

Giovanni Fraziano

Paralipomena



EUT

Edizioni Università di Trieste

Giovanni Fraziano

Paralipomena

Impaginazione:
Samuel Iuri

© Copyright 2021
EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
eut@units.it – eut.units.it
facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

*La versione ad accesso aperto di
questo volume è disponibile al link:
openstarts.units.it/handle/10077/31987*



Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-230-7 (print)
ISBN 978-88-5511-231-4 (online)

Giovanni Fraziano

Paralipomena

EUT Edizioni Università di Trieste

Indice

8	Prefazione
10	L'ombra del paradiso perduto
16	Dimenticare Le Corbusier
20	Inattualità di Ernesto Nathan Rogers
24	Per voce sola
30	A Giancarlo Leoncilli Massi
36	Aldo Rossi
40	Percorsi accidentali
50	Cosmogonie
52	“Vita Activa”
62	Questi fantasmi
70	Jim '84
76	La fine del classico
82	Quel ragazzo dello I.U.A.V.
88	Gigetta

- 92 La luce delle stelle
- 96 Nelle segrete stanze
- 98 Vere presenze
- 106 Apollo 13
- 112 La misura del possibile
- 120 È questo tutto?
- 124 L'artificio necessario
- 132 *L'occhio che giudica* – J. Rykwert
- 142 Carlos Ferrater
- 146 *Paesaggio, geometria, costruzione* – C. Ferrater
- 152 Profondità della superficie
- 158 Quel che resta dell'anima
- 162 Maneggiare con cura
- 168 Architettura selvaggia
- 172 Corpo a corpo
- 178 Chiacchiere ispirate
- 182 Frank O. Gehry: il corso del coltello
- 190 John Hejduk
- 196 Dedicato alla casa
- 200 Dovremo



Prefazione

«Caminante, son tus huellas
el camino, y nada mas;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.»

«Viandante, son le tue impronte
il cammino, e niente più,
viandante, non c'è cammino,
il cammino si fa andando.
Andando si fa il cammino,
e nel rivolger lo sguardo
ecco il sentiero che mai
si tornerà a rifare.
Viandante, non c'è cammino,
soltanto scie sul mare.»

—Antonio Machado, Campos de Castilla, 1912

Sottratti alla polvere questi scritti sono diventati *Paralipomena*, titolo che richiamando “cose tralasciate”, trascurate, definisce un’opera complementare, un’appendice, l’integrazione vera o immaginata di un’omissione e con questo un’azione comunque, intempestiva, fuori tempo. Un essere fuori tempo che è poi denominatore comune di questi scritti per la più parte d’occasione, che al di là di quelle, delle occasioni appunto e delle circostanze anche casuali che le hanno determinate, precisano il senso di un cammino “fatto andando”, tra e dentro l’architettura.

Un’architettura che ritrovo assopita e al femminile nel vecchio disegno di un “ragazzo dello I.U.A.V.”, in uno stato di sospensione tale da racchiudere in sé un possibile tutto da accadere.

L’architettura non è morta, è solo assopita!

L'ombra del paradiso perduto

Trieste, luglio 2019

«...come apparirebbe la terra se non ci fossero le ombre? Le ombre nascono dagli oggetti e dalle persone. Ecco l'ombra della mia spada. Ma ci sono le ombre degli alberi e degli esseri viventi. Non vorrai per caso sbucciare tutto il globo terrestre buttando via tutti gli alberi e tutto ciò che è vivo per godere della tua fantasia della nuda luce? Sei uno sciocco.»

—Michail Bulgakov, Il Maestro e Margherita, dialogo tra Levi Matteo e Satana (il mago Voland).

«Architettura e natura come metafore della vita e della morte»

Con queste parole Paolo Portoghesi conclude il suo necrologio a Costantino Dardi.

Siamo nel 1991, Dardi è morto a Tivoli all'età di 55 anni.

Riletto ora, quando tutto è cambiato, il testo assume un particolare significato. Restituisce con la descrizione di un percorso individuale una riflessione che c'è stata e si è tradotta in esiti stilistici, narrativi, compositivi, grafici, critici, che hanno marcato, "segnato" la cultura architettonica, non solo italiana, degli anni '60 e '70 del Novecento.

E ancora: *«Costantino Dardi, che nei solidi platonici credeva come si può credere nell'ombra del paradiso perduto, viveva la contraddizione di Cézanne giorno per giorno aspirando nello stesso tempo all'esprit de geometrie e all'esprit de finesse...»*

I solidi platonici e l'ombra dunque, la loro ombra: l'ombra del paradiso.

Era quest'ultima che intrigava ed esponeva la contraddizione di un contemporaneo, di un presente, che portava con se qualcosa di irrimediabilmente perduto: il Paradiso, l'Eden, e con questo il senso, le ragioni del senso e del significato.

«*Es war kein warum*»

Non c'era un *perché*, avevano detto i nazisti. Non c'è *perché* avevano patito le vittime. L'arte, la poesia, dopo il dolore che aveva stroncato le parole, raggelando pensiero, immagini e immaginazione, reagiscono all'insensatezza all'illeggibilità del mondo, rivendicando il diritto all'oscurità, interrogandosi sul senso del senso assente, scolpendo la lingua e la parola, per estrarle dalle profondità indistinte della luce e dell'ombra.

E in architettura, fu pure guerra di ombre; per il primato dell'ombra.

Così Aldo e *Tendenza*, e i romani tutti da Sacripanti a Purini e giù, fino a Piranesi, che non a caso assume con Tafuri carattere di emblema.

Quello dell'«*architetto scellerato*» appunto.

Con il senso di nuovo al bando, si sono poi dissolte le ombre e con quel tempo sono trascorse anche le persone, e definire i fatti è diventato dominio di “tecnici del sapere pratico”, addetti anonimi al funzionamento delle tecnostutture. Poco o niente interessati a capire il mondo nella sua complessità, nelle sue contraddizioni, sempre più ossessionati dalla necessità di semplificarlo santificando il mercato.

Nessuna nostalgia.

Nella distanza quelle ombre riflettono più la povertà del presente che la ricchezza di un'epoca passata. E rivederle ci mostra semmai quanto può esser necessario, qui e ora, riconsiderare e prestare attenzione al linguaggio, cioè a noi stessi alle nostre espressioni, alle parole con cui denominiamo o abbiamo smesso di denominare le cose, tradotte come sono in formule stereotipate, narrazioni travestite da oggettività incapaci di dire, se non l'affermazione di pochi.

Chiamammo Dardi a Venezia per parlare del *Ventre dell'architetto* e ne parlò senza reticenze elogiando il regista più che la propria scenografia, soffermandosi su Boullée, e ancora sulla forma come scrittura.

Non era l'ennesima celebrazione del “razionalismo esaltato” ma l'esposizione, a tratti persino viscerale, di una condizione dubitativa attraverso cui la ragione riconsiderava coscientemente i propri limiti. Era caduto da poco il muro di Berlino. Con eleganza ben diversa da quella di Stourley Kracklite, architetto di Chicago che nella finzione di Greenaway viene a Roma per «*promuovere Boullée e incontra il dramma a portata di ombelico*», Costantino a partire dal ventre dell'architettura occidentale – che divora e digerisce tutto: stili, epoche, persone, ideologie – si interrogava apertamente sull'arroganza di una tecnica tesa alla propria autocelebrazione quanto appiattita sulla realtà. Avocando al segno la capacità di distanziarsene comprendendola nel suo continuo divenire. Avocando all'architetto la pazienza e l'impegno necessari a imprimere alla lingua una spinta innovativa, al tempo stesso antichissima.

Come se «*quell'invisibile luce che è il buio del presente, proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato dal fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora.*» Al centro della scena era *Il Cenotafio di Newton* ridotto a grande torta ricoperta di glassa bianca con tanto di candeline al posto dei cipressi.





Dimenticare Le Corbusier

Trieste, giugno 2015

Dimenticare Le Corbusier è stato l'imperativo degli anni della mia formazione, in cui paradossalmente fiorivano gli studi sull'opera di Le Corbusier da parte di storici e di architetti. In discussione era il portato ideologico e utopico del suo progetto, il tradursi progressivo di quest'ultimo in uno stile internazionale senza anima e senza forma. Il cosiddetto ruolo dei maestri rispetto ai quali porsi in continuità, com'era stato, o in aperta discontinuità, con aspra critica, in entrambi i casi, alla figura dell'"architetto Artista", "Demiurgo", "*Intellettuale au dessus de la mêlée*" come soleva dirsi allora.

Quanto tempo è passato.

L'Architettura Moderna, l'«*Architettura delle buone intenzioni*» ha lasciato spazio a quella post e poi liquida, eco, bio, green, nomade, temporanea, *sustainable*, flessibile, interstiziale, parassita o, per contro, hyper, *cyber*, parametrica, automatica, distopica e dispotica, tecnologica, estrema, blob, NURBS, interattiva...

Come se tra mille declinazioni e mille definizioni, tutte rigorosamente autoreferenziali, non fosse chiaro che l'urgenza "globale" ha finito per mettere sul tavolo altre priorità e con queste, argomenti che vanno al di là della ricerca di uno stile, di un modo, di un'espressione di una "composizione" plastica, raffinata, armonica, sensuale.

Questioni quelle di ora, Bio-politiche, Bio-etiche, Energetiche, Demografiche, Ambientali, senz'altro avulse, estranee di fatto agli architetti e all'architettura moderna che pure voleva essere internazionale e comunque di guerre e sciagure ne aveva viste e patite non poche.

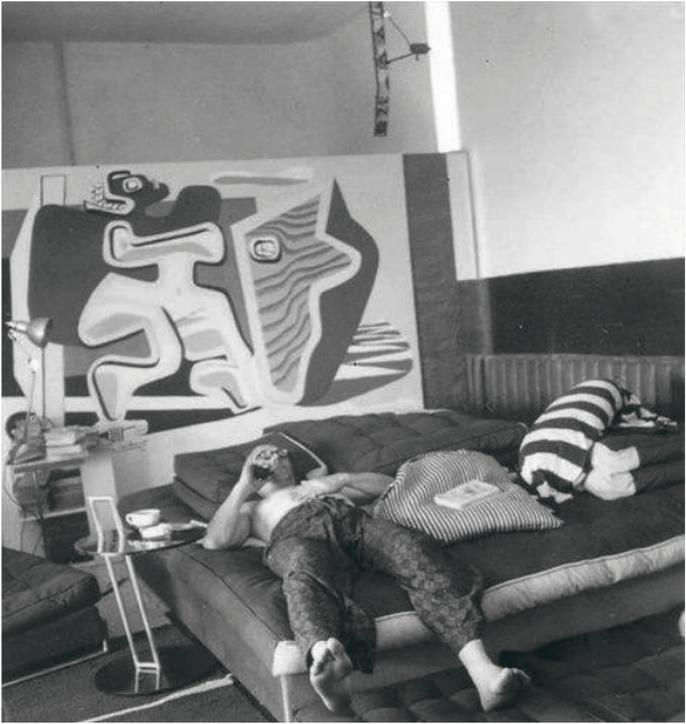
Eppure nella ricerca di un inizio o in anticipo sulla fine, alcuni, i migliori, *Corbù* tra questi, avevano comunque intuito e dato loro espressione, volgendo, con tutto lo sconcerto dell'ortodossia di turno, lo sguardo verso un orizzonte archetipico ineffabile, a ben guardare già presente e parallelo alle bianche ville, alle petizioni di principio, agli imperiosi "*rappel à l'ordre*".

Ronchamp, Firminì, Bruxelles, Chandigarh, Venezia.

Il Corbù delle chiese, dei padiglioni, dell'ospedale e del capanno, uscendo dal quale si conclude la sua vicenda, non è forse questo?

Di tanto in tanto rileggo amorevolmente *Le poème de l'angle droit* e sfoglio con piacere, anche tattile, quello "*électronique*". E penso a una tenda governata dalla musica, allo stupore di quell'uomo primigenio che scopre con la sua ombra la verticale, al suo cammino nel tempo e alle sue rigenerazioni, al suo Rinascimento.

Così, come oggi ricordando nel mondo dell'oltre uomo Le Corbusier voglio auspicare che sia.



Inattualità di Ernesto Nathan Rogers

Trieste, marzo 2009

I miei ricordi degli anni '70, a Venezia, allo I.U.A.V., sono ricordi in bianco e nero.

Poco colorati erano gli abiti delle fanciulle, i films al cinema "Moderno" di campo Santa Margherita e poco colorate le immagini dei libri di architettura, densi, come si diceva allora, di valenze critiche.

Tra mille saggi di sociologia urbana, ingegneria sociale, pratiche economiche, edili, ed urbanistiche, fondamentali erano per noi l'architettura della città e progetto e utopia, oggetto di inesauribili discussioni, di dispute, di contrapposizioni, alla base delle quali era sempre un necessario schierarsi, un'escludere, o un'interdire che non conciliava molto con la "e" di Rogers: non quella di Ernesto, ma quella di architettura/e... che avrei finito per apprezzare.

Con *Casabella* già assimilata al rango di reliquia, Rogers era fuori dal nostro orizzonte che comprendeva, paradossalmente, tutti i suoi migliori allievi: visti non come tali, ma come primi attori sulla scena dell'architettura italiana. Attraverso la triennale del 1973 con la "tendenza" guardavamo all'America dei Five e con la liberazione sessuale già verso il femminismo, non sembrava adeguato indulgere a troppi sentimentalismi.

Questo per dire che strutturalismo e fenomenologia, Althusser e Merleau-Ponty, Lévinas e De Saussure, non si conciliavano troppo bene in quegli anni e che alla fine *Esperienza dell'Architettura* poteva, in tutta serenità, essere considerato un libro inattuale, dove per inattuale si intendeva semplicemente qualcosa di superato, di non più

praticabile: come la famiglia, la coppia, i valori borghesi, ed infinite altre cose di cui era d'obbligo liberarsi, per non perdere la presa diretta con la realtà, col mondo, con la rivoluzione del costume e non solo.

Malgrado tutto, amavo quel libro e pensare l'architettura come "fenomeno" complesso, viva messa in opera di energia decorativa e costruttiva.

Mi domandavo quali fossero le ragioni di una deposizione affrettata, cercando il bandolo di una matassa che finiva per legare e confondere tra loro contemporaneità, attualità e inattualità. C'è stato tutto il tempo, persino un cambio di secolo, per sciogliere i dubbi giovanili in altri dubbi, e per comprendere come la perfetta adesione al proprio tempo finisca poi per distrarre da esso, annullando, per eccesso di luce – parliamo di luce del mondo – qualsiasi possibilità di visione. E tempo c'è stato per ritornare su Rogers, di cui strada facendo mi ha sempre più colpito la singolare relazione con il suo di tempo, la capacità di coglierne, insieme alla luce, l'intima oscurità e con il segno, la prossimità all'origine.

Il ritrovarsi ebreo da fascista, e anonimo e comunque diverso poi, nel tentativo di coniugare metodo e libertà poetica, Melotti e Gropius, Loos, Van de Velde e Calder, la dice lunga su una certa intemperatività del personaggio, sulla sua capacità, come direbbe Agamben, *«di essere puntuale ad un appuntamento che si può solo mancare»*. Così come l'amorevole considerare la città e i passaggi arditi tra Velasca e Guggenheim, Hispano Olivetti e Tomba Scotellaro, lasciano affiorare un senso della storia, un'interpolare il tempo che certo non discende da arbitrio ma da un'urgenza, anche etica, cui non è dato sottrarsi, *«cui egli non può non rispondere»*.

Ecco che le discronie di una vita, gli scarti, certe sfasature nella biografia intellettuale come nell'opera scritta, costruita, irrealizzata, richiamano il senso di un'inattualità tutta basata su un rapporto con il contemporaneo di prossimità e lontananza, di adesione e insieme di distanza, che non è difficile assimilare a coloro, direi pochi, in grado non solo di percepire ma anche di afferrare il proprio tempo.

Un'afferrare la cui misura fatta per Rogers di "grandi orizzonti e molte vie" sembra divenuta del tutto incommensurabile, perduta!

Nell'architettura e nelle scuole di architettura, che in un presente senza inizio e senza fine, cercano un improbabile dominio, un possibile campo di esistenza. «Palestre del post-umano» definisce le scuole, "la scuola", il solito lungimirante, cui fa da *pendant* l'esegeta del credito formativo e con questo di un'efficienza numerico-burocratica che ha sostituito le ragioni del senso e del significato.

Per questo, solo per questo, senza nostalgie per lo stile e senza pretese di continuità, nel rendere omaggio a Rogers, non possiamo che rivolgerci alla sua "umanissima" inattualità.



Per voce sola

Trieste, 2009

“L’Ernesto”, come ancora è amorevolmente ricordato, ha avuto indubbiamente buoni allievi, che con orgoglio, per la statura del maestro, si sono sentiti tali e per diventar se stessi se ne sono allontanati.

Come ogni buon insegnamento, il suo, oltre ad aprire vie suscita dubbi, allena al dissenso, prepara il discepolo al distacco – ora lasciami, ordina Zarathustra – per essere, come ogni maestro di valore, infine solo.

Tra mondanità e solitudine, come tutti ma diversamente dai più, Rogers si è giocato l’esistenza, così come tra pratica dell’architettura e insegnamento dell’architettura, tra parola scritta e verbo, parola viva, dove, si diceva un tempo, abita l’aspirazione a comprendere. Non so se più o se ancora sia affidata alla voce e alla figura tale aspirazione, ma sicuramente, da Socrate in poi, per molto tempo e ancora ai tempi di Rogers, lo è stato.

Alcibiade *Perché divino Socrate, sei indulgente con questo giovane, sempre?
Non conosci nulla di più grande?
Perché i tuoi occhi si posano su di lui come sugli dei? – Con amore?*

Socrate *Chi ha pensato a ciò che è più profondo ama ciò che è più vivo.
Chi ha gettato lo sguardo dentro al mondo intende giovinezza.
E i saggi propendono molte volte al bello alla fine.¹*

Ostensivo, esemplare, l'insegnante socratico è notoriamente «una levatrice di spiriti, una sveglia che desta dall'amnesia, dall'oblio dell'essere, che induce visioni che sono in realtà revisioni».²

Senza prudenza, senza circospezione, con sentimento.

Così come lui: Rogers.

Che porgendone gli arcani riumanizza la costruzione.

Per il quale conoscere è ricordare: riconnettere le cose mediante continuità e associazione. Al punto che la storia può diventare «ogni opera che l'uomo ha creato».

L'estetica, compito morale.

L'analisi, strumento indispensabile.

Lo stile «modo di esprimersi e di vivere, modo di essere del carattere, suo effetto nella realtà».

La scuola «scuola di coscienza dove nessuno deve imporre la propria ragione, né restare passivo entro i confini della sua condizione».

E l'architettura, ah! l'architettura, null'altro che «arte della vita vissuta».

*L'agonia di Ernesto è durata pochi giorni o alcuni anni a seconda che la riferiamo alla sua morte fisica oppure all'angoscia del suo spirito [...] colpito nell'uso della parola, poco tempo dopo aver ottenuto la cattedra nella facoltà di Milano, aveva avuto, con estrema chiarezza, la sensazione di subire un destino crudele che lo privava del mezzo di comunicazione attraverso il quale estrinsecava la forza del suo pensiero e del suo ingegno [...] ancora negli ultimi giorni, nel novembre del 1969, a Gardone, ci chiedeva di essere ricondotto a scuola a far lezione.*³

Se l'insegnamento è alto compito, come rinunciarvi?

Che fare se la parola viene meno e la voce non è più in grado di tradurre il pensiero?

Certo rimangono le opere e i testi, le mille interpretazioni, le esegesi raffinate, la dottrina, lo sfondo, la critica e il ricordo di chi ha ascoltato, che però non potrà restituire l'affetto di una frase, la musicalità di un concetto, il timbro, il tono, l'ironia e l'intimidazione, il contraddittorio, il

dialogo, tra sé e sé stessi aperto agli altri, il faccia a faccia su cui la trasmissibilità dell'esperienza è basata.

In un mondo in cui la cultura precipita nella disintegrazione è la parola, o quel che resta, che trattiene ancora archetipi e miti e sprazzi di senso, figure del pensiero multiformi e fluide...

Da qui immagino pure "l'angoscia del suo spirito", quel senso di impotenza che lo assale quando già sui muri è scritto: *«Non vi saranno più allievi ad attendere che una parola cada dalle labbra di un maestro»*.

Dove il *«plus de maîtres»* è rottura necessaria, "discontinuità" dovuta, in nome di una giustizia già lontana da sentimenti morali. Di un progresso che è solo sviluppo. Di un futuro dove la bellezza non più legata all'utile, andrà nella direzione del passatempo, del divertimento, del guadagno, dell'investimento. La celebrità sostituirà fama e saggezza. La miseria materiale, lascerà spazio a quella povertà del pensiero, della comprensione, della compassione che va sotto il nome di riduttivismo, che certo non è "ridurre al cuore" attraverso quel moto che dal superfluo sa condurre all'ispirazione originaria. Ma progressiva riduzione della distanza critica, del valore poetico, della percezione temporale. A fronte di un'operatività sbrigativa, di un'operazionalità veloce, di un antinomico distanziarsi della parola dai parlanti, dell'uomo dall'umano e dell'umano dall'arte dell'architettura che, essendo ormai tutto dappertutto, finisce, anche se viva, per non essere prossima a niente.

E viene naturale chiedersi: da dove ci siamo allontanati se tutti siamo lontani? Ci siamo allontanati dal passato, dalla forma, dalla storia, dall'ideologia, ma soprattutto dai contenitori universali, non più protetti da pareti.

