précis des leçons d’architecture données à l’École Royale Polytechnique*, 2 voll., Paris 1802-1805 (trad. it. E. D’Alfonso, *Lezioni di architettura*, Clup, Milano 1986).

⁸ *Ivi*, voll. I, p. 28.

⁹ *Ivi*, vol. II, pp. 4-5.

za, copertura — la parte media — portici, atri, vestiboli, scale, ballatoi, gallerie, sale, sale centrali, cortili, scale esterne, grotte, fontane bersò e pergolati — il grande insieme generale, ordinato attraverso assialità e matrici geometriche — ricorso ripetuto del modulo quadrato, divisibile in due, in tre, in quattro.

L'edificio è dunque modellizzato come un sistema ordinato capace di aggregare unità minori tra loro al fine di soddisfare specifiche esigenze e funzioni. Comporre equivale a riconoscere/analizzare tali distinte e autonome entità disponendole — *la disposition est l'objet principal de l'architecture* — secondo i piani orizzontale e verticale dell'assieme. Un aggregato di 'molecole' ancorate a un rigido reticolo ortogonale che il corredo di disegni che accompagna lo scritto illustra con inequivoca precisione. La coppia parte-insieme instaura un connubio che non si risolverà mai nell'organicità di un indifferenziato 'tutto', rimanendo con schiettezza denunciato; il 'meccanismo compositivo' di Durand segna il

passaggio da una concezione monolitica dell'opera di architettura a una sua radicale definizione in quanto prodotto di una composizione per parti: *l'uno, intiero e ben finito corpo* palladiano, già vacillante sotto i colpi del principio barocco della *gradazione*, si frantuma ora nella composizione quasi seriale dei suoi elementi¹⁰.

I due volumi di Durand (a cui dobbiamo sommare la *Partie Graphique des Cours d'Architecture* edita a Parigi nel 1821 come elaborato di sintesi) sono stati immaginati ed

¹⁰ Sergio Villari, *J.-N.-L. Durand (1760-1834). Arte e scienza dell'architettura*, Officina edizioni, Roma 1987, p. 90.

editati quali strumenti di studio e la loro conformazione discende direttamente dall'impegno quotidiano nell'insegnamento:

Da molto tempo il consiglio di perfezionamento ha manifestato il desiderio che i professori dell'École redigessero e facessero stampare in base ai programmi delle loro lezioni un testo che ne riassume la sostanza e al quale gli allievi possano ripercorrere per chiarire i loro lavori. Essendo questo un compito della massima importanza per il corso dell'istruzione, bisognerebbe fissarne la stesura con esattezza.

Un impegno protratto per oltre trent'anni, dal 1795 al 1830¹¹. Alcuni lettori dei *Précis* hanno insistito sul fatto che la processualità durandiana sia di ostacolo a una retta comprensione dell'oggetto architettonico nella sua intima e consustanziale coesione. Certamente è cifra di un *milieu* post-rivoluzionario la ricerca e la salvaguardia di una diafana intelligibilità in ogni transito concettuale, in ogni snodo operativo descritto; tuttavia alcune semplificazioni — o riduzioni — si possono legittimamente ascrivere alla destinazione funzionale degli scritti, dal loro proporsi come inaugurale supporto didattico più che risolverli in un assoluto convincimento teorico. Così l'enfasi riposta sugli 'elementi' e sulle 'parti' si approssima al cammino di un *Gradus ad Parnassum* che non sottace l'importanza ultima dell'*intero*:

Combinare tra loro i diversi elementi, passare in seguito alle differenti parti degli edifici, e da queste parti all'insieme, tale è il percorso che si deve seguire quando si vuole

¹¹ Rapporto sulle Opere Classiche a uso dell'École Polytechnique, 6 novembre 1813, fonte manoscritta B CEP, 1813, in Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation...*, op. cit., pp. 227-228.

imparare a comporre; al contrario, quando si compone, si deve cominciare dall'insieme, continuare con le parti e finire con i dettagli¹².

Nelle pagine dello studio la centralità della *composition* è tale che una famiglia di attributi in precedenza avvertiti come obiettivi primari della disciplina — quali la grandezza, la magnificenza, la varietà, l'effetto, il carattere dell'edificio — siano ora ridotti gerarchicamente a un subalterno ruolo di bellezze parziali, *beautés partielles*, e valutati quali conseguenze secondarie di un giusto e facile disporre, *c'est donc de la disposition seule que doit s'occuper un architecte*¹³.

È dall'ipotizzato "Trattato nuovo" di Raffaello che l'enunciato teorico e/o il repertorio esemplare dell'architettura confidano nella forza analitica ed emotiva del disegno. Ciascun volume dei *Précis* raccoglie trentadue *planches*. I disegni alternano piante, sezioni e alzati rappresentati attraverso il conciso tratto dell'incisione "sbarazzato da ogni genere di difficoltà, di pretenziosità e di lusso"; nelle planimetrie le impronte delle murature e dei sostegni isolati sono annerite con tinta unita e si sovrappongono alla sottile tramatura squadrettata che ne rende manifesto lo scheletro proporzionale e modulare che le supporta¹⁴.

¹² J. N. L. Durand, *Lezioni di architettura*, vol. I, op. cit., p. 68. Come analizzato da Szambien i casi studio presenti nel secondo volume delle *Lezioni* sono una sorta di 'percorso di stilizzazione' di progetti di altri colleghi della scuola quali Détournelle, Percier, Poyet.

¹³ *Ivi*, vol. I, p. 19.

¹⁴ Una modalità grafico-concettuale che divenne un marchio del corso di architettura guidato dal Nostro, "chancelier de l'échiquier pour les idées qui manquent" nell'ironica definizione datane da Gottfried Semper. Sull'insegnamento del Durand presso l'École Polytechnique cfr. Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Picard, Paris 1984 (trad. it. G. Lupo, *Jean-Nicolas-Louis*

Nessuna informazione circa le materie, i colori, le plasticità volumetriche; un grafismo ‘schiarito’: ombre proprie e ombre portate bandite, puro contorno; nessun virtuosismo dedotto dalla pittura, assente qualsiasi indizio circa la topografia dei siti o l’aspetto dell’ambiente in cui sorgono — il primato della forma essenziale su ciò che diletta — o eccita — la sensazione. Un’unica tavola — la numero 20, *Ensembles d’Edifices, résultants de diverses Combinaisons Horizontales et Verticales* — inserita nell’edizione del 1813 impiega una visione in scorcio — una variazione a tema affatto decontestualizzata. Lo “spazio in cui è prodotta l’architettura” del trattato coincide con lo spazio bianco del foglio di carta, un omologo dello

spazio omogeneo, neutro e indifferente. È lo spazio cartesiano infinito, nel quale la regolarità della partitura allude già per sé alla condizione fondamentalmente quantitativa di tale spazio¹⁵.

I traguardi che è opportuno guidino le scelte del tecnico sono due: la convenienza (*convenance*) — a cui fanno riferimento la solidità, la salubrità e la comodità, cioè i principi ‘positivi’ a cardine della disciplina come ebbe a scrivere Claude Perrault — e l’economia (*économie*) della fabbrica. L’invito, più volte ribadito, rivolto a perseguire la semplicità, la regolarità e la simmetria prima ancora che indicazione formale o di gusto, è la strategia individuata che permette una gestione corretta delle risorse, eliden-

Durand (1760-1834). *Il metodo e la norma nell’architettura*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 91-161).

¹⁵ Rafael Moneo, *Prologo*, in J. N. L. Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura 1802-1805*, ediciones Pronaos, Madrid 1981 (trad. it. F. Zanni, *Gli elementi della composizione*, in J. N. L. Durand, *Lezioni di architettura*, op. cit., p. 236).

do gli inutili artifici o la decorazione arbitraria — un inappariscente quanto perentorio slittamento semantico che trasporta la ‘simmetria’, presenza costante nella letteratura artistica francese tra Sei e Settecento (Roland Fréart de Chambray, Claude Perrault, Augustin-Charles d’Aviler, François Blondel, Charles-Étienne Briseux, Étienne-Louis Boullée) dai domini del ‘Bello’ a quelli dell’‘Economico’ — assecondando e rafforzando una coloritura etico-morale, ancor prima che utilitaria, che fu uno dei lasciti della Rivoluzione.

Durand non ignora pregiudizialmente la dimensione fabbrile, artigiana, dell’impegno tecnico — prova ne sia lo stesso esordio, concentrato sull’appropriato uso delle materie — ma il *focus* del suo argomentare alberga certamente altrove e il *Traité theorique et pratique de l’Art de Bâtir* di Jean-Baptiste Rondelet (sette volumi pubblicati tra il 1802 e il 1817) resta il miglior regolo per misurare la distanza che intercorre tra il testo durandiano e un manuale di impronta tecnico-operativa (una differenza ‘diagonale’, deducibile non solo nei contenuti ma anche nell’apparato iconografico a supporto). Da erede dei lumi ciò che Durand si accinge a isolare sono i sempiterni princìpi dell’arte, *principes de l’art*, “un piccolo numero di idee generali e feconde” che garantiranno allo studente-architetto-ingegnere-funzionario di rifuggire l’arbitrio personale e una empiria istintiva, sì da promuovere

l’utilità pubblica e privata, la conservazione, la felicità degli individui, delle famiglie, della società¹⁶.

¹⁶ “On commence par imiter la nature, on finit par l’étudier: on observe d’abord les objets, on en recherche ensuite les causes et les principes” J. P. Rabaut, *Précis historique de la révolution française: assemblée constituante*:

Del tutto aleatorio, infatti, soffermarsi sulle innumerevoli accidentalità che connotano ogni vicenda costruttiva — le differenze negli usi, nei costumi, nel clima, nella morfologia dei luoghi, nelle attese della committenza, nel denaro concesso, che sfuggono a ogni proiezione e che l'avventura progettuale è costretta ad affrontare sul suo procedere. Tentare il catalogo delle opere riuscite comporterebbe una dispersione dannosa oltre che rivelarsi strategia assai rischiosa nel momento in cui si volessero estrapolare delle esemplarità, confondendo in tal modo delle inevitabili 'convenienze particolari' per ordinamenti di rango universale da replicare pedissequamente in altri contesti. Soffermarsi sulla determinata soluzione contraddice la prima preoccupazione del trattato, cioè la messa in chiaro e lo sviluppo di "principi generali applicabili a tutti i generi, a tutte le specie degli edifici"¹⁷; a essa si somma il rifiuto, generalizzato e costante, del principio mimetico, le rinascimentali *imitatio e/o aemulatio* — poiché "l'imitazione non è il mezzo proprio per l'architettura" (*Nouveau Précis*). Ipostatizzare una selezione di casi concreti istruirebbe un'indagine

non solo incompleta, ma anche ben poco profittevole; perché certamente così facendo si acquisirebbero solo idee particolari, isolate, le quali, lungi dal prestarsi un'altra mutuo sostegno, si contrapporrebbero spesso le une dalle altre, e getterebbero tanto maggior disordine e confusione nello spirito quanto maggiore ne fosse il numero.

suivi de Réflexions politiques sur les circonstances, VI édition, Paris 1813, p. 24. Si può poi notare il parallelismo sussistente tra la coppia 'formula generale/problema' in Lagrange (*Mécanique analytique*, 1778) e l'omologa 'principio/soluzione determinata' in Durand.

¹⁷ J.N.L. Durand, *Lezioni di architettura*, vol. II, op. cit., p. 111.

Non dovranno dunque essere giudicate come proposte progettuali il repertorio dei *Principali Generi di Edifici* che compare come conclusione dell'opera; e similmente non così importante come appare in prima battuta il loro classificarsi e distinguersi per tipologia, anche se l'ampia recensione dei tipi tradisce il presentimento e l'impegno civile dell'autore nei confronti della complessità della città moderna *in fieri*¹⁸. Se compariamo questa documentazione grafica a quella presente nella 'Parte Grafica' (dove finalmente l'edificio, spoglio da ogni limitazione storica, funzionale o di costume, è esposto nel suo proprio, ovvero nel suo prendere forma per tramite di un libero gioco di assialità e partizioni) potremmo inferire che anche in questo caso ciò che si vuol suggerire, o ciò che deve essere trascelto dal campione presentato, è la catena logica delle relazioni che lo innervano. Risalire in ogni modello — questa volta con un movimento orientato nel senso 'corretto' del vettore: dal generale al particolare — alle combinazioni spaziali che lo sostanziano tale è l'esercizio ermeneutico che viene proposto agli allievi, facendo intuire loro che il repertorio di soluzioni mostrato è solo *un* campionario delle possibilità latenti nel metodo approntato. Non un accumulato conoscitivo disponibile per applicazioni dirette — una miniera, un serbatoio cui attingere per mimesi —, piuttosto un saggio di ciò che si cela in potenza — una dimostrazione degli infiniti possibili dove arte e scienza incrociano le loro vie.

¹⁸ Diversamente da quanto qui proposto alcuni autori hanno stimato *Le lezioni* (massimamente il secondo volume) come la messa a punto di un prontuario progettuale-operativo di facile assimilazione rispetto a un consueto impiego classificatorio del 'tipo'; cfr. Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Roma Bari 1976; José Ignacio Linazasoro, *El proyecto clásico en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1981.

Piccoli libri

Dagli dei stessi è dato in sorte ai mortali che tutto ciò che essi progettano e realizzano è vano, futile, caduco e di nessun valore [...] Esattamente così: vedo infatti che tutte le cose che gli uomini credono dureranno e affidano all'eternità, subito muoiono, improvvisamente vengono meno, in un attimo sono cancellate. E non solo il caso e la fortuna intralciano le azioni umane, ma gli uomini stessi si fanno danni gli uno con gli altri.

(Leon Battista Alberti, *Defunctus*)

Si compone nel luminismo siderale della ragione. La composizione come concatenamento di enunciati razionali, auto-portanti e saldamente cuciti tra loro. Il numero, la geometria, la proporzione sono gli attori che parlano questa lingua anonima — di tutti e di nessuno —, universale — di nessuna topografia e di tutte le topografie —, senza tempo — il remoto 'principio', l'antecedente originario che ciclicamente ri-torna elidendo qualsiasi fra-mezzo. Avremo autentica composizione se sarà portatrice di armonia, cioè "l'unificazione di molti termini mescolati, e accordo di elementi discordanti" (Filolao, frammento B 10 Diels). Una prassi d'arte che sottende il paradigma epistemologico della *ragione classica*. Di essa Aldo Gargani ne tracciò così il profilo: "una struttura naturale necessitante e apriorica" che tramite

schemi razionali astratti, rigidi e irrelati (ha potuto) erigere il suo superordine e il suo superlinguaggio privilegiati nei quali disciplinare ogni evento e ogni forma d'esperienza. Questo superordine tracciava contemporaneamente un codice di disciplinamento per l'intera condotta umana [...]. Questo ordine e questa armonia si presentavano come ideali conficcati nella realtà; erano concetti, ma poi più che concetti dal momento che, nel corso di un immane travaso dal pensiero alla realtà e all'esistente, essi si tra-

smutavano nelle strutture ontologiche più dure e persistenti. Così la ragione (o, per meglio dire, quella ragione) si esibiva come il superordine, come l'armonia assoluta del cosmo e, al tempo stesso, come la norma di disciplinamento naturale della mente¹⁹.

Interstiziali, mai pienamente denunciate o messe in forma, sussistono tuttavia altre modalità, altre tonalità intellettuali del comporre. A loro, nella generalità dei casi, non è riconducibile una struttura disciplinare certa, piuttosto si offrono sotto le spoglie della riflessione d'occasione, della memoria personale, della cronaca, del diario. Una di esse alberga proprio nelle pieghe delle *humanae litterae* di primo Quattrocento, nel cono d'ombra proiettato dai grandi testi 'monumentali' del tempo, in pagine ideate perché si potessero leggere o recitare magari durante un convivio tra amici fidati, mentre i commensali paiono del tutto presi dal mangiare e bere — quella che fu anche denominata una 'filosofia fra i bicchieri'. *Opuscola*, brevi novelle, dialoghi, apologhi compilati in tempi diversi e forse non destinati alla forma del *liber* furono battezzati *Intercoenales* — un neologismo, *inter cenas et pocula* — e il loro recensore fu Leon Battista Alberti²⁰. Le *Intercoenales* sono una raccolta di prose e dialoghi in lingua latina, che datano dalla metà degli anni Venti; nati quasi come personali prove di scrittura i singoli racconti godettero di una diffusione informale e autonoma. I *parvos libel-*

¹⁹ Aldo Gargani, *Introduzione a A.A.V.V., Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 3-56.

²⁰ Leon Battista Alberti, *Intercoenales*, a cura di Franco Bacchelli e Luca D'Ascia, Pendragon, Bologna 2003. Poi Id., *Opere latine*, a cura di Roberto Cardini, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010. Edizione parzialmente riprodotta in Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di Loredana Chines e Andrea Severi, Rizzoli, Milano 2012.

los furono successivamente riuniti dall'autore per essere presentati nella canonica veste del 'libro'. Di quest'ultimo non conosciamo la stesura definitiva e restano due manoscritti: il cosiddetto codice pistoiese (Pistoia, Biblioteca del Convento di San Domenico, Inc. F.19) rinvenuto da Eugenio Garin è la prima redazione in volume e deriva da un originale risalente con probabilità al 1441.

Riguardo a questa complessa e multiversa collezione di testi osserva Alberto Tenenti:

si può avere a buon diritto l'impressione di trovarsi di fronte a un'opera fatta di schegge, di riflessi o di lampi, attraverso la varia gamma delle sue invenzioni [...] da un lato dunque le sabbie delle *Intercenali* risultano troppo mobili per edificarvi o poggiarvi una vera e propria visione articolata, ancor meno sistematica. Dall'altro, al di là del vario atteggiarsi delle affermazioni puntuali e persino delle argomentazioni emblematiche, oltre che delle allusioni e dei simboli, non si può fare a meno di constatare che in molti casi il discorso gira intorno o si fissa rispetto a questioni della più notevole rilevanza esistenziale²¹.

Tra gli undici libri della silloge pistoiese pervenutaci, la nostra attenzione ricade sul racconto *Fatum et fortuna* contenuto nel primo volume. La vicenda narra del sogno di un filosofo e della visione concessa dal sonno agli uomini quando le loro menti si liberano dagli intralci e dai condizionamenti che avvolgono il corpo (dalle astrazioni della mente alle immagini della visione). Un sogno degno di essere ricordato; c'è un fiume, *Vios* è detto, che rifluisce rapido e turbolento. Poi, da presso, un monte altissimo e dai fianchi di rupe, inaccessibile. Il monte è affol-

²¹ Alberto Tenenti, *Premessa* (1999), in Leon Battista Alberti, *Intercoenales* (2003), op. cit., pp. XIV-XV.

lato sino alla sua cima da una moltitudine di ombre, *hominum umbras*; le ombre scendono ordinatamente e senza sosta da un sentiero, l'unico stretto sentiero tra strapiombi e dirupi, e da qui si calano nella corrente impetuosa. Ed ecco il prodigio, *rem admirandam*: bagnate dalle acque le ombre assumono le sembianze e le membra di un fanciullo e più si allontanano spinte dai flutti lungo il corso, più le loro membra e la loro età crescono:

Infatti ciascuna delle ombre, non appena si immergeva nella corrente, sembrava immediatamente assumere volti e membra infantili. Poi, a mano a mano che il fiume le trasportava innanzi, mi sembrava che crescesse di età e corporatura²².

Vita, o Età dei mortali, è il nome latino del fiume, di questo scorrere senza quiete, e Morte il suo greto, dove chiunque tenti di appigliarsi è condannato a tornare alla sua primitiva condizione di ombra. Il fiume è gonfio e potente, difficile resistere, difficile non farsi travolgere. Qualcuno pare sollevarsi, ergendosi su otri di cuoio, *utres*, ma solo in apparenza gli otri “gonfi di fasto e di pompa” si confermano stratagemma sicuro: sballottati dalle onde si squarciano rovinosamente contro le aguzze rocce che tappezzano i fondali “Non vedi come si squarciano contro gli scogli e van giù, sbattuti dalle onde?”²³. Una sorte migliore è concessa a coloro che contano sulle sole proprie forze e sulla capacità nel nuoto e nel gestire la fatica; sono coloro che

²² “*Nam ut primum in fluvium umbrarum queque descendisset, ita illico infantum membra et ora induisse videbatur. Ac deinceps, quo longius fluvio raperentur, eo illis quidem etatis et membrorum personam adrevisse mihi apparebat*”. Leon Battista Alberti, *Autobiografia...*, op. cit., p. 140.

²³ “*ne tu perspicis ut ictibus undarum ad scopulos illisi perscendantur atque deficient?*”. Ivi, p. 144.

i mortali chiamano usualmente “operosi, zelanti, accorti, attivi, frugali”, e godono del favore delle ombre, “scintille di fuoco celeste”. Tra gli industriosi alcuni siedono su navicelle, altri si aggrappano momentaneamente agli scafi; ci sono poi coloro che si preoccupano di ripararle, “*nonnullus naviculas ipsas restaurare*”. Agli dei immortali i più cari tra quelli trascinati dai marosi sono gli uomini che, con semplicità e virtù, hanno modesti desideri, si mostrano giusti, pensano con saggezza, agiscono con onestà e fanno grandi progetti (*modesta velle, iusta exhibere, recta sapere, honesta agere, magnifica excogitare*). I mortali chiamano le navicelle imperi, ed esse si rivelano molto utili per solcare, con dignità, il fiume; tuttavia anch'esse sono soggette alla furia degli elementi. Se troppo grandi non saranno più in grado di schivare gli scogli e con probabilità rovineranno contro di essi; viceversa se molto piccole, *minores naviculae*, solcheranno agilmente tra un pericolo e un altro, ma rischieranno altresì di essere sommerse quando il peso degli affitti che si sono issati disordinatamente a bordo, sarà eccessivo e fuori controllo. E comunque, qualunque sia il tipo e la specie di imbarcazione, molto dipenderà dalla dedizione, dall'attenzione e dalla cura per la *communi salute* che sarà dei naviganti e dalla loro determinazione nel cacciare i passeggeri insolenti e inetti, inutili e sfaticati, che ne minano il corretto e tranquillo procedere (“né trovasi animale alcuno tanto da tutti gli altri odiato quanto l'uomo [...] efferatissimo si trova mortale agli altri uomini e a se stessi”, Leon Battista Alberti, *Theogenius*, 1440). E poi, sul pelo delle acque, l'esercito disperso e temibile degli astuti, degli invidiosi, degli adulatori, degli sfacciati, dei lussuriosi, dei go-

losi, dei depravati persi nel lusso e nell'ozio, "*quidem genus mortalium pessimum est*".

Bada, però, che non devi considerare nessun tipo di uomo più sicuro, fra le onde, di quei pochissimi che vedi percorrere il fiume poggiando tutto il petto su assi di legno, guardando di qua e di là nel fiume, con assoluta libertà, per vedere in che modo affrontare i flutti in modo più sicuro. Quelle tavole gli uomini chiamano arti — *tabule quidem ille apud mortales bone dicuntur artes*²⁴.

Ma il quadro antropologico non è completo; sono le *umbræ* che suggeriscono al filosofo di meglio scrutare le acque al fine di scorgere chi, abbandonato ogni assemblamento, sorvola, *simplices et incorrupti*, i flutti. Costoro, simili a dei, hanno ali che rappresentano *veritas et simplicitas* e talari che significano il disprezzo per le cose caduche, *caducarum rerum*. Furono loro i primi artefici delle tavole ora sparse sul fiume,

quod primi quas per fluvium cernis tabulas, maximum nantibus adiumentum, construxere titulosque bonarum artium singulis tabulis conscribere.

L'invito delle ombre riguarda anche quelli che, pur privi della protezione di ali e di calzari prodigiosi, perseverano nel lavoro di costruzione e messa in opera offrendo l'aiuto indispensabile

per attraversare il duro corso della vita [...] il loro merito è sia di ampliare le tavole con l'aggiunta di rottami, sia di considerare bellissimo raccogliere le tavole dagli scogli e dall'estremità della riva, costruirne di nuove del tutto simili e offrire tutti questi loro lavori agli altri che nuotano in mezzo al fiume²⁵.

²⁴ Ivi, pp. 148-149.

²⁵ "Id quidem ita eorum merito fit, tum quod tabulas additamentis fragmen-

Fato non sarà altro che il corso inattaccabile delle cose nella vita umana e Fortuna il trovare tavole, legni, navi-celle che possano dare riparo e momentaneo conforto.

Homo faber

Racconto potente e denso. Racconto come prova di *vis ingeni* superante ogni convenzione e attesa — quello che alcuni interpreti giudicano il disdegno, la difficoltà, il non conformismo proprio della ricerca intellettuale albertiana²⁶. A noi colpisce quella persona sul punto di essere sovrappaffata e che comunque, senza alcuna protezione trascendente o saggia Provvidenza, si affanna senza cedimenti sul suo agire

subito che nasce, piange la sua infelicità [...] nulla può senza precettore, senza disciplina, o al tutto senza grandissima fatica. (*Theogenius* II)

È il merito di ogni *homo faber* quello di strappare alla deriva annientatrice i resti e gli scampoli degli innumerevoli naufragi che sono *Vita Etasque* e con questi rinnovare e ampliare, con *prudentiam et industriam*, le pure arti degli antichi *auctores*, allestendo gli indispensabili sussidi per non soccombere al *fluxus* e ai gorghi violenti del fiume della vita²⁷. Una descrizione, meglio una drammaturgia

torum effecere ampliores, tum etiam quod ex mediis scopulis atque ex ultima ripa pulcherrimum ducunt tabulas ipsas colligere novasque simili quadam ratione ac modo struere suasque has omnes operas in medium ceteris nantibus exhibere", *ivi*, pp. 154-155.

²⁶ Sulla scentratura o *inattualità/Unzeitgemässe* dell'Alberti riguardo a 'certa tematica umanistica' rimangono fondamentali gli studi tardi di Eugenio Garin, ora in *Id.*, *Leon Battista Alberti*, Edizioni della Normale, Pisa 2013.

²⁷ Sulla tecnica albertiana di cattura e ricontestualizzazione di materiali attinti dalla tradizione classica per la formulazione dei propri testi, cfr. *Al-*

(ascendenti riconosciuti: Platone, Boezio...) dove risultano del tutto assenti il gioco e la parodia o gli accenti satirico-umoristici che così frequentemente pervadono il maggior numero delle prose (ascendenti riconosciuti: Cicerone, Luciano...) e che vale come una esplicita dichiarazione di principio e come un'indicazione di tenore etico e civile — ancor più struggente se riferito a un *artifex-sapiens* ridotto in una condizione di solitudine e di marginalità spirituale, senza famiglia e patria, senza incarichi ufficiali pubblicamente assegnati (“io, esule dalla patria, ho consumato gli anni più belli della vita in continue peregrinazioni, in mezzo a disgrazie senza fine; sempre in lotta con il bisogno, eternamente tartassato dai torti non solo dei nemici, ma anche dei miei cari, ho dovuto affrontare il tradimento degli amici, la rapina dei parenti, le calunnie dei concorrenti e la spietatezza degli avversari [...] Dirai: non t'è successo nulla di diverso da quel che suole accadere agli uomini, ed è bene che ti ricordi d'esser uomo”²⁸). Nel lessico albertiano ‘composizione’ è concetto appartenente all'arte della pittura:

composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura²⁹.

Tradotto nella *res aedificatoria* diviene *concinnitas* — e in

berti e la tradizione. Per lo 'smontaggio' dei 'mosaici' albertiani, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Polistampa, Firenze 2004 (Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, tenutosi ad Arezzo dal 23 al 25 settembre 2004).

²⁸ Leon Battista Alberti, *Momus*, 1443-1450 (trad. it. e cura di Rino Consolo, *Momo o del principe*, Costa & Nolan, Genova 1986, p. 281).

²⁹ “*Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur*”, Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435-1436 (trad. it. *Della pittura*, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Roma Bari 1980, pp. 60-61).

lingua volgare *concinno*, con valore di ‘ben composto’ — equilibrio perfetto e ‘naturale’ di *numero*, *fnitio*, *collocatio*:

È compito e disposizione della *concinntas* l’ordine secondo leggi precise le parti che altrimenti per propria natura sarebbero ben distinte tra loro, di modo che il loro aspetto presenti una reciproca concordanza³⁰.

Concinntas-armonia è lo zenit dopo il quale tale mutuo corrispondersi delle parti frana compromettendo l’organicità, la giusta *mediocritas* — cioè giusta misura, razionalità, consapevolezza del limite — dell’insieme:

defineremo la bellezza come l’armonia fra tutte le membra — *cum ratione concinntas universarum partium* — nell’unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio³¹.

Le immagini evocate nell’intercenale è come se spogliassero della corazza queste posizioni, rivelandone, per un istante, la sottaciuta incertezza negli esiti e la costitutiva fragilità e precarietà³² di ogni raggiungimento — la stessa bellezza vale nel trattato come un estremo talismano e uno schermo alla follia degli uomini e alla loro inemendabile furia distruttrice, annichilente. I polivalenti assiemaggi albertiani — massimamente se posti di contro alle algide sequenze logico-spaziali brunelleschiane, *itaque comparationibus haec omnia discuntur* — sono *imprese*

³⁰ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1443-52, libro IX (trad. it. G. Orlandi, *L’architettura*, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, pp. 814-815). Sulla nozione di *concinntas* cfr. Luigi Vagnetti, *Concinntas: riflessioni sul significato di un termine albertiano*, in “Studi e documenti di architettura” n. 2, Firenze giugno 1973, pp. 137-161.

³¹ *Ivi*, libro VI, p. 446.

³² “*Presentibus utendum ut presentibus*” in *Autobiografia*, op. cit., § 66.

che dicono sempre della *varietas*, della singolarità eventuale di ogni operare, da sempre orfano di autorità e modelli codificati o preesistenti a cui appellarsi passivamente e il cui riuscire non passa per via assiomatica o legale, quanto nel corpo a corpo con le memorie disciplinari, le prassi sedimentate, le condizioni empiriche trovate — riconoscendo la verità più evidente e forse proprio per questo massimamente rimossa e cioè che non si costruisce mai dal niente, sul niente e per niente — *vetus proverbium: nihil dictum quin prius dictum*.

Antico è il proverbio: “Nulla è detto che non sia già detto”³³:

la cura e la sollecitudine per i grandi autori della classicità greca e romana non pregiudica mai, in Alberti, una lucida distanza critica verso le *autorità* del passato e l’elogio per le virtù e i risultati raggiunti, nelle arti e nelle scienze, nella sua contemporaneità. Forse il sigillo dell’impegno albertiano nei confronti dei suoi giorni sta nella volontà di riscatto della lingua volgare, *patrius sermo*, nella fede di una sua progressiva evoluzione attraverso lo studio e l’esercizio.

Nel suo, e nostro tempo — la stagione dove

non troverai nulla di stabile e saldo per evitare i taglientissimi scogli

la ‘composizione’, dismessa ogni sintassi discendente da a-priori intemporalmente, torna a essere una sapienza musiva, di paziente e tenace raccolta e ricombinazione — “con qualche varietà dagli altri e adattezza dell’opera sua” (e il riferimento corre a un passo delle *Profugiorum ab*

³³ Leon Battista Alberti, *Momus*, op. cit., pp. 24-25.

ærumma libri il cui spunto è offerto dalla mitologica nascita dell'arte del mosaico durante la costruzione del tempio di Diana a Efesto: “E veggonsi queste cose litterarie usurpate da tanti, e in tanti loro scritti adoperate e disseminate, che oggi a chi voglia ragionarne resta altro nulla che solo el raccogliere e assortirle e poi accoppiarle insieme con qualche varietà dagli altri e adattezza dell'opera sua, quasi suo instituto sia imitare in questo chi altrove fece il pavimento”³⁴).

Un processo di rinvenimento e metamorfosi delle forme — *omnia mutantur, nihil interit* — quella che sostanzia e apre significati, *aliquid novi, agli inventores artium*

perché la più alta libertà — nell'invenzione delle forme come nei sentimenti interiori — non è data che agli artisti che hanno accettato la fatalità della materia e dell'evento, e che hanno saputo rispondere lealmente alla loro sfida³⁵.

³⁴ Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab ærumma libri*, in Id., *Opere volgari* II, a cura di Cecil Greyson, Laterza, Roma Bari 1966, p. 161.

³⁵ Jean Starobinski, *1789, les emblèmes de la Raison* (1973), Gallimard, Paris 2006 (trad. it. S. Giacomoni, 1979. *I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano 2010, p. 156).

MIE DOLCI , MIE TENERE MURA .
TANTO SIMILI A ME CHE COME
VOI MI SGRETOLO D'ORA IN
ORA , NÉ VAL PIETÀ AMICALE
A SALVARMİ DAL TEMPO CHE
CORRODE .

Vincenzo Caldarelli, *Alle mura del mio paese*



RESTI (TRÜMMER AUF TRÜMMER)

Ruire

Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge: “Cerchiamo ovunque l’incondizionato e troviamo solo cose”; ogni discorso sull’antico è, primariamente, scoperta di una permanenza, di una durata, di una resistenza. L’architettura incontra l’antico attraverso le vestigie e gli avanzi che il tempo ha cumulato e che costituiscono il presupposto, l’*hypokeimenon* stesso del progetto; una piega del pensiero, il cavo entro il quale la faglia dei tempi diviene strumento capace di unire separando e separare unendo. Reso enigmatico per le troppe inferenze o disaggregato a causa delle numerose offese subite, ogni inserto di mondo è un plesso incardinato a oblii e rinvenimenti, a grammatiche e lessici, a ritmi e giaciture, a fenomeni evidenti e affabulazioni sottese, che sono i materiali da mettere ‘in rima’ e in risonanza nell’opera. 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 tattica di affrancamento da ogni equipollenza e fal-

sa universalità e l'inestinguibile respiro — *Nur hat ein jeder sein Maß*¹ — è il fine di ogni disegno realista.

È noto come per Georg Simmel la rovina² non fosse che un'unità caratteristica', una *neue Form* in grado di congelare in un fermo immagine — *ein ruhendes Bild* — l'universale inimicizia tra le forze naturali e l'intuizione creatrice dell'anima, tra Natura e spiritualità formatrice, tra *unendlichen Fruchtbarkeit des Lebens e Formen*. Una disputa che, nel tempo, inverte il verso del vettore e là dove il naturale era stato ridotto a passiva risorsa per la formalizzazione ora è esso stesso colui che infrange l'unità interna dell'artefatto, riconsegnando quest'ultimo alla vita immediata, *unmittelbaren Leben*. Da ciò consegue che la rovina si approssimi a un riassorbimento, a un pacifico ritorno alla casa originaria, la "realizzazione di un indirizzo collocato nello strato d'esistenza più profondo", l'estinguersi nel ventre della 'buona Madre' — *eine Rückkehr zu der 'guten Mutter'* (e tale dinamismo, tale movimento, è ciò che rimane latente sotto la quieta 'magnificenza' e il silenzioso 'sfacelo' narrato nei *Capricci* messi in scena da Panini, da Codazzi, dai Ricci, da Robert:

Essenza della vita è quella di generare dal suo proprio seno ciò che la guida e la dissolve, ciò che le si contrappone e vincendola è vinto; essa si conserva e si eleva sopra il suo proprio prodotto, quasi prendendo il sentiero che lo aggira; e che il suo prodotto le si contrapponga, indipendente

¹ "Ma ognuno ha il suo tempo, la sua misura", Friedrich Hölderlin, *Der Rhein* (primavera-estate 1801).

² Georg Simmel, *Die Ruine*, «Der Tag», n. 96, 22 febbraio, Berlino 1907 (trad. it. G. Carchia, *La rovina*, «Rivista di Estetica», n. 8, Torino 1981, pp. 121-127).

e giudice, è appunto la sua originaria condizione di fatto, il modo cioè con cui essa vive³.

L'intervallo dove è propriamente rilevabile il conflitto tra *unendlichen Fruchtbarkeit des Lebens* e *Formen*, tra la motilità della vita creatrice e la fissità dell'oggetto prodotto secondo un principio di forma, è la costruzione architettonica).

Ruo, is, rui, utum, ere = cadere, rovinare, decadere, fondare, ruire, andar in rovina, subissare, gettar giù, abbattere, precipitare [...] *Quo moriture ruis*, Virg. dove vai a precipitare [...] da *Vocabula Latini Italioque Sermonis*, Torino 1883. Una postilla opportuna: rovina sarà solo ciò che riguarda il mondo degli artefatti, il mondo artificiato, il mondo di grado secondo, successivo, antropico:

così nella natura una divina sapienza artefice plasma e forma dall'interno, con somma facilità, la materia mediante quelle ragioni da cui è compenetrata la forza vitale e motrice che le è congiunta. Cosa è un'opera d'arte se non la mente dell'artefice che penetra la materia separata? Che cosa è l'opera della natura se non la mente della natura intrinseca alla stessa materia... Esiterai tu dunque ad ammettere nella natura precise ragioni? A quel modo che l'arte umana, che opera dal di fuori, produce secondo ragioni contingenti, e plasma forma contingenti, l'arte naturale che genera ed esprime forme sostanziali dal seno della materia, opera mediante ragioni essenziali e perenni⁴.

Abbattuti dal tempo

Maxime avendo io concordati li dicti suoi con quelle poche di reliquie delli antichi edifitii et sculture per l'Italia

³ Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur*, 1918 (trad. it. e cura G. Rensi, *Il conflitto della civiltà moderna*, Se, Milano 1999, p. 42).

⁴ Marsilii Ficini Florentini, *Opera...*, Basileae 1576, vol. I, ff. 122-3.

sonno rimase delle quali io stimo avere visto et considerato la maggior parte⁵.

Le parole di Francesco di Giorgio testimoniano come, con un anticipo di quasi trecento anni sul decisivo rinnovamento winckelmanniano, il confronto aspro tra le fonti letterarie passate — qui il trattato vitruviano — e le condizioni empiriche contemporanee — quel dato, quel singolarissimo manufatto incontrato — costituissero il nucleo di quell'*archailoghìa* quattrocentesca preoccupata di mantenere un bilanciamento tra teoria ed empiria, tra il desiderio di stabilire i “principii degli artificii nostri”, di tono e valore generale, e lo studio del monumento ‘abbattuto dal tempo’, inteso come deposito prezioso di conoscenze tecniche e saperi tettonici. È in tale cornice che forse possiamo comprendere la calda accoglienza accordata all’edizione quarta vitruviana detta anche la ‘Giocondina’ stampata a Venezia nel 1511 da Giovanni de Tridino, 110 in-folio con 140 incisioni silografiche⁶ (*l’Editio Princeps* del trattato, detta anche Sulpicianiana, era stata redatta, secondo la ricostruzione fattane da Giovanni Poleni, nel 1486). Il suo curatore, Fra’ Giocondo⁷, oltre che “dotto e diligente literato” può essere riconosciuto nelle stimate dell’intellettuale militante, di colui cioè che inda-

⁵ Guglielmo Della Valle, *Lettere Sanesi*, III, s.e., Roma 1786, p.108.

⁶ Su questi temi vedi: *2000 anni di Vitruvio*, a cura di Luigi Vagnetti e Laura Marcucci, in “Sudi e Documenti di Architettura”, Edizioni della cattedra di composizione architettonica I A di Firenze, n. 8 settembre, Firenze 1978, pp. 33-35 e Manfredo Tafuri, *L’architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina, Roma 1966.

⁷ Raffaello Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo veronese. Verona 1435 Roma 1515*, Olschki, Firenze 1960. Il riferimento al termine ‘archeologia’ deve essere valutato nel suo primo significato non certo in prospettiva storica dove, con una dovuta proprietà, può essere impiegato solo a partire dal XIX secolo.

ga sulle ‘cose antique’ al fine di accrescere lo strumentario — concettuale, ma non solo — dell’ottimo architetto’. Un processo dunque che inevitabilmente conduce a risolvere il contributo erudito nel manuale, nella raccolta-prontuario di soluzioni approntate e riproducibili: una cassetta degli attrezzi dove attingere per la fatica e le incertezze del quotidiano. Occorre salvaguardare questa vocazione fabbrile, artigiana, compressa e talvolta disconosciuta dentro/dietro posture magniloquenti e tuttavia presente nei resoconti dei soggiorni romani di Brunelleschi, Alberti, Cronaca, Falconetto, Filarete, Cornaro, Ghirlandajo. Una pronunzia che induceva il Vasari a notare come il suddetto frate

ricorrè in quello autore [Vitruvio, n.d.r.] infiniti errori non stati infino allora conosciuti, e questo poté fare agevolmente per essere stato pratico in tutte le dottrine⁸.

Comprensione intellettuale vale a dire teoria, e deviazione-superamento, cioè prassi: un anello comune, uno specchiarsi reciproco. La via — il metodo — dentro la quale l’antico/*revenant* è tornato esperienza viva, fenomeno tattile, *ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst*⁹. Eugenio Garin ha sottolineato in nume-

⁸ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, IV, Giunti, Firenze 1568; *Vite di Fra’ Iocondo e di Liberale e d’altri veronesi*, pp. 35-37. Sulla dottrina storica del Vasari vedi: TH. S. R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1979.

⁹ L’espressione è presente in Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, (London 1873) Oxford University Press, Oxford 2010; si tratta di una citazione espunta dalle riflessioni di Goethe sull’opera del Winkelmann che nella sua veste completa così appare: “Und so ist alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Toten geschrieben, Seine Werke, verbunden mit seinen Briefen, sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst”. Cfr. J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*

rosi passi come i primi umanisti furono uomini impegnati nei domini della politica, della morale, del diritto, dell'economia, del governo e del mantenimento della *civitas/urbs*¹⁰: vita attiva, metodo della prova ed errore, volontà di modificare il dato esistente sia che esso si dia come esito di una condensazione storica sia che esso restituisca un verginale stato di natura. Il confronto e l'indagine sull'antico non sono stati prerogativa quattrocentesca; è, a sua volta, esito di una filiazione, di una vicenda; ma proprio quando, gli *studia humanitatis* incardinati alla filologia, mostrano la massima cura, il rigore intransigente, la decifrazione esatta della lingua, è proprio allora che tale 'innamoramento' e tale ripresa assumono i tratti di una ferma distanza critica, di un esplicito disincanto, talora di una posa malinconica screziata d'ironia. Il *continuum* che aveva saldato evo antico ed evo medio si frange nella coscienza di una storicità del tutto terrena quanto irreversibile:

il mito rinascimentale dell'antico, proprio nell'atto in cui lo definisce nei suoi caratteri, segna la morte dell'antico [...] perché solo il Rinascimento, o meglio la filologia umanistica si è resa cosciente di una rottura che il Medioevo aveva pur maturato portandola all'esasperazione¹¹.

(MA), Bd. 6.2., Hanser Verlag, München 1988. "Così tutto quello che ci ha lasciato è scritto come cosa viva per chi è vivo, e non per chi è morto in ispirito. Le sue opere, insieme con le sue lettere, sono una rappresentazione della vita, sono una vita stessa", trad. it. P. Necchi, M. Orphalders, in Johann Wolfgang Goethe, *Scritti sull'arte e la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 186.

¹⁰ Eugenio Garin, *La storia nel pensiero del Rinascimento*, in «Rivista critica di storia della filosofia», fasc. II, La Nuova Italia, Firenze 1951, pp. 108-117; poi in Id., *Medioevo e Rinascimento* (1954), Roma-Bari, Laterza 1973, pp. 179-195; vedi anche Eugenio Garin, *Leon Battista Alberti*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.

¹¹ Eugenio Garin, *Interpretazioni del Rinascimento* (1950) ora in Id., *La storia nel pensiero del Rinascimento*, op. cit., p. 100.

Archeologia e progetto

Questa breve premessa funge da sostegno all'ipotesi di lavoro che si intende argomentare. L'incontro tra archeologia e architettura può infatti accadere in due regni semantici distinti anche se non conflittuali. Per un verso si tratta di riconoscere un universo scientifico che nel corso del tempo ha guadagnato una sua fisionomia certa e una sua autonomia disciplinare, e dunque, conseguentemente, soggetto a una formazione specifica. Sulle particolarità di tale occasione professionale per gli architetti ha scritto con rigore Giorgio Rocco elencando alcune irriducibili quanto palesi specificità quali il confronto sistematico con il lacerto mutilo, lo stato di conservazione sovente ridotto alle opere di fondazione o di sostruzione, la documentazione attingibile nella generalità dei casi solo attraverso indizi indiretti, la motilità delle stesse cornici conoscitive di riferimento in ragione del loro dipendere dalle prove dedotte sul campo¹². Anche per questo percorso sussistono dei precedenti tra i quali il più prestigioso e noto rimane la *Bauakademie*¹³ di Berlino, fondata nel 1799, o per restare nel nostro paese, la Scuola Archeologica Italiana di Atene, fondata nel 1909, o l'Istituto Storico-Archeologico di Rodi FERT del 1927. Sono scuole che hanno

¹² Giorgio Rocco, *La figura dell'architetto archeologo e la formazione universitaria in Italia*, in «Area», n. 62, XII, «Archeologia», Milano 2002, pp. 118-123.

¹³ Gli scavi ottocenteschi dei siti di Olimpia e Pergamo, diretti da équipe prussiane, registrarono la presenza di tecnici architetti/ingegneri quali Friedrich Adler, Wilhelm Dörpfel, Carl Humann ecc. che andarono ad affiancare l'operato dei più noti archeologi e storici dell'arte quali Ernst Curtius, Adolf Boetticher, Adolf Furtwaengler, Gustav Hirschfeld, Georg Treu. I cinque volumi dell'*Ausgrabungen von Olympia* (Berlino 1876-1881) costituiscono l'*opus magnum* di quella vicenda.

forgiato il Giano bifronte dell'architetto-archeologo, un *τεχνίτης* affiancato agli studiosi di discipline umanistiche direttamente coinvolto nelle campagne di scavo quanto nella ricerca accademica, nella gestione degli istituti di archeologia quanto nell'impegno didattico a favore delle generazioni più giovani.

Sussiste tuttavia una circonferenza di raggio maggiore, un modo di intendere tale rapporto — o tale incrocio — attraverso una dipendenza non solo confinata alle necessità, peraltro inaggirabili, della restituzione topografica, dell'analisi stratigrafica, del rilievo, quali conoscenze basilari per qualsivoglia strategia di tutela e di salvaguardia. Potremmo a tal proposito fare nostra l'osservazione secondo cui *l'architecture commence au-delà de la machine*. La parola/cosa originaria è portatrice di una interrogazione che investe, alla radice, la stessa ontologia del fare architettura riscattando ogni contingenza e ogni episodicità. In tale prospettiva tra i molti spunti passibili di indagine ne individuiamo due: un primo di rango speculativo, un successivo più direttamente coinvolto con la trama fenomenica in cui il progetto accade. Rimanendo all'interno dell'alveo dell'archeologia classica¹⁴, il confronto con l'oggetto scampato, con l'oggetto privo dei suoi legami, lumeggia un tratto saliente, quanto condiviso, nelle poetiche novecentesche, vale a dire la predilezione delle stesse a valutare l'esercizio compositivo come un lavoro sul frammento, sulla sua messa a valore indipendentemente da quel tutto di scala maggiore a cui apparteneva, assecondando un graduale passaggio dall'ordine della metafora

¹⁴ Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia* (1976), Roma Bari, Laterza, 1981.

all'ordine della metonimia¹⁵. Il rovinismo è vena carsica che scorre non solo nelle produzioni architettoniche ma, con una formatività mai univoca, in molteplici orientamenti d'arte tardo novecenteschi: dal nuovo realismo alla *pop art*, dal concettuale all'arte povera, dalla *land art* americana al citazionismo postmoderno, dalla *body art* alla *performance art*, da frange del cinema sperimentale alla video arte. Composizione come assemblaggio di pezzi, talvolta giustapposti brutalmente in via paratattica, dove la perdita del disegno iniziale funziona come potente macchina evocatrice, incantatrice, produttrice di accostamenti — o salti — di stampo onirico. E in tale strategia è rintracciabile la paradossale condizione del lacerto-rovina caduto nel tempo: il suo continuo disfarsi — il suo fuggire dal centro verso una *x* — che tuttavia diviene riflesso di una caparbietà, di una memoria che non muore, di un mistero che non si dissolve e che, nel suo stesso esporre l'assenza, sprona la ri-composizione, l'inevitabile ri-cominciamento. E in ciò nessuna *ἐντελέχεια* o superiore e definitiva conciliazione a cui tendere o sperare, nessuna possibilità di dissimulare lo stacco, la cicatrice stesa tra i presupposti, i vincoli ereditati, e l'azione di perturbamento e di sottile risignificazione che ogni progetto, felicemente concluso, reca con sé:

*Il faut un antécédent à tout; rien, en aucun genre, ne vient de rien; et cela ne peut pas ne point s'appliquer à toutes les inventions des hommes*¹⁶.

¹⁵ Cfr. Barry Bergdoll, Werner Oechslin (a cura di), *Fragments. Architecture of the unfinished: Essays presented to Robin Middleton*, Thames & Hudson, London 2006.

¹⁶ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, II, Librairie D'Adrien Le Clere, Paris 1832, p. 629.

Per tornare alle *bonae litterae* sarà da ribadire che, anche in questo caso, in gioco appare essere un industriarsi rumoroso e operaio piuttosto che ovattato e aristocratico — una prossimità all'Ercole contadino del Salutati più che al signorile Prometeo del Pomponazzi.

Venendo poi al successivo spunto di riflessione, sul fronte della prassi conviene marcare la convergenza, nei fatti, tra alcuni indirizzi della ricerca archeologica contemporanea e alcune preoccupazioni che frange della cultura del progetto hanno assunto come loro fertile momento genetico — e ciò massimamente nel nostro paese. Per impiegare un vocabolario noto la questione ruota attorno alla nozione di contesto o, senso esteso, di ambiente. L'esigenza che

l'architettura debba radicarsi negli strati profondi della tradizione per succhiarne l'alimento e qualificarsi

è il contenuto nuovo che una parte del moderno italiano ha versato nella vicenda novecentesca, tramutandosi in un nitido quanto definito tratto del suo procedere:

vi sono valori emergenti, facilmente classificabili e difendibili (come i monumenti veri e propri o certi panorami caratteristici), ma il vero problema è d'inserirsi negli ambienti connettivi fra dette emergenze; possono essere i monti, le colline, il litorale, la brughiera poetica o l'edificato di un qualsiasi agglomerato urbano di qualsiasi epoca, l'ultima compresa, s'intende¹⁷.

L'allontanamento dalla *Kunstarchäologie* è consistito nel progressivo transito dallo studio dell'oggetto a cui era asso-

¹⁷ Ernesto Nathan Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali* (relazione al comitato nazionale di studi dell'INU, Roma, marzo 1957), «L'Architettura», n. 22, Roma 1957, p. 225.

ciato un alto valore estetico alla materia archeologica povera e diffusa, dall'attenzione prestata al singolo reperto fastoso e insueto alla cura dei più diversi lasciti anonimi che densificano e ispessorano i territori — siano essi manifesti o sepolti:

In questa vita trasformata in fossile, le rovine che si ammirano nella pittoresca e triste mescolanza di artificio e natura non sono che iceberg, la cui base poggia sul fondo del sottosuolo plasmato dall'uomo, profondo a volte vari metri, popolato da infinite altre masse documentarie che non si vedono, meno cospicue ma non meno importanti, che formano i paesaggi essiccati del sottosuolo

e in consonanza con Valéry:

Gli avvenimenti sono la schiuma delle cose, ma è il mare che m'interessa"; i singoli monumenti sono la schiuma delle cose, ma è il mare dei depositi archeologici che mi attrae, potrebbe affermare l'archeologo¹⁸.

Tale continuità, o scambio dialettico, tra monumento, ambienti storici e ambienti naturali — “impossibili categorie di fenomeni” secondo Ernesto N. Rogers — è la posta in gioco non solo per la conoscenza e la tutela di un patrimonio sovente ancora mal compreso e dunque esposto al rischio di una definitiva sparizione, ma anche risorsa generosa di implicazioni nelle operatività che si riconoscono eredi di una “civiltà dell'assunzione del luogo”¹⁹. La presenza di un forte legame con ciò che circonda è ciò che distingue il rudero dal pezzo errante, la cui *dimensione* — fisica ma non solo — deve essere valutata compren-

¹⁸ Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Einaudi, Torino 2008, p. 7, p. 110.

¹⁹ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-Pays* (1972) Éditions Gallimard, Paris 2003 (trad. it. G. Caramore, *L'entroterra*, Donzelli, Roma 2004, p. 53).

dendo quell'intorno ambientale cui risulta indissolubilmente implicato e partecipe al punto che

l'ottica del restauro e della conservazione di carattere archeologico, *stricto sensu*, volta alla salvaguardia dei resti, veduti isolazionisticamente, sarebbe inadeguata²⁰.

Considerato da tale angolo prospettico l'assetto geologico, la flora e la fauna, gli artefatti, i portati storici, le trammature simboliche non sono che tessere parziali di una più vasta opera musiva che coincide con l'idea di paesaggio. Un 'paesaggio agrario archeologico' la cui ricchezza e complessità fu ben compresa dai *voyageurs* che sul finire del XVIII secolo accorsero nel mezzogiorno italiano sulla scorta dei nuovi ritrovamenti:

Ritornammo verso Pozzuoli, situata nella regione più bella, più curiosa, la più interessante che esista al mondo, per le singolarità naturali del suolo, per i capolavori dell'arte che l'hanno coperta per così lungo tempo e che i fenomeni della natura hanno sepolto. Sembra che l'acqua, il fuoco, gli uomini, l'arte e la natura si siano disputati l'imperio di questo piccolo angolo della terra, avendolo alternativamente occupato, devastato, abbellito, sconvolto, senza cambiare niente in esso che la maniera di essere bello²¹.

Non numerosi gli *exempla* che possono essere rubricati sotto una cosiffatta attitudine intellettuale e progettuale; riportiamo all'attenzione un solo episodio, non recente ma la cui forza non ha subito menomazioni. Nel settembre 1980, a dodici anni dal terremoto che aveva in-

²⁰ Paolo Fancelli, *Estetica della rovina e del paesaggio: la dimensione conservativa*, in *Semantica delle rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Manifestolibri, Roma 2006, p. 317.

²¹ Dal *Journal* di Dominique-Vivant Denon (1777-1778), in Ilaria Agostini, *Il paesaggio antico. Res rustica e classicità tra XVIII e XIX secolo*, Aiòn, Firenze 2009, p. 99.

vestito la Sicilia occidentale e la valle del Belice, fu organizzato a Gibellina un laboratorio di progettazione a cui parteciparono — tra gli altri — Bruno Minardi, Pierluigi Nicolini, Franco Purini, Umberto Riva, Álvaro Siza Vieira, Laura Thermes, Oswald Mathias Ungers, Francesco Venezia²². Scopo del laboratorio era l'approntamento e la verifica puntuale di nuovi criteri capaci di guidare processi di rifondazione alternativi alle ideologie politico-burocratiche ufficiali, responsabili della ricostruzione in itinere. La scompaginazione degli antichi tessuti edilizi e i segni sconvolti propri dei rifacimenti non dovevano infatti essere compresi quali devianze o smarrimenti imponderabili di virtuose metodiche ma come prevedibili conseguenze di una congerie di tecniche che per loro costituzione non potevano

che ignorare la storia e la geografia del territorio, [facendo di esso una] tabula rasa, [invitando] all'oblio come se, tratte in salvo alcune reliquie, le città andate in rovina dovessero essere trasformate in natura morta e “dal non esistere più” si passi a credere che non abbiano esistito mai, e dal non aver mai esistito si possa concludere che non possano esistervi²³.

Il registro dei contro-progetti elaborati durante le giornate del seminario contava una proposta riferita al complesso monumentale di Segesta redatta dal gruppo guidato da

²² I risultati del laboratorio furono poi presentati alla XVI Triennale di Milano nella sezione Galleria del Disegno dal 15 dicembre 1981 al 14 febbraio 1982 in una mostra dal titolo *Belice '80: progetti alternativi*. Cfr. Pierluigi Nicolini (a cura di), *Dopo il terremoto*, “Quaderni di Lotus”, Electa, Milano 1983. Il volume presentava i due progetti redatti da Francesco Venezia: *Alcamo, lo spazio pubblico e il giardino* (pp. 60-64) e *Segesta, l'accesso al tempio* (pp. 112-117); poi in Francesco Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, CLEAN, Napoli 1990.

²³ Pierluigi Nicolini, *ivi*, p. 11.

Venezia. Solo qualche rapido schizzo e pochi disegni analitici documentavano una precisa e chiarissima intenzionalità dove il nodo funzionale dell'accesso al monumento è concausa di un vasto ripensamento coinvolgente le emergenze sparse nel sito e dove è l'ordito delle connessioni e delle corrispondenze — ora fascinosamente evanescenti, ora drammaticamente materiate — a suggerire le scelte portanti:

si trattava di dare risonanza ai protagonisti di questo paesaggio straordinario: le montagne, le colline, i riposi contadini, il viadotto autostradale, il recinto del tempio, la forra, il teatro.

E non deve apparire una bizzarria se il manufatto che più fedelmente traduce questi intenti sia un'opera nascosta, in negativo, omessa. Una scala-pozzo scavata nel corpo dello strapiombo sul torrente: un'apparecchiatura sottratta alla visione, il cui significato rimanda fuori da sé, in quel suo soggiornare nel fra-mezzo, nella spaziatura, nel varco tra pietra e acqua, tra recinto sacro e vita profana, tra arcaico e contemporaneo. Architettura di “echi e di ombre”, di circolazione e di sosta — “nel fianco della rupe due logge di riposo e, depositati, i frammenti ritrovati...” —, di umidità e di venti: il rovescio di ciò che attende il viaggiatore e del sole che lo avvolgerà scortandolo sino alla geometria immobile della cavea, ultima luminosa stazione del suo procedere.

Confrontato con la produzione ordinaria ciò che risalta in queste proposte è la volontà di oltrepassare l'ansia emergenziale per fondare l'azione trasformatrice sulle irriducibili — e resistenti — vocazioni in latenza.

È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per dire così, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circostanze, le quali non si possono fermare con una medesima misura; e queste distinzioni ed eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna che le insegni la discrezione²⁴.

Discrezione vale per discernere, separare, distinguere. L'applicazione sperimentale, nelle sue distinte proprietà e nelle sue circostanziate opportunità, è il reagente più efficace a delineare il profilo di un'inclinazione progettuale, di una attitudine più generale al comporre; l'esercizio, dunque, non cade come unico prodotto di un sapere perfetto e finito che lo anticipa esaurendolo, ma come l'intervallo dove il pensiero trova il mondano e nel suo incrociarsi con l'azione concreta illumina e stabilisce le sue finalità e le sue condotte, oltre ogni irrigidita astrattezza o generica formulazione.

In ciò, con Luciano Anceschi, affermeremo con convinzione che "ogni caso particolare è un nesso carico di forza teorica"²⁵.

Esercizi di ammirazione

Non so se ho già detto che di questo muro parlo. Ma non si trattava, per così dire, del primo muro delle case superstiti (come si sarebbe potuto pensare), bensì dell'ultimo muro delle case demolite. Si vedeva il suo lato interno. Si vedevano a ciascun piano le pareti delle camere, cui erano ancora attaccate le tappezzerie, qua e là gli oggetti dei pavi-

²⁴ Francesco Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di R. Sponga-no, Sansoni, Firenze 1951, C6.

²⁵ Luciano Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino 1989, p. 14.

menti o dei soffitti. A fianco delle pareti delle camere restava ancora, lungo tutto il muro, un vano bianco sporco, e attraverso serpeggiava con andamento indicibilmente ripugnante, da verme, quasi da tubo digerente, la conduttura aperta e arrugginita dei gabinetti. Dei tubi per il gas illuminante erano rimaste tracce grigie e polverose all'estremità dei soffitti, e qua e là, inaspettatamente, si arcuavano e correvano dentro la parete colorata e dentro un buco nero e strappato. Soprattutto indimenticabili erano proprio le pareti. La vita tenace di quelle camere non s'era lasciata sopprimere: era ancora là, si teneva attaccata ai chiodi rimasti, stava sul resto di pavimento largo un palmo, era strisciata sotto gli aggetti degli angoli, ove durava ancora un po' di spazio interno. La si poteva vedere presente nei colori che a poco a poco, di anno in anno, erano cambiati: l'azzurro in verde ammuffito, il verde in grigio, e il giallo in un bianco vecchio e stantio che marciva. Ma era anche presente nelle chiazze di colore più vivo, rimaste dietro gli specchi, i quadri e gli armadi; aveva segnato e stretto sempre più dappresso i loro contorni, per rifugiarsi poi con i ragni e la polvere in questi luoghi nascosti, ora messi a nudo. Era in ogni striscia strappata, era nelle bolle umide sull'orlo inferiore delle tappezzerie, ondeggiava nei brandelli staccati e trasudava dalle macchie schifose, affiorate da tempo. E dalle pareti che erano state azzurre, verdi e gialle, ora inquadrate dai segni delle tramezze distrutte, veniva il soffio di quella vita, il soffio ostinato, pigro, ammuffito, che nessun vento aveva ancora disperso. C'erano in esso i mezzogiorni e le malattie e l'ultimo respiro e il fumo vecchio di anni e il sudore che gocciola sotto le ascelle e inzuppa i vestiti, e l'alito insipido delle bocche e l'odore di grappa dei piedi che fermentano. C'era l'acre dell'urina e il bruciato della fuliggine e il vapore grigio delle patate e il puzzo pesante e liscio dello strutto che diventa vecchio²⁶.

