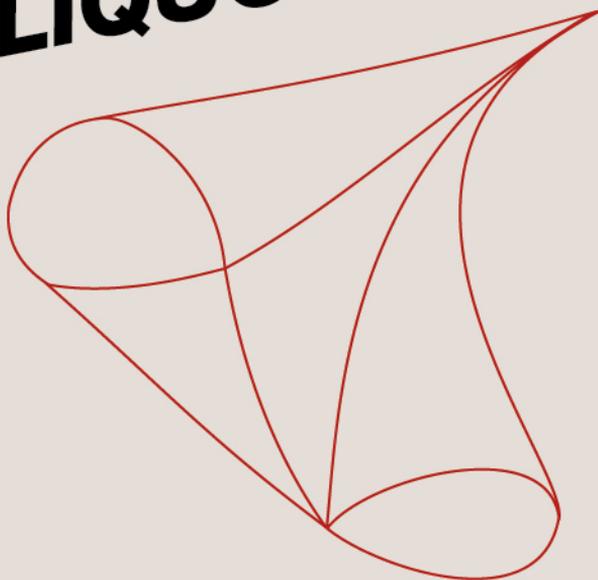


Paolo
Di Nardo

DESIGN OBLIQUO



alla mia compagna di viaggio
Cristina

alla nostra sintesi di amore
Vittoria



L'individuo...diviene, da solo,
il creatore di sempre nuove
forme di verità artistica.
L'immaginazione soggettiva
acquista una nuova autonomia;
si fa libera di reinterpretare le
vecchie strutture formali

Francesco Borromini, Op. Cit. Borromini,
manierismo spaziale oltre il barocco di Arnaldo
Bruschi, Dedalo, Bari, 1978, p.19

Comitato scientifico

Edoardo Dotto (ICAR 17, Siracusa)

Nicola Flora (ICAR 16, Napoli)

Antonella Greco (ICAR 18, Roma)

Bruno Messina (ICAR 14, Siracusa)

Stefano Munarin (ICAR 21, Venezia)

Giorgio Peghin (ICAR 14, Cagliari)

I volumi pubblicati in questa collana vengono sottoposti
a procedura di *blind peer-review*

ISBN 978-88-6242-284-0

Prima edizione Marzo 2018

© LetteraVenticidue Edizioni

© Paolo Di Nardo

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

Progetto grafico e impaginazione: Francesco Trovato

Disegni: Paolo Di Nardo

LetteraVenticidue Edizioni Srl

Corso Umberto I, 106

96100 Siracusa

Web: www.letteraventicidue.com

Facebook: LetteraVenticidue Edizioni

Twitter: @letteraventicidue

Instagram: letteraventicidue_edizioni

Paolo
Di Nardo

DESIGN OBLIQUO

INDICE

- 7 **Pensiero obliquo**
Riflessioni di Vincenzo Latina
- 15 **Premessa**
L'obliquità di Claude Parent
- 25 **Pensare lo spazio obliquo**
Smarrimento
Spazialità obliqua Vs spazialità Euclidea
Trasparenza Obliqua
- 75 **Progettare lo spazio obliquo**
Tecniche di composizione per l'obliquo
L'Obliquo di Borromini
L'Obliquo di Le Corbusier
L'Obliquo in Carlo Scarpa
L'Obliquo fiorentino
L'Obliquo di Martino Gamper
Luce - Ombra: un metodo obliquo

PENSIERO OBLIQUO

Riflessioni di Vincenzo Latina

Il libro descrive le peculiari e suggestive visioni che si possono scorgere se si osserva curiosamente in profondità la complessità del progetto di architettura; può rappresentare un ulteriore strumento di comprensione della cultura del progetto, quella che intende l'architettura come disciplina, arte applicata. A differenza dell'immaginario collettivo il quale, a volte, si sofferma soventemente alla superficie delle cose, quella che genera ed alimenta il fenomeno dell'architettura definita "spettacolare"; l'architettura di "massa" percepita come strumento dell'"intrattenimento".

Il libro è pertanto un agile e utilissimo strumento didattico per gli studenti alle prese con l'apprendimento e l'esercizio del progetto d'architettura immaginato come una disinvolta espressione artistica, avulsa da regole e vincoli. Si evince, invece, la profonda interpretazione e comprensione dell'esperienza progettuale intesa come strumento costituito da addizioni, integrazioni, sostituzioni ed articolazioni, sia palesi sia sottese; il progetto d'architettura come sintesi di, a volte, opposte relazioni e trasmissione della conoscenza.

Può diventare uno approccio metodologico per alcuni professionisti, per quelli che già praticano tra mille difficoltà la disciplina dell'architettura. Le relazioni tra

progetto ed edificio non sono mai un processo lineare di eventi. L'edificio è generalmente la risultante di tante trame invisibili ai più, che invece l'occhio ben allenato riesce a percepire e a riconoscere. Tante relazioni oblique tra disponibilità di mezzi, le aspirazioni dell'architetto, le richieste del committente e la capacità tecnica dell'esecutore, per non contare la moltitudine di vincoli normativi. Operare e vedere trasversale aiuta a superare gli ostacoli, a volte, quelli che possono sembrare insormontabili, aggirarli un po' come il meandro o l'ansa del fiume. Il meandro genera una differente dinamica dei fluidi, in natura riesce a rallentare il flusso dei torrenti ed evitare in caso di piena il loro straripare oltre l'argine, è un andar lento. Nell'opposta condizione, quella rettilinea, l'acqua diventa difficile da regimentare.

I principi di Le Corbusier e la "*loi du méandre*" dell'ottobre del 1929, mentre sta sorvolando fiumi e foreste del Sud America, in cui scopre quello che chiamerà "il commovente teorema dell'ansa": «L'ansa che risulta dall'erosione è un processo di sviluppo assolutamente simile al percorso creativo, all'invenzione umana».

Hanno alimentato molti architetti contemporanei, fra loro come di Francesco Venezia, ne *La battaglia di Venezia*: «l'acqua che si scava una via che aggira gli ostacoli inglobando lembi di terra, con quel lento maestoso procedere verso la foce per anse alternate a tratti rettilinei.» Alcune città fluviali sono generate dalla topografia e le condizioni ambientali sono determinanti nella morfogenesi della forma fisica della città alcuni fiumi come il Tevere, l'Arno, il Tamigi, il Po, il Danubio, il Reno, la Senna (e tanti altri ancora). Tale caratteristica, oltre alla

grande ricchezza prodotta dalla possibilità di utilizzare adatti mezzi di trasporto favorendone il commercio, la ricchezza, attraverso l'andamento curvilineo tra continue sinuosità, sono un fluire di percezioni «oblique» sempre varie. Tali aspetti hanno favorito e generato e consolidato anche la ricchezza urbana e percettiva di alcune grandi capitali europee.

PENSARE LO SPAZIO OBLIQUO è un affascinante capitolo che tratta della metafora città-foresta, città-labirinto. Smarrire le coordinate certe, quelle pre-ordinate, non è mai perdersi e Paolo efficacemente invita e riflettere sull'importanza dell'incognito che è terreno costante di chi opera nella ricerca. Ricercare non è mai andare rettilineo ma provare percezioni a volte oblique, trasversali, a piccoli passi a volte tortuosamente, per tentativi verso territori poco conosciuti.

La metafora del LABIRINTO trova straordinarie visioni nella letteratura di Italo Calvino; nelle «città invisibili» Dedalo-Calvino, nella sua labirintica narrazione propone il viaggio nelle sue città utilizzando la tecnica dello straniamento. Il lettore si addentra nelle città costituite dall'addizione di più corpi, analoghi allo zoomorfismo, proprio quello che genera il "Minotauro". Entrare nel Labirinto di Calvino e non perdersi, è cosa rara. L'uscita si conquista attraverso la sequenza di obliqui tracciati (simili al filo di Arianna) che consentono di migliorare alcune facoltà ed accentuare l'esperienza sensoriale.

La contemporanea globalizzazione dei dati e la geoloca-

lizzazione hanno agevolato l'orientarsi attraverso i luoghi, anche quelli a volte sconosciuti o inesplorati. Raggiungere la "meta" con un tutor, regolato da programmi preimpostati, è un modo per arrivare senza sorprese alla meta. Tale stato "selettivo" consente agevolmente di muoversi tralasciando il "superfluo" proprio quello che a volte qualifica il viaggio come la sorpresa e lo stupore.

Allo stesso modo il post-moderno *Pensiero Meridiano* di Franco Cassano, critica il rapido e fugace sguardo dominante della cultura contemporanea. Ci propone di vedere il mondo da un'altra angolazione, attraverso uno sguardo obliquo, una molteplicità di punti di osservazione. Al di là delle rivendicazioni geografiche, critica l'accelerazione dell'esperienza. L'andar lento consente di assaporare l'esperienza. Smarrirsi nella città può rappresentare il conquistare nuove rotte. A volte smarrirsi nella città rende possibile l'ascolto «di voci diverse e tutte co-presenti: una città narrata come da un coro polifonico in cui i diversi itinerari musicali o materiali sonori si incrociano, si incontrano, si fondono».

Altra metafora che Paolo descrive è quella del bosco. A tal proposito mi sovengono alla mente gli Holzwege di Martin Heidegger. Sono quei sentieri, ovviamente non rettilinei, che incominciano al limitare del bosco e che a mano a mano si sviluppano nel fitto della boscaglia con percezioni oblique a "zig zag" sempre più perdendosi, fino a scomparire del tutto; perciò "*auf dem Holzwege sein*" significa «esser su un sentiero che porta fuori strada». «Holz è un'antica parola per dire bosco. Nel bosco

(Holz) ci sono i sentieri (Wege) che, sovente ricoperti di erbe, si interrompono improvvisamente nel fitto. Si chiamano Holzwege. Ognuno di essi procede per suo conto, ma nel medesimo bosco. L'uno sembra sovente l'altro: ma sembra soltanto. Legnaioli e guardaboschi li conoscono bene. Essi sanno cosa significa "trovarsi su un sentiero che, interrompendosi, svia" (auf einem Holzweg zu sein)¹. Gli esperti fanno del viaggio nel bosco un'esperienza. È l'immagine e l'immaginario del bosco dei sentieri Holzwege. Artificiale-naturale può rappresentare è la metafora della dell'uomo nella natura, parafrasando Heidegger «...l'uno sembra sovente l'altro: ma sembra soltanto» (M. Heidegger. Sentieri interrotti. Nota del traduttore Pietro Chiodi).

Progettare lo spazio obliquo. Il gioco e le variabili

Il pensiero obliquo, come descrive Paolo Di Nardo, genera una relazione dialettica tra le arti, un fluire di sinergie da cui scaturisce il progetto. La maggiore complessità dei programmi e dei requisiti fanno sì che il progetto non è un singolo atto gestuale, ma la collaborazione e l'interazione di più "attori" in un approccio corale. Per cui il progettista è simile al Direttore d'Orchestra.

Il libro è illustrato da una teoria di peculiari ideogrammi redatti dall'autore. Tali schizzi sono un mix tra la vignetta, il fumetto e il disegno tecnico. Nella loro essenzialità sono particolarmente esaustivi poche linee che articolano relazioni spaziali in cui le figure umane, quasi sempre giocose, interagiscono tra loro, nello spazio, in un gioco combinatorio di eventi.

Il gioco combinatorio simile a *Exercises*, poi nella seconda edizione diventato *Esercizi di Stile* di Raymond Queneau dal titolo originario.

Tutto nasce da un banale incontro sull'autobus in cui, le figure retoriche in molteplici generi letterari arrivando a descrivere lo stesso fatto novantanove volte, giocando con la sostituzione lessicale frantumandone la sintassi.

Il libro propone una peculiare relazione di incroci, di interazione tra diverse arti, discipline e espressioni. Simili agli incroci di stili di Queneau; richiedono obliquità di visione tipica del gioco combinatorio, le variabili all'interno di una griglia codificata. Simile agli studi tipologici che hanno tanto caratterizzato le scuole d'architettura sino agli anni '90, poi alcuni professori hanno ceduto all'estemporaneità.

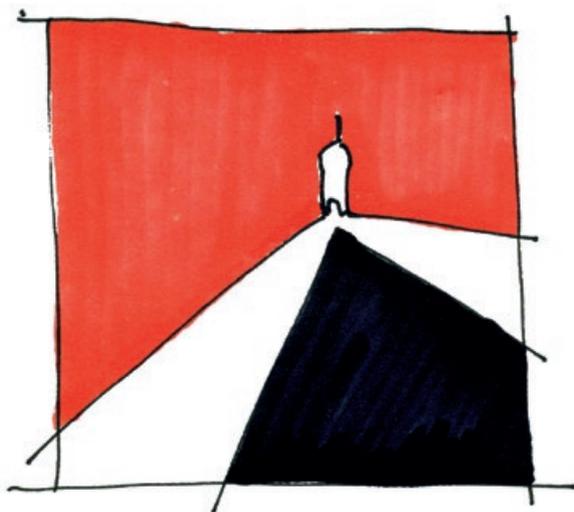
È una piacevole sorpresa il riferimento al gioco combinatorio che può offrire la tipologia edilizia, (contrariamente all'erroneo immaginario comune che la relega alla staticità e schematicità del progetto) la quale pone le basi a diventare forma attiva e dinamica, la variazione del tipo della regola e dell'innesto nel progetto d'architettura.

L'Obliquo non è mai muoversi a caso, liberamente. Obliquo è imporsi delle regole precise o ancora più interessante nonostante le regole, escogitare l'eccezione.

Nel capitolo *Luce-ombra metodo obliquo* si deduce che il mondo delle ombre in architettura, al di là della variabilità dei fenomeni celesti, non è mai casuale. Alcuni maestri dell'architettura ne hanno fatto la cifra del loro linguaggio, della loro espressività. Richiede regole e metodo perché l'architettura è luce e si nutre d'ombre le quali esse stesse sono a loro volta una differente grada-

zione di luminosità. La luce per diventare espressiva ha bisogno dell'ombra. L'ombra trova espressività nell'angolo, dell'obliquità o nelle cavità ed asperità dei piani. Nel libro si espone come l'ombra generi differenti espressività dell'animo umano: l'inquietudine e lo spaesamento barocco di Borromini sino ai due più recenti approcci la quiete ed il silenzio di L. Kahn che modula attraverso l'espedito geometrico-materico. La luce come materia e espressione di ordine di silenzio e di quiete; sino alla drammatica espressività di alcune opere della maturità di Le Corbusier che superano il binomio giovanile delle "forme pure nella luce". Emblematica è la torre d'ombre di Le Corbusier a Chandigarh è una macchina solare, un congegno solare scandito da una teoria dei piani inclinati tra loro sfalsati.

Le Corbusier, attraverso l'utilizzo dei tracciati regolatori e delle linee guida (quelle che generano un sistema invisibile di trame) riesce ad ordinare e a far coesistere la ricchezza della nuova espressività del nuovo linguaggio dell'architettura mediante un principio di "relazione opposizione". La coesistenza di significati opposti possono esprimere nel loro scontro una ricchezza di significati, come l'agrodolce o ghiaccio/bollente. Nel volume si evince che il contrasto genera il bello se tale composizione è tenuta insieme da una serie di geometrie e sottesi tracciati proprio quelli che hanno caratterizzato l'architettura dell'umanesimo e del rinascimento e che Le Corbusier ha mutuato e reso celebri le sue opere.



«...I fiumi dovendosi aprire la strada non solo procedono a Meandri ma lasciano al margine del corso i cosiddetti "laghi a meandri". Questo spettacolo della natura è una parabola del modo di procedere dell'intelligenza: un percorso più diretto non si forma se non a patto di molte difficoltà e molto tempo. Non è mai una risposta definitiva a un quesito ma una risposta provvisoria».

Le Corbusier, *La loi du meandre*

PREMESSA

«Voi dite che queste sono le vostre città? Roba da ridere [...] vostre queste città dove è proibito circolare, parcheggiare, correre, divertirsi, amare, dove tutto è programmato e prefissato? [...] Voi siete schiavi delle vostre città [...] non comprendete dunque che non si può vivere alla propria «misura» se non si incoraggia la «dismisura», e che la città per potervi servire deve passare attraverso lo scandalo architettonico».

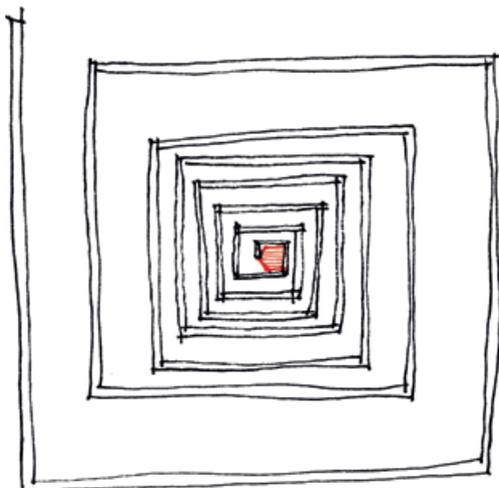
Claude Parent¹

L'obliquità è una applicazione dell'intelligenza, in senso Kantiano, per poter innovare ogni volta l'atto creativo. Questo vale per tutte le azioni creative anche se il campo disciplinare di questo libro è fortemente incentrato sulla "cultura del progetto architettonico" addentrandosi comunque nelle Arti e nelle discipline affini per metodo e poetica. "Pensare obliquo" e "progettare obliquo" è un atteggiamento creativo semplice e complesso allo stesso tempo, per sua natura, che va comunque alimentato, conosciuto e coltivato proprio perché l'obliquità non è una sola, ma molteplici forme di espressione. Questo libro non vuole quindi dare la ricetta dell'obliquo, ma sicuramente indagare in quelle forme di espressività che dell'obliquo si nutrono attraverso l'esempio di architetti,

di opere, di parole e suoni. Sono molte le tecniche o le formule (pensate e/o spesso spontanee) applicabili nel progetto obliquo, ugualmente efficaci per discipline diverse e anche distanti fra loro. La loro descrizione e gli esempi riportati nel libro permettono così al progettista, anzi al creativo, di poter dare inizio al primo segno sul foglio bianco dell'ideazione. Gian Carlo Leoncilli Massi in *La composizione, commentari* conclude, dopo una raffinata ricerca dell'arte del comporre, il capitolo *Retorica, arte del comporre* con queste parole: «Non esiste così un ricettario per la bella forma. Solo la intelligenza, la sensibilità e cultura, ma soprattutto il duro, costante, solitario esercizio tenta di forgiare ogni volta la propria personale bellezza della forma dell'arte del comporre» (Leoncilli, 1985, p. 38). Le parole “intelligenza”, “sensibilità” e “cultura” disegnano il tracciato da intraprendere per addentrarsi nei “meandri” della creatività e quindi della Progettazione Architettonica per aspirare sempre ad una personale autonomia figurativa disegnata da tratti di poetica. Quella autonomia figurativa che a volte potremmo definire “obliqua”. Leoncilli Massi descrive le “ricette” del Comporre, ma allo stesso tempo sottolinea l'importanza dell'uso del «contrario», attraverso dissonanze, scarti e frantumazioni:

«Tale figuratività è rafforzata dalla scelta e dall'uso di parti quali la base geometrica, come costruzione logica, gli assi e le simmetrie, la ripetizione, il ritmo, la scala, il rapporto dimensione-figurazione, l'ordine e la proporzionalità, la misura, lo schema tipologico di un linguaggio simbolico, o, al contrario, valori dissonanti e di frantumazione, la frantumazione opposta all'unità, gli scarti e le differenze»².

Edgar Alan Poe in *La filosofia della composizione* conferma che la strada, la ricetta è sempre la stessa, ma diventa poetica solo attraverso queste “dissonanze”, “variazioni”, che appartengono al singolo creativo, ma che devono comunque essere sempre ricercate: «Mi decisi a variare e così migliorare l’effetto, attenendomi in genere alla monotonia del suono ma variando continuamente il pensiero: in poche parole decisi di produrre continuamente nuovi effetti variando le “applicazioni” del “ritornello”, ma lasciando in gran parte invariato il “ritornello” stesso. [...] tenendo presente la mia intenzione di variare, ogni volta l’uso delle parole ripetute; [...] per ottenere l’effetto sul quale contavo e cioè l’effetto della “variazione dell’uso”» (Leoncilli, 1985, p. 31). Questo libro non è l’esaltazione della «dissonanza» come linguaggio, anzi l’opposto. La dissonanza è solo uno strumento del «contrasto» per demolire le certezze, a volte solo geometriche, e rintracciare nuove forme di



01
Una via?,
2015,
china su carta

spazialità sempre diverse. Questo libro vuole indagare e ricordare che l'atto creativo muore nel momento in cui viene scelta una "ricetta" per sempre, fuori dal tempo e dalla relatività delle occasioni progettuali. Gli "-ismi" sono la morte dell'architettura, il loro epitaffio e solo attraverso un atteggiamento sempre in divenire e relativo l'idea e la sua creazione rimarranno vive nel tempo. Il lavoro obliquo, però, presuppone l'accettazione di un lavoro duro, lungo nel tempo, che non finisce con la fine del creativo, ma continua con le sue opere grazie all'interpretazione soggettiva di chi vivrà spazialmente l'idea obliqua. La capacità del creativo consiste nel dare al soggetto fruitore la capacità, di volta in volta, di assumere la propria idea di bellezza all'interno di regole spesso rigide ma solo apparentemente: il barocco di Borromini ne è un calzante esempio. Antonino Saggio nel suo testo *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura* ci spiega che i concetti di spazio e tempo non sono oggettivi, ma soggettivi, che lo spazio in sé non esiste, bensì soltanto la materia. La rappresentazione di uno stesso spazio è diversa per un antico greco, per un antico romano, per un uomo dell'alto medioevo, per un rinascimentale come per un uomo dell'inizio del '900 e dei secoli successivi. Ogni epoca storica ha una propria concezione di spazio, tempo, creazione del mondo e l'architettura non fa altro che esprimerla costruttivamente, edificandola. Per Brunelleschi come per l'Alberti l'uomo è al centro dell'universo e la geometria è lo strumento per rendere esplicita questa metafora attraverso regole numeriche dichiarate o nascoste, moduli o ordini classici scelti e riproposti. Così nell'Alto medioevo le grandi cattedrali

cristiane rappresentano metaforicamente il mondo che le circonda, le ampiezze fatte di ombre e di luce della natura stessa. Nel Barocco questa sintesi di un mondo in evoluzione si esprime in modo inequivocabile e chiaro rappresentando attraverso la sua eccentricità quel mondo copernichiano, delle scoperte scientifico-matematiche di Newton, Galileo, Nepero: una visione “eccentrica” del mondo, quasi “deformata”, proprio come le lenti che Galileo aveva inventato per il proprio cannocchiale.

L'obliquità di Claude Parent

In premessa è d'obbligo accennare a chi per primo, seppur in continuità con diversi riferimenti passati (Palazzina sbilenca del duca Vicino Orsini a Bomarzo) o a lui contemporanei (Paul Virilio con i bunker della seconda guerra mondiale ribaltati), ha codificato la «funzione obliqua» negli anni '60: Claude Parent. Manfredi Nicoletti in *Claude Parent, la funzione obliqua* definisce l'obliquità, riferita al lavoro di Parent, in modo deciso e chiaro: «L'Obliquità è un bisogno di libertà, di dinamismi e paesaggi illimitabili, è la ribellione alla staticità e alle restrizioni della mente cui ci obbligano i meccanismi e i riti procedurali della società. L'obliquità è il cuneo del dubbio che destabilizza il panorama delle tranquillità e sollecita il vedere artisticamente ed ereticamente la sostanza delle cose attraverso analisi disequilibranti» (Nicoletti, 2003, p. 23).

In questo senso l'obliquità è “ribellione” ad un panorama politico e sociale che pervade anche l'arte come l'architettura. Tempi eroici di contrasto, gli anni '60, che hanno dato avvio a processi di trasformazione delle società

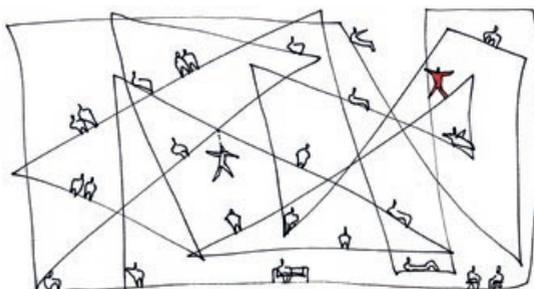
occidentali, ma che oggi rappresentano comunque una storia ed una memoria. L'obliquità è però un atteggiamento mentale che, non per questo deve essere distruttivo o antagonista di qualcosa, bensì deve essere un monito per cercare sempre di leggere gli avvenimenti, le relazioni interpersonali, la progettazione creativa in genere con occhi diversi dal comune pensare o dall'abitudine della quotidianità o della didattica scolastica. Fatta questa precisazione non si può sottovalutare chi, come Parent, ha fatto dell'obliquità un manifesto di vita e di creatività dimostrandone l'efficacia del "contrasto" attraverso l'aspetto filosofico e quello realizzativo, attraverso i suoi disegni e le sue volumetrie costruite. Un atteggiamento spesso provocante come il suo abbigliamento da santone barbuto, hippy che si esprime addirittura fino alla fondazione del club "Inclipan" della sorella Nicole dove si davano lezioni di ginnastica su piani inclinati, ovvero "obliqui", come forma alternativa di movimento in contrasto con le tecniche tradizionali. Ma l'obliquità di Parent è rivolta soprattutto alla città come struttura fisica disegnata dagli zoning, dalle periferie ghetto, da regole asettiche a cui ribellarsi attraverso le architetture oblique, agli innesti di «contrasto» capaci di scardinare, come l'obliquità delle sue forme la staticità della struttura urbana:

«Voi dite che queste sono le vostre città? Roba da ridere [...] vostre queste città dove è proibito circolare, parcheggiare, correre, divertirsi, amare, dove tutto è programmato e prefissato? [...] Voi siete schiavi delle vostre città [...] non comprendete dunque che non si può vivere alla propria «misura» se non si incoraggia la «dismisura», e che la città per potervi servire deve passare attraverso lo

scandalo architettonico» (Nicoletti, 2003, p. 24). Manfredi Nicoletti fa luce sulla dimensione “scandalosa” di Parent: «non è dandysmo, ma il grimardello per penetrare e scardinare i contenitori che imprigionano la libertà dei cittadini, abbattendo le facciate, aprendo gli esterni e gli interni a un mutuo, totale coinvolgimento spaziale non mortificato dalla tirannia dell’obbligo verticale-orizzontale»(Nicoletti, 2003, p. 24/25). Una architettura su tutte rappresenta il manifesto di questa collaborazione fra Parent e Virilio attraverso il gruppo *Architecture Principe*: la chiesa di Sainte Bernadette a Neves, le cui forme trovano ispirazione dai primi studi di Virilio sui bunker inclinati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Questa architettura brutalista in cemento armato, incapace di dialogare con il contesto urbano di case popolari con il preciso intento di immettere nel tessuto un virus di obliquità, rappresenta il manifesto dell’obliquità del Gruppo:

«vivere in piani inclinati, trovare l’espressione dell’oggetto nella massa costruita, dare continuità all’involucro esterno e interno»³.