*«Il rapporto Io-Tu era la parete più vicina di una serie di fortezze l'una interna all'altra».*⁴

Se non ci sono più bordi, né le mani di Dio, né del "prossimo", come dice la poesia di Rilke, stiamo tutti cadendo. La differenza è che non sappiamo da dove né verso dove. Forse la nostra dannazione non è sfracellarci,

ma cadere all'infinito. Così pensavo tra me e me, leggendo e ascoltando, cinquant'anni dopo, queste lezioni di Ernesto Nathan Rogers e ancora mi domando se la tecnica o meglio la tecnologia che molto ha contribuito alla nostra disumanizzazione, possa riavvicinare un "prossimo" lontano e se nel dominio della lontananza del rapporto mediato e mediatico sia data ancora comprensione, e di che comprendere si tratti. E nella lettura quanto mai vicino giungeva il vibrato di accordi lontanissimi.

Tutta la musicalità di uno spartito... per voce sola.

Note.

- 1 F. Hölderlin
- 2 G. Steiner
- 3 L. Belgioioso
- 4 L. Zoia



“È questione di cuore”

A Giancarlo Leoncilli Massi

Venezia, 1986

Caro amico,
ho provato a indossare gli abiti del saggista freddo e distaccato per cercare di narrare, sistematizzare, criticare, trovare un senso alla e nella tua opera: mi andavano stretti, così stretti da togliermi il respiro.

La penna, poi, faceva le bizze e si rifiutava di scrivere. Difficoltà interpretative? blocco critico? incapacità narrativa? mancanza di obiettività, di informazione di costrutto? di sintesi?

Tranquillizzati, niente di tutto ciò: semplicemente eccesso di ricordi.

Sai, si crede di dimenticare, di aver dimenticato, di aver relegato episodi anche recenti in segrete ben sorvegliate; poi un'occasione banale, una parola, una semplice inflessione della voce, "in questo caso poche righe" fanno riaffiorare mondi sommersi, questi a loro volta ne richiamano altri; in men che non si dica ti ritrovi in mano la tua vita, ti ritrovi studente, assistente, aspirante architetto, sei in viaggio tra cose, immagini, mondi stranamente e meravigliosamente concatenati. Architetture, si finisce sempre lì, si sovrappongono ad architetture, città a città: Venezia, Spoleto, Vienna, Firenze: le tue, quelle che mi hai raccontato nei bar o in notti nebbiose, con quello sguardo esaltato, le mie, dai toni così diversi.

Gli amori si fanno avanti: Loos, sì quel Loos il cui rigore ti ha sempre reso inquieto, Wagner, col suo tessere "nel e oltre" il piano e via via, Schinkel, Palladio. Affollano la mente, come le "cose" affollano la tua casa.

Un castello ordinatissimo, preziosissimo che mi richiama

chissà perché lo stesso disordine di un laboratorio alchemico o di un atelier, dove tutti i pezzi finiscono per avere un senso oscuro, misterioso, divenendo testimoni di un lavoro incessante, di un'afezione rara e un po' maniacale che inquieta il visitatore, per altro già ammonito dalla colonna dorica all'ingresso.

La stessa colonna che, con gli stessi scopi, diventa scenografia in Ezra Pound, paradosso a Venezia, la stessa che finisce inevitabilmente per contenere i pensieri sublimati dell'architetto.

A due passi il Duomo, fermo, ieratico, dai contorni ancora chiari e precisi, richiama (anche) progetti rimasti sulla carta, mi fa pensare a quel tuo "velare", racchiudere, distinguere, differenziare: sacro da profano, e non solo. A quella voglia continua di scatenare sottili analogie.

Con cosa?

Con la grande architettura, l'architettura: costruire e rivestire. Costruzione e rivestimento. Ossa e pelle.

Energia costruttiva, energia decorativa.

Energie che sulla carta non si liberano facilmente e che solo certi "tratti" riescono a sottendere, caldeggiare, indicare. Trattati dal destino segnato: ingiallire per poi svanire. I tuoi schizzi hanno sempre saputo raccogliere quella tensione, alcuni poi mi hanno raccontato il mestiere, la sua materialità. Quella materialità che diventa sempre più rara, in un mondo dominato dall'immagine, dalle immagini: rapide, sfuggenti, convulse, allettanti, seducenti, a volte (non sempre) oppressive. In ogni caso il nostro mondo quel mondo che con tristezza, ma più spesso con ostinata aristocrazia ti rifiuti di condividere, rifugiandoti a modo tuo nel melodramma, nella musica, nelle luci e negli sfavillii del teatro, di certo teatro. Quegli sfavillii cui non sai resistere, cui non hai mai saputo resistere, che ti perdono in un attimo.

L'oro mi ha sempre confuso.

Da troppo tempo ho smesso di pensare che possa essere rivelatore dei segreti del cosmo e dubito possa custodirli. Non ho mai capito poi quale dei contendenti della "tua" guerra privata possa esprimere meglio:

Cesare? Vercingetorige?

La civiltà? La barbarie? Entrambe?

Il loro scontro? Il loro conflitto? La loro compresenza?

Forse sono stato troppo con Vercingetorige nel cuore della barbarie per essere sereno. E lì che ho imparato a stupirmi, è lì che ho appreso a fidarmi dell'istinto, è lì ancora che ho visto certe tattiche un po' rozze, è lì in fondo che ho imparato, e qualcuno deve pur avermelo insegnato, che le gesta degli eroi sono sempre oscurate dall'eroe per eccellenza. L'eroe "puro", l'eroe "vero": BRUTO!

Un ruolo, come diceva Orson Welles "immenso", che tutti per leggerezza cercano di evitare.

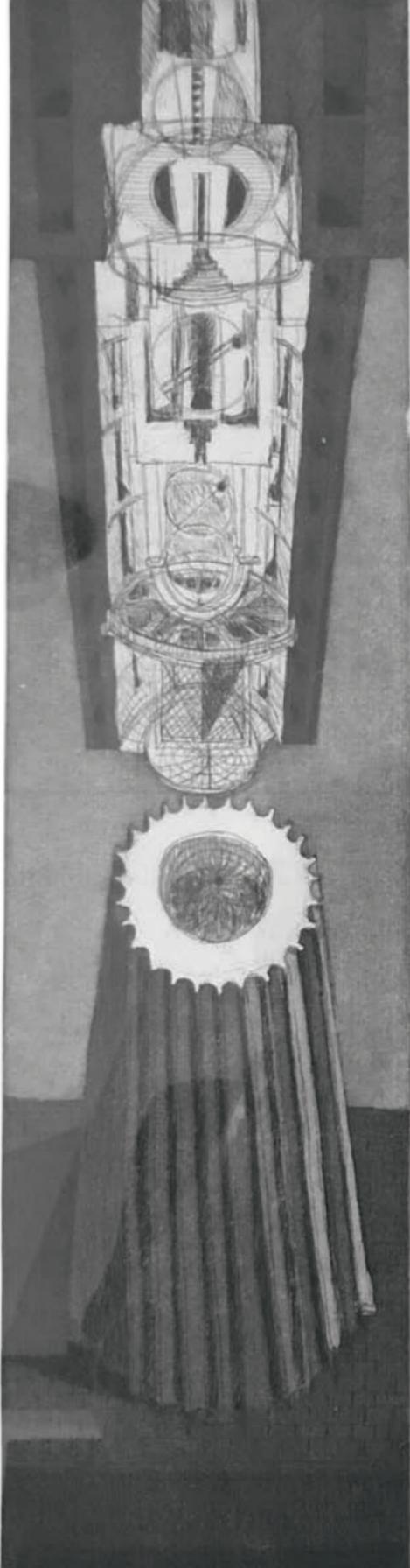
Nel cuore della barbarie ho visto molti sentieri, molti percorsi, nessuno indicava una via della certezza, ma alcuni, anche se "labirintici", riconducevano lì: al mestiere. Quel mestiere fatto non solo di pietre, ma anche di tormenti, ansie, ossessioni, a volte esagerate, "superflue", a volte patetiche, a volte indubbiamente vere, sensate e "celate".

Quel mestiere che credo alla fine rappresenti il legame più certo tra piazze, porte, ponti, palazzi, case e giardini .

A questo punto avrai capito e, ne sono certo, non mi serberai rancore per aver evitato le celebrazioni: *«sono così di cattivo gusto e poi finiscono quasi sempre per avere il sapore del necrologio»*, per aver eluso collegamenti, rimandi, scuole, genealogie, distinzioni distrazioni e soprattutto taciuto "il canto delle sirene". Avrai capito!

È questione di cuore, soltanto questione di cuore.

Chi meglio di te potrebbe capire?



GIAN CARLO
LEONCILLI MASSI
PROFESSORE
ORDINARIO DI
COMPOSIZIONE
ARCHITETTONICA
FACOLTÀ DI
ARCHITETTURA
UNIV. FIRENZE
ARCHITETTO

JP
10
7
16

Gianni

con immuno

otto 8888

-- Depuani juke 70 78

Subito 7

Subito 8

Finlo

Aldo Rossi

Settembre 1997

«Non vi sono primati.

Forse l'architettura è finita. Ricordo, da ragazzo, i film francesi sulla Legione Straniera come le due bandiere... alla fine amavo quei fortini bianchi (depositati nella mia memoria) e coloro che combattevano una battaglia perduta. Ogni guerra perduta porterà al progresso. Come ho sempre scritto, non chiedetemi poi cosa sia il progresso, non lo so. Potrei solo scrivere che il progresso è sempre triste, ma comunque inevitabile.

E questo inevitabilmente, è una condizione di buio religiosamente oscura.»

—Aldo Rossi

Così come Adolf Loos, non ha atteso il suo necrologio.

Aldo Rossi se n'è andato avendolo già dichiarato.

Aveva sessantasei anni.

Amato e/o detestato, come pochi, è stato al centro dell'architettura contemporanea: non solo italiana.

Un maestro laconico e sentimentale, ironico e sferzante, compiaciuto e irriverente.

È sempre andato per la sua in compagnia delle sue private ossessioni, non ultima quella della fine.

Di una vicenda, di una storia, di una vita, come di un fare, di una pratica, di un mestiere antico: il suo, il mio, il nostro mestiere. Prigionieri di un linguaggio scarno quanto seducente, pochi hanno saputo, e voluto, andare oltre gli aspetti stilistici, cogliere quel senso di immanenza di molti suoi progetti; il tragico dei molti suoi progetti.

Quel tragico cui man mano si è preferito rinunciare, scegliendo l'univocità, la grazia, la tranquillità, la moda, l'efficienza, l'opportunismo, la confezione e quant'altro consentisse di eludere il problema, di celare e celarsi il lato meno rassicurante del fare, di certe forme della ragione. Quella ragione che la sua opera sembra continuamente riaffermare, ma di cui finisce puntualmente per sancirne i limiti, lasciando così affiorare il legame sottile che, da sempre, la tiene unita all'assurdo.

Mi è sempre piaciuto quel suo definire l'architettura come «*strumento che permette lo svolgersi di un evento*», come qualcosa, dunque, che consenta, propizi e contempi la vita ed i suoi accadimenti: banali quanto importanti, festosi o tristi, pubblici e privati. Così come l'assimilarla ad un «*rito più che ad una creatività*» fosse solo per il conforto che “nella ripetizione”, nella continuità immutabile del rito è dato trovare.

E mentre il ricordo si riunisce allo sfondo, penso alla peculiarità di questo permanere oltre le persone, oltre il tempo breve delle nostre stagioni.



Fig. 1

Percorsi accidentali

Trieste, febbraio 2011

Il mio interesse per Josef Frank e la sua opera risale a molti anni fa.

La prima occasione di incontro è dovuta infatti ad una piccola mostra, curata da Joannes Spalt, che di Frank, a suo tempo, ha ricostruito il percorso, analizzato i progetti, collezionato oggetti d'uso, mobili, disegni, considerandone con attenzione la figura e il portato.

Hermann Czech, Boris Podrecca, Friedrich Kurrent, Nina Strizler-Levine, Maria Welzig, Kristina Wangberg-Eriksson, Mikael Bergquist, Olof Michelsen, hanno contribuito, approfondendo diversi aspetti e proponendo altri punti di vista, a documentare ulteriormente l'azione di questo architetto, che per scelta e un po' anche per caso, sembra metterci di fronte ad un mondo dove l'emozione finisce per trascendere la forma, i linguaggi, l'ideologia, per farsi semplicemente custode della nostra umanità o di quel che ne resta oggi.

Josef Frank, che lavora a Vienna nei primi anni del '900 e dal 1933 a Stoccolma, si laurea nel 1910 con una tesi su *Gli aspetti originali degli edifici sacri di Leon Battista Alberti*, in un contesto animato, dunque, da personaggi come Adolf Loos, Josef Hoffman, Oskar Strnad, ma anche Kraus, Freud, Schiele, Wittgenstein, Altenberg. Avvicinatosi con entusiasmo, ma anche con una certa cautela, al movimento moderno, rappresenta l'Austria al primo CIAM a La Sarraz, invitato da L. Mies Van Der Rohe, partecipa al Weissenhof di Stoccarda, per poi dirigere il *Werkbundsiedlung*, 1931.

Colto, di formazione scientifica, ebreo, socialista, appartiene ad una generazione che ha vissuto il travaglio ed

il rivolgimento di due guerre mondiali, cosa che non poteva lasciare indifferenti e rispetto alla quale è del tutto legittimo un certo scetticismo nei confronti di mondi perfetti, punti di vista autoritari e, naturalmente, della volontà dell'architetto e dell'architettura di evocarli ed assecondarli. Scetticismo che Frank finisce per proiettare in una serie di considerazioni scritte, in una ricca attività progettuale, in definitiva, in un percorso intellettuale ed umano, accidentato ed accidentale, in cui l'architettura diventa di tempo in tempo sempre più vicina agli atti e alle persone e la cui accidentalità è forse solo un saper cogliere gli eventi.

La capacità, dunque, di definire un tratto, un pensiero o un'azione, in funzione di quanto accade o può semplicemente accadere.

Stile e simboli

Un nuovo stile, egli scrive, si forma con l'avvento di una nuova ideologia, non per motivi pratici. Possiamo definire uno stile come sintesi dei simboli visivi di un'epoca, dei simboli correlati a una fede, che quando non esiste per molto tempo diviene superstizione.

«Al tempo degli stili storici, le tre arti figurative, si servivano delle stesse figure simboliche e ciò consentiva uno stile universale, con lo svilupparsi del pensiero scientifico, le figure che consentivano unità ed universalità, si sono dissolte, fatto che ha procurato una libertà ed una varietà che un tempo non erano necessarie, né auspicabili. Ma gli architetti sembrano non sentirsi a loro agio nella libertà e nel nostro tempo, in tutti i settori si avverte infatti, il segno di una caduta nella superstizione: i credenti desiderano lo stile universale come copia dell'universo armonico, ciò rappresenta un principio fondamentale della mistica, i superstiziosi non possono immaginare alcuna armonia in cui non si assomiglino punto, monumento e macchina.»¹

Tradizione e tradimenti

Le ragioni della tradizione e la sua progressiva perdita di gravità, unita a quella dell'espressione simbolica, caratterizzano un po' tutto il lavoro di quest'architetto la cui formazione, alla Scuola di Koenig e dunque di Semper, si traduce presto nella convinzione provvisoria che solo le opere maturate nel solco della tradizione *saranno in tutti i tempi le uniche che capiremo sempre e che saranno in grado di commuoverci*. Già con la tesi di laurea, Frank cerca di dimostrare che il metodo di Alberti non consisteva nel dettare regole ferree e intransigenti, semmai nell'indicare semplici principi, in base ai quali, reinterpretare elementi architettonici e simbolici come la voluta, il pilastro, la cupola, l'arco di trionfo, sapendo tradurli e ricondurli a nuove e mutate condizioni. Se la storia, la tradizione, sono state considerate presupposti per la costruzione del nuovo, nel caso di Frank, rappresentano anche la base su cui edificare la critica ad ogni attaccamento al passato, ad ogni nostalgico recesso. Per questo, anziché definirsi moderno pone, non senza ironia, interrogativi a cos'è moderno, cos'è tedesco, qual è lo stile architettonico del nostro tempo, cos'è tradizione e cos'è tradizionale. E nel dissidio tra vita e forma è facile trovarlo schierato a favore della vita, contro la forma. O meglio, contro la *guarnizione*, simbolo dell'assoggettamento delle cose a un principio formale. Il decorativismo fine '800 come i nuovi sistemi chiusi, *Bauhaus, neue bauen*, vengono letti in questa chiave come sistemi arbitrari per non dire coercitivi, che equivocando arbitrarietà con libertà, tentano, a torto, di divenire espressione di quest'ultima.

*«Chi voglia fare cose vive deve accettare tutto ciò che oggi è vivo, lo spirito del tempo, con il suo sentimentalismo ed il suo cattivo gusto, tutto quanto è vivo e sentito. L'ammettere la poliedricità del nostro mondo e riconoscere i valori molto comprensibili del sentimento sono aspetti che appartengono alla base della vita moderna e del suo simbolo, la moderna architettura.»*²



Alla fine, l'arte della gente non l'arte per la gente. L'idea che l'architettura difficilmente potrà insegnare a vivere e che nelle tempeste morali che gli uomini sanno risvegliare, le zone del bene e del male sono paradossalmente più vuote di quelle poste tra il bene ed il male.

La casa

Se Adolf Loos, *giocando a scacchi nel cubo*, aveva indicato una via in cui la forma non è preesistente, né una morfologia generale, Frank con toni meno accesi, ripercorre le questioni alla base dell'opera loosiana: lo stile, il rapporto tra oggetto e identità, la distinzione tra opera d'arte e oggetto d'uso, tra architettura e mestiere. Perseguendo la definizione di un ordine complesso, policentrico, ottenuto per stratificazione di motivi e di sensi, sviluppato dalle ragioni particolari intrinseche al progetto, che si definisce nel tempo, come raccolta e coincidenza con la casualità nascosta degli eventi.

«Non esiste un punto di vista unitario, ciò che vogliamo recuperare è un'indispensabile distanza dai modelli che ci condizionano, per forza di cose individuali, che ci hanno tolto ogni facoltà di discernimento e che riducendo ogni cosa a sistema, soffocano la vita sotto il peso delle pietre e delle forme.»³

«Oggi non è il momento per creare la forma nuova, per porre delle regole, in un'epoca di disuguaglianze quale la nostra, un simile risultato può essere solo apparente, cioè simulato, e la sua forma non può identificarsi con un contenuto [...] perciò tutto quello che accade nel settore dell'architettura moderna è vecchia arte applicata modernizzata. Uno dei compiti più facilmente comprensibili ed essenziali del nostro tempo è quello di distruggere le forme. Noi stiamo distruggendo la forma da almeno cento anni, poiché tutte le copie in stile XIX secolo, sono state sostanzialmente un lavoro

distruittivo, che ci ha dato il coraggio della nostra volontà.»⁴

A partire dagli anni Venti, alternando la progettazione di case monofamiliari a quelle di mobili, oggetti d'uso, tessuti e rivestimenti, Frank traduce la stereometrica paratassi del *Raumplan* loosiano in una modellazione attiva e labirintica, sensuale e disinibita, più aptica che tettonica, in grado di inglobare interno ed esterno, concavo e convesso, spazio e movimento.

Nella casa Cleason, 1926, il movimento ascensionale spiraliforme, genera locali e spazi aperti.

La casa per Wien XIII è tutta compresa tra una loggia coperta e un grande *solarium*, rispettivamente punto di arrivo e partenza, di un percorso che pone tutti gli ambienti in relazione tra loro.

Nel disegno di una casa con terrazze al sole, è l'aria stessa a farsi edificio, stabilendo la predominanza dell'affaccio sulla naturale scansione e sovrapposizione degli spazi e degli elementi strutturali.

La casa come via e come piazza, *Haus in der Wenzelgasse*, facendosi molteplicità di microcosmi, ognuno dei quali identificato da propri e differenti attributi topologici, sonda i legami complessi con l'ambiente, contraddicendo del positivismo modernista, l'ordine, la scalarità, la ripetizione, l'estensibilità del modello, la presunta oggettività. Nel suo stesso definirsi indica il superamento del limite tra pubblico e privato, la compresenza necessaria, il reciproco co-appartenersi di dentro e fuori, materiale ed astratto, tempo e luogo, in uno spazio, la cui condizione di relatività contiene il seme di una concezione in cui l'architettura non dispone della vita e delle forme in base ad una progettualità manipolante, ma si limita ad accogliere ogni singolo evento, anche banalmente estetico.

Concezione che ritorna e si dispiega ulteriormente nei progetti dedicati a Dagmar Grill e Trude Waehner, nei quali elementi semplici, muri, pilastri, terrazze, avvolgono e dischiudono lo spazio del quotidiano, lasciando riaffiorare, nella loro forma cristallizzata e frammentaria, *il vallo, il*

recinto, il focolare, la parete, la coperta. Gli archetipi, come enunciati non intenzionali di un'essenza del mondo.

Case dal volto imperfetto e dall'espressione mutevole che si configura semplicemente, amplificando e/o riducendo il suono delle singole componenti, sottolineando il sovrapporsi e lo svolgersi delle aggregazioni spaziali interne che, a loro volta, si concretizzano dall'empatia stabilita con le umane necessità di gioia e dolore, accoglienza e conforto, ozio e azione, piacere e bellezza, silenzio, racconto e spiritualità, che attraversano, con noi, lo spazio domestico.