²⁶ Rainer M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910 (trad. it. F. Jesi, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974, pp. 34-35).

Le fogge, le spoglie di una vita *passata*. Punto di irraggiamento e tema centrale è questa condizione duplice: il riconoscimento della vita e, nel medesimo tempo, il suo urgente, inesausto scorrere, diffondersi, dissiparsi: la scia, il corteo delle vicissitudini e dei loro attributi; rovina è l'esoscheletro di un animale che non è più nei paraggi, il gesso che ha assorbito i lasciti dell'arto di cui era la rigida custodia. Questa è la specifica presenza, *bhūta*, che infesta e impregna di sé i luoghi dell'abbandono

L'apparenza che qui viene superata è che il prima sia nell'ora. In verità l'ora è l'immagine più intima del passato²⁷.

Nel 1756 esce la prima edizione di *Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi* [...] in-folio per i mercanti librai Boucard e Gravier²⁸. L'opera, monumentale archivio di circa 250 stampe, è la condensazione degli studi e del tirocinio professionale intrapresi dall'autore dal suo arrivo a Roma al seguito dell'ambasciatore della serenissima Francesco Venier. Planimetrie, sezioni, spiccati, viste ampie e di dettaglio, accurate notazioni: le tecniche di restituzione grafica sono finalizzate alla comprensione, empirica e fattuale, "della superba Romana grandezza" e sontuoso manifesto dove l'arte è nel suo intimo *recta ratio factibilium*,

²⁷ "Der Schein der hier aufgehoben wird, ist der, das früheste sei im Jetzt. In Wahrheit: das Jetzt das innerste Bild des Gewesenen". Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1927-1940 (trad. it. a cura di G. Agamben, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, p. 1063).

²⁸ I rami dell'intera opera sono conservati presso la Calcografia dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma (voll. I-IV). Un catalogo completo delle acqueforti in Luigi Ficacci (Istituto Nazionale per la Grafica Roma), *Piranesi*, Taschen, Köln 2000.

saper fare, saper costruire — dopo molti anni, nel repertorio della critica d'arte di lingua tedesca potremmo individuare il gioco contrapposto di *Kunst-wollen* e *Kunst-können*. Certamente è un esercizio di ammirazione e in questione, qui, la volontà di *mostrare* una supremazia, un primato, un dominio tecnico-razionale su universi culturali altri, affermando l'*opus architectonicum* come generalizzata strategia di artificializzazione, ben oltre l'esercizio sul singolo artefatto — *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Roma 1761:

i Romani per altro ebbero massimamente a cuore ciò ch'egliano [i Greci, n.d.r.] tralasciaron di fare, cioè lastricare le vie, condottare le acque, e far le cloache sotto terra per isgorgar nel Tevere le immondizie della Città.

Tuttavia se confrontate tra loro le raccolte piranesiane sono come attraversate da una scossa che ne muta il registro secondo la singola tavola: analitico ed evocativo, controllato e sentimentale, oggettivo e nostalgico, monumentale e ironico. Assecondando la vocazione propria di ogni specifica modalità di rappresentazione si squadernano i perfetti *tableaux* delle proiezioni ortogonali dove la solida staticità del classico è esposta con la precisione di un trattato: *Pianta del Tempio della Fortuna Virile*, *Dimostrazione in grande delle parti del Tempio della fortuna Virile*, *Dimostrazione in grande della modinatura della cornice [...]* *del Portico d'Ottavia*, *Dimostrazione in grande di alcune delle parti del prim'ordine del Serraglio delle Fiere*. Una fermezza che si smarrisce quando il singolo campione, indagato e colto nella sua condizione fenomenica, è parte della città o del paesaggio contemporaneo — *Vedute di Roma*, probabilmente dal 1748. La veduta incisa è l'occa-

sione per una forte accentuazione espressiva dell'immagine, ottenuta attraverso accorgimenti plurimi quali una fedeltà parziale nei rapporti di scala, la "scena veduta per angolo"²⁹ o da scorci prospettici inconsueti, un contrasto tonale portentoso — ottenuto per morsura e tratto —, il calibrato combinarsi di neri profondissimi e accese lumeggiature. Piranesi rimane fedele al dato³⁰, alle "parlanti ruine", mai tradisce la sua adesione alla nuova scienza, la memoria dell'antico è archeologia come urgenza e cura del dato sensibile, afferrabile solo nello scavo e nella paziente, difficile, misura: l'esortazione del Winckelmann, "andate e guardate", non riguarda certo il veneziano; ed è proprio attraverso questa adesione al campione ripetutamente osservato che si rivela la corruzione del piano razionale su cui poggia ogni modello che non può subire scalfittura. Città è commistione inestricabile di continuità e perdita, di trasmissione e lacuna, di durata e degenerazione: il regno della permutazione

vivaio di *forme* — o, meglio, vivaio di *formazioni* nel senso geologico, biologico, morfologico, se non addirittura psicoanalitico del termine — che stanno a indicarci che un problema di *tempo* è all'opera³¹.

Una molteplicità e una varietà non riducibile a uno, difficile da cogliere nelle sintesi e negli schemi algidi del-

²⁹ Cfr. Ferdinando Galli Bibiena, *L'architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche dissegnate, e descritte*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1989.

³⁰ Cfr. Henri Focillon, *Esthétique des visionnaires* in «Journal de psychologie normale et pathologique», XXIII, Paris 1926 (trad. it. G. Guglielmi, *Estetica dei visionari*, Abscondita, Milano 2006, pp. 49-65).

³¹ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombé*, Gallimard, Paris 2002 (trad. it. A. Pino, *Ninfa moderna. saggio sul pannello caduto*, Abscondita, Milano 2013, p. 106).

la mente e libera da ogni controllo e previsione. Alcuni esempi: *Veduta degli avanzi del Foro di Nerva*, *Veduta dell'Avanzo del Mausoleo di S. Elena, madre di Costantino Imperatore*, *Del Castello dell'Acqua Giulia*, *Rovine del Tempio de'Castori*, *Veduta dell'Atrio del Portico di Ottavia*, *Veduta del Tempio di Giove Tonante*, *Veduta del Tempio di Bacco*, *inoggi Chiesa di S. Urbano*. L'intreccio libero del bulino registra con minuziosa attenzione ogni ramo, ogni radice, ogni sommovimento di terra che minano l'integrità e la coerenza dell'originario arte-fatto e pur tuttavia le *visioni* mostrano, più che il ritorno a un verginale stato di natura, la promiscuità, la temporalità multipla, che il contesto, il grande teatro della città, ha accumulato nelle stagioni. Legni, tettoie, cordami, panni appesi, nuove murature, superfetazioni: Roma cresce e decade, sorge e crolla e l'impietrarsi³² si è rivelato l'estrema illusione dell'antico *artifex*. E comunque questo lento morire non è consegnato alla nientificazione quanto a una indeterminata modificazione, a un farsi su di sé per mezzo dei più eteroclitici contributi e supporti; senza rimorso o stupore antichi usi sono smarriti, il nobile diviene quotidiano, l'illustre ricade nell'anonimo:

vedendo io che gli avanzi delle vecchie fabbriche in Roma, sparsi in gran parte per gli orti e altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori che con barbara li-

³² "Tutto ha impietrato il mondo greco, nella suprema aspirazione a trasformare la materia deperibile nella durezza del marmo e nel marmo trasferendo i nessi della costruzione in legno: una vera e propria migrazione di sintassi e di grammatica da una materia caduca a una eterna". Francesco Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni editore, Pordenone 2010, pp. 24-25.

cenza gli vanno clandestinamente atterrando, per venderne i frantumi all'uso degli edifizî moderni; mi sono avvisato di confermarli col mezzo delle stampe³³.

Lo stilo incisorio e la carta, anticipando di un secolo i vaticini e le gerarchie di Victor Hugo, sono avvertiti come l'ultimo rifugio: il grande foglio come il più certo e il più fermo delle dimore ipotizzabili.

Sentieri kahniani

Nothing is ever destroyed

(Louis I. Kahn, *The Invisible City*, Aspen 1972)

So therefore I thought of the beauty of ruins... of things which nothing lives behind... and so I thought of wrapping ruins around buildings; you might say encasing a building in a ruin so that you look through the wall which has its apertures as if by accident... I felt this would be an answer to the glare problem³⁴.

Se per un momento non cadiamo nella seduzione che questo celebre quanto fascinoso affabulare di Louis I. Kahn continua a esercitare, ne potremo valutare tutta l'ambiguità, o quantomeno i molti luoghi dove un troppo di questo genere ci conduce poiché sembra qui del tutto validato l'auspicio secondo cui "*a work should rise a question...*". Una prima via ci porta al soggiorno del nostro a Roma, forse la sua educazione sentimentale più carica di futuro e irrevocabile, "*My mind is full of Roman greatness...*" (Kimbell Museum Dedication, Fort Worth, autunno 1972); dunque un richiamo alla *nobile semplicità* e alla

³³ Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane* (1756) dalla introduzione; sulle edizioni dell'opera cfr. Maria Catelli Isola, Amalia Mezzetti, Silla Zamboni, G. B. Piranesi, Edizioni Alfa, Bologna 1963, pp. 54-55.

³⁴ *Interview*, in «Perspecta» 7, 1961, pp. 9-18.

quieta grandezza di quelle maestose fabbriche dove l'antico è essenzialmente una lezione di controllo ed equilibrio, nell'assenza, o almeno nella riduzione, di ciò che gli artisti antichi chiamavano *parenthyrsus*, vale a dire di eccesso e di smoderatezza; e seppure non un lemma sia letteralmente riconducibile a vocabolari del passato, ciò che deve essere recuperato — propriamente restaurato — nella composizione è la frase eloquente, garante del voluto transito dal misurabile al senza misura, dall'empirico al trascendente *immeasurable*.

Ma la rovina, prima ancora che opera, o grande opera, è innanzitutto avanzo d'opera, cioè cessazione di funzionalità, inservibilità, raggiunta gratuità; dobbiamo forse inferire che il suo richiamo è il tentativo di riscattare l'architettura dal gogo *dell'immenso meccanismo dell'utile* che detiene sotto il proprio tallone di ferro ogni interstizio della *Großstadt* capitalista, una strategia estrema quanto straordinariamente ingenua per uscire dai cardini attorno ai quali ruota la *ratio* stessa della tarda modernità con i suoi portati di efficienza, funzionalità, profitto. Con sintesi brutale si tratta di riconoscere un cammino di disalienazione, di salvifico superamento delle innumerevoli *Äquivalentformen* che reticolano le *waste lands* della contemporaneità: “*Architecture has little to do with solving problems...*” (Drexel Architectural Society Lecture, 5 novembre 1968).

Oppure è allaccio con quella che Georges Bataille ha battezzato la *grande tradition* intendendo quella lunga stagione dell'occidente fondata sull'unità, sotterranea quanto coesa, delle diverse espressioni che compongono il mosaico colorato della vita — “*just Beauty [...] the aura of*

perfect harmony” — e che l’epoca presente ha definitivamente infranto; o ancora una mossa inattesa quanto scaltra per anticipare-annullare il lavoro del tempo confermando la formula biblica secondo la quale *nihil sub sole novum: quid est quod est? ipsum quod fuit* (formula ripresa letteralmente nel noto mantra “*What was has always been, What is has always been, What will be has always been*” (*The Invisible City*, International Design Conference, Aspen, Colorado, 19 giugno 1972).

E per ultimo la spoliazione, la perdita, affrontata con un capovolgimento diametrale del suo senso comune sino alla rivendicazione di una nuova condizione, il raggiungimento di un’integrità inedita, figlia di un processo di liberazione e quindi di un processo di denudamento/emersione: “*a work of art makes manifest the wholeness of the Form*”. Se la rovina è l’esito dell’azione dell’informe, del non istituito, che gradualmente e inesorabilmente consuma il messo-in-forma, il pensato-*Vorstellung*, è come se ora si ipotizzasse una situazione di stallo, di conquistato equilibrio, nella quale l’oggetto sembra trovarsi, più che nella motilità del trapasso, in uno stato di sospeso congelamento. I ruderi appaiono allora come *emblemata* di cui si sono smarriti gli antichi codici di accesso, ma ancora capaci di rendere con scabra evidenza la scrittura razionale che li hanno generati e ordinati. Dismessi gli attributi e le qualificazioni parziali e contingenti — quasi un’impronta derivata da purificazione ascetica — è il ritorno alla luce, senza più ostacoli o fingimenti che ne offuscano la comprensione, della struttura fondamentale dell’edificio — la sua parte più *sottile*, *Order of Structure* —, vale a dire la sua essenza e il suo arcaico, inalienabile, primordiale istinto:

When a building is built, there is an impatience to bring it into being. Not a blade of grass can grow near this activity. Look at the building after it is built. Each part that was built with so much anxiety and joy and willingness to proceed tries to say when you're using the building. Let me tell you about how I was made. Nobody is listening because the building is now satisfying need. The desire in its making is not evident. As time passes, when it is a ruin, the spirit of its making comes back. It welcomes the foliage that entwines and conceals. Everyone who passes can hear the story it wants to tell about its making. It is no longer in servitude; the spirit is back³⁵.

Master plan

*Et quoniam magno feror aequore plenaque ventis
vela dedi: nihil est toto, quod perstet, in orbe³⁶.*
(Ovidio, *Metamorfosi*)

Master Plan è un'installazione del 2013 del designer californiano Chad Wright³⁷; essa è come spartita in due momenti. La prima mossa è stata quella di realizzare un piccolo modello volumetrico le cui fattezze semplificate ricordano una comune casa americana del secondo dopoguerra. Una casa che divenne la matrice di fondazione di interi quartieri e dove l'autore stesso è cresciuto:

I was raised in Orange County, a sprawling suburb of Southern California built by disciples of Levittown. We lived in a tract house, a symbol of the American Dream, just like our neighbors.

³⁵ John Wesley Cook, Heinrich Klotz, *Conversations with Architects*, Praeger Publishers, New York 1973.

³⁶ "E poiché ormai mi sono slanciato su questo vasto mare e corro a vele spiegate col vento in poppa: in tutto il mondo non c'è cosa che duri" (Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, trad. it. P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, p. 612).

³⁷ Cfr. <http://www.studiochadwright.com/master-plan/jw8wtxt3swca6okbu1flz1y7ahofp> (ultimo accesso: 04/2017).

Successivamente, per tramite di calchi, la casetta è divenuta uno stampo idoneo a riprodurre le sue fattezze con sabbia e acqua; infine, disposte secondo linee parallele lungo la battigia, i multipli hanno simulato il *pattern* di un qualsiasi quartiere residenziale in fronte all'oceano. Dobbiamo domandarci perché si fanno i castelli³⁸; è stato osservato che non si tratta di una bambinaggine, di un trastullo dei più piccoli. Castello di sabbia: ammasso di terra per definizione separato e assoluto, fissato da un poco d'acqua nella sua radicale insularità, *unicum* senza rapporto. Tracce artificiali emergenti in un discreto naturale ampio, modello di operazioni simili a scala diversa. Tempo tutto compreso nell'immediatezza: né passato né futuro, né radice né frutto, pura ostensione. Metamorfosi più prossima al vegetale che alla pietra — Clizia più che Aglauro. L'architettura di sabbia tiene assieme due condizioni apparentemente inconciliabili: per un verso i suoi spessori, le sue masse, la sue superfici ruvide sono fedeli della *gravitas* — la piccola casa riprodotta appare assai più robusta nella sua compatta e unica materia di quella originaria con i suoi legni consunti, i giunti allentati e mormoranti, le vernici sfiorite, i vetri non così trasparenti... — per altro verso tale aspetto litoide è solo una debolezza dell'occhio e la sua consistenza è minore di quella di una quinta di palco. Dalla potenza all'atto: la consumazione inevitabile accade in un tempo conciso, osservabile, riproducibile come in un laboratorio.

³⁸ Avevo svolto alcune considerazioni analoghe in un breve scritto a cui mi permetto di rimandare: *Punto per rompere (e punto per costruire)*, in Adolfo Natalini. *Disegni 1976-2001*, a cura di F. Arrigoni, Motta editore, Milano 2002, pp. 126-131.

Tutto scorre, e ogni fenomeno ha forme errabonde. Anche il tempo fila via con moto incessante, non diversamente dal fiume: e infatti, come il fiume, neppure l'ora fuggevole può fermarsi, bensì come l'onda è sospinta dall'onda e quella che arriva è premuta e insieme preme quella che l'ha preceduta, così gli attimi fuggono e insieme inseguono, e sono sempre nuovi...

Il castello è lo spettacolo, la messa in scena, della fragilità, dello sfarsi delle cose, della loro degenerazione e mortalità. Si fanno i castelli per annientarli tra salti e urla in una bramosia della battaglia, mimesi inconsapevole di *Rudra*, Signore delle lacrime, e *Bhairava*, il Tremendo, vale a dire di quella energia che, nei miti teologici, trova piacere nella dispersione, nella dissoluzione centrifuga. Shiva Hara denota il Distruttore — *Sarva-bhūta-hara*, colui che annienta tutti gli esseri, è battezzato nel *Mahābhārata* XII, 1146; ma *hara* significa anche il 'dispensatore di meraviglie' — *Shiva-toshinī*, I, 65, 143. *Tamas*, il lato gioioso dell'annichilazione, è forse una premonizione che liberarsi di questi corpi, di questo corpo architettonico, sia il solo espediente disponibile per l'accesso ad altra sede e altro ricovero (nell'economia circolare shivaita la vita esiste perché divora la vita). O, sorte non dissimile, per vederli offesi e straziati dal vento, dalle maree, dal secco e dall'umido, supplizio di poche ore finalmente godibile nel suo intero ciclo. Liberazione da ogni responsabilità, da ogni giudizio, da ogni legge: *ludus* senza conseguenze, *humor* nero sterile e innocuo. Il castello è lo specchio notturno di ogni architettura, effigie del demone nascosto che giace al suo fondo, capace di minarne il discorso e l'illusione. Ultima stazione nell'esperimento californiano: la settan-

tina di cassette affogate nel gonfiarsi di una schiuma densa come latte e trascinate via nel moto dolce della risacca serale.

Putredini

Anche il Bello deve morire!
Auch das Schöne muss sterben!
 (Friedrich Schiller, *Nänie*)

Trou punais è il “punto di convegno di tutto ciò che si esaurisce” in uno spazio inestricabile — un labirinto impazzito, Dedalo substrato di Babele — il cui aspetto è quello di una ‘colossale madrepora’, una spugna di cavità innumerevoli:

la fogna è la coscienza della città, tutto vi converge e vi si confronta: in quel livido luogo vi sono tenebre ma non più segreti, ogni cosa ha la sua vera forma o almeno la sua forma definitiva: il mucchio d'immondizie ha il vantaggio che non è menzognero, vi si è rifugiata la sincerità. Vi si trova la maschera di Basilio, ma se ne vede il cartone e le cordicelle, l'interno come l'esterno, accentuato da un fango onesto: lo sfiora il finto naso di Scarpino: tutte le sudicerie della civiltà, una volta fuori uso, cadono in questa fossa di verità dove sfocia l'immenso smottamento sociale; vi si sommergono, ma mettendosi in mostra: questo guazzabuglio è una confessione: qui non è più possibile né falsa apparenza, né intonaco; l'immondizia si toglie la camicia, si denuda completamente, è la bancarotta delle illusioni e dei miraggi, nulla all'infuori di quel che è con il sinistro aspetto di ciò che finisce [...] una fogna è un cinico, che svela ogni cosa³⁹.

³⁹ Victor Hugo, *Les Misérables* (trad. it. M. Zini, *I miserabili*, Mondadori, Milano 2013, pp. 936-937 e *passim*).

Come il bosco ha la sua caverna, così l'urbe ha la sua cripta esustoria, un

titanico nido di talpe dove la mente s'immagina di veder aggirarsi nell'ombra, tra l'immondizia che fu splendore, quell'enorme talpa cieca, il passato.

Protette da pietre fradice che appaiono malate, affiorano strane reliquie, stracci della memoria e del ricordo: come quel lembo di lenzuolo con ancora leggibile il ricamo di sette lettere (*Laubesp*) accompagnate da una corona araldica di marchese: il velo funebre che aveva fasciato il corpo dell'*Ami du peuple* Marat, vittima prima della Corday poi della vendetta dei *muscadins*. Una seconda, buia Parigi quella tratteggiata da Victor Hugo che solo eccezionalmente — per un guasto nell'apparato digerente del leviatano o per l'esondazione di un ramo del fiume infero o per altro imprevisto — denuncia la sua presenza vomitando parte di sé sul macadam: tesori e melma, rigaglie e indistinto. Altrimenti scorre e macina, celata e impensata come il più esteso e inavvertito dei rimossi.

Dapprima vi fu Lo Spesso nel comune di Villa Literno sul confine tra la provincia di Napoli e quella di Caserta⁴⁰. Inaugurato nel 2001 il piazzale fu apparecchiato per ricevere e accatastare 4 milioni di cosiddette eco-balle da circa una tonnellata di CDR ciascuna (Combustibile Derivato da Rifiuti, noto anche come RDF, *Refuse Derived Fuel*). La loro destinazione ultima doveva essere la combustione nell'erigendo termovalorizzatore di Acerra. Nel 2005 l'intera area fu soggetta a decreto di sequestro, as-

⁴⁰ Cfr. http://www.laboratoriocampano.org/?page_id=177 (ultimo accesso: 04/2017).

sieme ad altri otto siti. L'inchiesta istruita dalla Procura di Napoli aveva accertato che i 3 milioni di blocchi allora raccolti non ottemperavano alle richieste della normativa contenendo nelle loro viscere alte percentuali di *tal quale*, cioè rifiuti urbani che non avevano subito alcun tipo di trattamento e dunque non idonei alla futura termodistruzione. Secondo le dichiarazioni rilasciate nel 2008 dal collaboratore di giustizia Emilio di Caterino era l'intero ciclo di smaltimento dei rifiuti qui gestito a essere sotto il controllo della camorra dei casalesi di Michele Zagaria. Taverna del Re, nel comune di Giugliano a circa un chilometro dal lago Patria, fu la conseguenza del blocco di Villa Literno: una superficie tangente alla prima, la più funzionale delle espansioni. Da allora si sono accumulate dai 6 ai 7,5 milioni di balle e ciò che doveva essere una sistemazione temporanea è una necropoli di 130 ettari cresciuta, nei periodi di massima attività, di due ettari al mese. Scorta dall'alto⁴¹ tradisce i viali alberati e le vie minori di spina militarmente allineate, con piazze e slarghi tra tozzi ziggurat avvolti in sudari di plastica nera. La cloaca olezzante ha conquistato il cielo: dal negativo al positivo, dal cavo al pieno. Piramidi tronche — stillanti percolato e liquami sulla terra ed esalazioni di metano nell'aria — hanno sostituito i vecchi canali e in una calda immobilità meridiana solo gli animali sembrano possedere ancora una riserva di energia: il bighellonare di un cane randagio, l'oscillare di sciami di mosche, il sorvolo di gabbiani. *Sisp* nel gergo burocratico, sito di stoccaggio provviso-

⁴¹ Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=jD93q7nkVQY> (ultimo accesso: 04/2017).

rio di rifiuti imballati, Valle dell'Immondizia o più propriamente *campo* di centoventi *insulae* in decomposizione protetto da miserrime mura e cancelli di ferro contorto, pudicamente decorato da filari di pioppi stentati e flagellato da ripetuti roghi. *Palus putredinis*, campione dello sfacelo *sine causa* dell'intero *Ager campanus*: nel circondario ancora il rigoglio di pesche perchoche, albicocche, aranci, gelsi, fragole, cioè ancora "il sacro sforzo delle cose verso la vita, la vita veneranda"⁴².

Thaumasia funebre che ha di fatto reso le parole dello scrittore lontanissime come una fiaba, favolosa e inverosimile come certi accostamenti affioranti nel dormiveglia o nelle allucinazioni febbrili:

da quale opera potrebbe essere descritta? Come parlare, anche se solo della costa campana, e di quella sua amenità fiorente e splendida, che mostra come la potenza creatrice della natura in un momento di grazia si sia concentrata in un solo luogo? E tutta quella vivificante e ininterrotta salubrità; quella mitezza di clima, i campi così fertili, colli così ridenti, valichi così sicuri, boschi tanto ombrosi; una tale varietà e ricchezza di selve; venti che spirano da monti così numerosi; una così grande fertilità di messi, di viti e di olivi, e greggi dai manti così eccellenti, tori dai colli così pingui; tanti luoghi, tanta abbondanza di fiumi e di sorgenti che la bagnano tutta; tanti mari, porti, e il suo grembo aperto da ogni lato al commercio dei popoli e lei stessa che come per aiutare gli uomini, si slancia ardentemente verso i mari!⁴³

⁴² Victor Hugo, *I miserabili*, op. cit., p. 662.

⁴³ "Urbs Roma vel sola in ea... et digna iam tam festa cervice facies, quo tandem narrari debet opere? qualiter Campaniae ora per se felixque illa ac beata amoenitas, ut palam sit uno in loco gaudentis opus esse naturae? iam vero tota ea vitalis ac perennis salubritas, talis caeli temperies, tam fertiles campi, tam aprici colles, tam innoxii saltus, tam opaca nemora, tam muni-

Nobilissima ruina

La seduzione della *nobilissima ruina* per i movimenti dell'immaginazione risiede nella sua duplicità ontologica. La maceria-*eikon* segna, è prova, dell'inevitabilità del divenire e dell'inabissamento del tutto nel nulla ("Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio e unico obiettivo il morire"⁴⁴) e, simultaneamente, evidenzia l'ottusa tenacia delle *eccelse moli*, divenendo esse il supporto attivo, il ruvido torsolo su cui tessere il filo di una rammemorazione, di un recupero emotivo e concettuale di ciò che frana, di ciò che si va estinguendo.

Un passo doppio tra impermanenza e costanza, tra assenza e presenza, un continuo scorrere tra le rispettive perimetrazioni e separazioni che afferra il presente come stratificazione, coalescenza di temporalità plurime:

Regarde après, comme de jour en jour/Rome, fouillant son antique séjour./Se rebâtit de tant d'œuvres divines:/Tu jugeras que le démon romain/S'efforce encor d'une fatale main/Ressusciter ces poudreuses ruines. (Joachim du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, 1558)⁴⁵

fica silvarum genera, tot montium adflatus, tanta frugum vitiumque et olearum fertilitas, tam nobilia pecudi vellera, tam opima tauris colla, tot lacus, tot annium fontiumque ubertas totam eam perfundens, tot maria, portus, gremiumque terrarum commercio patens undique et tamquam iuvandos ad mortales ipsa avidè in maria procurrens!" Gaius Plinius Secundus (Plinio il Vecchio), *Naturalis Historia* 77-78 d.C (edizione diretta da G. B. Conte, trad. it. G. Ranucci, *Storia naturale*, libro III, 40-42, Einaudi, Torino 1984, pp. 400-401).

⁴⁴ Giacomo Leopardi, *Cantico del gallo silvestre* (1824).

⁴⁵ "E poi guarda, come di giorno in giorno/Roma, cercando la sua antica dimora/Ricostruisca se stessa di tante opere divine:/Giudicherai che il demone romano/Si sforzi con mano fatale/Di far risorgere queste rovine polverose". Joachim du Bellay, *Les Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine* (1558), Société Littéraire de France, Paris 1919, p. 27.

Uno spettro temporale affatto ordinato od omogeneamente distribuito se al rovinismo come presa inesorabile della Natura — *practically a luxury of landscape*⁴⁶ — accostiamo gli effetti causati dal precipitare violento degli eventi: guerra, attentato, incidente, terremoto, eruzione, frana, alluvione cioè “i cosiddetti ruderi post-traumatici”⁴⁷. Del tutto esplicito il cambio di *Stimmung* e il cambio delle coordinate intellettuali di riferimento; l’elegia tardo romantica incardinata al connubio e alle corrispondenze di finito e infinito, caduco ed eterno, evapora lasciando dietro sé un terreno carico di tensioni, un piano percorso dai conflitti e dalle contraddizioni del passato prossimo. È questa accelerazione, questo improvviso e inatteso decadere che determina il moltiplicarsi delle intenzioni e delle progettualità che vanno a dispiegarsi. L’accorciarsi dell’intervallo temporale, la prossimità emotiva alle cause della catastrofe incrementa la volontà di ristabilimento, di immediato risarcimento dalle offese subite, tradendo il bisogno di un’a-storica cancellazione — la farmacopea anestetizzante dell’oblio. Una rimozione che trova attuazione attraverso una modalità duplice. Una prima, brutale, consistente nell’azzeramento, nella demolizione di qualsivoglia lascito, rimasuglio, scoria. Si rammentino a tal proposito le carcasse edili delle città tedesche fortunatamente scampate al catastrofico piano di *area bombing* anglosassone e nella generalità dei casi drasticamente abbattute nell’immediato dopoguerra per liberare il suolo a future

⁴⁶ Henry James, *Italian Hours* (1909), Horizon Press, New York 1968, p. 222.

⁴⁷ Cfr. Maria Grazia Ercolino, *Il Trauma delle rovine. Dal monito al restauro*, in *Semantica delle rovine*, op. cit., pp. 137-166.

edificazioni — uno sgombero fisico quanto psicologico, ablazioni che sono i prolegomena a un violento strappo da un passato prossimo resosi insostenibile⁴⁸. Una seconda, in speculare mimesi oppositiva, che passa attraverso l'ideologia del rifacimento *a l'identique* (M.G. Ercolino) che, a fronte di casi sporadici⁴⁹, si rivela operazione di fatto non-realizzabile se non al prezzo di affrettate approssimazioni o più calcolate amputazioni — i tagli e le asportazioni sul soma dell'architettura, e della città, al fine di ritrovare e ristabilire le condizioni di una vagheggiata originalità, smarrita o compromessa *col* tempo da lacune de-

⁴⁸ “La ricostruzione tedesca, divenuta ormai leggendaria e da un certo punto di vista davvero ammirevole, equivale per la Germania — dopo le devastazioni operate dai nemici durante la guerra — a una seconda liquidazione, per tappe successive, della sua storia precedente: infatti, con il grande lavoro che essa richiese e con la nuova anonima realtà che riuscì a creare, impedì fin da principio che si volgesse lo sguardo al passato, e orientando la popolazione esclusivamente verso il futuro la costrinse a tacere su quanto aveva vissuto”. W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, conferenze di Zurigo 1997 (trad. it. A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, pp. 21-22).

⁴⁹ È il caso della ricostruzione del ponte di Santa Trinita a Firenze, minato e distrutto dall'esercito tedesco in fuga nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944. La riedificazione, condotta sotto l'imperativo del “com'era dov'era”, fu affidata in prima battuta all'architetto della Soprintendenza ai Monumenti Riccardo Gizdulich a cui si affiancò successivamente l'ingegnere Emilio Brizzi, allora assistente presso la Facoltà di Architettura del capoluogo toscano. Tra recupero dei frammenti, rilievi, analisi, studi, e plurime redazioni progettuali si dovette attendere il 16 marzo 1958 per l'inaugurazione del manufatto. La straordinarietà dell'impresa sta nella decisione iniziale di rinunciare all'impiego del cemento armato quale anima portante su cui ‘applicare’ un rivestimento lapideo, optando risolutamente per il recupero di operatività tradizionali poiché, come fu sostenuto da Carlo Ludovico Ragghianti “la caratteristica di un'opera d'arte consiste anche nella sua tecnica, che non è scissa dalla sua forma”. Sulla vicenda e sul largo confronto disciplinare a cui dette vita cfr. Paolo Paoletti, *Il Ponte a Santa Trinita com'era e dov'era. Dalla distruzione nel 1944 al ritrovamento della testa della Primavera nel 1961*, Becocchi, Firenze 1987; Amedeo Belluzzi Gianluca Belli, *Il ponte a Santa Trinita*, Polistampa, Firenze 2003.

finitive e ripetuti affastellamenti (anche se mai confessato quello descritto si rivela essere un retropensiero analogo a quello dell'archeologia classica impegnata a rivelare i tratti di un'età dell'oro vulnerata, un'"arte potente quasi divina [capace] di far rivivere le cose insigni che furono vive per i vivi, ma che giacevano sepolte e morte da lungo tempo per le reiterate ingiurie dei semivivi; e di riportarle dall'orco alla luce per farle vivere nuovamente tra uomini vivi"⁵⁰).

Una faglia tra queste posizioni consente di intendere il 'nuovo' come innesto⁵¹ sull'esistente, come azione che comporta una ri-organizzazione complessiva del manufatto, evitando l'immediato riferimento alla sua condizione di frammento, vale a dire di 'pezzo': il lascito di un'esplosione-dissoluzione di un intero che, seppur fantasmatico, permane come modello idealtipico, isolato nell'aura di un'insularità inscalfibile. Innesto *versus* collage.

Metonimia

Paesaggio con San Giovanni a Patmos è una tela a olio dipinta da Nicolas Poussin nel 1640 e custodita dal 1930 all'Art Institute di Chicago⁵². L'evangelista è rappresenta-

⁵⁰ L. Melius, *Kyriaci Anconitani Itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum*, Firenze 1742; ristampa anastatica Bologna 1969, pp. 54-55. Ora in John Wilton-Ely, *Piranesi*, Thames & Hudson, London 1978 (trad. it. A. Roca De Amicis, *Piranesi*, Electa, Milano 1994).

⁵¹ Cfr. Jacques Derrida, *The Culture of Fragments. Notes on the Question of Order in a Pluralistic World*, in *Precis 6*, a cura di Gianmarco Vergani, Peter Shinoda, David Kesler, «The Journal of the Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation», Rizzoli International Publications, New York 1987 (trad. it. H. Scelza, *Frammenti di una conversazione con Jacques Derrida*, in Id., *Adesso l'architettura*, Scheiwiller, Milano 2008, pp. 105-113).

⁵² Il dipinto (100.3x136.4 cm) fu commissionato dall'abate Gian Maria

to con abiti da filosofo, semisdraiato nell'atto di scrivere l'Apocalisse e occupa la mezzeria sul proscenio della veduta circondato da rocchi di colonne sfatte e basamenti ridotti a elementari parallelepipedi; monti che slontanano nel chiaro, un lembo di mare che disegna un'insenatura e antiche vestigia emergenti tra scure chiome d'albero. Ovunque silenzio, una luce che taglia e un saldo *esprit de géométrie* (Nicolas Poussin: "*Mon naturel me contraint à chercher et aimer les choses bien ordonnée, fuyant la confusion qui m'est aussi contraire et ennemie comme est la lumière des obscures ténèbres*", "il mio temperamento mi spinge a cercare e amare le cose ordinate...").

Trovo un'eco di questo dipinto, e del suo gemello dedicato al San Matteo, nella magnifica *Città Analoga* e in certi *Grundmotive* aldorossiani, al cui interno albergano senza soluzione di continuità laconicità e sospensione, *historia* e sentimento della caducità⁵³. Ragionando, come abbiamo tentato, attorno al tema degli *spolia* resta un serbatoio di significati sin qui poco illuminato che qui fuggacemente sfioriamo.

Oltre tutti i mischiamenti, gli scambi, le ibridazioni di vecchio e di nuovo — una sapienza di stampo antico invero che, seppure ancora senza un nome, ha davanti a sé impieghi sempre più estesi — sarà necessario esplorare an-

Roscioli a Roma — assieme al suo pendant *Paesaggio con San Matteo*, ora nella Gemäldegalerie di Berlino — e pagato 40 scudi il 28 ottobre 1640 (Barroero 1979 e Corradini 1979).

⁵³ Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *La città analoga*, Tavola (200x200 cm) per la Biennale di Venezia 1976 (copia di un collage realizzato all'ETH di Zurigo e ora perduto) poi in «Lotus International», n. 13, *Rinnovo Urbano/Urban Renewal*, Milano 1976, pp. 5-9.

che quella operatività, propria di alcune declinazioni del Novecento, che ha pensato sé stessa innanzitutto come allestimento di frantumi, edificazione attraverso monadi costituenti radicalmente autonome (e cioè, *a fortiori*, quando le intenzioni dichiarate implicavano i più vasti piani, le più totali ricostruzioni). Si tratta di quella vena di ricerche che ha destinato il comporre architettonico nel solo ordine della metonimia; osservato da questo angolo di visuale allora la penosa vicenda del Cimitero di San Cataldo a Modena di Aldo Rossi muta di segno: gli accidenti e le contingenze che ne hanno mutilato la realizzazione hanno senza volere reso più udibile la voce di ciò che *resta*, relitti ora assolutamente magniloquenti. Nella sottrazione precoce di alcune sue parti l'opera raggiunge il tutto con maggiore impeto di qualsivoglia effettivo, tecnicamente pianificato, compimento.

Postscriptum (da un tecnico narratore)

Il problema è il massacro... Sì, il massacro delle cose degli oggetti delle città, delle pianure delle colline delle montagne dei mari... In tutti questi anni ci siamo levati ogni giorno un po' di natura... Abbiamo fatto del territorio una cosa senza senso, che oscilla tra l'abbandono e la congestione, tra il troppo vuoto e il troppo pieno, tra il silenzio assoluto e il rombo continuo... Quello che oggi ci appare "naturale" è solo in stato di abbandono... È natura già manomessa in precedenza, se non distrutta, se non ridotta a discarica, e poi abbandonata a se stessa... Ma non è vero niente: quello che abbiamo distrutto non era altro che ciò che restava di altre, antecedenti innumerevoli distruzioni... Quello che chiamiamo "natura" non è altro che una roba già addomesticata e residuale... Già modificata quando non re-inventata & falsificata, a partire da qualcosa che c'era

prima... E questo qualcosa era a sua volta... era la manomissione di un *prima*... E poi di un prima ancora... Scendendo giù all'infinito nel Pozzo del Tempo, dove si aprono sprazzi luminosi di ere immensamente lunghe, silenziose, spietate, completamente dimenticate e cancellate...⁵⁴

⁵⁴ Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Ponte alle Grazie, Milano 2013, p. 500.

LA NEVE SE N'È ANDATA
DAL CHUNG-NAN: È QUASI
PRIMAVERA.
BELLI I COLORI AZZURRI IN
LONTANANZA SOPRA LE STRADE
BRUNE.
MILLE COCCHI, MIRIADI DI
CAVALLI BATTON LE NOVE
STRADE.
CHI VOLTA IL CAPO E GUARDA
LA MONTAGNA?
NON UN SOL UOMO.

*Po Chu'i, Vedendo in distanza il monte Chung-nan
da una strada di Ch'ang-an*



Non secondo il tempo

Il Museo di Storia noto anche come il Museo Yinzhou sorge, pesante *come una montagna*, in una zona di recente espansione a Ningbo, città nella provincia di Zhejiang, distretto di Yinzhou, nella Cina meridionale. Commissionato nel 2003 l'edificio è stato inaugurato il 5 dicembre 2008 dopo due anni di lavori. Su un vasto lotto di 45.000 metri quadri l'edificio ospita numerose testimonianze e reperti di storia della regione — dalla lontana cultura Hemudu alla contemporaneità — su una superficie complessiva di 60 *mu* — circa 303.250 metri quadri¹.

Amateur Architecture Studio ha firmato l'opera; l'atelier, con sede nell'antica capitale Hangzhou, è stato fondato nel 1997 da Wang Shu e sua moglie Lu Wenyu. Wang Shu — nato nel 1963 a Urumqi nella provincia occidentale dello Xinjiang — ha studiato al Nanjing Institute of Technology e nel 2000 ha conseguito il Ph.D. presso la prestigiosa Tongji University di Shanghai. Nel 2012 Wang Shu è stato il primo architetto cinese a vincere il Pritzker Architecture Prize². Osservata a posteriori l'educazione

¹ Cfr. <http://www.nbmuseum.cn/en/index.asp> (ultimo accesso: 10/2015).

² Il premio, fondato a Chicago nel 1979 da Jay A. Pritzker e sua moglie Cindy, è l'ultimo dei riconoscimenti ottenuti dallo studio; tra essi merita-

fondante per questo autore non accade tuttavia nelle aule delle accademie quanto nei cantieri assiduamente frequentati per un lungo periodo in qualità di operaio, in più luoghi e condizioni. Un vigile abbandono alle pratiche ereditate — la graduale conoscenza e confidenza delle prassi anonime e spartite che la tradizione ha selezionato e codificato — compiuta in quegli stessi anni, i Novanta, in cui la Cina conosce i più radicali rivolgimenti degli assetti urbani secondo paradigmi conoscitivi e apparati valoriali del tutto eteronomi. *Newness, craziness, bigness, westernness*: un lessico della globalizzazione in definitiva banale, anodino, senza sedimento:

A good architect should have a thorough experience of the society he comes from. Between 1990 and 2000 I had no commissions, and I did not want a government or academic position either. I just wanted to work with craftsmen, gain experience on the ground and take no responsibility for the design — only for the construction. So I worked in the lowest levels of our society. Every day I worked at building sites from eight in the morning until midnight. While working and eating with the craftsmen, I started to wonder what had happened to our experience of tradition. Gradually, I gained confidence while learning everything about construction methods. Continuity is very important in my opinion. Tradition is continuity. During those years I began studying the history of art in Europe, India, Africa and America; as well as philosophy, movies and contemporary art — a practice I continue today. I believe in starting with a broad vision and condensing it to fit the local situation³.

no segnalazione l'Architecture Art Award of China (2003), Lu-Ban Prize (2009), lo Schelling Architecture Prize (2010), la Grande Médaille d'Or (2011). Si potrebbe eccepire che già nel 1983 la Hyatt Foundation laureò un autore nato a Guangzhou; tuttavia, sia per apprendistato che per cultura professionale, valutiamo I. M. Pei sostanzialmente riconducibile al *milieu* nordamericano.

³ Wang Shu *Local Hero. An Interview* (Amateur Architecture Studio),

L'urgenza e inattualità delle indagini dell'atelier di Wang Shu — sulle memorie collettive, sulle sintassi compositive, sui procedimenti artigianali — possono essere comprese solo se profilate sullo sfondo dei processi economici promossi dalla riforma di Deng Xiaoping sul finire degli anni Settanta del Novecento e dal consistente quanto rapido neourbanesimo da esse derivato. Una migrazione dalle zone rurali verso le *enclaves* industriali — *factory towns* — e dei servizi che ha coinvolto una popolazione di oltre 400 milioni di individui. Esempio il caso di Shēnzhèn, una delle cinque *Special Economic Zones* (SEZs): un insieme di villaggi di pescatori con poco più di 30.000 abitanti sul finire del Novecento, oggi *generic city* di oltre 12 milioni di cittadini (Danish Architecture Centre, 2006; Worldwatch Institute Report, 2006). Uno scenario che sembra confermato se avranno corso i recenti piani che prevedono un ulteriore inurbamento nei prossimi dodici anni come risposta alla crisi economica in atto⁴. Inedito, infine, lo stesso modello di sviluppo adottato, il cui taglio non può essere riferibile a quello che determinò l'assetto della città socialista novecentesca di matrice sovietica: le liberalizzazioni hanno prodotto non solo fenomeni di incremento e crescita abnormi, bensì hanno investito direttamente le parti di tessuto edilizio consolidato in precedenza raramente coinvolte nelle azioni di rinno-

2008, <http://movingcities.org/interviews/local-hero-an-interview-with-wang-shu/> (ultimo accesso: 10/2015), first published in Mark Magazine, 9, (July-August 07).

⁴ Ian Johnson, *China's Great Uprooting: Moving 250 Million Into Cities*, «New York Times», 15 giugno 2013, http://www.nytimes.com/2013/06/16/world/asia/chinas-great-uprooting-moving-250-million-into-cities.html?pagewanted=all&_r=0 (ultimo accesso: 10/2015).

vamento. Dunque non solo borghi irriconoscibili rispetto alle primitive perimetrazioni, ma città ridotte a passive e disponibili “*perfect blank canvas*”, secondo un bilancio di Zaha Hadid divenuto poi noto nella pubblicistica non solo di settore — da pianificazioni che hanno promosso la completa demolizione degli stessi quartieri centrali:

In the past twenty five years, [China] did an incredible thing [...]. One country with three to five thousand years of history, with such rich cultural and traditional things [...] made a big decision to demolish it. Ninety percent, just in the past twenty-five years. They do this and then build some new things; they copy from all over the world [...]. It's the professional urban planner and architect who did this disaster. They do this with the government together. And so I think maybe we need another kind of architect⁵.

Experimental Regionalism

Lo screziato panorama dell'architettura cinese — a partire almeno dagli anni Novanta del secolo scorso — è stato variamente classificato e ordinato dalla letteratura critica. Recuperando la nozione framptoniana di *Critical Regionalism* Jianfei Zhu propone di parlare di *Critical Experimental Regionalism* (per autori quali: Yung Ho Chang, Liu Jiakun, Ai Wei Wei, Ma Qing Yun) o *Rational Abstract Regionalism* (Feng Jizhong, Zhang Yufeng, Li Chengde)⁶.

Wang Shu appartiene a una generazione di intellettuali e architetti — tra i quali Wu Xuefu, Communications University of China, Peng Peikeng, Tsinghua University, Liu

⁵ Wang Shu, *Geometry and Narrative of Natural Form*, Kenzo Tange Lecture, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge 2011.

⁶ Jianfei Zhu, *Architecture of Modern China. A historical critique*, Routledge, London New York 2009.

Xiaodu, Urbanus Architects, Li Xiaodong, L. X. Atelier — che pone con decisione il problema della molteplice, plurale eredità spirituale della Cina, quale terreno fecondo, lascito prezioso su cui fondare le scelte, poiché “*a lost tradition means a lost future*”⁷; è il conflitto, ormai generalizzato e pervasivo, tra flussi e luoghi, tra il capitale ubiquitario della finanza e le irriducibili materialità situate, tra le strategie indifferenti a ogni condizionamento spaziale e le ricerche sull’esatta misura, quale strumento di controllo e adesione alle occorrenze specifiche mai riproducibili, *yin di zhi yi*.

*My starting point is always the site, I need to understand about the life, the people, the weather [...]. I know something existed before me — my buildings come from somewhere [...] other architects spoke about space. I talk about typology and prototype; the prototype relates to memory*⁸.

Una riflessione critica dettata anche da ragioni di ordine economico valutati gli investimenti sostenuti per i *landmark buildings* prodotti dalle *stararchitets* quali la CCTV Tower a Beijing di Rem Koolhaas costata cinque miliardi di yuan (\$783.80 million). Amateur Architecture Studio è sigla che segnala questa contrapposizione, primo gesto di opposizione manifesta nei confronti della prassi professionale dominante. *Amateur* è termine europeo: slittandone i significati in oriente otterremmo la figura del letterato — *wenren*, 文人, intellettuale, uomo di cultura — sovente richiamata dal Nostro nella versione del letterato pittore⁹:

⁷ Wang Shu, *To Build a Diverse World Following the Natural Way*, Lecture presso UCLA University of California Los Angeles, 29 febbraio 2012.

⁸ Cfr. <http://www.designboom.com/architecture/wang-shu-wins-the-2012-pritzker-prize/> (ultimo accesso: 10/2015).

⁹ Sulla ciclica ripresa del tema del letterato-architetto cfr. Lai Delin,

*I always think of myself firstly as a member of the Literati; and secondly, it was almost accident that I've learned to do architecture. From this perspective, the way I see things is differently from most other architects*¹⁰.

Deriva da ciò la stessa organizzazione dell'atelier, inteso dai coniugi Wang quale punto di incontro e di scambio reciproco di esperienze e saperi tra studenti, operai, capomastri, architetti.

Il Ningbo History Museum è opera paradigmatica che salda tra loro ricerca espressiva, sperimentazioni tettoniche, sapienze artigianali storicizzate nella loro particolarità e contingenza. Il museo si offre come un massiccio blocco isolato steso secondo l'asse nord-sud in un quartiere di nuova pianificazione; le funzioni preminenti sono state distribuite su tre livelli — oltre ricavare un ulteriore piano per le attività secondarie e di servizio. Al piano nobile si dispongono le tre gallerie di arte antica mentre al piano terra, a ridosso del salone di ingresso, due vasti ambienti sono dedicati alle esposizioni temporanee (*special exhibition*). Le aree pubbliche sono incardinate a una vasta hall, che in una sua parte si sviluppa a tutta altezza, e servite da un articolato sistema di percorsi verticali e orizzontali tali da determinare un labirinto di sentieri¹¹. Osservare le prime viste assonometriche di studio aiuta a comprendere l'enfasi riposta sulle giunture, sulle morfologie del-

Wang Shu: in the Context of the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition, in «Architectural Journal» n. 5, 2012.

¹⁰ Yang Lan, *Yang Lan — one on one — Wang Shu: The Reflection of Architecture*, Chinese Network Television (CNTV) 2012; cfr. <http://www.masterplanningthefuture.org/?p=1390> (ultimo accesso: 10/2015).

¹¹ *Wang Shu & Lu Wenyu, Ningbo History Museum*, «GA Document», n. 112, *China Today* 2010, p. 95.

le connessioni, sui luoghi di transito e passaggio che sono il carattere più riconoscibile di questo interno. Nei suoi tracciati iniziali e nei suoi schematici assetti il Ningbo History Museum può essere concepito come il dipanarsi di una medesima linea, o l'aggregarsi di tre blocchi vicendevolmente interrelati: quasi un gomitolato srotolato e immobilizzato in un motivo a cornice greca. E comunque domina tra questi disegni una totalizzante vivacità plastica ottenuta per mezzo di asportazioni, linee fuori piombo, falde inclinate, disallineamenti volumetrici, ineguali quote di gronda. Un abaco di soluzioni orientate a tradurre un'idea, una suggestione di movimento, di evoluzione, una *"continuity and integration of the lively rhythms"* (una digressione: Il libro da cui è presa quest'ultima citazione contiene una collezione dei disegni dell'autore tratti da fogli e taccuini di lavoro riprodotti alla scala reale. Tra le valutazioni possibili qui vogliamo sottolineare come il disegno manuale debba essere considerato quale esito di un esercizio capace di mantenere una fluidità e una processualità, una sincronia e una convergenza, tra mente e mano, tra mano e matita: un oscillare continuo, ripetuto e privo di ostacoli, che sembra riprodurre le alternanze tra il senza-forma, *wu xing*, e il figurato, *you xiang*:

from my point of view, the hand directly connects the feelings in my inner world and my body [...] but a computer is a way of drawing what the human brain commands it to draw; while with the pencil, it is my whole body that commands my hand to draw¹²).

¹² Wang Shu, *Memories, Dream, Time* in Id., *Imagining The House*, Lars Müller Publishers, Zürich 2012, 3.11.

Seppure la stesura planimetrica finale sia perfettamente ancorata a una sintassi compositiva di nove moduli per quattro — il sistema osseo¹³ del comporre, il suo sotterraneo *ku* —, lo scorrere dei visitatori, il loro attraversare questi spazi di giunzione, serberà sempre l'eco di un libero peregrinare, di un'immersione in un paesaggio mutevole e cangiante, incerto tra l'oggetto artificiale e l'epifania naturale. Resta da specificare che la consegna del disegno all'alternarsi di sequenze, al suo disporsi attraverso ritmate successioni poco spartisce con l'elogio, occidentale e primo-novecentesco, del cinematografico, del dinamico, del veloce; così come del tutto assente qualsivoglia allegoresi di stampo industriale o macchinista o, per risolversi nel contemporaneo, nessun rimando all'universo del digitale. Molto più opportuno rimanere nel solco del sapere orientale e richiamare il primo dei sei principi, *liu fa*, della pittura eccellente così come furono stabiliti alla fine del V secolo d.C. dal pittore e critico d'arte Hsieh Ho (Qi Meridionali, 479-502): *ch'i-yün shêng-tung*, “risonanza dello spirito e movimento di vita” o, nella lettura meno letterale di Okakura “il movimento vitale dello spirito nel ritmo delle cose”¹⁴.

¹³ “la frase dipende dal suo *ku* così come il corpo è mantenuto eretto dal suo scheletro”, è detto nel *Wen-hsin tiao-lung* (“The Literary Mind and the Carving of Dragons”), un testo di critica letteraria del VI secolo a firma di Liu Hsieh (del trattato esiste una versione italiana: Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, trad. it. dal cinese e cura di A. Lavagnino, Luni editrice, Milano 1995).

¹⁴ Il *Ku hua p'in lu*, “Critica delle pitture antiche”, con le sue Sei Leggi in prefazione, è una delle prime prove pervenutaci di una sistematica teoria dell'arte e ha goduto di una grande fortuna e una lunga esegesi; il principio cardine, nella sua oscura concisione oracolare di quattro caratteri, è stato variamente tradotto: H. A. Giles: “Rhythmic vitality”, F. Hirth: “Spiritual element, life's motion”, R. Petrucci: “La révolution de l'esprit

Nelle cortine muraria di lunghezza maggiore due incisioni di circa trenta metri permettono l'entrata al complesso; il passaggio avviene attraverso un ponte lastricato che recide per intero il corpo della fabbrica separando un'ala a meridione destinata agli uffici e all'amministrazione da una gemella contrapposta destinata alle esposizioni; il fiume poco profondo che scivola fin dentro la loggia di ingresso, la riva di ciottoli, lo stagno che cinge il museo a settentrione sono tutti richiami al Ta Shanyan, dinastia Tang (618-907) e alle molte infrastrutture idrauliche che punteggiano l'intorno e la città di Ningbo. Approssimandosi alla soglia di ingresso lo sguardo del visitatore è condotto oltre il confine della fabbrica, nel chiarore dei giardini che cingono il complesso. In posizione baricentrica rispetto a questa via si spalanca la corte maggiore, che taglia per l'intera sua altezza l'edificio. La luce che spiove nel catino risalta la soglia di accesso e, rifratta da ampie vetrate non trasparenti, acquista una vaga colorazione verdastria, da fondo marino. Questa stanza si offre al pari di una smangiatura, uno sbrano, un ritiro nel corpo possente del museo; una drammatica ribadita dalle allusioni inerenti le scelte delle materie selezionate: là dove la pelle della fabbrica si mostra dura quanto resistente, bigia quanto afona, questo interno estroflesso interamente foderato

engendre le mouvement", Shio Sakanishi: "Through a vitalizing spirit, a painting should possess the movement of life", O. Siren: "Resonance of the spirit, movement of life", Taki Seiichi: "Spiritual tone and life-movement", A. Waley: "Spirit-harmony; life's motion", A. C. Soper: "Animation through spirit consonance", Yu-t'ang: "Creating a life-like tone and atmosphere". Per una analisi filologica del passo cfr. Alexander C. Soper, *The First Two Laws of Hsieh Ho*, in «The Far Eastern Quarterly», vol. 8, n. 4, Aug. 1949, pp. 412-423.

dal vetro si offre secondo un regime sinestetico opposto e complementare: una parte fragile, algida, perfettamente determinata e aggiogata dalla geometria esatta e regolare di elementi ripetuti.

Casa

In diversi scritti Wang Shu afferma come la *casa* sia, nell'organigramma della personale mappatura concettuale, l'origine e il fine di qualsivoglia operare architettonico — al punto da rendere del tutto inattive le consuete distinzioni che molta precettistica istituisce tra attrezzatura di utilità pubblica e tessuto minuto, edificio urbano e manufatto rurale, residenza collettiva e rifugio individuale. Nel caso poi della tradizione cinese è la chiostra domestica che attraverso inesauribili rinnovamenti e cambi di registro è interpretata dal Nostro come forma-base, molecola fondamentale e sostrato persistente anche delle combinazioni più complesse. Centro-inizio della costruzione e vuoto-lascito, cioè qualcosa che, nel suo rimanere disponibile, nella sua possibilità a dispiegarsi, diviene il punto di tangenza tra l'operatività dell'uomo e la condizione primordiale del(lo) (s)fondo — qui l'acqua del fosso, la pioggia, la foschia, il cielo, il sole, la luna, il vento, le piante, gli uccelli in volo...

Quale campione della 'plasticità' di tale risorsa segnaliamo il recente recupero e ri-modellazione di un *Da-Za-Yuan* portato a termine da Zhang Ke, ZAO/standardarchitecture nell'affollata area di Dashilar, nel cuore di Beijing; battezzato *Cha'er Hutong* (hutong del tè) l'invaso ha mantenuto le tante sovrapposizioni che nel tempo si era-

no succedute, accogliendo senza sforzo apparente due nuove funzioni pubbliche: una biblioteca per bambini di circa nove metri quadrati e una stanza per l'arte di circa sei metri quadri. Insinuate tra antichi muri di mattone grigio e il frassino che orna la corte, le addizioni ricalcano quel crescere-decrescere della casa collettiva simbiotico alla vita dei suoi numerosi abitanti¹⁵.

Analizzato a queste latitudini il concetto di tipo architettonico mantiene quel tratto di vaghezza e sfocatura — *tout est plus ou moins vague dans le type...*¹⁶ — che gli fu riconosciuto, salvaguardando la sua vocazione alla concisione e alla prossimità al simbolo, al *principe originaire*. Indipendente da modelli o 'forme storiche' condizionanti, il Ningbo History Museum nel momento che adotta l'impianto a corte ne diviene anche un'ennesima, impensata, variante, suscettibile di future trascrizioni — *emploi immémorial*. Tuttavia proprio questo grado di genericità del *germe préexistant* — quasi un gesto ancestrale di matrice antropologica più che opzione tecnico-formale *claire & précise* — rende del tutto aleatoria la funzione di indicatore o di traccia operativa — “intelaiatura di riferimento per la progettazione” — che sovente si è attribuito al *type*¹⁷; una prova indiretta di tale differenza rispetto a certa manualistica occidentale la offre lo stesso museo, 'mo-

¹⁵ Cfr. <http://www.standardarchitecture.cn/v2news/6024> (ultimo accesso: 12/2015).

¹⁶ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'Architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Paris 1832; voce “Type”, voll. II, pp. 629-630.

¹⁷ Tra i molti esempi cfr. Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Roma Bari 1975, pp. 67-90.

numento civile' pensato e risolto come oggetto autonomo e singolare la cui eventuale esemplarità non implica la serie e la replica *sic et simpliciter*: nonostante i debiti contratti con il proprio contesto ambientale e culturale l'edificio è un *unicum* impossibile a presentarsi nelle fogge del *premier modèle*.

Al pari del giardino cinese tradizionale le porte al complesso sono numerose; tra quelle pubbliche una, per morfologia discreta quanto eccentrica, è stata disposta sul fianco meridionale al di sotto di una corte; dal foyer una scala conduce alla galleria storica, alla galleria dei bambini e al piano-piazza della copertura. Sono cinque i cortili murati che intervallano le superfici coperte, tra loro dissimili per geometria, ampiezza, sviluppo verticale, set di materie; oltre che assolvere ai loro compiti di prima utilità — sicurezza, illuminazione, areazione — queste lacerazioni allestiscono un ordito di mutue dipendenze tra dentro e fuori, contraddicendo il volto compatto e introverso della fabbrica. Una *varietas* e una intensificazione che riscatta l'elementarità dei vasti ambienti espositivi orditi secondo geometrie regolari. Come anticipato nel disegno degli interni la parte che mostra maggiori soluzioni spaziali è quella relativa alla distribuzione e alla circolazione, lasciando che gli spazi serviti principali siano di foggia neutra e dunque del tutto soggetti all'apparecchiatura più strettamente museografica. I soffitti sprofondati nel buio e i pavimenti scuri e continui lasciano che la sola luce artificiale scorra sulle pareti bianche configurando ambienti che pur non rientrando nell'ideologia del *white cube* ne condividono la sollecitudine a immaginare spazi

tra loro isolati e separati con nettezza — una separazione che diviene poi massima quando si tratta di ospitare parziali ricostruzioni o specifiche ‘messe in scena’ di evidenti ascendenza teatrale.