02
Ovunque/
Comunque,
2015,
china su carta



Ma l'obliquità si manifesta più nelle diverse viste, che si creano, che nei volumi che le generano: gli squarci nel tetto, esso stesso in continuità con il suolo; le fessure laterali che immettono luce radiale e sacrale capace per contrasto di far percepire le forme inclinate del volume. Ma forse un aspetto più attinente dell'obliquità di Parent per questo libro è sicuramente quell'atteggiamento progettuale che ritrova echi in Le Corbusier e in Borromini, lasciando libero il soggetto fruitore di percepire lo spazio e le sue poesie, a prescindere dalla funzione per cui quello spazio è stato generato. Parent lascia quindi al singolo, in un atteggiamento sicuramente obliquo, la scelta di capire e percepire la propria obliquità: «Per me risolvere la spazialità di una chiesa o di un supermercato è la stessa cosa: si tratta di dare risposta nello spazio al tema delle attività umane. Se poi i fedeli trovano Dio in questa architettura è perché essi stessi ve lo hanno collocato» (Nicoletti, 2003, p. 30). Sembra che queste parole ci accompagnino fuori dal tempo e dallo spazio in una visita alla Chiesa dell'autostrada di Michelucci a Firenze (l'uso della sezione come gestore di spazio ne è la prova grafica inconfutabile) dove la grandezza di quell'opera non è solo nell'idea forte della tenda per il nuovo pellegrino contemporaneo, ma nel lasciare al singolo, anche a prescindere dalla propria confessione religiosa, la percezione della divinità in ogni singola parte del volume, in ogni singolo segno di luce che penetra lo spazio. In questo senso Parent è un calzante riferimento allo «spazio dell'obliquità» più che per le contingenti (anni '60) reazioni al contesto sociale e politico in cui viveva, perché il tema fondamentale della sua filosofia è nella ricerca di uno spazio che non separi.

L'obliquo per Parent, invece di separare lo spazio, “unisce” contro l'orizzontalità che «separa le folle [...] nelle pendenze l'uomo ha la visione diretta della moltitudine di cui è parte» (Nicoletti, 2003, p. 30).

Note

1. Manfredi Nicoletti, *Claude Parent. La funzione obliqua. Testo&immagine*, Torino, 2003
2. Gian Carlo Leoncilli Massi, *La composizione, commentari*, p. 34-35, Marsilio, Venezia, 1985
3. Manfredi Nicoletti, *Claude Parent. La funzione obliqua. Testo&immagine*, Torino, 2003

Referenze bibliografiche

- Gian Carlo Massi Leoncilli, *La composizione, commentari*, Marsilio, Venezia, 1985;
- Manfredi Nicoletti, *Claude Parent. La funzione obliqua. Testo&immagine*, Torino, 2003.

«L'essenza stessa dell'architettura sono la variazione e la crescita, come nel mondo organico. Questo, alla fine, è l'unico 'stile'».

Alvar Aalto¹

Smarrimento

Walter Benjamin in *«Immagini di città»* descrivendo le città che hanno rappresentato la scenografia della propria esistenza (Mosca, Berlino, Napoli) indica una comune caratteristica che esula la dimensione, la storia delle singole città: «lo smarrimento». In fondo è come se Benjamin attraverso le città della sua infanzia ci indicasse, non solo, un metodo di lettura e di conoscenza degli spazi urbani, ma anche un metodo di interpretazione dei fatti, degli accadimenti, della stessa propria vita: *«Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto, ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta è cosa tutta da imparare»* (Benjamin, 1980, p. 76). È come se Benjamin ci desse due indicazioni, due strade di lettura che il soggetto deve scegliere quando si addentra nella città: orientarsi o smarrirsi. L'Orientarsi è legato all'accettazione di una mappa, di un percorso definito, scandito da ritmi comprensibili e perché no scontati dove la casualità tende al prevedibile. Lo smarrirsi è invece un percorso

di conoscenza dove l'incognito, l'ostacolo, l'accettazione dell'incerto e della diversità accompagnano un atteggiamento di conoscenza labirintica. È come addentrarsi in una periferia globalizzata stabilita da standard e regole, oppure perdersi in uno spazio urbano sedimentato nel tempo, che, generalmente nella cultura europea, è il centro dove la sola regola presente è l'incertezza, portatrice di scoperte e di letture dello spazio volgendo lo sguardo dall'alto in basso e viceversa.

Le città, quindi, anche se divise nei loro significati e nel «progetto», accettano al loro interno entrambi i percorsi proprio perché non fisici, non spaziali, ma essenzialmente mentali.

Uno teso alla certezza di un racconto, l'altro attratto dall'ignoto, dal segno non codificato, ma variabile come la luce che accompagna gli effetti percettivi di uno spazio. Roland Barthes comparando la conoscenza della città alla conoscenza della struttura linguistica, chiarisce questa diversità insita nello spazio urbano come nel racconto:

«Una città è tessuto, non composto di elementi uguali di cui si possono contabilizzare le funzioni, ma di elementi forti e di elementi neutri o, come dicono i linguisti, di elementi segnati e di elementi non segnati. È evidentissimo che una città possiede questa specie di ritmo»².

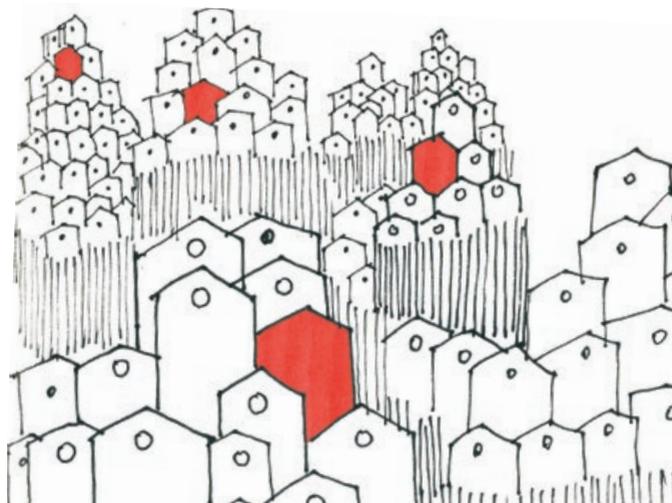
In modo diverso Eupalino, in *Eupalinos o l'architetto* di Paul Valéry, esprime lo stesso concetto: «dimmi se tu, sensibile come sei agli effetti dell'architettura, hai mai osservato, passeggiando per questa città, che molti dei suoi edifici sono morti, mentre altri parlano e alcuni infine,

assai più raramente cantano» (Valéry, 2011, p.102). Si rintracciano quindi segni, suoni, silenzi e la città accoglie tutto questo al suo interno in un racconto la cui lettura è spesso difficile da cogliere e da interpretare proprio per quella vocazione di non rendere immediatamente leggibili le sue caratteristiche, ma di demandarne il racconto ad elementi nascosti o avvertibili solo in filigrana. Spesso certi segni o alcuni suoni o colori della città sono momenti di un racconto condiviso con altre città la cui vicinanza non è per forza geografica o culturale, ma soltanto percettiva e mentale. Lo smarrirsi, in Benjamin, serve alla rilettura delle tre città conosciute per ritrovare ognuna di esse nell'altra e chiarisce questa riflessione in modo diretto quando afferma che «prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca». (Benjamin, 1971, p. 7) È come se il bisogno di inconsueto lo appagasse meglio attraverso la città straniera che la propria, perché l'incognito può essere la guida, il vettore della conoscenza anche delle cose che per abitudine sono ormai certe come la propria città. È un invito al labirinto come «patria dell'esitazione» proprio perché il labirinto, quello mentale, più che fisico, è «la strada giusta per chi arriverà, in ogni caso, sempre troppo presto alla meta» (Benjamin, 1971, p. 105). Ma Benjamin sottilmente sceglie il percorso da seguire, l'atteggiamento mentale di conoscenza dell'ignoto attraverso la metafora della "foresta". Questo luogo non solo naturale, bensì mentale, la foresta, è sempre stato, in discipline diverse, il paradigma di una lettura e di conoscenza nei singoli campi d'azione. Rosario Pavia in *Le paure dell'urbanistica* paragona la città contemporanea alla foresta che possiede il disordine,

l'intreccio, l'ignoto ed allo stesso tempo, «in virtù di un sistema superiore, è capace di riprodursi, di spandersi, di resistere, trovando nuovi equilibri»: «...avventurarsi nella foresta in realtà non significa perdersi, ma volerne affrontare la complessità per disvelarne i meccanismi e le ragioni» (Pavia, 1996, p. 72).

E sempre ampliando il concetto di smarrimento Massimo Canevacci aggiunge un'ulteriore interpretazione, in *La città possibile*, sottolineando come il fine della ricerca, della conoscenza sia:

«La capacità di volersi perdere, di godere dello smarrirsi, di accettare l'essere diventato straniero, sradicato e isolato prima di potersi ricostruire una nuova identità metropolitana»³.



03
*Permanenza/
Emergenza*,
2015, china e
pennarello su
carta

Questo percorso, questo smarrirsi nella città rende possibile l'ascolto «di voci diverse e tutte co-presenti: una città narrata come da un coro polifonico in cui i diversi itinerari musicali o materiali sonori si incrociano, si incontrano, si fondono» (Canevacci, 1997, p. 99). La metafora della città-foresta oppure della città-polifonica eleva il concetto di città stessa al rango di un racconto, di un testo scritto, di uno spartito musicale proprio perché, come dice Victor Hugo in *Notre dame de Paris*, «l'architettura è il grande libro dell'umanità». Nella stessa ottica del testo narrativo, un contemporaneo legato alla modernità ed allo smarrimento come causa/effetto delle sue opere, Jean Nouvel, definisce la città storica un «libro di pietra fatto di capitoli di modernità successive temporalmente perché la modernità è la migliore utilizzazione della nostra memoria e l'energia più grande, la spinta più forte che si possa ricevere nel senso dell'evoluzione» (Jean Nouvel, 1976, p. 11). Questo testo narrativo cosparsa di racconti e suoni rimanda al bosco narrativo di Umberto Eco in cui il lettore scopre «i sentieri interpretativi sottesi dall'autore e ne propone di nuovi» (Eco, 1997, p. 67). Come specifica lo stesso Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*:

«Il lettore è costretto a ogni momento a compiere una scelta. Si stabilisce, infatti, tra il lettore e l'autore un sottile colloquio alla scoperta di un tracciato narrativo che lo rassicuri e lo consoli»⁴.

Umberto Eco, come Benjamin pone due alternative per “passeggiare nel bosco”: «nel primo modo ci si muove

per tentare una e molte strade [...] nel secondo modo ci si muove per capire come è fatto il bosco e perché certi sentieri siano accessibili ed altri no» (Eco, 1997, p. 75), ovvero “smarrirsi” o “orientarsi”. Smarrirsi indica quindi in più campi di lettura l’importanza del soffermarsi, non tanto su ciò che appare come certo, bensì su quegli aspetti, anzi su quei limiti psicologici, culturali e spaziali cercando la moltitudine di significati alla ricerca di tracciati, storie, segreti, utopie, sensi e significati nascosti: oltre il limite. Sul valore del limite che separa il certo dall’incerto, come un interno da un esterno e viceversa, il grande filosofo tedesco Heidegger afferma con chiarezza che:

«un confine non è mai un limite ove una cosa finisce, ma come già compresero i Greci, quel limite da cui una cosa comincia a venire in presenza»⁵.

Il limite nello spazio e nella mente è quindi l’inizio di una esperienza, del procedere incerto, ma ricco di imprevisti dell’esistenza umana e questa interpretazione nello spazio va al di là dei tentativi di renderlo esplicito o di precisarlo in modo tangibile considerandolo, cartesianamente un «vincolo operativo da esaltare o viceversa da scardinare arbitrariamente. Ma anche se il concetto di “limite”, come soglia di divisione fra la certezza e l’incertezza e quindi fra l’orientarsi e lo smarrirsi, potrebbe rappresentare il senso di una scelta fra gli opposti, esiste uno spazio, alla stessa stregua del limite, che maggiormente contiene e condensa in sé i due modi di procedere: il labirinto. Il labirinto è pensato «cartesianamente» con un progetto preciso, ma gli effetti che esso crea nel «perdersi»

sono esattamente l'opposto. È come pensare di entrare in una città sapendosi "orientare" per poi scoprire che quel luogo è la rappresentazione dello "smarrimento". Se, infatti, il labirinto planimetricamente è un progetto definito da regole e ripetizioni, una volta entrati all'interno vivendolo come esperienza spaziale, esso non si può più avvalere della "mappa" per orientarsi, perché il senso di "smarrimento" accompagna il procedere incerto del cammino. Nel capitolo *Obliquo borromini* si dimostrerà questa doppiezza di percezione dello spazio architettonico solo apparentemente guidato da regole, quelle barocche, ma che riserva, una volta entrativi dentro, momenti di smarrimento e di deviazione dai percorsi, definiti solo nella «mappa», nel disegno. Cesare De Sessa in *Capire lo spazio architettonico* chiarisce efficacemente il cammino incerto del labirinto:

04
Fenomenologico o letterario,
2015, china e
pennarello su
carta

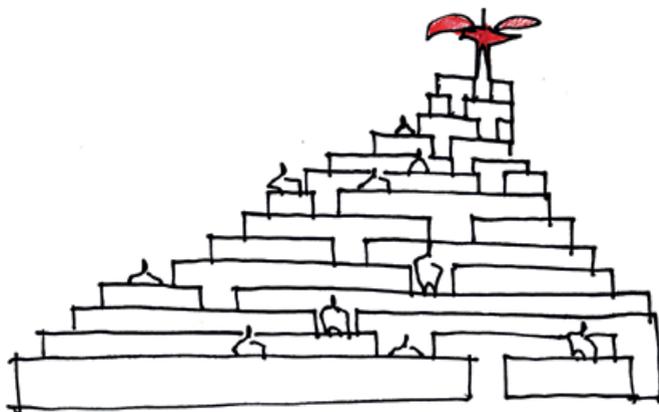


«Nei suoi nodi e biforcazioni davvero sono inutili i codici dati, la mappa non esiste, poiché in presenza di mappa non esiste labirinto»⁶.

De Sessa va addirittura oltre sentenziando la fine del labirinto una volta raggiunta l'uscita:

«La condizione inderogabile è la sfida che il labirinto pone: di esso non devono esistere mappe di alcun tipo; il disegno che riproduce il labirinto deve essere assolutamente tracciato, errore dopo errore, correzione dopo correzione, dal viaggiatore in esso avventuratosi. Nel momento in cui quest'ultimo, trovando la via d'uscita ha prodotto, o comunque è in grado di produrre, la pianta che illustra quel labirinto, in quel preciso momento cessa di essere una struttura labirintica»⁷.

È per questo che Umberto Eco fa bruciare il monastero «il cui cuore era la labirintica biblioteca». Una volta decifrato l'enigma attraverso i segni dei delitti e chiarendo le percorrenze del labirinto con i sotterfugi su cui si fondava cessava di esistere in quanto tale.

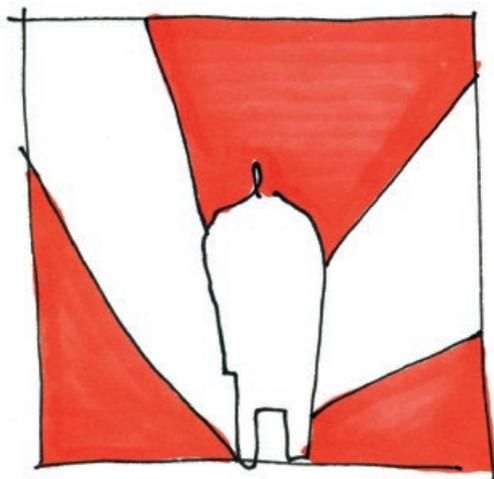


05
Icaro e il volo,
2015, china
su carta

Non si può quindi pensare di decodificare il labirinto poiché nel momento stesso in cui ne viene formulato il codice per uscire esso stesso si smaterializza, cambia di senso ovvero, *Nel nome della rosa*, brucia, si incenerisce e svanisce nel nulla: il codice orienta, ma distrugge chi ricerca l'ignoto per smarrirsi. Come sia trasversale la lettura della metafora "labirinto" è resa evidente da chi, pur appartenendo al mondo della letteratura, appare sempre in un testo di architettura, Italo Calvino:

«D'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare quest'assenza di vie di uscita come la vera condizione dell'uomo. Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alle difficoltà [...] Quel che la (vita) può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da

06
Spazio obliquo,
2015, china e
pennarello su
carta



un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare»⁸.

In fondo la stessa leggenda del labirinto esprime questa complessità di interpretazioni. Il suo progettista Dedalo incaricato da Minosse, re di Creta, per rinchiudervi il Minotauro, il diverso, pur nella sua astuzia di progettista cade esso stesso, come uomo, nel suo tranello labirintico. Una volta rinchiuso da Minosse dentro il suo labirinto con il figlio Icaro, Dedalo nello smarrirsi dentro il suo stesso progetto non perde di lucidità e invece di cercarne la via d'uscita escogita con ingegno una nuova idea: Il volo. Con questa astuzia Dedalo salva il suo labirinto senza svelarne l'uscita e salva se stesso ed il figlio spiccando il volo per evadere dal suo stesso pensiero labirintico. Dedalo ha così ideato una soluzione «obliqua» perché fuori dallo schema che vedeva nell'unica uscita la soluzione dell'arcano labirintico. Sul tavolo della ideazione, quindi, chi crea, chi si addentra nel progetto di un'idea, deve tener sempre conto che uno spazio non si può ingabbiare in una mappa costruita solo di regole e certezze, seppur necessarie, ma deve saper dare al singolo la possibilità, nel suo evolversi nella tridimensionalità, di leggerne le infinite sfaccettature, le possibili interpretazioni e le innumerevoli sensazioni: uno spazio dove chi lo osservi possa smarrirsi e non solo orientarsi.

Spazialità obliqua Vs spazialità euclidea

«La ricerca della simmetria è diventata una malattia di moda. La nozione è familiare alle persone meno colte ed ognuno si crede in diritto di dire la sua opinione in questioni artistiche così complesse come quelle dell'urbanistica, perché si ha in tasca la sola regola che conta: la simmetria».

Camillo Sitte, 1889

«L'ovvia simmetria conclude, di solito, l'episodio prima ancora che esso abbia avuto inizio».

Frank Lloyd Wright, 1932

«La simmetria sarà tanto migliore quanto più difficilmente si riuscirà a distinguerne l'asse».

Heinrich Tessenow, 1916

«Nell'arte dello spazio, tutto dipende dalle proporzioni relative; viceversa, le dimensioni assolute hanno poca importanza».

Camillo Sitte, 1889

«Che ogni modanatura retta sia preceduta e seguita da una curva».

Abate Marc-Antoine Laugier, 1755

«La flessibilità è la sola probabilità di sopravvivenza consentita alla mente o al dato. Eraclito aveva ragione. Pertanto i regolamenti costituiscono le limitazioni mentali dei piccoli uomini, a corto di esperienza, a corto di immaginazione, a corto di coraggio, a corto di buon senso».

Frank Lloyd Wright, 1932

«Prima l'edificio, poi il piano regolatore».

Alvar Aalto

«Non esiste una colonna perfettamente verticale. La natura delle cose richiede che esse siano inclinate. Bisogna soltanto studiare il grado di inclinazione ammissibile».

Antonio Gaudi

«Il decorso della vita organica non conosce angoli retti e neppure linee rette».

Adolf Behene, 1926

Non si può iniziare a capire lo Spazio obliquo se non in contrapposizione allo Spazio euclideo e questo metodo basato sul “contrasto” fa parte di un modo di fare ricerca non partendo dalle caratteristiche certe del «sistema», come direbbe un semiologo, bensì dalla disubbidienza e dal contrasto ad un altro sistema di partenza, quello cartesiano: Un modo di procedere già di per sé Obliquo. Lo spazio obliquo non si fonda quindi sulle certezze di una lingua, bensì sull'incertezza dei dati in possesso. Non vuole misurare lo spazio, bensì stimolare una libera scelta attraverso le variazioni, la disubbidienza ai codici in un percorso labirintico. Il confronto con

altre discipline, apparentemente fondate su codici e regole, ma che trovano nell'imprevisto un nuovo campo di ricerca contemporanea è sicuramente utile per comprendere come l'obliquità, prima ancora di essere percezione spaziale in architettura è un atteggiamento mentale di disponibilità verso ciò che non è conosciuto, verso l'ignoto in modo da poterlo ricreare, come sensazione, in chi si inoltrerà all'interno dello spazio ideato e realizzato come il labirinto di Dedalo. Nel campo della matematica Benoit Mandelbrot ha introdotto la «geometria dei frattali» attraverso la quale poter studiare gli aspetti non lineari, non regolari della realtà:

«Le nuvole non sono sfere, le montagne non sono coni, le coste non sono cerchi e gli argini non sono regolari, nemmeno la luce viaggia secondo una linea retta [...] La natura non rileva semplicemente un grado più alto ma un livello del tutto diverso di complessità [...] Tale varietà di configurazioni è una sfida a studiare quelle forme che la geometria euclidea tralascia come informi, a investigare la geometria dell'amorfo»⁹.

Il percorso è quindi quello della ricerca delle «connessioni invisibili» la cui scoperta può rendere «trasparente l'opacità del mondo» (De Giorgi, 1998, p. 16). Ciò che è «informe» o «amorfo» accompagnerà, con ciò che è già certo, chi progetterà spazi obliqui e chi si perderà all'interno di questi. Se lo spazio euclideo è misurabile e controllabile grazie ai due riferimenti di base, gli assi coordinati, lo spazio obliquo cerca riferimenti alternativi che risiedono nelle «alterazioni, invenzioni, disuguaglianze

ed eterogeneità, non concepibili per l'ortogonalità cartesiana». (De Sessa, 1990, p 153) Gli assi cartesiani nello spazio euclideo misurano lo spazio, mentre nello spazio obliquo è il soggetto a stabilire il suo percorso di lettura: quello euclideo guida il fruitore, lo orienta, quello obliquo lo fa smarrire. La valorizzazione del soggettivo, contro la certezza di un percorso, di un racconto già codificato da altri, diventa nell'obliquo una vera sfida per avere il coraggio di sottrarsi alla rassicurante ortogonalità e immergersi in un'esperienza spaziale complessa e contraddittoria. Le dittature hanno, da sempre, accolto solo spazi definiti da regole, da assi, da percorsi definiti e controllabili, la democrazia, quella autentica, accetta e stimola l'individuo ad esprimere il suo pensiero fornendo gli spazi che accolgano più sensazioni e quindi più racconti: da un solo percorso a molti racconti. Chi progetta lo spazio obliquo non può trascendere da un reticolo, da una maglia, da un sistema già codificato e soprattutto deve rifuggire il gesto. Il vero nemico dello spazio obliquo non è quindi il reticolo o i riferimenti cartesiani, bensì quell'atteggiamento diffuso, ma in via di estinzione, visti i danni lasciati sul campo, che vede nel gesto progettuale l'unica forma di arte per creare. Va allentato l'equivoco che abbina l'obliquità alla gestualità autoreferenziale. Niente di più errato e pericoloso in quanto la consapevolezza del gesto porta ad una condizione di povertà culturale per cui il progettista è sì riconoscibile nel suo operato, ma terribilmente povero di significati e ricco di stili e formalismi. C'è chi sottilmente usa il colore, anzi il non colore, più della forma, della monotona composizione per seguire il "gesto", per essere comunque

riconoscibile nonostante il luogo, la cultura del sito, l'obiettivo funzionale, la strategia sociale ed economica. Nel 1755 nel suo *Essai sur l'architecture*, l'Abate Laugier indica chiaramente quale atteggiamento deve seguire "l'artista" al di fuori del periodo storico in cui vive e contro il "gesto" che, come un assioma, non contempla la possibilità di essere giustificato:

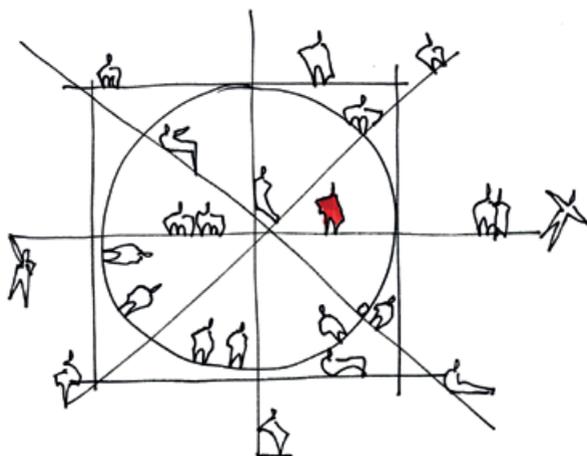
«Mi sembra che, nelle arti non puramente applicate, la pratica non sia sufficiente. È soprattutto importante imparare a pensare. Un'artista deve saper giustificare ciò che fa. A questo scopo ha bisogno di principi che determino i suoi giudizi e che giustifichino le sue scelte in modo che non possa soltanto dire istintivamente ciò che è buono e ciò che è cattivo, ma che esprima il suo giudizio come uomo che conosce le strade del Bello e le sa giustificare»¹⁰.