Case di carta, amichevoli note, con cui indicare la costruzione necessaria di altre ragioni, l'urgenza di un diverso "stare" in rapporto con le cose e con il mondo.

«Via con gli stili storici, via con l'equilibrio arte-industria, via con tutti i sistemi divenuti popolari sotto il nome di funzionalismo, a questo mio sistema vorrei dare un nome, seguendo la moda del nostro tempo, vorrei chiamarlo Akzidentismus, e voglio dire con ciò, che noi dobbiamo formare il nostro ambiente, come fosse nato per caso.»⁵

Akzidentismus

La scoperta progressiva di una matrice di incertezza, complessità, casualità e di disordine che si celano nelle pieghe di una realtà che fino alla metà del Novecento si è ritenuto poter ricondurre ad un'unica formula, ci rimanda oggi, nella simbiosi bio-tecnologica, ancora al corpo, al nostro corpo, inteso come portatore di una conoscenza più ampia di quella consapevole che la scienza ha sin qui estrinsecato. Conoscenza che se da un lato vede la tecnologia come inaggirabile produttrice di cultura, richiama con sé gli elementi primari dell'azione e dell'esperienza: *spazio, tempo, suono, colore, l'amore di una madre verso il figlio.* Indicando la direzione di un'unità del sapere quale era forse solo all'inizio della nostra storia.⁶

E, caso sarà che in molti disegni di Frank appaiano deliziosi ramoscelli di fiori di ciliegio.

Com'è noto, questi rappresentano nell'arte e nella cultura giapponese un simbolo antichissimo, attraverso il quale costante è il riferimento alla bellezza, al profumo, alla durata, come ad un'unica cosa.

Il fiore di ciliegio, in quella tradizione, era vita che muore, per rendere il seme alla terra e ad un nuovo ciclo vitale. Come vita che muore è l'accidentalismo di Josef Frank, cui è affidata l'attesa di un nuovo germoglio.

Note

- 1 Josef Frank, *Akzidentismus*, 1958.
- 2 Josef Frank, *Architektur als simbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Verlag Anton Shroll&Co, Wien 1931 Loker Verlag, Wien 1981 p. 80 *Was ist modern?*
- 3 Josef Frank, *Architektur als simbol*, p. 144, *Transparenz*.
- 4 Josef Frank, *Architektur als simbol*, p. 179, *Zerstörung Der Form*.
- 5 Josef Frank, *Akzidentismus*, 1958.
- 6 Giuseppe O. Longo, *Uomo e tecnologia, una simbiosi problematica*, EUT, Trieste 2006.

Cosmogonie

Venezia, aprile 1988

Ho imparato molto presto che tra trame e orditi possono
celarsi mondi e che l'ornamento
quando non è vuoto disegno, styling
può renderli espliciti.
Per questo
pur sapendo poco o nulla dei BUCHOONG, dei NGEENDE
degli SHOOWA
le stuoie del regno di KUBA hanno attratto i miei sensi:
tutti i sensi.

In quelle stuoie ho visto le mappe di un certo dimorare
presso le cose, ascoltato il rumore del vuoto e l'intrecciarsi
terribile del tempo, riassaporato l'odore della terra e quel
gusto vegetale che la pervade all'alternarsi delle stagioni.
Con le dita ho attraversato superfici vellutate e chiare
geometrie,
per poi perdermi in una foresta di simboli;
lontana dai territori del valore
eppure
così vicina a noi, alla nostra carne
al nostro corpo
ai nostri corpi.

“Vita Activa”

In memoria

Trieste, gennaio 2012

Sapeva distinguere al tatto le migliori stoffe e ritrovare tra mille, un sapore, un'essenza.

La sua naturale inclinazione alla bellezza gli consentiva di coglierla nella dignità del tempio come nella più povera delle stamberghe. Sapeva ridere e sorridere di sé, non tratteneva la commozione. Il senso delle cose era per lui nella varietà, in quelle trame sottili che potevano formarsi accidentalmente, per analogia o per diretta interpolazione. Per lui, il senso della vita era la vita stessa. Allontanatosi dal passato, continuava a guardarne il volto, a sentirne il respiro.

Introduzione

Nel tempo di Internet, il motore di ricerca più importante del pianeta, Google, ha reso omaggio, apponendo al proprio logo un'icona derivata da motivi tessili, all'architetto viennese Josef Frank, a centoventicinque anni dalla nascita e quarantatré dalla morte.

Il nome di Frank ha potuto così godere del *«più raro e meno ambito tra i premi che fama elargisce»*: la fama postuma.

Una fama, come scriveva Hannah Arendt, né commerciale, né remunerativa, stante il fatto che: *«colui o colei che tanto ha fatto per meritarsela non c'è e dunque essa non è in vendita»*.

Oltre a godere del meno ambito dei premi, Frank è stato omaggiato in molte biografie che seguono l'evento, come maestro del design svedese, antesignano di Ikea e produzioni low-cost, in tale anticipo sui tempi da lasciare direttamente a noi, a centoventicinque anni dalla nascita e quarantatré dalla morte, l'opportunità di apprezzarne l'opera e il pensiero.

Malgrado le incursioni veloci, oggi consentite nel passato, e quel mare di informazioni che riporta a noi ogni cosa, il percorso di Frank resta comunque ben inscritto, e non potrebbe essere diversamente, nel suo di tempo, che è poi quello dell'architettura moderna e dei così detti "maestri della nuova architettura". Tempo in cui l'ottimismo derivante dallo sviluppo tecnologico scientifico, incontra lo spettro, a lungo covato, di un mondo senza senso, organizzato e razionalizzato al punto da trovare riscontro immediato nella distruzione, nella guerra.

Successiva di una quindicina d'anni a quella di Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Peter Behrens e Heinrich Tessenow, coeva a quella di Asplund, Lewerentz, Neutra, Schindler, Meyer ed Hilberseimer, oltre che naturalmente di Mies, Gropius e Le Corbusier, la vicenda di Frank attraversa dunque, nella sua singolarità, la prima metà del Novecento e, tra le contraddizioni del secolo breve, si dipana.

Mi sono spesso interrogato sulle ragioni di detta singolarità. Pensando alla carica redentrice, con l'esclusione di pochi, che ha caratterizzato l'architettura moderna, tutta impegnata a mitizzare il rapporto, insieme al "nuovo", con la macchina, l'industria e la politica riformista, la risposta pare persino scontata e non riguarda certo l'ornamento, la funzione, lo stile classico, i nuovi materiali, ma la difesa strenua dell'architettura dell'uomo contro ogni semplificazione, ogni utopia serva del potere.

A fronte dei *rappel à l'ordre*, dei manifesti e dei proclami futuristi, dell'ingegneria sociale e delle buone intenzioni, Frank guarda alla deposizione dei valori simbolici, all'irruzione nella vita delle persone, della mistica della macchina e, comunque, a quel nemico – come per Adolf Loos – inafferrabile «*rappresentato dalla stupidità e dalla non comprensione della fine delle cose*».¹

«Il meravigliarsi di fronte alle fabbriche gigantesche, alle macchine imponenti, ai giganti dell'aria e alle enormi locomotive è senz'altro un'ammirazione, nel vecchio senso della parola; ma io ritengo che

una locomotiva sarebbe essenzialmente più degna di nota se fosse grande come una nocciolina.»

«Il pensiero dell'uomo come centro del mondo, oggi dell'europeo come centro dell'umanità, è talmente esaltato che quella natura, un tempo temuta, serve ora, in misura sempre maggiore, se non unicamente, come terreno da depredare.»

«Quale sia lo scopo di una casa non può purtroppo essere esprimibile a parole. Non è fatta per cucinare, mangiare, lavorare, dormire, ma per abitare. Tra i concetti di cucinare, mangiare, lavorare, dormire e il concetto di abitare c'è di mezzo quello a cui diamo il nome di architettura.»²

Rileggere oggi, a centoventicinque anni dalla nascita e quarantatré dalla morte, alcuni scritti di Frank, risulta persino commovente e qualifica la definita singolarità del personaggio come palese eccentricità. Un'eccentricità che, lungi dal compiacersi di se stessa e dal venire ricercata, assume quasi l'irreversibilità di un evento naturale.

Frank, da ebreo perfettamente integrato, coltiva progressivamente la sua "differenza", alla quale si accompagnano qualità come lo humor, l'intelligenza disinteressata, la solidarietà, la noncuranza, un non essere mai al passo, in definitiva una marginalità, che misura con la distanza dagli allineati una ineffabile arte della prossimità.

«Negli anni trenta, in Germania ed in Europa, quelli che erano prossimi, a volte amici, sono stati definiti da due cose nuove: un pezzo di stoffa su cui si posava l'occhio e una categoria che attraversava il pensiero quando lo si volgeva loro. Non erano più i «vicini», diventarono gli ebrei.»³

E già negli anni Trenta la cura del "vicino" è, per Frank, tutto. Un mobile, una stoffa, un candelabro, un tappeto, una parete, un pavimento, così come una porta, un camino, uno sgabello, una sedia, sono, come l'Architettura stessa, non

utiles ma cose semplicemente umane, analoghe del corpo, variabili come il respiro, una sequenza ritmica, un battito d'ali. Motivi che sfuggono alla logica del tempo, liberando, come scriveva Bloch, «*impulsi del divenire ancora racchiusi nel già divenuto*», contenuti di verità che illuminano, per un istante, il nostro stare al mondo.

Haus und Garten, Werkbund e CIAM, Siedlung, Höfe e Weissenhof. Vienna, Berlino, Stoccolma, New York e ancora Stoccolma. Europa e America. Rappresentano i punti di stazione di un percorso, spesso obbligato, fatto di permanenze, transiti, abbandoni repentini. Dove comunque decisiva rimane una visione del mondo con occhio disincantato ed allo stesso tempo stupito, che non trascura, né si nasconde, la gravità dei fatti che ci legano alla terra.

Nei transiti, nei passaggi è ancora l'architettura. Un fare che ricomincia continuamente daccapo, non a partire dal nulla, ma da un poco con cui costruire.

Quel poco che resta, liberato dal potere e dalla sua geometria, dai confini rigidi e dalle ideologie, lasciando spazio a ciò che deve venire: alla giustizia, all'evento, all'imprevisto, al quotidiano, all'inaggirabile varietà degli atti e delle azioni.

«L'unica arte figurativa che non si nasconde alla collettività è l'architettura, essa perciò costituisce una notevole parte della nostra vita. È fruibile senza il minimo sforzo, sta sulla via e parla agli uomini come un tempo parlavano i filosofi ed è anche necessaria.

[...] la possibilità di collegamento dell'architettura non solo con le necessità, ma anche con tutti i simboli del nostro tempo e della vita, l'ha resa, più di ogni altra espressione artistica, simbolo di essi.»⁴

«Dobbiamo innanzitutto capire ciò che non vogliamo, ciò che ci è estraneo o che ci piace solamente, quali siano le abitudini e le trascuratezze usuali e quale sia quella tradizione che noi sentiamo ancora viva. [...] solo allora



tutti coloro che considerano l'arte e i suoi simboli un lusso per i potenti, capiranno che l'arte può diventare di nuovo un'esigenza, come lo era un tempo quando univa popoli e ceti.»⁵

Un'arte di tutti, non per tutti. Un'arte orizzontale che Frank aveva cercato guardando ad Oriente e tra i recessi della tradizione, nell'arte greca e nella perfezione dell'utensile di cui la mano è divenuta parte.

«*La mano* – ha detto Leroi-Gourhan – *non è solo esecutrice di attività decise dalla testa. Il processo è circolare: nell'evoluzione della specie umana è stata anche la mano a promuovere lo sviluppo del cervello, non solo viceversa.*» Secondo Jung, non è solo il pensiero a guidare le sensazioni tattili, è anche la sensazione a produrre pensiero. Ecco che la vicinanza non è solo argine naturale a protezione del sentimento, ma anche pensiero che si sviluppa dalla sensazione, dove in gioco con i sensi è l'uomo e tutto il corpo, tutta la sua possibilità di agire e reagire, di interloquire con l'uno, di avvertire la presenza dell'"altro".

Legare, annodare, collegare, incrociare, connettere, cucire, sono da sempre atti della mano, azioni che uniscono sul comune terreno della superficie, architettura e tessitura. Arte e abilità, che rimandando l'una all'altra, riportano su di un piano variegato e plurimo l'offerta generosa di luogo, spazio, riparo, conforto, casa, cui è comunque sottesa l'azione di Frank.

Apollo, 1940, Dehli, 1943, La Plata, 1943, Terrazzo, 1943, Celotoucaulis, 1937, che seguono di pochi anni, Zodiaken, 1936, Anakreon, 1948, Labitynth, 1930, Seegras, 1925, Sweet, 1925, e Mistral, 1920, sono i nomi attribuiti ai suoi intrecci più belli, alle stoffe "da abitare", realizzate artigianalmente per Svenskt Tehn. Stoffe, che nell'organica compenetrazione di campo e disegno, ordito e figura, richiamano, attraverso il racconto, quel volto "cosmetico" che è fisionomia delle cose così come sono, del ciò che è presente, che è qui, che ci tocca.

Così casa e tappeto, con tutti i distinguo del caso, possono non far differenza, sedia e sgabello, insieme all'impronta

dell'uomo, restituire una tettonica che altro è, “dal cubo su cui ci si può anche sedere”, del cosiddetto design del prodotto industriale.

«Frank a Trude Waehner: Ho qui una rivista di Copenhagen in cui vengono mostrate un paio di cose mie ed in cui si legge: di Josef Frank si vedono alcuni mobili, particolari e ricchi di stile, i primi con una forma delicata, molto delicata, che verranno introdotti in Svezia. Così con gran rammarico penso a quella sedia che si rompe continuamente e che da più di quattro anni mi propongo di far riparare...»

Ecco! Lo stile delicato del design svedese.

Nel rammarico per quella sedia che si rompe continuamente e si trascura di riparare, o non si può riparare, è l'evidenza della fragilità delle cose e dell'esposizione alla rovina che è del mondo.

Quel mondo prolifico di diversità il cui volto può trasformarsi, e si trasforma, in monotonia, uniformità. Dove la forma, senza più anima diventa formalismo, conformismo, univocità senza lucentezza, senza corpo, senza figura, senza *con-texto*.

Non più prossimo a niente: “*universal style*”.

«Lo sviluppo attuale dell'architettura dipende principalmente dalla moda, così come dalla scomparsa della tradizione e dell'artigianato, che sopravvive solo come decorazione. Credo anche che tutta l'arte stia andando verso la sua fine».

«Ogni oggetto prodotto, riceve la sua forma dal freddo compromesso tra utilizzo e commercializzazione. Viene decorato o lasciato senza decorazione per innalzarne il prezzo e soddisfare così le esigenze imposte dalle direzioni cangianti delle mode.»

«L'architettura è a un bivio: diventare una tecnica oppure qualcosa che appartiene all'ambito della scultura.»

Lontano dall'America, e in fondo dall'Europa, Frank sceglie alla fine di non partecipare.

Non pubblica le lezioni tenute alla New School for Social Research, i cui interrogativi:

What is tradition?

What is constructive?

What is practical?

What is non-objective?

What is modern?

What is individualism?

devono esser risultati quantomeno esotici ad un uditorio di gentili signore, sei per la precisione, forse più interessate al *tricotage* che al ruolo dell'arte nel dopoguerra e/o alla rivalutazione dell'umana architettura.

Diversamente dagli ex Pionieri, ormai veterani, dunque non fa scuola, né è chiamato a farla, in America quanto in Europa.

Pensando ai nessi "Accidentali" che uniscono le cose, continuerà, poeticamente, ad elaborare le sue case tessili, a mettere in opera tessiture abitabili.

Sapendo bene, come scriveva Kafka, *«che le sirene hanno un'arma ancor più fatale del proprio canto»*: il loro silenzio.

Questi fantasmi

Trieste, febbraio 2012

Alla nozione di tipo rispolverata in Italia negli anni '60-'70 del Novecento, era affidato, in quegli anni, il superamento del cosiddetto "modernismo ingenuo". Dove l'ingenuo stava per un'interpretazione della tecnica e quindi della tecnica architettonica, che in nome della libertà e del divenire della vita, voltava definitivamente le spalle al passato nel tentativo di dimenticarlo, se non eliminarlo e/o distruggerlo completamente. Anche a fronte di un conservatorismo regressivo, che al contrario si prefiggeva non solo di salvaguardarne le vestigia, ma in definitiva di tornare al passato, seguendo il principio che nulla si sarebbe dovuto perdere della sua cosiddetta ricchezza.

In quegli anni, negli anni '60-'70 del Novecento appunto, era chiaro che il modo migliore per non affrancarsi dal passato era dimenticarlo, come chiara, almeno così sembrava, era l'idea che l'autentico superamento, ne richiedesse non solo il rispetto ma una conoscenza sincera e approfondita. L'architettura della città, dove la città era intesa come cosa umana per eccellenza, aveva inquadrato senza equivoci la questione e Aldo Rossi, che ne era autore, allontanatosi subito dal pericolo di una visione meccanicista, aveva trasposto nel concetto di invarianza, la ragione di uno scavo condotto non allo scopo di contribuire al rinnovamento di epoche estinte, ma nella convinzione che *«benché i viventi siano soggetti alla rovina del tempo, il processo di decadimento è contemporaneamente un processo di cristallizzazione di certe forme»* che possono, così depurate, essere ricondotte al mondo dei vivi *«quali frammenti di pensiero, cose ricche e strane e forse addirittura eterni Urphädnomene»*¹, fenomeni archetipici.

Rossi, insieme al tipo che è *«costante e si presenta con caratteristiche di necessità»* incontrava così il *«paradigma di un'architettura che si trasforma nel tempo conservando spazi immensi e delicatezze di soluzione»*, costitutiva di quelle città *«che anche se durano secoli sono, in realtà, grandi accampamenti di vivi e di morti dove restano alcuni elementi come segnali, simboli, avvertimenti.»*

Dove il tempo dell'architettura non è già *«nella sua duplice natura di luce ed ombra o di invecchiamento delle cose, ma si pone come un tempo disastroso che si riprende le cose»*.²

Ah, il tempo!

È noto che inseguire le forme dell'architettura non è altro che inseguire il tempo.

Ed è palese che se non esistono forme stabili, non può esistere la forma, e non esiste, né può assolutamente esistere, architettura.

Dopo quegli anni, del tempo, così come dello spazio, della forma, dei simboli, della materia, se n'è celebrata più volte la sparizione riportando, lentamente quanto inesorabilmente, tutto in superficie, sulla superficie.

«Viaggiamo velocemente e fermandoci poco – fa dire Baricco ai suoi barbari – ascoltiamo frammenti e mai tutto, scriviamo nei telefoni, non ci sposiamo per sempre, guardiamo il cinema senza più entrare nei cinema, ascoltiamo reading in rete invece che leggere libri, facciamo lente code per mangiare al fast food, e tutto questo andare senza radici e senza peso, genera tuttavia una vita che ci deve apparire estremamente sensata e bella se con tanta urgenza e passione ci preoccupiamo, come mai nessuno prima di noi nella storia del genere umano, di salvare il pianeta, di coltivare la pace, di allungare la vita, di tutelare i più deboli [...] In tempi che ci piace immaginare civili, bruciavano le biblioteche o le streghe, usavano il Partenone come deposito di

esplosivi, schiacciavano vite come mosche, nella follia delle guerre, e spazzavano via popoli interi per farsi un po' di spazio.»

Erano spesso persone che adoravano la profondità. La superficie è tutto, e in essa è scritto il senso. Meglio: in essa siamo capaci di tracciare un senso.

Ritrovando il lato sano di ogni barbarie, Baricco distingueva questa dall'imbarbarimento, in cui ampiamente navighiamo.

Dove la potenza della trasformazione e il campo di possibilità che da questa viene, sconta nella devastazione del presente, il fisiologico disfarsi di una civiltà: nell'ignoranza, nell'oblio, nella stanchezza di un tempo, in cui l'invarianza sembra un fastidioso impiccio all'agile scivolare in superficie, nostro e di un'architettura "mutante" e mutata: in immagine, membrana, involucro, supporto; mediatico, informatico, comunicativo, pubblicitario e/o auto pubblicitario, che, con l'immediatezza rincorre l'istantaneità, l'ubiquità, la liquidità, naturalmente intesa nel senso duplice di elemento e soprattutto di valore:

«Finalmente gli edifici potranno diventare animali, con parti gonfiabili e tubi idraulici e con un piccolo, quanto economico, motore elettrico, potranno crescere e rimpicciolirsi, diventare diversi, diventare migliori». Già con la sua *Instant City*, 1967, Peter Cook descriveva un'architettura, non solo mobile, ma, nella "società dello spettacolo," pronta ad una fruizione massificata e di massa, dalla quale insieme alla scena fissa, si allontanava l'uomo, l'essere, l'individuo, nonché il suo riflesso: l'architettura appunto!

«L'uomo deve reinventare se stesso e deve inventarsi una vita che gli conceda la possibilità di scegliere e digerire i propri consumi. Noi pensiamo i nostri progetti come oggetti di consumo»³ diceva Archigram e di fatto il nostro Cook.

In sostanza, l'architettura che diventa design ed il design divenuto poi architettura, erano già nelle corde di quelle visioni, insieme all'annullamento di scala e misura, che come *Pop* insegna, consente ad una capocchia di spillo di

divenire monumento, e a noi, di abitare agevolmente un frullatore, e solo dopo con più ponderazione, una capsula, un modulo, un container, uno *show-room*, una tenda o una bolla, una delle tante, al cui interno si sognava da bambini di poter volare.

L'impronta, il calco, il tipo, il modello.