Villaggio

Al piano terzo cinque monoliti, pressoché ciechi e tagliati ‘a colpi d’ascia’ *fu pi cun*¹⁸, affollano il tetto terrazza; un dispositivo spaziale che decostruisce definitivamente l’unitarietà dell’intervento alla grande scala in un arcipelago di elementi, analogo di un villaggio di scala inferiore:

*when I started the design, the 30 beautiful villages that had existed in this region had all been demolished to make way for new commercial centres. When a place is totally wiped out, no relationship to the surroundings remains; there is no context. How can we create a building on an empty site and give it a spirit of its own? Our design contains a reflection on the vanished villages of this age. The upper part of the building is split into five parts; visitors stroll through the small squares and up and down the stairways between these different parts. The stone masonry in the facades brings to mind vernacular dwellings. In this manner, the past and present intersect; the building becomes a place for contemplation. When a person looks out at the rapidly changing megalopolis from this vantage point, he will think about what has occurred. The museum building embodies a certain stance, the new districts surrounding it are the result of a different one. There is a dialogue here between these two different worldviews*¹⁹.

Le difficoltà incontrate nella messa a punto di una strategia complessiva di intervento risiedono proprio nelle con-

¹⁸ Il riferimento corre a Li Tang, 1050-1130.

¹⁹ *There's no Future without Tradition* — Interview with Wang Shu, in «Detail» (English Edition), n. 5, Sep/Oct 2012, pp. 454-460.

dizioni in cui versava il sito su cui doveva sorgere l'edificio; una condizione di inverosimile, corrotta libertà quale quella esito di un violento sbarbicamento:

The Ningbo History Museum was the most difficult project I have ever done. The site chosen was typical for contemporary China: the original villages was all been torn down, the rice fields had been evened out, and the closest buildings were more than 200 meters away. There was no clue to follow. How to recall people's memories and spirits? I decided to design a hill²⁰.

A conferma di questo traslato l'invenzione della 'cascata' rivolta al mezzogiorno: uno sbasso a gradoni di circa due livelli tale da enfatizzare la mimesi topologica: monte-gola acqua-torrente oltre che offrirsi come sorprendente macchina scopica verso la città: una città lontana, forse avvertita come estranea, e che il cannocchiale prospettico, nel momento stesso che la fissa nei suoi contorni, pare distanziarla e reciderla definitivamente (potremmo anche supporre che ciò equivalga a un *giudizio di valore* sulla nuovissima metropoli: in tal caso caso la separazione fisico-spaziale, e il conseguente isolamento autoinflitto, avrebbero come loro contrappeso l'adesione immateriale-temporale agli antichi insediamenti e alle comunità in essi resistenti). Soffermandoci sugli appunti delle planimetrie, così come esse si offrono in alcuni studi, l'aspetto propriamente compositivo che vogliamo rimarcare è la capacità dell'autore di organizzare la fabbrica attraverso logiche diverse, senza tuttavia smarrire una comune sintassi, inappariscnte quanto salda; trapassando gradualmente lungo la linea di sezione l'assetto planimetrico so-

²⁰ Wang Shu, *Memories, Dream, Time*, op. cit.

stanzialmente unitario e sorretto da un asse posto in mezz'aria che domina al piano del suolo si risolve, attraverso rotazioni e riallineamenti sempre più decisi, in un aggregato di frammenti che, ribadito dalla possanza e cecità dei solidi e sommato alle cavità delle corti, inscena il destino di consunzione e sfinimento del *pieno*.

Si è fatto cenno ai ripetuti richiami alla pittura; tali corrispondenze riguardano non solo il costume etico o la condizione sociale dell'uomo di lettere, ma investono in profondità gli stessi modi del comporre.

La pittura di paesaggio in Cina non è stata mai immaginata e ordinata attraverso il dominio di una immobilizzante prospettiva monofocale; così come l'inchiostro — in conformità della regola delle 'tre sezioni' o delle 'tre distanze'²¹ — è capace di trattenere sulla seta simultaneamente una 'distanza profonda', *shen-yuan*, una 'distanza elevata', *kao-yuan*, e una 'distanza piatta', *p'ing-yuan*, al pari la fabbrica di Wang Shu non è riducibile a un'unica sintassi visiva, vivendo nelle tensioni, nelle interazioni generate dalle coppie polari e complementari di interno-esterno, *li-wai*, lontano-vicino, *yuan-chin*, manifesto-latente, *xian-yin*, pieno-vuoto, *shih-hsü*. Un universo frequentato da poche cose ma sfuggente, mai afferrabile con un solo sguardo poiché "se non c'è semplicità non si può realizzare la molteplicità" avvertiva Shitao, dinastia Qing, nei suoi *Discorsi sulla pittura*²².

²¹ François Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, Paris 1979 (trad. it. M. L. Barbella, *Il Vuoto e il Pieno: il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli 1989, pp. 66-70).

²² Shitao, *Sulla pittura*, (selezione dai *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara* a cura di M. Ghilardi), Mimesis, Milano 2008.

Intelligenza del concreto

Ma gli intrecci, le coerenze gettate con il trascorso non si esauriscono nell'ordito dei filamenti concettuali e nelle loro raffinate trame. Se anche per l'architetto vale la norma che "l'idea precede il pennello", *cai bi xian*, tuttavia a differenza del gesto risoluto quanto solitario del pittore l'evento della costruzione è dispositivo collettivo capace di fondere in un orizzonte comune un insieme di soggetti e mai del tutto prevedibile secondo le coordinate, astratte quanto atemporali, del progetto:

In the construction process, you'll find that the workers have added their own techniques [...] for example, they arranged the bricks in a traditional pattern from clothes. I didn't tell them to do this, but they understood how, and they did it.

Un equilibrio di pre-visione e spontaneità, disciplina e intuizione, controllo e sorpresa (senza che la propensione al lavoro in cooperazione di questi autori porti a riconoscere la dura e duratura battaglia da essi condotta nei confronti della committenza al fine di ottenere la piena responsabilità sulle fasi di progettazione ed esecuzione dell'opera):

I like this process: you start with a certain kind of thinking, but as it progresses, you can't control the result completely, but the result is still controlled. I think this is very near traditional Chinese philosophy — how to balance nature and human beings' abilities²³.

Questa attitudine non cade solo sotto il regime della forma, o del prender forma, ma determina una più ampia vocazione relazionale del fare dell'architetto, dentro la qua-

²³ Brendan Mc Getrick, *Why Wang Shu*, 2012, <http://www.domusweb.it/en/op-ed/2012/03/02/why-wang-shu.html> (ultimo accesso: 10/2015).

le l'autonomia del binomio artefice-progetto non si dà come pre-determinazione sciolta e assoluta ma sempre soggetta a negoziato e scambio.

È il caso della muraglia *wapan*, impiegata su tutti i fronti, assieme al cemento faccia vista eretto con l'impiego di casseri rivestiti da aste di bambù. *Wapan* è una tecnica edificatoria vernacolare diffusa tra le umili case della regione del Jiang Nan e messa a punto come razionale risposta ai ciclici tifoni che investono i villaggi sulla costa. A Ningbo questo accorto e scrupoloso re-impiego di risorse conquista una configurazione inedita, riconoscendo in esso l'affermarsi di una intelligenza plurale e spartita che da sempre nutre l'arte del costruire,

*un art n'est que le résultat de connoissances acquises sut un certain objet; & l'acquisition de beaucoup de connoissances, est le fruit du tems & du travail de beaucoup d'hommes*²⁴.

L'attenzione e lo studio dei materiali e delle prassi costruttive regionali è intelligenza del concreto e strategia costante di Amateur Architecture Studio: un interesse che non cade sotto l'egida di una rimembranza di accento consolatorio, indulgente quanto sterile, quanto piuttosto si consolida come piena confidenza nelle possibilità *produttive* che l'aggancio con il tramandato garantisce e dunque un volgersi al trascorso dove minimo risulta il valore antiquariale assegnato e massimo il valore d'uso richiesto ed esperito.

Un ulteriore esempio è costituito dal Museo della strada imperiale della Dinastia Song Meridionali (1127-1279)

²⁴ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, voce *Architecture*, Tome I, Paris 1788, p. 121.

e dal restauro dei suoi resti a Hangzhou condotto tra il 2007 e il 2009. Qui il telaio ligneo dell'arco che sostiene la copertura a sbalzo deriva da una tipologia strutturale dei ponti messa a punto nella provincia di Zhejiang e risalente all'XI secolo. Tale scelta, tuttavia, ha comportato necessariamente un riesame delle procedure ereditate per rispondere alle richieste dei nuovi standard nelle prestazioni statiche: l'antico non è mai catalogato come repertorio di stilemi individuali chiusi, bensì pensato come *processo*, interindividuale e aperto, e dunque soggetto a revisione continua, a metamorfosi incessante. Di poco precedente il *Tiled Garden* proposto per la decima edizione della Biennale di Architettura a Venezia nel 2006, è prova esemplare di come un tema propriamente costruttivo, tettonico e tecnologico, abbia come sua risorsa latente un potenziale poetico-immaginario che il progetto ha il compito di esplicitare e condurre all'evidenza. Una tradizionale copertura di tegole — lascito delle pervasive politiche urbane di demolizione — diviene lo scampolo di un paesaggio insospettabile:

each and every time, I worked not only on single individual, or single group of architecture; each and every time, I was building a whole world.

Il giardino, impaginato secondo i modi descritti nello *Yingzao Fashi* — un trattato sulla disciplina del progetto riferibile alla Dinastia Song (960-1279) — è stato allestito in tredici giorni da sei architetti, tra i quali l'autore stesso, e tre artigiani: un unico piano dolcemente inclinato su cui la linea spezzata di uno stretto molo di bambù stacca una sottile ombra:

the “water sensation” coined by DongYuan in Five Dynasties Era is one of the original initiatives of this very design. Exactly as I prospected, the Tilde Garden turned out to be a living Creature crouching on the ground — that should be the original ideal realm of building conception itself²⁵.

Opera discreta quanto densa di rimandi: alla Venezia città di acque, alla Venezia nascosta fatta di legni confitti, al suo essere prototipo di scala ridotta disponibile per future azioni di maggiore impegno, al suo suggerire una deriva onirico-spaesante anche (e soprattutto) per le cose più note e rassicuranti, all’essere dimostrazione ed elogio di una tecnica umile quanto efficace. Il ruolo di prototipo, di esperimento, che rivestiva l’intervento veneziano è manifesto se confrontato con la terza fase del Xiangshan Campus conclusasi nel 2013, presso l’Accademia delle Arti (CAA) di Hangzhou sempre nella Provincia dello Zhejiang. Qui la vasta Wa Shan, la *Montagna di tegole*, che protegge la famiglia di volumi che costituiscono gli spazi di accoglienza e di residenza degli ospiti è il traguardo finale di una successione di transiti labirintici dal dentro ai fuori, dal basso all’alto. L’articolazione delle falde di copertura sono come un campo accidentato solcato da un cammino da cui lo sguardo può cogliere simultaneamente le corti, i giardini, i coltivi, il profilo verticale della città nuova, la linea confusa e tremolante dell’orizzonte:

The building is not about the form or shape: it’s about the discovery, [...] from one layer to another, it offers surprises²⁶.

²⁵ Wang Shu Architecture, a cura di Jiang Dai, City Walk Editorial Bord, Tonji University Press, Shanghai, 2012, pp. 18-24.

²⁶ Clare Jacobson, *Master class: for his first building since winning the Pritzker Prize, Wang Shu gives a lesson in craftsmanship and material expres-*

Ma al di là delle singole soluzioni adottate dal progetto in esame, ciò che qui si vuole estrapolare e portare in piena evidenza è il tenacissimo allaccio che l'autore riesce a stabilire fra interventi tra loro molto diversi per dimensione fisica e scala applicativa:

in architectural design I do not differentiate buildings by their size. In my design process, the most important thing is the critical study of local culture and researching social realities. Design is a process of analysis and research with an emphasis on truth and authenticity [...] our basic working method is to start from field research, long-term collaboration with local craftsmen, starting from small-scale experimental structures, until a design and construction method for larger-scale structures can be clearly defined and established²⁷.

È tale capacità di ri-scrittura — un salto, un'interruzione che scuote l'abitudine senza tuttavia demolirla — che a Ningbo diviene caso esemplare. Una enigmatica architettura di spolio stratificata con oltre due milioni di pezzi di recupero tra mattoni, pietre, tegole, ceramiche. Incarnando o divenendo quasi la presa letterale di una intuizione benjaminiana è lo stesso concetto di progresso — o strappo progressivo — che qui incontra il suo ultimo fondamento nell'idea di catastrofe — la storia si presenta sempre come Giano, con il volto duplice della decadenza e della sorgiva nuova sintesi. Uno sciame di piccoli manufatti le cui fogge e colorazioni tradiscono lontanissime provenienze: dalle dinastie Qing (1636-1911) e

sion through an unfolding interior landscape, in «Architectural record», vol. 201, issue 12, Dec. 2013.

²⁷ Edward Denison Guang Yu Ren, *Reluctant Architect. An interview with Wang Shu of Amateur Architects Studio*, in «Architectural Design», n. 6, Nov. 2012, pp. 122-129.

Ming (1368-1644) sino ad alcuni reperti Tang, vecchi di 1500 anni:

In Ningbo, we have found a unique brickwork technique. Recycling construction materials is quite popular in this region. Nearly every wall is built with a hybrid of different makes of bricks, you can count up to 84-87 different brick types within an area of 10 square meters on a wall — just imagine what an artistic state this technique has been grown into²⁸.

Le facciate sono state successivamente incise da forature di grandezza minima secondo *patterns* accidentali in analogia ai fianchi di rupe traforati da minuscoli anfratti: i rifugi per la preghiera e il soggiorno di eremiti e monaci nei templi rupestri di Yungang, Longmen, Maijishan sin dai Wei Settentrionali (386-534). Più che nella costituzione fisica risiede in tale cura e manipolazione delle *discendenze* (l'antico 'spirito della montagna') la vocazione propriamente monumentale dell'edificio, *Zauberberg* letteralmente eretto con cumuli di tempo condensato, un tempo legato all'uomo, fatto dall'uomo, per parafrasare Eugenio Montale. Massima concretezza e massima astrazione speculativa; le estese superfici mostrano la comunicazione, la non-disgiunzione di presenza e assenza, di 'c'è' e 'non-c'è', di *you* e *wu*: il passato si ritrae ed emerge, si immerge e traspare, si perde e si (ri)presenta "come se non ci fosse — come se ci fosse".

Oscillazioni ermeneutiche o, ancor meglio, vibrazioni della percezione, talvolta felici inciampi dell'occhio. Nella calma solenne di una mattina di sole: le masse — imperfette ed esatte, polverose e secche — troneggiano sulla

²⁸ Wang Shu Architecture, a cura di Jiang Dai, op. cit., p. 22.

spianata richiamando la potente immanenza di una fortezza, di una roccaforte inespugnabile, o potremmo anche dire di un *tratto a linea di ferro*. Cambio atmosferico: ora le nebbie e le nubi avvolgono i volumi fin quasi a precipitarli nell'indistinto: i profili noti si dissolvono, tramutandosi in qualcosa di più vasto ma indefinito, l'impercetibile sfumare degli aloni di un *tratto annacquato*. E comunque scorre libero e robusto il sentore di fragili rovine, di un residuo masticato dalle stagioni ormai sul pro-cinto di disfarsi e tornare natura: solo Monti e Acque, solo *shan-shui*.

LOOS M'AFFIRMAIT UN JOUR :
"UN HOMME CULTIVÉ NE
REGARDE PAS PAR LA FENÊTRE .
LA FENÊTRE EST EN VERRE
DÉPOLI ; N'EST LÀ QUE POUR
DONNER DE LA LUMIÈRE , NON
POUR LAISSER PASSER LE
REGARD" .

Le Corbusier, *Urbanisme*



Magazzini di Novità

A Parigi tra il 1823 e il 1828 e tra il 1839 e il 1847 si venne a consolidare una *forme architecturale*, per certi versi residuale e seminale, che avrebbe connotato seppur per un arco temporale relativamente breve la geografia urbana: il *passage couvert*. Questa strana commistione — “che è casa come è strada”, uno spazio pubblico, dimora del Collettivo, che esibisce tutte le tonalità dell'appartato e del protetto — divenne l'immagine di pensiero che riassume il progetto sulla Parigi del XIX secolo di Walter Benjamin. Nella prima *exposé* del 1935 riferita al *Passagenarbeit*, Benjamin ce ne consegna una breve descrizione attingendo da una Guida Illustrata della città:

Questi *passages*, recente invenzione del lusso industriale, sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti intarsiate di marmo, che attraversano interi caseggiati, i cui proprietari si sono uniti per queste speculazioni. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura¹.

¹ Walter Benjamin redasse una relazione come piano dell'opera sui *Passages* che titolò *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhundert*; su richiesta di Max Horkheimer seguì una seconda redazione, questa volta in lingua

L'universo dei *passages* è l'universo illimitato del feticcio merce, *Fetischcharakter der Ware*, delle sue innumeri *spécialités*, e il quadro economico che ne favorì la nascita ne provocherà il rapido declino sostituiti dai ben più efficienti e funzionali *Grands Magasins* o *Magasins de Nouveautés* (*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau...*). Benjamin argomenta procedendo da istanze culturali e sociali concrete, storicamente determinate: è stato il progressivo espandersi e perfezionarsi della costruzione in ferro e vetro ad aprire il campo a sperimentazioni inimmaginate. La battaglia inaugurata nel ciclo delle guerre rivoluzionarie tra *École Polytechnique* ed *École des Beaux-Arts*, vale a dire “*die Kämpfe zwischen Konstrukteur und Decorateur*”, sta giungendo a compimento con l'imporci, in architettura, di una prassi fondata sul principio costruttivo, *das konstruktive Prinzip*².

E tuttavia, a fronte della razionalità dispiegata e dominante nella metropoli dell'*Hochkapitalismus*, la città dei *passages* che il berlinese insegue e cattura nei suoi sterminati appunti si rivela ancora essere una città palinsesto, una mistura di frammenti eteroclitici, una commistione di

francese, nel marzo del 1939; cfr. Id., *Gesammelte Schriften VI, Das Passagen-Werk*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. a cura di G. Agamben, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, pp. 5-44). Sulla tipologia del *passage* cfr. Johann Friedrich Geist, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München 1982 (trad. fra. M. Brausch, *Le Passage. Un type architectural du XIXe siècle*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1989).

² Su queste posizioni marcata fu l'influenza esercitata su Walter Benjamin dallo scritto di Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1928 (parziale trad. it., *Costruire in Francia. Acciaio. Cemento*, in Roberto Secchi, *Architettura e vitalismo. Scritti di architettura della modernità tradotti e commentati*, Officina edizioni, Roma 2001, pp. 130).

residui estraniati, i resti di un mondo di sogno: “*Sie sind Rückstände einer Traumwelt*”. I *passages* — una delle forme nelle quali si condensa l’epoca — sono solchi incisi nell’amalgama più densa della città, sono canali che penetrano senza regola apparente la trama fitta degli isolati, sono spazi autonomi e indifferenti rispetto ai volumi che li circoscrivono, sono “case o corridoi che non hanno una facciata esterna, come il sogno”³.

A piedi, col bus, con la Metro: Eugène Atget attraversò dal 1897 per quasi trent’anni gli *arrondissements* e i quartieri parigini registrandone con costanza e precisione l’aspetto e la vita su lastre di 18x24 centimetri⁴. Fissati come di abitudine nelle ore della prima mattina Passage Bourg-l’Abbé, Passage du Grand-Cerf, Passage du Caire, Passage du Perron smarriscono le loro esatte e cupe geometrie in una polvere scintillante che spiove dall’alto, un barbaglio che mangia e brucia i metalli, le pietre e i legni, andando a frangersi e moltiplicarsi nelle vetrine, negli specchi, nelle finestre per poi perdersi in un remotissimo, indistinto punto di fuga (del *passage*, spazio del/in transito — *Durchgang* — Fabrizio Desideri rileverà la sua tensione a proporsi quale ‘passaggio in-finito’, “inconclusivo [...] arrestato in un eterno transito senza trapasso”, e in ciò riflesso fedele del “Destino del Moderno”⁵).

³ “*Passagen sind Häuser oder Gänge, welche keine Außenseite haben — wieder Traum*”. *Das Passagen-Werk Aufzeichnungen und Materialien* [L I a, I]; Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, op. cit., p. 532.

⁴ *Atget-Paris*, a cura di L. Beaumont-Maillet, Hazan, Paris 1992. Una effigie senza aura: “sono solo documenti, faccio solo documenti”, “*Ce ne sont que des documents, des documents que je fais*” (E.A.).

⁵ Fabrizio Desideri, *Il vero non ha finestra... note su ottica e dialettica nel Passagen-Werk di Benjamin*, Cappelli editore, Bologna 1984, pp. 15-21.

E fuori, nel labirinto delle strade, nessuna enfasi, nessuna eccentricità a segnalare la presenza: le porte, così decisive, sono solo una macchia più scura alla base delle cortine degli edifici, sovente attorniate da una selva di piccole insegne e qualche oggetto — niente a che spartire con l'esibita bizzarria degli ingressi di molti *Cabarets*.

Architetture di una città sprofondata, di una città sottomarina, architetture oniriche⁶, *Traumhäuser*, al tempo paesaggio e stanza, esterno e interno, regno consacrato e destinato alla folla e alla sua bulimia incipiente e simultaneamente isola per solitari *déracinée*. Saranno i luoghi d'elezione della *douce flânerie* e della prostituzione e dove gli intrecci e le corrispondenze più singolari e misteriose divengono rivelazione quotidiana, sovrapponendo il desueto al recentissimo, il perduto (*le monde à rebours*) al nuovo:

nelle vetrine dei parrucchieri si vedono le ultime donne coi capelli lunghi, a masse ondulate, rinvolti in volute che sembrano pietrificate. Come pare friabile al confronto il muro lì vicino, un po' più sopra: cartapesta che si sgretola! 'Ricordi' e 'bibelots' diventano orrendi, un'odalisca attende distesa accanto al calamaio, vestali dalle maglie di lana sollevano misticamente dei portacenere come calici di acqua santa. Una libreria espone manuali d'amore accanto a variopinte *images d'Épinal* e fa cavalcare Napoleone a Marengo vicino alle memorie di una cameriera, e tra un libro dei sogni e un vecchio libro di cucina, vecchi inglesi procedono sulla via larga o su quella stretta del Vangelo. Nei *passages* si trovano ancora bottoni per i quali non esistono più né colletti né camicie. Al confine tra la bottega di un calzolaio e una *confiserie*, i festoni dei lacci da scarpe si

⁶ "Dimore oniriche del collettivo: *passages*, giardini d'inverno, Panorami, fabbriche, musei delle cere, *casinos*, stazioni" Walter Benjamin, [L I, 3].

confondono con la liquirizia. Su francobolli e cassette da lettera rotolano gomitoloni di spago e seta. Busti di bambole nude con le testine calve aspettano vestiti e capelli. Pettini color verde acceso e rosso corallo nuotano come in un acquario, delle trombe diventano conchiglie, delle ocarine manici di ombrello, nelle vaschette da camera oscura vi è del cibo per uccelli⁷.

Cultura del vetro

Im Glashaus zu leben ist eine revolutionäre Tugend par excellence.

(Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, 1929)⁸

Cancella le tracce!, *Verwisch die Spuren!*, è l'imperativo brechtiano adottato da Walter Benjamin⁹. La *Glaskultur* novecentesca è tecnica congenita al *Neue Zeit*, al tempo della barbarie e della miseria di esperienza, del suo cadere nel corso del tempo: "*Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen...*".

Si tratta, in prima battuta, di un processo di smantellamento e di riduzione dell'*intérieur* borghese, con la sua ovattata intimità (*Gemütlichkeit*), i suoi infiniti gusci protettivi (*Gehäuse*), le sue stanze affollate di ninnoli e cose d'affezione — *Warensseele*, l'anima della merce o della cattiva coscienza del possesso. Interni scavati da consue-

⁷ Walter Benjamin, *Passages*, primi progetti di stesura (1927) in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo*, op. cit., p. 1072.

⁸ "Vivere in una casa di vetro è dote rivoluzionaria *par excellence*".

⁹ Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, (1933) in Id., *Gesammelte Schriften II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (trad. it. M. Palma, *Esperienza e povertà*, in Id., *Scritti politici*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2011, pp. 253-260). Bertold Brecht, *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner 1, Versuche 4-7*, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. II, Aufbau-Suhrkamp, Berlin Weimer Frankfurt a. M. 1988, pp. 155-176.

tudini consolatorie dove sprofondare e stordimenti esotici dove fuggire, le teche dove conservare le orme — sempre più fitte — dei giorni terreni:

Vivere in essi significava restare intessuti ed ermeticamente involuppati in una tela di ragno, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa. Da questa caverna non ci si vuole staccare¹⁰.

Rispetto a questa condizione di camuffata, malcelata indigenza l'unica mossa sta nello spezzare l'incantesimo e procedere in una inesorabile e generalizzata azione di sparcchiatura e azzeramento — *Platz schaffen* — e con quel poco che rimarrà, da quel resto, tornare a essere ancora una volta 'costruttori' e

volgarsi al contemporaneo ignudo, che strillando come un neonato giace nelle fasce lerce di quest'epoca¹¹.

La prima tavola della "Dissoluzione della città" mostra nel margine alto una città scompaginata tra i cui massicci detriti serpeggia il motto: *Lasst sie zusammenfallen*, la-

¹⁰ Walter Benjamin, *L'intérieur, la traccia*, in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo*, op. cit., pp. 279-299.

"Un tempo mi piaceva raccogliere queste belle opere [...] ero un frugatore instancabile, e riuscii a radunare alcuni oggetti di grande valore": il Nautilus del comandante-*amateur-collectionneur* Nemo come prototipo della solitudine, della separazione, della casa/torre borghese; su questi temi vedi il bel libro di Giuseppe Carraffa, *Torri d'avorio. Interni di scrittori francesi del XIX secolo*, Excelsior 1881, Milano 2010.

¹¹ Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, op. cit.: "von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen [...] um sich dem nackten Zeitgenossen zuzuwenden, der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt".

sciatela crollare. Le spesse linee nere che descrivono la catastrofe al fondo della pagina si dissolvono in un puntinismo leggero che traccia una veduta a volo d'uccello di una contrada trapunta da corolle e cerchi concentrici: la premessa e il risultato, la pre-condizione e il nuovo inizio — *Nun blüht unsere Erde auf*, ora la nostra Terra sta sbocciando: al disfacimento del vecchio ordine ecco succedersi i nuovi villaggi dei futuri 'giardinieri del vetro'¹². È la posizione condivisa da tutte le avanguardie del Novecento, ovvero la congiunzione non-dialettica e inconciliabile di fine e cominciamento (la *passione* del secolo per Alain Badiou), della necessità della distruzione perché si dia generazione — vale a dire la negazione produce l'affermazione.

Circa dieci anni dopo la pubblicazione del volume di Bruno Taut un passo stralciato da un articolo per la «Frankfurter Zeitung» di Benjamin potrebbe fungere da didascalia di questa illustrazione:

il carattere distruttivo conosce una sola parola d'ordine: fare spazio; una sola attività: sgomberare. Il suo bisogno di aria fresca e di spazio libero è più forte di ogni odio¹³.

Il vetro è virtù rivoluzionaria per eccellenza: lo strumento idoneo per sfaldare i ripari che ancora avvolgono e ovat-

¹² Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte: oder Die Erde eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpenen Architektur*, Folkwang Verlag, Hagen 1920 (trad. it. G. Forza, *La dissoluzione della città*, Faenza editrice, Faenza 1976, p. 5). Sulla produzione teorica di Bruno Taut nella stagione dell'*espressionismo visionario* cfr. Giacomo Ricci, *La cattedrale del futuro. Bruno Taut 1914-1921*, Officina edizioni, Roma 1982.

¹³ Walter Benjamin, *Der destruktive Charakter* (1931), in Id., *Gesammelte Schriften IV. I*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, pp. 396-398 (trad. it. M. Palma, *Il carattere distruttivo*, in Id., *Scritti politici*, op. cit., pp. 241-245).

tano la *Nervenleben* del borghese-astuccio: il carattere distruttivo è nemico dell'Uomo-custodia, "*der destruktive Charakter ist der Feind des Etui-Menschen*". Il vetro dissipa il 'segreto' e indebolisce il possesso sino alla sua lenta e inevitabile estinzione e dove sorgono ostruzioni e opacità sostituisce accessi, passaggi, comunicazioni. Il vetro non ha aura, spoglia qualsivoglia *Phantasmagorien des Interieurs*

lo spazio si traveste, indossa, come un essere tentatore, i costumi degli stati d'animo [...] tale nichilismo è il nucleo profondo dell'intimità borghese

introducendo dissonanze aspre nel *continuum* urbano e negli interni più privati e inaccessibili. Il vetro è 'cosmico', algido, puro, privo di significazione; sulle sue gelide superfici le vicende, gli accadimenti, scivolano, senza disseminare lasciti:

Non a caso il vetro è un materiale così duro e liscio, cui nulla si fissa. È anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno "aura". Il vetro è in genere il nemico del segreto. È anche il nemico del possesso. Il grande poeta André Gide ha detto una volta: ogni cosa che voglio possedere mi diventa opaca¹⁴.

Lanterne magiche

Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht

(Mozart-Schikaneder, *Il flauto magico*, atto II)¹⁵

¹⁴ "*Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas haben keine "Aura". Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes. Der große Dichter Andre Gide hat einmal gesagt: Jedes Ding, das ich besitzen will, wird mir undurchsichtig*". Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, op. cit., p. 217.

¹⁵ *La luce del sole ha scacciato la notte* (trad. it. G. P. Bona, Rizzoli, Milano 1975, p. 199).

Sappiamo del sincero, quanto duraturo interesse del filosofo berlinese per la figura e l'opera di Paul Scheerbart. Senz'altro del narratore di Danzica avvinceva quel 'tratto del costruttivo arbitrario', del *willkürlichen Konstruktiven*, tanto assoluto quanto libero che lo conduceva in direzione opposta all'immagine umana tradizionale; una radicale e irreversibile aversione dell'universo valoriale guglielmino e dell'umanesimo filisteo e ipocrita delle sue classi dominanti — una repulsione spartita, invero, su un ampio spettro dell'avanguardia di primo Novecento. Si avverte l'urgenza di una nuova vita, di una nuova cultura¹⁶ assegnando all'architettura un ruolo di raccordo e di sintesi tra le arti e non solo — “*sie ist das Ganze von Natur und Kunst*”, Paul Bommersheim, *Philosophie und Architektur*, 1920 — nell'imminente rivoluzione spirituale:

Se vogliamo elevare il livello della nostra civiltà saremo quindi costretti, volenti o nolenti, a sovvertire la nostra architettura¹⁷.

Una tensione all'unità, alla perfetta comunione delle *artes* sotto il mantello dell'architettura che nella potente immagine della cattedrale gotica (Jan van Eyck, *Heilige Barbara van Nikodemië*, 1437) trovava un antecedente e una risorsa¹⁸; l'operoso cantiere medievale corrispondeva poi

¹⁶ Paul Scheerbart, *Das neue Leben. Architektonische Apokalypse*, in Bruno Taut, *Die Stadtkrone* (1917), Eugen Diederichs Verlag, Jena 1919 (trad. it. M. Carrara, *La corona della città*, Mazzotta, Milano 1973, pp. 9-14).

¹⁷ “*Wollen wir unsre Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsre Architektur umzuwandeln*”. Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlin 1914 (trad. it. M. Fabbri e G. Schiavoni, *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982, p. 15).

¹⁸ “*Esiste un'unica arte figurativa: costruire. Al di fuori del 'costruire', pittura e scultura esistono solo in forma depravata. Il periodo del Gotico fu l'ultimo in cui l'Europa ebbe un'arte figurativa*”, Adolf Behne, *Wiederge-*

a un sentimento collettivo, a una comunità delle anime — *neue Gemeinsamkeit der Seelen* — che si rivelava essere la più vera e sicura delle fondamenta. Quando poi gli esiti disastrosi del conflitto mondiale non poterono più essere camuffati questa profezia-programma di totale rinnovamento ricevette ulteriore impulso (primo manifesto dell'*Arbeitsrat für Kunst* — Consiglio del lavoro per l'arte). Al pari della trascorsa *Städtebau-communitas* raccolta attorno al suo duomo-tempio, centro fisico e trascendente, così *einem neuen Beginn* avrà bisogno di una sua bandiera, *Gebt eine Fahne*, di un punto di culmine e di massima emergenza empirica e assiologica; nel lessico espressionista i simboli di tale '*religio* architettonica' (F. Desideri) divengono Casa del popolo (*Volkshaus*), Tempio delle Stelle (*Sternempel*), Edificio di culto (*Kultbau*), Palazzo di cristallo (*Kristallhaus*), Corona della città (*Stadtkrone*)¹⁹. E tuttavia anche se il riferimento al testo scheerbartiano del 1914 diviene premessa comune di molti autori gradualmente si consolida un diverso approccio nella cultura del progetto in area tedesca. Un articolo per «Die Form»²⁰ di Ludwig Hilberseimer sul finire degli anni Ven-

burt der Baukunst (Resurrezione dell'architettura), in Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, op. cit., p. 108. «La cattedrale gotica è il presupposto dell'architettura di vetro», Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, op. cit., p. 89.

¹⁹ Su questi motivi cfr. Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit* (Una necessità) in «Der Sturm», Hefte 196-197, Berlin-Paris Februarheft 1914, pp. 174-175 e *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, n. 4, 1918, p. 14.; Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, op. cit.

²⁰ Ludwig Hilberseimer, *Glasarchitektur*, in «Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit», 4. Jahr, Heft 19, Berlin 1. Oktober 1929, pp. 521-522. L'intervento di Hilberseimer richiama alcuni punti già enucleati da Mies van der Rohe in *Hochhäuser*, un contributo apparso su «Frülicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bagedankens», (Luce dell'alba. La conseguenza di un nuovo pensiero costruttivo) Heft 4, Sommer 1922; rimane misconosciuto, tuttavia, l'invito di Mies ad accentuare

ti è esplicativo di ciò; dopo il richiamo d'obbligo alla *grosse Revolution* scheerbartiana emerge la preoccupazione per la sua piega romantica — *Glasarchitektur-Romantik* — non sufficientemente orientata a riaffermare l'obiettivo di un “*konstruktives Mittel*”. A seguire un conciso excursus sulla presenza del vetro nel mondo della costruzione dall'evo medio sino alla “Grande Esposizione delle opere dell'Industria di tutte le Nazioni” del 1851, per giungere alla condizione del presente dove il punto discriminante da illuminare sta nella chiara e inalienabile connessione tra (nuova) forma e (nuovo) principio tettonico: il carattere quale espressione di una nuova statica, “*Charakter als Ausdruck einer neuen Statik*”. Si tratta di trascorrere da una ammaliante intuizione poetica, *dichterische Phantasie*, a un logico pensiero costruttivo, *Konstruktionsgedanke*. La costruzione ferro e vetro, *Eisen-Glasbau*, permette il disegno di linee e superfici pure — *ein reines Linien-und Flächengebilde* — annulla la ritmica alternanza di luce e ombra — *der alte Gegensatz von Licht und Schatten [...] ist hier verschwunden* — inaugura un diverso equilibrio tra coscienza del peso, leggerezza e trasparenza — *Bewußtsein der Schwere, Leichtigkeit und Durchsichtigkeit* — oltre che incidere sulla matrice spaziale e distributiva dell'edificio grazie all'introduzione di una ossatura portante discreta. Una notazione poi è partico-

l'articolazione delle masse nelle costruzioni rivestite in vetro al fine di enfatizzare il gioco dei riflessi luminosi sulle loro superfici — anche se ciò comporta una certa irregolarità dei tracciati planimetrici. «Frülicht» fondata da Bruno Taut — una sorta di organo della *Gläserne Kette* — dopo i primi 14 fascicoli usciti come supplemento della rivista «*Stadtbaukunst alter neuer Zeit*» nel primo semestre del 1920, dal 1921 si presentò come periodico indipendente; in tutto furono licenziati quattro numeri.

larmente significativa in questa sede. Riferendosi alla recente proposta di Mies van der Rohe per una *Berliner Geschäftshaus*²¹, Hilberseimer insiste sull'assenza nell'impaginato della facciata di qualsivoglia elemento riconducibile alla struttura portante così garantendo l'intonso mantello di vetro traslucido che lo avvolge. Uno schermo levigato e neutrale predisposto ad accogliere la comunicazione aziendale — *Reklame-Bild* — e annullare, sul macadam, la barriera che separa l'acquirente dal prodotto, grazie allo scorrere continuo di ampie vetrine trasparenti, totalmente permeabili allo sguardo²²:

Il disegno di un edificio non è questione di gusto, ma deve essere il risultato logico di tutti i requisiti che derivano dal suo scopo [...] voi avete bisogno di un edificio su più livelli con spazi chiari e ordinati. Inoltre è necessaria molta luce. Avete bisogno di pubblicità di molta pubblicità.

Attimo del risveglio — *N'achète rien au clair de lune* — ed eclissi della 'fondamentale ambiguità', *fundamentale Zweideutigkeit*, delle eleganti *rues salons* e delle viuzze sensuali, riparate, caotiche al pari di un bazar orientale e del loro estremo tentativo di conciliare antico e *beauté moderne*, mercato e città, socializzazione capitalista e vita individuale.

Ma il prosciugamento dei moduli espressivi e la bonifica cartesiana dei territori immaginativi non colmano l'am-

²¹ Si tratta, anche se non specificato, di "Puma II", ovvero il progetto redatto tra il 1928 e il 1929 per il rifacimento del centro commerciale Adam all'incrocio tra Friedrichstrasse e Leipziger Strasse nel Berlin-Mitte; cfr. *Mies in Berlin* a cura di T. Riley B. Bergdoll, The Museum of Modern Art, New York 2001, pp. 230-231.

²² "Wie überhaupt das pfeilerlose Glashaus mit seinen Schaufenstern die Trennung zwischen Ware und Publikum optisch völlig aufhebt, den Ladenraum gewissermaßen mit dem Straßenraum verbindet" Mies van der Rohe, lettera ad Adam del luglio 1928; *ibidem*.

piezza delle sperimentazioni messe in essere. La *Glasarchitektur* del *Phantast* produce e conserva un rigenerato senso del rifugio, del raccoglimento — *Gespensterhafte Beleuchtung* —, un rinnovato equilibrio tra anima e suo luogo d'elezione²³ nei deserti prodotti dall'economicizzazione della vita; la questione in gioco non è la liquidazione dell'interno per tramite di una profana e irreversibile visibilità — *Sichtbarkeit* — né tantomeno tendere all'estremo il processo di razionalizzazione in atto — *Typisierung* — quanto abbattere gli impedimenti che ostacolano o limitano lo spandersi della luce-colore “che tutto vuole abbracciare e ch'è viva nel cristallo”. Il vetro — “organo dello spirito fantastico” — è l'agente alchemico di una trasfigurazione per mezzo della quale si compirà “l'interiorizzazione dell'esterno” oltre ogni principio di meccanica trasparenza²⁴. La casa di vetro è *locus amoenus*, ancora una chance per un rifugio dell'Arte — *Zufluchtsstätte der Kunst* — e *locus* dove ancora immaginare un nuovo sentimento della vita, *ein neues Lebensgefühl*: una lanterna magica, una lucciola, un piccolo cosmo policromo fatto di iridescenze, di baluginii, di accensioni, secluso e incondizionato (*ab-solutus*) dal suo impiego strumentale e da ciò che l'attornia:

quando mi trovo nella mia sala di vetro, non voglio sentire né vedere niente del mondo esterno. Se ho nostalgia del cielo, delle nuvole, del bosco, posso benissimo uscire all'aperto...²⁵

²³ Su questi temi cfr. Massimo Cacciari, *La catena di vetro* in Id., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi di primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980, pp. 125-129.

²⁴ Fabrizio Desideri, *Introduzione* in Paul Scheerbarth, *Lesabendio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1982, p. XII.

²⁵ Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, op. cit., p. 54. Una interpretazione che

La Casa di Vetro (*Pavillon der Glasindustrie*) di Bruno Taut realizzata per la Deutsche Werkbund-Ausstellung di Colonia del 1914 è annuncio e promessa di un siffatto asilo, *leuchtende Kristallhaus* il cui

grado di intensità costruttiva va ben oltre l'autosufficiente ideale classico di armonia²⁶.

L'architettura del padiglione — a dispetto delle sue contenute dimensioni — è architettura in forma di cammino, di processione nella luce e nel colore, nella luce che trapassa nel fuoco e nello splendore dei colori (successione dei vetri colorati dal sotto al sopra, dalla terra al cielo: rosso, blue, verde, giallo... “gioia dei colori solo nella cultura del vetro”)²⁷. I ripetuti schermi della *Glashaus*

vetrate che si sovrappongono l'una all'altra come i petali di una preziosa orchidea²⁸

assolvono sì le mansioni richieste (circolazione e distribuzione) ma la loro autentica *ratio* sta nel garantire un mec-

distingue il sentire dello scrittore gedanese dalla *Klarheit* del moderno in Rosemarie Haag Bletter, *The interpretation of the Glass Dream — Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 40, 1981, pp. 20-43.

²⁶ Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit*, op. cit.

²⁷ Spazio-colore, “un esempio concreto: una stanza matrimoniale. Blu oltremarino e rosso purpureo nella stessa intensità e concentrazione (usando colori vegetali) sulle pareti oblique e sul soffitto piatto, con semplici suddivisioni e contrasti. Giallo cromo, arancio e nero accompagnano i piani verticali. Tutto nei toni più puri del colore. Gioco del blu e del rosso: illuminati direttamente dal sole mandano riflessi perfettamente uguali, alla chiara luce del giorno il rosso diventa chiaro, quasi rosa, e il blu lo accompagna con una tonalità scura, profonda; poi viene il crepuscolo e il blu con il crescere dell'oscurità diventa sempre più chiaro, quasi bianco, mentre il rosso si fa sempre più scuro, quasi nero [...] gioco cosmico della doppia luce del rosso e del blu”. Bruno Taut/Glas, *Kosmische Farben-Liebe* (Amore cosmico dei colori) in «Frühlicht», supplemento n. 14 al «Stadtbaukunst alter und neuer Zeit», Luglio 1920.

²⁸ Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, op. cit., p. 136.

canismo di diffusione e di moltiplicazione dell'irraggiamento — luce dalla luce, *lumen de lumine* — al fine di variare le *nuances* tonali e i riflessi che animano l'insieme. Da qui la scelta della calotta doppia nella cupola, la presenza del vetrocemento 'Kepler', dei Luxfer-Prismen, delle vetrate e i mosaici di Puhl & Wagner e Gottfried Heinersdorff, delle molature dei tasselli, del caleidoscopio, dello "specchio d'acqua dello stagno, collocato al piano inferiore (spazio ornamentale)" dove

la struttura cristallina della cupola si faceva liquida. Le formazioni fisse della parte superiore si scioglievano in un morbido gioco di linee, a commento del quale stavano, sul fondo dell'acqua, frammenti colorati e collane di perle di vetro²⁹.

Ai visitatori che lo incrociavano in una zona marginale dell'esposizione appariva il profilo bizzarro di un diamante incastonato in un piede di cemento — forse l'eco di stilemi vagamente orientali: accolti nel suo grembo essi avrebbero perduto ogni immediato riferimento a luoghi e tempi, smarrendosi nella luce — *'andrem' Licht* — variopinta e attenuata della più fragile e stupefacente delle torri d'avorio.

Casa verticale di vetro

Attualmente non si sa ancora che effetto possa fare una sala illuminata soltanto da un pavimento che lascia filtrare

²⁹ "Si vuole far scorrere l'acqua verso il basso mediante cascate delle forme più varie, in modo che essa, grazie all'impiego di fantasiosi oggetti in vetro, come perle ecc., in parte goccioli, in parte coli, in parte anche scrosci con forza ..." dalla relazione di progetto (*Raum-zeitliche Relationen*) in Kristiana Hartmann, *Colonia 1914: il Padiglione di Vetro*, in W. Nerdinger, M. Speidel a cura di, *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milano 2001, p. 64.

la luce. In questo modo si potrebbe camminare sulla luce. Cose di questo genere e molte altre ancora andrebbero sperimentate. (Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*)³⁰

Sorprendenti riprese: rinvenire alcuni tratti della storia originaria del Moderno europeo, *Urgeschichte von Moderne*, nell'oriente più lontano (come si riconoscono come proprie certe linee e certe posture nel volto e nei modi di un parente dimenticato).

La *Vertical Glass House* è un prototipo di alloggio urbano disegnato nel 1991 da Yung Ho Chang in occasione dell'annuale *Shinkenchiku Residential Design Competition* organizzato da «Japan Architect magazine». Il progetto fu insignito della Honorable Mention ma solo ventidue anni dopo, nel 2013, quell'iniziale ipotesi, debitamente riconsiderata dall'Atelier FCJZ, ha trovato la via della costruzione, divenendo uno dei padiglioni permanenti della West Bund Biennial of Architecture and Contemporary Art di Shanghai³¹. L'impronta planimetrica del padiglione è basata su un quadrato di lato 6.60 metri con una area utile a piano minore di 40 metri quadri; la sezione verticale è ripartita secondo tre livelli ai quali si aggiunge il basamento interrato alla quota di -2.10 metri. Spiccata alla quota + 70 centimetri dal ciglio del selciato, il ritmo dei quattro moduli è di 3.20 metri con il vano ultimo a doppia altezza. Le cortine murarie in cemento armato so-

³⁰ «Man weiß noch nicht, wie ein Saal wirkt, der nur vom lichtdurchlassenden Fußboden aus beleuchtet wird. Man könnte da auf dem Lichte gehen. Derartiges und vieles Andre müßte ausprobiert werden». Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, op. cit., p. 101).

³¹ Cfr. <http://www.westbundbiennial.com/> (ultimo accesso: 08/2017). L'edificio è attualmente impiegato come residenza temporanea per artisti e architetti ospiti dell'istituzione.

no state gettate con casseri le cui paratie hanno consentito di ottenere, pur nella medesima consistenza materica, una dicotomia perfetta nell'aspetto delle superfici: frante, scabre e irregolari all'esterno quanto continue e prive di accidenti all'interno. A contrasto di tale *gravitas* i solai sono realizzati con lastre composite di vetro temperato dello spessore di 7 centimetri, comprese quelle disposte in copertura; queste sottili lame quando intercettano le pareti a settentrione e meridione ne fessurano il manto determinando finestrate a nastro fortemente ribassate — 20x290 centimetri — per poi proseguire in leggero aggetto oltre il limite della facciata stessa. Nella direzione opposta la compattezza della muraglia è del tutto salvaguardata con il ritmo della compartizione percepibile all'istante tramite le sincopi e le sfasature presenti nella trama delle casseformi lignee. Da sottolineare come tale discontinuità nel trattamento delle forature sia confermata nell'assetto costruttivo della fabbrica dove le pareti intonse risultano di maggiore spessore rispetto alle due traforate, accentuandone l'azione portante. L'attenzione al dato artigianale e al costruito fisico ereditato dalla tradizione — un insieme denso di conoscenze, tecniche edificatorie e materie — è fatto che accomuna una generazione di nuovi progettisti cinesi: una sorta di recupero del binomio *Formlehre* e *Werklehre* che corroborava il *Bauen* bauhausiano³². Il vuoto dell'edificio è organizzato e sostenuto

³² Su questi temi vedi i risultati delle due esposizioni: *Positions. Portrait of a New Generation of Chinese Architects*, a cura di F. Edelmann e F. Ged, Actar-D, Barcelona New York 2008; *From Research to Design. Selected Architects from Tongji University of Shanghai*, a cura di Xiangning Li, Triennale di Milano, 2012; cfr: <http://www.domusweb.it/content/domusweb/it/notizie/2012/09/11/dalla-ricerca-al-progetto.htm> (ultimo ac-

attraverso un pilastro quadrato d'acciaio brunito posto nel punto di centro; da esso una croce di travi sempre in acciaio compartiscono la geometria di base in quattro quartieri, uno dei quali occupato dalla scala circolare. Una ridotta famiglia di oggetti — i sanitari, gli arredi del *living* e della cucina — allestiscono un calibratissimo paesaggio domestico oltre che fissare laconicamente la distribuzione funzionale della casa:

*all the furniture were designed specifically for the rooms inside the Vertical Glass House to be true to the original design concept and keep a coherence appearance with its structures and stairs. Air conditioning was added to the house*³³.

Il telaio descritto oltrepassa la sua ragione tecnica diventando l'agente capace di offrire ancoraggio, struttura e spinta verticale all'insieme; una conferma esplicita di tale ruolo ordinatore è il suo permanere nella zona apicale della fabbrica allorquando, smarrita ogni urgenza statica, diviene manifesta la sua pura azione segnica — *Wink* — e concettuale.

È curioso come l'albero abbia dominato la realtà occidentale e tutto il pensiero occidentale, dalla botanica alla biologia, l'anatomia, ma anche la gnoseologia, la teologia, l'ontologia, tutta la filosofia [...]: il fondamento-radice, Grund, roots e foundations.

Questa nota espunta da *Mille plateaux*³⁴ introduce un tema che risulta essere di grande intesse nella decifrazione

cesso: 08/2017).

³³ Yung Ho Chang / FCJZ, *Vertical Glass House Description*.

³⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions du Seuil, Paris 1980, (trad. it. G. Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, 27, Castelvecchi, Roma 2003).

dell'opera; se *punctum crucis* di quest'ultima può essere individuato nel rapporto, perentorio quanto incisivo, che essa allestisce tra suo abito corporeo e luce naturale, tuttavia tale luogo sorgivo del disegno occorre perimetrarlo nei confini più vasti di un dialogo — e di un confronto — tra motivi occidentali e persistenze orientali³⁵. Una propensione allo scambio e all'incrocio dei temi e delle attitudini testimoniata, in prima istanza, dalla biografia stessa dell'autore — e ciò senza volere costringere in una corrispondenza univoca la vita e l'opera. Yung Ho Chang, nato a Pechino nel 1956, conclusi i suoi studi (Master's Degree of Architecture presso l'Università della California a Berkeley) ha insegnato per oltre una decade negli Stati Uniti prima di tornare in patria e aprire con Lu Lijia, nel 1993, l'Atelier FCJZ (Fei Chang Jian Zhu)³⁶, primo studio indipendente del paese; tra il 2005 e il 2010 è stato a capo del Department of Architecture al MIT di Cambridge³⁷, e parallela all'attività di docenza, costante è stato

³⁵ Sulla legittimità di riconoscere una molteplicità irriducibile nel cuore della *Kultur* vale per queste pagine la premessa: “la cultura non può esistere unicamente al singolare e la pluralità, lungi dal costituirne semplicemente una variazione, gli è consustanziale. Infatti, se da un lato vediamo le culture prendere in prestito l'una dall'altra, assimilare, fondersi in insieme più ampi, annullare le proprie specificità e infine uniformarsi, allo stesso tempo osserviamo anche la dinamica inversa, quella di una continua ri-specificazione e ri-individuazione. Esse continuano a subire un effetto di globalizzazione e, contestualmente, a ricostituirsi nella loro dimensione locale: la cultura è, infatti, sempre legata al contesto di appartenenza, a un ‘ambiente’ diceva Nietzsche: rappresenta di fatto una questione *eco-logica*”. François Jullien, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, Paris 2008 (trad. it. B. Piccioli Fioroni e A. De Michele, *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*, Laterza, Roma Bari 2010, p. 154).

³⁶ Una sigla traducibile come “architettura singolare, rara, non usuale”.

³⁷ Continua e prolungata è la presenza del Nostro nel mondo accade-

l'impegno di conferenziere, analogo di un antico 'consigliere itinerante' *You shi*: Yale, Princeton, Cornell, SCI-Arc, Penn, Berkeley, Berlage Institute di Rotterdam, Chinese University di Hong Kong, Hong Kong University e Tunghai University, Taiwan. È in tale *métissage* di contesti, esperienze e contributi critici che l'atelier ha solidificato gradualmente la propria fisionomia e le proprie tipologie di intervento:

in the past fifteen years, we have developed a body of work that ranges from interior design, building design, urban design, master planning, to art installation. In the process, our trajectory does go beyond a basic agenda from time to time, and ventures into the realms of culture, ecology, economy, and social/urban issues. This exhibition tries to map the development of FCJZ comprehensively and also includes a retrospective glimpse into some of the more hermetic design research I did prior to returning to China in order to establish the evolution of certain recurring ideas in our work³⁸.

La *Vertical Glass House* è caso studio esemplare nel suo porsi come campione di ricerca e sperimentazione e dunque *exemplum* del tutto estraneo sia alla produzione edilizia corrente — incardinata al dato quantitativo, alla rendi-

mico statunitense con le seguenti cariche assunte: 2005-2010: Head and Professor, Architecture Department, MIT; 2004: Eliel Saarinen Chair Professor, University of Michigan; University Visiting Professor, Tongji University, Shanghai; 2002: Kenzo Tange Chair Professor, Graduate School of Design, Harvard University; 1999-present: Founding Head and Professor, Graduate Center of Architecture, Peking University; 1993-1996: Assistant Professor, Rice University; 1990-1992: Visiting Assistant Professor, University of California at Berkeley; 1988-1990: Visiting Assistant Professor, University of Michigan; 1985-1988: Assistant Professor, Ball State University.

³⁸ Yung Ho Chang, *Develop: The Architecture of Yung Ho Chang/Atelier FCJZ, SA+P, MIT School of Architecture+Planning*, February 15/April 13 2007.

ta finanziaria e alla velocità di esecuzione — sia alle strategie riferibili agli uffici-vettore della globalizzazione socio-economica — con il loro innovazionismo congenito, il cui unico fine sta nell'imporre il segno inedito e autoreferenziale, cifra dell'*Iconic Building*:

I believe architecture is something more down to earth, and ultimately relates to how people live. Although I've done my share in some way, I don't think architects can just fly around and build structures anywhere, but rather they need to anchor themselves in one place. For example, you say Italian architects can still be the Marco Polos of today, and come to Beijing and stay for a year... and then there are actually Italian architects here, working and so on... but I'm suspicious of global practice. They may produce a very glorious kind of architecture, but it's not architecture that would belong somewhere. That being said, I think jet setters is very much a result of evolution. When I was younger, I remember I was so envious seeing the stars of my days talking about doing little sketches on their flights between locations, and that was the time for the architect to be creative. Now I would say what a lousy idea. You should really sit in your studio and work with materials and with your team³⁹.

³⁹ *Interview with Yung Ho Chang of Atelier FCJZ in «Design Boom», 25 settembre 2012. Una stanzialità che si specchia nella sede che accoglie l'atelier di Chang a Pechino, così raccontato dall'architetto: “Due to the experimental nature of our practice, we need outdoor spaces to conduct construction studies and store material samples. As someone who was born and grew up in Beijing, I always enjoy courtyard. What we have now is not exactly a courtyard in the traditional sense but rather a vegetable garden with old single-story building on its north side on the outskirts of Beijing. In the garden, we grow cucumber, peas, tomatoes, sunflowers, etc. for our lunch and to snack on. From where we are, one does not find another building in sight. For an office that is intensely interested in urbanism, such setting might be too rural; however, I do think our work have been benefited from the tranquility of the environment. In the end, work habit overlaps life style”. In Atelier Feichang Jianzhu, cfr. http://www.chinese-architects.com/en/feichang/source:index_a_z/category:1/index:10/count:75 (ultimo accesso: 06/2016).*

Metamorfosi

Wen-hua è termine cinese che vale l'endiadi cultura-trasformazione e che può essere accostato-dipanato alla fatica della traduzione vale a dire alla

trasposizione di una lingua nell'altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte religioni di eguaglianza e di somiglianza, misura la traduzione⁴⁰.

Un campo semantico che possiamo associare alla *Vertical Glass House* e al suo aver origine in una *segnatura storica* del Moderno stesso; sono gli stessi autori a sottolineare questa provenienza, questa linea genealogica, ma al contempo tale debito è come riscattato dalle alterazioni e dagli scuotimenti, dalle metamorfosi e dai sommovimenti, cui viene con risolutezza sottoposta:

[la casa, n.d.r.] *discusses the notion of transparency in verticality while serving as a critic of Modernist transparency in horizontality or a glass house that always opens to landscape and provides no privacy. While turning the classic glass house 90 degrees, Vertical Glass House is on one hand spiritual: With enclosed walls and transparent floors as well as roof, the house opens to the sky and the earth, positions the inhabitant right in the middle, and creates a place for meditation*⁴¹.

Vertical Glass House partecipa di questa vicenda, apportando un'inedita *Raumproblematik* rammemorante l'an-

⁴⁰ "Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen. Kontinua der Verwandlung, nicht abstrakte Gleichheit — und Ähnlichkeitsbezirke durchmisst die Übersetzung". Walter Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 140-157 (trad. it. R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 64).

⁴¹ Yung Ho Chang / FCJZ, *Vertical...*, op. cit.

ti-funzionalismo fiabesco scheerbartiano, il simbolismo emancipativo della *Glasmotopie* di Bruno Taut, l'elementarismo immanente di Adolf Behne⁴². Le murature cieche impediscono ogni estroflessione ed ex-pressione lasciando che l'introspezione sia sporadicamente violata da vedute fortuite quanto accidentate: salvaguardia di un *Leibraum* riservato e spoglio come il calcestruzzo levigato eretto per sottrarlo al resto, allo spazio equivalente e senza qualità della *Großstadt*

*Vertical transparency visually connects all the utilities, ductworks, furniture pieces on different levels, as well as the staircase, into a system of domesticity and provides another reading of the modern theory of "Architecture as living machine"*⁴³.

Entrato al primo livello da un portone di ferro, l'ospite è immerso in un pozzo celeste, un cavo percorso da relazioni percettive fluttuanti tutte sul solo asse verticale. Una polarità che si dispiega nella giunzione-transizione di-tra terra e cielo, di-tra limitato e illimitato, di-tra basso e alto, di-tra scuro e luminoso, di-tra chiuso e aperto, di-tra fisso e mobile, di-tra costante e cangiante: le tante specie del nesso arcaico sussistente tra spazio costruito — i lineamenti e le materie — e spazio uranico — l'aria e la luce (di sole, di luna, di stella).

⁴² Adolf Behne, *Glasmotopie*, in «Frühlicht», Heft 1, 1920.

⁴³ Yung Ho Chang / FCJZ, *Vertical...*, op. cit. La *puro-visibilità* di impianti, reti, tubi di scarico, più che retorica o esplorazione del meccanico-tecnologico sembra essere un ribadito *Zeichen der Transparenz*.

SE GUARDO LONTANO NON VEDO
NÉ BOCCIOLI DI CILIEGIO
NÉ FOGLIE COLORATE;
SOLO UNA MODESTA CAPANNA
SULLA COSTA
IMMERSA NEL CREPUSCOLO
D' AUTUNNO .

Fujiwara no Teika (*Shin Kokin Waka Shū*)



Mondialismo

Talvolta quando si cerca di comprendere un manufatto ciò che gradualmente si impone è il lungo filamento delle memorie che lo avvolgono e ciò prescinde dalla magnificenza culturale o sociale a esso attribuita dalla *doxa*; come un passo di monte dove numerosi sentieri convergono, l'opera è allora il punto di incontro e l'incrocio di sparpagliati indizi, di lasciti, di storie anche molto distanti tra loro.

Nel caso di studio tale prerogativa ha valore massimo allorquando essa appare esito maturo della *mondialità* se a tale dicitura affideremo, con Édouard Glissant, il senso delle molteplici interrelazioni e mescolanze che percorrono e innervano gli intervalli della contemporaneità. Lo scritto che segue ne proverà solo una, tra molte, immaginando una genealogia lontana nelle geografie e nei tempi: finissimi legami e leggere tramature sospese nel vuoto/*śūnyatā*.