Quando uno spazio è ricco di significati o sensazioni per chi lo vive, non solo non può mai essere un "gesto" capriccioso, ma, pur nella sua apparente confusione veicolata dalla sapiente gestione della luce, dei punti focali, degli opposti, sa "giustificare" se stesso proprio perché è un racconto e non una sommatoria di sterili brani. Lo spazio obliquo non ha regole formali prefissate o ripetute e quindi accoglie in sé il dinamismo spaziale di Zaha Hadid, come la bianca velatura di Calatrava, i porticati ripetuti di David Chipperfield, ma ad una sola condizione che tali elementi non siano ripetibili perché chi opera nell'obliquo non vuole creare linguaggi, ma spazi diversi ad ogni occasione per un solo attore: il fruitore che soggettivamente si creerà una sua immagine, un suo

linguaggio interiore. L'obbiettivo può sembrare complesso e articolato, ma le parole di Aldo van Eyck in *Forum* n.4 del 1960, esprimono la semplicità della ricerca di obliquità.

«Quale che sia il significato assunto da spazio e tempo, luogo e avvenimento significano di più [...] Spazio non offre un luogo e tempo non offre l'istante. Rendi accogliente ogni porta e dai un viso ad ogni finestra. Fai di ogni punto un luogo; un mucchio di luoghi di ogni casa e di ogni città»¹¹.

Superato il pericolo di accostare il “gesto” alla creatività “obliqua”, si può tornare al rapporto scambievole che esiste fra spazio cartesiano e spazio obliquo. È evidente che il secondo non può che derivare dal primo proprio perché non esiste differenza, disubbidienza se prima non esiste la “regola”. La differenza nei due atteggiamenti



07
XY e Z, 2015,
china su carta

progettuali sul modo di interpretare la “regola” o il “tracciato” è alla base del loro contrasto. Le Corbusier pur amando il “tracciato regolatore” come “garanzia contro l’arbitrio” chiarisce il ruolo del “tracciato”:

«Il tracciato regolatore è un mezzo; non una ricetta»¹².

Lo spazio obliquo è quindi il superamento della “ricetta” che va capita, conosciuta, come in Le Corbusier, prima di infrangerla. I “tracciati” più frequenti dello spazio obliquo si possono quindi così enunciare:

- La mancanza di un asse prospettico unico
- L’assenza di centro
- La presenza di più centri
- I contrasti simultanei
- L’innesto di variazioni all’interno della regola
- Il superamento della prevedibilità dello spazio cartesiano
- La disubbidienza alle regole e codici costruiti a priori
- Il superamento degli aspetti scontati
- Incentivare la scoperta degli spazi nello spazio

Una tipologia edilizia, che pur incarnando regole e misure precise secondo gli assi cartesiani, accoglie “innesti di variazione alla regola”, la “disubbidienza” e “spazi negli spazi”, è sicuramente la chiesa. Spesso capita di entrare in una chiesa e sentirsi “smarriti” e trascinati verso sensazioni di trascendenza senza per questo essere aprioristicamente credenti. Anzi penso che la mancanza di “codici” religiosi permetta una lettura più approfondita dello spazio e doni al progettista una capacità più profonda

nel saper comporre lo spazio-chiesa. Un ragionamento non lineare, forse obliquo: le migliori architetture religiose sono state progettate da credenti di altre confessioni, come nel caso di Tadao Ando, buddista, che ha saputo cogliere il valore della luce come trasmettitore di sacralità. In questo senso il non appartenere alla religione cattolica e allo stesso tempo essere capace di trasmettere la sacralità di un luogo al credente, è un modo di affrontare la progettazione in modo “obliquo”. A Firenze ci sono due chiese che possono esprimere l’obliquità dello spazio in due modi e tempi completamente diversi: la chiesa dell’autostrada di Giovanni Michelucci e il duomo di Fiesole, la Cattedrale di San Romolo. Quest’ultimo, pur rispettando i codici della comunicazione religiosa tradizionale con l’esatta collocazione dei momenti sacrali per il rito cattolico, iscrive all’interno momenti di deviazione e di astrazione che rendono ancor più sacro questo spazio, apparentemente così semplice e francescano. Il suo interno è come uno spazio urbano dove il sotto, il sopra, il basso, l’alto, la luce, l’ombra guidano chi lo vive attraverso una sensazione di “smarrimento” per arrivare al contatto con il divino. Al suo interno è come se convivessero tre chiese, quella più grande che accoglie le altre, quella posta in alto salendo un’ampia e ripida scalinata e quella sottostante l’altare principale. Tre spazi in uno spazio, come in un luogo urbano dove c’è solo l’imbarazzo della scelta del percorso da fare, del sentiero nel “bosco” degli effetti sensoriali. Ma la guida, il filo conduttore, il richiamo alla sacralità del rito è rappresentato da quelle sciabole di luce provenienti dalle finestre ritagliate sul muro perimetrale di destra parallelamente all’andamento

est/ovest del sole, che inondano lo spazio e lo tagliano in più parti. Lo sguardo è quindi trascinato in basso, in alto a destra a sinistra ed è lasciata, quindi, al fedele la scelta di quale di questi luoghi possa dargli quella sacralità a cui tendere una volta entrati dentro la chiesa. Invito ad entrare in questa chiesa in una giornata invernale, dopo una pioggia, alle quattro del pomeriggio aspettando che la luce esca dalle nuvole per inondare lo spazio interno e smarrirsi nell'obliquità di questo luogo. L'obliquità dello spazio si esprimerà in tutti i suoi aspetti. All'interno delle "regole" compositive religiose questa chiesa accoglie, quindi, l'assenza di un asse prospettico unico, più centri corrispondenti ai tre altari, l'imprevedibilità degli spazi da scoprire attraverso i diversi livelli, il superamento degli aspetti scontati attraverso la disubbidienza ai codici costruiti a priori. Sulla chiesa dell'autostrada è stato detto e scritto molto, ma vale la pena riportare quanto espresso da Figini nel 1964 che coglie all'interno dello spazio sacro gli aspetti di "anarchia controllata" rifiutando l'etichetta di "informale" o "esistenziale" per un'opera tanto complessa, oscillante fra l'eccesso, la ridondanza delle soluzioni spaziali e formali proposte e l'incontestabile forza del messaggio sacro. Altrettanto interessante appare la definizione data da Robert Venturi nel 1978 che, nel correggere un suo primo giudizio in cui aveva definito l'opera pittoresca, aveva dichiarato: «è un bellissimo insieme di luce, struttura e spazio» (Venturi, 1980, p. 22). Queste definizioni tratteggiano, in modo diretto o velato, il disegno obliquo di questi spazi. Non c'è quindi molto da aggiungere alla critica di alto livello espressa fino ad oggi e mi permetto quindi di raccontare

un aneddoto personale per spiegarne l'obliquità, anzi l'obliquità del soggetto fruitori dello spazio. Ammetto di essere entrato in questa chiesa molto tardi essendo un architetto nato, cresciuto e formatosi a Firenze, a quaranta anni. Un sabato mattina ho portato con me mia figlia Vittoria di 4 anni a visitare la chiesa di Michelucci. Una volta entrati dentro ho incominciato ad apprezzare l'obliquità degli spazi interni, del sovrapporsi di sensazioni e di luci ed ho pensato, con la maturità, di aver capito la potenza compositiva e comunicativa di questa chiesa. Mi sbagliavo. Vittoria che camminava al mio fianco, cadenzando i passi, parlando sottovoce e guardandosi attorno mi ha spiegato con la semplicità disarmante di una bambina perché quello spazio era "bello". Rivolgendosi a me chiede: «babbo ma questa è la casa del silenzio?». Ecco una bambina di 4 anni mi ha spiegato in una domanda l'arcano che stava dietro alla magia di questo spazio: il silenzio. La chiesa era il contenitore di una sensazione in cui il singolo soggetto poteva avere la sua percezione dello spazio attraverso il solo "silenzio". È evidente che un bambino nella sua spontaneità e mancanza di filtri culturali abbia colto l'essenza, anzi l'obliquità, di questo spazio architettonico. Michelucci aveva trovato in Vittoria il trasmettitore di una verità con una sola parola: Silenzio. Vedo tanta democrazia in questa parola, tanta disponibilità nel dare a chi usa uno spazio una sua interpretazione soggettiva senza canoni, tracciati, ritmi o un centro preconfezionato. Cesare De Sessa in *Capire lo spazio architettonico* sottolinea come lo spazio obliquo sia caratterizzato da:

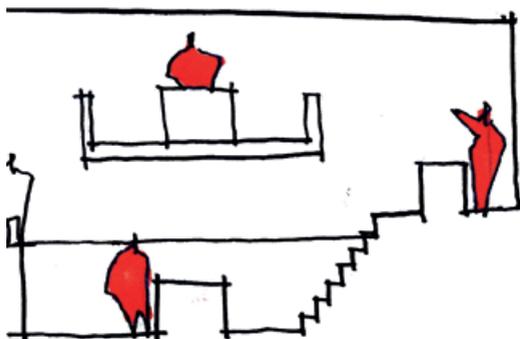
«Una maggiore capacità informativa [...] soprattutto dal fatto che le conformazioni della spazialità obliqua sono meno prevedibili di quelle ortogonali. Pertanto nel momento in cui si verificano, vengono cioè concretate in realizzazioni, veicolano un numero di “notizie” più ampio e ricco delle scontate strutture ortogonali»¹³.

Il soggetto quindi più ancora del progettista è colui che guida la lettura dello spazio:

«Nella spazialità obliqua è il soggetto a stabilire e determinare, in prima persona, il suo cammino; o quantomeno, dinanzi ad una percorrenza data, è sempre l'individuo a fissare il ritmo, a decidere cioè il tempo che qualifica il cammino, per cui anche in presenza di un percorso noto, il variare della qualità temporale risoggettivizza il cammino, diversificandolo e ricalibrandolo secondo l'individuo che lo percorre»¹⁴.

08

*Un luogo=
più luoghi,*
2015, china e
pennarello su
carta



Urbanisticamente l'obliquità è la capacità di rendere l'edificio un elemento attivo e generatore di luoghi che, quindi, non accetta il termine "isolato" perché vuole stabilire delle relazioni spaziali diverse con il contesto. L'edificio si pone, quindi, in modo da creare con gli altri edifici, spazi urbani differenziati, senza un percorso definito e unitario, ma capace di accogliere modi diversi di attraversamento dello spazio. Non un edificio concluso e autosufficiente che si confronta con gli altri solo per la regola delle distanze e degli affacci, ma che diventa la cerniera per creare molteplici direzionalità di attraversamento dello spazio e di se stesso. Cesare De Sessa vede l'edificio obliquo come un nemico dei quadri prospettici preconfezionati:

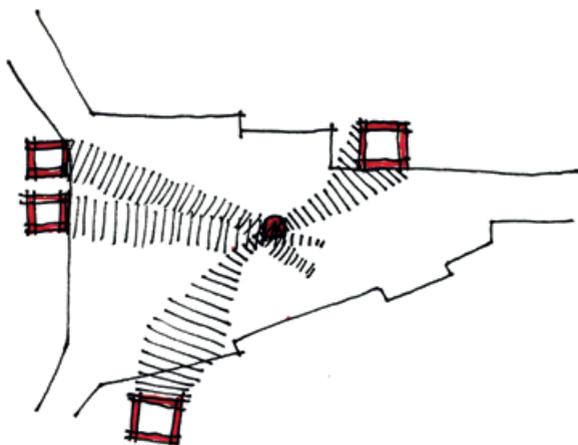
«Lo spazio, costruito e circoscritto, della prospettiva viene lacerato dall'obliquo, poiché quest'ultimo non crea -quadri- urbani da contemplare, ma cammini da percorrere per poter capire lo svolgimento dell'edificio stesso, il ramificarsi delle percorrenze»¹⁵.

Il "cammino" da percorrere è quindi il vettore che accompagna la progettazione di un edificio obliquo perché è differenziato, perché si rinnova di volta in volta, offrendo livelli diversi di lettura: «ciò perché nella spazialità obliqua è il soggetto a stabilire e determinare in prima persona il suo cammino; o quantomeno, dinanzi ad una percorrenza data, è sempre l'individuo a fissare il ritmo, a decidere cioè il tempo che qualifica il cammino». (De Sessa, 1990, p. 155) Arnheim, a proposito di «percezione visiva» degli spazi, ne chiarisce il valore strategico:

«Se un osservatore mostra l'edificio di sbieco per evitare l'uniforme piattezza della veduta frontale, lo caratterizza nella sua obliquità, come appartenente a un mondo suo proprio, esclusivamente rivolto ai suoi problemi. La sua posizione obliqua, proprio per questa rivalutazione del soggettivo, rappresenta davvero una pratica di disubbidienza nei confronti delle norme date e precostituite, nonché un atto valutativo, una posizione critica che stabilisce di volta in volta la soluzione adeguata; va da sé che non opera parlando la lingua universale e piattamente stabilita, ma aggiunge ininterrottamente invenzioni di parole, spingendo la lingua stessa verso uno stato di ever-sione stabile»¹⁶.

Anche un oggetto architettonico minuto come un pozzo può invece stabilire per la sua posizione un equilibrio spaziale che altrimenti non sarebbe avvertibile nella piazza che lo accoglie. Augusto Boggiano in *La centralità urbana* analizza il ruolo del pozzo in piazza della Cisterna a San Gimignano per dimostrare il ruolo strategico, il ruolo «obliquo» di questo momento urbano: «[...] in piazza della Cisterna l'elemento centrale (il pozzo) riesce a polarizzare le emergenze, peraltro mantenute tutte su valori dimensionali minori e più omogenei, e diventa elemento mediatore della lettura e della percezione di queste emergenze». (Boggiano, 1992, p. 135) Il grafico dimostra come la posizione geometrica del pozzo non dipenda affatto da una regola di rapporti numerici, bensì dagli effetti visivi e di sintesi che esso rappresenta all'interno della piazza diventando quindi, seppur alla scala dell'arredo urbano, un elemento di obliquità importantissimo

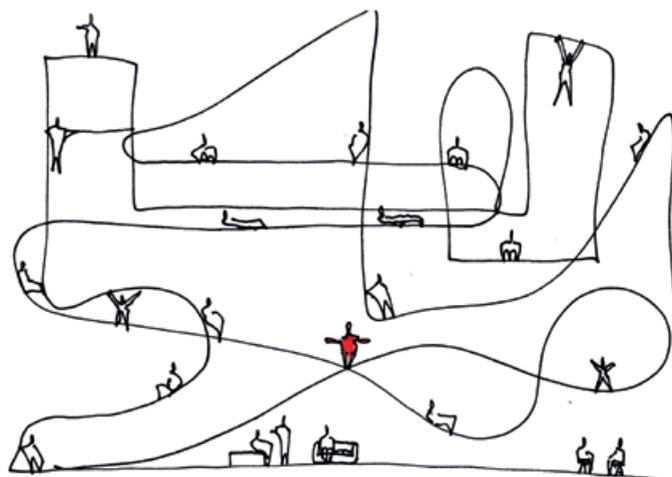
per la ricchezza emotiva dell'insieme. Anche in questo caso è importante il ruolo soggettivo di chi spontaneamente si avvicina al pozzo ed alla sua capacità di avvertire tale obliquità. Lo stesso ruolo compositivo che si applica in piazza del Campo a Siena, la più bella e magica piazza del mondo. Innanzi tutto una regola non scritta e forse neanche progettata, fa sì che la larghezza della piazza corrisponda al ribaltamento della torre del Mangia, esattamente 101 m come nella consuetudine romana di lasciare attorno ad un obelisco l'equivalente spazio del ribaltamento di quest'ultimo. Ma un'altra spiegazione, forse ancor più empirica del ribaltamento, è stata data da uno studioso di semiologia che ha cercato di individuare, attraverso l'azione di sosta del turista, quale fosse l'area o il punto della piazza che maggiormente è individuato soggettivamente come più piacevole. Questo momento urbano è esattamente il punto di ribaltamento delle torre del Mangia che presenta un accentramento di puntini e



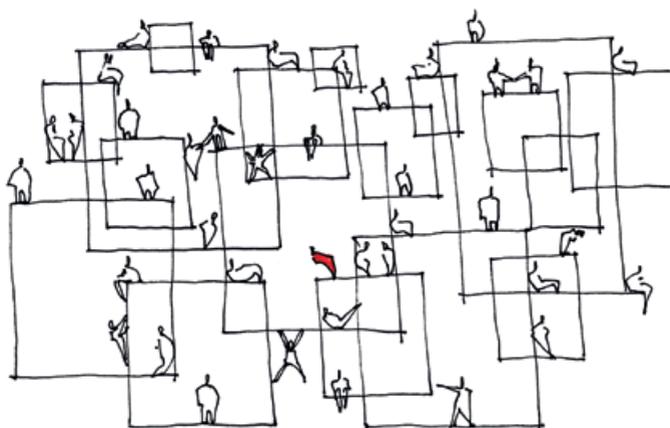
09
*Pozzo di
irraggiamento*, 2015,
china su carta

quindi di presenze più che in ogni altra parte della piazza. Anche in questo caso la magia di una composizione è svelata dallo stesso soggetto, che la vive soggettivamente, privo di canoni o regole assimilate prima. Rudolf Arnheim in *Arte e percezione visiva* scava con saggezza nei meandri della percezione spaziale analizzando le peculiarità, le strutture, le forme delle figure geometriche per stabilire codici di lettura e di aggregazione ed usa spesso o la geometria pura o il confronto fra disegni di bambini nella loro crescita e quindi nella loro più acuta capacità di percezione dello spazio e di rappresentazione dello stesso. Arnheim si pone due domande a proposito dello «orientamento spaziale»:

«[...] che importanza ha l'orientamento spaziale? Che cosa avviene quando si vede un oggetto non nella posizione giusta ma in un orientamento insolito?»¹⁷



10
Comunque/
Ovunque,
2015, china
su carta



11
Edificio,
2015, china
su carta

Aggiungo, obliquo? Chiarendo che l'identità di un oggetto dipende «non tanto dalla sua configurazione come tale quanto dallo scheletro strutturale creato dalla configurazione» (Arnheim, 1962, p. 95). Arnheim dimostra, attraverso la geometria pura, come esistano differenze nella gestione obliqua delle stesse a seconda della capacità della singola struttura di far percepire la solita figura in un nuovo oggetto seppur della stessa forma. Gellermann in un esperimento in cui vennero presentati a dei bambini e a degli scimpanzé delle varianti di un triangolo, che avevano imparato a conoscere e ad interagire, dimostra che nel momento in cui i triangoli venivano inclinati di sessanta gradi, i bambini come le scimmie, voltavano la testa dello stesso angolo per ristabilire un "orientamento naturale" della figura.

Ciò era avvenuto in quanto la struttura insita nella figura del triangolo, l'asse di simmetria, era stata spostata dalla

posizione naturale agli occhi dei bambini, come degli scimpanzé. In un successivo esperimento questa reazione di adeguamento della testa alla nuova inclinazione per ristabilire il sistema di relazioni originario non si è invece verificata:

«Un quadrato però, inclinato di un angolo uguale, si trasforma in una figura geometrica nuova, tanto da prendere un nome diverso: diventa rombo. Questo avviene perché lo schema strutturale non si è spostato insieme alla figura». La nuova struttura, cioè la stessa fondata sui due assi orizzontali e verticali, passando attraverso gli angoli determina una nuova figura «appuntita, più dinamica, meno stabilmente ancorata»¹⁸.

L'uguaglianza o la disuguaglianza delle figure, quindi, non è data dalla loro conformazione, la loro forma, quanto dalla relazione fra le strutture geometriche che le guidano nell'immagine che danno di sé e nel rapporto con le altre figure. Arnheim dà poi una definizione, attraverso la titolazione dei suoi capitoli del libro sopraccitato, di tutte quelle tecniche capaci di "orientare" o "disorientare" il fruitore di uno spazio: "lo scorcio", "la sovrapposizione", "piano e profondità", "aspetti contrastanti", "realismo e realtà", "livelli di astrazione". Ma un capitolo a parte è dedicato alla "Obliquità":

«L'uso deliberato dell'obliquità va ben distinto dalla distribuzione casuale della direzione spaziale [...] a questo punto si tratta di un arricchimento consapevole dello schema verticale-orizzontale: schema che va prima

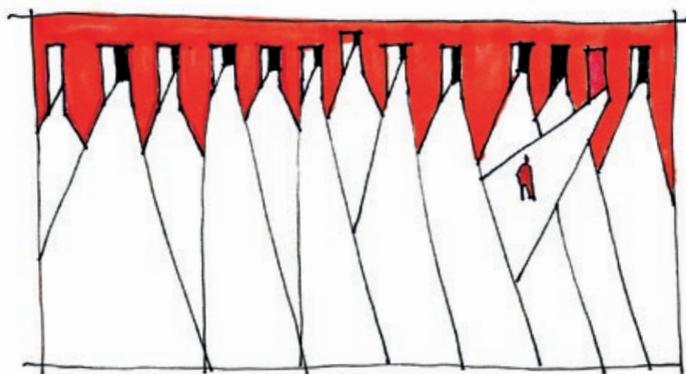
padroneggiato e che rimane la base di riferimento senza la quale l'obliquità è impossibile»¹⁹.

Ed ancora più precisamente:

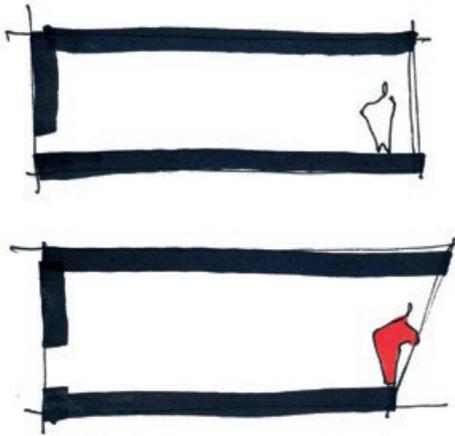
«L'obliquità si percepisce sempre come deviazione, di qui il suo carattere fortemente dinamico, e introduce nel medium visivo la differenza fondamentale tra forma statica e dinamica»²⁰.

L'obliquità è quindi una crescita, sia che si parli di bambini, come di adulti. È un nuovo rapportarsi alla progettazione degli spazi considerando la “deviazione”, come la “disubbidienza”, i due elementi compositivi di evoluzione dello spazio codificato dal verticale e dall'orizzontale in rapporti misurabili e definibili aprioristicamente. Si possono applicare due esempi limite a questo tipo di riflessione: «l'evoluzione del disegno in un bambino e il disegno di un arredo» (Arnheim, 1962, p. 163). Il rapporto di obliquità viene applicato gradualmente a tutto ciò che il bambino disegna ed aiuta la sua rappresentazione a diventare più ricca, più viva, più verosimile e più specifica. Due disegni fatti dalla stessa bambina a distanza di un anno l'uno dall'altro mostrano come il primo sia stato eseguito con i mezzi limitati della conoscenza dell'angolarità verticale-orizzontale, mentre nel secondo l'uso costante degli angoli obliqui crea la sensazione di una cosa viva, non statica. Nella giraffa del primo disegno il rapporto fra corpo e collo è reso mediante l'angolo retto, mentre nella seconda i rapporti di obliquità si fanno più chiari e maturi: «un anno più

tardi l'animale cammina liberamente in un atteggiamento più vivace e più specificamente simile a quello di una giraffa» (Arnheim, 1962, p. 164). Nel secondo disegno il piano ondulato ha rimpiazzato la linea diritta del terreno diventando più vivace e dinamico in confronto alla rigidità ed allo schematismo del primo. Due momenti diversi e anche due stadi di una evoluzione perché «lo stadio del disegno più avanzato non avrebbe potuto essere completamente dominato se lo stadio più primitivo non l'avesse preceduto». (Arnheim, 1962, p. 164). Come dire che lo «spazio obliquo» non potrebbe esistere senza la consapevolezza dello «spazio euclideo» e comunque come evoluzione di quest'ultimo. In aspetti pratici come per l'arredamento si tende a restare legati ad elementari forme e rapporti ad angolo retto. I tavoli del disegno sono stati presi a pretesto da Arnheim per dimostrare che invece «gli adulti faticano a credere che una questione così semplice come il rapporto angolare tra forme possa presentare tanta difficoltà» (Arnheim, 1962, p. 163).



12
*Semplice e
complesso,*
2015, china e
pennarello su
carta



13
*Sezione
obliqua,*
2015, china e
pennarello su
carta

I tavoli presentano angoli a centoventi gradi oltre agli angoli tradizionali, quelli retti o «quelli che noi chiamiamo giusti». Le loro varie combinazioni «producono configurazioni di novità sorprendente» offrendo varie posizioni a chi vi si siede migliorandone il rapporto con il lavoro e con i vicini. La “obliquità” del tavolo accoglie più modi di lavorare superando la staticità legata al singolo tavolo ad angolo retto: Le combinazioni parlano al plurale, mentre il tavolo da solo esclude altre interpretazioni del lavoro. Si stabilisce, quindi, un nuovo “equilibrio” che difficilmente potrà essere definito con norme o regole predefinite. L’equilibrio visivo, infatti, non può essere dimostrato oggettivamente: senza presentare enormi divergenze, resta nondimeno soggetto alla valutazione di ognuno di noi. Nell’antichità, nel Medioevo, nel Rinascimento fino a tutto il XIX secolo non si poteva concepire l’equilibrio se non si legava ai concetti di “simmetria” assiale o centrale. L’equilibrio asimmetrico, in architettura, è stato uno dei

più importanti modi di concepire la composizione nel XX secolo. Nel 1935 Frank Lloyd Wright dimostra nel Marcus House Project a Dallas nel Texas la sua conoscenza e capacità di gestire l'equilibrio asimmetrico, senza parlare dell'espressività degli spazi interni del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe. La caduta della fiducia in un sistema di proporzioni giuste che si possa applicare come principio per raggiungere il "Bello" non è solo appannaggio del secolo XX. Nel passato persino chi viveva la sua arte nella ricerca di una regola universale era spesso colto dall'incertezza di tale percorso e le citazioni qui di seguito riportate ne sono la conferma, inducendo, quindi, a riflettere sulla certezza di assenza di percorsi universalmente definiti per raggiungere il "Bello":

«Durer (1471-1528) che, durante tutta la sua vita, si è occupato della ricerca della giusta misura, alla fine ha riconosciuto che la giusta misura, che darebbe la bellezza assoluta, non esisteva».

Paul V. Nardi-Rainer

«I sistemi di proporzione, è roba del passato, oggi sono soltanto gli eclettici che se ne servono. Le formule non possono mai essere la base della creazione: Per la creazione, ci vuole l'intenzione e un'analisi cosciente».