Il tempo, lo spazio, la forma, la scala, la misura.

Questi fantasmi!

Che si agitano da quando il firmamento si è riempito «*con l'elevazione alle stelle del desiderio personale*»⁴, non devono aver turbato più di tanto i sonni di padre Werner, le cui azioni seguono fili verticali che conducono ancora in alto, alla mano che unifica e accoglie.

Quella di Dio naturalmente.

Il cui umile servitore, interpretandone la volontà, dispone con certezza, misura e competenza, mettendo in gioco Euritmia, Simmetria, Ordine, Centralità, Decenza ed Elevazione. Imperturbabile, l'architetto frate, confida ancora nella *Teknè*, rendendo lode, anche alla materia fluida, che gli consente, una volta armata, di tradurre l'autosufficienza necessaria in segno proteso verso la volta celeste, senza venir meno con questo ad un naturale accordo col paesaggio. Mentre Loos completa a Vienna Michaelerhaus, e Karl Kraus, sempre a Vienna, mette in scena l'apocalisse, «*la fine dell'umanità*».

Werner, anno di grazia 1912, dà compimento alla sua costruzione.

Giusto in tempo per metterne alla prova la *Firmitas*, facile bersaglio com'è l'edificio di un prossimo divenuto nemico, "il nemico", e di un macchinario bellico che, pure, il pensiero calcolante sa porre in essere.

Al di là dei passaggi e dei revival successivi, che dall'astratto andranno in pittura all'informale, alla tela bianca, lacerata e poi bruciata, ed in architettura fino alla condizione minima del *curtain wall*, per poi ricominciare con la rivisitazione *post* del passato.

Con *Guernica*, 1937, la carica provocatoria e redentrice del movimento moderno è già sopita e con questa gli slogan assertivi che con la macchina mitizzavano il rapporto con l'industria, con un futuro funzionale e funzionante, dunque migliore.

Su di una tela – 783cm × 351cm – grande, ma non infinita, Picasso, dopo aver “sfigurato il passato”, riporta il dolore degli inermi e con la tragedia greca, la pittura tutta, da Altamira al mosaico romano, da Raffaello a Goya. E con l'arte di tutti, il valore della testimonianza in un mondo che ha perso definitivamente il suo incanto.

Per quanti “stranieri al passato” viaggiano oggi velocemente fermandosi poco, Picasso potrebbe anche non essere mai esistito e *Guernica* a sua volta risultare non più che il nome esotico di una fanciulla. Ma quei corpi di uomini e animali tradotti in segni, simboli e iscrizioni, testimoniano un reale che comunque persiste, anche nell'isolamento dell'uomo dall'umano.

Così, fossili sopravvissuti alla profanazione, alla secolarizzazione, inerti solo all'apparenza, offrono un'apertura impregiudicata che va al di là di qualsiasi utilitarismo.

Un senso di incertezza che ridicolizza il dato anodino; la singolarità di un'esperienza che, nel mondo in cui ci è dato vivere – quello dell'intelligenza artificiale e delle biotecnologie, della comunicazione veloce e di internet – ci corrisponde, ci appartiene.

Continua, senza nostalgie per la dimensione laica della casa, ad appartenerci.⁵

Sarà pure un caso che l'architettura la si continui ad insegnare in chiese sconsecrate, ex conventi, ex seminari, ex opifici, ex manicomi.

Ex ex ex.

Lì, certe presenze, testimoniano il paradossale “lontano prossimo” di spazi in cui non siamo mai stati, ma che ci sembrano noti, conosciuti da sempre. Quelli che al di là della superficie si intravedono nel dorso delle cose. Dove un dettaglio può ancora svelare un mondo, nascondere un universo.



Jim '84

Trieste, febbraio 2020

All'epoca, avevo cominciato a lavorare a un numero di *Architectural Design* dal titolo *The school of Venice*. Lo I.U.A.V. faceva "scuola" e Venezia oltre che "laboratorio politico" era un pullulare di idee, contrasti e sperimentazioni, «luogo degli artisti» come riporterà in effigie la Biennale del 1988. Con Oswald, Oswald Zoeggeler, condividevamo lezioni, studenti e lunghe camminate, momenti di gradevole conversazione, nutrita, così come lui, da lunghi silenzi e compassata ironia. A Londra aveva lavorato con James Stirling, Denys Lasdun e da Cubitt & Partners, poi ad Amsterdam con Wilhelm Holzbauer, il che lo allontanava dalla "tendenza" e lo avvicinava alle mie "inquietudini teoriche" di allora.

Tra un silenzio e l'altro il racconto senza mitologie di una *Swinging London* che io avevo solo immaginato attraverso Archigram, *Blow-Up*, e "Rolling Stone", e, in quel contesto, dell'incontro "siderale" con Peter Cook che poi l'aveva spinto ad andare da Stirling.

«La prossima settimana Jim, che ho sentito di recente, sarà a Venezia: potremmo vederlo e, se vuoi, chiedergli di improvvisare una piccola lezione al corso: «*No problem, it's easy.*»» La risposta non poteva che essere altrettanto *easy*, e lo fu: «Ok Oswald!»

Alvar Aalto medal 1977, RIBA Royal Gold Medal 1980, Pritzker Prize 1981, Sir James Frazer Stirling ci attendeva, a distanza di non più di una settimana, nel giardino della Pensione Accademia dove amava risiedere nei suoi brevi soggiorni veneziani.

Camicia verde, cravatta blu, pantalone scuro, ai piedi le

immancabili Clarks; la *mise* di ordinanza si completava con un calzino viola perfettamente in sintonia con l'ambiente floreale. Insieme a lui la moglie Mary – Mary Shand per le cronache, figlia di Sybil Mary Sisson e figliastra di P. Morton Shand.

«Hello Oswald, are you with your friend Giovanni?»

«Hello Mary, Hello Jim. How are you?»

«Well, very well, I'm just a little fat.»

Continua poi Mary rivolgendosi a Oswald: *«He certainly cannot boast the line of when he was a young paratrooper, after all time has passed.»* Oh, non può certo vantare la linea di quand'era un giovane paracadutista, in fondo è passato del tempo.

L'inizio era sicuramente dei migliori, tale, dopo presentazioni e saluti incrociati, da anticipare le schermaglie e le sottolineature sagaci che si sarebbero susseguite senza soluzione di continuità, in una due giorni quantomeno singolare, per non dire memorabile, che andava ad aprirsi con una passeggiata da veri turisti in direzione San Marco.

Con Oswald avevamo concordato un percorso agevole e per dovere di ospitalità una visita alla Querini Stampalia, che avrebbe potuto interessare gli ospiti.

Non fu così. Jim declinò con gentilezza l'invito dicendo che avrebbe preferito Rialto e in conclusione un the con pasticcini al caffè Florian. Naturalmente cambiammo programma e nel farlo pensavo tra me e me a un particolare trasporto di lui e Mary per l'opera di Antonio da Ponte, ai 12000 pali usati nella costruzione della fabbrica, ai 28 metri di luce dell'arcata, all'invenzione delle 27 botteghe e a quel coagulo di architettura e di storie che il ponte-simbolo rappresentava e ancora esibiva a residenti e gitanti.

Fui presto portato a ben altre considerazioni.

Mano a mano che procedevamo nel cammino l'attenzione di Jim era infatti totalmente carpitata dall'esposizione di prodotti alimentari. Sorrideva divertito di fronte alla variera di formaggi, salumi, dolci e insaccati, senza disdegnare vini,

frutta, ed altre derrate. A fronte delle quali estraeva la sua piccola Minox e ne immortalava l'esposizione.

«*Beautiful frame – ripeteva – Extraordinary variety!*»

L'apoteosi all'Erberia, da Aliani se non ricordo male, dove facevano mostra di sé due mortadelle extralarge pronte all'assaggio.

Lì, una lunga sosta dove alle riprese di rito si unirono approfondimenti di vario genere su *erbaria*, *naranseria*, *pescaria*, e *beccaria*, su quella parte di Venezia con le rive più alte dove intrigava molto che, al tempo, tra magazzini e uffici si macellassero bestie di ogni tipo: bovini, ovini, volatili, e che il tutto non escludesse divertimenti libertini ancora testimoniati da fondamenta *de la Stua* e da una toponomastica che maldestramente cercavamo di tradurre. Così di traduzione in traduzione arrivammo alla meta e dunque al caffè Florian dove con la cortesia affettata di sempre ci fecero accomodare.

No! Niente da fare, il posto non era gradito. Jim, rimasto in piedi, aggrottando le sopracciglia impaziente, sembrava con lo sguardo interrogare la sala in cerca di qualcosa. Oswald, diversamente da me, afferrò immediatamente la situazione e rivolgendosi al cameriere con deciso piglio teutonico, indicò un ambito preciso del locale: la sala degli uomini illustri! E in quella un punto particolare che faceva capo a una seduta resa nell'immediato disponibile.

Ci accomodammo, io di fronte a Stirling, e solo a quel punto si rese evidente l'arcano: la seduta era in corrispondenza del ritratto di Andrea Palladio, con il conforto del quale Jim prese comodamente posto, e alla fine delle peripezie occorse, benvenuto fu il the. Che, malgrado gli sguardi non proprio accondiscendenti di Mary, potemmo gustare, senza limitazione alcuna di baci di gondola, spumiglie e pasticcini.

Il giorno successivo, l'*impasse* in entrata del Florian sembrava già svanita, classificata e archiviata serenamente come un piccolo capriccio, un'impennata di vanità, se vogliamo anche legittima considerato il medagliere del nostro. Ed ecco, in apertura di lezione, questa volta a tutto schermo, riapparire il ritratto da giovane di Andrea Palladio.

Sembrava una curiosa coincidenza, ma non lo era affatto: a partire da quell'immagine tornava la Venezia del giorno prima tragiurata dalla pittura di Vittore Carpaccio e con questa lo svolgersi di un intreccio complesso che dal *Sogno di sant'Orsola* attraverso il richiamo alla pittura fiamminga – Van der Weyden piuttosto che Van Eyck – approdava ad Hogarth, Reynolds e Turner e al neoclassicismo di Adam e Nash senza trascurare Hawksmoor, Soane e la saga neopalladiana che fa capo ad Inigo Jones.

Nel momento di un richiamo persino imbarazzante per quanto epidermico e scomposto alla “presenza del passato”, a voce bassa, tra le righe, in un silenzio fattosi via via sempre più denso, veniva restituita in punta di piedi una straordinaria attenzione al presente, alla lingua, alle arti, all'Architettura, né sua né riferita agli stereotipi dell'ultima ora, e a noi che, a quel punto era del tutto evidente, eravamo stati inconsapevoli protagonisti, il giorno prima, della messa a punto di un congegno retorico buono per il giorno successivo.

Latore nel riconoscere «*il quotidiano come impenetrabile e l'impenetrabile come quotidiano*» di un messaggio del tutto esplicito, secondo il quale l'Artista – e penso si ritenesse tale, e tale io ancora lo ritengo – «*cammina là dove lo spirito soffia*», lo soffia.

The artist walks where the spirit blows him.



La fine del classico

Venezia, ottobre 1986

Peter Eisenman, si sa, non usa mezzi termini; i suoi scritti per quanto labirintici hanno sempre un tono secco, spesso perentorio, come perentorio risulta il titolo che ne raccoglie alcuni: LA FINE DEL CLASSICO appunto, sottotitolato, solo in seconda pagina, “ed altri scritti”. Scritti altri che sono poi:

Post-Funzionalismo

La rappresentazione del dubbio: nel segno del segno

La rappresentazione del limite.

Scritto di non-architettura

La città degli scavi artificiali

La futilità degli oggetti.

La decomposizione e i processi delle differenze

La fine del Classico.

La fine dell’Inizio, la fine della Fine

L’Inizio, la Fine e ancora l’Inizio

A parte i giochi di parole, facili nello scorrere i titoli ricomposti secondo una sequenza logica e cronologica, un decennio di lavoro per formalizzare la necessità e i modi del superamento di una condizione “malgrado tutto” tardo-umanista: per prendere le distanze di una modernità divenuta questione “sartoriale” e guardare poi con sospetto una “post-modernità” allegra e caricaturale. Trovando approdo, se di approdo si può parlare, sulle spiagge di un “testualismo” di derivazione *Yale Critics* senza escludere certe assonanze col tafuriano “progetto di crisi”. Un viaggio certamente interessante, e non privo di emozioni, che a partire dalla messa in discussione dell’equilibrio

Forma-Funzione «verso una nuova consapevolezza della modernità in architettura» si snoda attraverso la questione della rappresentazione:

«Il modernismo, per quanto concerne un mutato rapporto soggetto-oggetto, non fu realizzato eccetto rari casi nell'architettura moderna. Ciò vale anche per le sue forme di rappresentazione. Quale potrebbe essere dunque la condizione modernista dell'oggetto architettonico da questo punto di vista? Manca a tutt'oggi una forma di rappresentazione che non consideri più l'oggetto, come la prospettiva e l'assonometria quale rappresentazione di un soggetto»

Facendo tappa, siamo ancora nel territorio della rappresentazione, sulla questione dei limiti del linguaggio disciplinare.

«Tradizionalmente in architettura ciò è stato studiato all'interno del discorso stesso (poiché questo è il modo in cui i limiti sono stati concepiti classicamente) ma è possibile che la scoperta dei limiti di una disciplina possa essere affrontata dall'esterno, cioè scoprendo quello che non è.»

Per continuare nei meandri dell'anti-memoria, dove il luogo deriva il suo ordine dal suo passato recuperato.

«L'anti-memoria è diversa dalla memoria sentimentale o nostalgica, poiché essa non richiede né cerca un passato (o un futuro). Ma essa non è neanche puro dimenticare, perché usa l'atto del dimenticare, la riduzione del proprio modello per arrivare ad un ordine suo proprio.»

Mentre già si profilano (forse con qualche forzatura) le tracce di alcuni aspetti del negativo della composizione classica, grazie alla decostruzione di una serie di edifici (palazzo

Minelli, palazzo Surian, palazzo Foscarini, la fabbrica Fino e l'edificio per appartamenti Giuliano Frigerio) usati come approssimazioni euristiche di tale sensibilità. Incontrando, una volta superate le "Fiction" della rappresentazione, della ragione, e della storia LA FINE DELL'INIZIO.

«Noi dobbiamo iniziare nel presente, senza necessariamente dare un valore al presente. Il tentativo di ricostruire l'eterno oggi, deve essere una "fiction" che riconosce il carattere di finzione del proprio compito.»

«LA FINE DELLA FINE.

La fine del classico significa anche la fine del mito della fine, come un effetto carico di valore del progresso e della direzione della storia [...] con la fine della fine, quello che era precedentemente il processo di composizione o trasformazione, cessa di essere una strategia causale, un processo di aggiunte o eliminazioni da un'origine. Al contrario il processo diventa un processo di MODIFICAZIONE (l'invenzione di un processo non dialettico, non direzionale, non orientato verso uno scopo), tattica a fine aperto piuttosto che strategia orientata verso uno scopo.»

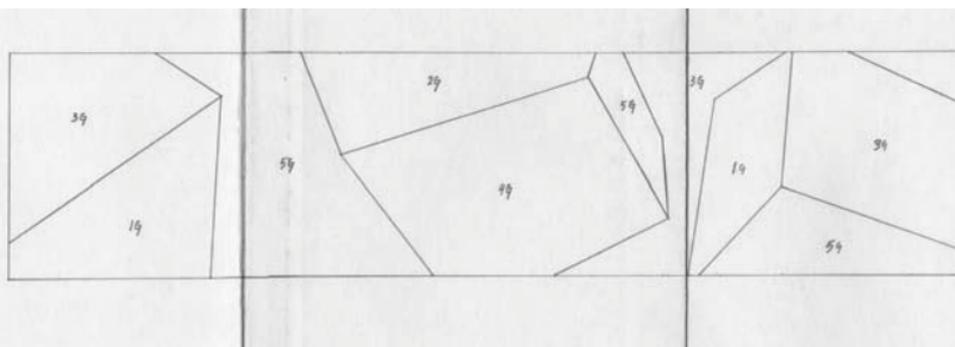
Traducibili in: origine arbitraria e/o artificiale anziché naturale, divina o universale. Architettura come scrittura in opposizione ad architettura come immagine.

E ancora categorie non compositive quali: RICORSIVITÀ, AUTOSOMIGLIANZA e DISCONTINUITÀ usate o "usabili" per tagliare tre delle condizioni stabili del discorso architettonico: PROGRAMMA, LUOGO, RAPPRESENTAZIONE, in cui il soggetto è ancora parte in causa nel recepire la retorica dell'oggetto, i significati ancora presenti e/o latenti, anche a fronte del processo "moderno" di depurazione dei segni e del passaggio, per quanto concerne le modalità di rappresentazione, dalla prospettiva all'assonometria.

Inizialmente è la casa, entità stabile per eccellenza, a

essere messa in discussione destabilizzandone il significato, neutralizzandone la memoria per giungere «*alla rivelazione che il soggetto è in dubbio*»: Casa I, costruita come un modello. Casa II, costruita per sembrare un modello Casa IV, il cui senso è dato dal suo essere, anziché rappresentare, il processo di trasformazione. E via via fino a Casa X (incognita di una funzione variabile, non 10) in cui la realtà finale non è più l'edificio ma il modello che lo genera: dove l'oggetto è dunque la sua realtà. Nell'incontro con la città europea: a Venezia, (Casa XI come tre oggetti aventi diversa scala) e Berlino, dove il luogo "presenza passiva" riceve corpi estranei per ottenere nuovi risultati. Verona e Montecchio (*The Moving Arrow*) dove il "lettore" del testo è chiamato a "distinguere un senso di conoscenza da un senso di credenza".

È la conferma sul piano concettuale della necessità di definire un nuovo paradigma non-lineare. Richiamando l'alterità, il frammentario l'instabile, l'ambiguo, oscurato dalla cinquecentesca tradizione umanistica.



In un momento, quello attuale, in cui l'idea di ordine e centralità dell'uomo e dell'umano lasciano posto a una dimensione caotica, ad una complessità nella quale *«l'architettura non chiude né unifica, ma apre e disperde, frammenta e destabilizza, non solo come condizione del proprio essere, ma come esplorazione della propria riverberazione con le mutevoli concezioni di natura e fatica umana»*. Qui, la fine del classico finisce per scuotere l'olimpico dell'autonomia dell'arte e dell'architettura esponendo la contraddizione tra testo e con-testo, tra tessuto e con-tessuto, tra città e anti città, tra l'attrito, l'inerzia delle strutture fisiche, "dei segni," e le vite che le attraversano.

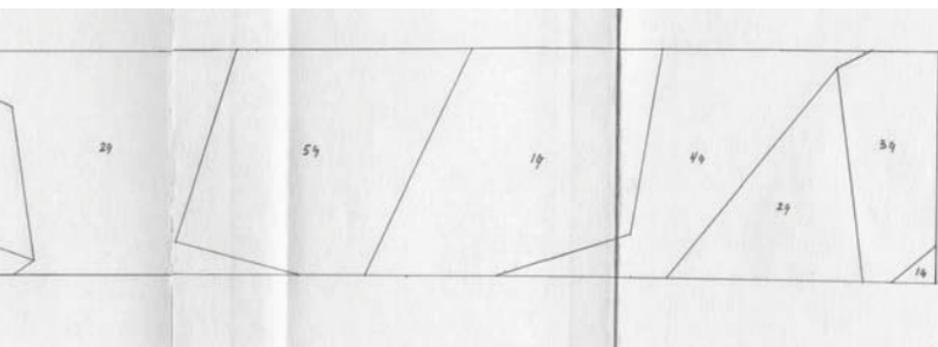
Sottraendo "valori", il "valore", ciò che resterà, sarà l'Architettura.

Sarà l'Architettura?

Nella perentorietà del titolo tutto il senso di un'interrogazione aperta.

Sarà inizio la fine ciclicamente annunciata?

E, che fine sarà?



Quel ragazzo dello I.U.A.V.

Trieste, febbraio 2020

È da una vita che il ragazzo, quel ragazzo dello I.U.A.V. riesce a stupirmi.

Perché come i migliori attaccanti non gioca mai di rimessa, ma d'anticipo, così che indipendentemente dall'esito della partita emerge sempre la classe, in tutta la sua ampiezza, particolarità ed estensione.

Nel caso specifico l'azione è riferita a un libro, l'ultimo libro di Luciano, Luciano Semerani: *Il ragazzo dell'Iuav*.

Forse, ma non necessariamente, il più bello tra i molti a sua firma, dico forse per lasciare qualche margine di dubbio, ma in cuor mio, alla fine, sono certo che così è, che così sia. Perché?

Per molte ragioni.

Perché è una biografia non biografia, un racconto di racconti.

Perché ironico e sferzante.

Leggero in apparenza.

Ritmico e polifonico.

A tratti contrappuntistico.

Perché ha le voci di dentro, che si fanno sentire. E io le sento.

Politicamente irride e riscatta la politica.

Rammemora e rielabora: *ma anche reinventa*.

Absolutamente laico, è alla fine profondamente religioso.

Morale fino alla bestemmia è attento, così come lui, ai legami tra le cose,

e di queste tra loro e con le persone, con il tempo, il cielo e la terra,

nel senso di mondo, che sotto il nome di Trieste, Venezia o Milano,

terra comunque è, impastata dagli uomini nel segno del manufatto, dell'artificio, della Città e dell'architettura, fino a diventare architettura della città.

Non vuota e astratta, ma atmosferica, sfondo di azioni caratteri e personaggi, colti nel compiersi di quella fatica quotidiana che è il vivere e di quella quotidiana meraviglia che pure il vivere è.