Paesaggi

per mezzo di un pennellino ricreare l'immenso corpo del Vuoto. (Wang Wei, 699-759)

Dodici vedute di un paesaggio (Shan-shui shih-erh-ching), conosciuto anche come *Dodici vedute da una capanna coperta di paglia*¹ è un rotolo di seta conservato presso il Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO, catalogo 32-159/2 East Asian Art². Il rotolo, 28 centimetri per circa 231, è solo un avanzo, ciò che resta di un racconto che doveva essere più esteso e scandito secondo dodici scene e che oggi appare ritmato secondo quattro sezioni — “Montagne distanti e oche selvagge”, “Tornando con il traghetto al villaggio nebbioso”, “Il pescatore suona tranquillo il flauto”, “Fare ancora su una banchina nebbiosa al crepuscolo” — in accordo a titolazioni con la scrittura dell'imperatore Li-tsung (regno 1225-1264). Il dipinto reca la firma di Xia Gui, Hsia Kuei nella romanizzazione Wade-Giles; di questo autore conosciamo ben poco: originario di Qiantang, ora Hangzhou nella provincia di Zhejiang, in un arco di tempo tra il 1180 e il 1224 svolse la sua attività professionale presso l'Accademia di Pittura Hang-tcheou divenendo *daizhao* (letteralmente “funzionario in attesa di ordini”) e insignito della Cintura d'oro, massima onorificenza di corte.

Shan shui, montagna(e)-acqua(e), è la sineddoche che fissa il termine cinese per paesaggio; nell'opera in questio-

¹ Cfr. <https://scrolls.uchicago.edu/scroll/twelve-views-landscape> (ultimo accesso: 04/2017).

² Cfr. <http://search.nelsonatkins.org/collections/objectview.cfm?Start=1&ret=1&objectid=29474&e067ea04cd52b94e-C4EC62F0-9D36-E-DF5-085F73B55466597D> (ultimo accesso: 04/2017).

ne ciò è reso fedelmente per tramite di una “distanza piatta”, *p'ing-yuan*, e secondo la modalità di lettura doppia propria di questo formato. Parallelo allo scorrere della seta da una mano all'altra il viaggio intrapreso dall'osservatore alterna i profili dei rilievi alla distesa del fiume, determinando un dolce andamento a sinusoidale pur nell'incertezza dei singoli episodi che lo attendono allo squadernarsi del nastro; se dall'insieme si transita alle quattro scene, *huaxin*, si può riconoscere una certa costanza della sintassi compositiva — detta *di un solo angolo*³ — con la diagonale assunta risolutamente come asse su cui impostare l'equilibrio delle forze, dei vettori agenti. Un procedere che da cifra personale diviene patrimonio di scuola, formula metodologica, riscontrabile in altri autori e in Ma Yuan. *Le dodici vedute* sono pittura *shui-mo-hua*, ovvero pittura monocroma in inchiostro. Il tenace vincolo esercitato da una tecnica così ridotta nei suoi strumenti ha germogliato una sorprendente articolazione e variazione del *ductus*; al pari di altre tradizioni anche per i pittori della dinastia Song meridionale il mestiere comprende lo studio e la realizzazione degli stessi mezzi di produzione: è nota la cura di Xia nell'impiego di “pennelli spezzati” o la predilezione per setole ormai consuete, la cui grafia è impronta immanente del disfacersi, del trapassare, del lento procedere delle cose verso il nulla. Da qui lo *t'sun* “a colpo d'ascia”, il tracciato secco, duro, perentorio e da qui la macchia, la *nuance*, lo spandersi libero solo parzialmente controllato dell'inchiostro diluito sulla tessitura del sup-

³ Laurence Sickman Alexander Soper, *The Art and the Architecture of China*, Penguin Books, Harmondsworth 1956 (trad. it. V. Defendi, *L'arte e l'architettura cinese*, Einaudi, Torino 1969, p. 172).

porto. La seta è il campo su cui agiscono spinte opposte che mai trovano compimento: è linea, ovvero vocazione alla struttura stabile e al suo primo motore, il pensiero; è alone, ovvero fascinazione per l'evanescente, l'imprevisto, l'impensato. Dalle masse brillanti, dai neri concentrati quanto profondi del primo piano — giù nel basso le minute fenditure di una roccia o la chioma di un albero — al lento, progressivo, svanire del segno — lassù in alto una cima di monte o la barca di pescatori ormai persa nei vapori della nebbia — l'opera è come vivificata, ritmata dai ripetuti salti percettivi che la attraversano. Nel XIII secolo a tale procedere asimmetrico dal certo all'incerto, dal solido all'aereo, fu dato un nome: “quelli che dipingono un solo angolo su quattro”. Possiamo supporre che tale strategia sia stata adottata anche per meglio aderire al dato oggettivo, frutto di uno sguardo partecipe e “per una percezione profonda della natura”⁴. Rimane tuttavia un dato eccedente la stessa invenzione di una prospettiva atmosferica circa tre secoli prima delle teorizzazioni occidentali, o la preoccupazione per una mimesi sempre più sottile e raffinata nella sua ansia per il vero. Seguendo le chiazze cariche di chiaroscuro e i deboli, velocissimi tocchi *mulu* che affollano i piani lontani si apprezza come essi si estinguano lasciando amplissime aree di non-pittura; è un passo doppio, un movimento in parallelo: la drastica selezione dei temi, degli spunti, compiuta sul ricco repertorio degli “antichi maestri” T'ang è anche riduzione dello stesso dipingere, dello stesso operare dell'artista. Il passag-

⁴ Sherman E. Lee, *Chinese Landscape Painting*, Cleveland Museum of Art, 1954.

gio dal pieno al vuoto non è solo allegoria, alchimia illusionistica o predilezione di stile e lingua, ma si dà direttamente nella spazialità fenomenica della tela, là dove alla rappresentazione succede la muta evidenza di un accadimento — la sparizione pittorica dell'orizzonte nella bruma, la sparizione della pittura *tout court* nel *continuum* del supporto. In tal modo una ricerca iniziata per cogliere con sempre maggiore forza il *li* — l'energia sotterranea che come uno scheletro sorregge il mondo e le cose — è innanzitutto interrogazione, indugio sulle polarità di visibile e invisibile, distinto e indistinto, esteriore e interiore. Pittura “tra c'è e non c'è” — *you wu* —, *ars* magistrale dell'Inespresso⁵.

Una capanna

(permane al risveglio) una traccia di sogno: remota è la luna
fumi per il tè (si levano)
(Bashō, *Nozarashi Kikō*, *Note di viaggio di un teschio*,
1685)

Il Padiglione della Pioggia sorge appartato nel parco del castello di s'Gravenwezel, dal 1984 residenza della famiglia del *connoisseur d'art* (o per rimanere alla terminologia concettuale giapponese: “persona del *suki*”, vale a dire persona appassionata d'arte, *sukimono*, collezionista e conoscitore...) Axel Vervoordt⁶. L'abituro è stato disegnato

⁵ Su questi temi cfr. François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Editions de Seuil, Paris 2003 (trad. it. M. Ghilardi, *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla editore, Vicenza 2004).

⁶ Axel Vervoordt, *The Story of a Style*, Assouline, 2001 (edizioni in inglese, francese e olandese); Axel Vervoordt, *Timeless Interiors*, Thames and Hudson, London 2007 (edizioni in inglese, francese, olandese e tedesco); *Artempo. Where Time Becomes Art*, MER, 2007 (edizioni in inglese e ita-

da Tatsuro Miki (Mood Architecture) e presenta dimensioni modestissime — circa 250x300x340 centimetri — ma nel comprenderne i motivi lo si deve intendere indissolubilmente partecipe del suo intorno, *soto roji*, e in armonia con esso — *shizen*. In tal modo il lago e il sentiero di accesso, i rododendri e le azalee, la possente faggeta e le radure ineriscono alla costruzione, ne sono fattori costitutivi secondo un intreccio che non può essere ridotto alla logica elementare oggetto-sfondo o a una preoccupazione di arricchimento, di ornamentazione. Nella letteratura antica il transito attraverso il *roji* (*ro*: “scoperto”, *ji*: “terra”, terra scoperta e anche “sentiero occidentale” o “sentiero di rugiada” e per estensione il giardino stesso) è assimilato a una pausa, una cesura nel tempo e nello spazio necessaria al visitatore per liberarsi dagli affanni quotidiani e per far “cadere la polvere dalla mente”, lasciandola calma e limpida. Oltre ogni determinazione fisica il giardino traduce quella volontà di distacco e sospensione dall’obbligo sociale e dal mondano (*zoku*) che è stata approssimata al concetto di *fūryū*⁷ a cui si accompagna il desiderio (di rango intellettuale quanto di tenore emotivo)

liano); *Accademia. Qui es-tu?*, MER, 2008 (edizioni in inglese e francese); *In-finitum*, MER, 2009 (edizioni in inglese e italiano); *TRA. Edge of Becoming*, MER, 2011 (edizioni in inglese e italiano); Axel Vervoordt, *Wabi inspirations*, Flammarion, Paris 2010 (edizioni in inglese, francese, olandese, italiano e tedesco).

⁷ Termine dalle molte implicazioni qui impieghiamo nei suoi portati di separazione e di ascesi, immersione nella bellezza, sentimento di adesione e di intimità con la natura; cfr. Kuku Shūzō, *Fūryū ni kan-suru ikkōsat-su*, 1937 (trad. it. L. Marinucci, *Sul vento che scorre. Per una filosofia dello haiku (una riflessione sul fūryū)*, Il Melangolo, Genova 2012). Il giardino del tè risale alla transizione tra periodo Muromachi e periodo Azuchi-Momoyama, XVI sec., cfr. Sophie Walker, *The Japanese Garden*, Phaidon, London 2017 (trad. it. A. Gallo, I. Insera, B. Venturi, *Il giardino giapponese*, Phaidon/L'ippocampo, Milano 2018, pp. 198-221).

di adesione/fusione con la natura “creata-creante” (zōka) poiché è di ogni autentica arte assecondare i movimenti del cosmo ed esser sodale delle quattro stagioni⁸.

L’artificio, dunque, appare diretta trasformazione e manipolazione di ciò che l’universo naturale può donare: il fabbricare è un processo che depotenzia i salti e le interruzioni palesi, consegnandosi nell’ordine della metamorfosi continua, del graduale trapasso. I tronchi che accompagnano discreti il *détour* sono analoghi di quelli appena sbizzati che sostengono puntualmente la copertura, alle cui linee accidentate si adatta, con docile plasticità, un tamponamento grezzo di fango e terra. L’attacco tra le pietre di fondazione e i pilastri affiora sul piano di campagna, come da consolidata sapienza costruttiva.

Progenitori del padiglione sono il *sōan*, l’eremo isolato del monaco, del poeta, del pellegrino e il *chashitsu*, la stanza predisposta per il *cha-no-yu*, la cerimonia del tè⁹. In un gioco sottile fatto di rimandi e di scostamenti il disegno rivela una comunanza non irrigidita nella ripetizione; una parentela, una discendenza che salva l’unicità e l’autonomia delle singole gemmazioni.

⁸ “In ogni arte giapponese — nelle poesie brevi (*waka*) e nello *haiku*, nella calligrafia, nell’architettura, nella cerimonia del tè, nella via dei fiori (*kado*), nella progettazione di giardini — lo scopo è la fusione unificante di arti e natura” Kuki Shūzō; il riferimento va al *Piccolo manoscritto nella bisaccia* (*Oi no kobumi*) di Matsuo Bashō (trad. it. L. Origlia, SE, Milano 2000, p. 29).

⁹ La decisione di dedicare una costruzione indipendente per lo svolgimento della cerimonia o culto o arte del tè è fatta risalire al monaco buddhista Murata Jūkō (o Shūkō 1423-1502): un prototipo organizzato nella dimensione, poi divenuta esemplare dal periodo Edo, di quattro tatami e mezzo (circa 9 mq) denominata anche “piccola stanza”, *kazashiki*; cfr. Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (1906), Dover Publications, New York 1964 (trad. it. L. Gentili, *Lo Zen e la cerimonia del Tè*, SE, Milano 1995); Aldo Tollini, *La cultura del Tè in Giappone*, Einaudi, Torino 2014.

La maglia strutturale è un calco della sintassi distributiva: il recesso di entrata e uno stretto locale di servizio — *katte* — occupano un terzo della composizione; assente la *mizuya*, la cucina per la preparazione di dolci e vivande. Una compatta ombreggiatura eccentrica rivela tale ordito sul fronte a settentrione. Una travatura, possente e squadrata, segna con nettezza uno stacco dal suolo di circa 40 centimetri, lasciando a una pietra isolata — *fumi-ishi* — il compito di rendere evidente la soglia, il punto di passaggio. Termina il costruito di facciata una panca di legno lunga poco più di un metro disposta sotto l'ampio aggetto della falda; occasione per prolungare l'attesa è allusione del tradizionale *koshikake machiai*, il luogo di sosta dove gli ospiti del maestro — l'"uomo del tè", *chajin* — si preparavano all'ingresso.

L'ambiente principale è raggiunto per tramite di un'unica porta ribassata al pari di un antico "ingresso a carponi", *nijiriguchi*¹⁰ (un episodio tanto trascurabile quanto carico di significati e di sottintesi nella Via del tè). Il taglio è come raddoppiato sul fronte opposto da una buca quasi quadrata disposta alla quota del pavimento — quest'ultimo coperto da un piano continuo di listoni in legno di faggio non trattati. La stanza è una "piccola stanza", un *koma* ("luogo racchiuso") di lato 190 centimetri privo di arredi mobili; non è scandito dalle geometrie di qualsivoglia tipologia di *tatami*¹¹ ma il suo profilo può essere ap-

¹⁰ Altra denominazione: *kuguriguchi*, "porta che necessita di doversi abbassare per entrare", in A. Tollini, *La cultura del Tè...*, op. cit., p. 184.

¹¹ Tappeto rettangolo composto da strati di stoppie di riso e rivestito con giunco intrecciato; rifinito sui bordi con una passamaneria usualmente di colore scuro. Dimensioni: lunghezza 1,818 m, larghezza 0,909 m, spessore circa 5 cm. Il suo ripetuto impiego ha trasformato il *tatami* in un'unica

prossimato all'impiego di una doppia stuoia — misura di alto lignaggio che richiama la *wabicha* (tè *wabi*) minima immaginata e predisposta dal *meijin* Sen-no-Sōeki Rikyū (1522-91). Alcuni episodi la circondano: su un lato una nicchia (*tokodana*) nel muro per contenere gli utensili su mensola (*chigaidana*) — poco oltre il *tokonoma*. L'alcova presenta il fusto di una pianta di vite lievemente scentrato, ciò che resta degli antichi pilastri, *hashira*, e il suo unico abitante è una ciotola brunita proveniente dall'Egitto predinastico: assieme determinano lo spazio di massimo stimolo mentale dell'*honseki*, oltre che dichiarare nel modo più esplicito la passione dell'ospitante per la bellezza racchiusa nelle cose, negli oggetti umili ma carichi di tempo, *monosuki*. Il deciso smussamento degli angoli interni della rientranza intensifica l'idea dello scavo e rimanda al *murodoko*, il capostipite presente nella camera da tè Tai-an (1583) nel tempio di Myōki-an a Ōyamazaki-chō, Kyōto¹². Affianca il vano di ingresso un camino la cui bocca poggia direttamente sul pavimento. Assente il *ro*, lo scasso abitualmente predisposto per il fuoco invernale, immaginato, viceversa, nei primi disegni di studio al centro del vano secondo l'usuale prassi.

La luce naturale raggiunge la stanza senza essere filtrata da schermi di carta traslucidi o fitti framezzi di canne; nonostante ciò, a causa delle ridotte dimensioni dell'unica bassa finestra a occidente, l'ambiente riposa in una densa, morbida penombra — la capanna è come avvolta in una

tà di misura (*jō*) per fissare la dimensione della stanza nella casa tradizionale giapponese (due, quattro e mezzo, sei, otto *tatami*).

¹² Cfr. Francesco Montagnana Tadahiko Hayashi Yoshikatzu Hayashi, *La casa del tè. Gli spazi del vuoto e dell'inatteso*, Electa, Milano 2009, pp. 44-53.

fitta tramatura vegetale fatta di arbusti, ramaglie, fogliami che, molto più dei venerabili pini di Onoe cantati dalla letteratura, la proteggono dai raggi del sole. Da una breccia sul soffitto spiove fioco del lucre sulla parete ruvida e scura del *tokonoma*. Lo stesso ingresso, allontanato da una percezione immediata dal basso spiovente del tetto e dall'ambito di servizio, appare come “una porta di buio”, *yami no mon* (Kyorai): varcata la soglia

dal soffitto al pavimento, tutto è di colore tenue [...] la patina del tempo avvolge ogni cosa; è proibito qualunque oggetto che possa far pensare a un acquisto recente, con un'unica eccezione: il mestolo di bambù e il tovagliolo di lino, entrambi nuovi e immacolati¹³.

Per la struttura lignea portante e le travature del tetto si sono impiegati fusti, nella generalità dei casi di rododendro, scortecciati e non verniciati — il radicale richiamo al principio estetico della sincerità-*makoto*:

Nell'abitazione le colonne portanti di pino [...] siano come sono per loro natura, storte o dritte, quadrate o rotonde sia verticalmente che orizzontalmente. Si lascino come sono, nuove o vecchie, leggere o pesanti, lunghe o corte, larghe o strette [...] e dove sono rovinate si riparinino come si può...¹⁴

Nei primi appunti di lavoro il manto di copertura è secondo consuetudine un *warabuki*; in fase di cantiere la prevista spessa coltre di paglia è stata sostituita con tavole sovrapposte.

Molto contenute tutte le altezze: meno di 3 metri e mezzo al colmo e poco più di 2 metri alla quota della gronda.

¹³ Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, op. cit., p. 50.

¹⁴ Sen no Sōtan, *Sazen dōichimi, Il Tè e lo Zen hanno lo stesso sapore*, in A. Tollini, *La cultura del Tè...*, op. cit., pp. 171-172.

Il filo sottile

Qui, Śāriputra, la vacuità è forma, la forma è vacuità
(*Prajñāpāramitā — hrdaya Sūtra*)

Occorreva un filo sottile (*hosoki hitosuji*) secondo Bashō per raggiungere il fondo delle cose. Nel caso nostro annotiamo il permanere di una specifica tensione tra la scrittura progettuale — con i suoi portati di precisione, razionalità, controllo — e la fabbrica, intesa come occasione per rendere manifesta la sinestesia propria di ogni fenomeno mondano. Un traslato derivato direttamente dal *chadō* del XVI secolo, quando l'esatta, misurata danza dei gesti e dei movimenti del cultore del tè sbalzavano dal piano di un universo imperfetto e mai completo fatto di materie intrise di patine, aloni, consunzioni, logoramenti. La sintassi dell'impermanente, dell'instabile, dell'inconsistente (*anicca/mujō*) che apparenta la capanna al temporaneo riparo del viandante, al guscio caduco dell'eremita, *kari no yadori*:

scorre incessante il fiume e la sua acqua non è mai la stessa. Nelle sacche, le bolle là si formano qui si dissolvono, non una di esse rimane per molto: così è per l'uomo e la sua abitazione¹⁵.

Un incrocio di intenzionalità e caso, determinazioni e imprevisti, previsioni e accidenti. Il permanere algido della forma dirimpetto alla caducità “calda come giada” dell'evento.

Dal periodo *Muromachi* (1393-1573) la letteratura artistica ha comunemente identificato i caratteri di austerità, ri-

¹⁵ Kamo no Chōmei, *Hōjōki*, 1212 (trad. it. F. Fraccaro, *Ricordi di un eremo*, Marsilio, Venezia 1991, p. 53).

gore, rusticità quali principi ispiratori del *wabi*¹⁶ — “un attivo apprezzamento estetico della povertà” per Suzuki Daisetsu — associando poi a esso quello specifico sentimento della struggente solitudine e della bellezza fuggevole che già nel Giappone del XII secolo i poeti e i monaci pellegrini chiamavano *sabi* (dal verbo *sabiru*, decadere, perdere freschezza, usurarsi, e *sabishisa*, solitudine, *sabi* indica le cose che hanno acquistato una fragile bellezza col/nel tempo, nel suo incessante fluire. Al pari di molti lemmi appartenenti al vocabolario d’arte giapponese anche *sabi* è investito da portati filosofico-religiosi più vasti quali la tensione tra il transeunte e l’eterno, il particolare e l’universale, il relativo e l’assoluto...):

Nella dimora montana
 alla fine dell’autunno
 comprendo
 come sia triste
 il vento che secca le foglie.
 Satō Norikiyo, Saigyō(1118-1190)¹⁷

È tuttavia opportuno rilevare come tale inflessibile con-

¹⁶ Parola dalle molteplici connotazioni etico/estetiche *wabi*, in origine “tristezza”, “insufficienza” e “solitudine”, sta anche a indicare in alcuni autori, quali il maestro dell’arte dello *haiku* Matsuo Bashō (1644-1694), “quiete” e “sobrietà”; nel quadro dei valori estetici è l’antonimo di *sōrei* (magnificenza, sfarzo) ed è fondamento spirituale dell’arte del Tè promossa da Rikyū. Sulla portata del vocabolario estetico giapponese vedi: Hisamatsu Sen’ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963; sul termine *wabi* vedi: Haga Koshiro, *The Wabi Aesthetic through the Ages*, in *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, a cura di N.G. Hume, State University of New York Press, Albany 1995; Andrew Juniper, *Wabi sabi. The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, Tokyo, Rutland, Singapore 2003; Donald Richie, *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley 2007 (trad. it. G. Tonoli, *Sull’estetica giapponese*, Lindau, Torino 2009).

¹⁷ *Storia di Saigyō*, a cura di L. Origlia, Einaudi, Torino 2010, p. 32.

cisione espressiva, *yohaku*¹⁸, tale procedere per sottrazione e per severa spoliatura del superfluo non si risolve in discredito del consistere materiale della cosa, quest'ultima mai ridotta o mortificata dal purismo del *disegno* o da un'adesione a modelli ideal-tipici. L'essenziale, in tale regione di senso, non potrà mai ritrarsi dalla concretezza, immanente e irripetibile, di quel segno, di quell'inflessione di colore, di quel timbro del suono, di quel sapore, di quell'odore, di quelle trasparenze, di quelle opacità, di quelle corruzioni. Risiede in questo schietto protagonismo della singolarità irriducibile il segreto della radicale intimità e con-passione che pervadono l'*intérieur*.

La *sukiya*, la camera da tè, fu battezzata da Kakuzō Okakura "dimora dell'asimmetrico" e "dimora del vuoto"; appellativi confacenti anche al Padiglione della Pioggia e, più in generale, all'eleganza disadorna, *sosō*, di molti spazi allestiti da Axel Vervoordt.

Polisemia dell'esperienza della vacuità: è prevalenza di luci mitigate, soffuse, portatrici di mille gradazioni di buio da cui emergono e dileguano rari, isolati oggetti (quasi la trascrizione nella percezione dell'allusione, del ricorso all'accenno contrapposto all'espresso, al pienamente manifesto¹⁹); è la tinta esausta delle infinite tonalità grigie delle superfici che le stagioni incessantemente trasmutano; è il non-detto, il non-completo, il non-perfetto mai emendabile e dunque, *a fortiori ratione*, da cogliere, coltivare e preservare; è consegnarsi alla ragnatela delle rela-

¹⁸ Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza orientale*, Esedra, Padova 2001.

¹⁹ Arthur Waley, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, Luzac, London 1922.

zioni e delle dipendenze reciproche che, secondo vie misteriose, tessono e ritessono il tappeto del reale; è cura di ciò che “come un sogno” non dura, dell’ *in-stans*, dell’attimo qui e ora irripetibile e transeunte, *ichigo-ichie*, “l’incontro unico che avviene una sola volta nella vita” (come quel sapore, quella fragranza, con quelle persone in quel luogo, a quell’ora in quel giorno...) ²⁰; è pausa, un invito all’attenzione sollecita e all’esser vigile; è fra-mezzo, intervallo e apertura all’accoglienza e al ricovero; è la condizione, il fondo, la potenza da cui l’azione principia e la ricchezza, quieta e inappariscnte, da comprendere e proteggere.

Ma prima ancora di ogni declinazione è la consonanza e l’accordo con la più decisiva delle intuizioni buddhiste ovvero la comune nascita e coesistenza di essere e non-essere.

Écart

Il *cha-no-yu* — ovvero l’acqua calda del tè o la Via del tè, *chadō* o *sadō* — è stato detto attraverso quattro capisaldi: armonia, *wa*, riverenza, *kei*, purezza, *sei*, tranquillità, *jaku* ²¹; ma anche: etichetta, *girei*, socievolezza, *shakō*, pratica ascetica, *shugyō*, arte, *geijutsu* ²². Dentro questi mobili confini, mai definitivamente tracciati, possono albergare soluzioni e sensibilità anche molto distanti tra loro e

²⁰ Ii Naosuke, *Cha no yu ichie shū* (Trattato dell’incontro unico del *cha no yu*) 1857.

²¹ Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Bollingen Foundation, New York 1959 (trad. it. G. Scatasta, *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano 2014, p. 225).

²² Tetsuzō Tanikawa, *Cha no bigaku*, Tankōsha, Kyoto 1977, in Ryōsuke Ōhashi, *Kire. Das Schöne in Japan*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2014 (trad. it. A. Giacomelli, *Kire. Il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017, pp. 123 e segg.).

non meccanicamente riducibili a un'unica lingua o *kata*. Come abbiamo provato a mostrare la dimessa capanna di s'Gravenwezel confida in una tradizione che ne amplifica e ne riverbera l'eco — per fare un solo esempio si consideri come la panca greggia sistemata sotto la tettoia a lato dell'ingresso descritta in precedenza richiami alla mente il padiglione dell'attesa della casa del tè En-nan della scuola Yabunouchi (XVII secolo). Tuttavia questa impalpabile rete di rapporti, di legami, talvolta di più esplicite riproposizioni, seppur coltivata non determina affatto letterali ripescaggi lasciando piena autonomia nella messa a punto degli snodi compositivi e in alcune delle opzioni che forgianno lo spazio. Potremmo enfatizzare questi limitati quanto discreti "scatti" riconoscendo in essi la cifra autoriale dell'intervento ma a ben valutare la loro più determinante efficacia sta nella dilatazione, nell'espansione del campo semantico disponibile. Un ulteriore campione di ciò: è d'uso comune che il *roji* sia cadenzato dalla presenza di rocce. Ricercate e scelte per la loro irriproducibile foggia (la prova provata dell'infinità del mondo fenomenico) non è raro che esse siano state asportate da siti anche molto distanti dalla loro nuova sede. La collocazione delle rocce, apparentemente del tutto naturale, in molti campioni storici era il risultato di una attenta teatralità tesa a rammentare un paesaggio montano dove lo stretto sentiero evocava quelli che conducevano verso i monasteri, i santuari o le povere case di montanari. L'allusione di una via verso un altrove che trascende la sua origine geografica divenendo la tangibile testimonianza di una separazione, di una distanza, di un taglio: dimenticare il mondo e nascondersi nella poesia è stato scritto (iso-

lamento, quiete, concentrazione, contemplazione sono termini che, almeno dal XVI secolo, sono condivisi sia dal lessico più propriamente religioso-spirituale che da quello riferibile alla teità). A s'Gravenwezel, protetta da una fitta faggeta, una teoria di pietre orla un breve tratto del percorso; si tratta di sottili lastre grigio piombo tutte provenienti da contrade della Bretagna abitate già nella preistoria; tali pietre furono raccolte da Vervoort assieme all'amico artigiano Lionel Poilâne e qui sono infisse come segno di vita, quella di Lionel e quella della sua compagna Ibu. Un memoriale tanto reticente quanto intimo, del tutto inedito nel suo assetto formale quanto sotterraneamente complice di una eredità.

Il Padiglione della pioggia è certamente opera elegante e seducente; tuttavia la sua urgenza non risiede nella cifra stilistica né tantomeno in un supposto elitismo del gusto. Nel *Fukurō-nikki* del letterato e monaco buddhista Kagami Shikō (1665-1731) è riportato il commento del poeta Mukai Kyorai (1651-1704) riguardo al fatto che l'autentica eleganza, *fūryū*, non può che dipendere dalle circostanze. E la circostanza in questione — e ciò che muove la nostra attenzione — è l'evidente dis-locazione dell'opera, il suo presentarsi al crocevia tra ipotesi culturali dissimili e come la risultante di un innesto, di un'ermeneutica performativa capace di ri-plasmare, ri-modulare ciò che interpreta²³. Ecco dunque che un periferico, privatissimo episodio architettonico può divenire lo spunto per tornare di nuovo a interrogare la contraddittoria condizione contemporanea fatta di flussi omogeneizzanti e al contempo di sem-

²³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, éditions Galilée, Paris 1993 (trad. it. G. Chiurazzi, *Spettri di Marx*, Cortina, Milano 1994).

pre più estesi processi di contaminazione e ibridazione, negli esiti originali e imprevedibili. Una situazione talvolta paradossale dove a un falso, quanto violento e impositivo, neo-universalismo responsabile di cancellazioni e riduzioni all'identico, si affiancano processi, sempre più estesi e marcati, di creolizzazione dell'ecumene globale. Questa la cornice poi che comprende i diffusi e regressivi ripiegamenti identitari, tette *retrotopie*²⁴ saldate alle allucinazioni di una cattiva coscienza incapace di reggere sia le spinte all'omogeneo di qualsivoglia standardizzazione che la moltiplicazione indefinita delle *Kultur*; un "particolarismo" del tutto ingenuo e consolatorio in equilibrio simbiotico e in reciproco specchiamento con la *Mobilmachung* generale: i punti estremi di uno stesso arco.

Sono state più volte denunciate le ristrettezze di analisi e le ambiguità nei comportamenti derivate da indirizzi di stampo monoculturale (gli strascichi di un etnocentrismo mai esaurito) o da certo multiculturalismo liberale (un relativismo passivo e vago che stabilisce il diritto all'essere differente e al contempo l'essere indifferente verso le altre differenze²⁵) e si sono proposte vie in direzione di un maturo e storicamente giustificato interculturalismo²⁶. Le densità culturali sono infatti la somma, straordinariamen-

²⁴ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Polity Press, Cambridge MA 2017 (trad. it. M. Cupellaro, *Retrotopia*, Laterza, Roma Bari 2018).

²⁵ Fred Constant, *Le multiculturalisme*, Flammarion, Paris 2000. È facile intravedere come tale ostentata neutralità sia di matrice ideologica e mascheri nel concreto l'occupazione "su scala mondiale di modi di pensare, agire, comunicare, produrre e consumare concepiti e sviluppati nell'Occidente industrializzato e tecnologicamente avanzato" (G. Pasqualotto).

²⁶ Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra oriente e occidente*, Mimesis, Milano Udine 2011; Marcello Ghilardi, *Filosofia dell'interculturalità*, Morcelliana, Brescia 2012.

te complessa e mai ripetuta, di correlazioni, di integrazioni, di sovrapposizioni, di erosioni fra plurime declinazioni culturali²⁷. Densità porose mai chiuse in compiutezze stabili o “sostanze” definitive, al punto che lo stesso concetto di identità, a uno sguardo meno superficiale, si presenta molto difficile da profilare e circoscrivere se la si vuol seguire nella sua vitale motilità, sfuggendo a chimere di matrice essenzialistica o a favolistiche mitologie atemporali²⁸. Riguardo a ciò vale menzionare come le ricerche condotte nel continente africano da Jean-Loup Amselle abbiano rovesciato alcune prospettive consolidate, individuando nel meticcio una condizione antropologica primigenia fatta di ininterrotti scambi e interferenze; un amalgama, un *continuum* solo successivamente frazionato, distinto a favore di congelate classificazioni, monolitiche etnicizzazioni sovente imposte dall'esterno²⁹. Un'ipotesi transculturale si insedia tra il polo

dell'*atomismo culturale*, in base al quale ogni singola cultura viene ritenuta autonoma e autoctona, isolata e indipendente; e quello dell'*indifferenza culturale*, in base alla quale ogni singola cultura viene considerata priva di differenze specifiche, al punto che le tradizioni che presiedono ai modi di comunicare, di agire e di costruire [...] vengono ritenute come ostacoli al progresso e alla diffusione del benessere³⁰.

²⁷ Francesco Remotti, *Riflessioni sulla densità culturale*, in “Passaggi. Rivista Italiana di Scienze Transculturali”, V, 10, 2005, pp. 18-40.

²⁸ Pietro Rossi, *L'identità dell'Europa*, Il Mulino, Bologna 2007; Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma Bari 2010; Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione identità memoria*, Il Mulino, Bologna 2012.

²⁹ Jean-Loup Amselle, *Logique métisses: anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris 1990 (trad. it. M. Aime, *Logiche meticce*, Bollati Boringhieri, Torino 1999).

³⁰ Giangiorgio Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione...*, op. cit., p. 93.

È certo che lo scenario in cui saremo immersi nei prossimi anni sarà connotato dalle “fortune” e dagli “accidenti” di una globalizzazione ubiqua-astratta (deterritorializzata ed estrattiva) e dalle capacità dei saperi situati-materiali di interferire dentro e contro di essa, negoziando nuove mediazioni sociali, nuovo agire linguistico, nuove possibilità di generazione-riproduzione (l’irriducibile potenza ontologica delle singolarità, delle loro moltitudini nella colonizzazione imperiale del capitale).

In tale ordine del discorso riveste per noi vivo interesse la nozione di “scarto” (*écart*) così come si è andata a precisare nel cantiere filosofico di François Jullien³¹. Divergente dai compromessi dell’“umanesimo blando” e da ogni kitsch neo-esotico, la linea teorica di Jullien disarticola la sterile antitesi assimilazione/eterogeneizzazione ritrovando nello “scarto” tra le morfologie culturali esistenti una forza produttiva capace di metterle in tensione reciproca e di determinare un varco, una divaricazione, un “tra”

che non ha luogo, [...] mai isolabile, che non possiede nulla in proprio, che è privo di essenza e di qualità ma proprio per questo è “funzionale”, “comunicativo”, [...] permette di operare³².

³¹ François Jullien, *L'écart et l'entre*, Editions Galilée, Paris 2012 (trad. it. M. Ghilardi, *Contro la comparazione. Lo “scarto” e il “tra” un altro accesso all’alterità*, Mimesis, Milano Udine 2014). Il testo, riproduzione della lezione inaugurale tenutasi per il conferimento della “Cattedra sull’alterità” al Collège d’études mondiales presso la Fondation Maison des sciences de l’homme di Parigi, si offre come prima chiave di accesso alla ricerca di questo autore.

³² François Jullien, *Contro la comparazione...*, op. cit.: “In francese non c’è parola più bella né risorsa migliore, pur così discreta, del verbo *entre-tenir*, “intrattenere”. Tenere dell’*intra-*, tenere grazie al “tra”, avere del “tra” tra le mani. L’intrattenimento (*entretien*) del mondo: ci si applica, infine”, pp. 62-65.

È nella breccia atopica del “tra”, nel suo spaziamento, che si dà l’agibilità per le ripetute traduzioni, i graduali trapassi, le silenziose trasformazioni, le evoluzioni e le ri-categorizzazioni che consentono alle culture di scambiare le primitive coerenze attivando

una *com-prensione* reciproca (in senso stretto: “prendere” l’uno “con” l’altro) e nel far emergere così un raddoppiamento di registri che sono da considerare delle risorse da sfruttare³³.

Nessun depotenziamento e nessuna ipostatizzazione dell’alterità, piuttosto confronto critico, un fine lavoro decostruttivo-ricostruttivo tra distinti ma comunque intelligibili *logoi*

perché ciò che due culture condividono non è tanto assimilabile a un fondo comune (secondo la rassicurante immaginazione di un’origine), quanto piuttosto a una comunicabilità, *Mitteilbarkeit*³⁴.

La relazione, il rapporto con il “lontano”, la sua esplorazione-sfruttamento (*exploration-exploitation*), non è solo arricchimento, avventura gnoseologica o incremento delle reti di significazione, ma costituisce anche la modalità privilegiata per delucidare e rendere più trasparenti le proprie evidenze, il proprio im-pensato, i propri occultamenti, strappandoli dalla stasi di ripetute convenzioni e stanche *consuetudines*: una strategia di (auto)educazione, il ricominciamento pieno di attese di una *Bildung*.

³³ François Jullien, *Le pont des singes (De la diversité à venir). Fécondité culturelle face à identité nationale*, Editions Galilée 2010 (trad. it. V. Di Tommaso, *Il ponte delle scimmie. Sulla diversità che verrà*, Lindau, Torino 2017), p. 46.

³⁴ François Jullien, *De l’universel, de l’uniforme...*, op. cit., p. 151.

Se l'uniforme e il conforme sono le mutilazioni implicite alla sempre più pervasiva connettività planetaria conviene tuttavia riconoscere in essa anche lo strumento, il veicolo per un'apertura nei confronti di universi culturali sin ora elusi/esclusi o destinati all'irrilevanza; lessici concettuali, saperi, inclinazioni, repertori, *téchnai*, materie, eredità che secondo occasione — secondo l'intelligenza del *luogo* e del *momento* — il progetto di architettura è chiamato a mettere in risonanza con il proprio *ethos*, scoprendo in essi le scaturigini di una rinnovata fecondità.

È L'ETERNA E FATALE
TENDENZA MEDITERRANEA AL
SEMPLIFICATO, ALL'AEREO,
ALLA RICCHEZZA FATTA DI
MOBILITÀ PERPETUA, A VOLER
MESCOLATO SEMPRE UN POCO
DI CIELO ALLE COSE DELLA
TERRA E DI MISTERO ALLE
PIÙ PRECISE REALTÀ, A
CREARSI OGNI ORA DELLA VITA
QUOTIDIANA COME STROFA D'UN
MITO POETICO.

Massimo Bontempelli, *Costume*, 1928



MATERIALIA LUMINA
SU ALCUNI MOTIVI NELL'ARCHITETTURA DI
ALBERTO CAMPO BAEZA

Luci

La Madonna col Bambino benedicente e due angeli, più nota come *Madonna di Senigallia*, è opera tra le ultime di Piero della Francesca¹; dipinta con mestica di olio di lino su una tavola di noce di piccolo formato — 61x53,5 centimetri — è opera nella quale si avverte un'eco, anche nella sua fattura materiale, della maniera dei nordici. Con probabilità fu Federico di Montefeltro a commissionarla, seppure non sia certo che essa fosse il dono per sua figlia Giovanna nell'occorrenza del matrimonio di lei con Giovanni della Rovere, cerimonia celebrata con 'pompa persiana' nel 1478 a Roma. Nella domesticità pacifica di un interno bigio i corpi dei quattro protagonisti occupano immoti lo spazio con austerità solenne in un'evidenza fatta di maestosa quanto severa laconicità — un silenzio che trascende l'evento narrato per divenire il silenzio della pittura stessa. Un miracolo segreto, un equilibrio misterioso, davvero un perturbante "accordo fra il monumentale

¹ L'opera, destinata alla chiesa di Santa Maria delle Grazie extra Moenia di Senigallia è conservata dal 1917 presso la Galleria Nazionale della Marche, Palazzo Ducale di Urbino; diverse le ipotesi sulla sua datazione: P. De Vecchi e R. Longhi: 1470; K. Clark: 1472-75; E. Battisti: 1478.

e l'intimo" come ebbe a siglare Roberto Longhi². Se l'occhio abbandona il proscenio, incontra una parete disposta parallela al piano il cui intonaco appare lievemente consunto: ai due estremi, quasi una variazione su un medesimo tema, si aprono due intagli. Annunciata da un portale non molto dissimile da quelli presenti nel Palazzo Ducale a Urbino, una stanza di modestissime dimensioni costruisce una profondità eccentrica, inattesa, solo parzialmente bilanciata dallo scavo dell'armadio a muro alle spalle dell'angelo con la dalmatica rosa

Sebbene l'aria nel suo stato normale di rarefazione non possa avere né figura né colore, tuttavia quando viene condensata può prendere figura e colore, come dimostrano le nubi. E così gli angeli assumono dei corpi aerei condensando l'aria, per virtù divina, quanto è necessario per la configurazione del corpo che essi vogliono assumere³.

Molta storiografia ha rilevato un grado maggiore di libertà compositiva nel *corpus* tardo dell'autore di Sansepolcro; possiamo ipotizzare che questa inserzione sia stata lo strumento capace di fissare con precisione fredda una determinata morfologia spaziale, un segno — parallelo ai *minima* delle vesti e degli arredi — di verosimiglianza, di spigliato naturalismo. Tuttavia non abbiamo fatto ancora cenno al dato fondamentale: il ricetto è l'occasione, il pretesto, per Piero di ritrarre il correre inclinato di un lume pomeridiano. L'episodio — e la sua combinazione con la figura di Maria — rientra in quel catalogo di sperimenta-

² Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (1927), in *Opere complete*, vol. III, Sansoni, Firenze 1963; ora in Id., *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1982, p. 442.

³ Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, parte I, questione 51-2.

zioni di inizio Quattrocento presenti nella cultura visuale fiorentina. Un antecedente è stato rilevato nell'*Annunciazione* del Prado attribuita a un ancor giovane Fra' Giovanni, *Angelicus pictor*; anche in questo caso la stanza della Vergine intravista dalla loggia presenta sulla parete che fugge una macchia giallo-oro di sagoma romboidale, l'impronta di una luce proveniente da una alta finestrella parzialmente nascosta dal capitello della colonna centrale⁴. Parimenti nel pannello di Urbino, un lume caldo e geometrico si intreccia inseparabilmente con l'architettura; perfetta la resa del tragitto avvertito attraverso i suoi coaguli e trapassi tonali: prima il gioco sulle trasparenze e le viscosità del vetro poi l'accendersi sghembo dei battenti e dello stesso pulviscolo in sospensione, infine l'arresto sulla muratura, un'impronta cangiante carica di chiarissima oca frammista a pointilliste lumeggiature azzurre. Una messa in scena che aggancia alla precisione della macchina spaziale prospettica delle superfici architettoniche l'immateriale, infinita, luminosità naturale qui ridotta a una albertiana *commensuratio*

La pittura tre parti contiene in se principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Disegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contiene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni con proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano⁵.

⁴ Guido di Pietro, Frate Giovanni detto Beato Angelico, (attribuito a) *Annunciazione*, 1425-1428 ca., tempera e oro su tavola, 194 x 194 cm commissionata per il convento di San Domenico a Fiesole l'opera è conservata dal 1861 presso il Museo Nacional del Prado a Madrid.

⁵ Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1460-1482), riproduzione facsimile 2 voll. del ms. di Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 41/2. V. 2; Aboca Museum Edizioni, Sansepolcro 2008.

Si tratta del doppio, al fine manifesto, di quella stessa *lux continua* che trascorre sul primo piano, sbalzando i volti e i capelli, gli abiti e i decori, le pietre dure e i coralli. Come rilevò Lionello Venturi:

è solo nelle ultime opere ch'egli dimostra il desiderio della intimità spirituale espressa con una nuova intensificazione del rapporto di luce e ombra, con una maggiore importanza data all'ombra, e con una modificazione della forma perché si adatti all'effetto di luce e ombra, e infine con una maggiore cura dei particolari⁶.

Studioso al suo tavolo è una tavola di quercia di 55,1x46,5 centimetri, lavorata a olio e ora conservata alla National Gallery di Londra. Per molto tempo è stata pittura attribuita a Rembrandt; oggi si è propensi a credere che sia fattura di un suo seguace nonostante alcuni motivi presenti in quest'opera siano gli stessi della produzione del maestro di Leiden nel periodo 1625-1631, gli anni che precedettero il suo trasferimento ad Amsterdam e l'avvio della collaborazione con il mercante Hendrick Uylenburgh. La titolazione inganna, è artificio letterario forse allegorico; al pari di altri casi — *L'attesa di Tobia e Anna*, *Studioso in lettura*, *Studioso in meditazione* — il fuoco dell'opera, ovvero la sua intenzione, è la relazione tra luce e spazio, tra rivelazione e nascondimento, tra apparizione e vuoto. Quell'episodio trattenuto sul margine, decentrato, quasi incidentale nell'atmosfera di sospensione e nell'equilibrio smaltato del toscano adesso disarticola con decisione la consueta sintassi primo piano-sfondo, capovolgendo le gerarchie e divenendo incontrastato protagonista. La

⁶ Lionello Venturi, *Piero della Francesca*, Fabbri Skira, Milano 1965, p. 100.

contingenza è la stessa: un *intérieur*, alcuni mobili, alcuni oggetti, una finestra, un ospite ma diseguale l'esito. Alla presenza certa, sedata, duratura del primo ora succede un'epifania provvisoria, mutevole, l'irruzione di un bagliore che salva parte della composizione dall'oscurità, da un buio primitivo. E a questo fine l'autore sacrifica tutto: la descrizione analitica dell'ambiente, l'illustrazione del rango sociale del personaggio, il lavoro inesausto sul dettaglio e sui *parergon*, l'indagine sull'inconscio e sul 'divenuto'; ogni cosa non è che grumo spesso di contrasto, di contrapposizione all'arabesco luminoso della parete di quinta, del ricamo tremolante delle piombature della finestra congelate in scorcio sull'intonaco. Un'apparizione fulminea, instabile e non definitiva, l'intuizione di presenze — un tavolo ingombro, due grandi vasi, una scaffalatura, un cappello di panno morbido... — prima che il tutto sia riconsegnato nella vaghezza nera del non più visibile (o dell'inesistente).

Color blanco

Nel breve quanto denso manifesto del 1991, *El blanco certero — Sobre el blanco*⁷, Alberto Campo Baeza introduce le proprie argomentazioni attraverso la rammemorazione di alcune tele di Goya, Zurbáran, Velázquez, ma innanzitutto attraverso il racconto di questo pannello fiammingo, dove ogni artificio è stato immaginato al fine di restituire con pienezza la *sólida Luz del mediodía*.

Tuttavia lo scambio, il confondersi di lume e colore bian-

⁷ Alberto Campo Baeza, *El blanco certero, Sobre el blanco*, in «Baumeister», München, december 1991, ora in Id., *La idea construida*, nobuko, Madrid 2006, pp. 30-33.

co non è stato affatto invenzione di pittori, né tantomeno intuizione recente. Il sodalizio è iscritto nel genoma culturale della lingua, nei suoi portati più radicali di significazione. Già nel sanscrito *śveta* (bianco) suona assieme al luminoso, all'iridescente. Nel proto-germanico **blankaz* si conserva questo slittamento ora prossimo a scintillante, fulgido, rilucente; da qui l'antico inglese *blanc*, l'antico sassone **blank*, l'alto tedesco *blank*, il tardo latino **blancus*, l'antico francese e provenzale *blanc*. Nel Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani si riporta l'espressione "battersi ad arma bianca" come l'esplicito lascito del binomio bianco/lucentezza una volta associato al lumeggiare freddo dei metalli e degli acciai. Dunque:

*el color blanco en la Arquitectura, más claramente aun que en la Pintura, es algo más, mucho más que una mera abstracción. Es una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar. Y controlada la Luz e iluminados los blancos planos que lo conforman, el espacio queda controlado*⁸.

È lo stesso Campo Baeza a ordinare una sorta di tradizione novecentesca del bianco: Mies van der Rohe e la casa Farnsworth, Le Corbusier e la Villa Savoye, Wright e il Guggenheim Museum, Utzon e la chiesa di Bagsværd e ancor prima l'abitazione di Mel'nikov a Mosca, la Casa del Fascio di Terragni a Como, il Sant'Andrea di Bernini sino al disco accecante del Pantheon adrianeo e il Partenone ancora candido di Iktinos e Kallikrátēs,

⁸ Ivi, p. 32.

*el color blanco es símbolo de lo perenne, lo universal en el espacio y lo eterno en el tiempo. Y el tiempo, siempre acaba volviendo blancos los cabellos, y la Arquitectura*⁹.

Da questa stazione alcuni corollari, tutti declinati come antitesi e resistenza alla produzione di massa contemporanea, ai suoi codici e alle sue formule espressive, ai suoi costumi e alle sue attese; un'attitudine consapevolmente inattuale che salda tra loro il bianco e il silenzio, il bianco e l'assenza di ornamento, il bianco e la semplicità, il bianco e la *rectitud*. Rimane l'assunto fondamentale dell'impiego di un colore in guisa di mezzo, attrezzo per una messa in forma dello spazio e suo controllo efficace: via maestra per ottenere *más con menos*, dimostrazione di raggiungere *todo con casi nada*.

Raumplan

Ci soccorrono a ciò le numerose pagine dei taccuini di lavoro¹⁰: in esse è infatti agevole riconoscere lo specifico *raumplan* campobaeziano. Più che differenziazione di servizio, sottile variazione di posizione o enfasi su distinti valori d'uso come fu in numerosi prototipi di inizio No-

⁹ Ivi, p.33.

¹⁰ Alberto Campo Baeza, *Pensar con las manos. Los dibujos del arquitecto*, Exposición Galería COAM, Madrid, octubre 2006. La mostra promossa dalla Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Madrid coronava un ciclo apertosi nel 2003 a Chicago e proseguito attraverso New York, Vicenza (2004), Istanbul (2006) e poi di nuovo New York al MoMA. Il disegno è pratica continua, quotidiana, del Nostro: "*Estos dibujos clave, que ya tienen en sí el germen de todo el proyecto, serían como el feto en el que ya late, ya está todo completo el ser que luego, más desarrollado, va a nacer. Eso son esos pequeños dibujos en una obra de arquitectura. En mi arquitectura estos dibujos siempre han jugado un papel importante. Y siempre que me piden documentación para publicar una obra incluyo algunos que explican claramente cuáles son mis intenciones*".

vecento adesso il comporre per sezione rivela catene spaziali nella generalità dei casi organizzate secondo disposizioni diagonali — incastro di volumi da una a tre altezze. Una connessione a cascata di sale, per tramite di passaggi, balconi, affacci dove i percorsi fisici e dell'occhio seguono e accompagnano quelli della luce naturale: dall'alto verso il basso il blocco apparentemente inscalfibile all'esterno è mangiato, corroso dal colare del *lumen* al suo interno secondo una modulazione ininterrotta che pare discendere direttamente da questa osservazione di Lévinas:

La visione come detto da Platone presuppone esterno all'occhio e alla cosa, la luce [...] Noi siamo nella luce nella misura in cui incontriamo le cose nel nulla. La luce fa apparire la cosa scacciando le tenebre, svuotando lo spazio. Essa fa sorgere lo spazio precisamente come un vuoto¹¹.

Ed è proprio questa continuità, questa costanza nelle materie, nel disegno degli elementi di scala ridotta, nelle finiture, che restituisce, pur nell'articolazione delle sue diverse componenti, l'unitarietà dello spazio interno, il suo rivelarsi secondo molteplici combinazioni che tuttavia non ne compromettono mai una sostanziale unità. E in ciò si ravvisa la maggiore distanza dall'interno loosiano dove i parziali rivestimenti lapidei, gli arredi, i colori dominanti, le tappezzerie, le stoffe, le *boiseries*, i tagli luminosi sono gli strumenti per un deciso smontaggio dell'abi-

¹¹ “La vision, comme l’a dit Platon, suppose en dehors de l’œil et de la chose, la lumière [...] Nous sommes dans la lumière dans la mesure où nous rencontrons la chose dans le rien. La lumière fait apparaître la chose en chassant les ténèbres, elle vide l’espace. Elle fait surgir précisément l’espace comme un vide”. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essais sur l’extériorité*, Le Livre de poche, Paris 1971 (trad. it. A. Dell’Asta, *Totalità e infinito, Saggio sull’esteriorità*, Jaca Book, Milano 1980).

tazione come sistema unitario, sostituito da un paesaggio variegato di spazialità distinte, esito di una metrica mai univocamente fissata¹². Rispetto a queste case magistralmente compiute

*las casas con las que soñamos y que queremos hacer realidad [...] serán espacios libres, amplios, llenos de luz*¹³.

Viceversa, una strategia schiettamente ‘viennese’ — ma le cui origini risultano più profonde — governa poi gli esterni allorquando si registra una differenza irriducibile tra fuori e dentro, tra dominio collettivo e intimità, allorché alla elementarità dei fronti e delle masse offerte alla strada corrisponde l’animazione dei piani e delle fughe, una metamorfosi del dominio privato in un’inattesa, mai denunciata *boîte à miracles*. Le ampie superfici a calce — continue, avvolgenti, intonse — agiscono come ricettori di illuminazioni, di ombre, di registri tonali — il mattino, lo zenit, il giorno calante, il luore azzurro-argento della notte; lo spazio della casa in guisa di macchina non per abitare ma di misurazione, di orientamento, di registrazione esatta del moto di accrescimento e ritrazione, produttore discreto di atmosfere:

¹² Una ricchezza di soluzioni che non prevede alcuna relazione con il mondo degli stili, degli *arrangements* proposti od osteggiati dalla moda: “ogni mobile, ogni cosa, ogni oggetto racconta una storia, la storia della famiglia. L’appartamento non era mai finito; cresceva con noi e noi crescevamo con lui. Eppure non aveva stile alcuno. Questo significa: nessuno stile estraneo, nessuno stile antico. Ma uno stile l’appartamento lo aveva, lo stile di chi l’abitava, lo stile della famiglia”. Adolf Loos, *Die Interieurs in der Rotunde*, giugno 1898 (*Gli interni nella Rotonda, Saggi scritti in occasione dell’Esposizione del Giubileo del 1898*, in Id., *Parole nel vuoto*, trad. it. S. Gessner, Adelphi, Milano 1982, p. 27).

¹³ Alberto Campo Baeza, *Tu casa, tu museo, tu mausoleo. Mi casa, ni museo, ni mausoleo* in «Diseño Interior», n. 51, Madrid 1996, ora in Id., *La idea construída*, op. cit., pp. 55-59.

la Luz que construye el Tiempo, que da razón del Tiempo, cuestiones centrales de la Arquitectura.

O forse dovremmo dedurre che proprio nella registrazione di tali transizioni, dalle più accentuate alle più impercettibili, e nello scrupoloso prender misura di esse, consista il terrestre *stare* campobaeziano:

mi casa en el verano es una sombra, entre cuatro paredes levantada...

Che tipologia ha, a quali coordinate di riferimento dobbiamo iscrivere questo rapporto sollecito, intenso, attivo con la luce. Certamente essa è avvertita nella sua immenza, empiria, immediata materialità, e detto con Robert Grosseteste *lux est ergo prima forma corporalis*¹⁴. Un materiale — “*material central con el que construir*” — tra altri:

sí es la Luz [...] algo concreto, preciso, continuo, matérico. Materia medible y cuantificable donde las haya, como muy bien saben los físicos y parecen ignorar los arquitectos.

E tuttavia non assistiamo al dissolvimento delle cortine opache, né allo smarrimento del disegno della luce medesima nella totalità indefinita di una *Glasarchitektur*. Si assiste a un gioco puntiglioso di guida, di condotta, di previsione del dato naturale mai lasciando che il flusso libero

¹⁴ “*Lux ergo, quae est prima forma in materia prima creata, seipsam per seipsam undique infinities multiplicans et in omnem partem aequaliter porrigens, materiam, quam relinquere non potuit, secum detrahens in tantam molem, quanta est machina mundi, in principio temporis extendebat*”, Grosseteste, *De luce, seu de inchoatione formarum* (durante gli anni '30' del XIII sec.). “La luce, dunque, che è la prima forma nella materia prima creata, moltiplicandosi da se stessa per ogni dove in un processo senza fine ed estendendosi in ugual misura in ogni direzione, al principio del tempo si diffondeva traendo con sé la materia in una quantità grande quanto la struttura dell'universo” (trad. it. P. Rossi); cfr. http://www.intra-text.com/EXT/LAT0496/_P1.HTM (ultimo accesso: 06/2016).

e incondizionato comprometta o sia in contraddizione con la sintassi spaziale e al contempo registriamo l'impiego generalizzato di vetri trasparenti, sì che non si dia trasfigurazione o mitigazione dell'energia pura del sole:

*I would like to have an exact control over light, knowing that light is a material and that it is the most luxurious material and that it must be treated as stone is, with the same materiality as stone, and that it has to be controlled just as stone has to be*¹⁵.

In tale assiologia occorre rintracciare le matrici di casa Turégano, di casa García Marcos, o di casa Asencio, opera quest'ultima dal tenore paradigmatico:

*la luz, la intensa luz de Cádiz, es el material principal con el que se levanta esta casa, que es un espacio diagonal atravesado por la luz diagonal*¹⁶.

In un unico episodio la luce è fatta propagare attraverso superfici parzialmente trasparenti, richiamando un'aura simbolista, non mondana, che solo per lampi ha intercettato la cultura del Moderno. La sede centrale della Caja General de Ahorros a Granada¹⁷, “*impluvium de luz*”, è

¹⁵ *Light is More. On Alberto Campo Baeza*, Interview by Manuel Blanco, in *Campo Baeza Complete Works*, a cura di Oscar Riera Ojeda, Thames & Hudson, London 2014, p. 568.

¹⁶ Dalle note su casa Asencio. Anche in questo caso, come per altri meccanismi del comporre campobaeziano, l'edificio si offre come il risultato più maturo di una ricerca insistita, di lungo periodo: si confronti, ad esempio, gli studi per casa Janus a Reggio Emilia, redatti nel 1992 in occasione del concorso *La casa più bella del mondo*. Sulle opere citate: casa Turégano, località: Brezo, Pozuelo, Madrid, Spagna; progetto: 1986; costruzione: 1988; area: 250 mq; collaboratori: Pedro L. Valle López. Casa García Marcos, località: Valdemoro, Madrid, Spagna; costruzione: 1991. Casa Asencio, località: Chiclana de la Frontera, Cádiz, Spagna; progetto: 1999; costruzione: 2000; area: 370 mq; collaboratori: Ignacio Aguirre, Miguel Vela. Cfr. *Campo Baeza Complete Works*, op.cit.

¹⁷ Ora Caja Granada Savings Bank, località: Granada, Spagna; progetto:

costruzione che ruota attorno al suo ombelico, un salone in guisa di piazza o *Säulenhalle* — sospettiamo, anzi, che ancor prima del pieno/positivo sia stato il grande vuoto/negativo a essere assunto quale postulato di partenza, il sostrato del progetto¹⁸. Affrontando una diversa scala dimensionale e rispondendo allo spiccato ruolo urbano cui deve assolvere, l'opera raccoglie e declina i principali temi sinora investigati: nello specifico la foto di una maquette di studio restituisce con la massima perentorietà il legame sussistente tra la struttura e la luce, tra l'elementare compattezza del volume rivolto verso la città e la *varietas* dei luoghi interni imperniati sul ritmo della sezione a gradoni. La *cavea* — perché del teatro qui si coltiva l'essere raccolto su sé stesso e l'incrocio e il rimando delle traiettorie degli sguardi provenienti dalle diverse parti della fabbrica — riceve i lumi da dodici lucernari quadrati ospitati in lacunari profondi oltre cinque metri e retti da quattro colonne cave alte 27.90 metri e del diametro di tre, le protagoniste indiscusse della scena. Le forature sono collocate in modo da non coincidere con il perimetro dell'atrio favorendo in tal modo una vista scorciata delle stesse. Il parziale nascondimento — o la protezione — della fonte di luce è ribadito dal trattamento delle due facciate interne settentrionali rivestite nella loro interezza da un diaframma di alabastro dello spessore di 2 centimetri; un accorgimento che nel volgere del giorno rende il velario

1992 (concorso)-1998; costruzione: 2001; area: 40.000 mq; collaboratori: Felipe Samarán.

¹⁸ Ancora un incrocio con la pittura: il richiamo dell'autore a Guillermo Pérez Villalta e al suo *El agua oculta*, 1990, 200,5 x 248,5 cm, Palacio de los Condes de Gabia, Diputación de Granada.

ora una opaca parete minerale su cui far correre i violenti riflessi che cadono da sud, ora una lanterna accesa da riverberi morbidi, color del giallo cromo e dell'arancio¹⁹. L'intero edificio emerge dal terreno poggiando su un vasto podio che compensa il dislivello presente nel lotto e cinto da patii alberati e murati; confitto nel baricentro di un isolato allungato, il prisma, possente e 'calvo', appare scolpito dalle ombre dense delle logge disposte sui fianchi a meridione, mentre sui fianchi opposti alterna il beton brut a lastre di travertino montate al filo dei serramenti, si da ottenere una superficie in tensione pur nell'assenza di aggetti e/o rientranze²⁰. Insediato oltre il fiume Genil, in un margine di città di recente espansione, l'edificio è come un relitto abbandonato, un frammento reticente e separato, estraneo a ciò che lo circonda e capace tuttavia di far sentire la propria fermezza, assorbendo nei suoi recinti vocazioni e bisogni collettivi — rammentiamo che nelle ipotesi formulate in fase di concorso i lucernari di copertura non presentavano alcuna tamponatura, enfatizzando l'ambiguo stazionamento della corte, agorà sospesa tra il dentro e il fuori, tra evento pubblico e sfera privata²¹. Il tema della analogia urbana era stato già posto con grande coerenza nella Biblioteca civica di Orihuela, Alicante, realizzata nel 1992, dove l'addizione di un nuovo volume sulle tracce di un antico palazzo risorto è cagione per

¹⁹ Uno schizzo datato 31 maggio 1992 mostra compiuto, nelle sue linee essenziali, il rapporto istituito tra luce zenitale, colonne passanti e parete d'alabastro (Cuaderno G3 abril 1991 — noviembre 1993).