Moholy-Nagy, Bauhaus, 1929

«Supponiamo in Architettura una produzione nella quale le proporzioni non siano perfettamente osservate; questo sarà certamente un grande difetto. Ma questo difetto non sarà tale da ferire l'organo della vista, né tale da non

poter far sopportare l'aspetto di questo edificio; o questo difetto produrrebbe sulla nostra vista quello che un falso accordo nella musica produce sulle nostre orecchie. La proporzione, pur essendo una delle principali bellezze dell'architettura, non è la legge fondamentale da cui emanano i principi costitutivi di questa arte.. i principi costitutivi dell'architettura nascono dalla regolarità...».

Etienne-Louis Boullée

Un momento visivo su cui si basa l'obliquità di uno spazio è sicuramente lo "scorcio" poiché in esso si condensano tutte le caratteristiche di un oggetto ed a maggior ragione di una architettura da vedere, da penetrare, da scoprire fin dall'interno. Il concetto di scorcio è fortemente legato alla veduta simmetrica o prospettica e a differenza di questa o questo è capace di dare una lettura aggiuntiva dell'oggetto da parte di chi osserva. Rudolf Arnheim nel capitolo *Scorcio* di *Arte e percezione visiva* prende efficacemente a pretesto la fotografia di un viso di scorcio di Fernand Léger da *Ballet Mécanique* del 1924, per dimostrare come «la deviazione di un volto visto dal di sopra o dal sotto sia molto più violenta di una veduta di lato» (Arnheim, 1962, p. 110). Tale "violenza" è intesa come arricchimento ulteriore alla veduta simmetrica che per definizione percettiva appare più "congelata" e "sostanzialmente stabile". Dove sta però la differenza sostanziale fra i due modi di "vedere" l'oggetto? Sicuramente lo "scorcio" contiene in sé la veduta simmetrica, mentre non è vero l'inverso, proprio perché la «veduta di fronte mostra una pericolosa tendenza ad apparire come se si trattasse in realtà d'un essere schiacciato vero e proprio».

Il dipinto del Mantegna del *Cristo morto* dimostra astutamente come si possa attenuare l'effetto cristallizzante della simmetria attraverso l'espedito pittorico che disegna la testa come i piedi inclinati su un lato. In questo caso l'autore per dare completezza alla visione del Cristo, nel suo essere totale, si è avvalso in segreto dello «scorcio» come innesto silenzioso in una classica visione simmetrica, aumentando la capacità espressiva e comunicativa del dipinto. In questo caso lo scorcio è l'umanizzazione della divinità impostata su un asse simmetrico secondo canoni pittorici consolidati. Delacroix nel suo diario annota che c'è sempre «scorcio»:

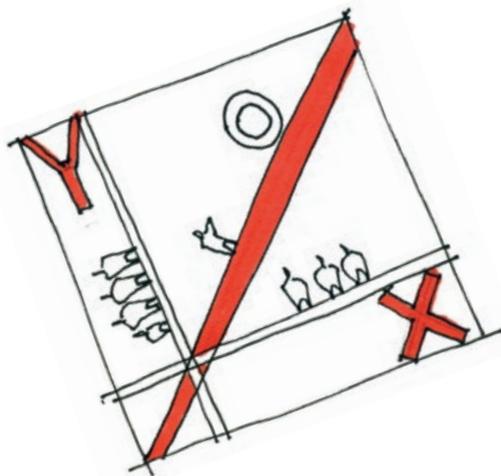
«Le arti dello scorcio e della prospettiva sono la stessa identica cosa. Alcune scuole di pittura evitano lo scorcio convinte in buona fede di non valersene perché non la usavano con violenza: In una testa di profilo, l'occhio, la fronte, ecc. sono sempre visti di scorcio e così tutto il rimanente»²¹.

Arnheim lega lo «scorcio» al concetto di «obliquità» quando afferma che «una contrazione percettiva implica sempre una posizione obliqua nello spazio». Lo scorcio di un volto come appare da una «posizione obliqua» non può essere percepito come un semplice pattern, bensì come semplice «variante della simmetria frontale». La completezza dell'obliquità come contenitore anche degli aspetti legati alla simmetria è evidente nelle parole di Arnheim:

«L'obliquità evidenzia visivamente il fatto che l'oggetto abbia volume, ossia che parti diverse dello stesso

giacciono a distanze diverse dall'osservatore, e al tempo stesso conserva la percezione diretta del disegno strutturale da cui la proiezione devia»²².

Tutte queste considerazioni riguardano la rappresentazione bidimensionale di un oggetto e del valore del vettore obliquo per poterne rappresentare l'essenza tridimensionale in tutta la sua completezza. Nelle arti plastiche l'obliquità è una necessità percettiva proprio perché naturale momento di conoscenza dello spazio. Lo scultore Ernst Barlach afferma a questo proposito come la scultura e quindi aggiungo l'architettura, sia sempre un "arte sana" proprio perché contempla in sé tutti gli aspetti o "inconvenienti" che affliggono la rappresentazione bidimensionale:



14
Assi,
2015, china e
pennarello su
carta

«Io non rappresento ciò che vedo per conto mio o come lo vedo da un posto o dall'altro, ma ciò che è, ossia il vero e fedele aspetto che devo astrarre da ciò che vedo dinnanzi a me. Preferisco questo genere di rappresentazione al disegno perché elimina ogni artificiosità. Vorrei dire che la scultura è un'arte sana, un'arte libera, non afflitta da necessari inconvenienti quali la prospettiva, lo scorcio, la deformazione e altre artificiosità»²³.

L'architettura oltre a ciò aggiunge la possibilità all'osservatore di vivere l'esperienza spaziale fino al suo interno e soprattutto in modo soggettivo.

Trasparenza obliqua

L'architettura contemporanea è sempre più alla ricerca spasmodica di “trasparenza” sperimentando le possibili capacità del “limite” di trasmettere lo spazio dall'interno verso l'esterno e viceversa: un continuo “test perpetuo”. Ma la “trasparenza” è sempre legata alla fisicità di un materiale, alla proprietà dell'essere permeabile alla luce e all'aria e non alla capacità percettiva in un più ampio ordine spaziale. Anche in questo caso si assiste quindi ad una doppia operazione che contempla la trasparenza come “orientamento” materico, letterale e una trasparenza come “smarrimento” mentale e percettivo. Il concetto di trasparenza in senso lato presuppone una caratteristica di chiarezza e predisposizione alla verità con un accezione linguistica estremamente positiva. Colin Rowe, infatti, in *La matematica della villa ideale* precisa i vari significati della trasparenza:

«L'aggettivo trasparente, nel definire un attributo puramente fisico, nel fungere da formula di cortesia di stampo critico, e nell'essere nobilitato da accenti moralistici per nulla sgradevoli, è parola che, già inizialmente, risulta potenzialmente carica tanto di significati quanto di fraintendimenti»²⁴.

Ma esistono altri livelli di interpretazione della trasparenza soprattutto in riferimento all'opera d'arte. Gyorgy Kepes ricerca una visione diversa, spesso metaforica, ma soprattutto legata al concetto di profondità dello spazio:

«[...] la trasparenza tuttavia implica qualcosa di più di una caratteristica ottica, cioè un più ampio ordine spaziale. Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali»²⁵.

Da questa definizione nasce l'ambiguità del termine "trasparente" nel tentativo di superare il limite concettuale legato alla fisicità della materia per trasferire la ricerca verso la sovrapposizione di piani o figure una sull'altra attraverso il senso della profondità e della loro "percezione simultanea". Anche in questo caso è fondamentale, quindi, l'atteggiamento progettuale, sia bidimensionale che tridimensionale, nei confronti della trasparenza adottando una delle due forme di interpretazione e/o entrambi contemporaneamente. Colin Rowe (1955, p. 148) chiarisce il processo di avvicinamento alla "trasparenza":

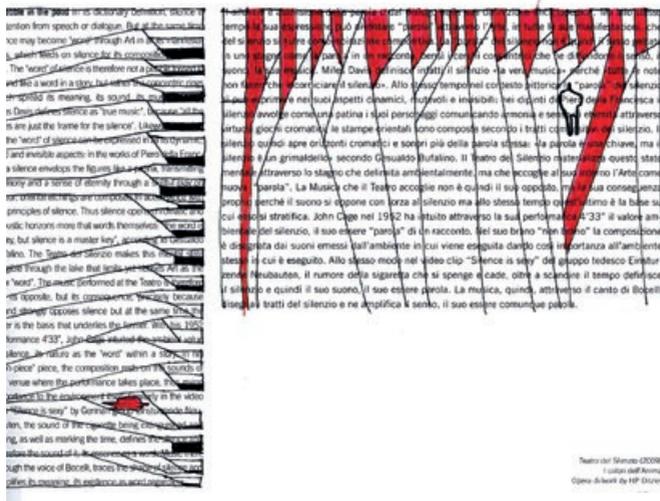
«[...] all'inizio di ogni studio della trasparenza, una distinzione fondamentale deve, forse, essere stabilita. La trasparenza

può essere una qualità fisica della materia, come in una rete metallica o in un curtain-wall di vetro o può essere una qualità intrinseca alla sua organizzazione [...] per questa ragione si potrebbe distinguere tra una “trasparenza reale” o “letterale” e una “fenomenica” o “apparente”»²⁶.

Questo tentativo di lettura della realtà legata alla sola “trasparenza” è un grande sforzo di conoscenza, sicuramente “obliquo”, per cercare di poter sempre distinguere lo spazio nelle sue manifestazioni “reali” e/o “apparenti”. Sicuramente, come per lo spazio obliquo, che esiste solo in conseguenza di quello cartesiano, non si può intraprendere un viaggio nella trasparenza “apparente”, se non si conosce o apprezza la trasparenza “letterale”. È un approccio, quindi, che può valere per ogni categoria dell’arte compositiva. La prima operazione “obliqua” consiste nel separare ciò che guardiamo, da ciò che sappiamo o crediamo. Questo atteggiamento non è solo una prerogativa dell’arte come rappresentazione della realtà fisica o mentale, ma appartiene anche ad altre forme di creatività in cui il “sapere” è la base del percorso ideativo, ma anche il codice condiviso del “bello» o del “buono” capace di condizionare i giudizi estetici soggettivi. Il lavoro obliquo risiede nella consapevolezza dell’immediatezza del giudizio in reazione al “bello” legato a codici, sia estetici, che gustativi per superarne l’aspetto “letterale” ed incominciare a “guardare” e non a “vedere” soltanto. In gastronomia alcuni ricercatori del “gusto” legato alla neurofisiologia hanno individuato alcuni codici dei sapori che sono la base del giudizio gastronomico e che dipendono dalla nostra corteccia gustativa, ma anche da

altri ricettori del corpo come lo stomaco. Tali ricerche sono arrivate alla conclusione che non esiste un «buono» oggettivo, proprio perché dipende dai codici di base di un popolo, come di un'etnia o area geografica. Il Prof Alfredo Fontanini della State University of New York a Stony Brook ha pubblicato un articolo sulla rivista scientifica *Neuron* sugli effetti dell'aspettativa sul gusto. In pratica Fontanini e i suoi collaboratori hanno allenato i ratti a premere una leva dopo uno stimolo sonoro: ogni volta che il ratto sente un tono acustico preme e si auto-somministra degli stimoli gustativi, che sono i classici dolce, amaro, aspro e salato. Le stesse soluzioni sono state poi somministrate al ratto a sorpresa. E in queste condizioni è stata registrata l'attività di gruppi di neuroni nella corteccia gustativa in risposta a stimoli attesi o a

di/by Paolo Di Nardo



15
*Bosco
 letterario,*
 2015, china e
 pennarello su
 carta

sorprese. Si è quindi visto che gli stimoli attesi vengono codificati dal cervello più rapidamente e che questo è dovuto al fatto che i segnali acustici anticipatori attivano neuroni nella corteccia gustativa. Questi segnali anticipatori preparano la corteccia gustativa a ricevere gli stimoli gustativi e quindi, quando la soluzione gustativa arriva, trova una rete nervosa pronta a codificare l'informazione. Diversamente, nel caso delle sorprese, la corteccia gustativa non è pronta e quindi deve prima attivarsi e solo dopo può riconoscere l'informazione gustativa. In sintesi è stato verificato, quindi, scientificamente che il cervello riconosce più velocemente i gusti quando questi sono attesi. In questo caso è stato attivato il “suono del gusto”, ma la conclusione valida per ogni categoria estetica è che ogni volta che incontriamo uno stimolo (anche sonoro) che anticipa il gusto del buono o del bello, la nostra corteccia gustativa si attiva in anticipo. Ma non solo: il team del professor Fontanini ha scoperto che queste risposte ai segnali acustici derivano da input dell'amigdala, la parte del nostro cervello cui fanno capo le emozioni. Un ulteriore passo in avanti per comprendere la nostra capacità di “previsione” e di percezione, come sempre frutto di una interazione fra corteccia cerebrale (*razionalità*) e amigdala (*emotività*). Anche in questo caso quindi si può parlare di spazio mentale cartesiano e spazio mentale obliquo. Nell'Arte l'operazione di separare “ciò che guardiamo” da “ciò che sappiamo” diventa quindi fondamentale per superare la miopia del “vedere” legato a “codici estetici” conclamati e definiti a priori in base al periodo storico o all'area geografica di appartenenza. Dovremmo prima di tutto “guardare” per poi

“vedere” perché il primo atto è legato alla scelta. John Berger in *Questione di sguardi* inizia il suo libro con una frase che invita a liberarsi dell’istante in cui viviamo, dei sentimenti, dei condizionamenti culturali, etc: «Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare» (Berger, 1998, p. 9). J. Berger aggiunge: «vediamo solamente ciò che guardiamo. Guardare è un atto di scelta» (Berger, 1998, p. 10). Il rapporto fra ciò che vediamo e ciò che sappiamo non può mai essere definito una volta per tutte:

«Ogni sera vediamo tramontare il sole. Sappiamo che la terra se ne allontana ruotando su se stessa. Eppure saperlo, saperselo spiegare, è sempre leggermente inadeguato rispetto a ciò che vediamo»²⁷.

Magritte nel suo dipinto *La chiave dei sogni* definisce, con le figure rappresentate, proprio questo «scarto ineludibile tra parole e visione» sottolineando come il nostro modo di vedere le cose nello spazio sia legato e influenzato da ciò che sappiamo o crediamo. Il superamento di tali connessioni mentali può permettere di “guardare”, come di “creare” in modo “obliquo”. In questo senso è quindi fondamentale lo sforzo fatto da Colin Rowe nel dare definizione alle strade da percorrere nella lettura delle cose nello spazio, sia nella bidimensionalità, che nella tridimensionalità, individuando nel concetto di profondità e/o di percezione di quest’ultima, il vettore di conoscenza della “trasparenza”. Per fare questo Rowe prende in considerazione due dipinti all’interno del comune filone cubista: *Il Clarinetista* di Picasso e *Il Portoghese*

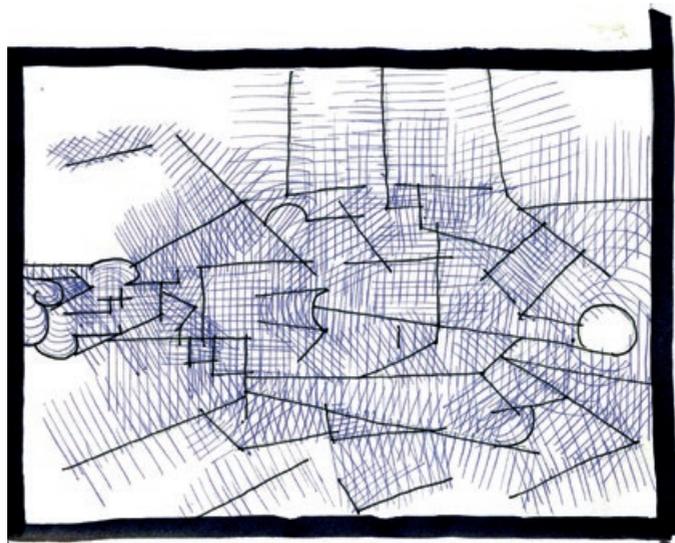
di Braque. In entrambi i quadri una figura piramidale definisce l'immagine qualunque essa sia, ma, mentre in Picasso il contorno della piramide è definita «grazie ad un vigoroso contorno», Braque fa uso di un intreccio di reticoli verticali e orizzontali con linee e piani sovrapposti dando il senso di una profondità dilatata e non circoscritta. In quest'ultimo l'osservatore solo gradualmente legge l'oggetto rappresentato, preso dal reticolo di segni e colori che lo portano verso una profondità dilatata in un viaggio di “trasparenze”, mentre in Picasso lo spazio è poco profondo, dando risalto subito all'oggetto, ai suoi contorni. Assistiamo così all'interno dello stesso filone artistico a due modi di procedere e quindi di “pensare” la profondità e lo spazio completamente diversi, anche se apparentemente uguali. Colin Rowe spiega con precisione questa intuizione della diverse trasparenze:

«In Picasso, gustiamo la sensazione di poter guardare attraverso una figura posta in uno spazio profondo; mentre nello spazio di Braque, poco profondo, appiattito e dilatato verso i bordi, non ci viene fornito alcun oggetto fisicamente definito»²⁸

È evidente dopo questa attenta analisi dei reticoli compositivi come in Picasso si assista ad una “trasparenza letterale”, mentre in Braque ad una “trasparenza fenomenica”. Questo parallelismo pittorico sono la conferma di quello che pensava G. Kepes quando in *Language of vision* afferma: «Le figure sono dotate di trasparenza, sono cioè in grado di interpenetrarsi senza una reciproca distruzione ottica, cioè un più ampio ordine spaziale.

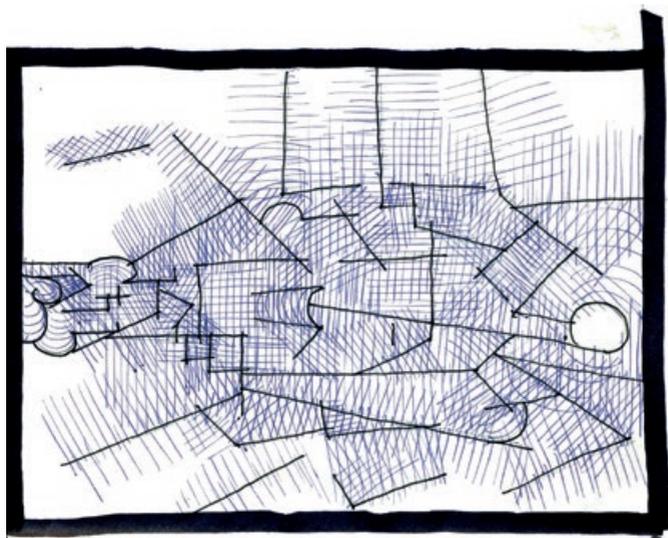
Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Lo spazio non solo regredisce, ma fluttua in un'attività continua. La posizione delle figure trasparenti ha un significato equivoco perché vediamo ogni figura ora come la più vicina, ora come la più lontana» (Kepes, 1990, p. 81). In questo senso la trasparenza cessa di essere ciò che è perfettamente e immediato per diventare ciò che è chiaramente ambiguo. Ma mentre la pittura può soltanto implicare la terza dimensione, l'architettura non può che manifestarla in modo chiaro e leggibile. Generalmente si potrebbe considerare la trasparenza in Architettura strettamente legata alla trasparenza dei materiali confinandola all'interno del suo essere immediatamente "letterale". Gyorgy Kepes dopo un'attenta analisi dei dipinti del cubismo indica un equivalente architettonico nelle qualità fisiche del vetro e della plastica e che «l'equivalente delle composizioni del Cubismo e del postcubismo sia da rinvenire nelle fortuite sovrapposizioni causate da accidentali riflessioni di una luce che trae profitto dall'incontro con una superficie trasparente o traslucida» (Rowe, 1955, p. 157). Colin Rowe indica un'analogia fra «i piani che sembrano di celluloidi, attraverso i quali l'osservatore ha la sensazione di guardare» e la "trasparenza di materiali" del Bauhaus. Contemporaneamente al Bauhaus la villa a Garches di Le Corbusier sembra rientrare, solo apparentemente, allo stesso tipo di ricerca e espressione della trasparenza di derivazione comune nel contemporaneo Cubismo. Nonostante le somiglianze compositive nelle sottili pareti a sbalzo o il piano terreno rientrante, il vetro o la finestra che supera arditamente l'angolo smaterializzandolo, Le Corbusier

e Gropius ricercano strade di trasparenza diverse nelle «qualità planari del vetro» del primo o negli «attributi di trasparenza» del secondo (Rowe, 1955, pg.158). A Garces, come in un'illusione ottica, si percepisce la continuità della parete vetrata che si sviluppa oltre il muro, mentre nel Bauhaus, all'inverso, non si avverte neanche la presenza di un solaio al di là del vetro: due tipi di trasparenze e illusioni diverse. Nel Bauhaus la trasparenza è ricercata nelle proprietà estrinseche del vetro che compone per intero la facciata, mentre in Le Corbusier questo interesse non si esprime fisicamente, se non compositivamente, perché «non è lì (nelle finestre) che va ricercata la trasparenza del suo edificio» (Le Corbusier, 1988, p. 30). Nonostante la ricerca di regole compositive che richiamano al rettangolo aureo o alle proporzioni musicali di derivazione antica ($4x-2x-4x-2x$ secondo l'asse



16
Implosione,
2015, china e
pennarello su
carta

cartesiano X e $4y - 1y - 4y - 1y$ secondo l'asse Y, oltre ai sottinsiemi di rapporti che definiscono persino le aperture o la posizione degli elementi aggettanti fino alla porta di accesso), Le Corbusier, nel suo stile obliquo, supera l'evidenza dello schema preconstituito, ricercando una trasparenza fatta di piani sovrapposti, quasi a creare una trasparenza ed una profondità intuibile, ma non evidente come in Gropius. In Le Corbusier lo spazio che si estende in profondità si oppone continuamente «all'intuitiva consapevolezza di uno spazio privo di tale estensione» (Le Corbusier, 1921, p. 161) definendo una trasparenza intuitiva e non immediata. In Villa Stein Le Corbusier sovrappone una statificazione di piani che illusoriamente inducono a pensare alla presenza di uno spazio profondo fra la facciata e lo spazio interno in una sorta di trasparenza immaginaria: l'arretramento del piano terra, i due

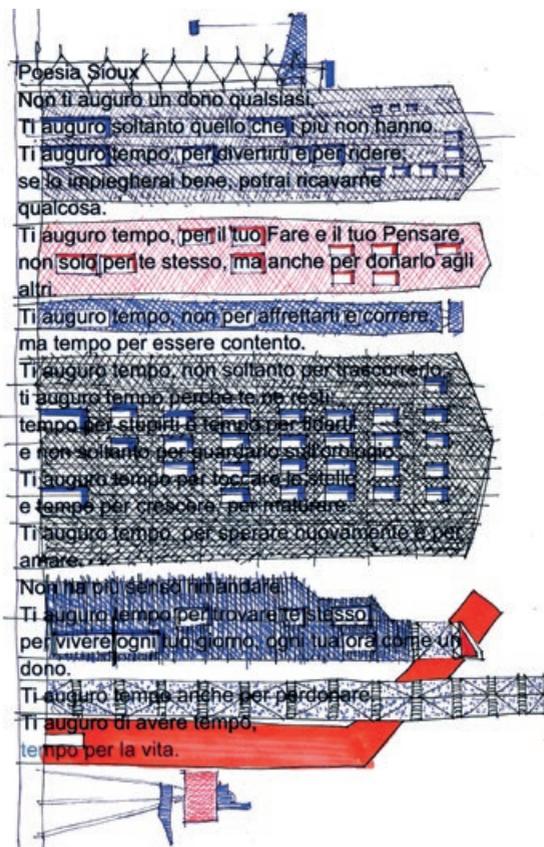


17
Esplosione,
2015, china e
pennarello su
carta

muri a coltello che chiudono la terrazza, le due porte vetrate poste sui prospetti laterali, la parete posteriore della terrazza, la scala del giardino, la terrazza, il balcone del secondo piano. Attraverso questi piani sovrapposti Le Corbusier organizza la facciata e al tempo stesso definisce «una stratificazione verticale dello spazio interno e una successione di spazi che si estendono lateralmente e corrono l'uno dietro l'altro» (Le Corbusier, 1921, p. 161). Si assiste ad una sovrapposizione fra la trasparenza fisica del vetro e quella immaginaria dei piani che sovrapponendosi fanno pensare ad uno spazio ristretto quasi a creare una doppia pelle interna che in realtà non esiste. L'inganno sembra diminuire il valore tridimensionale dell'architettura verso un'idea di profondità che evoca la ricerca della pittura cubista limitatamente ai piani verticali dalla facciata verso l'interno, ma la ricerca dell'immaginario trasparente si insinua persino nei piani orizzontali della villa denunciando quindi una complessità di pensiero capace di rendere "immaginaria" anche la trasparenza che cartesianamente si relega alla qualità della materia che fa invadere la vista oltre il limite architettonico. In questo senso Le Corbusier usa gli strumenti dell'obliquità attraverso uno smarrimento percettivo della profondità, come della trasparenza. A proposito dei piani orizzontali che concorrono a dare tridimensionalità alla trasparenza facendola uscire dal dubbio e dall'equivoco pittorico, Colin Rowe chiarisce il ruolo degli spazi letterali o immaginari: «Si può fin dall'inizio osservare come questo spazio sia in aperta contraddizione con la facciata, particolarmente al piano principale, dove il volume si rivela quasi l'opposto di ciò che si sarebbe potuto aspettare.» Precisando che «la

facciata vetrata sul giardino avrebbe potuto suggerire la presenza di un'unica grande aula retrostante; e avrebbe potuto ispirare l'ulteriore convinzione che la direzione di questo ambiente fosse parallela alla facciata. Tuttavia le divisioni dello spazio interno contraddicono tale supposizione e svelano, invece, un volume maggiore, la cui direzione principale corre perpendicolarmente alla facciata». In questa villa si assiste «a una continua dialettica tra realtà e sottinteso» (Le Corbusier, 1921, p. 161) in cui si passa dalle definizioni spaziali del reticolo all'intrecciarsi "fluttuante" di interpretazioni di profondità in un continuo muoversi ed arretrare nei passaggi dallo spazio cartesiano a quello obliquo: non può esserci l'uno senza la presenza dell'altro.