Incontri occasionali, zie, mogli, amanti, familiari e amici, amici soprattutto, compagni di viaggio, di strada, alcuni, forse i più cari scesi dall'agorà a Conconello, adepti non della maieutica di Socrate ma di quella socratica di Rogers: Ernesto Nathan. E del principe Samonà, naturalmente. *Deus ex machina* rispettivamente di Casabella e IUAV già *Scuola Superiore di architettura di Venezia*. Enclave titaniche e come tali dai contorni sempre fuggevoli ma in grado come fu, com'è stato, di generare significato, senso.

Come ragioni di senso richiama strappandole all'oblio, alla noncuranza quanto all'arbitrarietà dei fatti, questo libro che non si aggiunge alla serie infinita delle autocelebrazioni o autocommiserazioni, ma nella sua "composizione", nell'intreccio complesso che lo caratterizza stabilisce un nesso causale al caos del mondo, allena il muscolo della visione in quanto fattore creativo, occhio rivolto all'interno che «guarda il proprio sguardo con muta ammirazione» ben sapendo che l'equivalente del mondo interno altro non è che il mondo stesso. Non quello di ieri ma di oggi la cui realtà, come "la memoria del pesce rosso", si perde nell'istante.

Fa bene Ferlenga a riportare a casa I.U.A.V., ormai ridotta a una scatola vuota, il mito che fu, ma non basterà. Se la storia dovesse davvero ripetersi due volte come pensava Marx, la seconda, così come lui pensava, avrebbe tutto il sapore di una farsa.

La bella giocata di Luciano, lasciando affiorare quella «*complexio oppositorum*» provvisoria e acrobatica il cui spirito non disgiunto da vite, compresa quella del "ragazzo", ha abitato un luogo e ne ha fatto scuola, ci fa ben comprendere che un diverso senso della realtà e un nuovo linguaggio si

verificano in presenza di uno scatto conoscitivo, morale e non attraverso un'azione di rinnovamento a tavolino.

Novi te ipsum

l'incipit del libro è molto chiaro in proposito, richiama Delfi e non a caso *Prometeus*, simbolo di ribellione e di sfida, metafora del pensiero archetipo, di un sapere sciolto dai vincoli del mito, della falsificazione e dell'ideologia.

Prometeo, colui che riflette prima, è amico del genere umano. Non è tra gli sconfitti della guerra divina, ma neanche tra i vincitori.

*«Prometèò, ben lo veggio; e consigliarti
vo' pel tuo meglio, benché tu sei scaltro.
Rientra in te: nuovi costumi adotta,
ché il Signore dei Numi anch'egli è nuovo.
Se parole così scabre e taglienti
tu scaglierai, t'udirà certo Giove,
se ben tanto alto siede, e allora, un gioco
ti parrà da fanciullo, il mal presente.
Su' via, tapino, bandisci la furia
che t'empie il seno, e alle tue pene cerca
qualche riscatto. A te forse parranno
triti vecchiumi le parole mie;
ma della lingua tua troppo superba
è questa, Prometèò, la triste mancia.
Ma tu non sai farti umile, non sai
cedere ai mali; ed altri procacciartene,
oltre ai presenti, vuoi. Se un mio consiglio
ti piace udir, non calcitrare al pungolo:
vedi che aspro, che assoluto è Giove.
Adesso io vado, e tenterò la prova
se ti posso scampar da queste pene.
Tu rimani tranquillo, e audace troppo
il tuo labbro non sia. Sempre il castigo
s'appiglia a troppo temeraria lingua:
sei tanto sapiente e questo ignori?»*





Gigetta

Trieste, aprile 2016

«Ti sa Giovanni, mi so strega.»

E un po' strega Gigetta lo era veramente.

Più di una volta ho cercato di difendermi dal suo sguardo che andava dritto all'anima. Delle cose, delle persone, così come lei, donna, Architetto, Artista.

Diretta e seducente, demistificatrice curiosa e attenta.

Bellicosa, aperta e accogliente.

Cinica, sfaccettata e ironica: ah quanto!

Di un'ironia persino sfacciata che faceva alla pari con una capacità di umanizzare qualsiasi cosa, di condurre a sé uomini ed elementi, di tradurre il gesto più banale in materia viva.

Con lei eravamo tutti in ombra, a meno che deliberatamente decidesse per il contrario, facendo risaltare l'altro, gli altri al punto da ottenere, allontanandosene, il centro della scena.

Un centro che con naturalezza ha tenuto per anni, in infinite occasioni, nei ruoli più disparati non ultimo quello di agitatrice di idee, di coscienze, esortatrice di intelligenza. Odiava invecchiare; da qui il caschetto bianco che pure la caratterizzava.

Come se da subito si fosse voluta dare una veste definitiva, imperturbabile, non soggetta al tempo, i cui arcani ben conosceva. Così come conosceva quelli di un mestiere intrecciato alla vita, alle sue ragioni, alle sue necessità, raccolte e tradotte con "stile", senza estetismi o compiacimenti, a volte persino con durezza, "barbarica" amava sottolineare, senza concessioni al "carino", al grazioso, al sommesso e/o al patinato di turno.

Vicini ma parlanti diceva dei suoi lavori, *«perché comunicare è da insetti, esprimerci ci riguarda»*: e il suo contributo all'espressione parla da sé.

Nelle case, nelle cose, nelle piazze e in tutte le declinazioni di un fare, che dai grandi manufatti civili, senza disdegno per la piccola opera, va al territorio, alla terra, alla natura, che da strega eclettica trasformava e temeva, così come amava la città, le città. Nella complessità delle loro trame, nella varietà della scena, dei tipi, degli ordini, delle figure, delle relazioni e delle misure; nella compresenza come nella stratificazione o nella commistione, anche confusa, di storie e racconti. Tra tutte Trieste, per lei una sorta di laboratorio del mondo che ritrovava riflesso in tutte le sue complicazioni e contraddizioni. Le stesse che poi esponeva, apriva, liberava con leggerezza solo apparente, sapendole condurre al punto di massima tensione.

Alla fine sottrattasi al convivio ci ha lasciato immaginare il commiato.

E penso all'intensità di un volto, insieme dei molteplici visi che lo costituiscono e a una vecchia esortazione di Agamben:

«Siate soltanto il vostro volto.»

Andate alla soglia.

Non restate i soggetti delle vostre proprietà o facoltà, non rimanete sotto di esse, ma andate con esse in esse, così come lei, oltre esse.



La luce delle stelle

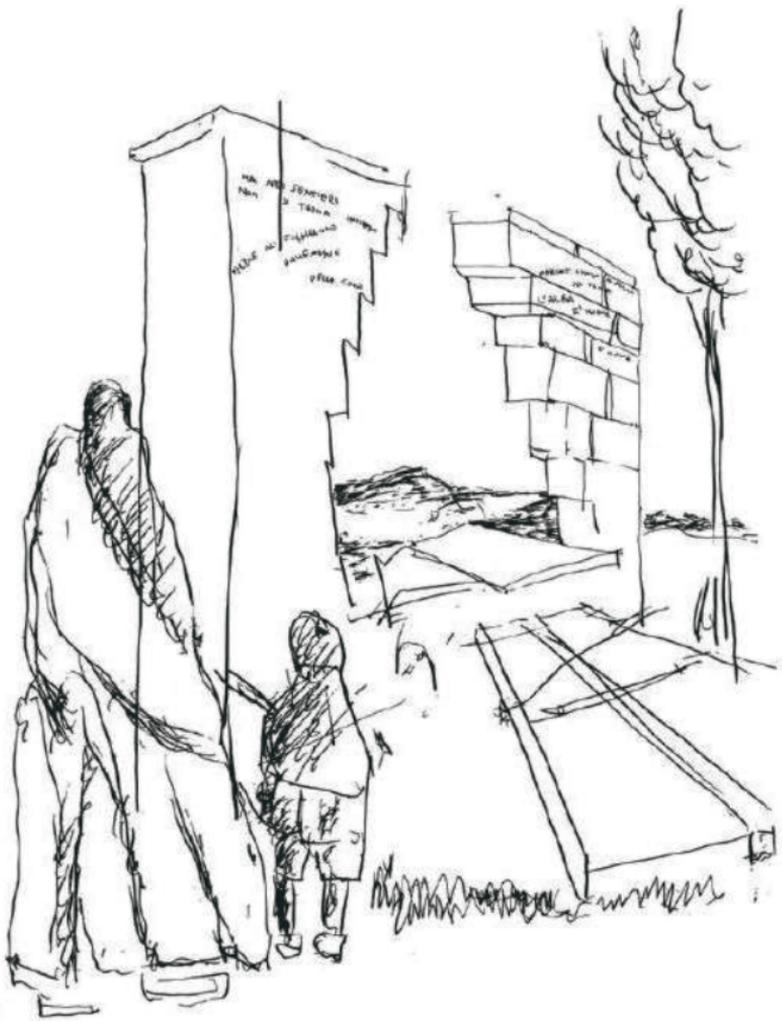
Venezia, 1987

Qualche anno addietro (diciamo otto) sempre per “Lotus” tentavo, con molta fatica, di ordinare i lavori di Luciano e Gigetta; mi muovevo con circospezione e curiosità tra disegni più grandi di me, che non si prestavano molto a divenire pagine di rivista, icone. La Gigetta guardava il tutto divertita, Luciano era intento a riannodare i fili del discorso che aveva portato a quei segni, divenuti poi costruzione.

Su di un tavolo, perfettamente fuori luogo, il municipio di Osoppo, il cimitero di Pesaro, l’ospedale di Cattinara; civili architetture e case, foglio su foglio una città, più città, ma non solo.

Su di un altro poche “frasi”, una “poesia”, un appunto di viaggio, qualche schizzo nitido, ordinato, la teoria. Una teoria per niente monolitica, inconfutabile, coerente, inossidabile, ermetica, anzi, più che una teoria un modo di conoscere e vedere il mondo e la vita e l’architettura. Un fissar pensieri per poterli poi rimuovere, amplificare, contraddire, ripensare, dissipare, o ritrovare intatti a distanza di tempo. Lo spazio fra quei due tavoli era ed è terreno di dialogo e di apertura, di scontro, anche violento, e di continuo travaso. Dalle note al progetto, da questo seguendo andamenti circolari più che lineari, a ritroso, continuamente dentro e fuori l’architettura, nel tentativo spesso riuscito di radunare il molteplice: la storia e il contemporaneo, nuovi stilemi e canoni usuali, di “coniugare” in unità caleidoscopiche, enigmatiche, interrogative, mai univoche, demistificazione e profezia, razionalità e assurdo, identità e alterità, banalità e grandezza. La banalità delle nostre abitudini, delle nostre azioni e la grandezza dell’architettura.

La fitta rete di relazioni tra le cose e la specificità di un sapere di una lingua. L'esattezza delle regole e il fascino sornione ed intrigante del gesto, della deroga. Non per il gusto inutile e sordo dell'opposizione fine a se stessa, o per cieca adesione ad un contemporaneo da imitare nella sua contraddittorietà, ma per sondare, cercare, trovare e ritrovare con la forma, ma anche con l'ironia, i fragili equilibri che legano l'universo esterno a noi l'immensità dell'universo che è dentro di noi. Facendo ricorso a tecniche compositive intellettualmente complesse: la finzione, la dissonanza. Accettando al mutare delle condizioni date, trovate, inventate, la mutevolezza del risultato, dello stile, inteso come modo di essere del carattere, suo effetto nella realtà, sua capacità di trasformarla, di edificarla. La fine della dialettica, l'orizzonte degli oggetti senz'anima e dunque senza senso, la polverizzazione del conflitto nella debolezza evanescente, è impensabile tra quei due tavoli. Il Neoclassico così vicino, il rumore delicato, a volte incredibile del mare, raccontano ancora di un volto umano fatto per riflettere la luce delle stelle.



Nelle segrete stanze

Giugno 2007

Nelle segrete stanze, nelle sue segrete stanze, Luciano Celli scrive, riscrive, manipola, forma, deforma, plasma, accosta, dispone, commenta, trasfigura.

Seguendo solo le imposizioni della materia, il dettato della lingua. La lingua di cui è pervaso, a cui è soggetto. La lingua che teme e rispetta: la vecchia lingua dell'architettura.

I suoi lavori, quelli delle segrete stanze, sono stati definiti, di volta in volta, scultorei, artistici, scenografici, teatrali, e ancora: evocativi, surreali... come se fosse un altro io a produrli e non lo stesso.

Come se l'architetto, dividendosi, potesse seguire le mille traiettorie in cui si è dissolta l'unità delle arti e come se l'architettura avesse abbandonato per sempre la ricerca del senso e del significato, la sfera del sensibile e del fantastico, i terreni del dubbio e dell'analogia, la ricerca degli archetipi e delle origini, quella ricerca che sembrava l'unico modo di ritrovarci e di superarci.

“Architetture” come la casa di Pan e la casa del Fauno, la casa di Narciso e il cavallo di Troia, la piccola casa da cui si svolge il viaggio degli Argonauti, ci dicono che forse non è così, che esiste ancora, in quello straordinario acceleratore della coscienza e del pensiero che è l'esercizio poetico, un cullare, nell'ombra di segrete stanze, qualcosa di irriducibile ai processi di normalizzazione e di standardizzazione in atto nella società, e con esso un garbato sottrarsi al cinismo in cui l'arte dell'architettura sembra irrimediabilmente caduta.

Nelle sue segrete stanze Luciano Celli produce e custodisce piccoli tesori che brillano solo nell'oscurità.

Vere presenze

Trieste, novembre 2007

Come architetti siamo spesso tentati di pensare che gli edifici siano nostre personali affermazioni, ma una volta terminata la loro costruzione questi assumono una loro realtà, un loro statuto, un loro ruolo.

«Come corpi minerali sono autonomi dalla vita degli uomini anche se destinati ad ospitarla, a sostenerla. Nella loro radicale solitudine divengono specchi nel cui riflesso riconoscere chi siamo e semmai chi eravamo».

Specchi che nel nostro caso riflettono momenti salienti di un'istituzione, l'università, il respiro e le contraddizioni di una città, Trieste, lo stato dell'arte e della cultura, ma pure la temporalità limitata delle cose e delle nostre azioni.

1938, è l'anno di fondazione della costruzione che ci ospita, il cosiddetto edificio A, di cui, il 19 settembre, dopo una progettazione rapidissima degli architetti Nordio e Fagnoni, è posta la prima pietra. Quella data, 19 settembre 1938, la stessa in cui da piazza Unità vengono promulgate le leggi razziali, coincide dunque con un atto fondativo, ma anche con l'avvio di un lungo travaglio che mette tragicamente in discussione schieramenti e ideologie, illusioni e prospettive, la vita stessa della città e di questo edificio che, incompleto, diventa oltre che università caserma delle truppe di occupazione naziste, deposito di automezzi dell'esercito jugoslavo, distaccamento del governo militare alleato, per poi, a distanza di quasi dieci anni, ritrovare con la pienezza del suo ruolo istituzionale una nuova dimensione celebrativa.

Il completamento della costruzione e l'inaugurazione dell'aula magna, il 3 novembre 1950, segnano perciò un secondo inizio. Dove in un clima di generale catarsi simboli si sostituiscono a simboli, delineando il senso di un racconto in cui chiara è una idea umanistica di collaborazione tra saperi e linguaggi. La legge e l'economia, il sapere classico e la conoscenza tecnico-scientifica trovano collocazione attorno ad un centro ideale, rappresentato dal rettorato e dall'aula dell'assemblea: l'aula in cui siamo, il cui sfondo naturale è la città e il cui ruolo è inequivocabilmente marcato dal rosone che ci sovrasta. Modello di fusione realizzato da Marcello Mascherini per decorare il salone di prima classe del piroscafo Conte di Biancamano, quest'ultimo ripropone in forma allegorica il mito di Giasone e degli Argonauti, che, con la nave Argo conducono, attraverso il fiume Istro – Danubio –, la classicità dalla Grecia all'Europa Centrale. E classicità questo edificio evoca: attraverso la punteggiatura che lo caratterizza, nei partiti architettonici, nei ritmi, nelle scansioni delle bucatore, nel rapporto col sito, con il paesaggio, con l'ambiente.

Monumentale, ma alla fine razionale, fuori misura ma in fondo laico, si riconosce in quella civile architettura, che come ricorda Contessi, si è tradotta in Europa in opere significative di Bonatz, Poelzig, Dudok, Behrens, Berlage e prima di questi nelle reinterpretazioni della mediterraneità di Sluter, Klenze, Von Herlach, e giù, attraverso Schinkel, fino a Wagner ed allievi.

A conferma che l'architettura moderna non si è incarnata solo nello stile internazionale, ma anche, in una rinnovata e rinnovabile espressione di classicità.

Classicità che nel nostro caso si riverbera, anche, come recupero della storia, del senso della storia, come continuità malgrado tutto, come momento di riflessione sulla propria storia, per poter guardare oltre, ed affrontare il futuro. Divenendo con questo segno tangibile di una mediazione difficile, cui sono state chiamate nel tempo l'arte, l'architettura, l'università stessa.

Portare a sintesi le antinomie, rispondere con la tecnica alle esigenze della morale.

«Monumento non è per noi e non lo era nemmeno per Palladio soltanto la casa di Dio, né soltanto la casa del Principe, ma è qualunque organismo architettonico che riassumendo nella sua struttura tridimensionale le qualità e i caratteri dell'utilità e della bellezza tenda e pervenga alla sintesi: questa sintesi si chiama architettura».

Così Ernesto Nathan Rogers triestino di nascita e di elezione, architetto e intellettuale, tra i più sensibili, scriveva negli anni Cinquanta del Novecento aprendo, all'architettura italiana, una prospettiva di nuovo possibile, tale da superare stilismi e compromissioni, attraverso un rilievo attribuito innanzitutto alla dimensione umana. Ed è per questa via che istituzione e monumento possono incontrarsi e si ritrovano pure architettura e città.

Per contingenza storica, ma anche per faziosità se non per semplice distrazione, la critica ha spesso relegato questo edificio in ruoli stereotipati, in cui la memoria, non essendo ricreativa né immaginativa, finisce per riprodursi in stanchi *diché*. Eppure, per un breve momento, l'idea di una crescita organica – a misura d'uomo – in grado di tenere il passo con le grandi trasformazioni sociali, ed ancor più, con l'allargarsi progressivo degli orizzonti culturali, fa di questa costruzione oltre che “casa comune”, corpo galileiano di riferimento in una visione della città fatta per tipi e tessuti, per emergenze, per luoghi da cui i fatti urbani, acquistano senso e con loro l'architettura stessa: l'*architettura della città*.

Architettura, quella della città, chiamata alla ricerca di una misura certa dello spazio in cui ci si muove, ad una “permanenza” dei segni, che provi la realtà della sua esistenza, insieme al mistero connaturato al mito, alla nozione di *locus*, in cui l'anima della città, l'essenza della città, si dà come deposito dell'azione collettiva, attraverso una *teknè* del costruire, riconosciuta come scienza universalmente valida.

Parlavo di breve momento, che coincide con i concorsi istituiti a Trieste per il Palazzo della Regione, per la sede della nuova Casa dello Studente – 1974 – per il piano

particolareggiato del centro storico – 1969 – e con il clima culturale ed artistico di quel periodo, perché l’attribuzione, nella costruzione della città, di un ruolo strategico al “monumento” si materializza, quasi per contrasto, quanto più comincia a crescere la convinzione che le parole si siano staccate dalle cose, dal significato. Che i giacimenti della comunicazione simbolica si vadano esaurendo nell’incalzare dell’immagine.

Che le trasformazioni della città, del territorio, del paesaggio, non possano essere caricate oltre misura di intenzionalità da parte dell’uomo, dell’architetto, dell’artista, ma siano guidate dalla contingenza delle azioni, dal profitto quando non dalla casualità, dal non-senso, dalla banalità. L’affermazione degli studi urbani, la rilettura e la ripresa in particolare del classicismo e neoclassicismo coincidono infatti, paradossalmente, con un trapasso che a fronte della secolarizzazione, della diffusione dei “media”, della massificazione dei comportamenti, rende inattuale ogni idea di centralità.

Ogni ritorno “umanistico” all’antica casa del linguaggio, all’antica casa dell’architettura, che nel riaffermare il proprio *pantheon* monumentale lo smentisce di fatto, con risposte che diventano parziali, puntuali, deboli, caricaturali, elusive, autoreferenziali a volte, nella loro frammentarietà, di tragica e straordinaria bellezza, ma certo non più riconducibili alla certezza del fondamento vitruviano che diceva: *utilitas, firmitas, venustas*.

Lo sviluppo dell’ateneo, il suo crescere per singolarità, per accidentalità, volendo trascurare qualunque ragionamento di edilizia universitaria, non è estraneo a questi passaggi.