²⁰ La planimetria quadrata e la *facies* ordinata e seriale dell'edificio rispecchia il suo inflessibile ancoraggio a una maglia — di tenore empirico quanto concettuale — di 3x3x3 m.

²¹ Alcuni disegni degli studi iniziali in «Casabella» n. 634, maggio 1996, pp. 40-45.

impostare una corte/piazza su cui affacciano le gallerie distributive e le scale; il carattere di questo luminosissimo catino è fissato dalla netta giustapposizione delle pareti e del pavimento in pietra naturale (stereotomico) e dal sistema, autonomo, di colonne e capriate di metallo verniciato di bianco che reggono la copertura a vetri trasparenti (tettonico): una inversione del rapporto stereotomico-tettonico presente nel centro direzionale a Granada.

Un comporre musivo, per tasselli significanti, ribadito dalla fortunata coincidenza di poter intervenire dopo otto anni in un'area limitrofa realizzando un secondo edificio pubblico, El MA, il Museo de la Memoria de Andalucía²², un complesso le cui misure derivano e prolungano quelle della Caja General. Distanti e inconciliabili rispetto alle condizioni del loro intorno più prossimo le due fabbriche si propongono come motori di riordino e di messa in gerarchia, agenti di trasformazioni da giudicare inevitabilmente nella lunga durata. Il sentimento dell'estensione temporale dell'oggetto architettonico, del suo esserci *resistente* — sia esso espresso nelle sue linee ideali che nel suo corpo — è con chiarezza denunciato negli scritti di Campo Baeza, così come il desiderio che qualcosa *resti* oltre l'insteso presente. Arduo valutare se felici esiti architettonici siano in grado, di per sé, di deviare l'inerzia dei processi economico-politici responsabili della genesi e della gestione di estesi comparti urbani; riteniamo comunque condivisibile queste indicazioni circa i caratteri che deve assumere un disegno di stampo riformista:

²² El MA Museo de la Memoria de Andalucía, località: Granada, Spagna; progetto: 2006; costruzione: 2009; area: 15.000 mq; collaboratori: Alejandro Cervilla, Ignacio Aguirre.

credo che quanto più ordinato, preciso, semplice, organico sarà il risultato, tanto più esso sarà disponibile all'interpretazione collettiva nel tempo. Non bisogna dimenticare che monumenti e strutture urbane di qualità durano assai più a lungo delle motivazioni che le hanno prodotte, anche se tali motivazioni sono state essenziali per la loro qualità di architetture [...]. Semplicità, precisione, organicità e ordine sono anche le virtù che devono essere utilizzate per la costruzione del progetto urbano della lunga durata²³.

Abbiamo registrato come il ricorso al calcestruzzo a vista, schietto e antigraziioso, sia il mezzo allorquando si voglia porre l'accento sulla *gravitas/gravedad* e in questa chiave va interpretato il suo impiego in casa De Blas, battezzata *casa arquetípica* nelle pagine di un taccuino (Cuaderno G8 abril 1998 — enero 1999)²⁴. Il massiccio podio rettangolare di circa 25x9 metri è il bastione impenetrabile che sorregge l'aerea scatola di vetro, ottuso e indifferente all'incedere dell'ora e del momento; piuttosto è l'espediente plastico a cui è demandato sia la compensazione del profilo accidentato del terreno, sia l'allestimento dello scorcio sull'orizzonte secondo cornici stabilite che ne allontanano la presenza. In un foglio dell'autore, uno *storyboard* di sei piccole sezioni in successione, è narrata la genealogia dell'edificio e il doppio registro che lo domina. Si inizia dallo stato del terreno la cui graduale metamorfosi determina la morfologia del basamento, quest'ultimo comunque avvertito come suo proseguimento e appendice. Il basamento fissa il piano — la preconditione per l'insediarsi — e al contempo subisce l'erosione che ne

²³ Vittorio Gregotti, *Piano e progetto*, in «Paradosso», n. 1, *Forme della città*, Venezia 1996, pp. 47-53.

²⁴ Casa Blas, località: Sevilla la Nueva, Madrid, Spagna; progetto: 1998; costruzione: 2000; area: 200 mq; collaboratori: Raúl del Valle.

scava il corpo, una concessione di spazio. Il piano sarà poi protetto da un tetto — la linea orizzontale di una copertura come gesto fondante ogni architettonicità originaria. La stanza di vetro è solo il fragilissimo condensarsi di questa urgente, primitiva, necessità di protezione dall'acqua e dal sole e la sua autonomia di tracciato e dimensione rispetto al passo degli otto pilastri conferma tale stacco e indipendenza. Il veloce disegno ha la capacità di far comprendere come questa tamponatura vitrea sia una sorta di concessione alle esigenze di natura unicamente funzionale e/o occasionale — il clima, la giacitura del lotto, il programma fissato con la committenza, ecc. L'ultima sezione reca il solido di base e la sola linea sospesa della copertura e pare descrivere quella condizione atemporale nella quale lo spunto iniziale coincide con la stazione finale — la futura, inevitabile, rovina dell'immobile: una sorta di circolare ricucitura del tempo.

Estereotómico-Tectónico

La dualità sin qui descritta trova sintesi concettuale nel binomio *estereotómico-tectónico* già chiaramente annunciata nei fogli di studio di casa Dalmau, Burgos Madrid 1990:

entendemos por arquitectura estereotómica aquella en que la gravedad se transmite de una manera continua, en un sistema estructural continuo donde la continuidad constructiva es completa. Es la arquitectura masiva, pétreo, pesante. La que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera [...] entendemos por arquitectura tectónica aquella en que la gravedad se transmite de una manera discontinua, en un sistema estructural con nudos donde la construcción es sincopada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera. La que se posa sobre la tierra come alzándose sobre puntillas²⁵.

²⁵ Alberto Campo Baeza, *Cajas, Cajitas, Cajones. Sobre lo estereotómico y*

All'introversione dei precedenti casi di studio, alla loro forza centripeta, succede un vettore di direzione inversa. Il rettangolo cementizio e la stanza di vetro, la *caverna* e la *capanna*, mettono in scena due vocazioni al paesaggio, due dispositivi opposti e complementari di tendere all'aperto che avvolge l'architettura — una doppia logica negli intrecci tra luogo e contrada riassunta nel vocabolario dell'architetto dalle azioni *to frame* e *to underline*. L'esperimento di casa De Blas rivela una cifra spaziale inedita: il transit — salto non passaggio — tra i due livelli della villa è netto e privo di mediazioni al pari della discontinuità del costruito fisico e dell'impianto tipologico; ciò che fonda l'edificio è questa frattura incomponibile, questo sommarsi stratigrafico di parti autonome, dipendenti per contrappasso, per corrisposta inimicizia.

L'importanza della matrice di pensiero sottesa a questa casa, autentico *Denkschema* nella linea di ricerca del maestro spagnolo, trova conferma nella sua ripresa-variazione: casa Rufo, casa Olnick Spanu²⁶. Casa Rufo, in particolare, presenta uno slittamento nella sintassi sin qui analizzata:

*once again, the theme of the Hut on the top of the Cave,
once again, the theme of a tectonic Architecture over a stereotomic Architecture*

tuttavia con un minimo quanto sostanziale cambio. I dieci pilastri quadrati e la cornice di coronamento dell'ultima copertura appartengono ora — per geometria, posizione,

lo tectónico, «A et A Architettura e ambiente», Roma, dicembre 1997, ora in Id., *La idea construída*, op. cit., p. 61.

²⁶ Casa Rufo, località: Brezo, Montesión, Toledo, Spagna; progetto: 2008; costruzione: 2009; area: 200 mq; collaboratori: R. Martínez, P. Palander. Casa Onick Spanu località: Garrison, New York, USA; progetto: 2003; costruzione: 2008; area: 900 mq; collaboratori: M. Quismondo.

materiale e finitura — alla base da cui sorgono; osservato dal lato a meridione il lungo ‘molo’ di calcestruzzo si presenta come fatto unitario pur nei diversi accidenti che lo articolano — le forature dei patii, le finestre e le porte, il telaio dell’altana. La scatola di vetro, retratta come di consueto dal filo della griglia portante, è come si disfacesse per risolversi in una cortina bidimensionale del tutto priva di consistenza (lo stesso disegno dell’infisso è diverso rispetto a quelli del piano basso). La molteplicità dei modi di relazione tra dentro e fuori — si consideri l’affaccio delle zone notte su cortili scavati nel blocco — non pregiudica un esito complessivo di marcata unicità e compattezza. E poi alcune trasfigurazioni, alcuni innesti dal sapore lecorbuseriano; si osservino i due attici nel SM Group Headquarters e nel Delegation of Public Health Offices con l’innesto assolutamente indipendente del binomio superficie-parallelepipedo vitreo sul corpo, indifferente, dell’edificio multipiano: una seconda architettura appoggiata sulla precedente e sospesa sull’orizzonte della città²⁷. L’accento a questi ultimi lavori offre lo spunto per rimarcare una questione; l’approntamento del podio, del suolo secondo, artificiale, vuol dire innanzitutto la scelta della sua quota, fissare la quantità esatta del suo emergere dal terreno. Casa VT²⁸ ne è forse l’esempio più evidente;

we have build the most radical house we have ever made

²⁷ Oficinas Centrales del Grupo SM, località: Boadilla del Monte, Madrid, Spagna; progetto: 2000; costruzione: 2003; area: 12.000 mq; collaboratori: Ignacio Aguirre. Delegation of Public Health Offices, località: Ctra, Ronda, Almería, Spagna; progetto: 1999; costruzione: 2002; area: 5.450 mq; collaboratori: Modesto Sánchez Morales, Jose María García y Francisco Salvador.

²⁸ Casa VT, località: Cádiz, Spagna; progetto: 2012; costruzione: 2014; area: 900 mq; collaboratori: T. Carranza, J. Montero.

una acropoli in travertino romano fatta da un ‘infinito’ tetto-terrazza di 20x45.20 metri spalancato senza ostacoli sull’oceano e da tre murature poste a proteggere dai venti; quale fosse l’altezza opportuna per poggiare i piedi e abbandonarsi all’ipnosi della linea dell’orizzonte è stato il quesito, il punto sorgivo da cui ha avuto scaturigine questo progetto. E nello stesso anno lo studio madrileno sviluppa il medesimo motivo trasladolo dalla ridotta scala domestica alla grande scala del paesaggio-monumento: una gigantesca lastra di calcestruzzo nero — frutto di un impasto ricco di polvere lavica — di 90x90 metri protesa verso le saline di un lago sottostante senza alcun elemento verticale a comprometterne la radicale orizzontalità riassume il *concept* del Centro de Interpretacion del Paisaje a Lazarote, Spagna.

Altre mutazioni in un medesimo scheletro concettuale: casa Moliner²⁹; nel quaderno 17, 19 febbraio 2003, a ogni piano è associata una condizione specifica nella sostanza, nella luce, nella psicologia: la *domus* cresce dal suolo sovrapponendo *earth/dark/to die*, *air/transparent/to live*, *cloud/translucent/to dream*. A dispetto di ciò le tre zone — *cueva*, *aire*, *nube* — sono sigillate in un comune mantello bianco. Un aggregato intermedio, né fusione né rottura, che mantiene separati i suoi elementi costituenti pur non compromettendo l’unitarietà dell’insieme; una pelle-colore che riveste esterno e interno, attraversa giardini e stanze, tessendo assieme le differenze — le luci fredde e costanti del nord, le luci calde e mutevoli del meridione,

²⁹ Casa Moliner, località: Montecanal, Zaragoza, Spagna; progetto: 2006; costruzione: 2008; area: 216 mq; collaboratori: Ignacio Aguirre, Emilio Delgado.

le ombre velate prodotte dagli schermi diafani, le ombre nette e affilate prodotte dagli schermi ciechi.

Passo doppio

Una fotografia di Fernando Alda è divenuta l'icona più diffusa di casa Guerrero³⁰. In essa è mostrato un prato incolto, un giovane pino, un cielo carico di nuvole, un impasto scuro là dove sorge un modesto rilievo; al centro compare un rettangolo bianco, quasi una rimozione, un buco nell'immagine stessa. È la ripresa ortogonale di uno dei fianchi maggiori — alti 8 metri e lunghi 33 — che serrano l'abitazione nel suo *hortus conclusus*. La documentazione di Alda è preziosa per introdurre un'ulteriore osservazione. Il bianco è il colore dell'architettura andalusa, dei borghi nelle Cicladi, dei villaggi berberi, degli insediamenti dell'Epiro e della Puglia, delle molte mitologie puriste: seguire la traccia della calce e della pozzolana è disegnare il ritratto del bacino mediterraneo non così differentemente dal seguirne quelle dell'olivo e della vite. Ma dopo gli esiti novecenteschi dalla tela di Kazimir Malevič del 1918 *Composizione suprematista, quadrato bianco su bianco* sino a *Untitled n. 1* del 1988 di Agnes Martin o riannodando le tracce sparse di autori quali Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Robert Ryman, Jo Baer, Ralph Humphrey, 'bianco' è il superamento senza ritorno dello stato di natura, il definitivo abbandono di qualsivoglia mimesi o principio analogico, il prodotto — di tenore universale non riferibile all'individualità di *una*

³⁰ Casa Guerrero, località: Vejer de la Frontera, Cádiz, Spagna; progetto: 2004; costruzione: 2005; area: 170 mq; collaboratori: Ignacio Aguirre, Miguel Vela.

cultura — di un processo di ferrea riduzione, la compiuta astrazione del *bezpredmetnost*:

ho sconfitto la fodera del cielo colorato e dopo averla afferrata ho messo i colori nel sacco che ne ho formato e ho fatto un nodo. Navigate! Il bianco libero abisso, l'infinito sono dinanzi a voi³¹.

Questa ambiguità, questa antinomia appare indecidibile: se per un verso le architetture menzionate sono da valutarsi come l'estremo portato di una lunga vicenda — da Ronda a Paros a Ostuni le case baeziane ignorano i confini per appartenere con maggiore autenticità a una cultura, a una *Heimat* —, dall'altro occupano il sito in guisa di monadi quiete e appartate, misteriose quanto smaglianti isole.

Consideriamo due opere recenti: la sede della Junta Castilla y León e la sistemazione urbana nominata *Entre Catedrales*³². Dissimili i programmi della committenza e le vocazioni d'uso ma ambedue interventi in siti di forte valore ambientale e ambedue progetti che devono essere letti come reazione al loro specifico contesto. Nel primo caso una possente recinzione litoide fascia un giardino secreto su cui affaccia la scatola, vetrata e indipendente, degli uffici; nel successivo la necessità di proteggere un'a-

³¹ Kazimir S. Malevič, *Suprematism*, pubblicato nel catalogo della Decima Mostra di Stato, *Bespredmetnoe tvortchestvo i suprematism*, Mosca 1919 (trad. it. E. Klein Betti e S. Leone, *Il suprematismo*, in Kazimir S. Malevič, *Scritti*, a cura di Andrei B. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 191-193).

³² *Entre Catedrales*, località: Barrio del Pópulo, Cádiz, Spagna; progetto: 2006; costruzione: 2010; area: 1.000 mq; collaboratori: Ignacio Aguirre, Emilio Delgado. Nueva Sede del Consejo Consultivo de la Junta de Castilla y León, località: Zamora, Spagna; progetto: 2006; costruzione: 2012; area: 12.100 mq; collaboratori: Ignacio Aguirre, Miguel Ciria.

rea di scavi archeologici diviene la prima motivazione per prevedere la moltiplicazione dello spazio pubblico grazie a una piazza alta rivolta verso il mare. A Zamora un'arenaria dorata, omologa di quella della vicina cattedrale, è il medium tra antico e nuovo, a Cádiz il colore bianco dei marmi di pavimentazione, dei metalli, della loggia-baldacchino è il medium per dissolvere il nuovo nella luminosità abbacinante del luogo. Evidente la scelta compiuta: la pietra è segno carico di memoria, di portati storici sottesi che possono essere riattivati nella contemporaneità — un'adesione che si palesa nello stesso ribadire il tracciato sghembo, anomalo, dell'area; il bianco è stacco, interruzione, liberazione da contenuti individuati. Continuità e/o contrasto, rammemorazione e/o ricominciamento, radicamento e/o sospensione: la materia è traduzione, riflesso e messa in opera di un'idea mai pura opzione tecnologica — o, in altri termini, il problema della tecnica non è tecnico.

Se dico per esempio che quel punto del campo visivo è *blu*, so anche che non è verde, rosso, giallo ecc. Ho applicato di un sol colpo l'intera *scala dei colori* [...] Se la mia concezione attuale del sistema di proposizioni è corretta, allora la possibilità di dedurre dall'esistenza di uno stato di cose la non-esistenza di tutti gli altri che sono descritti da tale sistema è addirittura la regola.

Il passo di Wittgenstein introduce a un'ultima notazione³³. Sin qui la nostra attenzione è stata diretta all'oggetto,

³³ *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1984 (trad. it. e cura di S. de Waal, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann [1929-1932]* La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 51).

al suo corpo e alle sue grammatiche; ma ciò è solo un lato della questione. Si deve stimare correttamente il valore di servizio dell'architettura oltrepassando ogni funzionalismo, ingenuo nella sua supposta immediatezza — “la sola realtà sono i rapporti” nella formula della critica di primo Novecento. L'effetto di uno *espacio esencial* (no *esencialista*) o, diremmo noi, di una di una geometria spirituale nitida risiede nell'esaltazione dell'azione *riflessiva* del fenomeno architettonico (strumenti di controllo disponibili: la scala, la proporzione, la misura nel lessico del Nostro). La ripetizione, il ritmo certo e chiuso dei chiostri è sempre stato il congegno per orientare lo sguardo — e la sua erranza congenita — in direzione del cielo così come i porticati e le muraglie sono sovente i fondali passivi, i sostegni certi su cui far spiccare la vita — singola e collettiva. L'approntamento della quinta, del fondo, tradisce il timbro metafisico dell'impresa: protezione e cura dell'essere in-potenza, della modalità del possibile. La monocromia, o l'assenza di colore o il fondersi di tutti, devia la visione costringendo l'intelletto a farsi più prossimo alle cose. Dalle pareti immacolate verso il nero della pelle di una poltrona, o verso il verde intenso di una fronda che spunta oltre la barriera, o il bruno di quella maschera africana, o verso l'azzurro tenue dell'acqua in una vasca, o verso l'acciaio spazzolato di quel tavolo, o verso il grumo violaceo di una città appena percettibile sull'orizzonte. Elenco non terminabile per programma data la ricchezza e la motilità che lo innervano e lo costituiscono: specchio di ogni abitare inesauribile, plurale, consapevole.

LA SCELTA DI UNA
MATERIA E IL DEFINIRSI
D'UN'INTENZIONE FORMATIVA
AVVENGONO INSIEME:
L'INTENZIONE FORMATIVA SI
DEFINISCE COME ADOZIONE
DELLA MATERIA, E LA SCELTA
DELLA MATERIA SI ATTUA COME
NASCITA DELL'INTENZIONE
FORMATIVA.

Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, 1954



Al termine del primo conflitto mondiale, in Francia nella regione dello Champagne, alcuni patrioti si opposero alla rimozione delle macerie urbane al fine di non cancellare la memoria della sistematica distruzione subita¹.

In un castello

Nel nord della contea dello Warwickshire, nelle inglesi Central Midlands, sorge un complesso di medie dimensioni chiamato con dizione non del tutto appropriata Astley Castle². Del primitivo *motte-and-bailey* normanno

¹ Olivier Rigaud Marc Bédarida, *Reims. Reconstruction 1920-1930*, Éditions de la Ville de Reims, Reims 1988, pp. 10-12.

² Il nome Astley deriva dal sassone 'Alsi', nobile ucciso dai Normanni nel 1066 e come per Kingsbury Hall più che castello è dimora fortificata. Primo proprietario degli Astley fu, dal XII secolo, Philip de Estlega (Astley) conte di Warwick; il nipote, Thomas de Estleye, fu ucciso nella battaglia di Evesham combattendo con Simon de Montfort nel 1265. Nel 1338 Sir Thomas Astley eresse una chiesa parrocchiale, poi dal 1343 collegio di religiosi. In seguito alla morte di Sir William nel 1420 e al matrimonio della figlia con Reginald, Lord Grey de Ruthyn (m 1440), la proprietà passò ai Grey. Sorprendente come le vicende di questo marginale edificio si siano intrecciate a quelle della corona. La prima regina degli York, Elizabeth Woodville, visse probabilmente ad Astley verso la metà del XV secolo come moglie di Sir John Grey. Grey morì combattendo per i Lancaster nella battaglia di St. Albans nel 1461 durante le Guerre delle Rose. La giovane vedova andò sposa a Edward IV, divenendone la sua regina nel 1464. La loro figlia, Elizabeth di York, divenne a sua volta regina nel

si conserva ben poco dopo le manomissioni e gli adattamenti subiti negli otto secoli della sua esistenza. A un impianto quadrangolare risalente all'XI-XIII secolo si sono succedute le prime addizioni nel secolo XV e una massiccia riconfigurazione nel 1555 sotto il casato Grey sino al raddoppio e oltre delle superfici tra il XVII e il XIX secolo. Più che il pregio antiquariale di una vetusta costruzione si è in presenza di una complessità di stratificazioni incessanti, un impasto dove si riconoscono quattro cellule attorno a un torsolo comune.

Il 3 aprile 1978 un vasto incendio decretava la fine del suo ultimo e già fragile impiego consegnando il manufatto al definitivo abbandono. Dopo vent'anni di incuria, nel 1998, l'English Heritage e l'Heritage Lottery Fund misero a disposizione sovvenzioni al Landmark Trust per il consolidamento e la conversione in alloggi per vacanze, ma gli eccessivi costi non permisero il proseguo. Nel 2007 la English Heritage cataloga la *manor house* come uno dei sedici siti più a rischio in Gran Bretagna. Il Landmark Trust è un ente di beneficenza fondato nel 1965 dai filantropi John Smith e consorte allo scopo di salvaguardare i

1486 sposando Enrico VII. Frances Brandon, nipote di Elizabeth, sposò Henry Grey, Duca di Suffolk. Alla morte di Edoardo VI, Henry fece proclamare sua figlia, Lady Jane Grey, regina nel 1553; la giovane regnò per soli 9 giorni prima dell'insediamento di Mary I. Sia Jane che il marito e il padre furono decapitati per tradimento nel 1554. Sir Edward Chamberlain acquistò il castello nel XVII secolo. Durante la guerra civile inglese, nel 1640, Astley divenne una guarnigione per i soldati parlamentari. Nel 1674 la proprietà fu acquistata dalla famiglia Newdigate, che possedeva la vicina tenuta di Arbury, e il castello divenne una seconda residenza. Le scuderie e la rimessa delle carrozze furono realizzate nel 1770. Nel XIX secolo l'edificio fu trasformato in una casa di campagna e nel 1951 ottenne lo status di *Grade II*. Cfr. Anthony Emery, *Greater medieval houses of England and Wales 1300-1500*, volume II, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 358-359.

manufatti storici che sfuggono all'attenzione del National Trust o del Ministry of Works³. L'interesse del Trust per il bene non decade e nel 2000 fissa con la proprietaria Arbury Estate un affitto di 99 anni. Si conferma la destinazione d'uso in alloggio per brevi soggiorni: una soluzione che comporta un effettivo, pieno riuso dell'immobile — oltre ogni processo di museificazione-monumentalizzazione — e la garanzia di una valorizzazione economica degli investimenti fatti e da fare.

Nel 2006 sono invitati dodici uffici tra cui Caruso St John, Stanton Williams Architects, Jamie Fobert Architects a proporre progetti coerenti a tale vincolo di rifunzionalizzazione; la proposta vincitrice fu quella presentata dallo studio londinese Witherford Watson Mann Architects⁴.

³ Nei suoi cinque decenni di attività la fondazione ha salvato dall'incuria oltre duecento immobili; tra essi il tempio gotico di Stowe, il padiglione di Lord Dunmore vicino a Stirling, il primo insediamento industriale del Derbyshire, gli edifici e il sistema antropico-naturale di Lundy nel canale di Bristol. Tra i progetti recenti si ricordano il recupero della Belmont House (XVIII secolo) a Lyme Regis e il presbiterio di St Edward a Ramsgate, progettato da Augustus Pugin. Sulla fondazione cfr. <https://www.landmarktrust.org.uk> (ultimo accesso: 11/2017).

⁴ Lo studio fondato da Stephen Whiterford, Christopher Watson e William Mann nel 2001 si è distinto per aver vinto tre edizioni di European per la costruzione di edilizia residenziale sociale (1999; 2001; 2006). Cfr. <http://www.wwmarchitects.co.uk> (ultimo accesso: 11/2017). Sull'opera in questione cfr. David Demie Jacopo Gaspari, *Material Imagination in Architecture*, Routledge, London New York 2016, pp. 25-32; Juliet Davis, *Reflections on the deep structure of place; ruin and transformation, decay and construction Cities and other ruins: Reflections on Astley Castle*, in «Arq. Architectural Research Quarterly», volume 18, issue 01, March 2014, pp. 15-19; Nicola Braghieri, *Un malinconico acquarello: il recupero di un castello inglese* in «Casabella» n. 830, ottobre 2013, pp. 36-43. *Stirling Prize Winner: Astley Castle renovation by Witherford Watson Mann* in «Architectural Review», September 2012 — <https://www.architectural-review.com/today/stirling-prize-winner-astley-castle-renovation-by-witherford-watson-mann/8630748.article>; https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=nqjyH08VrwY (ultimo accesso: 11/2017).

Nel marzo 2010 il Landmark Trust annuncia che la ricerca di fondi per salvare Astley Castle ha raccolto 2,5 milioni di sterline. Dopo 84 settimane di cantiere la struttura è aperta al pubblico nel luglio del 2012. Nel 2013 l'opera ha vinto, tra sei edifici selezionati, la diciottesima edizione dello Stirling Prize, il più prestigioso premio di architettura del Regno Unito promosso dal RIBA (Royal Institute of British Architects)⁵.

A fronte di ipotesi che prevedevano anche la totale separazione tra nuovi interventi e preesistenza il progetto di W.W.M. si basa su un principio statico-compositivo semplice quanto inequivocabile. Il consolidamento del guscio-conchiglia scampato è affidato a una seconda struttura continua ammorsata sulle originarie murature in pietra su cui poi far poggiare un nucleo in legno pensato come successivo *frame* responsabile di inedite spazialità interne e del riscatto di una calda domesticità ora del tutto dispersa tra i grovigli dei rovi e gli accumuli delle macerie. Un approccio definito dagli stessi autori '*full contact*', pienamente poetico — nel doppio senso del termine: relativo al fare, alla sua *ratio* costruttiva (David Derby della Price & Myers è stato lo strutturista coinvolto) e alla *visione* più generale che il progetto dispiega; una strada che nel corso del progressivo avvicinamento alla fase esecutiva ha

⁵ "Astley Castle demonstrates that working within sensitive historic contexts requires far more than the specialist skills of the conservation architect: this is an important piece of architecture, beautifully detailed and crafted. The decision to put the bedrooms and bathrooms on the ground floor and the communal spaces above makes the experience of the house very special as perhaps the most impressive spaces are the outdoor Tudor and Jacobean ruins". Citato in <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-stirling-prize/astley-castle-warwickshire> (ultimo accesso: 11/2017).

comportato una sempre maggiore conoscenza dell'oggetto sottoposto a trasformazione:

these tactical judgements required a close understanding of the existing fabric. We had to look with great care at the existing walls, and in doing so, our perception of what we were dealing with changed fundamentally.

La scelta prima, generatrice del disegno, è stata quella di non ripristinare la condizione che precedeva il disastroso incendio e procedere, viceversa, a una riformulazione degli ambienti di vita — “*interrupted life of this house was our goal...*” — operando una libera interpretazione delle vocazioni latenti sparse tra i resti della fabbrica:

We have not restored Astley Castle; we have, rather, maintained the ruin and inhabited its core⁶.

Nel suo sviluppo verticale il rifacimento si adegua alle altezze del XVI secolo rimanendo al di sotto dei profili merlati e con un assetto volumetrico minore rispetto alle consistenze di fine Ottocento. Il gesto più forte è consistito nella volontà di congelare alcune delle lacune subite senza immaginarne totali risarcimenti; da qui l'intuizione di occupare solo l'area più antica (*fortified manor*) dell'impronta planimetrica, lasciando che le ali Cinque-Seicentesche sopravvivano nell'ambigua condizione di corti o corti-giardino (*forecourts*), spazi circoscritti ed esposti alle intemperie ma comunque strettamente intrecciati al quotidiano soggiornare degli ospiti. A tale riguardo William Mann testimonia l'interesse per il padiglione dell'*Esprit*

⁶ William Mann, *Inhabiting the Ruins. Work at Astley Castle*, ASCHB Transactions 35, Association for Studies in the Conservation of Historic Building, 2013; poi Whiterford Watson Mann Architects, London 2016, p. 8.

Nouveau di Le Corbusier dove un sottile albero interrompe la continuità dell'architettonico fissando un'eccentrica coappartenenza di artificio e natura, giardino e casa, ma potremmo anche supporre la fascinazione esercitata dalla casa romana, o più estesamente dalla casa mediterranea con la sua attiva compartecipazione di dentro e fuori. La massima testimonianza di ciò è data dal recupero del camino⁷ in una sala dove i segni più certi dell'intimità — i tappeti e gli arredi consueti — rivaleggiano con il senso della perdita e della mancanza.

Le pareti che cingono le due corti terminano contro un breve oggetto ad anello rivolto verso l'interno dello spazio; tale soluzione è stata adottata dopo che alcuni test svolti presso l'University College di Londra hanno fugato i dubbi sollevati dalla committenza circa l'inevitabile diminuzione dell'irraggiamento diurno dovuto dalla presenza di tale schermo (uno studio che ha confermato, viceversa, la sufficiente quantità e la ricchezza dei modi attraverso i quali la luce naturale trapassa gli involucri nell'arco del giorno). Il principale ruolo svolto dalla corona è quello di ancorare le pareti tra loro contribuendo al sostentamento e alla protezione delle superfici murarie su cui si imposta; ma a dispetto di tali considerazioni statico-tettoniche occorre non misconoscere la forza retorica di tale accorgimento 'imperfetto' e 'parziale': quasi la testimonianza concreta dell'impossibilità di portare a termine l'impresa, l'inattingibilità di ogni desiderio di compiutezza.

Non sappiamo se l'essere questa la terra di William Sha-

⁷ Da menzionare come nella proposta di concorso questo elemento fosse stato soppresso; il suo mantenimento è stato il frutto di una più profonda e accurata conoscenza del manufatto e delle sue condizioni.

kespeare abbia consapevolmente influito sulle decisioni assunte ma appare palese la drammaturgia sottesa a questi luoghi: l'incontro e lo scontro tra artefatto e tempo, un inviluppo di *pathos* e resistenza come detto dagli architetti. Di tale dramma fanno parte i rotti, inservibili, infissi lignei e la tavole degli scuri lasciate appese nella loro condizione di relitti; e poi le patine, le macchie, i dilavamenti e le lacune negli impaginati murari non risarcite ma sopra ogni altro espediente la messa a punto di un palco sotto le mentite spoglie di una ampia finestratura al piano nobile affacciata sulla scena-stanza della consunzione⁸. E non deve sfuggire la maestria nella soluzione d'attacco tra il lembo residuo e la nuova parete-palco; una piattabanda a T in calcestruzzo innestata al filo superiore dell'imbottito delle finestre tale da consentire la smaterializzazione dell'angolo tra la parete nord (XVI secolo) e quella a est (nucleo fortificato), realizzando una connessione percettiva e una simultaneità temporale tra ambienti in origine drasticamente separati. Un'attenzione e una volontà di inclusione del *paesaggio* (quasi nel suo etimo primario di veduta trattenuta in rigidi cornici...) nell'esperienza dell'abitare che possiamo riscontrare anche nelle forature a tutta altezza a sud dove lo sguardo può correre in direzione della chiesa della collegiata di Santa Maria o sulle

⁸ L'impaginato delle forature non segue uno schema ripetuto; esso appare piuttosto come l'esito di un empirico, arrischiato, accomodamento alla contingenza: "we responded to the plurality of existing conditions, and their difference in emphasis, with distant, rather abstract echoes. The window to the first floor dining area is eight lights, that to the living area five. While they have a measured, proportionate quality, they are repetitive, open-ended — they defer to the masonry gashes, as if a smaller or larger gap could be filled in the same way".

finestre strombate rivolte a occidente, verso i campi circostanti. Una congerie di spunti e motivi che alcuni critici hanno accostato al lavoro di Alison e Peter Smithson sulle spoglie di un consunto cottage a Fonthill nel 1958.

Attraversata dunque una prima camera ornata con “*a fresco of clouds on his ceiling*”, si guadagna una hall di ingresso scarsamente illuminata su cui convergono quattro camere doppie — due ricavate nel perimetro medievale, due nell’intervallo che si dilata tra quest’ultimo e il tracciato della cinta muraria — con i relativi servizi e piccoli slarghi-giardini compressi tra le giaciture di queste accidentate murature di difesa. Una scala in legno di rovere, risolta in guisa di smangiato volume autonomo, staziona quasi in mezzera (“*It would be too much to claim that the stair is a ruin, but its transparency and its impure figure, interlocking with other elements and spaces, make it part of a common family of material responses to the ruin*”) e conduce a un primo livello distribuito come zona giorno e cucina; l’incavo sull’angolo a nord-est dove si incastrava la primitiva scala a chiocciola è stato predisposto per ospitare una piattaforma elevatrice. Una dislocazione che può essere letta secondo due modalità che non si escludono reciprocamente: il *living* alloggiato là dove era possibile aprire grandi squarci sul suo diretto intorno — confinandolo l’area notte dove gli spiragli sono quelli scavati nelle spesse murature trovate — o riconoscere in tale *collocatio* il proseguimento dei rovesciamenti, degli scambi che l’intervento allestisce (tra ereditato e aggiunto, tra esterno e interno, tra sopra e sotto...).

Non riedificati i sette vani a nord di matrice ottocentesca (circa 1820) le cui insufficienze costruttive hanno con-

dotto a un irreversibile decadimento; demoliti i frammenti superstiti si danno in loro sostituzione le prime pertinenze della casa, definite da alte murature cieche e dai lacerti non ricomposti di vecchie pareti, in un insieme irregolare capace di enfatizzare il ricercato non-finito:

if restoration implies a form of completion, a return to a past wholeness, we have left the castle incomplete. We have left the huge gaps that we found in the fabric rather than fill them, treating the subtractions of the decades of decay with the same seriousness as the additions from centuries of construction⁹.

Tra le indicazioni di William Morris nel suo *Manifesto* per la Society for the Protection of Ancient Buildings (1877)¹⁰ riguardanti anche l'auspicato passaggio da una cultura del restauro a quella della conservazione — “*to put Protection in the place of Restoration*” — ve n'è una che ha generato una diffusa attitudine progettuale. Partendo dalla postulata necessità di salvaguardare la differenza e dunque il riconoscimento del testo originario dagli inserti e dalle mutazioni inflitte dal progetto si è andato solidificando un approccio che potremmo definire del ‘contrasto’, dove l'operatività ha coinciso con una violenta giustapposizione di soluzioni diametrali rispetto all'esistente trovato (è possibile redigere al riguardo un elenco delle più frequenti polarità riscontrabili: pesante-leggero, scuro-chiaro, opaco-trasparente, scabro-lucido, neutrale-colorato, artigianale-industriale...). Nel caso in questione abbiamo verificato come nelle intenzioni dei progettisti non albergasse alcuna illusione circa “*to*

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Il Manifesto è disponibile in <https://www.spab.org.uk/what-is-spab/the-manifesto/> (ultimo accesso: 11/2017).

bring back a building to the best time of its history” (Morris) e che dunque la discontinuità e il salto fossero consustanziali a qualsivoglia intervento sul campione ereditato e purtuttavia nessuna sottolineatura o ricorso a una lingua della rottura o di facile opposizione tra nuovo e antico è riscontrabile

a rejection of the ideas of “return” and “rupture” [...] these positions share the belief that history is past. By contrast, we are convinced that history is not what happened to other people, but a dimension of human nature, and a fundamental part of our working conditions, even in the modern age¹¹.

Nessuna ansia di vergare la propria contemporaneità, nessuna strategia mimetico riparatoria, piuttosto l'esigenza di non espungere la stessa condizione di rovina, valutata a tutti gli effetti uno stato, tra numerosi altri, della storia materiata del manufatto di cui non è lecita la soppressione e l'oblio date anche le qualità a esso inerenti:

ruin is an ambivalent figure. The ruin represents disintegration and distillation: it is both anti-architecture and pure architecture. Decay strips away all that is superficial or ornamental, leaving only a structure in fragile equilibrium. The ruin internalises the complex order of natural forces, juxtaposing the irregular geometries of collapse with the rectilinear ones of construction¹².

Il corredo delle materie selezionate segue con rigore il *concept* progettuale. Il manto lapideo è stato rinforzato iniettando resine con la tecnica del *cintec drilling*; l'ossatura principale è stata affidata a travi in calcestruzzo mentre tutte le strutture secondarie sono state eseguite in le-

¹¹ William Mann, *Inhabiting the Ruins...* op. cit., p. 12.

¹² *Ivi*, p. 5.

gno, quasi la cifra tattile della domesticità ritrovata. Scartati per il loro costo eccessivo il castagno e la quercia

*under constant pressure of costs, we were unsentimental
about the need to work with standard materials*

la carpenteria dei solai è stata realizzata con assi di pino (laminati valutata la campata di sette metri) il cui colore non acceso è stato giudicato idoneo per accordarsi con le tonalità più vive delle preesistenze e delle aggiunte in laterizio. Le partizioni delle stanze e le porte sono in multistrato di betulla, montato secondo un ritmo costante di pannellature di uguale dimensione. I cordoli e gli architravi delle nuove forature sono in calcestruzzo prefabbricato la cui morbida levigatura si deve all'impiego di inerti fini e a un bagno in acido acetico. Infine il laterizio. Come detto il suo scopo è stato quello di dare corpo alle indispensabili re-integrazioni sempre previste come conferma delle orme delle muraglie esistenti e stabilendo con esse un rapporto di accordo e distanza, prossimità e schisi — lo spessore discende direttamente dal campione su cui si appoggia, raggiungendo il metro e ottanta. Con un passo di 90 centimetri diaframmi trasversali in blocchi di laterizio irrigidiscono la muratura. Grazie al ricorso di bassi mattoni¹³ (3,7 centimetri) le file sovrapposte riescono a seguire con fedeltà i frastagliati bordi della rovina rimanendo, rispetto a essa, su un piano leggermente ribassato; i colori dell'impasto e della malta cercano di stare sulle dominanti cromatiche delle arenarie e dei calcari — i rosa, i verdi, le ocre — lasciando che il maggior stacco sia otte-

¹³ Dopo prove in opera è stata scelta come fornitrice l'azienda danese Petersen (prodotto: D36, 228x108x54 mm).

nuto attraverso la compatta regolarità dell'inserito rispetto all'accidentato pattern storico:

Astley shows that working with historic buildings doesn't just have to be about repair or reinstatement. It can be a reinvention or reimagining, making something richer and more engaging than what was there before. The house is a modernist house in an ancient shell: an upside down, inside out patio house, filled with light. Its ancient shell brings warmth and softness in place of coolness, crispness and hardness¹⁴.

Alte Pinakothek

Il rinnovamento di Astley Castle può essere ricondotto a una famiglia di interventi che spartiscono alcune strategie comuni; procedendo a un primo elenco ricorderemo l'espansione dell'ala ovest del *Museum für Naturkunde* a Berlino (1995-2010) di Diner und Diner Architekten¹⁵, il rifacimento del *Neues Museum* a Berlino (1997-2009) di David Chipperfield Architects (con Julian Harrap)¹⁶, la costruzione del *Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums* a Colonia (1997-2007) di Peter Zumthor (con Rainer Weitschies)¹⁷. Precedenti a questi campioni europei i progetti di Massimo Carmassi — ricostruzione dell'isolato di San Michele in Borgo (1979-1985/1985-2002) e della casa-torre in via Toselli (1987, non realizzato) a Pisa, il recu-

¹⁴ W.W.M. citato in <https://www.hlf.org.uk/about-us/media-centre/press-releases/astley-castle-wins-riba-stirling-prize> (ultimo accesso: 11/2017).

¹⁵ Cfr. <http://www.dienerdiener.ch/en/project/renovation-and-expansion-of-the-east-wing-of-the-museum-of-natural-history> (ultimo accesso: 12/2017)

¹⁶ Cfr. https://davidchipperfield.com/project/neues_museum (ultimo accesso: 12/2017).

¹⁷ Cfr. http://www.kolumba.de/?!language=ger&cat_select=1&category=14&artikle=61 (ultimo accesso: 12/2017).

pero, con Gabriella Iole Carmassi, del convento di San Francesco alle Scale ad Ancora (1995-1999, progetto definitivo) — e di Giorgio Grassi — restauro e riabilitazione del teatro romano (1985-1990/93), museo archeologico nel castello e restauro del foro romano (1985, non realizzato) a Sagunto (Valencia), la restituzione e rifunzionalizzazione del teatro romano di Brescia (1996-2000, non realizzato). E, più recente, il restauro e la parziale ricostruzione del Castello sforzesco-visconteo a Novara di Zermanni Associati a Novara (2007-2010).

Nella maggioranza dei casi sono opere a cui attiene un alto grado di complessità sia per gli assunti teorici che squadernano (o implicano) sia riguardo specifici aspetti operativi che il singolo progetto deve affrontare — il ruolo della committenza, il consenso sociale, la disponibilità economica, le destinazioni d'uso prefissate, le sapienze e i processi costruttivi necessari. Non deve sfuggire come negli *exempla* menzionati sia il laterizio la materia a cui è demandato il compito di saturare l'assenza, di figurare il *novum*. E a tale riguardo potremmo postulare una sorta di riferimento archeologico nella travagliata vicenda della ricostruzione della pinacoteca di Monaco per mano di Hans Döllgast¹⁸.

¹⁸ Nonostante l'indubbia maestria il *Baumeister* di Bergheim (1891-1974) è autore ancora poco affrontato dalla letteratura di settore. Si vedano: Hans Döllgast, *Journal Retour*, Verlag Anton Pustet, Salzburg 2003 (Facsimile dei tre taccuini dell'autobiografia). *Hans Döllgast 1891-1974*, a cura di Michael Gaenbler, Friedrich Kurrent, Winfried Nerdinger, Franz Peter, Callwey, München 1987. Blauel Bernard, *Hans Döllgast. 1871-1974*, London, The Architecture Foundation, 1991.

Sulla ricostruzione della Pinacoteca di Monaco vedi: Winfried Nerdinger, *Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco*, in «Casabella» n. 636, Milano luglio-agosto 1996, pp. 46-55. Erich Al-

La Pinakothek, poi Alte Pinakothek¹⁹, fu commissionata da Ludwig I di Baviera all'architetto regio Leo von Klenze per ospitare la prestigiosa collezione dei Wittelsbach e divenne un tassello di quel vasto e ambizioso puzzle di interventi finalizzato a trasformare una modesta città medioevale in una capitale politico-culturale europea. Concepita nel 1822 e realizzata tra il 1826 e il 1836²⁰ seguiva la vicina *Glyptothek* (1815-1830) affacciata su quella che poi sarà Königsplatz, una piazza-giardino conclusa dalla *Staatliche Antikensammlung* (1838-48) di G. B. Ziebland e dai *Propyläen* (1846-63) sempre di von Klenze. Nel suo partito generale la pinacoteca costituisce uno dei primi esempi compiuti di Revival neo-rinascimentale — corte del Belvedere in Vaticano e palazzo della Cancelleria tra i riferimenti più diretti. L'edificio consiste in una lunga manica di oltre centotrenta metri contenuta tra due brevi ali, lasciato isolato per motivi di sicurezza da incendi. Incardinata su una sintassi spaziale di nitore cristallino si sviluppa su due livelli con l'ingresso principale disposto sul fianco di levante dove, in un cubico invaso a tutta altezza, trova sede la scala monumentale. Il piano terreno ha fun-

tenhöfer, *Hans Döllgast and the Alte Pinakothek. Designs, projects and reconstructions 1946-73*, in "9H" *On continuity* n. 9, 1996, pp. 61-105. Franz Peter Franz Wimmer, *Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*, Verlag Anton Pustet, Salzburg-München 1998. Winfried Nerdinger, *Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architect*, Convention, OASE#49-50, 1998, pp. 109-119. Cfr. <https://www.br.de/mediathek/video/topographie-1984-portrait-eines-bau-meisters-der-architekt-hans-doellgast-av:5896bbeab0d0d0012fcd24f?t=1m2s> (ultimo accesso: 12/2017).

¹⁹ Cfr. <https://mediatum.ub.tum.de/924342> (ultimo accesso: 12/2017).

²⁰ David Watkin Tilman Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840*, Thames & Hudson, London 1987 (trad. it. C. Coscio, *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Electa, Milano 1990).

zione servente — archivi, depositi — e ospita una parte della collezione ritenuta di minore interesse: manoscritti, stampe, arte musiva; al piano nobile le quadrerie dove il programma museologico allestisce il suo *climax* nella figura di Raffaello Sanzio (non casuale la posa della prima pietra nell'anniversario del genetliaco dell'urbinate). Il percorso di visita è ritmato dal succedersi di sette saloni — non di uguale superficie e alternati secondo una simmetria assiale — affiancati a sud da una loggia di venticinque campate affrescate, tra gli altri, da Peter Cornelius, e a nord da una teoria di gabinetti di minore superficie, predisposti per ospitare *exhibits* di piccole e medie dimensioni. Meta del cammino la grande sala sul braccio di ponente, con cinque finestroni aperti sul parco. L'ininterrotta manica della loggia è spazio che interferendo con l'*enfilade* centrale consente molteplici attraversamenti e incroci nella percorrenza degli ambienti pur non scalfendo il rigore geometrico e la durandiana modularità dell'insieme. Le volte a padiglione delle sale sono state incise per far spiovere la luce naturale filtrante dai lucernari di copertura. Le soluzioni proposte riscossero una viva attenzione e una loro eco è rintracciabile nella *Kunsthalle* (1837-46) di Heinrich Hübsch a Karlsruhe, nel *Museum der Bildenden Künste* (1843) di Georg Gottlob von Barth a Stoccarda, nella *Gemälde-galerie* (1847-1855) di Gottfried Semper a Dresda.

L'edificio della Pinacoteca al pari dell'intera *Maxvorstadt* non superò indenne il secondo conflitto mondiale e, come per casi analoghi, la completa demolizione dei suoi poveri resti fu ipotesi condivisa da molta parte dell'*intelligencija* nell'immediato dopoguerra. Hans Döllgast, allo-

ra docente nella vicina *Technische Universität München*, fu tra i non molti schierati risolutamente per un ripristino del manufatto e del 1946 sono i primi studi per opere di protezione e riparazione della fabbrica: l'inizio di un impegno che lo vedrà coinvolto per oltre undici anni. Punto di svolta nelle sorti dell'immobile è il 1951, allorché il gruppo di lavoro da lui coordinato riuscì a dimostrare la maggiore economicità del rifacimento rispetto all'azzerramento ed eventuale sostituzione, ma solo nell'anno successivo furono portate a termine le prime opere di salvaguardia dei resti. Presso l'archivio della TUM le carte testimoniano i molti passaggi e le molte variazioni che le proposte di Döllgast hanno subito per la messa a punto definitiva; un'accumulazione che riflette anche la difficile condizione dell'autore costretto a confrontarsi dal 1954 con i giudizi di una commissione di controllo a cui si devono certamente alcune opzioni poi adottate²¹. Rispetto al prototipo ottocentesco la versione finale presenta due drastici mutamenti che ri-ordinano radicalmente il primitivo assetto logico-distributivo: il primo riguarda la posizione dell'ingresso, ora collocato in mezzeria sul lato settentrionale, il secondo la posizione del collegamento verticale che, raggiunto dopo un vestibolo baricentrico, va a occupare l'intero vano dell'antica loggia per tramite di due rampe contrapposte. Una combinazione che suggerisce una circolazione ad anello degli ambienti, ottenuta con la totale abrasione di un qualificante brano spaziale klenziano (la demolizione delle campate risparmiate dai crolli nella galleria così come la dimensione trasversale

²¹ Erich Altenhöfer, *Hans Döllgast and the Alte Pinakothek...*, op. cit., pp. 74, 80.

della rampa larga quanto lo spazio dell'antica galleria furono imposte dal genio civile all'architetto).

In questa sede, tuttavia, vogliamo sostare sul tema progettuale del risarcimento delle cortine murarie. Al termine del conflitto e a causa dell'abbandono nei primi anni la fabbrica presenta vaste lacune in ogni suo comparto; i danni più estesi cadono grossomodo nella mezzeria dove nove campate della loggia meridionale risultano del tutto perdute al pari del quadripartito pronao che sormontava l'accesso di servizio. Anche per quanto attiene il rifacimento di questa porzione gli esiti conclusivi sono il prodotto di drastici ripensamenti e probabili mediazioni. In estrema sintesi possiamo riconoscere due approcci che per lungo tempo si sono contesi il campo: due vie che hanno come punto di bivio il ruolo esercitato dalla rovina nel 'nuovo', o meglio la presenza della traccia di quest'ultima nell'impaginato volumetrico e murario riparato. Nel catalogo döllgastiano si devono dunque distinguere le prefigurazioni che sostanzialmente mantengono il grande squarcio sulla parete sud — secondo una drammaturgia fortemente emozionale e solo parzialmente riparatoria — da quelle che saggiamente un più coerente e definitivo completamento. I disegni degli anni 1946-1954 mostrano come la caotica distruzione della loggia venga colta come una possibilità di de-costruzione dell'ingranaggio spaziale neo-classico; l'originaria 'facciata' è come scissa tra un primo piano e uno sfondo — l'involucro arretrato di cinque metri della 'nave' centrale — variamente modulati tra loro. Di questo insieme una straordinaria forza espressiva hanno i prospetti siglati *doel.139.8* e *doel.139.8a* dell'aprile 1952 dove dietro i lacerti superstiti si insedia una iner-

me, compatta, afona massa cieca scandita al solo piano terra da pilastri in aggetto secondo la metrica klenziana e finestre rettangolari del tutto spoglie di corniciatura. Nelle ripetute varianti sarà comunque in questo intervallo che troveranno eventualmente sede il nuovo ingresso, la distribuzione verticale, il solaio di una nuova loggia o di un più contenuto balcone. Un elaborato del gennaio 1954 (*doel.139.379*) orienta la ricerca nella direzione della piena ricucitura: una sutura che trova nell'impaginato esistente le sue linee fondamentali di assetto²². Nel luglio del 1956 questo graduale avvicinamento al corpo del monumento trova un punto di arresto (*doel.139.237*): nove finestre ad arco a tutto sesto al piano nobile, sette al piano terreno con una semplice, alta porta a segnare la campata centrale; allineamenti, incisioni, cordoli, lievi aggetti sono gli accorgimenti predisposti per trapassare dall'esistente all'innesto secondo una volontà di accordo, di partecipazione che tuttavia non raggiunge mai la soglia della mimesi, della perfetta adesione al vocabolario passato²³. Con alcune difficoltà non del tutto calcolate che si rive-

²² In realtà possiamo ascrivere a questa strategia anche l'elaborato *doel.139.10* del 20 ottobre 1953 dove l'interruzione è colmata da una parete vetrata che ristabilisce un unico piano di facciata (il disegno in questione non fa comprendere se l'autore confidasse in un grado di trasparenza dello schermo). Un inserto tanto astratto quanto rigidamente definito da comportare una decisa 'regolarizzazione' dei bordi dell'involucro storico.

²³ L'osservazione vale per il campione realizzato. L'Alte Pinakothek coinvolse Döllgast sino agli anni Settanta quando su commissione del Dipartimento delle Costruzioni viene redatta una serie di disegni il cui *focus* è ancora la facciata a sud. Con probabilità sono diverse le ragioni che muovono a questo ripensamento — non ultimo ritengo una non-detta riconciliazione con il proprio recente passato e l'indebolimento del valore memoriale dell'edificio eroso come testimonianza del disastroso conflitto provocato — ma indubitabile il risultato atteso: una filologica restaurazione dei caratteri morfologici e stilistici del monumento.

lano viceversa dei formidabili spunti per sottili slittamenti, eleganti quanto inattese riconversioni nella lingua. È il caso delle sette esili colonne di ferro (Mannesmann, \varnothing 24 centimetri) che furono montate nel 1953 per sostenere una copertura di protezione temporanea; non rimosse e leggermente a sbalzo rispetto alla nuova cortina ripetono fantasmaticamente la lunga teoria delle perdute colonne ioniche e sono esse stesse l'orma del periglioso lavoro di cantiere.

Tra le continue andate e ritorni del pensiero progettante si dà forse un unico fattore che torna con insistenza, transitando da foglio a foglio: il ricorso a una tecnica edificatoria tradizionale e il ricorso al mattone faccia vista per la sua veste pubblica. La costruzione si avvarrà di vecchi mattoni 'bavaresi' di recupero: economicità certo, ma soprattutto una materia consimile a quella impiegata da Klenze e tuttavia scelta con un grado di rusticità e irregolarità maggiore sia nei singoli pezzi che nella loro posa (sin dalle prime tavole di studio le integrazioni mostrano una ricercata povertà rispetto al testo antico: derivato di una condizione necessitante ma anche il desiderio, nella voluta continuità, di non nascondere, non con-fondere).

Nel caso che dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea²⁴.

²⁴ Camillo Boito, relazione al "IV Congresso degli Ingegneri e Architetti", Roma 1883; cit. in Maurizio De Vita, *Architetture nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp.13 e segg.

Hans Döllgast non enfatizza mai lo stacco: la sua ‘maniera contemporanea’, o nel suo gergo la *kreative Rekonstruktion*, è del tutto esplicita ma non si impone, non si autodenuncia come gergo autonomo e autosufficiente. E nel dettaglio la stessa perizia, la stessa preoccupazione nell’assecondare le accidentalità e gli imprevisti disseminati nel relitto che abbiamo riscontrato nei casi contemporanei sopra ricordati — si noti come sia del tutto sviluppato l’accorgimento che dispone la ripresa sempre su un piano diverso da quello della *ruina*.

Rimane la constatazione che il resistente, umile mattone nel suo procedere molecolare e nel suo mutevole aspetto — *nuances*, colori, finiture di superficie, consunzioni, imperfezioni — diviene il mezzo più idoneo a impersonare questa endiadi di vicinanza e distacco: mai riconducibile a ciò che è stato, mai altra cosa: il paradossale stare in una condizione di sostanziale invisibilità al fine di garantire la dispiegata evidenza della sola architettura vulnerata. Winfried Nerdinger rimarca come il restauro della Pinacoteca sia stato mal tollerato da vasti settori dell’opinione pubblica per un arco considerevole di tempo²⁵. Il difficile equilibrio tra *novum* e *vetustà*, *Neuheitswert* e *Alteswert*, tentato da Döllgast è stato avvertito come un incerto se non miserevole rammendo, in ultimo un impasto incongruo. Un’atmosfera politico-civile ancorché culturale che investì lo stesso architetto che nei suoi ultimi disegni sembra pacificarsi con le sorti occorse al monumento concludendo la sua parabola in un recupero letterale delle lacune capace di garantire la totale rimozione dell’e-

²⁵ Winfried Nerdinger, *Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek...*, op. cit., p. 52.

vento disastroso. Sotto lo schermo di un richiesto e auspicato maggior decoro della fabbrica ciò che è divenuto intollerabile ad ampi settori della vita sociale e istituzionale è l'esibita memoria del danno subito: da tali assunti le richieste di un più completo rifacimento e i discreti interventi fatti durante gli anni Ottanta sulle molte sbrecciature causate dai bombardamenti e lasciate sino ad allora eloquentemente non riparate — un *memento* trovato e oggettivo confitto nella pietra.

Il caso della Alte Pinakothek proprio per i tanti risvolti sopra accennati assume una chiara valenza per la cultura della conservazione e della tutela²⁶. Nella linea del progetto inaugura un'idea di ricostruzione che diremo 'interrotta', secondo diversi modi e gradi di intensità inconclusa. Non era dunque ingiustificato lo sconcerto manifestato da molti osservatori: l'innesto è comunque l'esito di una selezione e di una riduzione di ciò che è chiamato a sostituire, e ciò sia per quanto attiene al disegno che per le materie impiegate.

Eccedenze orientali

La lingua morta del mattone. O, altrimenti detto, il suo trascendere a favore della forma (essenziale) a esso sotte-

²⁶ A tutti gli effetti il caso di Monaco potrebbe rientrare nello scenario descritto da Solà Morales (cfr. Ignasi de Solà Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus International», n. 46, *Interpretazioni del passato*, Milano 1985, pp. 37-44).

Per certi versi è del tutto sorprendente il destino del capolavoro di Döllgast. Le critiche sui risultati ottenuti offuscano il fatto che solo alla caparbia volontà dell'architetto, confermando la geniale intuizione di Alois Riegl, si deve l'avvio di quel processo di 'monumentalizzazione', di attribuzione di valore, dell'opera di von Klenze e dunque contributo fondamentale per la sua salvezza.

sa. Una proprietà presente nelle architetture tutte contemporanee ma con esiti di maggiore riconoscibilità nei casi di confronto-scontro di quest'ultime con la vecchiezza dell'esistente, con la permanenza tenace quanto inevitabilmente segnata degli artefatti. E tuttavia sussistono delle eccezioni, degli scarti: istanze e sensibilità periferiche nelle periferie dell'età globale, preziose e indispensabili per illuminare e comprendere con maggiore precisione anche il nostro stesso pensare e agire.

Kahrīzak, in origine borgo della provincia di Rey, è un distretto di Tehrān, nella zona sudovest della capitale. Dagli anni Sessanta del secolo scorso Tehrān ha subito un processo di espansione dei suoi confini, tale da raggiungere la corona dei villaggi agricoli che la cingevano — la metropoli copre oggi una superficie di oltre 86.500 ettari. In un arco di tempo relativamente breve, Kahrīzak è stato investito da trasformazioni incisive passando da piccolo centro rurale a quartiere di margine, ancora in attesa di una razionale riorganizzazione del suo territorio. La transizione ha lasciato tracce riconoscibili nel paesaggio che giustappone in un mutilo e sconnesso mosaico i trascorsi tracciati agricoli a fitti tessuti di case minute, blocchi isolati di stampo modernista a imponenti assi infrastrutturali. Eterogenea al pari del costruito ambientale la compagine sociale composta in maggioranza da una classe lavoratrice, sia di confessione sciita che sunnita, di recente migrazione il cui tratto comune più consistente sta in una spartita indigenza. In un contesto siffatto è stato chiesto a CAAT Studio²⁷ di portare a termine una palazzina residenziale in

²⁷ CAAT Studio è stato fondato da Mahdi Kamboozia nel 2012 e ha sede

un lotto fortemente vincolato: un quadrato di circa diciotto metri di lato su cui l'impresa appaltatrice aveva già eretto la struttura del piano terra e del piano primo. Se sgomberiamo il campo da giudizi di valore, anche in questo caso l'intervento si configura primariamente come ricucitura o costruzione su macerie (contemporanee). In una serie di diagrammi che accompagnano gli elaborati propriamente tecnici, gli architetti enunciano con chiarezza gli obiettivi che il progetto si è posto e le strategie messe in atto per raggiungerli. Mossa d'apertura trovare un punto di equilibrio tra istanze ed esigenze spesso non coincidenti, quando non esplicitamente in contrasto: quelle del cliente, quelle dell'impresa, quelle dei fruitori, quelle infine derivate dallo specifico panorama tecnico-finanziario dato. Un esercizio di scrupoloso realismo dove la *ratiocination* — le scelte di pensiero e di espressione — acquistano graduale fisionomia e necessità soppesando le possibilità e i limiti posti perentoriamente dalla *fabbrica* — le ragioni che originano dallo stesso prender corpo dell'edificio:

we started searching for potentials that will help us both in design and construction process. Redefining the connection between architects, clients and collaborators was the main potential for this project. This new type of connection resulted in creating a new and different aesthetic style of architecture in residential building construction of Kahrīzāk District despite of limitations that exist in this project such as the culture, economic aspect etc.; this style has been effected directly from the around context and environment²⁸.