La differenza fra le due opere architettoniche sta proprio nella diversa interpretazione della trasparenza e della profondità: nell'ala dei Laboratori del Bauhaus è trasparenza letterale mentre a Garches è sicuramente fenomenica. Ma anche rimanendo in una dichiarata differenza di approccio progettuale verso modi diversi di affrontare la trasparenza, cartesiana in Gropius e obliqua in Le Corbusier, non posso sottovalutare o trascurare come anche nell'architetto tedesco vi sia una ricerca obliqua all'interno della profondità letterale dei Laboratori. Nel Bauhaus la forza immediatamente leggibile dell'angolo vetrato permette una visione ed uno scorcio dall'esterno verso l'interno e viceversa secondo una diagonale che non è solo reale ma in parte anche fenomenica attraverso la complessità delle rifrazioni della luce che colpisce il vetro, attraverso un'interpretazione poetica dello spazio che trascende la regola materica dei volumi. In questo senso la trasparenza nel



Bauhaus non è celebrata come in Garches, ma trova nella semplicità dell'approccio compositivo forme di obliquità diverse usando la geometria come vettore della vista o dello scorcio prospettico: la diagonale. Non importa quindi enfatizzare un approccio rispetto all'altro, ma individuare un modo creativo di considerare l'osservatore come complice, ma soprattutto protagonista delle visioni architettoniche soggettive attraverso diversi strumenti di interpretazione soggettiva dello spazio. Colin

Rowe in chiusura del capitolo sulla trasparenza chiarisce proprio questo tipo di atteggiamento di sola conoscenza della profondità architettonica senza indicare la strada compositiva da seguire ma la moltitudine di approcci progettuali:

«non intendo certo insinuare che la trasparenza fenomenica sia una componente necessaria dell'architettura moderna [...] è semplicemente da intendere come strumento utile a caratterizzare diversi approcci, quindi, a servire da avvertimento contro una loro confusione»²⁹.

Note

1. Alvar Aalto, *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 1980, pg. 76
2. Ronald Barthes, *Con Roland Barthes: alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma, 2006
3. Massimo Canevacci, *La città possibile*, (a cura di) G. Maciocco, S. Tagliagambe, Bari, 1997, pg. 99
4. Uberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, 1994, trad. it. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2000
5. Martin Heidegger, Op. Cit. in *La transizione tra interno ed esterno nell'architettura contemporanea: Contesto e spazio architettonico*, G. Grella, Gamgemi, 2010, pg. 61
6. Cesare De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, Officina, Roma, 1990, pg. 151
7. Ivi, pg. 152
8. Italo Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Il Menabò* n.5, Einaudi, Torino, 1962
9. Benoit Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, lato e dimensione*, Einaudi, Torino, 1987, pg. 11
10. Abate Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1753
11. Aldo Van Eyck, rivista "Forum" n.4, 1960
12. Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, trad. it. *Verso una Architettura*, (a cura di) P. Cerri e P. Nicolini, Longanesi, Milano, 2000, pg. 52
13. Cesare De Sessa, Op. Cit., 1990, pg. 153
14. Ivi, pg. 155
15. Ivi, pg. 153
16. Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962, pg. 95

17. Ivi, pg. 109
18. Ivi, pg. 110
19. Ivi, pg. 163
20. Ivi, pg. 165
21. Eugène Delacroix, *Diario*, trad. it. (a cura di) L.Vitali, Einaudi, Milano, 1954
22. Rudolf Arnheim, Op. Cit, pg. 171
23. Ivi, pg. 110
24. Colin Rowe, «*The mathematics of the ideal villa and other essays*», 1976, trad. it. «*La matematica della villa ideale e altri scritti*», Feltrinelli, Bologna, 1990
25. Gyorgy Kepes, «*Language of vision*», 1944, trad. it. «*Il linguaggio della visione*», (a cura di) Franca R. Chiaia, Dedalo, Bari, 1990, pg. 81
26. Colin Rowe & Robert Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, 1963, trad. it. *Trasparenza: letterale e fenomenica*, Zanichelli, Bologna, 1990, pg.148
27. John Peter Berger, «*Ways of Seeing*», 1972, ediz. it. «*Questione di sguardi*», Il Saggiatore, Milano, 2002, pg. 10
28. Colin Rowe & Robert Slutzky, Op. Cit, pg.153
29. Ivi, pg.157

Riferimenti bibliografici

- Alvar Aalto, *Alvar Aalto: Architettura e tecnica*, Clean, 1992;
- Walter Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 1980;
- Walter Benjamin, *Zentralpark in Sebriften cit*, Vol.I, pg. 480 Einaudi, Torino, 1980;
- Paul Valery, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, 2011;
- Rosario Pavia, *Le paure dell'urbanistica*, Costa e Nolan, Genova, 1996;
- Massimo Canevacci, *La città possibile*, (a cura di) G. Maciocco, S. Tagliagambe, Bari, 1997;
- Jean Nouvel, *Una lezione in Italia*, Skira, 1996;
- Uberto Eco, *La paure dell'urbanistica*, (a cura di) R. Pavia, Costa e Nolan, Genova, 1997;
- Gabriele De Giorgi, *La terza avanguardia in architettura*, Diagonale, Roma, 1998;
- Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 2005;
- Cesare De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, Officina, Roma, 1990;
- Augusto Boggiano, *La centralità urbana*, Alinea, Firenze, 1992;
- John Peter Berger, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano, 1998;
- Gyorgy Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari, 1990;
- Colin Rowe & Robert Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica*, Zanichelli, Bologna, 1990;
- Le Corbusier, *Verso un Architettura*, Longanesi, Milano, 2000;
- Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962.

PROGETTARE LO SPAZIO OBLIQUO

«Le Corbusier mette in evidenza la diagonale dovuta a fatti eccezionali. Mies la esclude. Wright la nasconde o le cede l'intero ordine: l'eccezione diventa la regola».

Robert Venturi¹

Tecniche di composizione per l'obliquo

L'obliquo, nell'atto creativo, si esprime, come tutte le arti, attraverso delle regole compositive, o astuzie comunicative, per entrare all'interno di un percorso mentale complesso. Come vuole un corretto atteggiamento obliquo, tali regole o astuzie non sono obbligatorie o non vogliono definire dei percorsi creativi preconfezionati, tutt'altro. Sono semplicemente degli atteggiamenti compositivi dedotti analizzando la produzione architettonica di alcuni progettisti che rientrano a pieno diritto nel mondo dello "spazio obliquo" avendone esaltato le qualità emotive e percettive nelle loro opere. L'elenco delle tecniche oblique non può quindi ritenersi esaustivo proprio perché l'obliquità è un genere o una appartenenza che si evolve continuamente e con sempre più incisive iterazioni creative. Analizzarne, però, alcune come le "trame a ricalco", i "contrasti simultanei", la "metafora" e lo "straniamento" può servire a comprendere in modo

più incisivo, la capacità espressiva dello “spazio obliquo”.

Trame a ricalco

Questa tecnica compositiva pur sembrando una scelta progettuale legata alla staticità del processo creativo, per cui un organismo architettonico si fa derivare dalla struttura nascosta di un altro, è inserita a pieno diritto fra le tecniche oblique perché dimostra come non ci possa essere obliquità senza la conoscenza, a volte scientifica, della cultura architettonica esistente, sia che sia storicizzata o contemporanea: la coscienza della modernità. Se non si assimila il concetto di continuità, pur nella diversità dei prodotti finali, si può cadere facilmente, visto l'ego infinito di un architetto, nel gesto ingiustificato che rappresenta il vero nemico dello “spazio obliquo”. L'architettura è fortemente caratterizzata dalla ripetizione di elementi ricorrenti e quindi l'analisi o la lettura di tali elementi può condurre il progetto verso una ricchezza fatta di novità velate di tradizione. Gianni Rodari, in *Grammatica della fantasia*, introduce, per chi vuole imparare a raccontare o scrivere “storie”, la tecnica del “ricalco” con cui si ottiene da una vecchia fiaba «una fiaba nuova in varie gradazioni di riconoscibilità, o con totale trasferimento su un terreno straniero»:

«Il procedimento ha precedenti illustri tra i quali, illustrissimo, il ricalco joyciano dell'Odissea. [...] Ridotto a gioco, il procedimento non perde nulla della sua nobiltà e della sua capacità di eccitazione. Si riduce una fiaba nota alla pura trama della sua vicenda e delle sue relazioni interne:

“Cenerentola vive con la Matrigna e le sorelle...”

La seconda operazione consiste nel ridurre ulteriormente la trama a una pura espressione astratta:

“A vive in casa di B in un rapporto diverso da C e D che pure convivono...”

Diamo ora all’espressione astratta una nuova interpretazione e possiamo ottenere, per esempio, questo schema:

“Delfina è la parente povera della signora Notabilis...”

In questo esempio, la seconda operazione, l’astrazione della formula della fiaba data, appare quasi superflua, tanto la nuova fiaba ricalca da presso la prima, introducendo semplici varianti. [...] Se cerchiamo, una volta ottenuta la formula, di dimenticare il più possibile la fiaba originaria, possiamo approdare a questo suggerimento:

“Il ragazzo Carlo è lo stalliere del conte...”

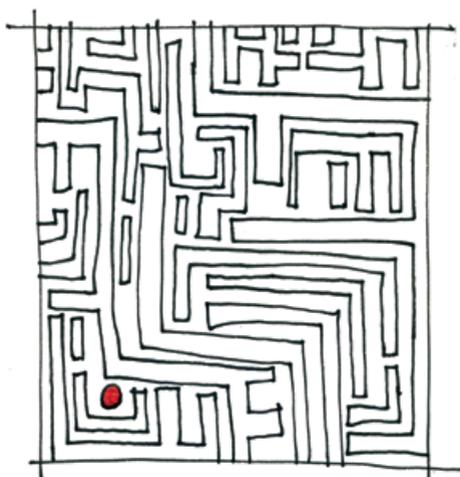
E con ciò siamo abbastanza lontani dalla Cenerentola originaria che entra nella nuova storia in profondità, come un tessuto segreto, per vivere nelle sue viscere e ispirare di lì svolgimenti impensati. [...] Il momento essenziale del Ricalco è l’analisi della fiaba data. Operazione che è insieme analitica e sintetica e va dal concreto all’astratto e di qui torna al concreto. La possibilità di un’operazione del genere nasce dalla natura stessa della fiaba. Dalla sua struttura fortemente caratterizzata dalla presenza, dal

ritorno, dalla ripetizione di certi elementi compositivi che possiamo anche chiamare temi»²

Questa tecnica compositiva proprio per il suo fine ultimo, saper raccontare storie, può essere applicata a molte discipline artistiche o appartenenti al mondo creativo. L'architettura non può, quindi, essere esente dalla sua applicazione nella composizione del progetto, presupponendo la conoscenza in profondità della cultura architettonica antica come contemporanea. In continuità con il riferimento metaforico delle “trame a ricalco” di Gianni Rodari, la prima operazione consiste nel trasformare un edificio, o meglio un'opera architettonica «alla pura trama della sua vicenda e delle sue relazioni interne» (Ostilio Rossi, 1996, p. 64). Si tratta di ridurre a “trame” quelle sequenze di spazi, percorsi, rapporti, dimensioni, figure, volumi, etc, capaci di generare per “ricalco”, nuove idee architettoniche autonome e lontane morfologicamente e semanticamente dallo schema originario. Nel saggio *The ideal villa*, pubblicato in “The Architectural Review” a Marzo del 1947, Colin Rowe ha dimostrato geometricamente, analizzandone a confronto le sequenze, l'esatta corrispondenza architettonica fra la celebre Malcontenta (villa Foscari a Gambarare di Mira) del Palladio e la villa Stein a Garches di Le Corbusier. Potrebbe sembrare un'eresia mettere a confronto queste due opere architettoniche così lontane fra loro per epoca, per stile, per tecnologia, ma, conoscendo la ricerca di “regole” di Le Corbusier, il sospetto che possa trattarsi di una “trama a ricalco” può essere lecito. Si tratta, infatti, di una analisi scientifica di tipo chirurgico fatta da Le Corbusier sulla

Malcontenta del Palladio per individuare quelle trame compositive che segretamente strutturano questo capitolo importante della cultura architettonica.

Il confronto in parallelo è impressionante, sia per l'organizzazione delle piante, che per la definizione dei volumi e degli alzati. Nelle planimetrie, pur in presenza di tecnologie strutturali completamente diverse, emerge una sequenza di passi, come di spazi identici, attraverso il ritmo alternato A-B-A-B-A e conseguentemente anche la distribuzione degli spazi, fino alla posizione della scala, sottolineano una eguaglianza imbarazzante. Una planimetria simmetrica che si identifica con un'altra planimetria asimmetrica nascondendo al loro interno una regola ed un ritmo completamente identico. Anche la dimensione delle scale esterne rientra in questo percorso di identità. Ma forse l'aspetto in cui è più evidente questa lontananza storica e stilistica sono i prospetti.



18
Point, 2015,
china su carta

In questo caso è come essere in presenza della stesura della prima “favola” e di quella derivata attraverso il gioco delle “trame a ricalco: «si riduce una fiaba nota alla pura trama della sua vicenda e delle sue relazioni interne» (Ostilio Rossi, 1996, p. 64). Il rapporto fra i pieni ed i vuoti segue la stessa “trama” sia in verticale, come in orizzontale, pur mantenendo ognuna una sua particolare singolarità espressiva legata alla storia ed all’architetto che le ha ideate, ma ciò non toglie che in entrambe il dna architettonico sia lo stesso: $A:B=B(A+B)$. In fondo questo processo creativo del “ricalco”, ovvero della ricerca del “disegno nascosto” della Bellezza, risulta evidente e dichiarato, rispetto al confronto Malcontenta/villa Stein, nel disegno della porta di ingresso di Ronchamp. L’affresco di riferimento rappresentato nel pannello di Bulbon raffigurante la figura di Gesù Cristo al centro di una composizione di santi diventa l’espedito per poter riproporre uno schema compositivo in veste contemporanea. Un sistema di triangoli e triangolazioni capaci di unire i vertici della composizione e di dare una gerarchia alle figure rappresentate diventa il “tracciato” per poter dipingere la porta. L’obliquità risiede proprio nella ricerca del disegno nascosto e nell’immagine finale che ne deriva completamente diversa dall’originale.

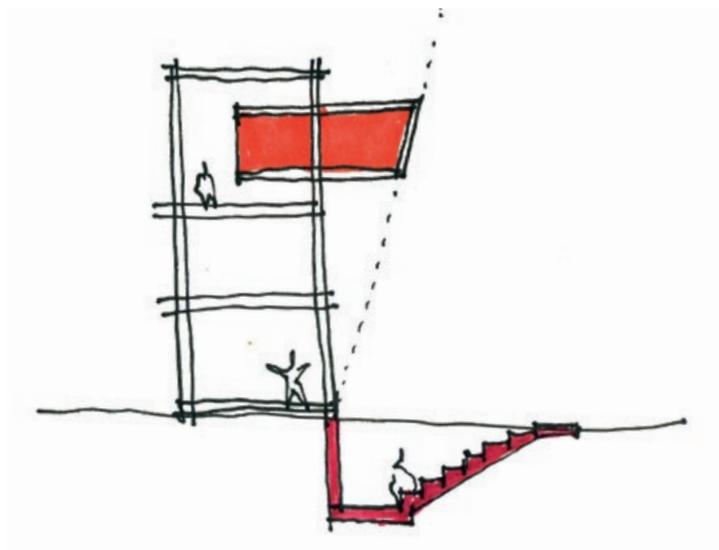
Contrasti simultanei

Quando Slutzky in *Aqueous Humor, Oppositions*, fa notare come in Le Corbusier:

«Gli spazi negativi (i vuoti) sono investiti di un valore formale equivalente a quello degli oggetti che li generano»³

alludendo all'esigenza primaria della composizione di stabilire, al suo interno, rapporti di relazione/opposizione o di contrasto: pieno/vuoto; convesso/concavo; curvo/dritto; chiaro/scuro; luce/ombra; riflettente/assorbente; grande/piccolo; largo/stretto; alto/basso; orizzontale/verticale; ruvido/liscio, etc. Il contrasto infatti serve a conferire un'identità immediata e priva di ambiguità a due sistemi formali opposti senza dover per forza ricorrere a gerarchie esplicite. La definizione "contrasti simultanei" è presa in prestito da un capitolo del libro di Bruno Munari, *Design e comunicazione visiva* in cui, in modo interdisciplinare, indica la prima regola del comporre, ma soprattutto della comunicazione visiva: «Una antichissima regola di comunicazione visiva è quella dei contrasti simultanei per cui la vicinanza di due forme di natura opposte si valorizzano e intensificano la loro comunicazione. Questi contrasti non sono limitati a elementi formali o matrici, ma possono essere usati anche contrasti semantici, come ad esempio l'accostamento di due immagini che rappresentino un fulmine e una lumaca. Oltre a tutta la gamma dei contrasti cromatici che si ottengono mediante l'uso dei colori complementari, si possono sperimentare contrasti negativo e positivo, tra geometrico ed organico, tra cubo nero e una linea leggera

e flessibile, tra statico e dinamico, tra semplice e complesso. Il contrasto tra grande e piccolo e tra grasso e magro ha fatto sempre ridere il pubblico infantile, mentre il contrasto tra divergente e convergente o tra centripeto e centrifugo non è apprezzabile che da pochi intenditori di contrasti. Contrasti tra ordine e caos, tra semplice e complesso, tra stabile e instabile, tra statico e dinamico, tra compatto ed espanso, tra regolare ed irregolare, tra appeso ed appoggiato, tra crescendo e diminuendo, tra solito ed insolito, tra evidente e mimetico, tra reale ed apparente, sono di abbastanza facile combinazione». E a proposito dell'architettura sottolinea: «Ognuno avrà notato come nell'architettura, per valorizzare l'insieme architettonico, si usino i contrasti di vuoto e pieno, di angoloso e arrotondato, di stretto e largo, di continuo e spezzato, di liscio e ruvido, di chiaro e scuro, di verticale



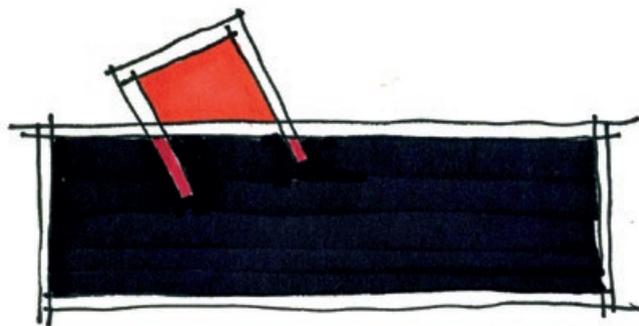
19
*Positivo/
Negativo*,
2015, china e
pennarello su
carta

e orizzontale, di parallelo ed incrociato. Altri contrasti possono essere espressi tra leggero e pesante, tra preciso e vago, tra concavo e convesso, tra opaco e trasparente, tra solido e uniforme, tra uniforme e mescolanza, tra natura e sintetico, tra tensione e comprensione [...] tra forma pura e forma decorata, tra anticipazione e ritardo, tra chiuso e aperto, tra scavato e sporgente, tra elementare e difficile, tra infantile e adulto, tra segreto e pubblico. [...] A chi non è mai contento di nulla si può suggerire di fare un semplice contrasto tra una forma solida parallela scura statica ruvida opaca chiusa reale rigida estrosa angolosa unica e complessa» (Munari, 1968, p. 192). Questa “tecnica di composizione per l’obliquo” è un momento progettuale delicato e complesso. Il contrasto simultaneo all’interno di un progetto si deve comporre di soli due elementi in un rapporto di relazione/opposizione senza accogliere altri elementi al loro interno. È un legame solido e doppio proprio perché ognuno dei due elementi non potrebbe esprimersi se non attraverso il suo contrasto. Ecco perché ogni progetto deve saper accogliere con equilibrio e con chiarezza formale i “binomi fantastici” come li definisce Gianni Rodari. Rodari sempre a proposito della sua “arte di inventare storie” affronta il tema del “binomio fantastico” come uno dei fondamentali procedimenti fantastici:

«[...] In realtà, non basta un polo elettrico a suscitare una scintilla, ce ne vogliono due. La singola parola agisce solo quando ne incontra una seconda che la provoca, la costringe a uscire dai binari dell’abitudine, a scoprirsi nuove capacità di significare. Non c’è vita, dove non c’è lotta»⁴.

La trasversalità creativa di tale procedimento è ulteriormente esplicitata non rimanendo ancorato alla sola letteratura: «Ciò dipende dal fatto che l'immaginazione non è una qualche facoltà separata dalla mente: è la mente stessa, nella sua interezza, la quale applicata ad un'attività piuttosto che ad un'altra, si serve sempre degli stessi procedimenti: E la mente nasce dalla lotta, non dalla quiete» (Rodari, 1973, p. 17). Ma il contrasto o il "binomio fantastico" non può essere banale o semplice accostamento di elementi diversi senza alcuna relazione o "parentela": «occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito, perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme in cui i due elementi estranei possano convivere» (Rodari, 1973, p. 17).

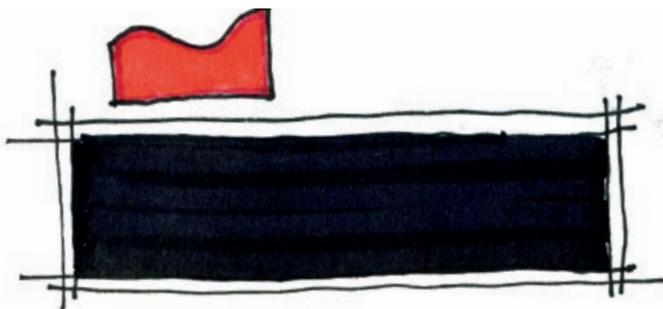
In termini architettonici tale principio può essere paragonato al fenomeno "e-e" individuato da Robert Venturi in *Complessità e Contraddizioni nell'Architettura*. Attraverso una lettura comparata dei meccanismi compositivi di edifici fra loro diversi, sia per epoca storica che per



20
Rotazione,
2015, china e
pennarello su
carta

destinazione, Venturi individua una traccia comune nella presenza all'interno della loro strutturazione di significati contraddittori esprimibili da un punto di vista lessicale dalla congiunzione "e tuttavia": La villa Shodhan di Le Corbusier è chiusa "e tuttavia" complessa all'interno; la chiesa dell'Immacolata Concezione di Guarino Guarini presenta una dualità in pianta "e tuttavia" è unitaria. Il concetto di "relazione opposizione" per cui due parole con significati opposti possono convivere ed esprimere nel loro scontro una ricchezza di significati (ghiaccio/bollente - fuoco/freddo) è stata la base del lavoro teorico di Aldo van Eyck. Nella seconda metà degli anni cinquanta van Eyck ha esplorato i sentieri di un metodo progettuale nel quale elementi apparentemente discordanti vengono riconciliati con il cosiddetto "fenomeno duale". Concetti come aperto-chiuso, semplicità-diversità, interno-esterno, grande-piccolo, individuale-collettivo, molto-poco, non vengono considerati come alternative, bensì come estremi di uno stesso problema. Partire dall'osservazione che due poli opposti possano coesistere mantenendo le loro peculiari caratteristiche significa mettersi sulle tracce dell'*in-between reale*, cioè dello spazio comune fra due termini, quel luogo nel quale essi possano divenire fenomeni gemelli: Il contrasto diventa quindi la base ed il principio per ordinare lo spazio. Il senso della forma trova valorizzazione attraverso il suo contrario. Nel mio progetto per un parcheggio multipiano in Piazza Alberti in Firenze il contrasto semantico e linguistico del passaggio interno/esterno si materializza dando forma spaziale all'*in-between* di van Eyck. Il momento di passaggio fra il fabbricato adibito a parcheggio e lo spazio esterno è

mediato da un altro spazio di relazione che chiamo lo spazio del “tra” con forti connotati fisici, nonché sensoriali. Una grande vasca d’acqua posta alla base, il cui volume risponde esattamente alla quantità d’acqua necessaria per i Vigili del fuoco per l’antincendio, oltre a creare un piacevole rumore dovuto dalla cascata d’acqua, definisce lo spazio del “tra” attraverso momenti sensoriali fatti di luce ed ombra, di cambi di temperature fra interno ed esterno, di colori. In questo caso il “contrasto simultaneo” fra un luogo, l’interno ed il suo opposto, l’esterno, si amplia fino a divenire spazio fisico, spazio di mediazione e di conoscenza del passaggio da mentale a fisico. Spesso la reazione di dualità natura/geometria, è assunta come tecnica compositiva in molti architetti della contemporaneità. In qualcuno, come nel caso di Le Corbusier, è così frequente da costituire una chiave di lettura di molte sue opere. Daniele Pauly osserva, a questo proposito, come il linguaggio plastico nella produzione di Le Corbusier valorizza «la dualità e l’equilibrio tra natura e geometria, tra misura e lirismo, tra ragione e sensualità. Questa bipolarità arricchisce continuamente



21
*Contrasto
semantico,*
2015, china e
pennarello su
carta

l'insieme del suo lavoro creativo e ne è il motore stesso; essa si ritrova lungo l'arco di tutta la sua opera, si può discernerla quasi in ognuna delle sue realizzazioni dove un ordine geometrico rigoroso cela e controlla una apparente libertà formale e spaziale» (Pauly, 1987, p. 32). Antonino Saggio in *Architettura e modernità* sottolinea l'importanza del "dualismo" e quindi del "contrasto" in Le Corbusier:

«LC presenta sempre una tensione almeno doppia, una contraddizione interna. Da una parte egli è un asimmetrico assertore di certezze, dall'altra una mente libera di sperimentatore e di artista. La tensione costante fra le due sfere, la dialettica delle idee, ne delinea la titanica grandezza»⁵.

Il "contrasto", quindi, come generatore del "bello" proprio perché da questo suo intrinseco rapporto armonico con l'elemento contrastato può nascere "la lode ineffabile dell'Universo e del Creatore". Giovanni Scoto Eriugena del IX secolo in "De divisione Naturae" esalta il confronto fra gli opposti come "causa della generale Bellezza":

«[...] così la sapienza si illumina dalla relazione con l'insipienza, la scienza dal confronto con l'ignoranza che è solo difetto e privazione, la vita dalla morte, la luce dalla opposizione delle tenebre, dalla privazione delle lodi le cose degne; e per dire brevemente, tutte le virtù non solo traggono lode dai vizi opposti ma senza questo confronto non meriterebbero lode [...]»⁶.