Lo schema unitario a partire dal quale si sarebbe dovuta sviluppare nelle intenzioni e nelle risposte di Nordio la cittadella universitaria – Acropoli e fabbrica a crescita conforme – si evolve via via in un insieme eterogeneo, variegato, che pur insistendo su metriche tradizionali, si realizza per scarti evidenti, contrapposizioni secche, insularità, sospensioni, affermazioni anche cariche di ispirazione, di Guacci, Costa, Montesi, che alla fine si risolvono comunque nella discontinuità quando non nella

disarmonia, nella risposta dignitosa alla crescita, che potrebbe anche essere letta come annuncio dell'assolutamente altro in cui ci troviamo, verso cui è transitato l'ateneo, l'università. Università che si è progressivamente articolata in più sedi, più luoghi, più realtà fino a costituire un intreccio complesso. Ampiamente diffuso sul territorio, che localizza, disloca, il moltiplicarsi di branche e attività, di centri di eccellenza e di istituti scientifici, sorti con la velocità sempre più elevata della innovazione tecnologica, come potenziamento di un corpo, che proprio nel suo estendersi, smisurato, vede paradossalmente, realizzata la propria negazione. La nostra presenza qui – ora – indica con tutta evidenza questo luogo come università. Ma sappiamo che l'università non è più riconducibile a un singolo luogo, ad un edificio, ad un complesso e neppure ad un insieme di luoghi, ma a qualcosa di potenzialmente molto più astratto, sempre più assimilabile a un sistema, piuttosto che una costellazione, ad una geografia più che una cosmogonia, che, virtualmente connessa a tutto il globo, ha nella rete il modello topologico di riferimento.

La realtà di questa costruzione, la sua “vera presenza”, assolve dunque ad un compito del tutto eccezionale: quello di far ancora apparire nella sua interezza il corpo disperso dell'università, e con esso il principio, l'incipit, l'Archetipo che l'ha determinato. Archetipo che, nella sua distanza siderale, rende del tutto palese la contraddizione di cui è portatore.

E noi con lui sappiamo che la centralità ha ceduto il passo alla località.

L'unità progettuale alla molteplicità coordinata e variabile. La fissità al dinamismo. La concentrazione alla dispersione, la rigidità alla flessibilità.

E ciò può corrispondere, e di fatto corrisponde, a nuove forme di creatività, produttività, espressione, a profonde mutazioni nei modi di essere e di consistere. Ma sappiamo pure che la gravità, dei nostri corpi, la loro sensibilità, il loro patetico sentimentalismo chiedono ancora presenza, prossimità, e quindi risposta ad un'insopprimibile bisogno di luogo.

Ed ecco che a partire dalla sua condizione di contemporaneità il nostro edificio riflette pure delle attese: si interroga infatti e ci interroga se sia sufficiente indicare la contraddizione o sia necessario agirla, darle forma.

Ben sapendo che attributo e paradosso dell'architettura è proprio nella forma liberatoria dei suoi ordini, che da sempre esprimono il diritto imperioso di esigere e generare risposte. Risposte che nel nostro caso non possono che riguardare l'adeguatezza dell'architettura stessa, e di riflesso dell'università, alle esigenze della nostra epoca, alle ragioni del nostro tempo: il tempo della comunicazione veloce e della mobilitazione universale, dell'artificialità e della simulazione, il tempo della tecnica, divenuta essa stessa matrice di cultura.

Salendo la crepidine di Piazzale Europa, è di conforto a quest'attesa la presenza silenziosa di Minerva, che poi è ancora Atena, Pallade Atena maestra nell'arte della tessitura, imperscrutabile Dea dell'intelletto.

Costruttrice e distruttrice di città.

Ha smesso, ormai da tempo, di vegliar confini!

Apollo 13

Febbraio 2020

«*Okay Houston, we have a problem*»

Non era il 13 aprile 1970 e non eravamo a Houston ma, analogamente anche se riferita a circostanze ben diverse, quest'esperienza nasce comunque dalle stesse parole:

Abbiamo un problema diceva un gruppo di brillanti "astro-nauti", *pardon*, ingegneri, capitanati dal Lovell di turno.

Si trattava di qualcosa di oscuro e impreveduto riferito ad una stazione di ricarica elettrica. Una *wall box*, in sostanza uno stelo, una scatola con presa di corrente reperibile in diverse fogge e colori nello spazio stellare di internet.

What is the problem? Qual è il problema?

*It is not very clear to us,
it all happened so quickly...*

The structure? The conformation?

The coating? The shape?

*Maybe it is a small problem but it puts us out
of order. It is a problem of configuration maybe...*

Cosa ci sarà mai da con-figurare, presentare/rappresentare? Se non le caratteristiche tecniche di un'appendice funzionale. La "forma" dell'energia da trasmettere e accumulare? I dati, i calcoli, snocciolati con affanno e dovizia di particolari non aiutavano a inquadrare la situazione, a giustificare la deriva e poi il dramma della compagine lunare.

Riconducibile nel nostro caso ad un banale *communication problem*. Al fatto, si è scoperto poi, che una ricerca innovativa, una collaborazione transfrontaliera per la mobilità sostenibile, energeticamente efficiente non poteva limitarsi

al posizionamento di uno stelo. Questi avrebbe dovuto “parlare”, comunicare la sua presenza, richiamare un’istanza di rinnovamento necessario, esplicitare a chiare lettere un indirizzo, una via da intraprendere, una traiettoria da percorrere in direzione non più della luna, ma della terra, quella di un campus universitario.

Nella fattispecie Piazzale Europa a Trieste, gravato com’era e com’è da un’urgenza assoluta di rinnovamento.

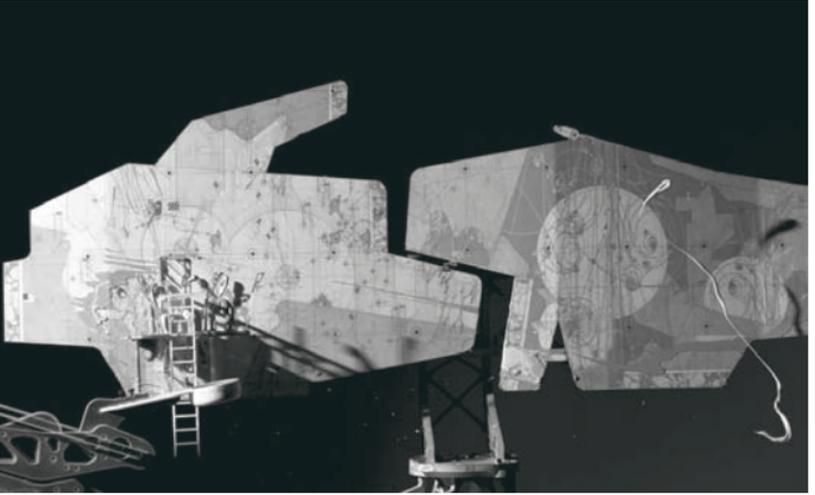
Ed ecco che l’*high tech* della colonnina andava incontro al *bricolage* del pensiero.

Quali priorità. quali arcani, quali parole, quali segni, quali espressioni?

Con gesti interrogativi la chiamata in causa dell’architettura e la risposta conseguente: il progetto!

Senza enfasi particolare, senza nostalgie per altri momenti, quando gli architetti rispondevano a istanze di civiltà e l’architettura era ancora arte civica, civile architettura. Semplicemente *il Progetto*. Il Progetto come Architettura, se vogliamo. O meglio ancora come strumentario, armamentario che, nel caso specifico, si propone di ritrovare la fruibilità di un magnifico basamento/affaccio, filtrare la luce nei momenti assolati, rendere confortevole il passaggio e la sosta, esporre con leggerezza le opportunità/possibilità connesse all’uso di fonti di energia rinnovabili. E ancora, con e attraverso il quale, una “scuola”, l’Università, dà fondo alle sue potenzialità con una sperimentazione attiva. Che poi significa opere, azioni da svolgere e in grado di richiamarne altre. Concernenti l’accessibilità, il verde, la sosta le superfici, il colore ed altre ancora sotto il segno dell’abitare, dell’abitabilità di un mondo, nel mondo. Di un mondo di 20.000 anime, perennemente in bilico, provvisorie: stanziali al massimo per la durata di un appello, di una lezione, di una sessione, di un *workshop*, di un corso di studi. MUSE appunto, diversamente interpretato e riscritto con un cambio d’orbita, attraverso un calcolo diverso, tale da rapportare, non certo conciliare, la tecnica col “sogno”. Energia, flussi, movimento, con le ragioni dello stare.

Dove sogno non sta dunque per perdita di coscienza, irrazionalità, utopia, sragionamento ma al contrario senza



sciamanismi di sorta sta per rendere visibile a occhi che non sanno o non vogliono vedere l'invisibile. Sì, l'invisibile e l'agibile di una realtà mutata nel dispiegarsi delle vite, delle condizioni di esistenza, della fisica di un'istituzione, dove la resistenza, l'attrito di corpi chiusi e segreganti – veri e propri cronicari, peraltro molto provati dal tempo e dalla frequentazione quotidiana – si rende via via più intollerabile, almeno quanto l'efficientismo che ne fa *pendant*. L'algida funzionalità, di apparati tecnici, ordini, segnali, contenitori, alla cui retorica corrisponde di fatto una povertà simbolica assoluta.

A Trieste non diversamente da altre città, altri “campus”, per non dire di spaesati territori.

In buona sostanza, senza superstizione alcuna nei confronti del progresso tecnologico, la costruzione di un luogo adeguato all'uso, in continua mutazione, la cui virtù sta nella modificabilità, nell'adattabilità nella capacità di individuare e porre in essere metriche diverse da quelle corrispondenti ad altri tempi, altri significati, altre ragioni.

Come noto, *Deus ex machina*, «il dio dalla macchina», richiama la consuetudine inaugurata con la tragedia greca di utilizzare attori che, opportunamente imbragati, venivano calati dall'alto sulla scena per risolvere le fasi critiche della rappresentazione.

Così come loro e come per Apollo 13, a garanzia del tutto e del buon esito finale, una *machina* imperfetta, un marchingegno “salvavita” a bassissima tecnologia tale da rispondere all'urgenza, alla necessità sopravvenuta, ma anche andare oltre il momento, l'urgenza, e la necessità. *Machina* della quale con Adriano Venudo, *Deus ex* della situazione, abbiamo spesso parlato, ritrovando modi e genealogie, *exempla* eccellenti, di naviganti impavidi e attenti: i Dardi, i Sacripanti, ma anche gli Albinì. E dai russi – Šuchov, Mel'nikov, ma non solo – fino ad Archigram, Rice, Price e giù di lì. A testimoniare che il rapporto tecnico-linguaggio, anche se diversamente da ora, non si pone da ora e che per il mantra ossessivo “sostenibilità, buone pratiche e rigenerazione” non è sufficiente la traduzione in felici algoritmi e men che meno in *camouflage* letterari.

Certo, il progetto come predizione, anticipazione, idea che linearmente anticipa la propria realizzazione dista ormai anni luce nel tempo – e, per restare in tema, nello spazio – ma inteso come apertura, anche arrischiata al futuro, al possibile, ai futuri presenti e con questo a una dimensione non semplicemente confermativa, ma a tutti gli effetti trasformativa, va considerato non poco.

È fuor di dubbio che passare dallo stelo all'esplorazione di nuovi modi non solo comunicativi, ma inventivi, può risultare inquietante a fronte di certezze prestabilite e non più verificate, di prassi e metodiche abitudinarie, di ordini incapaci di "generare eresie".

Ma *why not?* Siamo poi così sicuri che «registrata e connessa la nostra esperienza al grande flusso dei dati, gli algoritmi scopriranno il suo significato e ci diranno che cosa fare»?

Domande anche queste che ci poniamo, che una scuola dovrebbe porsi, e che questo progetto allega volentieri a planimetrie e sezioni, a schizzi e dettagli e ancora – perché no? – a rappresentazioni anche ammiccanti che, sollecitando lo sguardo, richiamano la scena.

Per Apollo 13, com'è noto, si parlò "anche" di influssi negativi. E di certo non mancarono le coincidenze scaramantiche associabili alla vicenda: il lancio avvenne alle 13 e 13, dal complesso 39 (tre volte 13), il problema si presentò il 13 aprile 1970, e quando i componenti dell'equipaggio tornarono sani e salvi sulla terra era in compenso il venerdì 17. Guardando lo stelo, indubbiamente ben posizionato, ma al momento rimasto tale, pure noi, che superstiziosi non siamo, abbiamo per un attimo, solo per un attimo, evocato il destino e considerato la malasorte.

Ma alla fine ben valutando l'intelligenza attiva e non performativa messa in gioco, ingegno, gioco di squadra, saldezza di nervi e prontezza di risposta, non solo architettonica, siamo, così come loro, come Houston e la NASA, ente spaziale americano, pronti ad affermare che se fallimento ci fu, fu certo *a successful failure*, un fallimento di successo.

A titolo di appunto: la missione ebbe un peso notevole sull'accelerazione del termine del programma Apollo; per Jim Lovell fu l'ultimo viaggio nello spazio.

La misura del possibile

Trieste, aprile 2014

«È possibile vietare i monopoli, autorizzare la costruzione di una casa di vacanza in un parco nazionale, reintrodurre la pena di morte, semplificare l'amministrazione, aumentare i sussidi per la casa: tutto potrebbe essere diverso, ma quasi nulla io posso modificare... Se conveniamo che nelle società tecnicizzate la democrazia non può esprimersi come partecipazione di tutti ai processi decisionali, ma solo come mantenimento, e, ove possibile, come accrescimento della complessità, è la stessa democrazia a esigere quel potere che nelle società tecnicizzate non è più dominio, ma decisione selettiva, e quindi riduzione della complessità senza di cui nella sovrabbondanza del possibile, nulla finisce con l'essere realizzabile.»¹

Malgrado gli effluvi abbondanti di proposte e controproposte susseguitesì regolarmente negli ultimi quarant'anni, il destino del Porto vecchio di Trieste, quasi a dimostrazione delle tesi di Luhmann – «nella sovrabbondanza del possibile nulla finisce per essere realizzabile» – rimane quanto meno indeterminato.

La relazione riflessiva tra centri di potere e il *non-decision-making* conseguente, se possono offrire al di là della crisi contingente adeguate risposte sul piano politico-economico, ne delineano altrettante per quanto concerne la progettualità in generale di urbanistica e architettura, e quella spesa in questo senso a Trieste nel particolare.

Dal concorso di idee per il Piano particolareggiato del centro storico (1968, Semerani e Tamaro) passando per Kenzo Tange (1971, Linee guida per lo sviluppo di Trieste) e Guido Canella (1974, Concorso per la sede del Palazzo della Regione FVG), fino al progetto Polis (coordinamento Nicolò Savarese), per ricominciare poi con Bonifica (1990, Semerani) ed in rapida sequenza ancora Polis (1991, Gino Valle) e Tergeste, Trieste Futura (1999, de Solà-Morales) e Stefano Boeri (2001), TriestExpo (2008), Systematica (supervisore Richard Rogers) e, più di recente, Evergreen, Greensisam e Portocittà, il dispiegarsi di modalità e strumenti, nozioni e tecniche, affinamenti teorici, ragioni economiche e pratiche, lascia alla fine sul tavolo, unitamente a una copiosa messe di materiali inerti – o di archivio che si vogliono definire – la contraddittorietà delle azioni, l'estemporaneità, con le dovute eccezioni, delle soluzioni, i piani “aleatori” e mai intersecatisi di Autorità portuale e Comune, e, con l'irrisolta quanto del tutto marginale, per non dire surreale, questione del Porto Franco, ventuno vincoli diretti – riferiti all'interesse storico–artistico degli edifici – e dieci indiretti con prescrizioni particolari – sempre agli edifici indirizzati.

In sostanza, volendo trascendere la portualità ancora presente, il lascito di una visione esclusivamente orientata a un ambito conservativo: si tratti di salvaguardia, recupero, quando non di restauro, di archeologia industriale o di attenzione al bene comunque storico e culturale.

Attenzione che, per quanto rispettabile, mantenendo il Porto vecchio nel circolo dell'identità, nella sfera della memoria e dei valori monumentali, finisce per oscurare, insieme all'idea che qualcosa di contemporaneo, “fatto ora”, possa anche contribuire a costruirla, una identità, l'eccezionalità stessa di questo edificato. Eccezionale, non in quanto struttura portuale in sé, ma perché determinatasi come infrastruttura tra le più importanti del Centro Europa. Realizzata a suo tempo non a dimensione della città, ma, val la pena ricordare, in conformità alle esigenze logistiche e commerciali di un impero: quello austro-ungarico, naturalmente.

«L'imponenza degli spazi costruiti e ancor di più di quelli liberi, non teme confronti con impianti simili dell'epoca. I rapporti tra i volumi edificati e l'ambiente circostante estendono la concezione urbana della città teresiana verso Settentrione, sul suolo riportato, e quindi artificiale, con una tecnica urbanistica da metropoli, che appare come sviluppo di quella voluta da Von Klenze per la Ludwigstrasse di Monaco di Baviera, senza larghissimi viali intersecati da strade strette, e quindi diversa da quella che contraddistingue Parigi, Vienna, Torino, Milano. Già per tale motivo il pregio urbanistico del Porto vecchio supera di gran lunga il valore monumentale delle sue architetture»².

Se considerato rispetto a questa evidenza, ecco che il Porto vecchio ritrova il suo naturale correlato “intermodale” in Campo Marzio e volendo considerare il sedime ferroviario nella sua interezza, amplia a dismisura la superficie di insistenza per arrivare a Barcola e incunarsi poi nel Carso con ingressi e uscite da e verso Nord, Sud, Oriente, Occidente. Lasciando tranquillamente riaffiorare tra le mille considerazioni e/o congetture il dato sostanziale del fenomeno: l'entità, letteralmente la realtà dell'ente, la cui espressione, non solo metrica, lo qualifica, lo interroga, ne rimarca la consistenza, il valore, la pregnanza, aprendo in direzione delle odierne capacità e contraddizioni, dei bisogni di oggi, del nostro tempo: un tempo quello del *general-intellect* e della mobilitazione universale, in cui viviamo ossessionati da immagini e miti di velocità e ubiquità, mentre gli spazi che realizziamo insistono pervicacemente nel definire, delimitare, confinare.

«Abbiamo bisogno di luoghi – scrive il filosofo – ma questi non possono essere spazi chiusi che contraddicono il tempo del territorio in cui viviamo. Se lo spazio metropolitano era ancora, per usare una metafora tratta dalla

fisica contemporanea, uno spazio a relatività ristretta, quello del territorio post-metropolitano dovrà essere uno spazio a relatività generale. Qui non solo qualsiasi edificio deve poter valere come corpo di riferimento, ma i corpi debbono potersi trasformare durante il loro movimento. La distribuzione della materia in questo spazio muterà così costantemente e imprevedibilmente. Lo spazio complessivo risulterà non dalla sommatoria, ma dall'interazione dei suoi diversi corpi capaci di accogliersi l'un l'altro. Ognuno polivalente non solo in quanto ingloba in sé funzioni diverse, ma in quanto intimamente in relazione con l'altro da sé, in quanto capace di rifletterlo.»³

Si continua a progettare per funzioni, separatezze, in maniera occasionale e convulsa. Riproponendo, definendo e ridefinendo corpi rigidi, grevi, ingessati e specializzati: l'Università, il Museo, gli Uffici, l'Albergo, la Clinica, l'Ospedale, dimenticando lo spazio pubblico che li legava comunque e la polifunzionalità di complessi che erano al contempo Ospedale, Albergo, Luogo di culto, Stazione, Posta, Mercato, Scuola e Casa tutt'insieme.

A Venezia, nel 1987, era ben chiaro, affrontando insieme a una nutrita schiera di architetti centroeuropei, il "corpo morto" dell'Arsenale, che la questione non era sostenibile in termini di restauro monumentale, né di parzializzazione degli interventi, alla ricerca di un destino funzionale commisurabile all'ambito urbano.

Si esploravano le vie di una correlazione col mondo in grado di andare oltre il limite imposto dalla cinta muraria della Serenissima, senza con questo tradire l'obbligato confinamento, le ragioni di un insieme, di un *unicum*, di cui, svanite le necessità che lo avevano determinato, restava, unitamente alla scena, una libertà d'uso dello spazio del tutto straordinaria. Com'è noto l'intersezione, anche obbligata, col mondo si è in seguito ampiamente data, divenendo l'Arsenale gran fabbrica d'arte della Biennale,

ma anche divenendo Venezia un'altra Venezia, quella battuta dai grandi flussi e dai *brand*, quella, piaccia o meno, dei trentadue milioni di presenze turistiche l'anno.

Non lontano da quelle riflessioni antecadutamurodiberlino, a Trieste, l'idea di considerare il Mare come grande risorsa e di localizzare, insieme al nuovo acquario, un ganglio vitale nella rete in grado di esprimere, tradurre, divulgare, esporre e produrre, accogliere ed esportare, movimentare genti, materie e conoscenze, a partire dalle problematiche "globali" che il mare porta con sé, si è evoluta molto rapidamente in qualcosa di più concreto di una suggestione: in una strategia definita Parco del Mare che, anche della distanza dalle varie Disneyland del mare, dai cosiddetti parchi a tema, faceva un suo punto di forza e di unicità.

«*Agire il mare anziché limitarsi a contemplarlo, ha sempre portato lontano*» si diceva nei consessi, non pochi, di un comitato scientifico di eccezionale densità intellettuale. Ed anche questo è perfettamente aderente a una logica di interazione tra fissità, per non dire inerzia, della struttura urbana e dinamiche di rigenerazione, come pure è il concretizzarsi dello slogan, sempre rimasto tale "Trieste città della Scienza". Sotto forma di una costellazione in grado di costituire l'interfaccia naturale tra musealità, ricerca, università ed *enclave* scientifiche, paradossalmente in relazione col mondo, quanto isolate e disperse, clinicizzate dalla e nella città.

Se molti hanno compreso la scala di opportunità offerta dal Parco del mare, pochi hanno letto l'accordo che questo proponeva: una *varietas*, un incontro orchestrato tra differenze, che senza restaurare relazioni di valore canonico, metriche tradizionali, ritrovava nella città stessa il gradiente di necessità e un carattere convenzionale tale da trascendere serenamente qualsiasi estetica soggettiva.