L'edificio è un solido, semplice quanto compatto, svilup-

a Tehrān; *Kahrizak Residential Project* ha ricevuto la *Special Mention — Residential Category* al 2A Asia Architecture Award, Istanbul 2015.

²⁸ CAAT Studio, *Project Significance*.

pato secondo cinque ordini fuori terra e sostenuto da una maglia di 16 pilastri in cemento armato; l'attacco al suolo non è tamponato e lo spazio si protende oltre il piombo della facciata, sino a chiudersi sul ciglio della strada con un muro intonacato. Ogni piano è suddiviso in quattro alloggi; il nocciolo della distribuzione verticale separa i due rivolti a nord dai due, contrapposti, rivolti al mezzogiorno; quest'ultimi, di circa 50 metri quadri, presentano variazioni nell'impianto planimetrico, alternando una o due camere da letto. Costretti in tale schema generale gli autori hanno posto la massima attenzione nel disegno dell'ampio fronte a sud, l'unico libero da preesistenze.

Undici strette lesene verticali di calcestruzzo — che per finitura riprendono le linee dei solai rivelate in facciata — suddividono il fronte in una scacchiera regolare di cinquanta riquadri; una flessione secca del fronte quasi in mezzeria e un moderato aggetto del secondo piano stabiliscono un ritmo minore nell'impaginato principale, restituendo una percezione dell'insieme sottilmente articolata senza tuttavia minarne la ricercata unitarietà. L'intelaiatura cementizia, indipendente dal sistema dei sostegni, fissa lo spessore di una sorta di muro-camera di oltre sessanta centimetri. Quest'ultimo realizzato interamente in mattone d'argilla presenta 21 variazioni di montaggio — oltre il modulo base verticale —, introducendo nella rigida e continua sintassi del prospetto una complessità inattesa, fatta di permanenza e mutazione, serialità e caso.

La soluzione adottata si fonda su due considerazioni; una prima si riferisce al modo in cui gli abitanti del quartiere sono soliti manomettere l'edilizia speculativa in cui risiedono al fine di ottenere alloggi dotati di maggiore superfi-

cie utile; ridotti in appartamenti che talvolta sono privi di illuminazione naturale diretta, gli inquilini sono soliti serrare i balconi riuscendo in tal modo a ricavare micro vani destinati ad armadi e depositi:

There was a huge gap between resident's lifestyle and the type of constructions happening in that region, for example; by observing the existing building in the neighbourhood; balconies as a routine function in the facade were misused. People there needed different space requirements; they were adopting their spaces to their needs with basic solutions [...] the big balconies constructed in the apartments were walled in and roofed in to either add some space to the homes or be used as storerooms. There were also some balconies whose residents walled them in with colored glass bricks in order to prevent others from seeing the clothes they put out to dry and this in turn stifled the natural light and spoilt the look of the building²⁹.

Il muro-camera si offre in guisa di nicchia di servizio eccedente il perimetro dell'appartamento e la sua configurazione dipende dall'uso del locale su cui è affacciata: scaffalatura, armadio chiuso, appendi abiti, asciugatoio. I moduli in laterizio non rivestono per intero l'intervallo tra gli intercolumni e piegandosi verso l'interno determinano la posizione di cinquanta finestre a tutta altezza, tra loro analoghe per dimensione e profilo. Abbiamo accennato al fatto che i *lineamenti* dipendono dal gioco continuo di ripetizione e differenza, regola ed eccezione; osservando la giacitura dei moduli rispetto alle forature riconosciamo: ai due estremi una simmetria specchiata, nelle prime tre campate da sinistra la finestra precede sempre l'inserito in argilla; poi una campata mista — successione vetro/

²⁹ *Ibidem* e CAAT Studio, *Diagrams*

mattone e mattone/vetro —, poi i penultimi quattro intervalli che rovesciano la scansione iniziale. La dimensione dell'intaglio smorza l'incidenza del soleggiamento e accresce il senso di protezione e intimità delle stanze; talvolta alcuni larghi giunti, ottenuti dalla posa ruotata dei filari di mattoni, sono privi di malta consentendo il passaggio dell'aria. Scorto dal dentro possiamo accostare tale tramatura perforata al grande tema della *mašrabiyya* — autentica *symbolischen Form* — al suo costituirsi quale meccanismo di separazione dello sguardo dalla luce o, come suggerito da Hans Belting, di messa in scena della luce stessa, del suo apparire e del suo mobile riverberarsi e riflettersi³⁰. Seppure indeboliti dal fiancheggiare aperture di foggia consueta, i minuti fori luminescenti sono il corredo fastoso e l'*ornamentum* dei locali che li ospitano. Ma l'evoluzione del segno che abbiamo descritto non avrebbe avuto seguito se non fosse stato capace di intercettare, riscattandola, la condizione concreta, immanente, che ha preceduto l'opera. La scelta di impiegare cemento armato e laterizio discende dal controllo ferreo sui costi di edificazione e da un'analisi delle capacità artigianali disponibili sul campo:

The choice of material was a significant parameter in this project mainly because we had to choose something affordable and easy to freight to the site. As a result, we considered clay blocks which were produced in a factory nearby and this meant a considerable decrease in the freight charge of the materials. The modules were constructed with bricks and we tried to find a suitable material for the module frames.

³⁰ Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2008 (trad. it. M. Gregorio, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 242-248).

The least expensive material that gave us the ability to create our desired sense of space was concrete. This way, we could reduce the cost of the project to its minimum. We used this reduction of cost to create the high quality interior spaces³¹.

Una cautela al *farsi* dell'architettura nella-dalla contingenza che ha suggerito il collaudo preventivo, attraverso l'esecuzione di modelli al vero, della posa dei mattoni nei diversi moduli, sì da contenere gli imprevisti nella fase ultima del cantiere e rendendo la manodopera maggiormente consapevole dell'impresa nel suo insieme.

Dalla via il complesso appare terrigno, scolpito dalle ombre, di qualità umile; la rudezza tuttavia non compromette l'esatta geometria che governa sia il grande spartito che le tessere parziali, anzi ne accende la presenza e la forza. Geometria che produce l'eleganza di stile e il rango dell'edificio oltre che imporsi quale suo principio trascendente:

there is a constant historical principle in Iranian architecture: the richness in details in coexistence with the representation of simplicity in overall scale which finally ends into merging with the context and matching to their functions³².

E qui il punto di primaria importanza, ovvero il legame che l'edificio intrattiene con una tradizione vulnerata e soggetta a lenta erosione. È sotto la dinastia Qâjâr — 1800/1925 — che ha esordio l'importazione e l'ibridazione di modelli europei nella cultura del progetto in Persia; sia il cosiddetto 'periodo di transizione' durante gli ultimi anni della dinastia Pahlavi³³ e sia il dopo Rivoluzione del

³¹ CAAT Studio, *Project Description*

³² *Ibidem*

³³ È in tale frangente che, a seguito di una accelerazione nei processi di modernizzazione del paese, si registrarono le alterazioni più marcate negli ordinamenti urbani quali la perdita della *mixité* funzionale dei quar-

1979 possono essere interpretati come un lungo e faticoso confronto tra istanze e universi culturali storicizzati, peculiari e circoscritti, e occidentalizzazione: una vicenda affatto conclusa e che in molte sue articolazioni e snodi concettuali anticipa le contraddizioni presenti nella imperante globalizzazione contemporanea. Se confrontiamo tra loro alcuni convincimenti della critica disciplinare — Darab Diba, Seyed Hadi Mirmiran, Kambiz Navaee, Farshad Farahi³⁴ — risulta assai evidente come il rapporto con l'eredità spirituale e materiale del passato sia avvertito come questione dirimente, anche attraverso posizioni, giudizi e prospettive sul futuro non univoche.

Al pari di numerose comunità tradizionali, l'antica casa iraniana è plasmata in modo da corrispondere al dominio naturale e antropologico-sociale da cui origina; sviluppata secondo l'asse orizzontale ha come suo ombelico la corte giardino, *sahn*, fulcro tipico e simbolico attorno al quale ruota l'intero sistema spaziale³⁵. Una casa introflessa, raccolta su se stessa, limpidamente suddivisa tra *servant and served spaces* e dove le singole stanze sono definite dalla loro specifica morfologia e non dalla destinazione fun-

terieri, il ridimensionamento dei lotti edificabili, la riduzione dei patterns urbani a contorni rettangolari passivamente replicati, l'introduzione diffusa di nuovi apparati tecnologici.

³⁴ Cfr. Mohammadjavad Mahdavinejad, Amene Doroodgar, Abdolbaghi Moradchelleh, *The Impacts of Revivalist Trends on the Contemporary Architecture of Iran (1977-2011)*, in «Middle-East Journal of Scientific Research» 11 (2), 2012, pp. 176-183; Darab Diba, Mozayan Dehbashi, *Trends in Modern Iranian Architecture*, in *Iran. Architecture for Changing Societies*, edited by P. Jodidio, Aga Kahn Award for Architecture, Torino 2004, pp. 31-41.

³⁵ Mohammadjavad Mahdavinejad, Abdolbaghi Moradchelleh, Sohaib Dehghani, Seyyed Mojtaba Mirhosseini, *The Adoption of Central Courtyard as a Traditional Archetype in Contemporary Architecture of Iran*, in «World Applied Sciences Journal», 21 (6), pp. 802-811, 2013.

zionale, risultando quest'ultima sovente imprecisata, disponibile a più assetti d'impiego: un lessico architettonico dove un uso univoco degli ambienti era relativo forse alle sole cucine: *hashti*, la soglia tra dentro e fuori, *biruni*, la parte più pubblica della casa, *andaruni*, la zona più segreta e riservata, *balakhaneh*, la stanza al piano primo, *haft-dari*, *panj-dari*, *seh-dari*, *do-dar*, le stanze rispettivamente con sette, cinque, tre, due porte-finestre contigue, e poi le stanze per il soggiorno invernale ed estivo e gli spazi di filtro, *talar* e *iwan*, coappartenenza di interno ed esterno³⁶. Una casa-mondo, *haram*, sorta per accogliere e riparare nuclei familiari estesi³⁷ e capace di aderire ai destini dei suoi ospiti evolvendosi costantemente per tramite di riordini e/o addizioni.

La casa collettiva di Mahdi Kamboozia, in una cornice economica, sociale e demografica affatto stabile³⁸, prova a rinsaldare l'interazione profonda tra modi di vita e artefatto, riaffermando la ricchezza dell'opera come perfezionamento indefinito di una prassi tramandata, di un abito operativo radicalmente umano poiché, come è stato detto, "Dio prescrive la perfezione in ogni cosa", *Inna-Allâ-ha katabâ-l-ihsâna 'alâ kulli shay*.

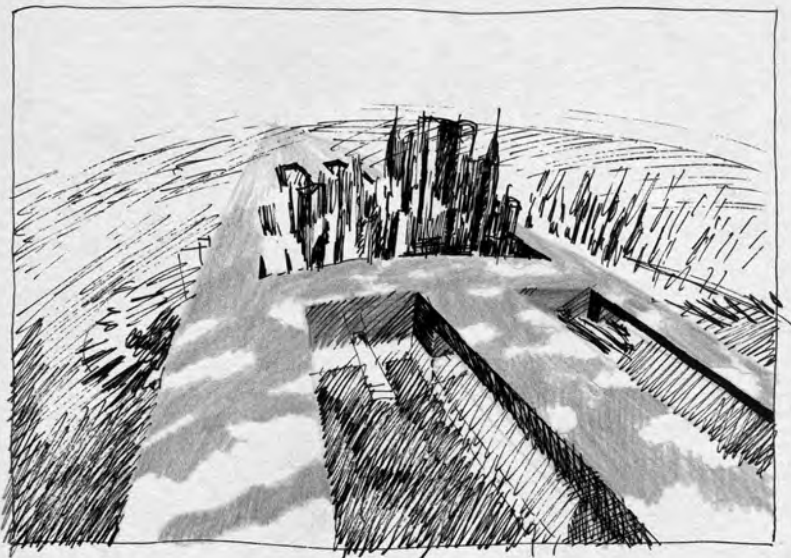
³⁶ Su questi temi: Matha Mirmoghtadaee, *Process of Housing Transformation in Iran*, «Journal of Construction in Developing Countries», n. 1, vol. 14, 2009, pp. 69-80.

³⁷ M. Basam Behsh, *Towards Housing in Harmony with Place: Constancy and Change in the Traditional Syrian House from the Standpoint of Environmental Adaptation*, Department of Architecture and Development Studies, Lund Institute of Technology, Lund University 1993.

³⁸ Pur conservando un ruolo cardine nella vita civile persiana la struttura familiare ha subito rilevanti cambiamenti; vale menzionare che se nel 1966 la media di parti per ogni donna era di 7.7 figli — sia in aree urbane che rurali — nel 2000 essa si è ridotta a 2.17 bambini; cfr. M. Mirmoghtadaee, *Process...* op. cit., p. 75.

L'AVENIR EST LA SEULE
SORTE DE PROPRIÉTÉ QUE LES
MAÎTRES CONCÈDENT DE BON
GRÉ AUX ESCLAVES.

Albert Camus, *L'Homme révolté*, 1951



NEW-NEW YORK
AUGUST 1969

20-22 / NOV. 69

Isole

“L’isola del giorno dopo”, *The island of the day after*, è stata la titolazione della mostra ideata e coordinata da David Palterer e Norberto Medardi per il padiglione di Israele alla Biennale di Venezia del 2004, all’interno di “Metamorphosisrael — Back to the sea”. Il *concept* dei due curatori prospettava l’ulteriore espansione della città di Tel Aviv in direzione del mare come logica conseguenza della forte crescita subita negli ultimi settant’anni dalla città: l’intervallo occorso affinché una solitaria e dimenticata ‘spiaggia pastorale’ divenisse il limite imposto alle pulsioni espansive di una metropoli contemporanea. Fu dunque chiesto a cinque protagonisti delle neo-avanguardie *Radicals*¹ — Andrea Branzi, Peter Cook, Coop Himmelb(l)au, Adolfo Natalini, Ortner & Ortner — di immaginare una serie di nuovi insediamenti o presidi su isole artificiali da ancorare in fronte ai sedici chilometri della costa urbana, secondo una prospettiva che incrociava tra loro, senza preventive demarcazioni, pensiero della trasformazione e fantasmagoria del futuro.

¹ Cfr. Germano Celant, *Senza titolo*, in «IN. Argomenti e Immagini di design», *La distruzione dell’oggetto*, n. 2-3, marzo-giugno 1971, pp. 76-81.

Nel volume che accompagnava l'esposizione dopo le consuete note introduttive era ospitato un breve saggio di Fulvio Irace, *Utopicamente*². Il postulato d'apertura asseriva il tramonto della strategia utopica quale derivato del più vasto crollo delle *grandi narrazioni legittimanti* (vita dello spirito e/o emancipazione dell'umanità): come due tessere che non combaciano, o due predicati che non fanno rima, si constatava la mutua estraneità, se non la disgiunzione, tra condizione postmoderna e visionarietà del totalmente altro. Constatando poi il connubio, per certi aspetti paradossale, tra *ou-tòpos* e puntigliosa descrizione del luogo felice — quasi che una riflessione capace di mantenersi sulla soglia di una asciutta non-spazialità dell'evento si rivelasse strada troppo faticosa da percorrere — seguiva un rapido excursus attraverso le molteplici miscele di cambiamento sociale e innovazione morfologica a esso applicata, dalle 'città ideali' del diciannovesimo secolo transitando per le *Neues Großstädte* degli anni Venti e Trenta del ventesimo, per giungere all'ingegneria esaltata di Kishō Kurokawa, Kiyonori Kikutake, Yona Friedman, Buckminster Fuller e Alexandre Chipkov e alle *drive-in city, walking-city, plug-in city* degli Archigram, anticipazione — o meglio quasi una stilizzazione e una restituzione — della società affluente di un rin vigorito capitalismo del dopoguerra. A chiusura dello scritto la constatazione che a fronte delle indomite e forti palingenesi no-

² Fulvio Irace, *Utopicamente*, in *Metamorph_9. International Architecture Exhibition/La Biennale di Venezia 12th September_7th November 2004*, "Metamorphosisrael — Back to the sea", a cura di David Palterer Norberto V. Medardi, Edizioni Polistampa, Firenze 2004, pp. 8-14. Uno spettro delle posizioni in campo negli anni Sessanta in Tomás Maldonado, *La speranza progettuale*, Einaudi, Torino 1970.

vecentesche ciò che sembra restare nel setaccio del nuovo millennio sia solo un'ultima quanto immarcescibile fiducia nel dettato tecnologico — dolce quanto discreto nella sua ultima veste digitale: MVRD, *Meta City Data Town* — a patto che esso si riveli del tutto mondato dal più trascurabile residuo di antagonismo di classe o di critica militante³ e appoggiandosi a uno spunto di Karl Mannheim⁴ il riconoscimento che, pur nelle cicliche e talvolta rovinose cadute, la modellazione ideale aveva comunque assolto al ruolo di traguardo e meta della prefigurazione, tramutandosi nell'asse asintotico a cui far tendere le singole e contingenti prove concrete (impiego indiretto e sotterraneo dell'utopia).

Una funzione di regolo e raffronto non sempre esplicitamente affermata ma attiva e fecondante, andata miseramente a estinguersi nel congestionato, inanimato, insignificante *glomus* del neoliberalismo dominante (*Heterogonie der Zwecke*, eterogenesi dei fini: permutazione di ogni exteriorità o conflittualità in merce, moda, spettacolo, innocua virtualità...).

L'utopia *revenant*

“Ho una tale sfiducia nel futuro, che faccio progetti solo per il passato”⁵: dunque pare la stagione che attraversiamo

³ Max Horkheimer, *Zeitschrift für Sozialforschung 1932-1941*, Librairie Félix Alcan, Paris (trad. it. G. Backhaus A. Marietti Solmi, *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, a cura di Alfred Schmidt, vol I/II, Einaudi, Torino 1974).

⁴ Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 1929 (trad. it. A. Santucci, *Ideologia e Utopia*, Il Mulino, Bologna 1957).

⁵ Ennio Flaiano citato da Giorgio Agamben, *Che cosa resta?*, Quodlibet, 13 giugno 2017 (Una nota che riprende parte dell'intervento al Salone del libro di Torino il 20 maggio 2017). Cfr. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta> (ultimo accesso: 08/2017).

non esser favorevole all'utopia. Eccessivi, nella loro icastica perentorietà e non più allineati con il sentire comune, gli impegni gravosi e le vaste ipotesi di corredo a quest'ultima e gli stessi *future shocks* che ne hanno nel passato prossimo alimentato l'anima e la tattica sono di fatto naufragati nell'indistinto mare magnum della bulimia visuale della semiosfera — *distrazione, indifferenza e commedia*: inevitabile approdo verso il tipo *blasé*, un fenomeno già pienamente osservato da Georg Simmel quasi cento anni addietro. Molte le cause, manifeste o meno, e tuttavia si deve pur riassumere che il

common sense has it that during the post-war period, architects and planners, drunk on far too much power, foisted all manner of ill-thought out and downright dangerous experiments on an unsuspecting public, who in the fullness of time bravely rejected this arrogant paternalism. 'Utopian' here means over-reaching, far too ambitious, unconcerned with detail and all too willing to disregard the human consequences of architecture⁶.

Detto del *mainstream*, il panorama contemporaneo appare comunque più screziato e meno univocamente definito di quanto appaia a uno sguardo panoramico; un indizio di tale polifonia la ricca messe di indagini, studi, approfondimenti affrontati negli ultimi anni che hanno avuto al loro centro l'analisi delle alternative urbane e architettoniche sorte a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso — *Cold War Architecture* è la sigla-periodizzazione adottata da certa pubblicistica anglosassone il cui fulcro più gravido di conseguenze potrebbe essere compreso tra

⁶ Murphy Douglas, *The End of Utopia* in «The Architectural Review», June 2016.

due esposizioni organizzate al MoMA di New York: *Visionary Architecture*, 1960, e *Italy: The New Domestic Landscape*, 1972⁷. Un agone ermeneutico che sovente è stato la premessa opportuna per riaprire archivi e collezioni e riportare nelle sale di musei e istituzioni i tanti documenti e le tante tavole che hanno marcato una stagione della ricerca nella disciplina⁸. Non deve sfuggire la matrice

⁷ The Museum of Modern Art, *Visionary Architecture*, New York 29 settembre 4 dicembre 1960, a cura di Arthur Drexler, Director of the Museum's Department of Architecture and Design; The Museum of Modern Art, *Italy: The New Domestic Landscape*, New York 26 maggio 11 settembre 1972, a cura di Emilio Ambasz, Curator of Design in the Museum's Department of Architecture and Design. Il catalogo di questa esposizione è ora disponibile su: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1783_300062429.pdf (ultimo accesso: 08/2017). Una raccolta documentaria è stata approntata da Bruno e Paolo Tonini con la titolazione: *Il Radical italiano nel contesto internazionale dell'architettura utopica e visionaria 1957-1980*; cfr. https://www.ilab.org/catalog_view/537/537_catalogo-utopie-radical.pdf (ultimo accesso: 08/2017).

⁸ Rimanendo alla letteratura critica degli ultimi anni si segnalano: Alain Guiheux, *Architecture Instantanée: Nouvelles acquisitions*, Editions du Centre Pompidou, Paris 2000; *The Changing of the Avant-Garde. Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, a cura di Howard Gilman, testi di Sarah Deyong, Marco Michelis, Terence Riley, MOMA, New York 2002; *Visionen und Utopien. Architekturzeichnungen aus dem Museum of Modern Art*, a cura di Matilda McQuaid, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2003; Dominique Rouillard, *Superarchitecture. Le future de l'architecture 1950-1970*, Editions de la Villette, Paris 2004; *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-76*, a cura di Martin Van Schaik Otakar Macel, Prestel, New York London 2005; *Archilabab's Urban Experiments. Radical Architecture, Art and the City*, a cura di Marie-Ange Brayer Frédéric Migayrou Fumio Nanjo, Thames & Hudson, London 2005; Jane Alison, Marie-Ange Brayer, Frédéric Migayrou, Neil Spiller, *Future City. Experiment and Utopia in Architecture 1956-2006*, Thames & Hudson, London 2007; Neil Spiller, *Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, London 2007; Emmanuel Ventura, *Architecture Utopique. Imaginaire ou visionnaire?*, Favre, Lausanne 2014; *La Ville au Loin*, Le Frac Centre-Val de Loire, Orléans 2016; *MashUp: The Birth of Modern Culture*, a cura di Bruce Grenville Daina Augaitis Stephanie Rebick, Black Dog Publishing, London 2016.

sostanzialmente europea e nord americana di tale *koiné* ma, seppure con un raggio considerevolmente più ridotto, alcuni ‘casi’ hanno interessato anche il nostro paese. Tra essi il più evidente e fondato riguarda l’avventura di Superstudio. Già presenti in numerosissime panoramiche di stampo internazionale, quattro volumi monografici pubblicati dal 2003 ne hanno tentato una più stabile sistemazione storiografica, oltre l’occasionale *repêchage*⁹. In particolare si distingue il paziente e prolungato lavoro di Gabriele Mastrigli a cui si deve la più esaustiva raccolta e ordinamento di fonti disponibili del gruppo fiorentino; un ‘meridiano bianco’ di quasi settecento pagine divenuto il filo di Arianna dell’ampia retrospettiva *Superstudio 50* tenutasi nel 2016 al MAXXI di Roma e strumento di fatto indispensabile per qualsivoglia ulteriore esplorazione¹⁰. Di Superstudio qui ci occuperemo di una sola produzione, selezionata tra le altre per il più falsamente ingenuo dei motivi: il suo successo, il suo mantenersi enzima capace di gemmazioni, riprese, talvolta spudorati calchi; e ciò attraverso il succedersi di generazioni di progettisti, di temperie culturali, di inclinazioni accademiche — po-

⁹ Roberto Gargiani e Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma Bari 2010; Peter Lang William Menking, *Superstudio. Life without Objects*, Skira, Milano 2003; *Super Superstudio*, a cura di Andreas Angelidakis Vittorio Pizzigoni Valter Scelzi, Silvana Editoriale, Milano 2015; *Superstudio. Opere 1966-1978* a cura di Gabriele Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2016. A questo ultimo volume deve essere associata la raccolta di conversazioni ora in *Superstudio. La vita segreta del Monumento Continuo* a cura di Gabriele Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2015. Una bibliografia sul gruppo dal 2010 è presente nel volume *Super Superstudio*, pp. 332-334.

¹⁰ MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, *Superstudio 50*, Roma 21 aprile 4 settembre 2016, senior curator MAXXI Architettura Pippo Ciorra, mostra ideata da Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia Gian Piero Frassinelli, a cura di Gabriele Mastrigli.

tremmo anche riassumere il tutto con il motto: l'utopia *re-venant*. Tratteremo del *Monumento Continuo* utilizzando primariamente il “Quaderno numero 12”¹¹ di Adolfo Natalini, il supporto su cui prese progressivamente fisionomia l'oggetto in questione; assai meno noto e frequentato dei *papiers collés* o delle stampe litografiche si tratta di un album Esquisses Canson con foliazione di sessantacinque pagine bianche 27x34 centimetri, datato 19 maggio 1969/11 gennaio 1970 sin ora reso pubblico solo per stralci sporadici, mai nella sua integrità¹². I primi appunti — geometrici al tratto di china nera senza ombre — nei quali si riconosce il manufatto lo fissano frontalmente, secondo una pseudo prospettiva: si tratta di una struttura che si approssima a un acquedotto con spesse pilastrate che nella loro costante scansione incorniciano un orizzonte lontano su cui insistono bassi rilievi scuri¹³. Non ci soccorrono indicazioni metriche ma inferendo da una linea ripetuta indicante una porta d'accesso a doppio battente possiamo dedurre un'altezza di oltre trenta metri — stima del tutto arrischiata valutando che la sagoma occupa per intero la dimensione del *frame* che perimetra la veduta e che dunque potrebbe proseguire oltre. Misterioso riguardo dimensioni, principi statici, spazialità interne nelle sue vesti ufficiali, il *Monumento* tradisce qualcosa

¹¹ Il quaderno, facente parte di una serie di diciassette taccuini numerati e datati, è ora patrimonio di una collezione privata. Ringrazio l'autore per avermi dato l'accesso a una riproduzione in fac-simile.

¹² Una manciata di estratti sono ora consultabili in <https://www.drawing-matter.org/index?q=adolfo+natalini> (ultimo accesso: 08/2017).

¹³ Successive al lavoro sui taccuini alcune tavole di grande formato riprendono questo taglio: cfr. Adolfo Natalini/Superstudio, *Paesaggi. Monumento continuo*, Firenze 1969; 50x70 cm, disegno, china su cartoncino con parti mobili a matite colorate.

di sé in un appunto del 6 giugno 1969 presente nel “Quaderno numero 11”, datato maggio-novembre 1969, dove si appalesa sotto le spoglie di un’ininterrotta linea avvolgente il globo in guisa di viadotto; una modularità scandita dal passo di venti/trenta metri — rispettivamente del pilastro e dell’intercolumnno — altezza 20/40 metri — rispettivamente del sostegno e del volume — spessore 50 metri.

Come Atena dalla testa di Giove del tutto compiuto, sin dai suddetti tentativi embrionali, l’assetto-matrice: un costruito la cui gigantesca dimensione proviene dalla moltiplicazione e dal montaggio seriale di un’unica e ripetuta cellula base quadrata: un’immagine

impassibile e inalterabile la cui statica perfezione muove il mondo attraverso l’amore che fa nascere per sé.

Cristallo ‘egizio’ privo di ogni riferimento organico — colore, matericità, peso — e il cui unico *decus* consiste nel suo ordinamento inscalfibile e immutabile.

Il taccuino è stato compilato nell’estate durante la quale l’atelier è impegnato nella proposta da presentare al concorso di idee bandito dalla Sezione Culturale del Governo regionale della Stiria (Austria) il cui tema recitava: “Architettura e libertà”¹⁴. I risultati di questa iniziativa confluirono poi in una esposizione nell’ambito della Biennale Trinazionale Trigon ‘69 di Graz all’interno della quale Superstudio realizzerà, presso il *Künstlerhaus* tra il 4 ottobre e il 15 novembre, *La stanza di Graz* (*Grazerzim-*

¹⁴ Superstudio, *Lettera da Graz* in «Domus» n. 481, dicembre 1969, pp. 49-54. Nel numero, separato per scelta editoriale, compare anche: *Superstudio: discorsi per immagini*, lo scritto/manifesto del “modello architettonico di urbanizzazione totale”.

mer), un'istallazione che nelle intenzioni degli autori doveva offrirsi come annuncio del *Monumento* stesso¹⁵. Lo sketchbook registra tale concomitanza e nella maggioranza dei suoi fogli alterna le ipotesi di allestimento alle visioni della gigantesca infrastruttura; l'appunto per il fotomontaggio *Arredare i deserti (Per un antiquariato definitivo)*¹⁶, studi parziali per un grande cimitero a Graz, una *unité d'habitation* a Piombino, qualche accenno per il concorso della nuova sede dell'Archivio di Stato in piazza Beccaria a Firenze e alcuni schemi planimetrici per la sede di un istituto di credito completano il set dei temi affrontati nel blocco.

In due pagine non datate vengono riassunte tre strategie di intervento nella sala del *Künstlerhaus* in una modalità che assumerà generale valore metodologico: un catalogo di disegni, o inventario, dove le singole soluzioni sono accompagnate da brevi note esplicative. Prima via: la realizzazione di una costruzione come 'modello', o frammento architettonico, da assemblare a pareti specchianti in modo da moltiplicare gli effetti di scala o profondità — variazioni volumetriche presenti: a p greco, a croce, a trilitte, a elle, a U; seconda via: la realizzazione di oggetti privi di referenti funzionali espliciti, o 'mobili mentali', come trascrizione di un'architettura 'della pace e della ragione' — disegno di tre 'piastre elementari' (30 agosto 1969) ciascuna delle quali con uno specifico rilievo sovrapposto: la

¹⁵ *Trigon '69: Architektur und Freiheit: Künstlerhaus Graz*, Burgring: 4 Oktober bis 15 November 1969, a cura di Wilfried Skreiner Horst Gerhard Haberl, *Neue Galerie* am Landesmuseum Joanneum, Graz 1969.

¹⁶ Poi pubblicato: Adolfo Natalini, *Abitare con libertà*, «Casa Vogue», n. 3, novembre 1969, pp. 84-85.

versione nascente di ciò che sarà poi battezzato ‘Le Tombe degli Architetti’ o ‘diagrammi tridimensionali non-continui’, ovvero *Istogrammi di architettura*¹⁷; terza, e ultima, via: l'approntamento di micro *environment* e di supporti per repertori iconografici o da proiettare; fanno parte di questa serie “il tavolo della conoscenza”, un piano lungo 4.80 metri e alto 1.30 metri su cui inserire schermi e diffusori audio, un alto muro traforato da otto finestre quadrate, un recinto con al centro un cubo per *exhibits*, un parallelepipedo, 3.00x1.20 metri, con incassi sulla superficie orizzontale retroilluminati, un diaframma con immagini riflesse poste all'altezza dello sguardo dell'osservatore. In chiusura compare quella che sarà la soluzione adottata (disegno di pianta, sezione, prospetto e in successione alcuni scorci prospettici e l'assonometria di una *maquette* mai portata a termine):

un'oggetto artificiale, un oggetto che rimanda solo a sé stesso e all'uso della ragione [...] un oggetto esposto che non rimanda né a un passato progettuale né a un futuro costruibile. È una stanza per la meditazione della misura.

Si tratta di una torre di base 2.40x2.00 metri e altezza 6.40 metri (in modo da sfruttare tutta l'altezza disponibile del vano sino alle grosse capriate metalliche del soffitto). La torre è al centro dell'ambiente all'incrocio delle visuali determinate dai tre ingressi esistenti; poggia su un piano fortemente inclinato — pendenza al 12% — coperto

¹⁷ Un'esposizione definitiva fu poi presentata in «Japan Interior Design», n. 144, marzo 1971, *The single design by Superstudio. The Continuous Monument — The Architect's Tombs (Istogrammi d'architettura) — A Catalogue of Villas*; con un testo di Katsuhiko Yamaguchi: *The Standpoint of Superstudio*.

di cocco verde freschissimo, come una campagna della Stiria finalmente uscita dal libro delle favole ed entrata nel mondo della geometria

due porte, 0.80x2.00 metri, permettono il passaggio all'interno dove un ponte largo 80 centimetri continua lo sviluppo della rampa lasciando che sui margini si intraveda l'originaria quota del suolo. "Un'architettura della chiarezza e della lucidità" interamente rivestita

dentro e fuori di faesite con superficie plastificata bianca squadrettata con fresature grigie ogni 5 centimetri L'interno è illuminato da due tubi al neon, uno sul pavimento e uno sul soffitto¹⁸.

Come accennato gli studi preparatori per la *Grazerzimmer* si frappongono a quelli relativi al *Monumento Continuo*, al punto che le due operazioni devono considerarsi coeve e mutuamente interdipendenti. Può sorprendere come già l'album squaderni con sicurezza le tre occasioni che mettono alla prova la portata visionaria dell'opera; sono i contesti poi ripresi, talvolta letterariamente, nel datiloscritto che commenta uno *storyboard* per la società televisiva americana M.C.W.: la natura, le città, i complessi monumentali¹⁹. Nell'album si trovano 8 vedute di New York City — compresi due rapidi abbozzi che saranno la

¹⁸ Superstudio, *Lettera da Graz*, op. cit. Accolto e pacificamente inglobato nel progetto dai fiorentini l'ampio piano inclinato verde era una pre-condizione allestita dai curatori la mostra.

¹⁹ Superstudio, *Il Monumento Continuo. Storyboard per un film per una società televisiva americana (M.C.W.) basato su una serie di immagini della natura per mezzo dell'architettura*, 1969. Lo scritto fu pubblicato nella sua versione integrale in «Japan Interior Design», *Superstudio. The Continuous Monument Series. An architectural Image for Total Urbanization*, n. 140, 1970; una versione ridotta, composta da 80 sequenze distribuite su quattro tavole, fu pubblicata in «Casabella» *Case e casse*, n. 358, novembre 1971.

base della notissima vista fisheye del ‘ponte’ steso da Brooklyn Heights in direzione di Jersey City con un fascio di grattacieli svettanti in mezzera — e la traccia di un anello che circonda il centro storico di Firenze — il collage della fuga lungo le case operaie di Coketown con il possente viadotto sul fondo è presente nel catalogo della mostra ma sul quaderno non si trova alcun riferimento a esso. Viceversa il tempio dell’Erechtheion ad Atene, Palazzo Chiericati a Vicenza, l’Anfiteatro Flavio a Roma, Palazzo Pitti a Firenze, il Taj Mahal ad Agra sono i manufatti su cui si incardina, secondo multiple combinazioni, l’infrastruttura — un elenco chiarifica che quelli sin qui visualizzati non sono che esempi di un metodo da verificare su un campione assai più ampio, tendenzialmente infinito. Riguardo al contesto naturale il *Monumento*, nei suoi esordi, incrocia le proprie linee con il puro deserto, spartendo una fascinazione con un’intera generazione di *film-makers*, *land-artists*, fotografi, architetti — i due disegni descritti in apertura devono essere accostati al più conosciuto *Il Monumento Continuo. Saluti dal deserto I* (1969) fotomontaggio basato su *Mile Long Drawing* (1968) di Walter De Maria²⁰. Il motivo dell’artefatto abbandonato in un verginale, intonso, quasi-nulla — ora la sola linea di un alto orizzonte ora in contrasto con minimi accidenti: una nuvola, un profilo di monte, l’arco di un arcobaleno, un sole sorgente... —, attraversa più progetti e più raffigurazioni e nel caso in esame ha piena evidenza nei capitoli, detti *apparizioni*, dello *storyboard* (una sintassi già del tut-

²⁰ Su questi temi cfr. Robert Banham, *Scenes in America Deserta*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1989 (trad. it. R. Fagetti, *Deserti americani*, Einaudi, Torino 2006); Chris Taylor Bill Gilbert, *Land Arts of the American West*, University of New Mexico/University of Texas Publishers, 2003.

to sviluppata nella tavola sinottica di *Un viaggio nelle regioni della ragione* inviata alla rivista «Domus» e pubblicata nell'ottobre 1969²¹).

Cinque abbozzi sono infine dedicati alla città di Graz e al suo più vicino intorno di colline e rive sul fiume Mur: tra di essi la matrice del collage-cartolina *Neue Ansicht von Graz (Österreich)* spedita al prof. Giuliano Toraldo di Francia e Signora in via di Bellosguardo a Firenze con l'inevitabile dicitura: *Liebe Grüße aus Graz von Superstudio*²².

Monumento continuo

Abbiamo presentato un “modello architettonico d'urbanizzazione totale” come logica risultante di una storia “orientata”: una storia di monumenti iniziata con Stonehenge e che, passando per la Kaaba e il VAB, trovava il suo logico completamento con il *Monumento Continuo*. E di questo enigmatico monumento continuo, di questo “monumento per esempio”, abbiamo presentato alcune foto a caso, abbastanza cartolinesche e quindi inquietanti come tutte le immagini di “saluti da...” [...] Il Monumento Continuo è il polo estremo di una serie di operazioni progettuali coerenti che portiamo avanti di questi tempi, dal design all'urbanistica, come dimostrazioni di una teoria enunciata a priori: quella del disegno unico. Un disegno cioè che si trasporta rimanendo uguale a se stesso, cambiando scala o area semantica senza traumi o inconvenienti²³.

²¹ *Superstudio progetti e pensieri* in «Domus», n. 479, ottobre 1969, pp. 36-43; una seconda versione della litografia è in *Superstudio. Opere 1966-1978*, op. cit., pp. 98-99. Il fatto che «Domus» nel suo editing modificasse l'impaginato degli originali inviati da Firenze fu il motivo che spinse il gruppo a concordare con Alessandro Mendini la presenza della pattuglia radicale sulla rivista «Casabella».

²² Cfr. *Grazerzimmer (La stanza di Graz)* in *Superstudio. Opere 1966-1978*, op. cit., p. 187.

²³ *Superstudio, Lettera da Graz*, op. cit.

Il quaderno numero 12 mostra inequivocabilmente il 'processo riduttivo' o del 'minimo sforzo' che diviene il fine e il mezzo delle ricerche del gruppo dal 1969 al 1973; l'influenza del fattore di scala, all'ambiente o alla destinazione d'uso sono del tutto evidenti già in questo fascicolo dove una superficie omogenea e isotropa — una *Superficie neutra* sarà la sua nominazione ultima — avvolge qualsivoglia solido transitando senza soluzioni di continuità dall'oggetto al mobile, dall'*environment* all'architettura. Non tutti gli schizzi preparatori ebbero proseguimento e i fotomontaggi trovarono esordio alla Galleria Milano nel 1970, una mostra il cui manifesto furono i 91 episodi dello *storyboard* offerti nella loro versione giapponese (soluzione adottata 'tanto per confondere le idee...').

Ma di che cosa è la prefigurazione, o l'anticipo, il *Monumento Continuo*? Prima di tentare una risposta ricordiamo da dove esso proviene e a quali ordini del discorso sembra riferirsi. Alcuni indizi derivano direttamente dalle dichiarazioni di intenti; innanzitutto esso vuol essere un atto fondativo, esemplare quanto autosufficiente, e in questa sua vocazione un gesto assoluto e irrelato, atemporale e sovrastorico:

il blocco quadrato è il primo atto e l'ultimo nella storia delle idee di architettura. L'architettura diviene un oggetto chiuso e immobile che non rimanda ad altro se non a sé stesso e all'uso della ragione.

Tuttavia tale stato primordiale, carico di energia germinale, non è raggiunto al pari di un ritorno — la riconquista dopo la stagione degli smarrimenti e degli offuscamenti — piuttosto in grazia di un superiore, integralmente spiegato, potenziamento del piano tecnico:

un'architettura tutta egualmente emergente in un unico ambiente continuo: la terra resa omogenea dalla tecnica, dalla cultura e da tutti gli altri imperialismi.

Da questi opposti slanci temporali — verso il remotissimo e verso il domani più lontano: traguardi comunque inaccessibili, inattingibili — discendono le paradossali miscele di rammemorazione e strappo, ri-fondazione e definitiva dis-locazione, *Ur-heimatstätte* ed *Ent-stellung*. L'assioma della totalità pacificata governa il 'modello' ma quest'ultimo conserva tali antinomie non riducibili a sintesi: da un lato prima (e ultima) pietra (azione) dall'altro compimento di una lunghissima, inarrestabile progressione e implementazione. In più sedi Adolfo Natalini ha sottolineato come la comprensione della temperie *Radical* sia inevitabilmente dipendente da una comprensione storico-politica più generale. A tal riguardo vale riprendere alcune tesi maturate nel laboratorio operaista sulla figura sociale del 'tecnico' e degli esiti determinati dalla ristrutturazione neo-capitalista in corso a cavallo dei Settanta: traguardato da questo punto di osservazione il materiale/macchina perfetto del *Monumento* coincide senza residui ai processi di automazione introdotti capaci di riformulare forme-di-vita e lavoro-vivo dentro la fabbrica²⁴. Rimanendo nei limiti delle convenzioni/convinzioni disciplinari diremo che *monumentum* e tecnologia erano termini molto spesi e diffusi sul finire dei Sessanta, almeno nei confini nazionali. Superstudio rintraccia e racco-

²⁴ Su questo passaggio si legga la relazione di Franco Piperno al convegno nazionale delle facoltà tecnico-scientifiche in lotta tenutosi nel novembre 1968 a Milano. Cfr. *Ristrutturazione capitalistica, proletarizzazione dei tecnici e riforma della scuola*, in «Linea di massa», n. 3, Roma 1969.

glie sparse parole d'ordine e ideologie egemoniche, le avvicina e le assembla senza cautele, guidandole e spingendole alle loro ultime conseguenze — da qui la *reductio ad absurdum* e l'uso, per la sua carica dissolvante, insistito dell'ironia:

A series of aberrant images, capable of postulating another scale of values and behaviour, is substituted for the process of getting accustomed to the present society [...] The action to be undertaken, in its simplest form, is to take these processes to their limit, showing per absurdum their falsity and immorality²⁵.

Dunque, più che futurologia, più che proiezione fantastica, assistiamo a una specie di ipertrofia dell'immanente, il ritratto caricaturale di uno stato di cose, di una accelerazione delle tendenze in essere. Più che una visione utopica — Città del Sole, Età dell'Oro, Dimora Originaria, Eden, *Pantisocracy* — il *Monumento* è apparecchiatura apocalittica, cioè dispositivo finalizzato alla rivelazione e allo smascheramento di ciò che è (massimamente se non-detto, allontanato, rimosso...). A distanza di un anno sarà nell'Epilogo alla *Dodici città ideali* che l'equivoco viene sciolto:

Non avete desiderato l'esistenza di nessuna città. Allora vi sentite soddisfatto; bene, amico, non dovete esserlo perché non avete capito niente. Non avete capito che le descrizioni non rappresentano città immaginarie bensì la vostra città, adesso, e tutte le città. Come è possibile che non vi siate reso conto che basterà continuare a perfezionare la logi-

²⁵ Adolfo Natalini, *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement, Lecture*, A. A. School of Architecture, Londra 3 marzo 1971; ora in Peter Lang William Menking, *Superstudio. Life without Objects*, op. cit., pp. 164-165.

ca del sistema, per concretizzare fantasie molto più allucinanti di quelle tentate in questi poveri villaggi da novelle infantili? State saldi, la strada è aperta; i paesi tecnologicamente avanzati già le percorrono speditamente, e i “paesi in via di sviluppo” li stanno seguendo da presso. Quindi mi dispiace ma la definizione che si adatta a voi è una sola: siete un “idiota”²⁶.

Utopia *revenant* abbiamo in precedenza azzardato; *revenant* perché mobile, perché ritorna, ma anche perché dell'utopia classica sembra esserne solo il sottile spettro, il simulacro diafano. Lo scarto del *Monumento* dalle tante riprese recenti — LKMV Lokomotiv archs. office (DB-VK / Croazia, 2011), Wai Fung Alex Tsui (*The Beginning of The End. Living on the edge*, 2012), Buro Ad+Spectacle (*Rio de Inverso*, 2013), Yitan Sun Jianshi Wu (*New York Horizon*, 2016)... — risiede in questa sua dubbia proiettività che non vuol convertirsi in

sogni e schermo all'orrore del reale, che, solo, può generare la determinazione di cercare la strada della salvezza.

Nel contributo inviato al numero a tema *Distruzione e riappropriazione della città* di «In. Argomenti e immagini del design» Superstudio affronta la questione scopertamente, senza fingimenti, argomentando tre passaggi o tre stazioni lungo un processo emancipativo e demistificatorio: ci sono stati (e ci sono) i luoghi concreti, effettivi (*topoi*); ci sono stati (e ci sono) luoghi come *fate morgane*, farmaci e scudi che hanno impedito una retta visione

²⁶ Superstudio, *Le 12 Città Ideali. Premonizioni della parusia urbanistica*, «Casabella», n. 361, gennaio 1972 (prima pubblicazione in «Toshi Jutaku Urban Housing», September 1971) ora in *Superstudio. Opere 1966-1978*, op. cit., p. 315.

avvolgendola in speranze e redenzioni illusorie (*utopie*); non ci sono (ma dovranno pur essere postulati) luoghi come *larve dell'Averno* e *culle dei demoni*, le dimore per gli *incubi* che provocheranno il risveglio, il riscatto da una subordinata 'condizione infelice'. *Anti-utopia*:

luogo e ordinamento socio-politico, che si spera non debba mai realizzarsi, immaginato in funzione catartica²⁷.

Una temperatura emotiva e concettuale che sembra specchiarsi nel tragitto della *Science fiction* nordamericana che nel volgere di un trentennio dissolve ogni fiducia positivista nelle acide distopie *sixties* variamente apparecchiate da J. B. Ballard, Philip K. Dick, William Burroughs²⁸.

A margine

Un'analoga azione di messa in evidenza ed erosione/distruzione dei conformismi socio-culturali a scapito di una fourieriana espressione del mondo nuovo si ritrova in un episodio di *Architettura riflessa*, la titolazione che raduna un insieme di produzioni realizzate su molteplici supporti da Superstudio tra il 1970 e il 1971. In *Niagara o L'architettura riflessa* gli schemi di statica grafica e le analiti-

²⁷ Superstudio, *Utopia, Antiutopia, Topia* in *In. Argomenti e immagini del design, Distruzione e riappropriazione della città*, n. 7, settembre-ottobre 1972, p. 42.

²⁸ Gérard Klein, *Malaise dans la science-fiction américaine*, in «Cahiers du Laboratoire de prospective appliquée», 4 settembre 1975, poi in Ursula Le Guin, *Le nom du monde est forêt*, Robert Laffont, Paris 1979 (trad. fra. di H.L. Planchat, *The word for world is Forest*, Putnam Publishing Group, NYC 1976). Il richiamo alla fantascienza, e massimamente alla popolare collana mondadoriana dei "Romanzi di Urania", ricorre di sovente nelle interviste rilasciate dal gruppo; non deve poi essere trascurata la figura del padre di Cristiano, Giuliano Toraldo di Francia, autorevole fisico e filosofo della scienza.

che descrizioni che in calce alla fotolitografia esplicitano l'ingegneria della megastruttura piantata a ridosso della cascata si danno come grottesca simulazione del criterio di performatività tecnologica — o di *incremento della potenza* — che stanno insediati nel cuore delle società occidentali postindustriali²⁹. Una paradossale dimostrazione di pragmatismo e forza dell'«efficiente» in sostituzione dei tradizionali e oramai delegittimati giochi linguistici del 'vero', del 'giusto', del 'bello'. Una macchina puntigliosamente pianificata come esplicitazione delle competenze e delle specializzazioni conseguite — *technical intelligentsia* — la cui meta ultima, a dispetto del professato 'fare secondo ragione', risulta del tutto infantile e delirante (infanzia e fascinazione del mostruoso vanno di conserva, come ebbe a osservare in alcune sue pagine Alberto Savinio).

O profetica, se consideriamo l'iperbolica diffusione delle 'istantanee' che nutrono l'iconofilia totalizzante dei giorni nostri:

Poi la superficie speculare del bacino scompare. La struttura può essere calcolata per restare sommersa per un certo numero di anni (che non viene rivelato). Poi il crollo della struttura artificiale realizzerà un arretramento visibile del fronte delle cascate americane simile a quello naturale (lentissimo) per retrocessione delle cascate canadesi. (E milioni di persone andranno lì con le loro Polaroid sperando d'esserci al momento del disastro...) ³⁰.

²⁹ Su questi temi cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979 (trad. it. C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 76-87).

³⁰ Superstudio, *Niagara o Architettura riflessa 1970*, in *Superstudio. Opere 1966-1978*, op. cit., pp. 246-247.

Vicissitudini e speranze

In 1973, we felt our mission in the avant-garde had run its course. We hadn't won the war, only a few battles. We believed that the time of destruction was over and it was now time for reconstruction [...]. In 1979, I felt that the time for apprenticeship, research and studies was over (I was 38). I decided to become an ordinary architect³¹.

L'intervento di Adolfo Natalini al simposio “Superstudio and Radical Architecture Today” a tutta prima ricapitola il chiudersi di un periodo e narra di un cominciamento i cui contrassegni avranno d'ora in avanti scaturigine dal dato empirico, dal concreto *bauen*.

Bau der Zukunft, costruire il futuro, fu il compito e l'urgenza (tali da riassumere le molteplici rotte in seguito tracciate) degli artefici del Moderno; viceversa abbiamo constatato come il tenore apocalittico dell'agire di Superstudio appaia confermare l'enunciato di Andrea Branzi secondo cui “l'utopia non è nel fine ma è nel reale”³²: un rovesciamento e una torsione da obiettivi separati e distanti — siano essi di correzione, di riparazione, di risarcimento o di vendetta —, a favore di un ruolo, qui-ora, di *illuminazione* e liberazione dai compromessi e dalle cecità di una cattiva coscienza. Posto in questi termini il salto non è così brusco e contraddittorio. Svolgendo la metafora militare, Natalini storicizza i vent'anni del gruppo, riconse-

³¹ Adolfo Natalini, *Superstudio in Middelburg: Avant-garde and Resistance* (2004), in *Superstudio. The Middelburg Lectures*, a cura di Valentijn Byvanck, De Vleeshal+Zeeuws Museum, Middelburg 2005, pp. 25-26.

³² Andrea Branzi, *Introduzione*, in Paola Navone Bruno Orlandoni, *Architettura “radicale”*, Documenti di Casabella, G. Milani sas Editrice, Segrate (luglio) 1974, p. 12. Sull'utopia non come prefigurazione ma “Ipotesi critica sul Sistema stesso”, cfr. Archizoom Associati, *Città catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli*, in «Casabella» *Per un design non oppressivo*, n. 350-351, luglio-agosto 1970.

gnandolo al destino proprio di ogni manipolo d'avanguardia: far breccia nello schieramento nemico, sacrificare sé stessi per rendere sgombro e sicuro una parte del campo dell'avversario, favorendo il passaggio delle truppe che seguono. Più che allusione o mimesi soteriologica l'agire avanguardistico coinciderà con tale neutralizzazione e azzeramento (rapido incenerimento di apparati tecnici e politici di dominio, di interessi e ideologie, di eredità e intenzioni...), una *tabula rasa* disponibile *ex novo*.

Con un balzo abbandoniamo gli anni che dal 1972 corrono al 1978, gli anni di fine apprendistato e di lenta rifondazione antropologica dell'architettura ("eravamo architetti senza architettura che studiavano architetture senza architetti..."), per una riflessione sul Natalini architetto:

Avrei voluto fare il pittore, poi sono diventato architetto e avrei voluto essere un costruttore. Poi tra il volere e il divenire mi sono accorto d'esser sempre stato un disegnatore così quando in un testo antico mi sono imbattuto nel termine "architetto" mi è sembrato quello giusto per dire cos'ero e cosa volevo essere³³.

Tentiamo una riflessione allorquando i disegni e le scritte si orientano verso la pratica del cantiere e della costruzione, non più promosse e ancorate a una architettura di levatura mentale, un'architettura assente, *uccisa o suicidata* (è stato rilevato come le tecniche privilegiate dell'avanguardia, sin dagli anni Venti, siano letterarie, tipografiche e iconografiche³⁴). Su questo transito, su questo sno-

³³ *Adolfo Natalini Architetto*, a cura di Vittorio Fagone, catalogo della mostra presso il Complesso di San Michele, Lucca 23 novembre 2002-26 gennaio 2003, Fondazione Ragghianti, Lucca 2003, p. 13.

³⁴ Jacques Gubler, *Le grandi manovre dell'avanguardia internazionale*, in «Casabella» n. 630-631, gennaio febbraio, Milano 1996, pp. 12-19.

do o ‘terra di mezzo’, di recente Marco Navarra è tornato a investigare selezionando un campione di quattro *exempla* — gli edifici della Banca di Alzate Brianza, Como (1978-1983) e del Centro Elettrocontabile a Zola Predosa, Bologna (1979-198), e le proposte per la ricostruzione del Römerberg a Francoforte (1979) e per la ricostruzione dell’area del Muro del Pianto a Gerusalemme (1980-82) — proponendone la lettura attraverso le polarità di Vero vs Falso, Monumentale vs Normale, Fisico vs Metafisico³⁵. A tali incarichi seguiranno gli impegni nelle ‘piccole capitali’ italiane (Firenze, Rimini, Pistoia, Ferrara...) e tedesche (Francoforte, Stoccarda, Mannheim, Karlsruhe...) sino all’apertura dell’atelier Natalini Architetti con Fabrizio Natalini nel 1991 al Salvatino a Firenze in concomitanza con l’invito e la partecipazione al concorso per l’area della Waagstraat a Groningen e l’avvio del lungo ciclo di lavoro nelle terre d’Olanda³⁶. Di questi oltre trent’anni di attività spesa nella ricostruzione urbana della città europea la cifra critica più ricorrente è quella che ruota attorno ai rapporti tra regionalismo e internazionalismo —

³⁵ *Adolfo Natalini*, a cura di Marco Navarra, con C. Cosentino D. Felice A. Rizzo, Lettera Ventidue Edizioni, Palermo 2013; il volume è stato edito in occasione della lezione inaugurale e della mostra *Linea d’Ombra 1978-1984. Adolfo Natalini tra il Superstudio e l’Architettura*, presso lo spazio espositivo “Salvatore Di Pasquale”, Siracusa 26 novembre 2013-24 gennaio 2014 e promossa dalla Scuola di Architettura di Siracusa. Il volume contiene anche le riproduzioni di due rari stampati di Superstudio: Adolfo Natalini, *La memoria invece*, Firenze maggio 1978 (catalogo di tre mostre alla Galleria Franca Pisani di Firenze) e Adolfo Natalini (a cura di), *Römemberg Project 1979*, I quaderni bianchi, n. 10, Firenze 1979.

³⁶ Adolfo Natalini, *Album olandese*, Quaderni di Aión, Aión Edizioni, Firenze 2003. Per una visione d’insieme cfr. Adolfo Natalini, “*Quattro quaderni*”. *Dal Superstudio alle città dei Natalini Architetti*, Forma, Firenze 2015.

un nodo che sembra riproporsi con insistenza nella cultura architettonica italiana a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso³⁷ — o nel binomio *contemporary traditionalism* e *neo/super-modernism* per restare nella terminologia del critico Hans Ibelings³⁸. La *Stadtreparatur* promossa dallo studio salvaguarda un lessico familiare fatto di strade, viali, piazze, isolati, corti, monumenti, giardini. Un tessuto di *parole consumate e forme del quotidiano* ancora fertili:

la città era una rete di strade scure su cui s'aprivano le misteriose cavità di androni e cortili e una teoria infinita di prospettive diverse dove l'inclinarsi di un muro o lo sporger di una persiana aprivano sempre nuovi mondi.

Come osservato da Hans Ibelings, Adolfo Natalini fa parte di quella schiera di autori costretti comunque a confrontarsi con la stagione dei loro primi esordi; a tal riguardo il tema spesso affrontato è il divario tra l'immaginario di Superstudio e il successivo impegno dei Natalini Architetti. Senza voler entrare nel merito delle molte ipotesi formulate, vogliamo proporre una decifrazione che muove proprio dal piano della coscienza anticipatrice che qui sagliamo; ci soccorre a tal fine un'intuizione di Ernst Bloch che potremmo riassumere nello scorgere una sotterranea complicità tra la tradizione utopica e i lineamenti di un'utopia saturata di tradizione, poiché “esiste un futuro nel passato”³⁹.

³⁷ Pierluigi Nicolini, *Contestualismo e internazionalismo nell'architettura italiana*, in «Lotus International», n. 83, Milano 1994, pp. 32-41.

³⁸ Hans Ibelings, *Unmodern Architecture. Contemporary Traditionalism in the Netherlands*, NAI Publishers, Rotterdam 2004.

³⁹ Ernst Bloch, *Gibt es Zukunft in der Vergangenheit?* In Id., *Tendenz-Latenz-Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, p. 299.

Figure di pietra è il primo, e unico, tentativo di riordino teorico dopo la stagione delle neoavanguardie radicali anche se viene proposto più con i tratti soggettivi di un'intenzione di poetica⁴⁰. Dismessa l'enfasi declamatoria l'argomentazione nel libro si dipana attorno a cinque parole-chiave: i 'luoghi', gli 'elementi', le 'figure', la 'costruzione', il 'tempo e la memoria'. Avvertito dal suo autore più come fedele diario in-fieri che manifesto d'intenti con le stimmate della definitività a noi sembra che le linee di ricerca qui annunciate e descritte mantengano intatta la loro forza seminale negli anni, sì che non possono essere disconosciute allorquando si debba decifrare l'architettura nataliniana *iuxta propria principia*⁴¹. Ciò che muta, rispetto anche a questi fogli degli anni Ottanta, è la gerarchia tra scrittura e *fabrica* e la volontà di consegnare quest'ultima al suo imprevedibile fato, spogliandola da protesi di sostegno e/o giustificazione (ricorso alla narrazione unicamente in guisa di episodici marginalia del tutto scevri da intonazioni precettistico-normative...). In numerosi interventi successivi agli anni Novanta la prossimità ai contesti investiti dalle trasformazioni viene riassunta nel termine *propinquitas* — una comprensione/reazione che non esclude una sentimentale adesione e una partecipazione sollecita a ciò che potremmo definire la "sterminata bellezza delle differenze". *Propinquitas* gioca l'integrazione alla triade vitruviana e muove le prime linee

⁴⁰ Adolfo Natalini, *Figure di pietra*, «Quaderni di Lotus», Electa, Milano 1984.

⁴¹ Elisabetta Gonzo Alessandro Vicari, *Ultimi racconti di architettura. Intervista ad Adolfo Natalini*, in «Costruire in Laterizio» n. 63, maggio-giugno 1998, pp. 200-2005.

del disegno di Natalini, fondandone al contempo la necessità e la legittimità sociale profonda⁴².

Annotata tale rilevanza vogliamo spostare l'attenzione all'ultima stazione presente nell'elenco; valutato secondo una posizione specifica l'immersione nella temporalità è un punto di crisi rispetto all'impassibilità algida che connota i montaggi di Superstudio. Il progetto di architettura emancipa una leopardiana scontentezza per il presente con visione strabica: per un verso esso si genera affondando nelle ragioni e nelle *vicissitudines* che nel tempo hanno scolpito la fisionomia dei luoghi, per altro è condensazione e organizzazione dei bisogni, delle aspirazioni, dei desideri scagliati nell'avvenire; un passo doppio che l'architetto pistoiese riconduce sovente alla coppia di *Heimweh* e *Sehnsucht*, dove il non-più e il non-ancora si distendono come le ramificazioni fantasmatiche di un tronco comune (sovviene a tal proposito: "il tempo indivisibile come un sentimento"). Una concatenazione che consegna alla temporalità un ruolo cardine nel fenomeno architettonico, revocando l'imperio delle categorie spaziali variamente definite e articolate sulla soglia del Novecento — *Raumkunst, Raumleben, Raumgestaltung*⁴³... Ma se l'intellettualità del com-porre sembra capace, in consonanza con il suo etimo, di trattenere assieme il ritorno e la memoria con la partenza e la speranza, è nel corpo dell'edificio costruito che la contesa e la complicità con

⁴² Cfr. il colloquio con Mario Pisani (2 maggio 1986) ora in Adolfo Natalini, "Quattro quaderni"..., op. cit., p. 173.