Straniamento

Con il termine “Straniamento” si indica una tecnica compositiva appartenente a molte forme creative, Architettura compresa, che ha lo scopo di creare un oggetto con forme e significati che nell’uso comune appartengono ad altri oggetti nati per usi diversi. Nel 1917 Marcel Duchamp trasformò un orinatoio in una Fontana, firmata “R. Mutt”, considerata da alcuni storici dell’arte e teorici specializzati una delle maggiori opere d’arte del ventesimo secolo. L’operazione artistica è molto evidente in questo caso e rappresenta il manifesto artistico dello Straniamento: Un oggetto banale viene sottratto dall’artista alla sua funzione ordinaria per essere presentato, dopo minime manipolazioni, in tradizionali spazi espositivi come vera opera d’arte. In fondo la Pop Art allo stesso modo delinea un’operazione culturale in cui «attribuisce significati non comuni ad elementi comuni spostandoli dal loro contesto o alimentandone la scala [...] vecchi stereotipi in nuove situazioni raggiungono una ricchezza di significato ambiguamente vecchio e nuovo, banale e vivo» (Venturi, 1977, p. 54-55).

La tecnica dello “straniamento” ha assunto un valore compositivo e creativo negli anni venti grazie ai “Formalisti russi” che lo adottarono per narrare un fatto e descrivere una persona, un punto di vista completamente diverso. Il racconto Cholstomet di Tolstoj rappresenta l’origine letteraria di questa tecnica capace di descrivere un oggetto non attraverso le definizioni canoniche, bensì attraverso definizioni appartenenti ad altri oggetti. Il teorico del Formalismo russo Viktor Šklovskij, sottolinea questa novità letteraria di Tolstoj di raccontare:

«Tolstòj non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta: per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti»⁷.

Tolstoj fa parlare il cavallo in prima persona, riuscendo a trasmettere le impressioni e le sensazioni provate dal nobile animale che si meraviglia del bisogno dell'uomo di possedere di usare le parole "mio", "tuo", etc. La metafora è chiara: il cavallo è come l'uomo. Le stesse speranze e delusioni, le piccole gioie, gli inevitabili drammi. Tutto passa e va, ma almeno, al contrario dell'uomo, i cavalli non possiedono e non vogliono possedere nulla, vivono, semplicemente. Eppure l'anziano cavallo, secondo il geniale scrittore russo, è gravemente responsabile agli occhi dei suoi simili, perché ha due colpe tanto antiche quanto ineluttabili: il colore della pelle e la vecchiaia. E quando fa dire a Cholstomér «[...] La ragione stava sempre dalla parte di coloro che erano forti, giovani e felici, di coloro che avevano tutto davanti a sé [...]» (Tolstoj, 1886, p. 114) è come se Tolstoj stesse parlando della condizione umana. Un libro molto interessante in cui si fa uso dello "straniamento" è *Papalagi*, una raccolta di saggi di Erich Scheurmann in cui l'autore finge di essere un saggio capo polinesiano, Tuiavii di Tiavea, di ritorno da un viaggio nella terra dei Papalagi, ovvero degli uomini bianchi. Il passo in cui descrive l'uso delle scarpe non solo è esilarante, ma fa intuire ampiamente questo modo di descrivere estrapolando l'oggetto dal suo contesto abituale:

«I piedi infine vengono avvolti in una pelle morbida e in una molto rigida. Quella morbida è per lo più elastica e si adatta facilmente al piede, al contrario di quella rigida. Anche questa è fatta con la pelle di un robustissimo animale, la quale viene lasciata a bagno nell'acqua, poi raschiata con un coltello, battuta e stesa al suolo fino a che si è completamente indurita. Con questa il Papalagi si costruisce poi una sorta di canoa dal bordo molto alto, grande giusto quanto basta per farvi entrare il piede. Queste barche da piedi vengono poi legate e allacciate con cordoni e come il corpo di una lumaca di mare. Queste pelli da piedi il Papalagi se le porta addosso dal levar del sole fino al tramonto, con esse fa i suoi viaggi, danza e le porta anche quando fa caldo come dopo la pioggia tropicale. Poiché tutto ciò è assai innaturale, come il bianco del resto ben comprende, e rende i piedi come morti, tanto che cominciano a puzzare, e poiché in effetti la



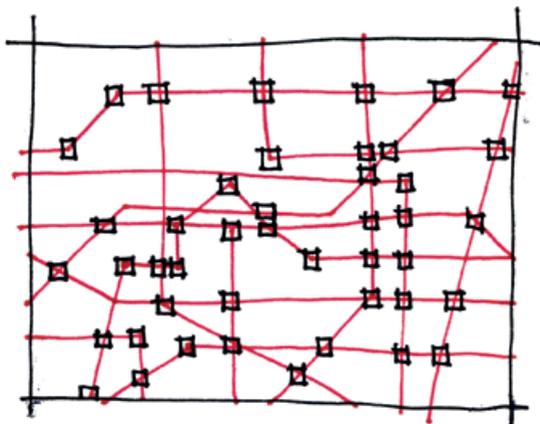
22
Complessità,
2015, china
su carta

maggior parte dei piedi europei non sanno più afferrare una cosa o arrampicarsi su una palma, per tali ragioni il Papalagi cerca di nascondere la sua follia ricoprendo la pelle di questo animale, che al naturale sarebbe rossastra, con molto sudiciume, che poi rende lucido a furia di strofinare, così che gli occhi non possono sopportarne il luccichio e si volgono altrove». Attraverso lo Straniamento l'oggetto "scarpa", che dovrebbe perciò essere normale e scontato, appare invece, dopo la descrizione di Tuiavii, strano fino all'assurdità. Con la stessa tecnica Eduardo Mendoza in *Nessuna notizia di Gurb* fa descrivere ad un alieno gli "umani" con cui viene a contatto tratteggiando un disegno esilarante in cui le caratteristiche che per noi sono "normali" diventano goffe ed estranee:

«Gli esseri umani sono cose di dimensioni variabili. I più piccoli lo sono talmente che se altri esseri umani più grandi non li portassero dentro un piccolo veicolo, non tarderebbero a essere calpestati. I più alti raramente superano i 200 centimetri di lunghezza. Un dato sorprendente è che quando giacciono distesi misurano sempre stranamente lo stesso. Alcuni hanno baffi, altri barba e baffi. Quasi tutti hanno due occhi, che possono essere situati nella parte anteriore o posteriore della testa, secondo da che parte li si guarda. Deambulando si spostano da dietro in avanti, per la qual cosa devono controbilanciare il movimento delle gambe con un vigoroso sbracciamento. I più frettolosi rinforzano lo sbracciamento mediante borse di pelle o di plastica o valigette denominate Samsonite, fatte di materiale proveniente da un altro pianeta. Il sistema di spostamento delle automobili (quattro ruote

accoppiate piene d'aria fetida) è più razionale, e permette di raggiungere velocità superiori. Non devo volare né spostarmi a testa in giù se non voglio esser preso per un eccentrico. Nota bene: mantenere sempre in contatto col terreno un piede – uno qualsiasi dei due – o l'organo esteriore denominato culo»⁸.

Una descrizione che ci rende estranei dai nostri stessi modi di comportarci dando una lettura completamente diversa e distaccata. Con il termine “straniamento” si indicano tutti quegli interventi sulle forme artistiche che hanno lo scopo di portarli al di fuori da se stessi, rendendoli estranei alla loro stessa natura, creando così nei destinatari un senso di alienazione. Ciò può essere sperimentato su tre livelli: quello linguistico, ricorrendo a parole o a forme stilistiche al di fuori dalla norma; quello dei generi letterari definiti inserendo degli schemi inconsueti; quello di come si percepisce la realtà creando situazioni o rapporti imprevedibili. Esiste anche un altro concetto di straniamento, quello



23
Pluralità,
2015, china
su carta

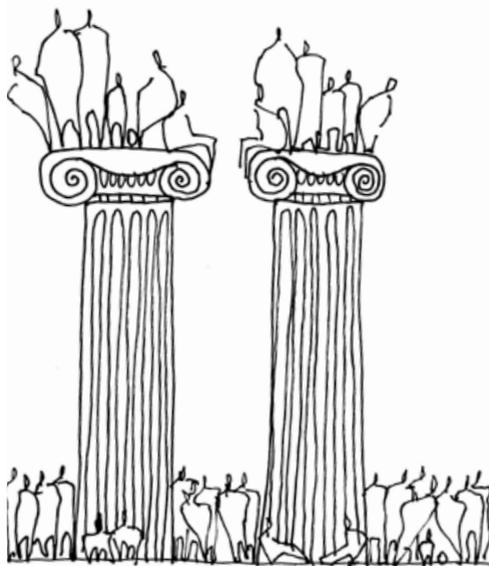
espresso da Bertolt Brecht, in opposizione a quello più tradizionale di immedesimazione teatrale. Secondo Brecht, l'immedesimazione dello spettatore in ciò che veniva rappresentato sulla scena teatrale, inibiva la sua consapevolezza critica. Lo spettatore, cioè, condivideva con il personaggio emozioni e sentimenti che l'attore – attraverso la propria immedesimazione nel ruolo affidatogli – incarnava. Ciò risponde al famoso metodo Stanislavkij, quello, in pratica, di cui si servono anche i maggiori attori cinematografici per “calarsi” interamente nel personaggio che devono interpretare. Al contrario, il regista brechtiano fa di tutto per impedire l'immedesimazione, sia dell'attore che dello spettatore, attraverso l'uso di didascalie, cartelli, canzoni ed altri espedienti che favoriscono uno sguardo più oggettivo e critico alla storia che viene proposta sulla scena. Brecht estranea quindi il personaggio dalle comuni definizioni e devia quindi lo spettatore attraverso espedienti teatrali che lo allontanano dall'immedesimazione.

Ma lo straniamento non è una tecnica che appartiene soltanto alla letteratura, ma è comune a molte altre discipline come la pittura: gli oggetti d'uso comune nelle opere di De Chirico assumono un significato ed un valore simbolico rispetto a quello originario proprio perché messi in relazione con un contesto estraneo alla loro realtà in modo da renderli totalmente estranei o “estraniati”. Pietro Ostilio Rossi in *La costruzione del progetto architettonico* stabilisce il campo di azione dello straniamento in architettura:

«In architettura il concetto di straniamento è strettamente collegato, in quanto ne costituisce un'esplicita deviazione, al concetto di “appartenenza”: di appartenenza ad

un luogo, a un sistema di riferimento, a una categoria di forme, ad un principio di associazione»⁹.

Come spiega Sklovskij il meccanismo di invenzione si basa sul mettere totalmente in crisi questa “appartenenza” svelando altre possibili declinazioni della parte architettonica completamente delocalizzato e decontestualizzato rispetto all’origine formale e funzionale dello stesso. In Le Corbusier spesso lo “straniamento” del singolo oggetto si accompagna al “contrasto simultaneo” come mezzo compositivo. Nel Parlamento di Chandigarh sulla sommità del perfetto parallelepipedo, come “forma primaria” (100x100 alto 16), Le Corbusier colloca quelli che chiama “forme a reazione poetica” come elementi derivanti da altre funzioni: tronchi di cono come ideali ciminiere



24
*Capitoli di
un racconto,*
2015, china
su carta

che derivano dalle torri di raffreddamento di un'industria avvistate dal finestrino dell'aereo che sta scendendo a Ahmedabad e schizzate, in uno dei famosi quaderni di disegni, in fase di atterraggio. Nell'Unità di Abitazione di Marsiglia le forme organiche a "contrasto" del piano della copertura derivano da forme organiche, come le conchiglie di una spiaggia, dimostrando come forme straniate possano valorizzare e catalizzare l'interesse dell'osservatore che ha nella propria memoria un'altra relazione immagine/funzione e che qui trova una loro diversa interpretazione formale e soprattutto poetica. Le "forme a reazione poetica" di Le Corbusier derivano proprio per la sua attitudine al collezionismo alla necessità di disegnare oggetti naturali come conchiglie, radici, ossa, frutti, etc. Queste "forme" costituiscono dei punti di partenza «di una serie di operazioni di composizione impostate proprio sulla tecnica dello straniamento» (Rossi, 1996, p. 77). Il "potenziale poetico" di questi oggetti, di queste "forme" viene capito e riconosciuto soprattutto attraverso il loro inserimento in un contesto totalmente estraneo e lontano: «Questi frammenti di oggetti naturali, pezzi di pietra, di fossili, di brandelli di legno, di cose martirizzate dagli elementi, raccolte in riva all'acqua, al lago, al mare [...] e che esprimono leggi fisiche: l'usura, l'erosione, l'esplosione [...] non dimostrano solamente qualità plastiche, ma anche uno straordinario potenziale poetico» (LC, 1960, vol 2, p.107). Lo straniamento potremmo definirlo, più delle altre, una tecnica compositiva che ha come radice l'ironia applicabile a tutte le scale di intervento creativo: «la regola dell'ironia è rilevante sia per il singolo edificio che per l'intero panorama urbano. Essa riconosce la

condizione reale dell'architettura e la sua posizione nella nostra cultura» (Venturi, 1977, p. 55).

Metafora

Etimologicamente la parola Metafora, dal greco μεταφορά, da metaphérō, «io trasporto», porto al di là, è definita esattamente dal dizionario Zingarelli come una «figura retorica che consiste nel sostituire una parola o un'espressione con un'altra in base a un rapporto di palese o intuitiva analogia tra i rispettivi significati letterali» sottintendendo la capacità di saper arricchire un racconto, come una costruzione di valori e simboli maggiormente coinvolgenti. Nella retorica la Metafora implica un trasferimento di significati attraverso la quale le qualità di una cosa, come di una persona, vengono amplificate e arricchite di qualità che appartengono ad un altro soggetto: «sei veloce come un fulmine».

La metafora non è totalmente arbitraria: in genere si basa sulla esistenza di un rapporto di somiglianza tra il termine di partenza e il termine metaforico, ma il potere evocativo e comunicativo della metafora è tanto maggiore quanto più i termini di cui è composta sono lontani. Aristotele, nella *Poetica*, definisce la metafora come il «trasferimento a una cosa di un nome proprio di un'altra o dal genere alla specie o dalla specie al genere o dalla specie alla specie o per analogia». Ne segue una serie di esempi di metafora:

Dal genere alla specie: «ecco che la mia nave si è fermata», giacché «ormeggiarsi» è un certo «fermarsi»;

Dalla specie al genere: «e invero Odisseo ha compiuto mille e mille gloriose imprese», giacché “mille” è “molto” e Omero se ne vale invece di dire “molte”;

Da specie a specie: «con il bronzo attingendo la vita» e «con l'acuminato bronzo tagliando», giacché là il poeta chiama “attingere” il “recidere”, mentre nel secondo caso chiama “recidere” l'“attingere”, perché ambedue i verbi rientrano nel toglier via qualcosa”.¹⁰

L'architettura, per la sua capacità di “rappresentare” fisicamente e spazialmente, è per sua natura una figura retorica perché, come per una metafora, si offre come «immagine sintetica di qualcosa che è al di fuori di sé» (Ezio Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in *Controspazio*, n.10, ottobre 1970). In Architettura, ad esempio, esistono alcuni elementi figurativi, considerabili come archetipi dell'architettura stessa, allo scopo di recuperare ogni possibile continuità con la sua tradizione: «è questo un caso interessante di uso della metafora» (Bonfanti, 1970). Quando Adolf Loos disegna la propria tomba come un cubo di granito grigio, in fondo utilizza la capacità di evocazione che quella forma architettonica possiede intimamente accentuando la stabilità nel tempo attraverso l'uso della stabilità del marmo. Questo prisma di marmo si carica quindi di un contenuto fortemente metaforico. Molti movimenti architettonici nella storia hanno fondato e costruito la loro identità proprio sul valore simbolico e metaforico di alcune forme come gli architetti dell'illuminismo francese, i costruttivisti russi e gli espressionisti tedeschi:

«I primi hanno utilizzato la solennità dei solidi geometrici elementari di grandi dimensioni per evocare la laica razionalità delle nuove idee, i secondi hanno assunto l'esibizione dello sforzo tecnico come simbolo del progresso rivoluzionario, gli ultimi hanno invece indagato le potenzialità espressive delle forme poliedriche del cristallo considerando il cristallo stesso il simbolo mistico di un nuovo mondo nascente» (Rossi, 1996, p. 87). La capacità del progettista è nel trasformare e tramutare il “simbolo” formale in qualcosa d'altro che abbia sempre la stessa radice, ma non certo la stessa immagine. Il progettista deve, quindi, rifuggire dall'uso di immagini letterali metabolizzando gli elementi simbolici all'interno dell'iter progettuale, innestando spesso quelle variabili o deformazioni capaci di annullare il valore formale iniziale. Pier Ostilio Rossi in *La costruzione del progetto architettonico* chiarisce il senso di questa “transfigurazione” del simbolo originale: «Per cercare di comprendere meglio il senso della parola transfigurare può essere utile il riferimento etimologico al verbo latino “transfigurare”, composto di “trans” (al di là) e “figurare” (formare, plasmare), che indica la capacità di organizzare una forma sulla base di concetti che non vengono però apparentemente dichiarati» (Rossi, 1996, p. 95). Anche la metafora non può essere una sola ed esaustiva applicazione e si esprime in molteplici forme di ideazione. Franco Purini individua, in *L'Architettura didattica* nel paragrafo “metafora ed Architettura”, tre tipi di Metafora:

La Metafora diretta e/o verbale che consiste “nell'inserire come elementi architettonici degli oggetti riconoscibili e

portatori di informazioni verbalizzabili” portando come esempio le architetture di Ledoux e la casa del magistrato delle acque.

La metafora verbale indiretta così ricca di espressioni nella cultura architettonica classica in cui la colonna al di là della sua funzione statica è simbolo delle istituzioni che sorreggono una società o simbolo dell’uomo stesso come si evince dal ruolo delle si pensi alle Cariatidi.

La metafora non verbale o autonoma: «l’architettura sembra scambiare significati esclusivamente col supporto che la sostiene, la terra, con l’atmosfera che la circonda, con il cielo che la corona, con la luce che la illumina, con i materiali costruttivi che la tengono in piedi mentre la caricano con il proprio peso». L’esempio di questa metafora è quello del bugnato che «metaforicamente porta il peso dell’edificio che, appunto, rigonfia i conci»¹¹.

Ma la conclusione di Purini è ancora più penetrante del suo tentativo di definizione e di ruolo della metafora stessa:

«questo discorso sulla metafora non è altro che la traduzione in pietra che l’architettura fa della nostra vita quotidiana la quale, svolgendosi non solo in un universo pratico ma anche in uno simbolico e fantastico [...] trova nella società delle pietre anche la rappresentazione di questo più inafferrabile versante dell’esistenza»¹².

Va precisato quindi che l’Architettura in sé non è “costruzione”, come potrebbe essere una nave, un’automobile,

un aereo, ma deve rappresentare i valori, i simboli di appartenenza, quella che Lukàcs definisce “adeguatezza” ovvero valori propriamente legati ai fini per cui è costruita e non estranei all’architettura. In questo senso la Metafora è costruzione di una società, di un periodo storico, di un ordine, etc. La Metafora però non appartiene alle vicende creative del passato, bensì è sempre più viva e raffinata nei suoi modi di esprimere creatività. Antonino Saggio, nell’introdurre il testo *Hyperarchitettura* di Prestinenzia Puglisi, parla di “metaforizzazione” e dice:

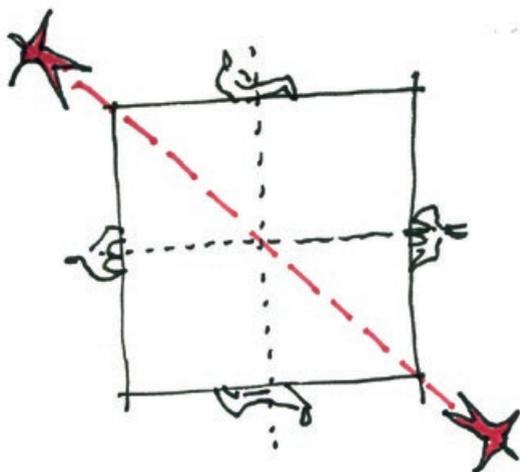
«I messaggi della nostra epoca elettronica sono sempre più metaforici e sempre meno assertivi. È l’enorme mole delle informazioni che impone nessi, ma nessi più liberi, più aperti. Un esempio? La pubblicità del mondo industriale è stata assertiva. Questo sapone lava più bianco, questo jeans è più resistente. Sappiamo che la pubblicità oggi manda dei messaggi tutti traslati, tutti metaforici. Induce, sostanzialmente attraverso l’uso delle figure retoriche, a una associazione tra una serie di elementi e il prodotto. Spesso senza neanche farlo vedere, il prodotto, e spesso senza neanche descriverlo. Si compra prima la narrazione, l’utopia di vita, che il prodotto promette, poi la sua forma e si dà assolutamente per scontato che esso funzioni. Il contenitore stravince sul contenuto [...]. Un edificio non è più buono solo se funziona, è solido, spazialmente ricco, vivibile eccetera ma perché rimanda ad altro da sé. Libeskind fa una Z drammatica per raccontare il dramma dell’olocausto, Eisenman un ballo di zolle telluriche per la sua chiesa, Gehry un fiore di loto nel suo auditorium [...] Sappiamo che il processo

di metaforizzazione investe buona parte dell'architettura di oggi e che il suo campo fondamentale è una nuova interiorizzazione del paesaggio e del rapporto tra uomo e natura»¹³.

L'obliquo di Borromini

Borromini rappresenta una figura storica importante per la comprensione dell'obliquità. Innanzi tutto Borromini incarna l'antitesi dialettica del concetto di architettura e storia del Bernini: il pensiero obliquo *vs* il pensiero cartesiano. Tutto quello che nel Bernini era stato certezza, per Borromini è dubbio ed inquietudine, dovuto ad una più profonda cognizione dello svilupparsi di una evoluzione in campo artistico e di una più entusiastica partecipazione ad essa. Per la prima volta nel Barocco, l'esigenza estetica e quella morale, tentano di coincidere. Senza Borromini non ci sarebbe stato mai il salto da parte del Barocco al di là del piacere estetico e di un esame puramente contemplativo della realtà. Comunque nelle scelte di Borromini, pur dettate dalla ricerca di un nuovo modo di concepire il Barocco, non vi è mai una rottura definitiva dei capisaldi teorici della tradizione, tanto che è possibile sostenere che egli di questa tradizione voglia rivendicare una più reale universalità proponendone un ampliamento. Il suo modo di pensare, seppur apparentemente in contrasto con la tradizione, non parte dal presupposto di sovvertire il mondo cartesiano geometrico e compositivo senza conoscerlo e usarlo pienamente nei suoi progetti. Non accetta la staticità della pratica barocca, ma accetta la sfida personale nello svilupparla e ampliarla. Non accetta

i principi staticamente fissandone i valori in precetti o ripetendone le forme, bensì accetta la sfida per “andare avanti” anche allontanandosi solo apparentemente dalle regole ferree della tradizione. Per giustificare la sua opera, sospetta di eresia, è addirittura costretto a divulgare la posizione ufficiale del suo operato attraverso gli scritti dello Spada, del Lepore o di Frà Giovanni di S. Bonaventura in *Opus architectonicum* (Bruschi, 1978, p. 11): «[...] ho voluto piuttosto imitare gli Antichi che i Moderni [...] mi valsi di una bizzarria osservata fra le cose antiche». Nelle sue opere il Borromini si pone nei confronti del passato (gli antichi, la tradizione medioevale e gotica e quella rinascimentale) «[...] sempre in modo soggettivo» ricercando nel passato come osserva D. Frey «[...] non ciò che sia valido in generale, non i valori durevoli, ma invece la singolarità, la qualità speciale, ciò che viene sentito, in contrasto con il presente, straniero e remoto».



25
*Uscita
 diagonale*,
 2015, china e
 pennarello su
 carta

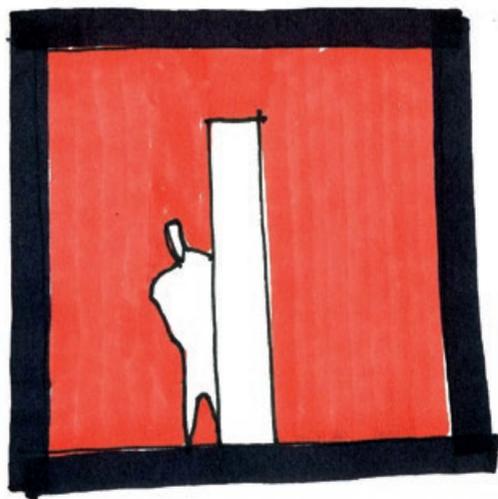
Per Borromini la storia è soprattutto una successione di esperienze da non schematizzare in una semplice distinzione tra bene e male, limitata nel tempo e incapace di indicare una evoluzione del concetto di spazio. A Roma, ai tempi del Borromini, l'architettura barocca era divenuta ormai un fenomeno di massa e all'interno di questo fenomeno il Borromini rimarrà sempre un isolato, un caso particolare, un creativo dell'obliquità. Per un lungo periodo, infatti, stabilito che i canoni dell'architettura barocca ufficiali erano diversi da quelli del Borromini, egli fu considerato addirittura un antibarocco. In realtà egli ha tutte le caratteristiche per esserne il portavoce più caratteristico, per la forte carica rivoluzionaria, per la profonda coscienza storica, per l'imitazione strutturale continua della natura, per il gusto dell'artificio, per la passione, per i simboli, per il culto dell'infinito. A Borromini non può bastare sapersi "orientare" nel mondo delle regole barocche, bensì cerca nella fragilità dello "smarrimento" e quindi attraverso la soggettività legata alla sensibilità del fruitore delle sue opere, un valore aggiunto nel suo operare. Il valore soggettivo si amalgama con la regola geometrica, proporzionale e prospettica della tradizione portando ad un arricchimento e ad una rivitalizzazione degli spazi progettati. In questa ricerca obliqua rispetto ai canoni ferrei della tradizione barocca nascono assetti spaziali molto più complessi e dinamici: «Cerchi, triangoli, equilateri, quadrati, forse anche rettangoli in sezione aurea regolano ancora le spartizioni di superfici e spazi secondo un metodo nuovo e polemico nei confronti dell'empirismo accademico tardo-cinquecentesco» (Bruschi, 1978, p. 18). La differenza o l'obliquità

di Borromini è espressa chiaramente a proposito dell'uso della geometria da Arnaldo Bruschi:

«[...] non mi pare tanto importante stabilire se la geometria costituisca per il Borromini una basa di partenza o, come sembra, uno strumento di verifica, quanto essere obbligati a constatare il fatto che nelle sue opere essa esista e rappresenti di per se stessa non un dato accettato passivamente, ma un elemento vivo, anche propulsore della genesi spaziale»¹⁴.