I tempi in cui si consideravano le città come realtà che possiedono una fisiologia e una morfologia, un problematica economica e una sociologica, e ancora demografica, metrica e culturale, diverse caso per caso – quelli dell'analisi urbana, per intenderci, della scienza della città, di cui Trieste, caso studio per eccellenza, ha fatto

parte a pieno titolo – sono trascorsi da un pezzo. Eppure, senza rispolverare inutilmente vessilli e bandiere deposte, considerato che l’utopia del totale sradicamento del tempo da ogni metrica spaziale e della disincarnazione della nostra anima è ben di là da venire, dall’essere fatto compiuto, anche lasciate al loro destino tipologie e invarianze, centralità e compiutezze morfologiche e formali, la semplice “misura”, che è poi questione di relazioni, di comparazioni, può forse tornare di qualche utilità nell’orientarsi al pensare. Ecco che il Porto Vecchio riportato e rapportato alla scala del paesaggio ritrova con la consistenza di una posizione unica, in cui il territorio torna a precedere la mappa, un campo di necessità, una sfera d’azione il cui peso – che non può essere ricondotto ancora ed esclusivamente ad un ambito comunale, provinciale, locale – va necessariamente riferito a un contesto regionale, interregionale ed europeo, posto si voglia associare a detto termine il senso geopolitico che merita, operando in termini di accessibilità, mobilità, collegamenti, politiche, economie; e ancora, di relazioni, ovvero infrastrutturazioni, di scala urbana e territoriale, ma direi anche di sostenibilità, nozione questa oggi nel segno dello sviluppo quanto solo del permanere, consistere delle strutture fisiche: edifici, città, o parti di città che intendere si voglia, soggette, come forse abbiamo dimenticato, alle ingiurie del tempo, un tempo distruttivo che si porta via le cose.

Non è per nulla banale infine che a tale complessa interrelazione si sia voluto rivolgere la nostra attenzione, che nel rapportare il patrimonio edilizio e architettonico della città di Trieste ad un *trend* demografico in stagnazione se non in decrescita, finisce per sottintendere scenari, che ben distanti dai recessi massimalisti di quanti impegnati a risolvere, senza assumerle, le antinomie *conservazione–dissoluzione*, *locale–globale*, *piccolo–grande*, *solido–liquido*, *città–territorio* e quant’altro, offrono ed espongono, senza mistificazioni, le ragioni di un restauro non sacralizzante ma low-cost, insieme a una necessaria coesistenza d’usi, un’ibridazione di attività, una praticabilità del vuoto e della grande dimensione, del tutto plausibili su di un’area che

aperta in tutta la sua estensione da e verso città offre parallela alla linea di costa, Porto vecchio incluso, un *continuum* di impareggiabile attrazione, articolazione e, diciamolo, pure bellezza.

Un affaccio di Europa al Mediterraneo, il lungomare di una Trieste non come è stata, ma che, a misura del possibile, può essere.

NOTE

- 1 N. Luhmann, *Complessità e democrazia*, Il Saggiatore, Milano 1983.
- 2 M. Pozzetto, Il porto vecchio di Trieste in *Archeografo Triestino*, serie IV, 2001.
- 3 M. Cacciari, *La Città*, Pazzini, Rimini 2004.

È questo tutto?

Marzo 2020

Già a Venezia, oppresso dalla denominazione “ordini e stili” della cattedra che tenevo al tempo all’Accademia, avevo incontrato grazie a un *escamotage* “acrobatico” risposte ingegnose da parte degli studenti. L’acrobazia consisteva allora, semplicemente, nel riportare lo stile dentro la sua stessa definizione indagandone, da quel curioso punto di vista, dal di dentro appunto, le implicazioni. Per l’ordine era invece il bisogno portentoso del disordine a dettare la via, specificando come processi caotici potessero produrre e avessero prodotto splendidi edifici complessi: strutture ricche, senza casualità, nonché belle.

Riallineando i titoli o meglio gli emblemi prescelti per riassumere la singolare esperienza rappresentata dal workshop *Tiare as a meeting place – 2x2 T.S.P.S., Park(ing) bridge, Little box, Diagram park, The Flood, Global blue-box, Insito, Yellow boxes, Bolle, Zigzag, Blue island* – non è difficile ritrovare nella varietà delle insegne la complessità di una risposta volutamente non univoca e, così come allora anche se diversamente da allora, “acrobatica”. Nel senso della «*secessione dalle regioni dell’abitudine*», da inerzie e vizi tematici sedimentati al punto da apparire, parafrasando Sloterdijk, come dominatori stranieri, sotto il giogo dei quali si insegnano mancanza di slancio e rassegnazione, prassi consolidata e *cliché*.

Così che i cosiddetti “non luoghi” finiscono per contrapporsi sempre e comunque alla “città bella”, che ragioni e metriche dell’una invitino, obblighino alla negazione dell’altro, che all’idea di una perfetta deterritorializzazione faccia da contraltare il confinamento obbligato, la conservazione a

oltranza, con tutto ciò che ne consegue. Perché non trovare luogo e spazio anche ove questo sembra essere negato? Accompagnando l'interrogativo a un come, e ovviamente un dove?

Come e dove: senza perifrasi, senza protezione, cercando passo dopo passo, sospesi nel vuoto, di esporre la contraddizione, di darle forma. Tentando di coniugare mobilità e necessità di luogo, velocità degli scambi e pause silenziose, in definitiva «*accordando senza confondere*» i diversi tempi che caratterizzano, che possono caratterizzare il nostro stare al mondo: qui, ora, nel tempo che ci è dato, nel nostro tempo.

Se “*armonia discorde*” può corrispondere per le forze in gioco ad un filo ben teso, su questo in tutti i lavori si è svolto l'esercizio del progetto.

Uno, Uno per undici, perché questi progetti non sono alternativi l'uno all'altro, né rappresentano undici soluzioni di un problema, ma aprono semmai a campi estesi di possibilità, a modalità di svolgimento dell'*esercizio* né banali né scontate, che con disinvoltura, solo apparente, conducono uno spazio dettato da mera razionalità strumentale, da scopi immediatamente utili, governato dalla legge del così è com'è, all'interrogativo: *è questo tutto?*

Che rappresenta poi l'incognita condivisa, il *trait d'union* tra noi e noi, tra noi e loro, tra loro e loro e tra tutti con una committenza attenta e intelligente disposta non solo ad accogliere ragioni altre, ma a mettere apertamente in gioco le proprie di ragioni.

Al punto che il dettato iniziale possa divenire, come avvenuto, interlocuzione attiva, dialettica aperta che conta non poco nel bilancio finale, nelle considerazioni a posteriori, che riportano all'ambito disciplinare il tratto di quest'esperienza.

Considerazioni che riguardano certo un ripensamento della nozione di paesaggio e molto altro, ma anche e soprattutto un'idea di “progetto come architettura”, tale da andare oltre le infinite declinazioni e ripetizioni della scatola e dei suoi addentellati: ai quali corrisponde di fatto

una povertà simbolica assoluta. Per giungere, lasciando correre invenzione e provocazione, ironia e leggerezza, sostenibilità ed espressione e persino l'innominabile utopia al superamento di quello stato di irrilevanza e indistinzione che caratterizza buona parte della risposta "tecnica" attuale. Così queste invenzioni escono dalla corrente dell'abitudine, dal vecchio *habitus* e attraverso la fuga cercano il sorriso dell'impossibile:
la meraviglia.

L'artificio necessario

Omaggio a Joseph Rykwert

Trieste, febbraio 2008

Tra i privilegi che mi sono accordati, ritengo superiore a qualunque altro, il poter tessere l'elogio di un intellettuale come Joseph Rykwert.

Lo conosco un poco a livello personale – ammesso si possa dire di conoscere qualcuno per il semplice fatto di avergli stretto la mano qualche volta... – ma ho letto i suoi libri.

Libri che non si sono scoloriti nel corso del tempo, ma verso cui il “tempo” è stato particolarmente generoso, amplificandone semmai il portato, illuminando i passi resi oscuri dal pregiudizio, dall'attualità, dalle mode.

Consentendo via via nuove interpretazioni e di accogliere con esse punti di vista meno condizionati da scuole, sistemi, ideologie.

Fino a restituire un percorso intellettuale del tutto straordinario.

Credo vi siano molte ragioni a questa clemenza del tempo, ma una, almeno una, mi è del tutto chiara, ed è senz'altro ascrivibile al fatto che le trattazioni di Rykwert hanno come sfondo naturale il mondo costruito: il mondo non solo degli architetti e degli storici, ma di tutti noi in quanto esseri umani, presenza fisica sulla terra.

Formatosi negli anni del crollo dei CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), insoddisfatto da un insegnamento pesantemente segnato dall'eredità razionalista, sia pure trasmesso, come egli afferma, nella timida versione britannica, deluso dagli approcci al fenomeno urbano della sociologia, dell'economia, dell'urbanistica, comincia ad interessarsi ai precedenti storici ed a modalità alternative di relazione con l'ambiente costruito,

rivolgendosi in particolare agli studi antropologici ed etnologici, alla dimensione simbolica dell'architettura, ed all'architettura stessa intesa come "pratica riflessiva", analogia linguistica, rispecchiamento e ripensamento del presente e del già dato e con esso delle idee e delle convenzioni che sottendono la convivenza degli uomini e la realizzazione dei loro artefatti.

Con *L'idea di città* (1963) va in direzione delle origini, ritrovando i miti di fondazione e, nella città romana, da sempre esempio di ordine razionale, il luogo di un'interazione complessa di azioni, desideri, credenze, aspirazioni, rituali, concezioni tale da sconfessare una visione della città come risultato dell'azione di forze impersonali, assimilandola al contrario, ad un costruito voluto, sancito, che sembra condividere qualcosa di quel moto continuo tra conscio ed inconscio che è proprio del sogno.

Come il sogno, la città non è espressione, ma rappresentazione enigmatica, raffigurazione, che rimanda ad un disegno, una trama, un intreccio il cui modificarsi fisico modifica la società e viceversa.

«È difficile immaginare che l'ordine e la regolarità dell'universo possano ridursi allo schema fissato da due assi che si intrecciano sul piano, eppure è proprio ciò che accadeva nell'antichità. — scrive Rykwert — Noi moderni abbiamo perduto questa bella sicurezza sul modo di funzionare dell'universo: non sappiamo neppure se esso sia in espansione o in contrazione, se sia il risultato di una catastrofe o si vada continuamente rinnovando. Ma ciò non ci esime dal cercare una qualche base di certezza nei nostri tentativi di dar forma all'ambiente dell'uomo.

Poiché è ormai improbabile si possa trovare questa base in un universo che continua a rimodellarsi senza posa intorno a noi, dobbiamo forse cercarla in noi stessi, nella costruzione e nella struttura intima della persona umana.»

Andando, mi sentirei di aggiungere, in profondità, dentro alle cose, risalendo se necessario, fino al paradiso terrestre, all'Eden, ed al suo primo abitante – di cui conserviamo ancora memoria nel nostro DNA.

Se Adamo è il primo uomo sulla terra, «*La casa di Adamo in paradiso*» rappresenta infatti la casa primigenia, il modello assente che persiste attraverso la storia, le culture, i popoli, le religioni, mantenendo il significato originario della costruzione e dunque dell'architettura.

«*La casa di Adamo in paradiso*» è forse il libro più noto tra quelli pubblicati da Rykwert, ma anche quello che ha subito maggiori fraintendimenti: letto spesso come viatico a facili storicismi, è in realtà una chiara riflessione sull'abitare, che richiama l'architetto, l'artista, al di là d'improbabili soluzioni totali, al «*consapevole e sapiente esercizio della propria arte nel continuo e inevitabile rinnovarsi di questa*».

La conoscenza profonda del linguaggio dell'architettura, e in generale delle lingue antiche e moderne, l'attenzione nei confronti del contemporaneo, unita ad una singolare propensione allo scavo, vedono Rykwert soffermarsi in seguito sull'attività dell'architetto in quanto produttore di forma e sul progressivo indebolirsi, delegittimarsi del suo ruolo a partire dalla seconda metà del Settecento.

L'influsso e lo studio dell'architettura antica, prima latina e poi greca, la polemica sul valore del gotico, il compiacimento per l'esotismo e la variazione rococò, l'arte del giardino, l'opera di Piranesi, la trattatistica di Blondel e Claude Perrault, la scuola di Boullée, Ledoux e Durand, così come il pensiero di Newton, Descartes, Semper, e gli innumerevoli temi riferiti al transito dall'antica *Scientia* dell'architettura al progressivo dominio della tecnica, rappresentano i punti di stazione di una riflessione critica che guarda alla modernità non come principio unico, come semplice distruzione degli ostacoli che si appongono al regno della ragione, ma come luogo di un conflitto apertosi e mai sopito tra ragione e soggetto, tra arte e tecnica, tra sacro e profano.

Alla cui convivenza “necessaria” sono affidate oggi le sorti di un mondo contraddittorio, complesso, desacralizzato

– “*il nostro mondo*” – dove permangono, accanto alle espressioni più avanzate del pensiero calcolante, zone di opacità, d’ombra, ritualità, fedi, mitologie e bisogno di luogo, di senso, di “artificio” senza cui non è dato progetto né architettura.

Capisco perché Rykwert si sia spesso soffermato sulla questione dell’ornamento della superficie, della decorazione:

Se è vero, come dice Brodskij, che si è ciò che si guarda, è la superficie, legata al dato visibile, e non solo, che in ultima istanza fissa l’intenzionalità del progetto e del progettista. Essa registra il commento di questi su azione e materia, restituisce ai sensi la qualità scenica del luogo, la sua capacità non solo di evocare, ma anche di attrarre quando non di sedurre.

Ecco che l’artificio indica la necessità per l’architetto di agire con maestria, guidando la materia oltre l’aspetto immediato delle cose, fino a renderla rappresentazione metaforica, in grado di offrire risposta per, quanto piccola, al degrado fisico, all’assenza di luogo, all’uniformità e all’informe del nostro ambiente.

Ripercorrendone la storia, Rykwert ha dimostrato molto chiaramente che il tessuto delle città è fatto di cambiamenti violenti o impercettibili, di ricorrenze, di metamorfosi, di colpi di forza, di occasioni mancate, di smarrimenti e di progressi ugualmente incredibili. Il tessuto urbano del nostro presente globalizzato è come noi posto all’incrocio di forze troppo imponderabili per essere misurate, ma rispetto alle quali non siamo comunque relitti che il vortice di tali forze può portare ovunque.

L’afflato etico dei suoi ultimi lavori si traduce ancor in richiamo alla responsabilità individuale, all’autodeterminazione degli obiettivi, in opposizione a qualsiasi critica distruttiva incapace di cogliere la forza metaforica della città, lo sfondo comunque prezioso su cui si svolge la partita delle azioni umane.

Come accade solo nell’opera di rari studiosi, anche in quella di Rykwert, l’oggetto dei suoi studi si rispecchia con singolare esattezza nello stile in cui sono scritti:

appassionato quanto preciso, denso di riferimenti, aperto all'analogia, difficilmente apodittico, è uno stile che trova puntuale riscontro nel suo *modus operandi* di storico.

Malgrado l'immensa produzione, Rykwert non è mai stato uno storico sedentario, la sua vita intellettuale si è continuamente intrecciata con la sua vita attiva. Basta seguire la geografia dei suoi pellegrinaggi accademici, dall'Inghilterra agli Stati Uniti, passando per Polonia, Italia, Francia, Germania fino in Cina e Australia per rintracciare i lineamenti di un impegno che segna al tempo stesso un percorso umano in cui l'architettura rimane una, anche se forse la più stringente, delle tante tante passioni.

Mi rendo conto che parlare di passioni riferendosi ad uno storico possa dar adito a delle perplessità.

Se l'oggettività è il motto di ogni storico, la passione dovrebbe di regola essere esclusa dalla sua fisiognomica, poiché come suol dirsi acceca. Ma può la storia essere frutto di un'intelligenza disincarnata?

Conscio che caratteristica principale della storia e del futuro è la nostra assenza, Rykwert ha risposto da tempo a questo interrogativo affermando che *«il passato possiamo unicamente guardarlo e in esso possiamo soltanto vedere quanto il nostro tempo ci consente di vedere»*.



L'occhio che giudica

Joseph Rykwert

Trieste, febbraio 2008

Non arrossisco facilmente, però avrei dovuto farlo per come si è parlato, così bene, di Joseph Rykwert.

Per lui, ovvero per me, è un grande onore essere insignito dall'Università di Trieste e dalla sua facoltà di Architettura, di cui celebriamo il decennale, della laurea honoris causa e per questo vorrei parlarvi di un argomento forse non abbastanza trattato che è lo stupore.

Quando un'opera d'arte è posta all'attenzione di uno spettatore c'è sempre l'intenzione di destar stupore, se non necessariamente meraviglia, comunque di carpirne l'interesse. La prima visione dell'opera deve provocare dunque la scintilla dell'imprevisto, così almeno affermavano i teorici che formularono cinquecento anni or sono la dottrina così detta accademica. Racconta il Vasari che a suo tempo, era il 1525, il re di Francia, Francesco I, invitò Leonardo da Vinci a fare qualcosa di bizzarro e Leonardo per tutta risposta realizzò un leone che camminò per parecchi passi e poi schiuso il petto, lo mostrò pieno di gigli; lo stupore dei convenuti fu doppio: per la meccanica dell'apparecchio e per l'accortezza dell'emblema. Il re guerriero, feroce come una belva ma con il petto pieno della soavità espressa dal giglio, segno araldico sia di Francia che di Firenze, rappresentava nella circostanza giusto omaggio alla presenza di Giuliano de' Medici.

Qualche anno prima però, alla fine del '400, nel '98, quando Leonardo tornò a Firenze, è sempre Vasari che racconta, fece nella chiesa dei servi della Santissima Annunziata «un cartone dentrovi una Nostra Donna et una S. Anna, con un Cristo, la quale non pure fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'uomini e le donne, i giovani et i vecchi, come si va a le feste solenni, per veder

le meraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo.» Gli artefici erano meravigliati e il popolo stupito questa volta non per un effetto bizzarro o per la destrezza emblematica, ma perché si coglieva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello può, con semplicità e bellezza, dare grazia ad una madre di Cristo «volendo mostrare quella modestia e quella umiltà che è in una vergine contentissima di allegrezza nel vedere la bellezza del suo Figlio». E Vasari prosegue esemplificando anche altre bellezze, tutte sottilissime, con le quali il grande artista ha saputo riassumere le relazioni dei personaggi che si stringono nello stretto spazio del suo disegno.

Gaetano Milanesi nella sua edizione de *Le vite vasariane* identifica il cartone con un disegno bellissimo, che fu conservato per anni e per decenni, alla Royal Academy di Londra e poi ceduto alla National Gallery. Anche se alcuni studi non hanno confermato questa identificazione, ritenendo il disegno tardivo, non è la cronologia che mi interessa in questo frangente quanto la meraviglia, lo stupore, le reazioni alla qualità della rappresentazione. Fosse questo, o analogo disegno, era lo stupore provocato dalla maestria espressiva, dalla comunicatività del tratto e dalla sua bellezza, parola questa sulla quale Vasari ritorna più volte.

Molti artisti ebbero il dono di provocare stupore agli astanti. Filippo Brunelleschi nelle sue tavole prospettiche o Lorenzo Ghiberti ne *La porta del Paradiso*, crearono stupore per l'ingegnosità, la dimensione, ancora per la bellezza dell'opera, così come altre, comunque sottoposta al giudizio dell'occhio, aspetto questo che è centrale al mio ragionamento. Tra le opere di Brunelleschi il più grande stupore non era provocato da un dipinto o da una scultura ma dal prestigioso cantiere del Duomo di Firenze. Dice Leon Battista Alberti «Chi mai sì duro o sì invidio non lodasse Pippo architetto (questo nella prefazione del libro *Della Pittura*) vedendo qui struttura sì grande, erta sopra e' cieli, amplia da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudice, sempre Alberti che parla, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né di misurarsi con l'antico e di poterne non solo uguagliarne la grandezza ma in un certo senso di poterla superare. Argomento questo su cui sono tornati i

teorici dell'arte dei secoli successivi, del Seicento, del Settecento e anche dell'Ottocento, forse oggi non più, ma ha rappresentato nel tempo un luogo comune della teoria e del discorso dell'arte. Ora Alberti fu il primo già agli inizi del Quattrocento a teorizzare le tre arti del disegno. I suoi trattati, quello dell'Architettura, De re aedificatoria, come quello della Pittura, De pictura, e quello della Scultura, De statua, molto breve, formavano la base di una importante impresa sociale, quella di annoverare le tre arti, che poi verranno chiamate arti del disegno, tra le arti liberali invece di contarle come fu fatto nel Medioevo con quelle meccaniche. Il trino carattere delle Arti del disegno era già riconosciuto come riflesso dell'abbraccio tra le Tre Grazie, figlie di Zeus ed Eurinone.