⁴³ Cfr. Camillo Sitte (1889), August Endell (1908), ma con specifica attenzione ad: August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, 1894. Cfr. <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm> (ultimo accesso: 08/2017).

il tempo diventa cruciale. Recuperando e riposizionando l'ottuso e duro persistere come discrimine valoriale si instaura una tensione non risolvibile con l'inconscussa finitezza della costruzione:

ma le storie, cadenzate dal tempo, sembrano voler indicare un altro tempo, slegato dai ritmi del calendario (delle cronache e delle mode) per indicare un possibile tempo lungo una resistenza al passare veloce del tempo come se l'architettura (come il suo autore) fosse approdata a una grande età dove il tempo è più lungo (quasi immobile) e i ricordi e le speranze sono ugualmente presenti⁴⁴.

Osservato da questa latitudine scivola del tutto al margine la più volte denunciata e discussa “vocazione storicista dell'architettura italiana”; non di ascendenze o di repertori estetico-formali si tratta quanto di una volontà di permanenza, di un tragico attrito alla nientificazione incombente:

L'architettura è un'arte della durata. L'architettura è un'arte della resistenza non solo contro il clima e le catastrofi, ma anche contro il tempo⁴⁵.

Irrecuperabile a ogni *Neuzeit* compare l'intenzione primigenia, remotissima, di un affidamento, di un di-più sopravvivente “da propagare nel futuro in perpetuo”. Che fosse per fasto, bellezza, ornamento o diletto “l'immaginazione e le grandi illusioni” del cosiddetto occidente hanno confidato nel tempo lungo delle arti — e massimamente nell'architettura la cui “portentosa solidità contrasse coi secoli, e che ancor dura forse, dopo migliaia d'an-

⁴⁴ Adolfo Natalini *Architetto*, op. cit., p. 13.

⁴⁵ Adolfo Natalini, *Perché non possiamo dirci moderni*, in Id., “*Quattro quaderni*”..., op. cit., p. 244.

ni” — come talismani gettati contro l'impermanenza, la fuggevolezza dei giorni, dei pensieri e delle cose (“pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio e unico obiettivo il morire...”, novembre 1829)⁴⁶. Una resistenza che non congela ma concede a ogni *fabrica* di farsi carico, con *successo di tempo*, di usi, di accumuli, di trasmutazioni, di corruzioni, di ricordanze, di romanzesco che nella continuità ne dilatano e ne spessorano i significati e il loro stesso essere (dimensione ontologica della temporalità) — l'indefinito, il vago e il lontano: un'estensione inimmaginabile e del tutto libera dalle ferree predeterminazioni di ogni proiezione, di ogni finito e narciso *pro-iectum*, e che è la portata propriamente poetica della durata e della sua pulsione al fare, al (ri)creare un mondo, cioè una 'totalità di senso' (quest'ultimo da intendersi nel suo più ampio arco semantico).

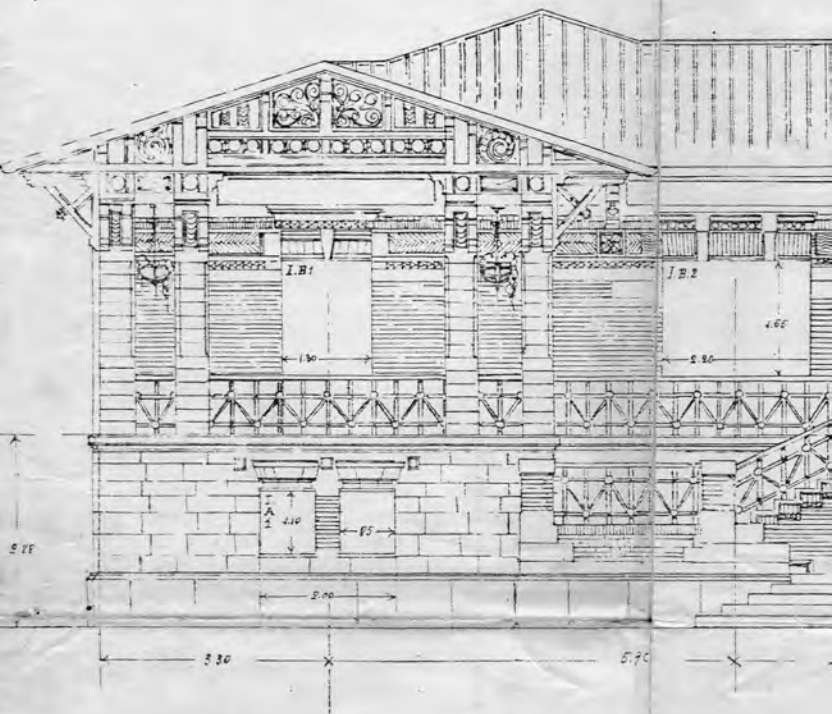
Che nella stagione dell'assoluto inconsistente la più tenace utopia, il più perfetto senza-luogo, piuttosto che in siderali, eccentrici edifici-città avvenienti, debba essere scovato nello *stare* quieto di una banale pietra d'angolo abbandonata?

⁴⁶ Tutti i riferimenti sono a Giacomo Leopardi, *Zibaldone* (15 settembre 1823; 2 aprile 1827; 14 dicembre 1828), a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano 2014.

LA COSTRUZIONE DI UNA CASA
È SPETTACOLO CONFORTANTE:
COLMA LA NOSTRA VANITÀ,
APPAGA QUEL DESIDERIO
ONDE COSTANTEMENTE SIAMO
ROSI, DI LASCIAR MEMORIA E
TRACCIA DURATURE DEL NOSTRO
TRANSITO PER QUESTA VITA.

Alberto Savinio, *La casa ispirata*, 1920

VILLINO.. DEL. MESTRO. G. PUCCHINI...
 G. VIGREGGIO... PROSPETTO. PRINCIPALE
 1897. 1:50 ...



Cosa rimane delle persone nelle case che hanno desiderato, costruito, abitato. Cosa, nel caso nostro, di Giacomo Puccini a Lucca, a Torre, a Viareggio. E, per rimanere nelle geografie indagate da Cesare Garboli, cosa di Gabriele D'Annunzio a Marina di Pietrasanta, di Giosuè Carducci a Valdicastello, di Giovanni Pascoli a Castelvecchio, e cosa degli innumerevoli senza nome nelle loro stanze, tra i loro arredi, tra i loro oggetti. Domanda che risveglia un senso leggero di vertigine ma che riguarda in una qualche misura anche l'architetto se

la forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa ma in un guscio. Questo reca l'impronta del suo abitatore. L'abitazione finisce per diventare guscio.

Un rifugio — una *réverie* e un rosario di abitudini — la cui necessità prima sarà quella di allontanare l'estraneo, il fuori-luogo o quantomeno sagomare l'altrove, riducendone la forza e l'impatto: i vetri smerigliati in basso nell'appartamento al 17 del Quai d'Anjou sull'Ile Saint-Louis tali che allo sguardo di Charles Baudelaire fosse possibile afferrare le sole chiome scure degli alberi vicini e di 've-

dere soltanto il cielo'. Il sospetto, talvolta una fede certa, della presenza di un resto, di una rimanenza vagolante o prigioniera.

La casa era ispirata. Una sottile animazione circolava entro i muri scavati dall'industria dei geni che vi alloggiavano in gran copia.

Un travaso, il colare dell'esistenza tra umani e cose, già constatato e archiviato dai retori antichi con la formula *apó empsúchon epí ápsucha*, "dagli esseri animati a quelli inanimati". Un trasferimento, un passaggio, al fine di conservare avvenimenti e prolungare vita, una complicità di interno e museo, intimità e durata, fatti minimi e resurrezioni del tutto afone nel discorrere distratto e confusionario del quotidiano.

O altrimenti riconoscere la provvisorietà di qualsivoglia fermo soggiornare, giusto il 'riparo di una notte', e nel flusso di questa stessa impermanenza scovare, scrollato da gravitazioni terrestri o consolazioni celesti, l'unico foforo immortale, dimorando, liberi, nella mutevolezza di un'onda lucente, "Questa è la nostalgia: vivere nella piena/ e non avere patria dentro il tempo"¹.

Allora, Torre del Lago era una lingua palustre, non più larga di quattro chilometri, e i torrelaghesei avevano, allora, dei cartaginesi la ruvidezza; chiusi in sé, schioppettavano l'uccellame nelle 'bandite' e tiravano di fiocina ai lucci sguiscianti nel lago padronale. Sopra un bugnone di falaschi, taglienti come lame, fu eretto un capanno, e il Maestro alternava il bugnone con il pianoforte. Quasi tutte le opere sono state scritte a 'Torre', onde il Maestro lontano

¹ *Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge/und keine Heimat haben in der Zeit.* Rainer Maria Rilke, *Die Frühen Gedichte*, 1909.

scrivea: “Non vedo l’ora d’intorrelagarmi”. Poi un brutto giorno, proprio dirimpetto allo studio del Maestro, sorse una specie di “Tempio della luce”: le Torbiere. L’uccellame spaurito andò oltre il monte di Quiesa, le acque intorbidate misero in fuga i pesci, il cielo si tenebrò. Sui falaschi gemevano non più le gru,

lo squadron delle gru quando del verno

fuggendo i nemi l’ocean sorvola

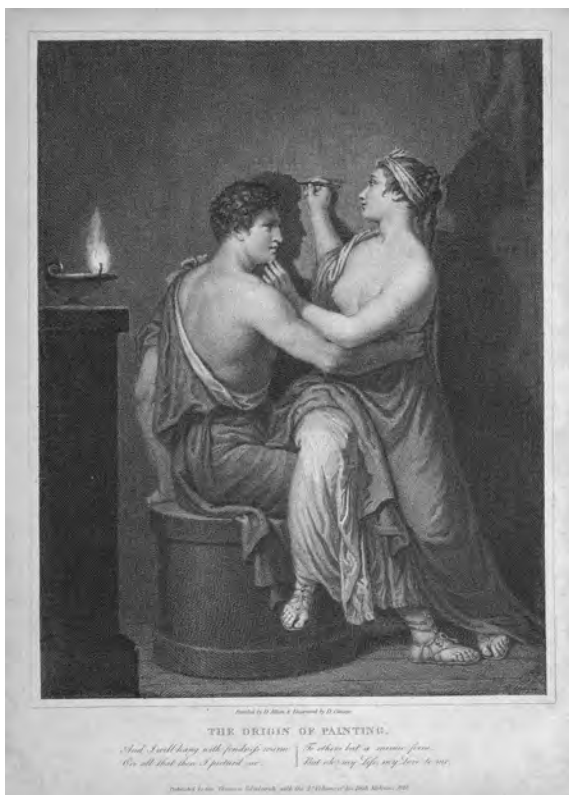
con acuti clangori,

ma aspe e maciulle. Torbati densi di fuliggine risoffiavano cagliati d’untume e di carbone. I rantoli dei macchinari sembravano mostruosi uccellacci d’acciaio che si attristassero in eterno. Ciminiere alte come campanili pennellarono il cielo di strisce a lutto. Anche un esclamativo di pietra si piazzò sul lago con tre cifre misteriose: C.E.L. Il Maestro abbandonò il lago, cercò pace nel silenzio della Maremma. Si ridusse a Viareggio: “Voglio una casa bassa, ariosa: non posso, lavorando, vedere il mare”. Fu esaudito².

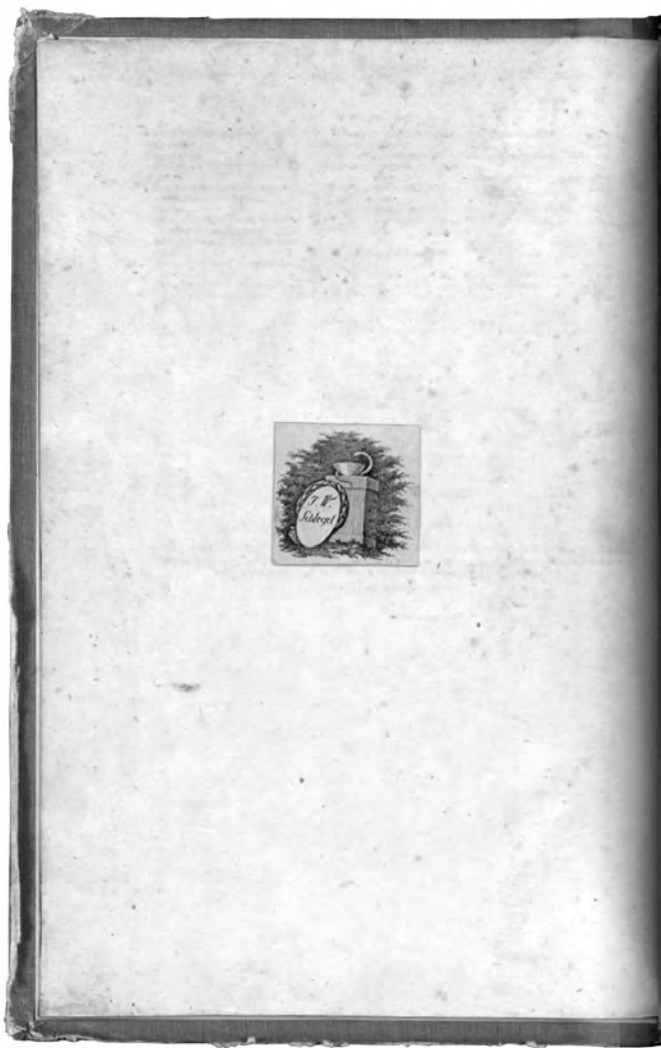
² Lorenzo Viani, *Il cipresso e la vite*, Vallecchi, Firenze 1943.

ALBUM

LINEE



Domenico Cunego, *The Origin of Painting*, 1776/1816, incisione su carta (31,10x24,00 cm; foglio 36,80x26,70 cm), disegno di David Allan Scottish, National Galleries Scotland, Edimburgo.



Andreas Vesalius (Andreas van Wezel), *De Humani Corporis Fabrica* (38,5x25 cm), incisore Jan Stephan van Calcar, stampatore Johannes Oporinus, Basel 1555.



Tit. de Part. et animal. Cap. 7.

tura, ossibus tanquam uno continuo & tanquam pluribus ad commemoratos usus hominibus uti uoluerit. Quod uero carilago & interdum ligamenti portio inter ossa que iuicem committuntur interuenit, uilius pendendum arbitror, quam ut eius gratia cum Aristotele minus apte possimus dicere, ossa inter se esse contigua: quamuis interius ossa unarum modo continua esse attestentur: praterea etiam alferens, hanc ex dorso spina non secus quam uenas a corde principium ducere. Hanc porro integram ossium mutuo colorentium seriem Cirac. *ossium* quali allicum etlet cadaver, nuncupatur. Ceterum ut uarias compositionis usus est, ita quoque multiplex eiusdem est ratio: quam modo obiter in tabellam primum rejiciam, latius lingua laa committarum differentias dein explicaturus.

*ossia
ca.
h. h. h. h.
h. h.
Thy. ad
hum. l. 1. cap.
1. p. 101.*

TYPVS COMMISSVRARVM
OSSIA IYNGENTIVM.

Humani corporis ossa iuicem committuntur
structuris, quae

Motum edunt

Nallum penitus habent
motum, sicut
per

Manifestum est eandem, ut de articulatione femoris in coxam dicitur esse, primae uertebrae cum secunda, uelae cum humero. Hic contextus Anatomis professoribus distributus uocatur.

Obscurum est obseruata diffinitionem, ut tali cum ossibus referentis, et tarsi cum pedis ossibus, tali ad calcem articulationis. Haec structura synarthrosi dicitur.

Componuntur autem ista

Excelsio, quae femoris caput articulationis in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Articula, quae femoris caput articulationis in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Cingulum, quae articulationem in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Quadratum, haec articulationem in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Quadratum, haec articulationem in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Anque haec omnia committuntur

Alicuius partis ope, ut

Nallius partis beneficio. Ita enim in natu grandioribus appendices ipsarum ossibus coalitas certum. Deinde omnes sunt, et quae in modum et harmoniae ossis corporis alicuius auxilium habent.

Ligamentum, ut uelae ossis uelae ossis articulationis in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Cartilago, cuius articulationem in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Quadratum, haec articulationem in coxam ad se recipit, et talis in articulatione inuoluitur.

Huc

Andreas Vesalius (Andreas van Wezel), *De Humani Corporis Fabrica* (38,5x25 cm), incisore Jan Stephan van Calcar, stampatore Johannes Oporinus, Basel 1555.

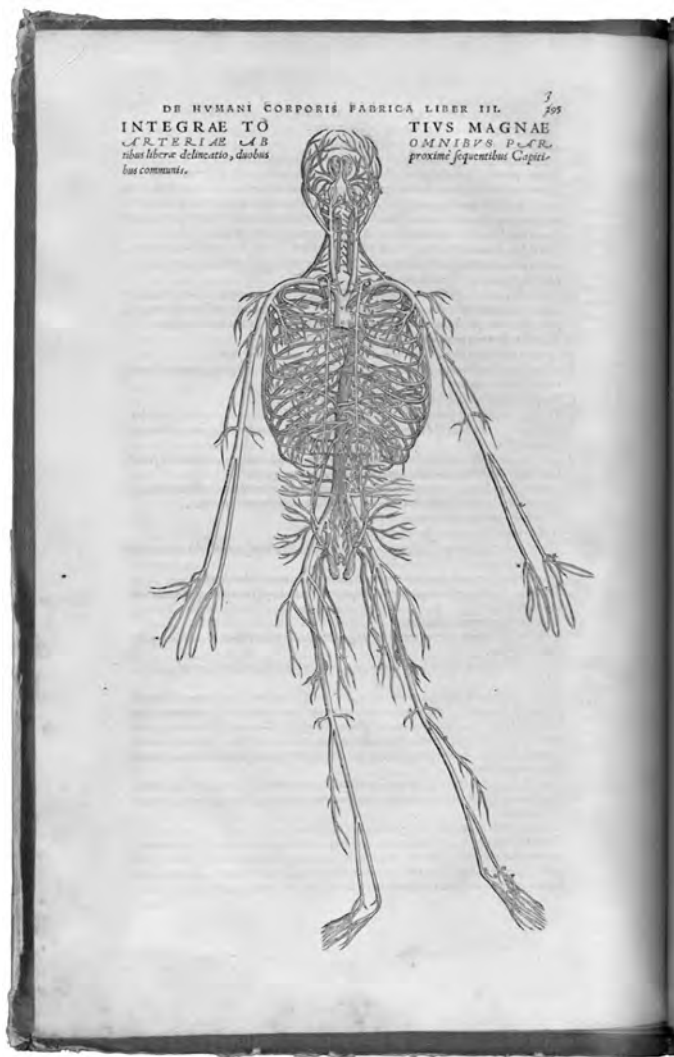
DE HVMANI CORPQREIS FABRICA LIBER I. 165
HVMANI COR-
PUS SINGL COMPACTO.
EX FACIE EXPRIS.
PORIS OSSIVM
RVM ANTERIORI
SIO.





Andreas Vesalius (Andreas van Wezel), *De Humani Corporis Fabrica* (38,5x25 cm), incisore Jan Stephan van Calcar, stampatore Johannes Oporinus, Basel 1555.





Andreas Vesalius (Andreas van Wezel), *De Humani Corporis Fabrica* (38,5x25 cm), incisore Jan Stephan van Calcar, stampatore Johannes Oporinus, Basel 1555.

262 ANDREAE VESALII BRUXELLENSIS
VENAE PORTAE ORTVS, IPSIVSQVE
propaginum series. Caput V.

VENAE PORTAE AB VNIVERSIS QVI-
 BVIS COMMITTITVR PARTIBVS LIBERAE, INTEGRA
 delineatio, in ea proportione expressa, ad quam secundum praesentem li-
 gram aliquis iecur, bilis uel iculum, uentriculum, lienem, omen-
 tum, mesenterium & intestina ex illorum magnitudi-
 ne, ac in super in suo situ depingeret.



HYDAE VENAE PORTAE DELINEATIONIS
 characterum Index.

A. A. etc. **QUINQUE** his characteribus porta uenae propages indicentur, per iecoris
 corpus diffusa, & hic ueluti iecoris formam secundum cauum ipsius sedem exprimentes.
1. 2. 3. 4. 5. Nuncius iste quinque portae uenae ramos, nisi subinde etiam pauciores sunt, notat, ex quibus ipsius
 caudex quodammodo proxime cūstituitur, aut in quos is primū in iecoris substantiam digeritur.
 Venae

EIN
WUNDERBARES
PALIMPSEST



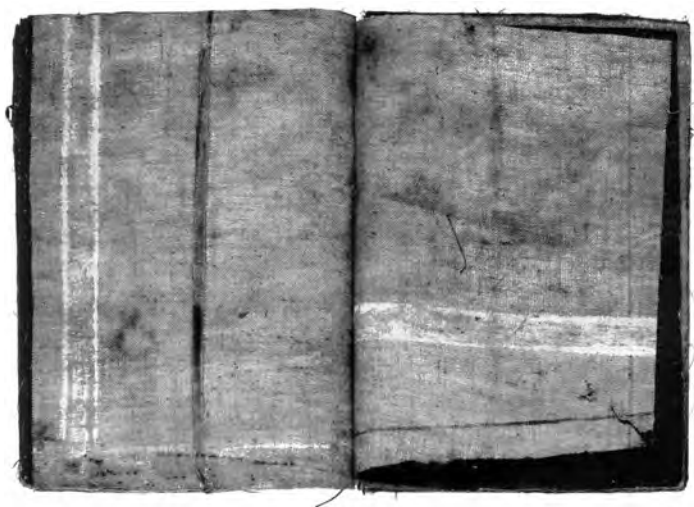
Anselm Kiefer, *Étroits sont les Vaisseaux*, 2002, cemento, ferro, piombo, terra (60x960x110 inc), Hall Art Foundation, Mass MOCA, Massachusetts.



Anselm Kiefer, *I sette palazzi celesti/Die sieben Himmelspaläste*
(100x75 cm).



Anselm Kiefer, *I sette palazzi celesti/Die sieben Himmelspaläste* (100x75 cm).



Anselm Kiefer, *Ausbrennen des Landkreises Buchen IV*, 1975, libro 56 pagine; ossido di ferro e olio di lino su tela dipinta découpée, striscia di lino; rilegato (63x45x9 cm); collezione privata.



Anselm Kiefer, *Siegfried's Difficult Way to Brunhilde*, 1977, libro, 53 pagine; acrilico ed emulsione su fotografia; rilegato (62x42x10 cm).



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1524, bulino (31x26 cm),
Staatlich Kunsthalle, Karlsruhe.



Anselm Kiefer, *Melancholia*, 1989, piombo, vetro (470x370x215 cm).



Anselm Kiefer, *Shebirat ha Kelim*, 1990, bicchiere, piombo, capelli, tessuto, cenere su tavola (380x250x35 cm), Collection Grothe Kunsthalle, Mannheim.



Anselm Kiefer, *Sternenfall*, 1995, olio su tela (230x170 cm),
Marie-Louise Laband, Londra.

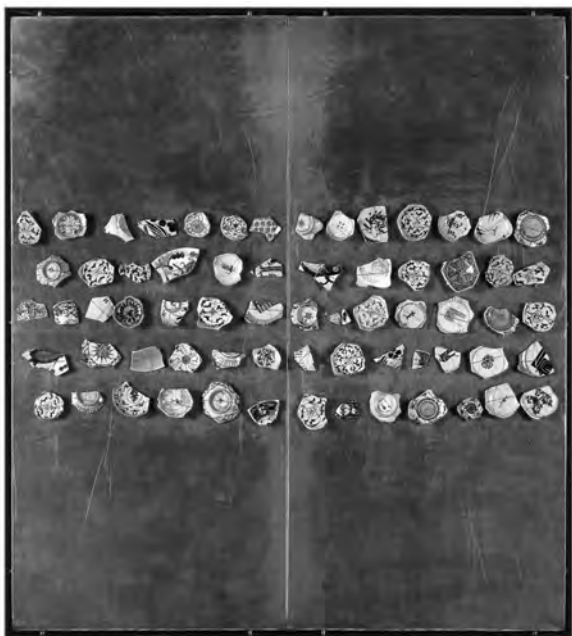
DI TERRA,
DI ACQUA
E DI FUOCO



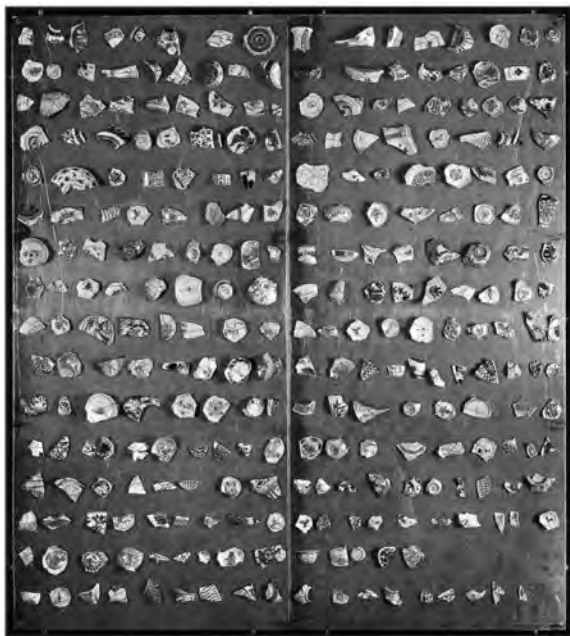
Grande vaso, Miyanomae, Ina-shi, Nigano (h. 59,5 cm) medio periodo Jōmon (3000-2000 a.C.), Tokyo National Museum.



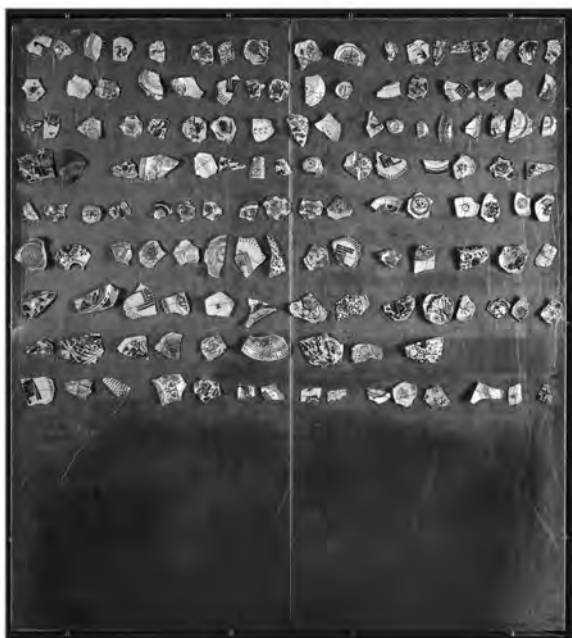
Jannis Kounellis, *Untitled*, 2010-11, lastra di ferro, frammenti di porcellana, filo d'acciaio (204x184x15 cm).



Jannis Kounellis, *Untitled*, 2010-11, lastra di ferro, frammenti di porcellana, filo d'acciaio (204x184x15 cm).



Jannis Kounellis, *Untitled*, 2010-11, lastra di ferro, frammenti di porcellana, filo d'acciaio (204x184x15 cm).



Jannis Kounellis, *Untitled*, 2010-11, lastra di ferro, frammenti di porcellana, filo d'acciaio (204x184x15 cm).



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1973, artista con maschera, tavolo con calchi di gesso, un corvo impagliato e musicista seduto che suona brani mozartiani, Galleria La Salita, Roma (photo C. Abate).



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1989, sacchi di iuta con carbone appesi con tondini su lastra di ferro, anfore colme di acqua di mare e una di sangue, Museo di Capodimonte, Napoli (photo C. Abate).

SULLA STRADA



Ursula Schulz-Dornburg, *Von Medina an die Jordanische Grenze*
Saudi-Arabien 2002/2003 (Barytpapier 31,3x25,2 cm / gerahmt 51x44,5 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.



Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen, Armenien* 1997/2011
Erevan-Sevan, 2000 (Barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x59,6 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.



Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen, Armenien* 1997/2011
Erevan-Artashat, 2001 (Barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x59,6 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.



Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen, Armenien* 1997/2011
Gymri-Spitak, 2001 (Barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x59,6 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.



Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen, Armenien* 1997/2011
Erevan-Sevan, 2002 (Barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x59,6 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.

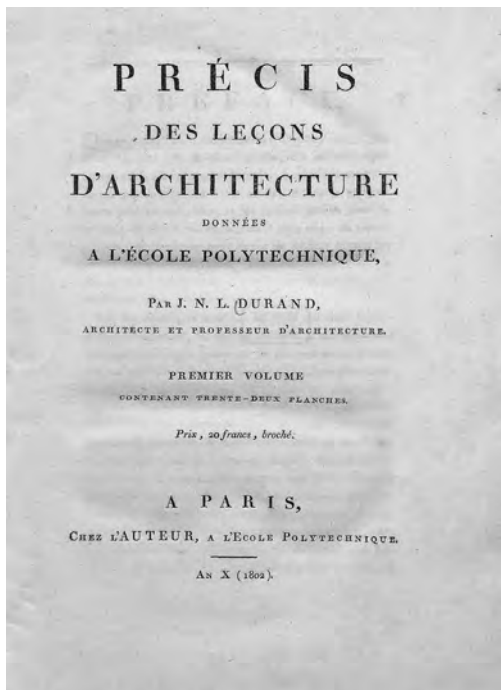


Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen, Armenien* 1997/2011
Armavir-Bagramjan, 2001 (Barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x59,6 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.

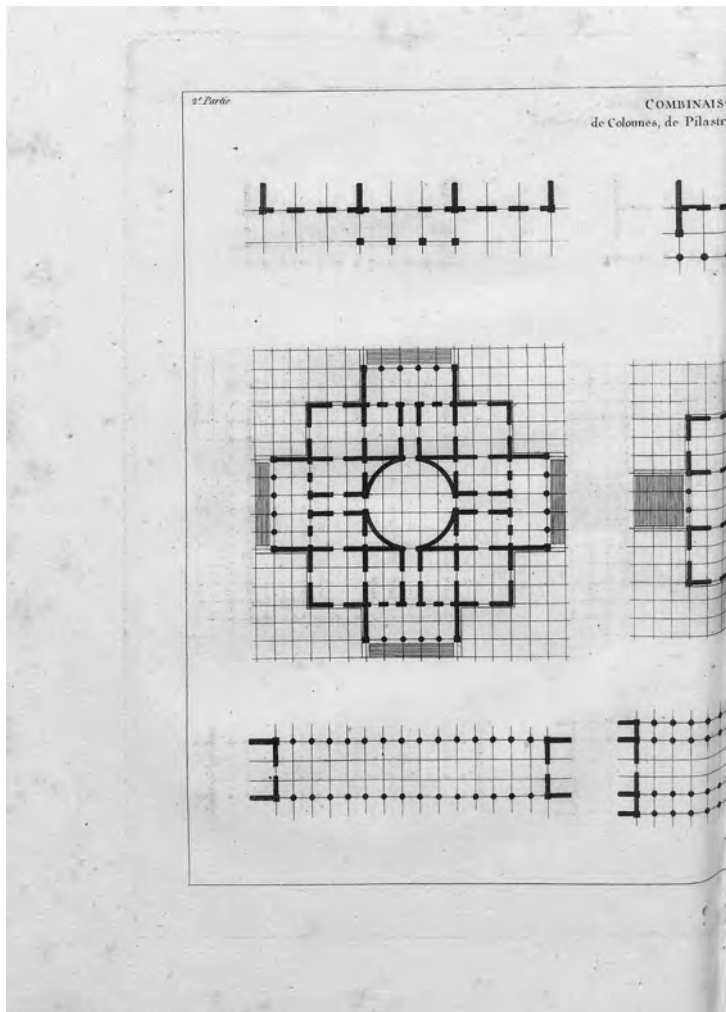


Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen, Armenien* 1997/2011
Goris-Erevan, 2001 (Barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x59,6 cm),
photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg.

TABULE



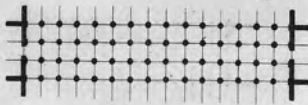
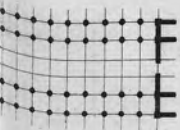
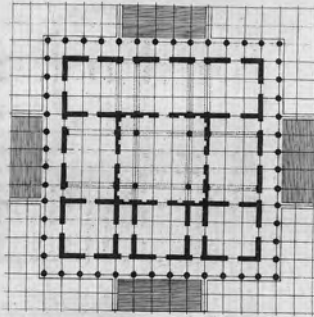
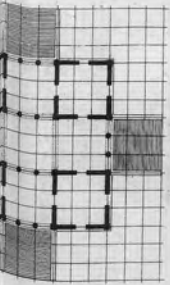
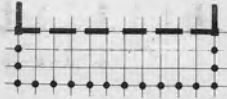
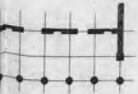
Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture: données à l'École Polytechnique* (Volume I), Paris 1802 [Cicognara Nr. 494A].



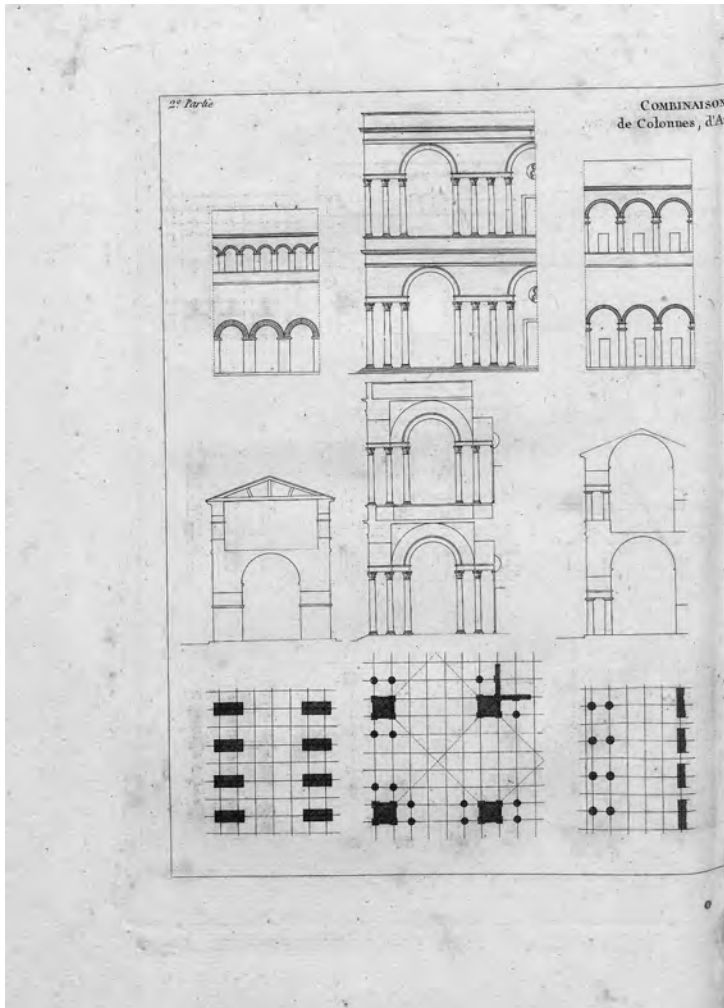
Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture: données à l'Ecole Polytechnique* (Volume I), Parigi 1802 [Cicognara Nr. 494 A].

ONS HORIZONTALES,
es, de Murs, de Portes et de Croisées

Planche 1.



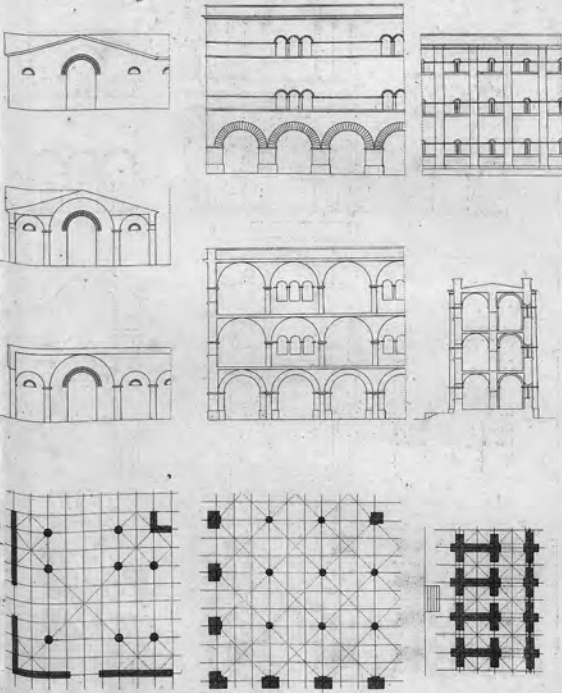
dessiné par C. Normand



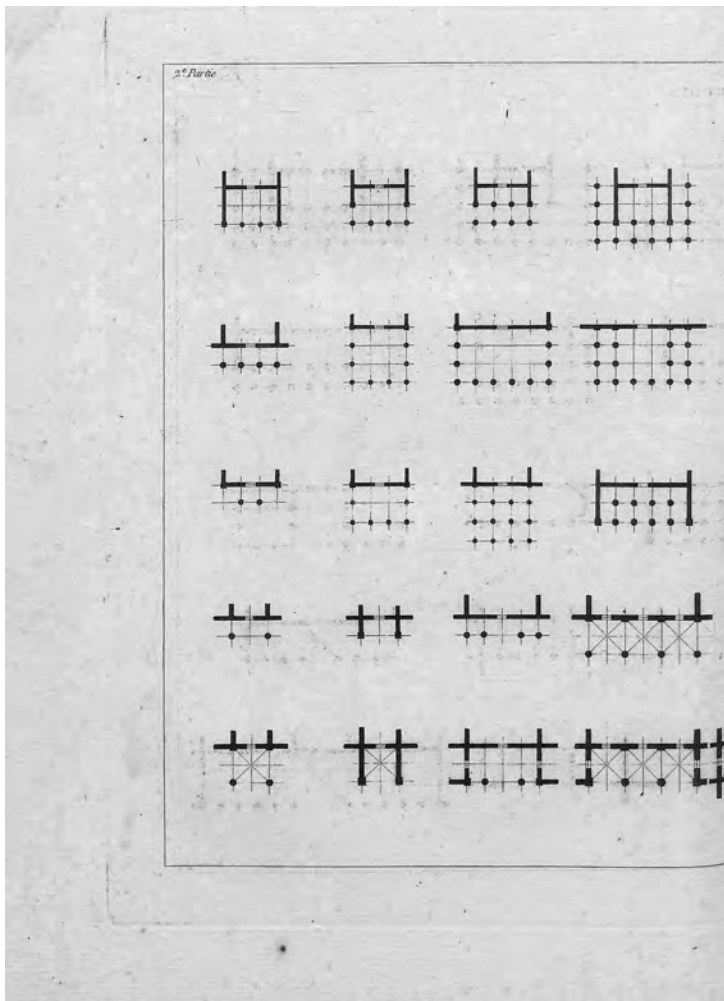
Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture: données à l'Ecole Polytechnique* (Volume I), Parigi 1802 [Cicognara Nr. 494 A].

DES VERTICALES
Arcades, de Voutes, &c.

Planche 2.



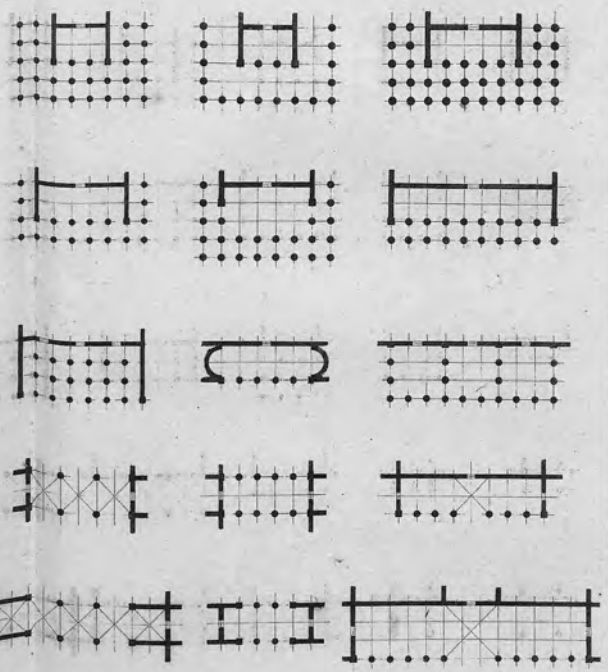
Gravé par C. Normand



Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture: données à l'Ecole Polytechnique* (Volume I), Parigi 1802 [Cicognara Nr. 494 A].

PORCHES.

Planche 9.



Créé par G. Hermand



Matteo de' Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti*, c. 1446-50, verso, sulla corona: MATTHAEI PASTII VERONENSIS OPVS, basso centro: QVID TVM; bronzo (diametro 9,34 cm/205,24 gr), Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington DC.



Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*, Rimini, dopo il 1446 (photo: Trevor Patt).

RESTI



Giovanni Paolo Panini, *Capriccio di rovine con il Pantheon*, c. 1755 (particolare), olio su tavola (99,1x135,3 cm), Art Gallery of Ontario, Toronto.



Tancrède R. Dumas, *Un pierre at Baalbek*, Libano 1860-1900 (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA).



LIBER

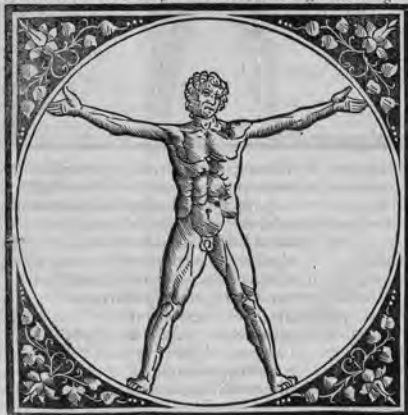
scientiæ sub oculari cōsideratiōe subiecta nō incertis iudiciis pbarent, sed & doctis & scientibus authoritas egregia & stabilis adderet, igit̃ qm̃ hæc nō ita sed uti natura rege uoluit, sunt cōstituta, nō efficiunt ut possint hoies obcuratis sub pectorib⁹ ingenii, scientiis artificiosq̃ penit⁹ latētes quædammodū sint iudicare, ipsi aut̃ architectes et si polliceant suā prudētiā, si nō pecunia sint copiosi, seu uetustate officinarum habuerint noticiam, aut etiam gratia & foris eloquētia nō fuerit periti, pro idulstra studioq̃ authoritates nō possunt hēre, vt eis qd̃ p̃ntent, scire id credat, Maxie at̃ id aiaduertere possunt, mus ab antiquo statuaris & pictorib⁹, q̃ ex his, q̃ dignitatis notas & cōmēdatiōis gratiā habuerūt, æterna mēoria ad posteritatem sūt pmanētes, vt Myrō, polyclus, phydias, lysipp⁹ ceteriq̃, q̃ nobilitatē ex arte sūt cōsecuti. Nāq̃ uti ciuitatib⁹ magnis aut regib⁹ aut ciuib⁹ nobilibus opa fecerūt, ita id sunt adepti, At q̃ nō minore studio & ingenio solertiq̃ fuerūt, nobilib⁹ & humilib⁹ fortuna ciuib⁹ nō minus egregie pfecta fecerūt opa, nullā memoriā sunt assecuti, q̃ hi nō ab idulstra neq̃ artis solertia, sed a felicitate fuerūt deserti, vt hellas athenēsis, Chion corynthi⁹, Myagrus phoce⁹, Pharus ephesi⁹, Beudas bizāti⁹, etiāq̃ alii plures, Nō min⁹ utē pictores, vt Aristomenes thasi⁹, Polyclus, & Atramentus, Nicomachus ceteriq̃, quos neq̃ idulstra neq̃ artis studiū neq̃ solertia defecit, sed aut rei familiaris exiguitas, aut ibecillitas fortuna seu in ambiōne certatiōis cōtrariōq̃ supatio obstitit eorū dignitati. Nec tñ est admirandū, si pp̃ ignoratiā artis uirtutes obcurant, sed maxie idignandū, cū et sepe blādiat̃ gratia cōiunioq̃ a ueris iudiciis ad falsā pbationem, ergo (vti loerati placuit) si ita sēlus & linæ sciēq̃ disciplinis autē p̃cipue & plucidæ fuisset, nō gratia neq̃ ab initio ualeret, sed siq̃ ueris certisq̃ laboribus doctrinæq̃ puenisset ad sciani lūmā, eis vltro opa traderēt. Qm̃ at̃ ea nō sūt illulstra neq̃ apparētia i aspectu, vt putam⁹ oportuisse, & aiaduerto poti⁹ in doctos q̃ doctos gratia supare, si eē certandū iudiciis cū idoctis abitiōe: poti⁹ his p̃ceptis editis onda nostræ sciē uirtutē. Itaq̃ ipator i prio uolumie tibi de arte & q̃s hēat ea uirtutes qbusq̃ disciplinis oporteat eē autēū architectū exposui, & subiecti cas, qd̃ ita eaq̃ oporteat eū eē pitum, rōnelq̃ sūmæ architecturæ p̃ntiōe distribui, finitiōib⁹q̃ terminari. Deinde qd̃ erat primū & necessariū, de mōnib⁹ quædammodū elegant̃ loci salubres rōinatiōib⁹ expli cui uētiq̃, q̃ sint & e qb⁹ regiōib⁹ singuli spirēt deformatiōib⁹ grāmiciis ondi, platearūq̃ & uicorū uti emēdate hāt distributiōes i mōnib⁹ docui, & ita finitiōne prio uolumie cōstitui, itē in secdo de materia q̃s hēat in opib⁹ utilitates & qb⁹ uirtutib⁹ natura rege est cōparata pegi, nūc i tertio de deorū imortalium adibus factis dicā, & uti oporteat perscrip̃tas esse exponam.

De sacrarū aduū cōpositiōe & symmetris & corpus hūani mētura. Ca. I.
Aduū cōpositiō cōstat ex symmetria, cui rōnē diligentissime architecti tenere debet. Ea at̃ parit a pportione, q̃ græce αἰσθησις dicit. Pportio ē ratiō partū mēbroꝝ in oī ope totiusq̃ cōmodulatio, ex qua rō efficit symmetriæq̃,

TERTIVS.

22

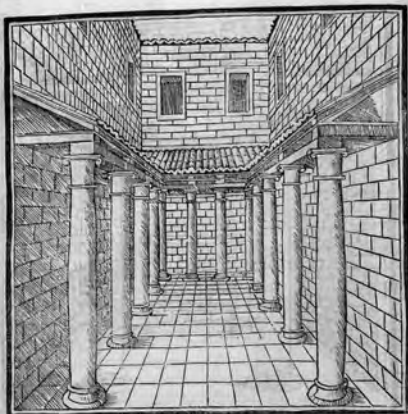
Nāq; nō pōt ad es ulla sine symmetria atq; pportioē rōnem habere cōposi-
 tionis, nisi uti ad hoīs bene figurati mēbroꝝ habuerit exactā rōnem. *Coru*³
 pus. n. hoīs ita natura cōposuit, vti os capiti a mento ad frontē summā &
 radices imas capilli esset decimæ partis. Itē manus palma ab articulo ad ex-
 tremū mediū digiti tātūde. Caput a mento ad lūmū verticē octauæ, Tātun-
 dem ab ceruicib⁹ imis. Ab lūmo pectore ad imas radices capilloꝝ sextæ, ad
 lūmū uerticē quartæ. Ipsius autē oris altitudinis tertia pars est ab imo mento
 ad imas nares, nāsus ab imis naribus ad finē mediū supercilioꝝ tantūde, ab
 ea sine ad imas radices capilli, vbi frons efficit, item tertiæ partis. Pes uero al-
 titudinis corporis sextæ, Cubitus quartæ, Pectus item q̄rtæ. Reliqua quoq;
 membra suos habent cōmensus proportionis, quibus etiam antiqui p̄cto-
 res & Itatuarij nobiles usi magnas & infinitas laudes sunt affecti. Similiter
 uero sacrarū ad iū mēbra ad uniuersam totius magnitudinis lūmā ex partib;
 singulis cōueniētissimū debet hēre cōmēsuū respōsum. Itē corpus cētū
 mediū naturaliter est umbilicus. Nāq; si hō collocatus fuerit supinus mani-
 bus & pedibus parsis circinq; collocatū cētū, in vmbilico eius, curāagen-
 do rotundationem utrarunq; manuum & pedum digiti linea tangentur.



Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur,
 itē quadrata designatio in eo inuenit. Nā si a pedibus imis ad summū ca-

LIBER

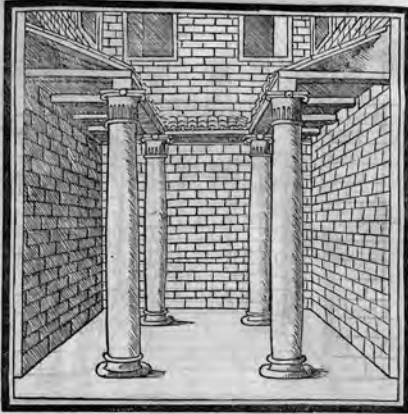
Caudis co-
rinthium



Tetrastyle sunt, quæ subiectis sub trabibus angularibus columnis, & uti litatem trabibus & firmitatem præstant, q̄ neq; ipse magnum impetum coguntur habere, neq; ab interpenfuis onerantur.

SEXTVS.

61



Causidii qd
tetrastylon
dicitur

Displuuiata autem sunt, in quibus, deliquæ arcem sustinentes stilli-
cidia reiciunt, Hæc hibernaculis maximas præstant vtilitates, q̄ com-
pluuiæ eorum erecta non obstant luminibus tricliniorum. Sed ea hæ-
bent in refectionibus molestiam magnam, q̄ circa parietes stillicidia de-
fluentia continent fistulæ, quæ non celeriter recipiunt ex canalibus aquâ
defluentem, Itaq̄ redundantes restagnant, & intestinum opus, & parie-
tes in eis generibus ædificiorum corrumpunt.



Giovanni B. Piranesi, *Veduta degli avanzi del Castello [...] dell'acqua Giulia* (34)
da: *Vedute di Roma*.

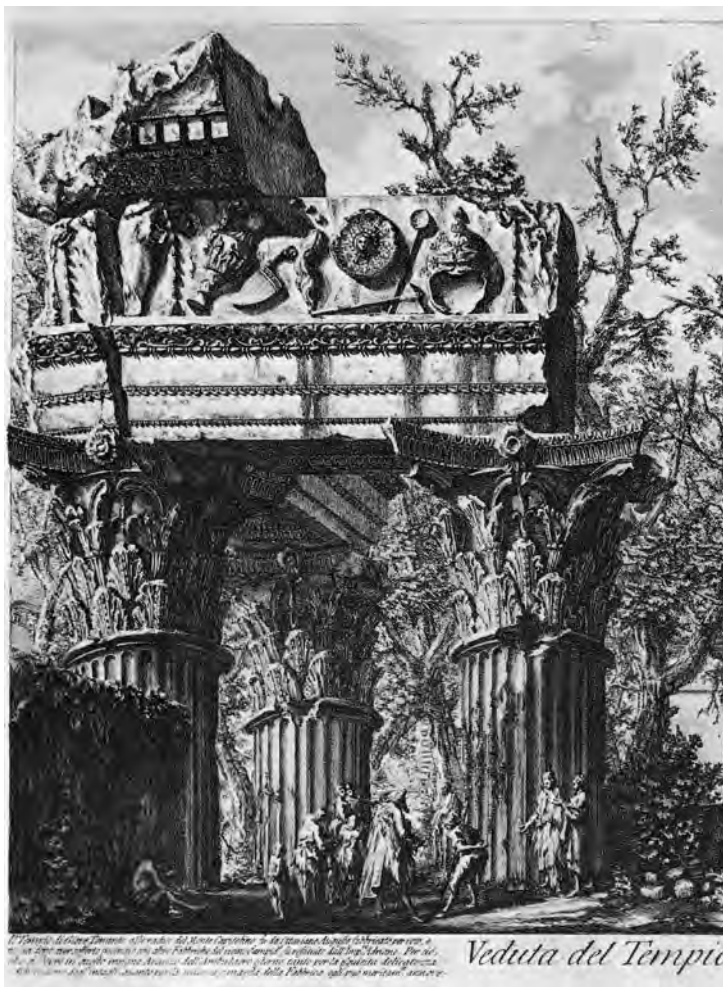


una magnifica fontana che ora s'interrompe, e decorata di M. Apollonia fra gli altri ornamenti de' Trojani. E' questo che ora si
 vedeva per via di Cristoforo dal Monte Celio. *Monte Celio*
 nelle quali tramandavano l'acqua nella fontana, per il Celio. *Monti e i loro resti.* *di Niccolò Palloni*



Giovanni B. Piranesi, *Veduta degli avanzi del Foro di Nerva* (42),
da: *Vedute di Roma*.





Giovanni B. Piranesi, *Veduta del Tempio di Giove Tonante* (44),
 da: *Vedute di Roma*.



Giovanni B. Piranesi, *Veduta del Tempio di Bacco, in oggi chiesa di San Urbano* (48), da: *Vedute di Roma*.





Studio Chad Wright, *Master Plan*, 2013.





Sito di Stoccaggio Taverna del Re, Giugliano, Villa Literno (Napoli).





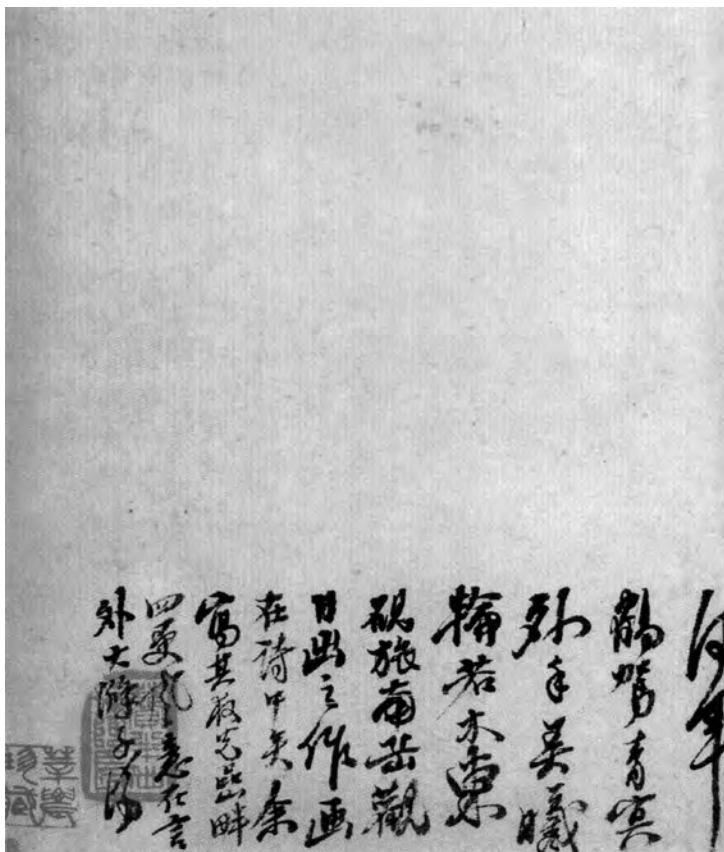
Nicolas Poussin, *Paesaggio con San Giovanni a Patmos*, 1640, olio su tavola (100,3x136,4 cm), Art Institute Chicago.



UNA MONTAGNA
MAGICA



Fan K'uan, *Viaggiatori tra ruscelli e montagne*, rotolo, inchiostro e colore a velo su seta (63/4x21/2 ft) dinastia Song, scuola del Nord, circa 1000 d.C., National Palace Museum Taiwan.



Zhu Ruoji detto Shitao ("Onda di Pietra"), *La montagna sola* (28,8x34,5 cm)
Beijing Museo del Palazzo.





ZAO/standardarchitecture, *Cha'er Hutong (Hutong del tè)*, Beijing 2013

- planimetria piano terra
- esterno (photo: AKTC Su Shengliang, courtesy ZAO/standardarchitecture).

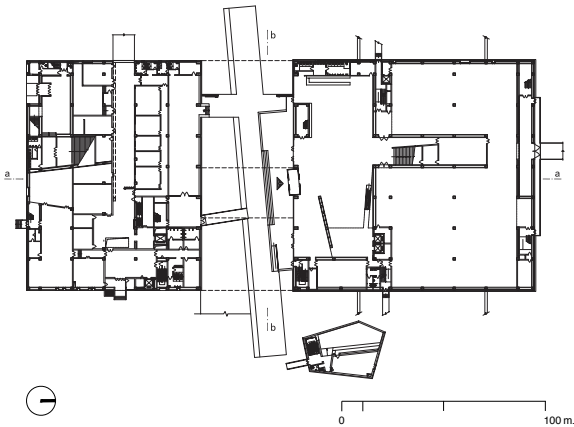
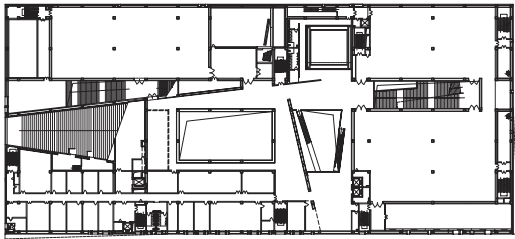
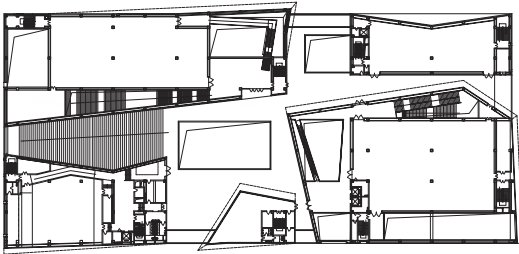




Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina)
2008, vista dell'ingresso da meridione.

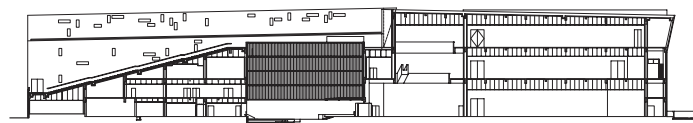


Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina)
2008, vista del blocco isolato.



Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina) 2008

- planimetrie, profili e sezioni





Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina) 2008, parete *wapan* (photo: Addison Godel).



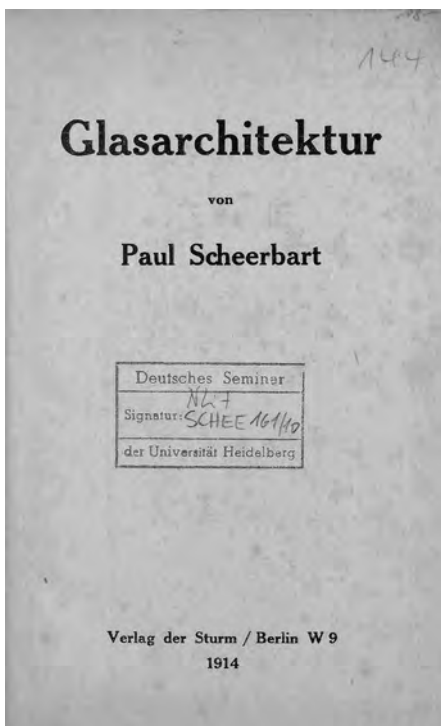
Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina) 2008, parete *wapan* (photo: May China).



Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina) 2008, parete c.a. (photo: Yding Yang).



VETRI



Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlino 1914.



Charles Marville, *Passage de l'Opéra*, Galerie du Baromètre (Parigi c. 1870).



Henri E. C. Godefroy, *Passage Colbert* (Parigi).



Eugène Atget, *Passage du Grand Cerf*. 5, rue Saint-Denis (Parigi 1907).

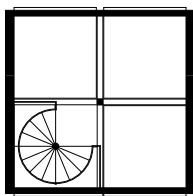
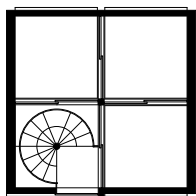
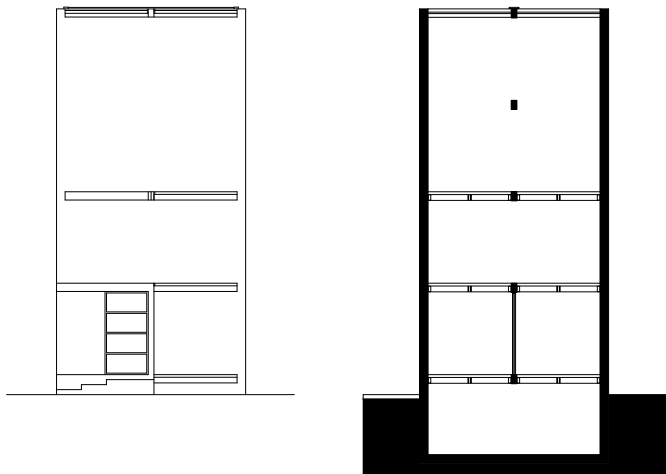


Eugène Atget, *Galerie Vivienne* (Paris 1907).