Ma lo spazio di Borromini non è geometrizzabile in astratto, bensì tutte le volte qualcosa di diverso e soggettivo che richiede però una continua ricerca, ma soprattutto una costante sperimentazione. Una di queste ricerche, e forse la più evidente, risiede nell'innesto delle linee curve nella creazione dello spazio teso verso sensazioni spaziali in continua contrazione e dilatazione. Ma Borromini lavora contemporaneamente sulla luce e sulla capacità di quest'ultima di garantire quell'effetto di profondità capace di modellare lo spazio. In questo senso riprende, come in una trama a ricalco, l'uso barocco dei fori della struttura mettendoli però in relazione con delle visioni scultoree della struttura. Ma la ricerca sulla luce non è solo un fatto empirico, ma si riferisce a esperienze passate o contemporanee da cui ne preleva il senso di profondità e il senso scultoreo dello spazio. Già il Maderno, infatti, aveva impostato delle ricerche sull'uso prospettico della luce e il Borromini inizia la sua ricerca da questo punto, in quanto si sentiva profondamente legato a tutta la cultura lombarda e quindi alla tradizione gotica attraverso

l'uso frequente di linee spezzate, nelle decorazioni a forma triangolare riconducibili al gotico fiorito. Sono proprio questi inconsueti riferimenti a dare la misura del nuovo modo di accostarsi alla tradizione, vera necessità per il rinnovamento della cultura romana che era sempre molto rigida nei confronti dei modelli classici. In questo senso vi è nel Borromini, per mezzo delle sue ricerche compositive, la volontà di individuare un metodo che consenta di lavorare sullo spazio con le stesse caratteristiche con cui il Brunelleschi lavorava sui volumi o sulle strutture, attraverso parametri classici. Su questi parametri Borromini innesta la natura, il gusto dell'artificio, i simboli, il culto dell'infinito, ma soprattutto usa obliquamente la luce come se fosse un materiale e i materiali come fossero luce. Questo modo di concepire lo spazio, la materia, la profondità, la composizione dei singoli elementi come



26
Oltre il limite,
2015, china e
pennarello su
carta

del tutto, nascono quindi non solo da una profonda consapevolezza storica, ma anche da una capacità di saper rovesciare i significati di ogni aspetto alla ricerca di una unicità e di un nuovo linguaggio. Potremmo affermare che Borromini esprime i propri concetti di spazio attraverso le tecniche dell'obliquo: "contrasti simultanei", "trame a ricalco", "metafora", "straniamento", etc. Tutte tecniche che, come per la ricerca ed il lavoro del Borromini, portano non ad uno spazio isomorfo ed omogeneo, bensì verso una sintesi finale che è per l'osservatore un percorso complesso con un processo di assimilazione che si svolge nel tempo e nello spazio. In questo senso la pianta in Borromini non è più la generatrice dell'architettura poiché gli episodi più significativi in alzato sono generalmente imprevedibili sfuggendo dalle indicazioni planimetriche. Questo distacco fra indicazioni planimetriche e imprevedibilità in alzato lo si ritrova nel rapporto esterno/interno:

«l'autonomia, rispetto al contesto dello stesso edificio del quale fanno parte, di singoli elementi qualificanti è posta in evidenza da un'altra circostanza: gli episodi emergenti dell'interno e dell'esterno per lo più non si corrispondono»¹⁵.

Nessuna relazione fra interno ed esterno è rintracciabile nella cupola di San Carlino, in quella di Sant'Ivo, nel tiburio di Sant'Andrea delle Fratte, etc. Ma su tutto il vero protagonista di questo modo obliquo di intendere lo spazio è l'individuo, la soggettività di che entra in contatto con i suoi spazi architettonici:

«l'individuo [...] diviene, da solo, il creatore di sempre nuove forme di verità artistica. L'immaginazione soggettiva acquista una nuova autonomia; si fa libera di reinterpretare le vecchie strutture formali»¹⁶.

Nessun edificio quindi può essere concepito come “organismo” unitario in senso rinascimentale con percorsi fisici e mentali precostituiti e legati da una sintassi feroce e logica. Borromini non mette tutto a fuoco con la stessa intensità e forza espressiva creando delle differenze semantiche precise attraverso concentrazioni improvvise di interessi visivi contrapposti ad ampie rarefazioni, calate di tensione accompagnate da istantanee riprese di intensità. Arnaldo Bruschi segnala questi passaggi, questi salti emotivi in molte opere borrominiane:

«Così ad esempio si propongono come spazi emergenti all'interno del convento di San Carlino, oltre quello della chiesa, il cortiletto e il refettorio, all'esterno, come



27
+ spazi,
2015, china e
pennarello su
carta

pezzi plastici emergenti, la facciata ondulata e, subordinatamente, il portale d'ingresso; all'interno dei Filippini, essenzialmente, la sala dell'Oratorio, i cortili, il refettorio e il suo vestibolo, la sala di ricreazione, la biblioteca; all'esterno la facciata dell'Oratorio, la torre dell'Orologio, i nodi angolari; alla Sapienza la cappella di Sant'Ivo, la biblioteca, l'esterno della cupola con la spirale; a Propaganda Fide la cappella dei Re Magi, la facciata con l'ordine gigante, i nodi angolari, etc» (Bruschi, 1978, p. 23). L'uso del contrasto simultaneo acquista maggior forza negli esterni in cui gli elementi emergenti degli involucri si isolano come episodi autonomi, sovrapposti, concepiti come fatti a sé stanti: «ogni elemento si pone come oggetto contratto in se stesso» (Bruschi, 1978, p. 24). Questa tecnica dell'isolamento nell'unità compositiva è resa evidente nella negazione al colloquio, al confronto con le preesistenze ambientali presenti e con il tessuto urbano fino alla negazione di ogni rapporto con le stesse parti del complesso edilizio di cui la chiesa fa parte. Un esempio su tutti è la soluzione di attacco della facciata di San Carlino con la facciata del convento adiacente, oppure la facciata di Propaganda Fide con il prospetto dell'edificio del quale fa parte. È chiaro, pur in questa sintesi non esaustiva dell'opera di Borromini, come non vi sia da parte del progettista l'accettazione della staticità di una lingua tesa ad "orientare" accettando, invece, all'interno della propria creazione l'incertezza dello "smarrimento" attraverso il coinvolgimento, rivoluzionario per il mondo Barocco, del soggetto, dell'esperienza sensibile e quindi mutevole del singolo contro un'idea assoluta e preconfezionata. Borromini constata

la consumazione della struttura linguistica cercando, conoscendola profondamente, di recuperare i significati non convenzionale della tradizione. Arnaldo Bruschi con chiarezza ne estrapola i valori linguistici di questa scelta di campo da parte di Borromini: «La contestazione del sistema tradizionale si risolverà nell'impossibilità di una compiuta comunicazione di significati oggettivi e positivi, sociali in quanto condivisi dalla società cui vengono proposti. I singoli segni della tradizione si deformano, si intrecciano, si contaminano, si risolvono in grumi di sillabe, di parole, di sintagmi slegati, si isolano e si affollano tra pause di silenzio, per riacquistare un senso in uno sforzo di liberazione da implicazioni convenzionali» (Bruschi, 1978, p. 29). Ad esempio gli "ordini" saranno sempre presenti non più per rappresentare dei valori universali e assoluti di appartenenza, ma come segni, elementi individuali legati alla occasionalità del luogo, alla necessità espressiva contingente oppure alla bizzarria dell'architetto nel momento della sua applicazione. Avviene così una moltiplicazione di segni, frasi, accenni di un racconto sempre costellato di imprevisti, non banale, non sistematizzato in cui la "differenza" (tredici diversi tipi di finestre sono inseriti sul fronte dell'Oratorio verso la piazza; undici tipi diverse di aperture sono presenti sulla facciata di Propaganda Fide) diventa l'amalgama di un discorso più complesso, quasi nascosto. I disegni del Borromini ne sono testimonianza accettando mille alternative espressive alla ricerca del singolare evitando l'ovvietà di un modo di concepire lo spazio ormai diffuso ai suoi tempi. Un percorso progettuale, oltre che esistenziale complesso capace di portare all'attenzione del fruitore

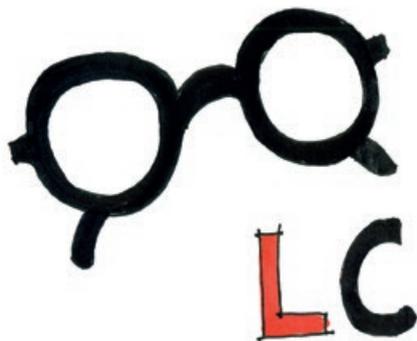
ogni singola “parola” architettonica per una conoscenza destinata allo “smarrimento”, all’obliquità di un modo di sentire lo spazio seppur costruito su regole e precetti cartesiani.

L’obliquo di Le Corbusier

«[...] Partiamo da un’orizzontale alla cima del fabbricato che si comporrà con l’orizzonte. E misuriamo ogni cosa a partire da questa orizzontale superiore e raggiungiamo il suolo al momento in cui lo tocchiamo [...] in questo modo abbiamo un fabbricato che è molto preciso in alto e che, a poco a poco, determina il proprio organismo in discesa e tocca il suolo come può». ¹⁷

Le parole di Le Corbusier, nel sopralluogo sull’area dove costruire il convento («avevo preso, come sempre, il mio taccuino per disegnare ... ho disegnato gli orizzonti, ho messo l’orientamento del sole, ho fiutato la topografia»¹⁷), indicano già l’iter del progetto la cui partenza compositiva, anche se orizzontale in termini geometrici, è sicuramente obliqua nel modo di procedere: partire dall’orizzonte. Gli schizzi fatti durante il sopralluogo a La Tourette parlano forse più delle sue parole ed in essi c’è già l’idea forte, la “*strong idea*”, da cui partire: un edificio geometricamente semplice, che partendo dalla linea orizzontale della copertura scende fino ad appoggiarsi a terra in diversi modi a seconda dell’orografia del terreno. Le Corbusier non è partito, quindi, dal basso verso l’alto, come vorrebbe il comune procedere compositivo, ma attraverso un’attenta lettura del sito e delle sue peculiarità ha trovato la prima “parola” di un racconto architettonico

trasformando l'orizzonte in una linea geometrica di partenza per poi scendere ad incontrare i problemi compositivi e la complessità della tipologia architettonica. Le sue "regole" compositive ci sono sempre: la pianta quadrata, la linea orizzontale continua di coronamento, il volume netto e geometricamente definito, i setti che connettono l'edificio al suolo, gli spigoli smaterializzati. Ma in tutti questi ingredienti o regole si insidia un altro elemento di disubbidienza, la linea diagonale che taglia lo schizzo originario di Le Corbusier. Al di là dell'evidente "obliquità", ci interessa soffermarsi sul significato di tale gesto che, materializzandosi nella rampa, vuole scardinare un sistema di regole di vita, quella dei frati domenicani, con un atteggiamento fortemente laico in una struttura fortemente credente. Le parole dello stesso LC svelano l'obliquità dell'intenzione: «Ad un certo momento, il chiostro era sul tetto, ed era un magnifico chiostro, di fronte a tutto questo spettacolo della natura [...] Per un momento ho avuto voglia di mettere il chiostro lassù. Mi sono detto:



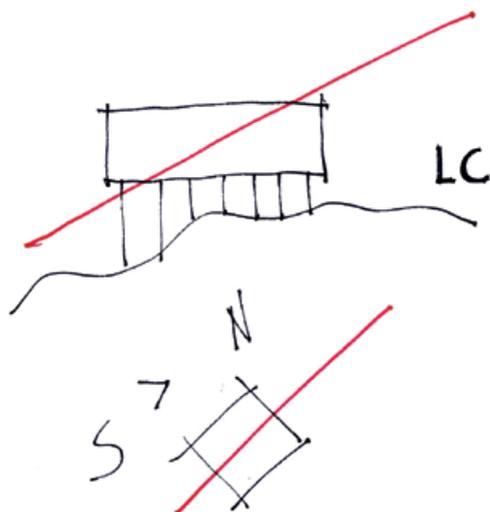
28
LC,
2015, china e
pennarello su
carta

se lo metto lassù sarà talmente bello che per i monaci sarà un'evasione forse pericolosa per la vita religiosa [...] Andarvi di tanto in tanto, avere l'autorizzazione di salire la scala che monta sul tetto, sarà un permesso accordato a coloro che si saranno mostrati saggi» (Le Corbusier, 1961, p. 28). Forse l'idea della rampa obliqua, sia come linea geometrica, che come significato, era così esplicita, come "disubbidienza" ai codici, da non essere stata realizzata: «Ci siamo detti: il chiostro deve essere in basso» (Le Corbusier, 1961, p. 28). Robert Venturi, in *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, sottolinea l'importanza dell'uso della "diagonale" nella composizione di Le Corbusier prendendo a pretesto la villa Savoye per renderlo fisicamente esplicito: «[...] la diagonale eccezionale della rampa è chiaramente un espediente, sia in sezione che in prospetto, consentendo a Le Corbusier di dare origine ad una forte contrapposizione all'ordine rigoroso della campata e dell'involucro» (Venturi, 1970, p. 65).

E ad enfatizzare il ruolo della disubbidienza in Le Corbusier attraverso la "diagonale", la "linea obliqua" diremmo noi, Robert Venturi sentenzia: «Le Corbusier mette in evidenza la diagonale dovuta a fatti eccezionali. Mies la esclude. Wright la nasconde o le cede l'intero ordine: l'eccezione diventa la regola» (Venturi, 1970, p. 68). Questa propensione di Le Corbusier all'infrazione e alla disubbidienza verso quelle regole definite, accettate e assunte come tracciato progettuale, fa collocare la sua produzione architettonica a pieno titolo nel capitolo settimo "contraddizione risolta" del libro di Robert Venturi in cui viene spiegato come compositivamente l'architetto sia capace di navigare fra le regole per poi romperne l'ordine:

«Le Corbusier è un maestro dell'infrazione significativa, altra tecnica di adattamento. Al piano terreno della villa Savoye rompe l'ordine delle campate spostando un pilastro ed eliminandone un altro per soddisfare particolari requisiti di spazio e di circolazione. Con questo eloquente compromesso ottiene il risultato di evidenziare la regolarità dominante della composizione. Posizioni eccezionali di finestre, come pure infrazioni, significative nella collocazione dei pilastri, producono solitamente situazioni di simmetria alterata»¹⁷.

Le Corbusier ama la geometria, i tracciati regolatori, i ritmi proporzionali, insomma quelle “regole” capaci di misurare lo spazio, ma allo stesso tempo le sue parole chiariscono come tali assiomi, nel suo dare forma ad un'idea, siano devianti e superati dalla ricerca di emozioni:



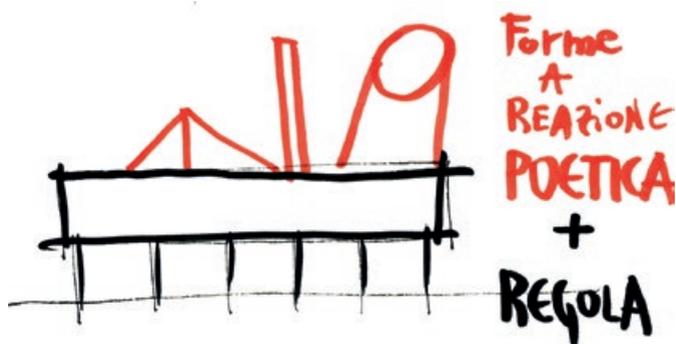
29
Composizione obliqua,
2015, china
su carta

«Si impegna pietra, legno, cemento; se ne fanno case, palazzi: questo è costruire. L'ingegnosità lavora. Ma di colpo, il mio cuore è commosso, sono felice, dico: è bello. Ecco l'architettura. L'arte è qui»¹⁸.

Nelle parole di LC c'è sempre la ricerca di certezza attraverso i tracciati regolatori e l'emozione come risultato finale: «L'ARCHITETTURA è per eccellenza l'arte che raggiunge uno stato di grandezza platonica, ordine matematico, speculazione, percezione dell'armonia, mediante rapporti che sollecitano l'emozione. Ecco il fine dell'architettura» (Le Corbusier, 1961, p. 70). Abbiamo accennato nel capitolo precedente al ruolo dei tracciati regolatori nell'opera di LC: «La scelta di un tracciato regolatore fissa la geometria fondamentale dell'opera; determina dunque una delle impressioni fondamentali: La scelta di un tracciato regolatore è uno dei momenti decisivi dell'ispirazione, è una delle operazioni fondamentali dell'architettura» (Le Corbusier, 1961, p. 57). In *Verso una architettura*, Le Corbusier analizza quelle architetture il cui studio del tracciato regolatore dimostra l'equilibrio e la bellezza dell'opera: «ecco dei tracciati regolatori che sono serviti per fare cose molto belle, e sono il motivo per cui queste cose sono molto belle». Ecco quindi che una lastra di marmo del Pireo, Notre Dame de Paris, il Campidoglio, il Petit Trianon a Versailles, diventano le cavie per dimostrare l'importanza dei rapporti, delle misure, dei ritmi e delle relazioni delle parti fra loro e con il tutto per comunicare il Bello. Ma Le Corbusier chiarisce allo stesso tempo il ruolo del tracciato regolatore: «[...] è un mezzo; non è una ricetta». Credo che la tecnica delle

Trame a ricalco sia la dimostrazione concreta del ruolo del tracciato come “mezzo” e non come “ricetta” universale. Colin Rowe nel suo saggio del 1947 *The ideal villa* dimostra la sostanziale coincidenza tra la griglia modulare su cui è stata concepita la Malcontenta del Palladio del 1560 e quella della Villa Stein a Garches di Le Corbusier del 1927. Formalmente i due edifici non presentano alcuna analogia, anzi rappresentano con chiarezza l'epoca a cui appartengono e la produzione architettonica dei due architetti che le hanno ideate lasciando un segno nel panorama culturale architettonico. Se invece iniziamo un processo di analisi e di confronto attraverso la ricerca di maglie, ritmi, trame, ci accorgiamo come la villa Stein “ricalchi” esattamente i tracciati della Malcontenta. Potremmo dire senza ombra di dubbio che le due architetture sono uguali, pur non dimostrandolo nelle apparenze: «[...] la trama ha costruito l'idea di un edificio tanto lontano dal mondo delle forme del modello di partenza da costituirsi come un racconto nuovo e completamente autonomo» (Rossi, 1996 p. 64). Dalla trama della Malcontenta Le Corbusier è riuscito con elementi appartenenti al suo mondo a dimostrare, come seppur in presenza di una regola, di una misura preconfezionata, come la trama della Malcontenta, si possa attualizzare, rendere vivo un nuovo racconto. È il superamento del pittoresco come copia del bello precedente, poiché è voluto entrare a fondo all'interno del sistema costruttivo del passato per trovare un nuovo e completamente diverso linguaggio. La copia è un percorso lineare e facile, la “trama a ricalco” è un modo obliquo e difficile di addentrarsi all'interno della struttura segreta di un edificio per conoscerlo

e capire: «è un mezzo, non è una ricetta». Il dipinto sul portone di ingresso di Ronchamp è forse il manifesto di questa attitudine di Le Corbusier di entrare, attraverso l'analisi dei tracciati e dei rapporti, all'interno di una composizione, che attraverso la sua sensibilità di pittore, giudica portatrice del bello e dell'equilibrio. Infatti questa composizione non è altro che l'astrazione moderna di una trama compositiva fatta di rapporti fra triangoli che deriva dall'attento studio dell'antico Pannello di Bulbon. Nella Cappella di Ronchamp è il "ciò che non vediamo" più del "ciò che vediamo" a fare da traccia, da racconto, all'intero edificio. Osservare Ronchamp da un punto di vista fissato non dà sufficienti indici percettivi per poter vedere anche i lati non direttamente esposti allo sguardo. Anzi ci sono alcuni indizi nella visione parziale che abbiamo dell'edificio, da preannunciarci la presumibile forma di quanto celato ai nostri occhi. E' la grandezza, la forma, i materiali percepiti come indizi a darci le premonizioni del "non visto", lasciando al fruitore una certa discrezionalità sulle possibili immagini celate.



30
LC,
2015,
china e
pennarello
su carta

Non si coglie quindi la grandezza di Ronchamp nella sua interezza, ma attraverso le sue singole parti che si manifestano come premonizioni. Un modo di porsi nei confronti dell'osservatore non certo secondo schemi cartesiani, bensì accettando l'incertezza di un'immagine come parte di un tutto da svelare attraverso un atteggiamento "obliquo". Per coglierne la complessità percettiva dell'opera lecorbuseriana basta prendere ad esempio una situazione completamente diversa in cui il dato percettivo dà immagine di se stesso, ma anche di ciò che è celato: *La città ideale* - Urbino. L'anonimo pittore urbinato del XV secolo rappresenta una piazza rinascimentale con al centro un tempio. La forma di quest'ultimo comunica che la parte nascosta è perfettamente identica a quella che si presenta davanti ai nostri occhi.

In questo caso «gli indici percettivi sono sufficienti a determinarla in maniera ragionevolmente univoca » fondandosi sulla "certezza" cartesiana dello spazio rinascimentale» (Sambin e Marcato, 1999, p. 93). In Ronchamp una sua rappresentazione si apre ad una molteplicità di indizi compositivi della parte nascosta ed in questo senso la luce e l'ombra hanno un ruolo determinante nell'esaltazione di ciò che è celato alla vista. L'attenzione di Le Corbusier sui valori percettivi di una architettura sono piuttosto espliciti come il ruolo della luce e dell'ombra come vettori delle differenze all'interno dell'organismo edilizio. In *Verso una architettura*, nel capitolo *L'illusione delle piante*, parte con una riflessione che sgombera ogni dubbio sul valore della percezione obliqua che supera lo schematismo della pianta:

«La pianta procede da dentro a fuori; l'esterno è il risultato di un interno. Gli elementi architettonici sono la luce, l'ombra, il muro e lo spazio. L'ordine è la gerarchia degli scopi, la classificazione delle intenzioni. L'uomo vede le cose dell'architettura con i propri occhi che sono a un metro e settanta dal suolo. Non possiamo prendere in considerazione altro che scopi concretizzabili in immagini, che intenzioni traducibili in elementi dell'architettura».

«l'uomo che vede le cose dell'architettura con i propri occhi” rende esplicito l'interesse di Le Corbusier verso la percezione visiva dell'architettura alla stessa stregua delle arti bidimensionali preoccupandosi attraverso la variazione degli stimoli visivi di rendere sempre più complessa e quindi accattivante l'immagine a “un metro e settanta dal suolo»¹⁹.

Questo atteggiamento obliquo soprattutto nel momento storico a cui apparteneva deriva però da studi e analisi delle architetture antiche fatti durante i suoi famosi viaggi in Europa ed in oriente.

L'obliquo in Carlo Scarpa

In Carlo Scarpa l'approccio alla progettazione di un allestimento museale non seguiva canoni precostituiti o derivanti dalla funzione bensì seguiva ogni volta, attraverso una sensibilità raffinata dello spazio e della luce, un percorso intuibile e non codificabile.

La luce, lo spazio contenitore, l'oggetto contenuto e lo spettatore oggetto e soggetto interagivano

nell'allestimento in modo sempre diverso, a seconda delle diverse emozioni che Scarpa voleva suscitare attraverso la comprensione di quella bellezza nascosta che stava dietro un dipinto, un crocifisso, un busto, una statua.

Innanzitutto intorno a questi oggetti, che comunemente venivano accostati ai muri, doveva circolare l'aria isolandoli nello spazio che li accoglieva proprio per capirne a pieno il ruolo e l'essenza dell'oggetto storico e per relazionarlo, dove era possibile, con gli sfondi ambientali fuori dalle finestre. Un atteggiamento obliquo perché con questo stratagemma ricercava un modo diverso di emozionare e di far risaltare l'oggetto esposto che nella normale musealizzazione sarebbe stato relegato alla stregua di un mobile o tutt'al più di un soprammobile.

In alcuni casi la stanza che accoglieva l'esposizione veniva annullata per esaltare quelle caratteristiche intrinseche nell'oggetto da esporre che diventava così protagonista e soggetto dialogante. Nella Mostra su Antonello da Messina realizzata nel 1953 questa obliquità si esprime attraverso la creazione di un luogo astratto e candido composto di velari bianchi plissettati posti obliquamente. Scarpa utilizza, staccato dal piano della parete muraria un tessuto leggero che ridefinisce le proporzioni dello spazio stesso, modificando il carattere originario delle sale del Palazzo che lo ospitava.

Scarpa costruì così con i suoi veli plissettati obliqui un nuovo spazio intimo e rarefatto dentro lo spazio creando una piramide tronca entro la quale erano accolti i cavalletti che ospitavano le opere esposte seguendo la diversa densità della luce naturale che si infrangeva come flutti marini sulle pareti oblique. Una vera operazione

compositiva capace di definire un nuovo spazio in cui l'oggetto esposto diventa il soggetto principale man mano che si attraversa il nuovo spazio ideale ed etereo di veli bianchi inclinati: lo spazio tronco conico e la luce rarefatta impastano lo spazio in modo vibrante accogliendo con leggerezza l'opera pittorica. Nella stessa mostra Scarpa va ancora oltre l'obliquità fisica dei veli plissettati bianchi, determinando un'operazione metaforica che materializza il suo pensiero obliquo nel taglio che fa incidere su una tela rivolta verso il mare di Messina. Quella tela tagliata che doveva accogliere la Crocifissione proveniente da Sibiu in Romania attraverso quella lacerazione metteva in connessione il fondo del mare dipinto con la scena reale alle sue spalle come a determinare un dialogo, quasi cinematografico, fra la pittura di Antonello del '400 e la realtà spaziale e scenografica che lo accoglieva.

A tal proposito Giovanni Carandente ricorda la forza di quel taglio obliquo: "(...) aprì una fessura nella tenda della corrispondente finestra di modo che il visitatore potesse confrontare l'incredibile microcosmo dipinto con la realtà: la falce del porto di Messina che fa da sfondo alla Crocifissione e la reale falce Zanclea sul medesimo azzurro intenso e palpitante del mare, che si introduceva di là dal velo obliquo della parete" (Carlo Scarpa. Una (curiosa) lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna, Marsilio, Venezia 2016, pg. 24).

La stessa "obliquità" non solo fisica, ma anche metaforica, viene espressa nell'allestimento e nella posizione dell'Annunziata dello stesso Antonello da Messina in Palazzo Abatellis a Palermo. Nel passare da una sala all'altra dedicata ad Antonello da Messina ci si imbatte in una

pausa emotiva, dovuta all'immagine del dipinto dell'Annunziata, che riesce, attraverso la composizione poetica di Scarpa ad emozionare profondamente. Carlo Scarpa riesce a far fermare naturalmente il visitatore davanti a questo dipinto avendolo posto isolato e in posizione obliqua rispetto alla stanza che lo accoglie. Ma qui l'inclinazione non è solo dovuta alla cattura della luce della finestra posta a sinistra, ma è soprattutto guidata dallo sguardo inclinato di Maria verso il luogo dove è avvenuta l'Annunciazione. Non solo la luce, ma anche l'aria in questo caso compone l'allestimento perché dalla finestra aperta arriva quella brezza marina che ricrea, come per la Crocifissione a Messina, il rapporto diretto fra dipinto e sfondo, facendo idealmente aprire al vento le pagine del libro posto fra le mani di Maria.

Ma la ricerca narrativa di Scarpa tesa ad "orientare" i movimenti dei visitatori per poter diventare anch'essi oggetto del racconto trova la sua massima espressione nella doppia lettura dell'affresco "Il Trionfo della morte" attraverso l'uso dello spazio che lo accoglie.

Una vera e propria operazione obliqua che non si ferma ad una lettura razionale o canonica di conoscenza, bensì porta l'osservatore ad essere cinematograficamente anch'esso un soggetto del racconto narrativo. Il grande affresco si compone di due parti unite ed in contrasto: la Vita e la Morte strettamente legate, ma divise, in questo affresco quattrocentesco, in due parti orizzontali dialoganti e divise dal cavallo anch'esso diviso figurativamente in due parti evocative fisicamente della morte e della Vita.

L'osservatore all'inizio della Mostra si trova di fronte a questo immenso affresco "che posto in fondo dà di sé

una visione inquietante. Lo accoglie uno spazio compreso sul vuoto, che imprime, nella mente del visitatore curioso, i dettagli iconografici, gli sguardi e le relazioni tra le figure, in un racconto generale” (Santo Giunta, Carlo Scarpa, una (curiosa) lama di luce, un gonfalone d’oro, le mani e un viso di donna, Marsilio, Venezia 2016, p. 99) Scarpa fa dialogare l’osservatore con le figure rappresentate e con i loro turbamenti e dolori fino a mettere in contatto l’anonimo pittore ed il suo aiutante che, “fortunati superstiti” (Giunta, p. 105), sono posti alla sinistra dell’affresco fra i vivi e gli umili, ma che, con lo sguardo rivolto in basso, stabiliscono un contatto narrativo. Ma forse il momento poetico del racconto, fra il riflessivo e l’inquietante per il senso della rappresentazione, è quando alla fine del percorso museale, Carlo Scarpa ci prende per mano e ci fa ritrovare davanti agli occhi l’affresco che aveva dato inizio a questo viaggio nella Storia.

La sala finisce infatti con un taglio del solaio che sporgendosi ci fa rivedere l’affresco nella sua interezza. Ma c’è un punto esatto del cammino fino alla metafora del baratro, materializzata dal solaio reciso, in cui la visione del dipinto è ridotta di una sua metà e precisamente la parte della “Vita”. Solo il baratro svela, anzi annuncia, che la seconda parte nascosta si disvelerà nella sua interezza annunciando la Morte fino a quella seduta ristoratrice posta da Scarpa come momento di riflessione e di alta cinematografia: la panca posta nel mezzo e nelle vicinanze del baratro fra la Vita e la Morte. Un baratro che potrebbe essere esso stesso il ciack di una ripresa in cui l’osservatore suicida entra a far parte del quadro agguinandosi alle figure rappresentate tragicamente e nelle

parte bassa dell'affresco.

Da questa sosta che diventa pausa di riflessione Wim Wenders scrive . “Ho visto la morte da vicino due volte, ma non ho avuto paura, semmai una sensazione d’attesa. La morte è un punto di vista privilegiato per guardare la propria vita, l’unica che consente di farlo in modo radicale” (Mario Di caro, La Palermo di Wim Wenders un gioco di vita e morte. Un viaggio nel capoluogo per recuperare il senso del tempo, in La Repubblica, edizione Palermo, 18 Novembre 2008)

Un allestimento quindi che non usa lo spazio come luogo, il visitatore come osservatore passivo, il quadro o le croci quattrocentesche come oggetti esposti, bensì ognuno come elemento dialogante e di costruzione di un racconto che si colloca, obliquamente, fra la staticità degli oggetti e la dinamica dei rapporti fra le parti: un film.

L’obliquo fiorentino

Curzio Malaparte in *Maledetti Toscani* pennella un ritratto del “Toscano” preciso e ironico quando afferma che chi vive in questa area geografica ha il “paradiso” negli occhi e l’“inferno” nella bocca. Direi, quindi, che Malaparte ha saputo cogliere il senso maledettamente “obliquo” del Toscano che attraverso il contrasto fra un paesaggio equilibrato e pittorico, quello visto dagli occhi, e l’ironia pungente e infernale della sua anima, quella espressa dalla pungente bocca, disegna il proprio carattere, la propria riconoscibilità. Questa caratteristica di “contrasto” del carattere fiorentino porta naturalmente ad un “fare” non facilmente riconducibile a regole immediatamente

riconoscibili: da qui l'atteggiamento brunelleschiano del celare le regole, le formule di un "sapere" artistico e architettonico. Ma forse la caratteristica obliqua più evidente della fiorentinità risiede nel custodire, come in uno scrigno, un sapere architettonico che difficilmente si riesce a cogliere, se non in filigrana, come tratto leggero ed impercettibile di un disegno urbano e di architettura già scritto e definito. In questo senso Firenze può rappresentare efficacemente lo spazio urbano dello "smarrimento" per quell'assenza di regole apparenti, ma che velatamente disegnano la città e il rapporto architettura/spazio urbano. Il primo insediamento romano comprese la "bellezza" del luogo pianeggiante, lungo un fiume e circondato da amabili colline verdi. Questa intuizione ambientale, resa rigorosa attraverso l'impianto romano del cardo e decumano, ancor oggi leggibile nel centro di Firenze, impostò la "regola" compositiva della successiva ed efficace "astrazione brunelleschiana". Questo è forse l'esempio più lampante, a livello architettonico e ambientale e quindi a scale diverse, di come la "bellezza" non possa essere soggettiva, bensì scientificamente oggettiva: in questo caso il "mi piace" o il "non mi piace" sono banditi dalle possibili prese di posizione soggettive. Brunelleschi genialmente comprese questo disegno nascosto che strutturava la bellezza della città e cercò di seguirne le tracce, la struttura e i rapporti sempre alle diverse scale di costruzione, da quella ambientale a quella del dettaglio. Giovanni Fanelli in *Firenze* scrive a proposito del contesto in cui opererà Brunelleschi:

«Le opere del Brunelleschi si inseriscono in un contesto urbano ormai definito per sempre nelle sue misure fondamentali. [...] Ma nel come di tutte le opere brunelleschiane, c'è una forza di invenzione e una novità di visione tali da costruire entità spaziali che, in se stesse e nei loro rapporti reciproci calcolati, vengono ad affermare nella Firenze medioevale una articolazione strutturale fondata su un principio di ordine razionale e geometrico che regola qualsiasi situazione particolare e la città intera nel suo territorio»²⁰.

Quindi Brunelleschi parte da una struttura già definita e consolidata attraverso regole sedimentate nel tempo e la rispetta proprio con l'aggiunta di elementi architettonici che, nel romperla, ne accentuano il valore semantico. Questo atteggiamento "obliquo", prima di conoscenza delle regole, rispettandole, e poi con l'innesto di concetti nuovi di città e di rapporti spaziali, si fonda su una linea geometrica applicabile alla scala del territorio (città/colline), come a quella urbana (vedute stradali) e architettonica (architettura/città): la diagonale, ovvero la sezione spaziale che accompagna quella visiva e percettiva. La diagonale nel suo procedere obliquo accompagna l'osservatore in un percorso di vera e propria salita dallo spazio urbano verso l'architettura e viceversa: è l'astrazione brunelleschiana. L'astrazione, ovvero quell'esperienza spaziale per cui l'osservatore avverte, attraverso il suo procedere in diagonale, in salita, il rapporto scambievole fra la città e l'architettura e viceversa. Una chiara e immediata esperienza obliqua dell'astrazione fiorentina è avvertibile in Piazza Pitti e nel rapporto che instaura fra il Palazzo e

la città, i tetti rossi degli edifici. Se si osserva il Palazzo dalla via con davanti la grande piazza inclinata, che già nella sua topografia annuncia la “diagonale” e l’obliquità geometrica e sensoriale, l’architettura si “astrae”, diventa dominante semanticamente sulla piazza e sulla città definendo la sua grandezza ed il suo potere urbano. Ma salendo in “diagonale” la piazza fino alla base del Palazzo e compiendo un giro dello sguardo di 180 gradi verso la città saranno i tetti rossi degli edifici che si astrarranno sul Palazzo ridimensionando la sua grandezza a beneficio della città dai tetti rossi: «[...] voltandosi indietro le case della via appaiono senza base, sospese, con i tetti all’altezza dell’orizzonte e compare il campanile di S. Spirito in asse» (Fanelli, 1980, p. 72). La stessa esperienza percettiva “obliqua” avviene in uno spazio interamente progettato da Brunelleschi in tutte le sue parti, Santissima Annunziata e l’Ospedale degli Innocenti. Quando si è nella piazza perfettamente simmetrica con assi visuali progettati, con le fontane del Tacca perfettamente collocate lungo assi compositivi, se si osserva l’ospedale, questo si “astrae” sulla piazza stessa e su di noi. Pur essendo un edificio non arcigno e possente come Palazzo Pitti esso definisce la piazza e le dà rigore compositivo. Ma una volta saliti i nove gradini per accedere al porticato voltato e si compie lo stesso movimento di rotazione dello sguardo verso la piazza, questa si coglie nella sua grandezza rinascimentale e diventa importante e regola urbana e quindi si “astrae” sull’architettura che diventa piccola e si annulla. Lo stesso avviene per altri spazi urbani fiorentini:

«E ancora nel Santo Spirito, nel San Lorenzo ecc. la definizione dell'intervento architettonico urbanistico ottiene sempre questo risultato: che guardando dal contesto urbano il volume è reso astratto, distaccato e all'inverso quando si sia guadagnato il piano d'imposta dell'architettura, il contesto urbano (piazza, via, ecc) risulta oggettivato, astratto»²¹.

L'esempio fiorentino dell'astrazione creata da Brunelleschi condensa in sé molti processi compositivi propri dell'obliquità: la conoscenza delle regole di un sito per poter aggiungere, attraverso il "ricalco", "parole" nuove e non episodi; il "contrasto simultaneo fra elementi, città-colline, palazzi-piazza; la metafora della grandezza attraverso, non solo il linguaggio del Palazzo, bensì attraverso relazioni spaziali a scale diverse senza definire a priori la prevalenza di un elemento semantico sull'altro. Un atteggiamento obliquo che forse hanno compreso artisti come Ottone Rosai, architetti come il Gruppo Toscano in santa Maria Novella, la scuola di Architettura di Firenze, architetti del dopo guerra che hanno compreso l'importanza della "continuità" attraverso la differenza ed il contrasto.

Maestri come Gori, Gamberini, Michelucci hanno lasciato esempi di obliquità anche attraverso l'insegnamento invitando direttamente, o indirettamente, attraverso le loro opere, a lavorare in sezione e quindi in obliquo. Molti edifici residenziali di altissimo livello, sparsi nelle aree costruite nell'immediato dopo guerra e successivamente negli anni 60, sono testimonianza di questo approccio con uno sguardo sempre indirizzato alla

contemporaneità, ma con la testa girata al passato. Un edificio in Firenze di Gori sintetizza in sé questi messaggi, ma soprattutto questa necessità di lavorare in sezione per poter gestire le dinamiche tipiche dello spazio esterno fiorentino all'interno dell'edificio stesso: L'edificio ACI in viale Amendola. In questo edificio, ad uso pubblico, la grande scalinata che porta alla grande sala interna stabilisce una continuità fisica fra interno ed esterno ricreando quei meccanismi percettivi tipici dello spazio urbano. Lo stesso avviene magistralmente all'interno della Cassa di Risparmio di via Pandolfini disegnata da Giovanni Michelucci in cui questa simbiosi fra spazio interno ed esterno annulla le differenze sempre all'interno di rapporti spaziali di continuità, ovvero di obliquità.

L'obliquo di Martino Gamper

Il lavoro di Martino Gamper si colloca in modo "obliquo" nel panorama contemporaneo del Design.

Un atteggiamento che riporta in vita oggetti che ormai avevano perso il loro senso, sia costruttivo, che semantico. Le sue sedie nello specifico sembrano volerci comunicare il proprio valore estetico proprio nel momento in cui hanno esaurito il loro originale potenziale di utilizzo. Il mondo in cui Gamper ritrova le forme dimenticate, i desideri creativi interrotti, le funzioni spente dal tempo sono i cassonetti londinesi o i mercati di antiquariato per strada. Sono oggetti che racchiudono un alto contenuto descrittivo, carichi di quei ricordi accumulati nel tempo del loro uso e funzionamento e che nel lavoro di Gamper acquistano un senso specifico, un nuovo ruolo estetico e

funzionale. Un messaggio nel campo del design in senso generale e quindi senza scale di costruzione, per cui ogni idea nasce da una storia precedente in cui la copia diventa uno stratagemma per capire e conoscere e quindi creare. Michele De Lucchi a questo proposito esprime un concetto e un auspicio per i giovani designer molto chiaro. “Realizzare qualcosa di influente significa molto di più che realizzare qualcosa che funziona benissimo, tutti i giovani non dovrebbero avere la preoccupazione di copiare, ma quella di farsi copiare”(De Lucchi *And Designing*, in AND 17, pg.38).

Quindi Gamper attua, con l'assemblaggio delle sedie, una vera rivoluzione culturale di approccio al design superando i limiti del Riciclo per innescare un processo metaforico di Mutazione di ciò che già esiste e che non perde il proprio significato attraverso una delle tecniche più comuni dell'obliquo, lo straniamento. Questo processo creativo in cui si mescolano schienali di plastica, sedute di velluto, gambe di metallo, braccioli di legno, sedili di pelle, piedi di ferro, etc, assume un valore sociale ed estetico importante. Non ci si ferma singolarmente alla pura forma o funzione specifica, ma, attraverso un processo obliquo di assemblaggio, si sovvertono le gerarchie estetiche comuni, tanto da creare nel pubblico un cortocircuito, non solo per quanto riguarda la normale percezione dell'oggetto ma, cosa ancora più importante, il suo significato simbolico. La sedia, spesso presa ad esempio nella storia del design come elemento distintivo di un percorso socio- culturale, perde qui ogni riferimento coerente e il designer, con ironia, distorce le maglie di un passato codificato, fatto di sole certezze oggettive.

Il suo lavoro si è esteso fino a toccare e reinventare anche la sacralità del design assemblando sedie di Giò Ponti senza essere volgare, ma dando vigore a quelle idee creative costanti nel tempo. Una visione delle cose, degli oggetti ribaltata che ci permette di scovare tutte quelle possibilità espressive nascoste e spesso non comprese dallo stesso designer anonimo di tanta produzione di design.

Il lavoro di Martin Gamper non è quindi semplice atteggiamento di assemblaggio o di restyling, bensì una ricerca che supera la visione certa e codificata e quindi cartesiana, per scovare quegli aspetti “smarriti” che ogni oggetto sottende in sé. In fondo la sua prima uscita ufficiale nel mondo dei designer internazionali è nata proprio dal “contrasto simultaneo” fra le sue cento sedie costruite da un cassonetto e lo spazio lussuoso di una dimora vittoriana di South Kensington a Londra nell’ottobre del 2007: “*100 chairs in 100 days*”.

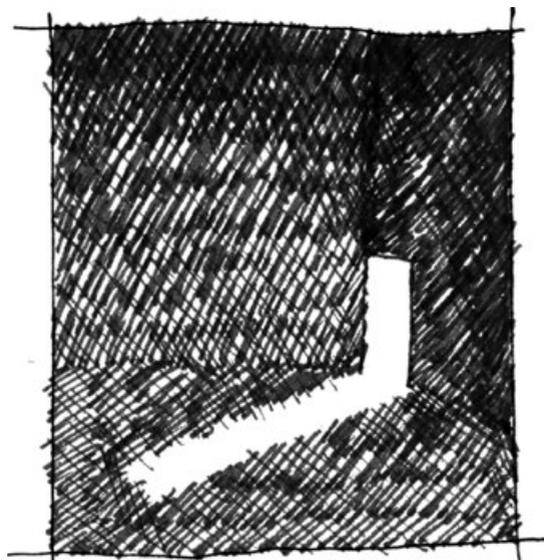
Uno spazio storico che accoglie il nuovo capitolo di modernità: dalle certezze alle incertezze.

Luce - Ombra: un metodo obliquo

L’uso del contrasto luce/ombra è sicuramente uno degli strumenti più efficaci per la definizione dello spazio obliquo. Luce ed ombra sono termini contrastanti ma legati dal duplice effetto sensoriale: senza luce non ci sarebbe ombra, come l’inverso. Questo spiega come questo binomio sia in realtà un unico concetto attraverso il quale definire lo spazio alla ricerca dell’obliquità. In *Verso una Architettura* Le Corbusier scriveva: «gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce» (Le Corbusier, 1973, p. 19). Il ruolo della luce, quindi, sia nella percezione delle

forme, che dell'essenza delle stesse, occupa un ruolo di straordinaria efficacia nella composizione architettonica e non solo. Rudolf Arnheim in *Arte e percezione visiva* nel capitolo sesto dedicato alla "Luce" colloca in modo chiaro il ruolo della luce nel mondo della percezione bidimensionale e tridimensionale: «Se avessimo voluto partire dalle cause prime della percezione visiva, l'analisi della luce avrebbe dovuto precedere tutte le altre, perché senza luce gli occhi non possono vedere forma, colore, spazio o movimento» (Arnheim, 1962, p. 247). Ed aggiunge:

«La luce è qualcosa di più della causa fisica di quanto vediamo: anche dal punto di vista psicologico resta per l'uomo una delle esperienze fondamentali e più potenti»²²



31
Una luce,
2015, china e
pennarello su
carta

Gli schizzi di Le Corbusier della Villa Adriana a Tivoli mostrano con chiarezza l'interesse per lo spazio definito dalla luce che diventa lo strumento, il mezzo per modellare tridimensionalmente una "idea forte". Quegli stessi schizzi di conoscenza del valore espressivo della luce li ritroviamo applicati, come "trame a ricalco", nella definizione dello spazio della Cappella di Ronchamp. Conoscere, quindi, il valore, non solo fisico, ma anche espressivo di questa componente spaziale è un esercizio fondamentale nella composizione architettonica. Louis Kahn lega il concetto di "luce" a quello di "silenzio" come strumento di composizione per le sue architetture fondando su questo binomio lo stesso concetto di arte, di bellezza. Il "silenzio" è espressione, la "luce" è tensione:

«Tutta la materia è luce... E' la luce che, quando termina di essere luce, diventa materia. Nel silenzio c'è tensione verso l'espressione, nella luce tensione verso l'opera . i due aspetti dello spirito, uno non luminoso, l'altro luminoso. Il luminoso volge verso la luce e questa verso la fiamma e la fiamma si deteriora in materia e la materia diviene mezzo, risorsa, evidenza»²³.

Ma Kahn va oltre e poeticamente vede in questi due "fratelli" il segreto dell'arte che diventa realtà.

«L'eternità ha due fratelli: l'uno spinge all'espressione, l'altro alla realizzazione, l'uno luce attenuata, l'altro luce viva»²⁴.

Luce quindi come espressione e realizzazione, come

effetto e come architettura, o meglio arte. Il valore però della luce si arricchisce attraverso il dualismo luce/ombra. Goethe nel *Trattato sui colori* scrive che la luce e l'ombra sono intrecciate:

«Tutto ciò che è visibile al mondo lo è solamente grazie a una luce fatta di ombre e a un'ombra fatta di luce»²⁵.

Nel primo Rinascimento la luce era il mezzo meccanico per modellare un volume per evocare la chiarezza di un momento culturale di una concezione del mondo fatta di certezze inconfutabili per cui gli oggetti sono per se stessi luminosi e le ombre vengono applicate ad essi solo per conferirne rotondità. Leonardo da Vinci ribalta per primo questo modo statico di gestire la luce e nella sua *Ultima cena* fa cadere la luce come una forza attiva con una propria direzione all'interno di una stanza oscura. La concentrazione della luce sugli oggetti stabilisce quel "contrasto simultaneo" che dà forza alla comunicazione pittorica del dipinto.

L'oscurità quindi

«non appare come la semplice assenza di luce ma come un principio attivo ad essa contrapposto» (Arnheim, 1962, p. 263).

Luce/Ombra uniti indissolubilmente per valorizzare se stessi attraverso l'unione dei due effetti ed il contrasto come mezzo per evocarne le differenze. La contemporaneità non si sottrae a questo binomio percettivo, quando

si parla di architettura, anziché di edilizia. La loro gestione diventa il “metodo” che condensa in sé una moltitudine di saperi da quelli legati alla cultura del progetto a quelli tecnici e scientifici di risposta ai bisogni di benessere. Il tema della Luce/Ombra può, quindi, essere un momento di riflessione compositiva tesa verso uno spazio legato agli effetti percettivi, perché, come insegnano gli antichi, come Le Corbusier, viviamo con “le forme nella luce”. Per queste ed altre ragioni la luce, come l’ombra, costituiscono un metodo progettuale alla ricerca dell’obliquità.

Note

1. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, trad. it. *Complessità e contraddizione in Architettura*, Dedalo, Bari, 1980, pg. 22
2. Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. in Introduzione alle arti di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973, pg. 67
3. Robert Slutzky, *Aqueous Humor*, in “*Oppositions*”, n. 19/20, 1980
4. Ivi, pg. 17
5. Antonino Saggio, *Architettura e modernità*, Carocci, Roma, 2010, pg. 49
6. Giovanni Scoto Eriugena, *De Divisione Naturae*, 1681, trad. it. (a cura di) N. Gori, Bompiani, Pavia, 2008
7. Viktor Borisovic Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1991
8. Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*, 1990, trad. it. *Nessuna notizia di Gurb (a cura di) G. Guadalupi*, Universale Economica, Milano, Feltrinelli, 2007, pg. 10
9. P. Ostilio Rossi, *La costruzione del progetto architettonico*, Laterza, Bari, 1996, pg. 74
10. Aristotele, *Poetica*, 334-330 a.C., trad. it (a cura di) D. Pesce e G. Girgenti, Bompiani, Milano, 2000
11. Franco Purini, *L’architettura didattica*, Gangemi, Roma, 1980, pg. 85
12. Ivi, pg. 87
13. Luigi Prestinenza Puglisi, *Hyperarchitettura*, in *Metaforizzazione*, Testo&immagine, Torino, 1988
14. Arnaldo Bruschi, *Borromini manierismo spaziale oltre il barocco*, Dedalo, Roma, 1978, pg. 14

15. Ivi, pg. 23
16. Ivi, pg. 25
17. Le Corbusier, *il Convento di La Tourette*, Alinea, Firenze, 1988, pg. 7
18. Ivi, pg. 8
19. J.Petit, *Un convento di Le Corbusier*, Comunità, Milano, 1961, pg. 28
20. Giovanni Fanelli, *Firenze*, Laterza, Bari. 1980, pg. 71
21. Ivi, pg. 73
22. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 2004, trad. it. *Arte e percezione visiva* (a cura di) G. Dorflès e M. Leardi, Campi del sapere, Feltrinelli, 2008, pg. 11
23. Louis I. Kahn, Op. Cit. in *Architettura e tecnica* (a cura di) M. Fumo e G. Ausiello, Clean, 1996, pg. 42
24. Ivi, pg. 43
25. Johann W. von Goethe, *Zur Farbenlehre, 1810*, trad. it. *Trattato sui colori* (a cura di) R. Troncon, Il Saggiatore, 2008

Reference bibliografiche

- Pietro Ostilio Rossi, *La costruzione del Progetto architettonico*, Laterza, Bari, 1996;
- Gianni Rodari, *Grammatica della fontana. Introduzione alle arti di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973;
- Bruno Munari, *Design e comunicazione visiva: contributo a una metodologia didattica*, Volume 14 di *Economica* Laterza, Bari, 1994;
- Robert Venturi, *Complessità e Contraddizione nell'Architettura*, Dedalo, Bari, 1980;
- D. Pauly, *Il segreto della forma*, in *Casabella 531*, Gennaio/Febbraio, 1987;
- Viktor Borisovic Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1991;
- G. Charbonnier, *Le monologue di peintre*, Julliard, Paris, 1960;
- Ezio Bonfani, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in *Controspazio* n°10, Ottobre, 1970;
- Arnaldo Bruschi, *Borromini manierismo spaziale oltre il barocco*, Dedalo, Roma, 1978;
- M. Sambin e L. Marcato, *Percezione e Architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999;
- Giovanni Fanelli. *Firenze*, Laterza, Bari. 1980;
- Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Campi del sapere, Feltrinelli, 2008.

“Pensare obliquo” e “proiettare obliquo” sono atteggiamenti creativi semplici e al contempo complessi, che vanno conosciuti e alimentati, perché l’obliquità non è una sola, ma una molteplicità di forme d’espressione.

Questo libro non vuole fornire la “ricetta” dell’obliquo, ma indagare su quelle forme di espressività che dell’obliquo si nutrono, attraverso l’esempio di architetti, di opere, di parole e suoni.

Sono molte le tecniche o le formule (pensate e/o spesso spontanee) applicabili nel progetto obliquo, ugualmente efficaci per discipline diverse e anche distanti fra loro. La loro descrizione e gli esempi riportati nel testo permettono così al progettista, anzi al creativo, di tracciare il primo segno su un foglio bianco.



ISBN 978-88-6242-284-0



9 788862 422840 € 15