Bruno Taut, *Glashaus*, Deutschen Werkbund Ausstellung, Colonia 1914, Baukunstarchiv Akademie der Künste, Berlino.





Yung Ho Chang Atelier FCJZ, *Vertical Glass House*, Shanghai 2013

- planimetrie e profili
- vista fronte di ingresso (photo: courtesy Atelier FCJZ).





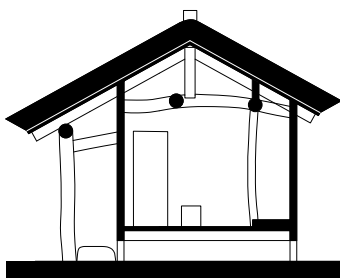
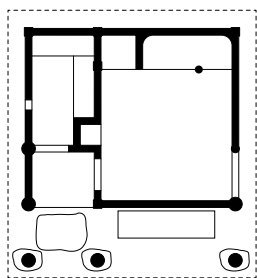
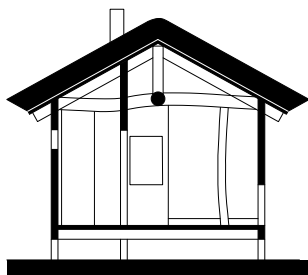
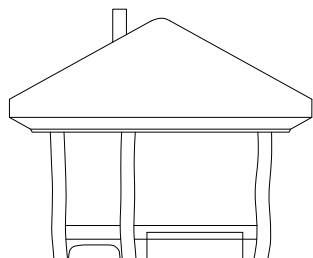
Yung Ho Chang Atelier FCJZ, *Vertical Glass House*, Shanghai 2013, cucina/living (photo: courtesy Atelier FCJZ).



STENOGRAFIE
DEL VUOTO



Chojiro (1516-?1592), tazza *Rakuyaki*, circa 1575, argilla in smalto opaco nero, altezza 9,2 diametro 9,5 cm, Rogers Fund 1917, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Axel Vervoedt Tatsuro Miki, *Padiglione della pioggia*, Castle at's Gravenwezel, Schilde (Belgio)

- planimetria e profili
- sentiero di ingresso (photo: Laziz Hamani, courtesy Axel Vervoedt).





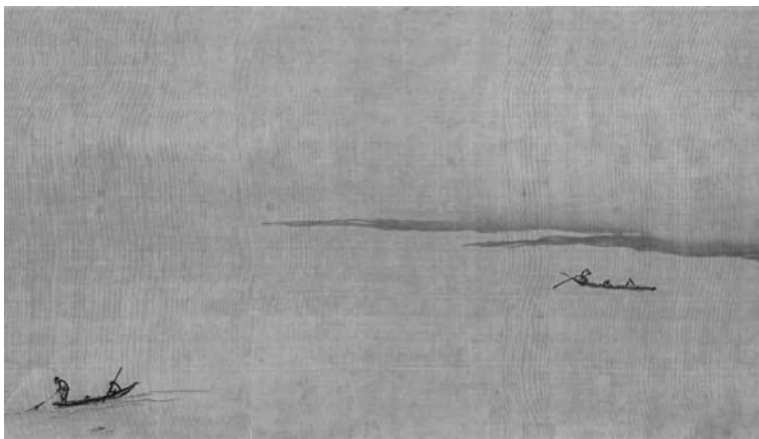
Axel Vervoodt Tatsuro Miki, *Padiglione della pioggia*, Castle at's Gravenwezel, Schilde (Belgio), fronte a nord/finestra a occidente (photo: Laziz Hamani, courtesy Axel Vervoodt).





Axel Vervoodt Tatsuro Miki, *Padiglione della pioggia*, Castle at's Gravenwezel, Schilde (Belgio), *tokonoma*/vista verso l'ingresso (photo: Laziz Hamani, courtesy Axel Vervoodt).

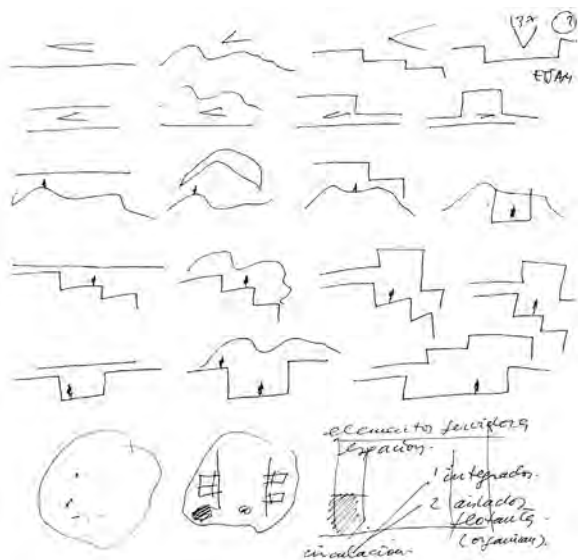




Xia Gui, *Dodici vedute di paesaggio, Shan-shui shih-erh-ching*, Dinastia Song meridionale (1127-1279), rotolo, inchiostro su seta (immagine: 27,31x253,68 cm / overall: 27,94x963,93), Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (MO).



MATERIALIA
LUMINA

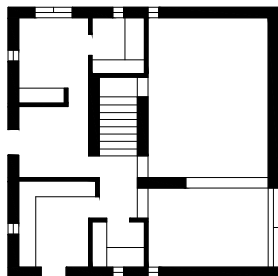
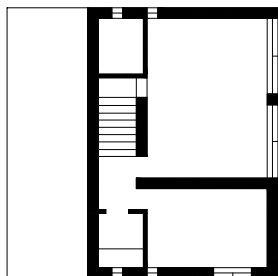
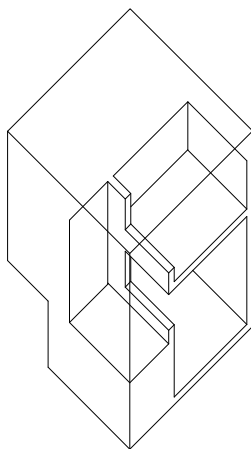




Piero della Francesca, *Madonna con il Bambino benedicente e due angeli* (*Madonna di Senigallia*), 1472-1475, olio su tavola (61x53,5 cm), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



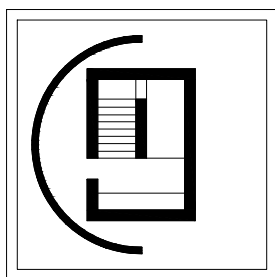
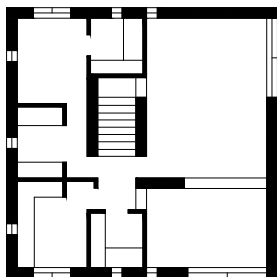
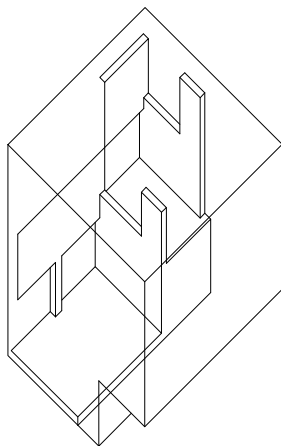
Seguace di Rembrandt, *A Man seated reading at the Table in a Lofty Room*, circa 1628-1630, olio su tavola (55,1x46,5 cm), The National Gallery, Londra.

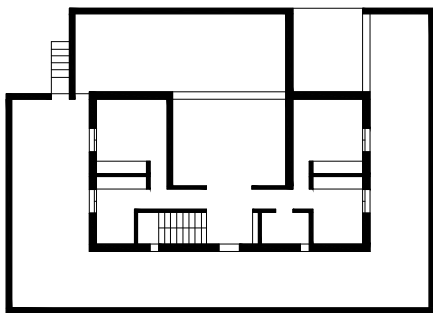
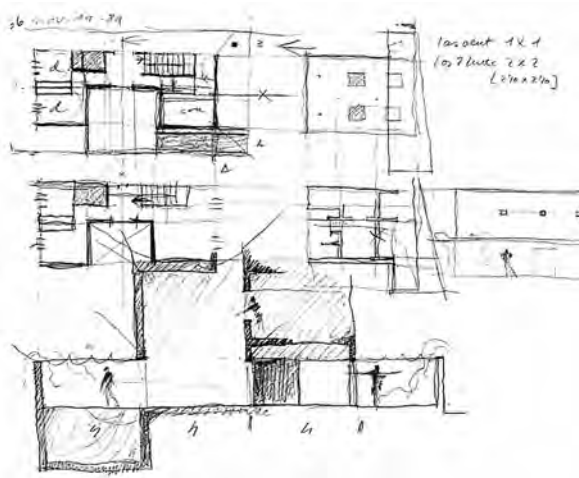


0 10m.

Alberto Campo Baeza, *Casa Turégano*, Pozuelo de Alarcón, Madrid 1986-1988

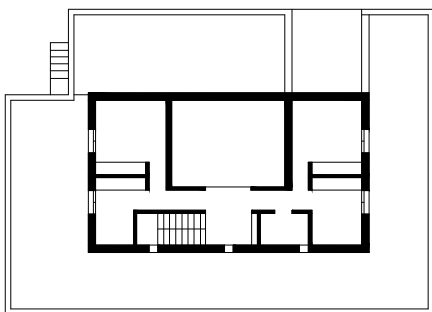
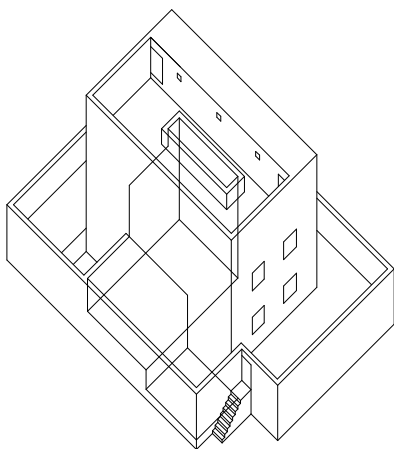
- planimetrie
- viste assometriche

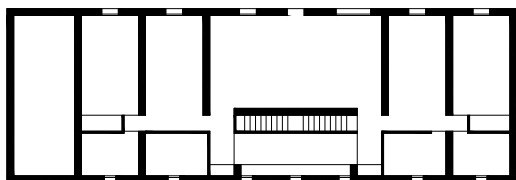
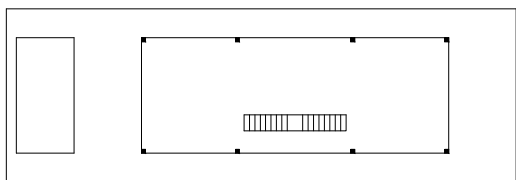
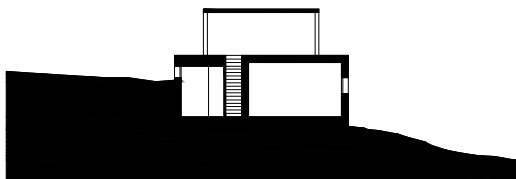




Alberto Campo Baeza, *Casa García Marcos*, Valdemoro, Madrid 1990-1991

- studi e planimetrie
- vista assonometrica

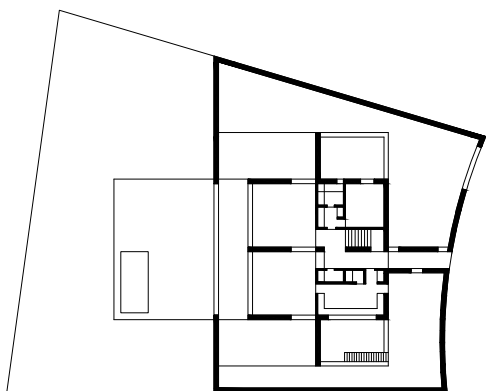
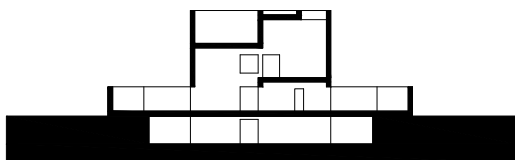




0 10m.

Alberto Campo Baeza, *Casa De Blas*, Sevilla la Nueva, Madrid 1999-2000

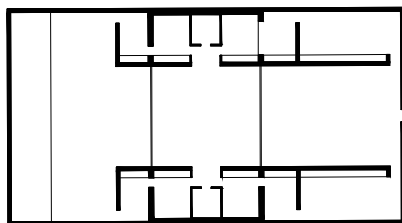
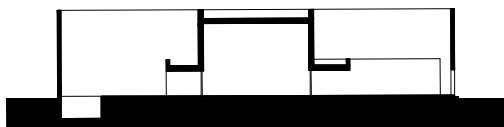
- pianta piano basamento
- pianta piano primo
- sezione



0 10m.

Alberto Campo Baeza, *Casa Asencio*, Chiclana, Cádiz 1999-2001

- pianta piano terra
- sezione sulla biblioteca



Alberto Campo Baeza, *Casa Guerrero*, Vejer de la Frontera, Cádiz
2004-2005

- studi, pianta e sezione longitudinale
- esterno (photo: Fernando Alda)



MATTONI



Witherford Watson Mann Architects, *Astley Castle*, Warwickshire
(Gran Bretagna) 2013 (photo: Brian Ritchie).



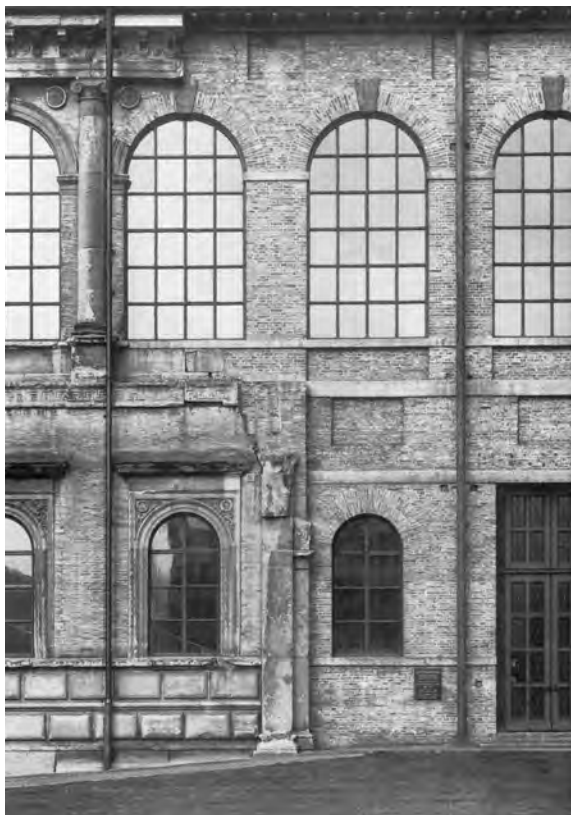
Witherford Watson Mann Architects, *Astley Castle*, Warwickshire (Gran Bretagna)
2013, vista da nord-ovest/vista del fronte a levante (photo: Brian Ritchie).





Wetherford Watson Mann Architects, *Astley Castle*, Warwickshire (Gran Bretagna) 2013, corte del camino/sala al primo piano (photo: Brian Ritchie).





Hans Döllgast, *Alte Pinakothek*, Monaco (Germania) 1946-1957, dettaglio del fronte meridionale.

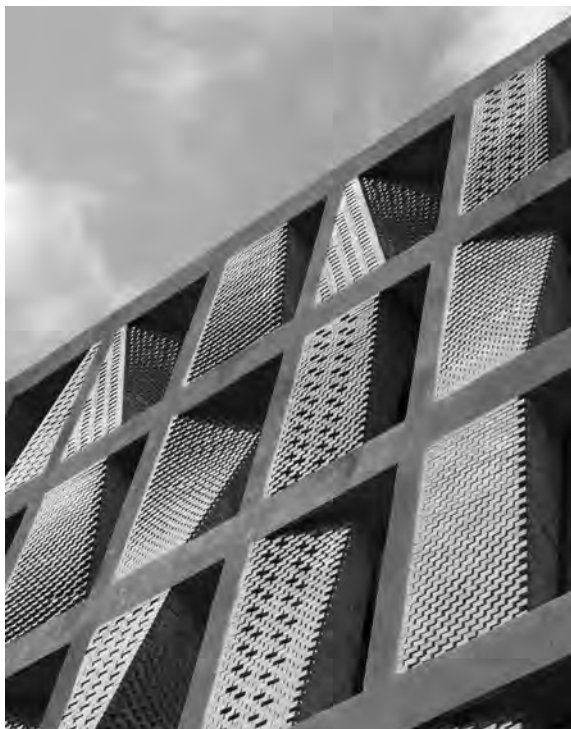


Hans Döllgast, *Alte Pinakothek*, Monaco (Germania) 1946-1957, il nuovo scalone (photo: Antonio Acocella).

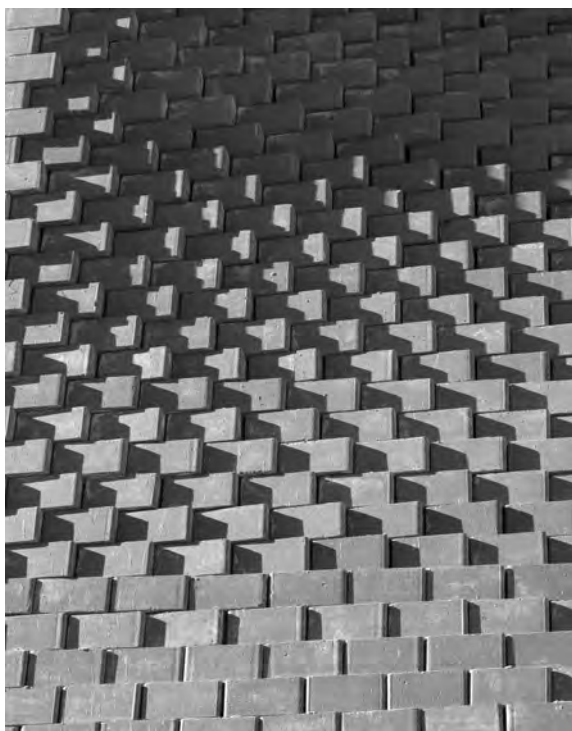


Madhi Kamboozia CAAT-Studio, *Kahrīzak Residential Project*, Kahrīzak (Iran) 2015, fronte settentrionale/dettaglio (photo: Parham Taghiof, courtesy CAAT-Studio).

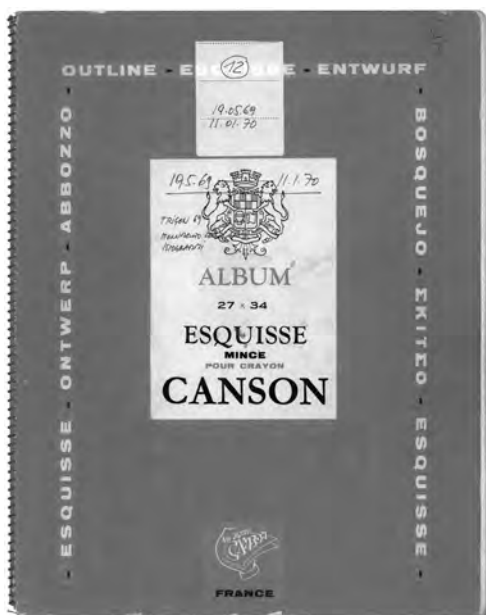




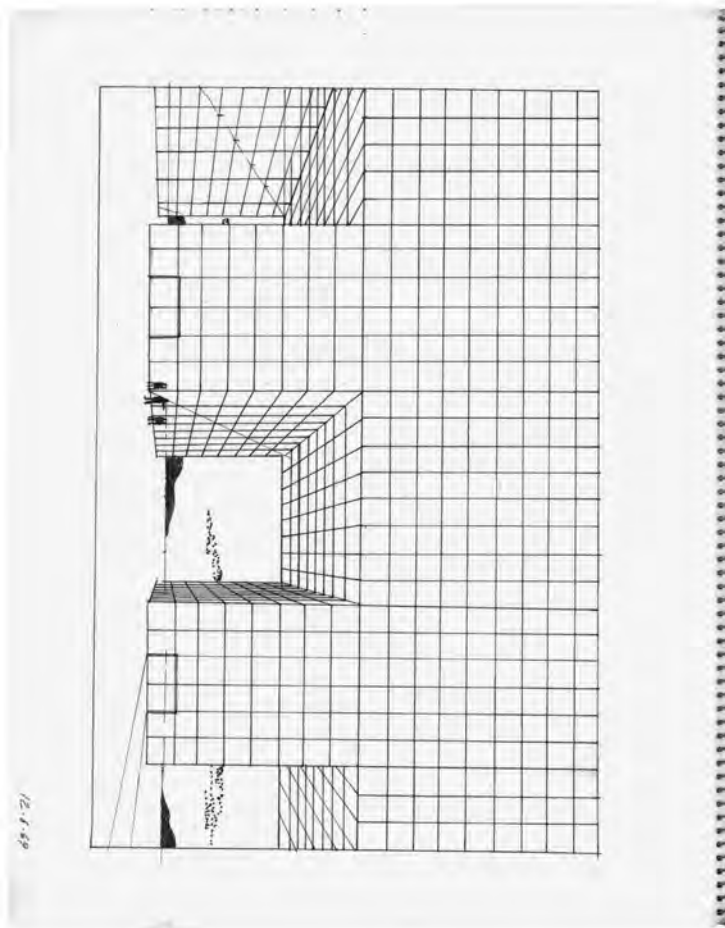
Madhi Kamboozia CAAT-Studio, *Kahrīzak Residential Project*, Kahrīzak (Iran) 2015, fronte settentrionale/dettaglio (photo: Parham Taghiof, courtesy CAAT-Studio).



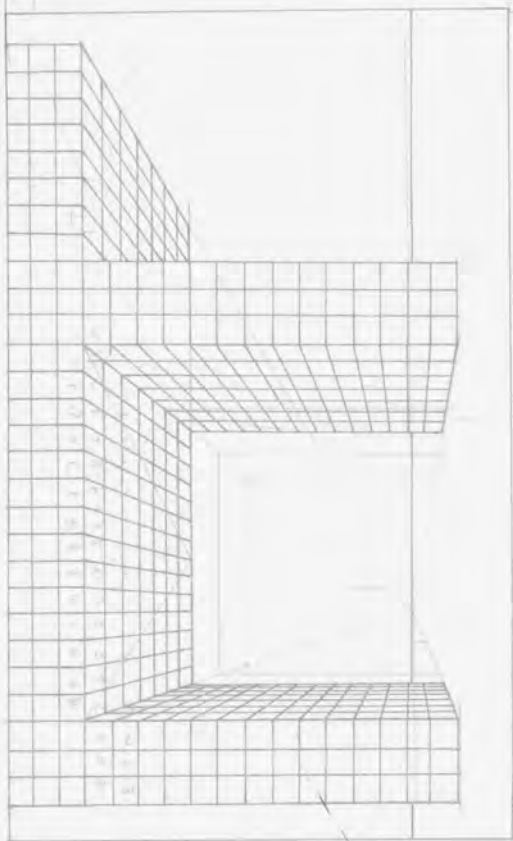
L'UTOPIA
MISCONOSCIUTA



Adolfo Natalini Superstudio, *Il Monumento Continuo*, Quaderno 11, 1969, collezione privata.



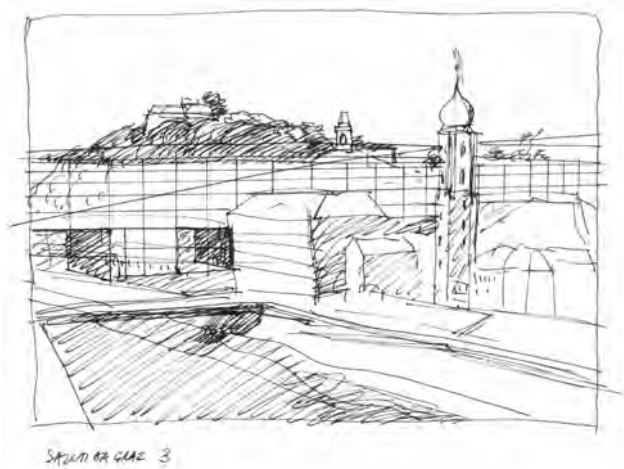
Adolfo Natalini Superstudio, *Il Monumento Continuo*, Quaderno 11, 1969
collezione privata.



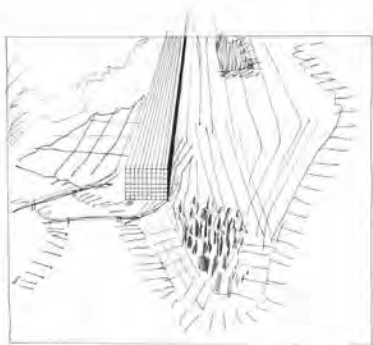
1944
R. G. G. G.
1944



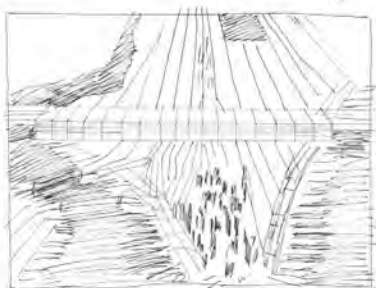
Superstudio, *Saluti da Graz*, cartolina illustrata, 1969, archivio Superstudio, Firenze.



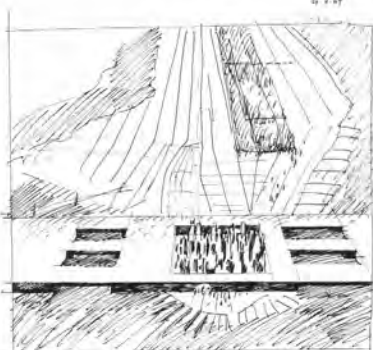
Adolfo Natalini Superstudio, *Graz 3 (Il Monumento Continuo)*, Quaderno 11, 1969
collezione privata.



1969 10/6
 24 2-57



1969 10/6
 1969 10/6
 24 2-57



1969 10/6
 1969 10/6
 24 2-57

1969

Adolfo Natalini Superstudio, *Il Monumento Continuo*, Quaderno 11, 1969, collezione privata.



Superstudio, *Il Monumento Continuo (New-New York)*, fotomontaggio (70x100 cm) 1969-70, archivio MAXXI, museo nazionale delle arti del XX secolo, Roma.



Superstudio, *Istogrammi di architettura* (1969), stampa su carta 1972 (49,7x70 cm), FRAC, Centre Val de Loire, Orléans (photo: François Lauginie).



Superstudio, *Istogrammi di architettura* (1969), allestimento per *Superstudio 50*, MAXXI, Roma 2016.



Superstudio, *Niagara o l'Architettura riflessa*, fotomontaggio (69,2x87 cm)
1970, Centre Pompidou, Parigi.



MAGASA O L'ARCHITETTURA REFLESSA
(colta integralmente dalla rivista)
SUPERFUMI 1976

« Lighter fabric... supports and counterweight, reacting with gravity and pressure, and producing great resistance against its potential pressure... » (MAGASA)

Si può rifiutare la parte superiore della cornice del Vignola lasciando in attività solo la parte centrale (fronzone). Si può costruire un fascio a grata, impermeabile e insonorizzante di lamina d'alluminio spazzolato. Una volta rispetto la camera il fascio di esempio in 20 metri, una stanza e si costruisce. Sono le tante ipotesi di tempo. Si costruisce rispetto ad 80000 metri dell'esperienza del Vignola. L'unico di esempio, una volta riflessa, generalmente. Poi la superficie speculare del fascio scintillante lo struttura può essere calcolata per costruire, insomma, per un punto superiore di vista, il costo della struttura polidimensionale, ma un avanzamento visibile anche quando un'azione arriva alla distribuzione interna per l'eliminazione della usatura cartacea.

SUPERFUMI 1976
 4/3/76

ONDE



Villino Giacomo Puccini, Viareggio, Lucca (photo: Beatrice Speranza).



Villino Giacomo Puccini, Viareggio, cartolina illustrata 1927.



Giacomo Puccini con la moglie Elvira Bonturi (Viareggio, 1917).

NOTA

BIBLIOGRAFICA

NOTA BIBLIOGRAFICA

Linee

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1443-52), libro I (trad. it. G. Orlandi, *L'architettura*, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966).

Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435 (trad. it. e cura di C. Grayson, *La pittura*, Laterza, Roma-Bari 1980).

De' veri precetti della pittura di Messer Giovan Battista Armenini da Faenza Libri tre, Ravenna 1586 (edizione a cura di M. Gorreri, Einaudi, Torino 1988).

Giovanni Francesco Barbieri, *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno*, Giacomo Rossi, Roma 1619.

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990 (trad. it. A. Cariolato e F. Ferrari, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003).

Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980 (trad. it. C. Gro, *Nei colori del giorno*, Garzanti, Milano 1985).

Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton & Co., New York 1967 (trad. it. C. Blasi Foglietti, *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Firenze 1974).

Alexandre Kojève, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, 1936 (trad. it. M. Filoni e A. Gnoli, *I dipinti concreti di Kandinsky*, in Id., *Kandinsky*, Quodlibet, Macerata 2005).

Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924 (trad. it. E. Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1996).

Franco Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi editore, Roma 1996.

Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), Felice Le Monnier, Firenze 1846.

Vitruvio Pollione, *De Architectura*, (trad. it., note e commento critico di S. Ferri, *Architettura. Dai libri I-VII*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1960).

I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro, Francesco Marcolini con Privileggi, Vinegia 1556.

2000 anni di Vitruvio, a cura di L. Vagnetti, Studi e documenti di architettura, Edizione della Cattedra di Composizione Architettonica I A di Firenze, Firenze 1978.

Richard Saul Wurman, Eugene Feldman, *The Notebook and Drawings of Louis I. Kahn*, Mit Press, Cambridge (MA) 1973.

L'idea de' Pittori Scultori et Architetti del cavalier Federico Zuccaro divisa in due Libri, Torino 1607.

Ein wunderbares Palinsept

Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966 (trad. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004).

Götz Adriani (a cura di), *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990*, George Braziller, New York 1991.

Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thames & Hudson, London 2001.

Michael Auping (a cura di), *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, Modern Art Museum of Forth Worth/Prestel, Munich London New York 2005.

Dominique Baqué, *Anselm Kiefer. A monograph*, Thames & Hudson, London New York 2016.

Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, New York 1998.

Germano Celant (a cura di), *Anselm Kiefer*, Charta, Milano 1997.

Germano Celant (a cura di), *Anselm Kiefer*, Skira, Milano 2007.

Germano Celant (a cura di), *Anselm Kiefer. Il sale della terra*, Skira, Milano 2011.

Eduardo Cicely, Mario Codognato (a cura di), *Anselm Kiefer*, Electa, Napoli 2004.

Richard Davey (a cura di), *Anselm Kiefer*, Royal Academy Publications, London 2015.

Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, Saint Clément de rivièrè 1973 (trad. it. R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988).

Anselm Kiefer Merkaba, Charta, Milano 2006.

L'art survivra à ses ruines, Art Will Survive its Ruins. Ansel Kiefer au Collège de France, Édition du Regard, Paris 2011.

Robert Littman (a cura di), *Anselm Kiefer*, Museu de Arte Moderna, São Paulo 1998.

Henri Loyrette, Marie-Laure Bernadac (a cura di), *Anselm Kiefer au Louvre*, Éditions du Regard, Paris 2007.

Mark Rosenthal (a cura di), *Anselm Kiefer*, The Art Institute of Chicago e Philadelphia Museum of Art, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 1987.

Lia Rumma (a cura di), *Anselm Kiefer. I sette Palazzi Celesti*, Éditions du Regard, Paris 2004.

Di terra di acqua e di fuoco

Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435-36), a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980.

Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Éditions Denoël, Paris 2004 (trad. it. F. Ieva, *Storie di pitture*, Einaudi, Torino 2014).

«Artibus Asiae Supplementum», XVII, Ascona 1957.

Giuliano Briganti, Bruno Corà, Rudi Fuchs (a cura di), *Kounellis*, GAM Bologna 1995.

Germano Celant (a cura di), *Kounellis*, Fabbri Editori, Milano 1992.

Mario Codognato (a cura di), *Jannis Kounellis Odissea lagunare*, Sellerio, Palermo 1993.

Bruno Corà (a cura di), *Senza titolo. Un'opera di Jannis Kounellis al Museo di Capodimonte*, Electa, Napoli 1989.

Bruno Corà, Adachiara Zevi, Eduardo Cicelyn (a cura di), *Kounellis*, Gli Ori, Siena 2001.

Bruno Corà (a cura di), *Kounellis. Esposizione di paesaggi invernali*, Charta, Milano Firenze 1993.

Bruno Corà (a cura di), *Kounellis*, Silvana Editoriale, Milano 2010.

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002 (trad. it. A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006).

Michel Foucault, *L'Ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Gallimard, Paris 1971 (trad. it. A. Fontana, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972).

Rudi Fuchs (a cura di), *Kounellis*, Leonardo de Luca Editori, Roma 1999.

Alberto Giuganino (a cura di) *Mostra di pitture cinesi Ming e Ch'ing*, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma, 1950.

Brigitte Groihofer (a cura di), *Raimund Abraham [Un]build*, aSpringer, Wien New York, 1996.

Junko Habu, *Ancient Jomon of Japan*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Meßkirch 30/10/1955, Neske, Pfullingen 1959 (trad. it. A. Fabris, *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova 1983).

Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, Galleria "im Erker", 03/10/1964 (trad. it. F. Bolino, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genova 1996).

- Giovanni Lista (a cura di), *Arte povera*, Abscondita, Milano 2011.
- Edward Sylvester Morse (a cura di), *Catalogue of Japanese Pottery*, Boston Museum of Fine Arts Cambridge Mass., Riverside Press, Boston 1901.
- Gloria Moure (a cura di), *Jannis Kounellis. Works Writings 1958-2000*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2001.
- Gloria Moure (a cura di), *Jannis Kounellis*, Electa, Milano 2003.
- Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.
- Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna 1985.
- Lawrence Smith, Victor Harris, Tim Clark, *Japanese art masterpieces in the British Museum*, The British Museum Press, London 1990.
- Zhang Zikang, Huang Du (a cura di), *Translating China*, Today Art Museum, Beijing 2011.

Sulla strada

- Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de Seuil, Paris 1980 (trad. it. R. Guidieri, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980).
- Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Éditions de Seuil, Paris 1982 (trad. it. C. Benincasa et altri, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001).
- Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in "Die literarische Welt" 1931 (trad. it. E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in Id. *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*).
- Walker Evans: *Photographs for The Farm Security Administration, 1935-1938*, Da Capo Press, Boston 1973.
- Charles Hagen, *American Photographers of the Depression: Farm Security Administration Photographs 1935-1942*, Thames & Hudson, London 1991.
- Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen 1969 (trad. it. C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1979).
- Christopher Herwig, *Soviet Bus Stops*, FUEL Publishing, London 2015.
- William Morris, *The Prospects of Architecture in Civilisation*, conferenza al London Institution, 10 Marzo 1880, poi in Id., *Hopes and Fears for Art. Five Lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham 1878-1881*, London 1882.
- Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Éd. Mille et une nuits, Fayard, Paris 1999 (trad. it. *La città lontana*, a cura di P. Di Vittorio, Ombre corte, Verona 2002).
- Edward Ruscha, *Catalogue Raisonné of the Works on Paper, Volume One, 1956-1976*, a cura di L. Turvey con un saggio di H. Cooper, Gagosian Gallery e Yale University Press, New Haven and London 2014.

August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare Verlag/Kurt Wolff Verlag, München 1929 (trad. it. *Uomini del ventesimo secolo*, Abscondita, Milano 2016).

Ursula Schulz-Dornburg, *Architekturen des Wartens/Architectures of Waiting: Photographs* con testi di K. Feireiss, H.J. Commerell, M. Bärmann, W. König, Köln 2007 (seconda edizione).

Ursula Schulz-Dornburg *A través los Territorios / Across the territories. Fotografías / Photographs 1980-2002*, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia 2002.

Ursula Schulz-Dornburg, *Light of photography. Silence of architecture / Luz de la fotografía. Silencio de la arquitectura*, con testi di Kosme de Barañano; catalogo dell'esposizione: Auditorio de San Francisco de Ávila, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2008.

Stendhal, *Les Promenades dans Rome*, 1829 (trad. it. M. Cesarini Sforza, *Passeggiate romane*, Parenti, Firenze 1956, vol. I).

Wilfred Patrick Thesiger, *The Marsh Arabs* (1964), Penguin, London 2007 (trad. it. G. Guerzoni, *Quando gli arabi vivevano sull'acqua*, Neri Pozza Editore, Venezia 2004).

Jan Thorn-Prikker, *Architecture of Waiting. Photographs by Ursula Schulz-Dornburg*, Goethe-Institut, (translation G. Skuse), Bonn 2006.

Ben Tufnell (a cura di), *Richard Long Selected Statements & Interviews*, Hauch of Venison, London 2007.

Ludwig Wittgenstein, *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932/1936/37*, a cura di I. Somavilla; edizione italiana a cura di M. Ranchetti, F. Tognina, Quodlibet, Macerata 1999.

Tabule

ABC: *beiträge zum bauen, 1924-1928: reprint, kommentar/zusammengestellt von Werner Möller mit beiträgen von Claude Lichtenstein...* [et al.] = *ABC: contributions on building, 1924-1928: commentary/compiled by Werner Möller with essays by Claude Lichtenstein...* [et al.], Lars Müller, Baden 1993 (trad. it. M. Bistolfi e S. Marchi, *ABC Beitrage zum Bauen. Architettura e avanguardia 1924-1928*, a cura di J. Gubler, Electa, Milano 1983).

Leon Battista Alberti, *Intercoenales*, a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, Pendragon, Bologna 2003.

Leon Battista Alberti, *Fatum et Fortuna* in Id., *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi, Rizzoli, Milano 2012 (da L. B. Alberti *Opere latine*, edizione critica a cura di R. Cardini, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010).

Leon Battista Alberti, *De pictura, 1435-1436* (trad. it. *Della pittura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma Bari 1980).

Leon Battista Alberti, *Momus*, 1443-1450 (trad. it. e cura di R. Consolo, *Momo o del principe*, Costa & Nolan, Genova 1986).

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1443-52 (trad. it. G. Orlandi, *L'architettura*, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966).

Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab ærumma libri*, in Id., *Opere volgari* II, a cura di C. Greyson, Laterza, Roma Bari 1966.

Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Roma Bari 1976.

Fabrizio Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*, Firenze University Press, Firenze 2004.

A.A.V.V., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, 1979.

Massimo Cacciari, Raphael Ebgi, *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, Einaudi, Torino 2016.

J. N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données a l'École Royale Polytechnique*, 2 voll., Paris 1802-1805 (trad. it. E. D'Alfonso, *Lezioni di architettura*, Clup, Milano 1986).

Eugenio Garin, *Leon Battista Alberti*, Edizioni della Normale, Pisa 2013.

Vittorio Gregotti, *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino 1986.

José Ignacio Linazasoro, *El proyecto clásico en arquitectura*, Gustavo Gil, Barcelona 1981.

Jean Starobinski, *1789, les emblèmes de la Raison* (1973), Gallimard, Paris 2006 (trad. it. S. Giacomoni, 1979. *I sogni e gli incubi della ragione*, Ab-sccondita, Milano 2010).

Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Picard, Paris 1984 (trad. it. G. Lupo, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Il metodo e la norma nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986).

Resti (*Trümmer auf Trümmer*)

Barry Bergdoll, Werner Oechslin (a cura di), *Fragments. Architecture of the unfinished: Essays presented to Robin Middleton*, Thames & Hudson, London 2006.

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia*, Laterza, Roma Bari 1976.

Thomas S. R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1979.

Yves Bonnefoy, *L'Arrière-Pays* (1972), Éditions Gallimard, Paris 2003 (trad. it. G. Caramore, *L'entroterra*, Donzelli, Roma 2004).

Raffaello Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo veronese. Verona 1435 Roma 1515*, Olschki, Firenze 1960.

Guglielmo Della Valle, *Lettere Sanesi*, vol. III, s.e., Roma 1786.

Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Einaudi, Torino 2008.

Eugenio Garin, *La storia nel pensiero del Rinascimento*, «Rivista critica di storia della filosofia», fasc. II, La Nuova Italia, Firenze 1951.

Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento* (1954), Laterza, Roma Bari 1973.

Francesco Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di R. Spongano, Sansoni, Firenze 1951.

Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), Oxford University Press, Oxford 2010.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, II, Librairie D'Adrien Le Clere, Paris 1832.

Giorgio Rocco, *La figura dell'architetto archeologo e la formazione universitaria in Italia*, «Area», XII, n. 62, Milano 2002.

Ernesto Nathan Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali* (relazione al comitato nazionale di studi dell'INU, Roma, marzo 1957), «L'Architettura», n. 22, Roma 1957.

Georg Simmel, *Die Ruine* (1907) in *Philosophische Kultur*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1919 (trad. it. G. Carchia, *La rovina*, «Rivista di Estetica», anno XXI, n. 8, Torino 1981).

Manfredo Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina, Roma 1966.

Luigi Vagnetti, Laura Marcucci, *2000 anni di Vitruvio*, «Studi e Documenti di Architettura», Edizioni della cattedra di composizione architettonica I A di Firenze, n. 8, Firenze 1978.

Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568.

Francesco Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli 1990.

Una montagna magica

François Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris 1979 (trad. it. M. L. Barbella, *Il Vuoto e il Pieno: il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli 1989).

Jiang Dai (a cura di), *Wang Shu Architecture*, City Walk Editorial Bord, Tonji University Press, Shanghai, 2012.

Michael Juul Holm, Kjeld Kjeldsen, Mette Kallehauge (a cura di), *Wang Shu and Amateur Architecture Studio*, Lars Müller Publishers, Zürich 2017.

François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Editions Gallimard, Paris 2014 (trad. it. F. Marsciani, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano Udine 2017).

François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Editions de Seuil, Paris 2003 (trad. it. M. Ghilardi, *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla editore, Vicenza 2004).

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, Tome I, Paris 1788.

Shitao, *Sulla pittura*, selezione dai «Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara» a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano 2008.

Alexander C. Soper, *The First Two Laws of Hsieh Ho*, in "The Far Eastern Quarterly", vol. 8, n. 4, August 1949.

Wang Shu, *Imagining The House*, Lars Müller Publishers, Zürich 2012.

Wang Shu & Lu Wenyu, *Ningbo History Museum*, «GA Document», n. 112, *China Today* 2010.

Jianfei Zhu, *Architecture of Modern China. A historical critique*, Routledge, London New York 2009.

Vetri

A.A.V.V. *Bruno Taut 1880-1938*, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1980.

Walter Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977 (trad. it. R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962).

Walter Benjamin, *Der destruktive Charakter* (1931), in Id., *Gesammelte Schriften IV. I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 (trad. it. M. Palma, *Il carattere distruttivo*, in Id., *Scritti politici*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2011).

Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut* (1933) in Id., *Gesammelte Schriften II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (trad. it. M. Palma, *Esperienza e povertà*, in Id., *Scritti politici*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2011).

Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*; in Id., *Gesammelte Schriften V-I, Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986).

Luciana Capaccioli, *Bruno Taut. Visione e progetto*, Dedalo, Bari 1981.

Giuseppe Carraffa, *Torri d'avorio. Interni di scrittori francesi del XIX secolo*, excelsior 1881, Milano 2010.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions du Seuil, Paris 1980, (trad. it. G. Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003).

Fabrizio Desideri, *Il vero non ha finestre... note su ottica e dialettica nel Passagen-Werk di Benjamin*, Cappelli editore, Bologna 1984.

Johann Friedrich Geist, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 1982 (trad. fra. di M. Brausch, *Le Passage. Un type architectural du XIXe siècle*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1989).

Kurt Junghanns, *Bruno Taut 1880-1938*, Berlin Henschel, Berlin 1970 (trad. it. E. Klugmann, Bruno Taut 1880-1938, Franco Angeli, Milano 1978).

Kurt Junghanns, *Bruno Taut*, «Lotus International», n. 16, 1977.

Giacomo Ricci, *La cattedrale del futuro. Bruno Taut 1914-1921*, Officina edizioni, Roma 1982.

Terence Riley Barry Bergdoll (a cura di), *Mies in Belin*, The Museum of Modern Art, New York 2001.

Gian Domenico Salotti, Manfredo A. Manfredini, *Bruno Taut. Der Welthaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, Franco Angeli, Milano 1998.

Paul Scheerbarth, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, Georg Müller, München und Leipzig 1913 (trad. it. P. Di Segni e F. Desideri, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1982).

Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlin 1914 (trad. it. M. Fabbri e G. Schiavoni, *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982).

Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte: oder Die Erde eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur*, Folkwang Verlag, Hagen 1920 (trad. it. G. Forza, *La dissoluzione della città*, Faenza editrice, Faenza 1976).

Bruno Taut, *Die Stadtkrone* (1917), Eugen Diederichs Verlag, Jena 1919 (trad. it. M. Carrara, *La corona della città*, Mazzotta, Milano 1973).

Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren, Manfred Speidel, *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Deutsche Verlags-Anstalt DVA, München 2001 (trad. it. D. Biasi, M. Tosti-Croce, S. Giordani, Electa, Milano 2002).

Stenografie del vuoto

Marco Aime, *Cultura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Sherman E. Lee, *Chinese Landscape Painting*, Cleveland Museum of Art, 1954.

Marcello Ghilardi, *Filosofia dell'interculturalità*, Morcelliana, Brescia 2012.

Édoard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris 1990 (trad. it. E. Restori, *Poetica della Relazione*, Quodlibet, Macerata 2004).

Ulf Hannerz, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Routledge, London New York 1996 (trad. it. R. Falcioni, *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna 2001).

François Jullien, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, Paris 2008 (trad. it. B. Piccioli Fioroni A. De Mi-

chele, *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*, Laterza, Roma Bari 2010).

François Jullien, *Le pont des singes (De la diversité à venir). Fécondité culturelle face à identité nationale*, Editions Galilée 2010 (trad. it. V. Di Tommaso, *Il ponte delle scimmie. Sulla diversità che verrà*, Lindau, Torino 2017).

François Jullien, *L'écart et l'entre*, Editions Galilée 2012 (trad. it. M. Ghilardi, *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra" un altro accesso all'alterità*, Mimesis edizioni, Milano Udine 2014).

Andrew Juniper, *Wabi sabi. The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, Tokyo, Rutland, Singapore 2003.

Haga Koshiro, *The Wabi Aesthetic through the Ages*, in *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, a cura di N. G. Hume, State University of New York Press, Albany 1995.

Francesco Montagnana Tadahiko Hayashi Yoshikatzu Hayashi, *La casa del tè. Gli spazi del vuoto e dell'inatteso*, Electa, Milano 2009.

Ryōsuke Ōhashi, *Kire. Das Schöne in Japan*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2014 (trad. it. A. Giacomelli, *Kire. Il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017).

Kakuzō Okakura, *The Book of Tea* (1906), Dover Publications, New York 1964 (trad. it. L. Gentili, *Lo Zen e la cerimonia del Tè*, SE, Milano 1995).

Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.

Giangiorgio Pasqualotto, *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza orientale*, Esedra, Padova 2001.

Giangiorgio Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra oriente e occidente*, Mimesis edizioni, Milano Udine 2011.

Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma Bari 2010.

Francesco Remotti, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma Bari 2011.

Donald Richie, *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley 2007 (trad. it. G. Tonoli, *Sull'estetica giapponese*, Lindau, Torino 2009).

Hisamatsu Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963.

Laurence Sickman, Alexander Soper, *The Art and the Architecture of China*, Penguin Books, Harmondsworth 1956 (trad. it. V. Defendi, *L'arte e l'architettura cinese*, Einaudi, Torino 1969).

Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Bollingen Foundation, New York 1959 (trad. it. G. Scatista, *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano 2014).

Aldo Tollini, *La cultura del Tè in Giappone*, Einaudi, Torino 2014.

Axel Vervoordt, *The Story of a Style*, Assouline, 2001.

- Axel Vervoordt, *Timeless Interiors*, Thames & Hudson, London 2007.
- Axel Vervoordt, *Wabi inspirations*, Flammarion, Paris 2010.
- Arthur Waley, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, Luzac, London 1922.
- Sophie Walker, *The Japanese Garden*, Phaidon, London 2017 (trad. it. A. Gallo, I. Inerra, B. Venturi, *Il giardino giapponese*, Phaidon/L'ippocampo, Milano 2018).

Materialia lumina

- Alberto Campo Baeza, *La idea construída* (1996), Nobuko, Madrid 2006 (trad. it. P. Novello, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue edizioni, Siracusa 2012).
- Alberto Campo Baeza, *Aprendiendo a pensar*, Nobuko, Buenos Aires 2008.
- Alberto Campo Baeza, *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009.
- Alberto Campo Baeza, *Un arquitecto es una caja*, Nobuko, Buenos Aires 2013.
- Alberto Campo Baeza, *Principia architectonica*, Nobuko, Madrid 2014 (trad. it. A. Mauro, *Principia architectonica*, Marinotti, Milano 2018).
- Alberto Campo Baeza, *Textos críticos*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2017.
- Kenneth Frampton, Colette Jauze, *Campo Baeza*, Rockport, Massachusetts 1997.
- Oscar Riera Ojeda (a cura di), *Campo Baeza Complete Works*, Thames & Hudson, London 2014.
- Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1982.
- Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen*, 1921 (trad. it. S. Gessner, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972).
- Kazimir S. Malevič, *Scritti*, a cura di Andrei B. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977.
- Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1460-1482), riproduzione facsimile 2 voll. del ms. di Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 41/2. V. 2; Aboca Museum Edizioni, Sansepolcro 2008.
- Antonio Pizza (a cura di), *Alberto Campo Baeza*, Electa, Milano 1999.
- Davide Turrini (a cura di), *Alberto Campo Baeza. Le ragioni della pietra*, Micropress, Dipartimento di Architettura di Ferrara, Ferrara 2013.
- Lionello Venturi, *Piero della Francesca*, Fabbri Skira, Milano 1965.
- Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1984 (trad. it. e cura di S. de Waal, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann [1929-1932]*, La Nuova Italia, Firenze 1975).

Mattoni

Erich Altenhöfer, *Hans Döllgast and the Alte Pinakothek. Designs, projects and reconstructions 1946-73*, in "9H" *On continuity* n. 9, 1996.

M. Basam Behsh, *Towards Housing in Harmony with Place: Constancy and Change in the Traditional Syrian House from the Standpoint of Environmental Adaptation*, Department of Architecture and Development Studies, Lund Institute of Technology, Lund University 1993.

Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2008 (trad. it. M. Gregorio, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Boliati Boringhieri, Torino 2010).

Blauel Bernard, *Hans Döllgast. 1871-1974*, London, The Architecture Foundation, 1991.

David Dernie, Jacopo Gaspari, *Material Imagination in Architecture*, Routledge, London New York 2016.

Maurizio De Vita, *Architetture nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, Firenze University Press, Firenze 2015.

Darab Diba, Mozayan Dehbashi, *Trends in Modern Iranian Architecture*, in *Iran. Architecture for Changing Societies*, edited by P. Jodidio, Aga Kahn Award for Architecture, Torino 2004.

Hans Döllgast, *Journal Retour*, Verlag Anton Pustet, Salzburg 2003.

Michael Gaenßler, Friedrich Kurrent, Winfried Nerdinger, Franz Peter (a cura di), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München 1987.

Winfried Nerdinger, *Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco*, in "Casabella" n. 636, Milano luglio-agosto 1996.

Winfried Nerdinger, *Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architectre*, Convention, OASE#49-50, 1998.

Mohammadjavad Mahdavejad, Amene Doroodgar, Abdolbaghi Moradchelleh, *The Impacts of Revivalist Trends on the Contemporary Architecture of Iran (1977-2011)*, in "Middle-East Journal of Scientific Research", 11 (2), 2012.

Mohammadjavad Mahdavejad, Abdolbaghi Moradchelleh, Sohaib Deghani, Seyyed Mojtaba Mirhosseini, *The Adoption of Central Courtyard as a Traditional Archetype in Contemporary Architecture of Iran*, in "World Applied Sciences Journal", 21 (6).

Franz Peter, Franz Wimmer, *Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*, Verlag Anton Pustet, Salzburg-München 1998.

Olivier Rigaud, Marc Bédarida, *Reims. Reconstruction 1920-1930*, Éditions de la Ville de Reims, Reims 1988.

David Watkin Tilman Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840*, Thames & Hudson, London 1987 (trad. it. C. Cosio, *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Electa, Milano 1990).

L'Utopia misconosciuta

Rita Elvira Adamo, Cristiano Lippa, Federico Scaroni (a cura di), *Invisibile Architecture. Italian and Japanese architectural Movements in the 1960s 1970s and Contemporary Debate*, Silvana Editoriale, Milano 2017.

Jane Alison (a cura di), *Future City. Experiment and Utopia in Architecture 1956-2006*, Thames & Hudson, London 2006.

Emilio Ambasz (a cura di), *The New Domestic Landscape*, MoMA, New York 1972.

Andreas Angelidakis, Vittorio Pizzigoni, Valter Scelzi (a cura di), *Super Superstudio*, Silvana Editoriale, Milano 2015.

Daina Augaitis, Bruce Grenville, Stephanie Rebeck (a cura di), *MashUp: The Birth of Modern Culture*, Black Dog Publishing, London 2016.

Valentijn Byvanck (a cura di), *Superstudio. The Middelburg Lectures*, De Vleeshal+Zeeuws Museum, Middelburg 2005.

Marie-Ange Brayer, Frederic Migayrou, Nanjo Fumio (a cura di), *Archilab's Urban Experiments. Radical Architecture, Art and the City*, Thames & Hudson, London 2005.

Paolo Bruggellis, Gianni Pettena, Alberto Salvadori (a cura di), *Utopie radicali. Archizoom Buti 9999 Pettena Superstudio UFO Ziggurat, Quodlibet*, Macerata 2017.

Vittorio Fagone (a cura di), *Adolfo Natalini Architetto*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2003.

Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma Bari 2010.

Max Horkheimer, *Zeitschrift für Sozialforschung 1932-1941*, Librairie Félix Alcan, Paris (trad. it. G. Backhaus A. Marietti Solmi, *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, a cura di A. Schmidt, vol I/II, Einaudi, Torino 1974).

Hans Ibelings, *Unmodern Architecture. Contemporary Traditionalism in the Netherlands*, NAI Publishers, Rotterdam 2004.

Peter Lang, William Menking, *Superstudio. Life without Objects*, Skira, Milano 2003.

Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979 (trad. it. C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1980).

Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 1929 (trad. it. A. Santucci, *Ideologia e Utopia*, Il Mulino, Bologna 1957).

Gabriele Mastriqli, *Superstudio. La vita segreta del Monumento Continuo*, Quodlibet, Macerata 2015.

Gabriele Mastriqli (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.

Adolfo Natalini, *Figure di pietra*, "Quaderni di Lotus", Electa, Milano 1984.

Adolfo Natalini, *Album olandese*, Quaderni di Aión, Aión Edizioni, Firenze 2003.

Adolfo Natalini, "Quattro quaderni". *Dal Superstudio alle città dei Natalini Architetti*, Forma, Firenze 2015.

Marco Navarra (a cura di), *Adolfo Natalini*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa 2013.

Paola Navone Bruno Orlandoni, *Architettura "radicale"*, Documenti di Casabella, G. Milani sas Editrice, Segrate 1974.

David Palterer, Norberto V. Medardi (a cura di), *Metamorph_9. International Architecture Exhibition/La Biennale di Venezia 12th September_7th November 2004*, "Metamorphosisrael – Back to the sea", Edizioni Polistampa, Firenze 2004.

Terence Riley (a cura di), *The Changing of the Avant-Garde. Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, The Museum of Modern Art, New York 2002.

La Ville au Loin, Frac Centre Val de Loire, Orléans 20016.

Terence Riley, Matilda McQuaid (a cura di), *Visionen und Utopien. Architekturzeichnungen aus dem Museum of Modern Art*, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2003.

Dominique Rouillard, *Superarchitecture. Le future de l'architecture 1950-1970*, Éditions de La Villette, Paris 2004.

Neil Spiller, *Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, London 2008.

Martin Van Schaik, Otakar Macel (a cura di), *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-76*, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York 2005.

Emmanuel Ventura, *Architecture utopique. Imaginaire ou visionnaire?*, Favre, Lausanne 2014.

Onde

Giorgio De Marchis, *Dell'abitare*, Sellerio, Palermo 1998.

Alberto Savinio, *La casa ispirata* (1925), Adelphi, Milano 1986.

Giuseppe Scaraffia, *Torri d'avorio. Interni di scrittori francesi nel XIX secolo*, Sellerio, Palermo 1994.

Lorenzo Viani, *Il cipresso e la vite*, Vallecchi, Firenze 1943.

NOTA ICONOGRAFICA

pagina 18 | Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Disegno e Colore*, circa 1640, olio su tela, 229x180,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (photo: Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

pagina 46 | Anselm Kiefer, *Die sieben Himmels Paläste*, Hangar Bicocca, Milano 2004 (photo: Alessandro Cimmino).

pagina 70 | Vaso per cottura, Primo periodo Jōmon (Giappone) 5000 a.C., British Museum, Asia OA+.20.

pagina 98 | Ursula Schulz-Dornburg, *Bushaltestellen*, 1997/2011, Armavir-Bagramjan (Armenia) 2001, barytpapier 44,7x34,8 cm / gerahmt 70,6x 9,6 cm (photo: courtesy Ursula Schulz-Dornburg).

pagina 122 | Leon Battista Alberti, *Tempietto del Santo Sepolcro*, 1457-1467, San Pancrazio, Cappella Rucellai, Firenze (photo: K. Blair Moore).

pagina 150 | Ernst Herzfeld Papers 1899-1962, *Bushehr*, Island of Khārg, Iran. Smithsonian Institution, Washington D.C.; local number: FSA A.6 04.GN.1731.

pagina 190 | Wang Shu — Amateur Architecture Studio, *Ningbo Historic Museum*, Ningbo (Cina) 2008 (photo: Addison Godel).

pagina 216 | Yung Ho Chang — Atelier FCJZ, *Vertical Glass House*, Shanghai (Cina) 2013 (photo: courtesy Atelier FCJZ).

pagina 242 | Axel Vervoordt Tatsuro Miki, *Padiglione della pioggia*, Castle at's Gravenwezel, Schilde (Belgio) (photo: Laziz Hamani, courtesy Axel Vervoordt).

pagina 266 | Alberto Campo Baeza, *Caja Granada Headquarters*, Granada (Spagna) 1992-1998 2001 (photo: Oscar Lorenzo).

pagina 292 | Peter Zumthor, *Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums*, Köln (Germania) 2009 2012-15 (photo: Tomo Yasu).

pagina 324 | Adolfo Natalini Superstudio, *Il Monumento Continuo*, Quaderno 11, 1969 (courtesy Archivio Superstudio, Firenze).

pagina 354 | Vincenzo Pilotti, *villino Giacomo Puccini*, Viareggio (Lucca) 1919 (collezione privata).



Finito di stampare per conto di
didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Maggio 2018

Il volume è la silloge di tredici brevi saggi; attraversando diagonalmente gli artefatti e gli edifici, i luoghi e i tempi, i saperi e le discipline, si descrive un tragitto che solo in filigrana rivela una costellazione di spunti teorici a corredo della scrittura progettuale. Tra essi le polarità tra lunga durata e consumo, tra repertori storicizzati e loro inevitabile metamorfosi, tra costanza e motilità dei codici espressivi, tra l'aspirazione al disegno coerente e unitario e il comporre come pietà del frammento, tra innovazione utopica e *poetiche delle relazioni* situate e concrete. Per certi versi occorre che i capitoli qui raccolti siano considerati come i parziali parerga di un'architettura fantomale, che resta futura ma alla cui possibilità di esistenza essi sono chiamati attivamente a concorrere. Un'architettura puramente in-potenza che non sarà probabilmente mai raggiunta o afferrata e a cui, tuttavia, ogni opera immaginata e costruita farà implicitamente segno. È in ragione di ciò che, volendo trovare il punto di saldatura tra le tante indagini intraprese, non possiamo che ripetere alcuni intendimenti di Cesare Garboli: sono state tutte l'occasione per tentare scritti di servizio, scritti servili, utensili imperfetti per l'architettura a-venire.