Le Tre Grazie rispecchiavano il trino carattere delle Arti. Di esse, dice Cesare Ripa nella sua Iconologia: «Chiamasi Aglaia l'allegrezza, la seconda Talia della viridità, la terza Eufrosine della dilettazione»; e da Esiodo in poi, cioè dall'inizio della letteratura greca, gli stessi nomi erano attribuiti anche all'unione sia di Afrodite con Dioniso che di Elios con l'oceanina Egle. Sono, dice sempre Ripa, questo è un commento molto interessante, «Tre fanciullette coperte di sottilissimo velo, sotto il quale appariscono ignude. [...] perché le grazie tanto sono più belle [...] quanto più sono spogliate di interessi, i quali sminuiscono in gran parte in esse la decenza», cioè la nudità è la loro decenza. Su questo argomento torna Federico Zuccari, il primo principe dell'Accademia Romana delle Arti, della Scultura della Pittura e del Disegno, nella sua Idea de' pittori, scultori ed architetti che fu stampata a Torino nel 1607: «avendo stabilito su un tono secco e aristotelico il disegno e il lume generale non solo delle nostre cognizioni ma d'ogni altra scienza pratica», spiega più avanti «per Disegno intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa ed operare di fuori conforme alla nostra intesa», in altro luogo aggiunge «il disegno è seme di pianta dignissima e singolarissima, genitore ed autore della pittura, scultura ed architettura. Si potrebbe ancora con più proprio grazioso simbolo rassomigliare queste tre nobilissime professioni a quelle tre sorelle, dai famosi greci dette Le Grazie, cioè Aglaia, Eufrosine e Talia». Poiché tutte e tre unite insieme rendono questo mondo più grazioso agli occhi nostri. Fu sempre Ripa nella prefazione alla sua Iconologia che ha fornito un chiaro ed esplicito riassunto della dottrina accademica. La

produzione dell'opera d'arte passa per tre fasi: per prima si forma il concetto, di cui abbiamo già visto l'importanza, il concetto simile all'idea di Zuccari, qui citato prima, il quale dipende dall'habitus intellettuale dell'artista; il magistero cioè l'artificio o la maestria, traduce il concetto in opera; e finalmente l'effetto è la relazione che l'opera stabilisce tra il maestro e lo spettatore.

Nel suo primo sonetto Michelangelo evoca questo processo: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto c'un marmo solo in sé non circoscriva col suo superchio, e solo a quello arriva la man che ubbidisce all'intelletto.» Ma Michelangelo era anche lui convinto e pure fascinato dell'unità ternaria delle arti del disegno. Non a caso il marchio che lui adoperava nelle pietre in cava, è costituito da tre cerchi con la lettera M che lui usava spesso, ed erano tre le corone di alloro, ciascuna per una arte del disegno, con le quali egli stesso fu coronato. Riferendomi a un dipinto di Sigismondo Coccapani, Michelangelo coronato dalle Arti, voglio farvi notare che le arti qui presenti sono quattro, cioè Pittura, Scultura e Architettura cui si aggiunge la Poesia; quando invece, pur essendo riconosciuto come un grande poeta nei suoi tempi e dai suoi contemporanei, la quarta arte non figura mai nelle commemorazioni di Michelangelo, lui è sempre coronato da tre Arti e anche qui dove ne sono presenti quattro, tre sono le Arti che posano la corona sulla sua testa. Anche sulla sua tomba, a Santa Croce, le corone di alloro che onorano la sua fama sono tre.

Secondo lo schema tramandato dal Vasari: «Il Disegno padre delle tre Arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, in quali il disegno procedendo dall'intelletto cava un giudizio universale, ecco Michelangelo chiaro, si può concludere che il suo disegno altro non sia che un'apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo e di quello che anche è nella mente immaginato e fabbricato dall'idea.»

Alla fine del Settecento un'altra etichetta si fa sentire, le arti del disegno diventano così «arti figurative», che è già termine neutro; ma è solo nel Novecento che s'incomincia a parlare di «arti visive», termine questo che sposta l'enfasi dalla determinazione del modo del concepire e realizzare l'oggetto alla soggezione dello spettatore. Lo stupore si sposta così in direzione delle modalità di ricezione. Ebbene, le arti del disegno nate in un certo momento della storia, diventate arti visive, perdono un tantino del loro

prestigio, l'Architettura, la quale come arte del disegno aveva la sua degna collocazione in una qualsiasi complessità delle arti, diventa, in quanto definita arte visiva, una cosa più flebile, più incerta. Intanto tutto il sistema delle arti si sta trasformando e allargando, un'opera d'arte non ha più bisogno di ulteriore limitazione, l'opera si autodefinisce come prodotto di un artista, mentre «artista» è chiunque produca oggetti o anche avvertimenti che assumono l'etichetta di «opera d'arte». L'artista si sottrae così al giudizio dell'occhio, su un prodotto in quanto arte, che ormai è definita come tale, per autodescrizione funzionale. È così che il prodotto di un artista può essere un ampolla di aria di Parigi come riproponeva Marcel Duchamp o un palloncino che contiene il fiato dell'artista stesso, quando non le sue feci come più grossolanamente, proponeva Piero Manzoni, ormai nei musei di tutto il mondo. Quello che hanno in comune queste proposte è l'elemento di sorpresa e di stupore riferito a ben altri sistemi rispetto a quelli di una volta e dunque all'affermazione che lo stupore può essere provocato non solo dall'eleganza, dall'ingenuità, dalla bellezza ma anche dalla banalità e dall'ottusità. Comunque, sorpresa e meraviglia rimangono l'essenziale, forse anche il solo apporto delle arti visuali, figurative, offerto allo spettatore. Dopo le ampolle d'aria e le scatole di feci la meraviglia dello spettatore non è dunque più prodotta dal corpo che può fare il concetto, ma deve avere un'altra consistenza, come ha ben capito James Turrel, l'americano che per esempio produce opere che sono stanze illuminate dall'alto nelle quali lo spettatore riceve una luce e con questa forse anche ispirazione, dovuta, ma non ne sono affatto certo, a qualche qualità intrinseca della stanza stessa.

E l'architettura, non essendo più un'arte del disegno, visto che tale categoria è stata espulsa o almeno nascosta nel discorso critico e teoretico sulle arti, sembra persino aver perso il controllo visuale sullo spazio. Per tornare al discorso relativo all'occhio giudicante dello spettatore, voglio dare un altro sguardo al campo delle arti cosiddette visive. Molti di voi conosceranno la più discussa opera d'arte dell'ultimo decennio, si tratta di un teschio, costituito da un getto in platino, anche se i denti sono di dentina umana, ne manca uno pare, il getto è praticato su un autentico teschio umano anatomicamente preparato un duecento-trecento anni fa, ripreso da un artista inglese, Damien Hirst, e denominato For the love

of God, Per l'amor di Dio. Espongo adesso l'informazione data da Hirst o dal suo agente pubblicitario: il teschio è stato gettato in platino ed incrostato con 8601 diamanti di varia misura – il numero mi fu dato così – il titolo dell'oggetto sembra enigmatico ma invece abbastanza banalmente è preso da un commento che fece la madre dell'artista quando le fu spiegata l'idea, ella disse: «Ma per l'amor di Dio che cosa ti verrà in mente adesso!». Il prezzo vigente dell'oggetto, per passare a fatti terrestri, a fatti di «interesse», è di 55 milioni di sterline, cioè sui 67,5 milioni di euro, che è già molto più caro di qualsiasi opera d'arte venduta all'asta; pare però che sarà anche più alto al momento della vendita, la cifra fa parte della propaganda che l'artista fa al suo prodotto, però il prezzo ultimo non è stato reso pubblico. Ovviamente si prepara un mercato sussidiario, ci saranno delle fotografie firmate e non firmate e ci saranno anche litografie o serigrafie spruzzate con polvere di diamante, che si venderanno pure a un prezzo molto alto. Ora il costo grezzo del materiale, dei diamanti e del lavoro artigianale della montatura viene calcolato in 12 milioni di sterline, quindi il «in più» che l'artista aggiunge al costo del materiale e della lavorazione dell'oggetto ammonta, calcolando approssimativamente, a circa 38 milioni di sterline o 50 milioni di euro, ed è questo il valore che si dà al concetto dell'artista, perché ciò che vale in questo caso è il concetto.

Non c'è mai stata infatti da parte di Hirst la minima pretesa di farsi apprezzare per le sue capacità di gioielliere o di orafo. Parlando a titolo personale, e solo sulla base delle fotografie, perché non mi sono dato l'impegno di visitare la galleria dove fu esposto il teschio, l'effetto visivo di quel teschio a me risulta piuttosto kitsch – è una parola che a Trieste non devo credo tradurre. Il grosso diamante rosa montato sul fronte del teschio è contornato da un anello di brillanti bianchi, e l'insieme, certamente vistoso, mi fa pensare a quelle uova pasquali che il gioielliere di corte Fabergé preparava per l'imperatore Alessandro III e Nicolò II di Russia come regali che gli imperatori facevano alle loro mogli e madri in occasione della Pasqua, nei quali il materiale prezioso è il luogo comune, ad essere reso singolare dall'ingegnosità del gioielliere. Ogni uovo è infatti involucro di una sorpresa, si dice proprio così, «sorpresa». Del 1891 è la sorpresa Pamjat, cioè una nave in platino con finestrelle in diamanti, flottata su una lastra di acquamarina. L'uovo mughetto

è del '98, Nicola II lo regalò alla madre; il più complesso, che è del 1900, è l'uovo transiberiano sul quale nella fascia centrale d'argento è incisa la carta della Russia con il tracciato della ferrovia transiberiana, e che dentro al guscio nasconde un trenino a molla, con tanto di locomotiva, vagoni postale e vagoni passeggeri e poi, alla fine, una cappella. Il tutto ovviamente spariva richiudendosi nell'uovo.

Questi gioielli mi sono sempre sembrati nella loro fatua preziosa maestria, pegni e presagi della rivoluzione in arrivo. Tornando al teschio di Hirst col suo richiamo a Dio, alla morte, al denaro nel suo rifiuto di metafore e sottintesi mi pare echeggi le uova pasquali della dinastia dei Romanov, degli ultimi rampolli della dinastia. Ovviamente non si sa ancora di quale disastro questo teschio potrà essere presagio. In attesa, possiamo dirlo, il teschio rappresenta un arnese abbastanza usuale nell'arte occidentale, lo tengono vicino a loro, come oggetto delle proprie espiazioni, varie Maddalene penitenti. Ne fanno uso Tiziano come Durer, diventa anamorfosi nel quadro degli ambasciatori di Hans Holbein oggi alla National gallery di Londra dove il teschio celato appare in falsa prospettiva sul pavimento. Quindi, non è il senso di minaccia o il richiamo alla morte che fa del teschio di Hirst l'opera più discussa di questo decennio, certamente non lo è l'ingenuità tecnica o emblematica, ma quello che attira attenzione e suscita meraviglia, quello che rende questo teschio veramente stupefacente è il suo immane prezzo. Insisto sul fatto poiché nessun aspetto visuale di quest'opera può provocare stupore. L'ingenuità tecnica della sua costruzione è un luogo comune dei gioiellieri d'arte ora come lo era nella bottega di Fabergé, la consistenza materiale dell'oggetto è costosa ma non spettacolare. Il passaggio dal concetto all'opera e al suo effetto è totalmente mediato: l'arte di Hirst fa a meno di disegni preliminari schizzi o modelli, non c'è segno della mano che obbedisce all'intelletto. Il procedimento di Hirst sembra dunque il contrario di quello che deve seguire un architetto operante.

Ho parlato di tutt'altro per tornare finalmente all'architettura e l'ho fatto per esemplificare e sottolineare una problematica specifica dei nostri tempi, dove la struttura imperante basata sul disegno si è sciolta, per non dire liquefatta, minacciando l'integrità dell'architettura stessa. Integrità della quale fu garante la «trina» struttura dell'arte del disegno nella quale il concetto veniva

tradotto, grazie alla maestria, in effetto. Qualsiasi tratto disegnato da un architetto per l'esercizio del suo mestiere non può avere un'esistenza autonoma ma dev'essere pensato in relazione ad una materialità essenziale dell'edilizia. Il tratto dell'architetto è sempre figurativo in quanto la sua legittimità, la sua pertinenza, è di fornire una superficie o stabilire la demarcazione tra due materiali o ancora il segno di cambiamento nell'inclinazione di un piano. Comunque, ha sempre, il disegno, un riferimento fisico e tangibile. Nel rapporto tra l'architetto e la collettività operante, il disegno è un fattore assolutamente essenziale perché è quello che traduce il concetto in una materialità possibile. Diversamente il procedimento di Hirst saltando definitivamente qualsiasi intimità tra concetto e maestria, impone un arbitrio all'opera tale che in rapporto ad essa l'occhio dello spettatore non è più giudice. Il giudizio diventa un operazione speculativa e mentale, è la mente, non più l'occhio che giudica direttamente il concetto.

La predica, ahimè, è una tentazione che affligge molti critici, fa parte del nostro mestiere trovare che le cose vadano male o quantomeno potrebbero andar meglio. Al contrario molti colleghi trovano che tutto vada benissimo e che non sia necessario rimpiangere la caduta del trino del disegno. A me sembra però del tutto sensato, non rimpiangere, ma evocare una situazione nella quale l'occhio che giudica rifaceva l'iter dal Concetto all'effetto, attraversava una maestria, quella degli artefici per arrivare alla meraviglia, allo stupore di tutti.

Carlos Ferrater

Trieste, marzo 2007

Il conferimento della Laurea in Architettura *honoris causa* è da sempre il riconoscimento di una presenza esemplare. Esemplare per la qualità dell'opera e probabilmente anche importante per l'insegnamento che una ricerca creativa trasmette.

In questo senso c'è molto da imparare dalle architetture di Carlos Ferrater.

Architetture che hanno saputo, nella diversità dei temi, dei luoghi e delle occasioni, andare a fondo nell'esattezza della costruzione al punto da esprimere il senso di una risolta compiutezza e di una materiale eleganza.

Dagli esordi progettuali, vitali e provocatori con la città istantanea (Ibiza, 1971) è passato molto tempo e l'attività di Ferrater si è fatta via via più intensa e complessa, così complessa che è difficile elencare per intero la sua produzione ed il campo di interessi che la caratterizzano. Considerando le numerose case di abitazione, i grandi alberghi, palazzi dei congressi e stazioni, passando attraverso la realizzazione di grandi complessi abitativi, centri sportivi e religiosi, arriviamo a contare, infatti, molte decine di realizzazioni significative e più di un centinaio di progetti. Progetti e realizzazioni che più che rivolgersi al dato stilistico, esprimono l'intensità della concentrazione sui dati concreti, dove la domanda che il reale pone alla costruzione architettonica è requisito indispensabile per affrontarne ogni livello di definizione.

Progetti il cui nucleo generatore nasce di volta in volta dal padroneggiare le relazioni tra lo spazio, il volume e la luce, piuttosto che da intenzioni legate al linguaggio, che

saranno logiche e naturali conseguenze.

Progetti che assumono un ruolo sempre più importante nel tessuto urbano di Barcellona, veri e propri brani di città interpretata che hanno il senso dell'appartenenza al luogo, come i tre isolati residenziali nei pressi del villaggio olimpico, il complesso dell'avenida Foix, l'edificio in Paseo de Gracia ed il complesso di 400 alloggi per il fronte marittimo di Barcellona, ed edifici urbani divenuti punti di riferimento nella città, come l'hotel Rey Juan Carlos I in Avenida Diagonal, il Palazzo dei congressi della Catalogna. Progetti come l'edificio di Fisersa, Padiglione di porto Estartit, l'auditorium di Castellon de la Plana in cui sempre più approfonditi appaiono i temi del rapporto tra luce e ombra, tra orizzontale e verticale, tra peso e leggerezza, tra materialità ed astrazione.

Progetti come il parco botanico di Barcellona, per il parco di Torre Blanca, per il cimitero di Venezia, in cui la natura è affrontata amministrando le risorse topografiche del luogo, la temporalità, oltre che la materia del paesaggio.

Ed ancora Progetti, come quelli più recenti, in cui è il rapporto con l'arte e con la scienza ad essere in gioco attraverso la sperimentazione di forme e metodi frattali, contingenti, associativi e interattivi.

Se è vero che l'architettura restituisce sempre le risorse ideali, tecniche, materiali, investite, l'esegesi dell'opera in questo caso non fa che sottolineare la generosità dell'offerta dell'autore; generosità che caratterizza in egual misura, oltre che il progettista, l'uomo Carlos Ferrater i Lambarri e il docente Carlos Ferrater i Lambarri.

Carlos Ferrater i Lambarri è infatti, da sempre, impegnato anche sul fronte della trasmissione della conoscenza alle generazioni più giovani, per le quali ha saputo farsi interprete della grande tradizione catalana, che da Gaudì arriva a Sostres, Coderch, De la Sota e attraverso Moneo alle attuali esperienze, divenendo, all'Escuela Tecnica Superior de Architectura de Barcelona, dove dirige una speciale cattedra, chiamata Cátedra Blanca, catalizzatore di esplorazioni e sperimentazioni vive e vivificanti, condotte nel segno costante di un impegno civile che vede la

ricerca di ampi orizzonti e la risposta alle umane necessità imprescindibili dall'architettura.

Anche per questo l'opera di Ferrater ha molto da insegnare e di questo gli siamo grati.



Paesaggio, geometria e costruzione

*La geometria come mezzo di avvicinamento
al paesaggio e alla forma urbana.*

Carlos Ferrater Lambarri

Nell'occasione che mi è offerta ritengo possa essere di qualche utilità stabilire alcuni legami tra l'istituzione universitaria ed il mestiere dell'architetto.

Come noto, il termine Architetto, è di radice greca: arkhitékton, che si traduce letteralmente in primo artefice, capo costruttore, Archè Tèkton denominazione che nel tempo ha sempre più dato evidenza agli aspetti peculiari legati alla professionalità dell'essere architetto: trae dunque origine dalla vena creativa e ideatrice di forme, quanto dall'evidenza costruttiva, tettonica, di stabilità e durata delle opere che pervadono il significato dell'architettura.

La duplice composizione del termine implica in definitiva la appartenenza di Pensiero, Progetto, e Azione, «costruzione». Se a questo vocabolo greco aggiungiamo quelli latini HONORIS e CAUSA, individueremo un perimetro triangolare.

È definito dottore chi, avendo superato gli esami e sostenuto la tesi in una facoltà universitaria, è riconosciuto quale depositario di specifiche conoscenze nell'ambito di una determinata disciplina con possibilità di utilizzo della propria cultura sia a fini applicativi che di trasmissione e divulgazione delle conoscenze stesse, «prende il tōcco per avere licenza di insegnare». Sempre in ambito universitario la proclamazione HONORIS CAUSA avviene per meriti accademici, scientifici, artistici, letterari, culturali o sociali, il che fa emergere l'aspetto pedagogico e dunque la ricerca.

Considerato che In termini generali l'architettura rappresenta un complesso compendio e una sintesi disciplinare delle sette Arti Liberali, che costituivano durante il Medioevo i due gradi

dell'insegnamento, l'uno letterario, l'altro scientifico, comprendendo la grammatica, la retorica e la dialettica – «il Trivio» – l'aritmetica, la geometria, la musica, l'astronomia – «il Quadrivio» –, cercherò di rispondere al seguente interrogativo: in quale parte della pratica architettonica si nasconde la vena di ricerca connaturata all'attività universitaria?

L'architettura moderna fu un movimento edonista; l'astrazione, il rigore e la severità non furono altro che artifici capaci di generare il quadro più provocante dell'esperienza che costituiva la vita moderna. Oggi è possibile integrare questa concezione adattandola alle condizioni contemporanee. Di fronte a un'economia globalizzata alla straordinaria disponibilità di mezzi ed alla complessità delle reti informatiche, l'astrazione, il rigore e la severità ritorneranno ad essere quelli che ci porteranno a creare l'immagine più provocante dell'esperienza contemporanea.

Oggi la molteplicità del paesaggio, inteso in tutte le sue forme – artificiale, urbano, degradato intatto o naturale – così come la complessità delle nuove città ci consentono di individuare nuovi ambiti, nuovi luoghi, di sperimentazione. La gran capacità dei computer, intesi ancora come prolungamento della mano, ci aiuterà a verificarne le potenzialità e le possibilità. Capire i computer, porterà a considerarli come un'estensione strumentale del pensiero.

Sarà dunque in questo territorio astratto che l'artificio aiuterà a costruire un ordine intrinseco come supporto alla semplicità di un luogo o di un paesaggio. Evidenziare le prime idee di un progetto con una pianificazione geometrica aiuterà a riconoscere il luogo, a estrapolare le sue necessità nascoste, facendo affiorare la sua vera condizione. Poi la geometria si andrà adattando, armonizzando o deformando con le operazioni costruttive e le esigenze funzionali fino a giungere, in alcune occasioni, a sparire.

L'utilizzo di geometrie gerarchiche, permetterà di socializzare lo sviluppo del lavoro in équipe.

In questo terreno di gioco, nel quale si verifica la capacità di adattamento di un paesaggio, i meccanismi geometrici, maglie, reti, intrecci o pieghe, costituiscono il «modello» che struttura–destruttura il fondo dell'intervento; metro ed in alcune occasioni mirino che permette di osservare con una vista ravvicinata,

«zoom», le differenti scale del progetto ed i livelli di informazione-formazione delle idee poste sotto una stessa logica geometrica e costruttiva. Non mi riferisco alla geometria euclidea fatta di solidi puri, scatole e volumi, ma piuttosto ad una geometria che consente di intervenire sulla stereometria, di lavorare nelle intersezioni e nelle articolazioni, immaginando come la luce può agire in esse.

La ricerca della sensazione spaziale si è tradotta nel campo dell'arte, nel lavoro di pittori ed architetti che, elaborando le loro composizioni in due dimensioni, arrivarono a costruire spazialità tridimensionali e dinamismo a partire da manipolazioni geometriche: penso a Theo van Doesburg, a Lissitzky, a Kandinskij, a scultori come Alexander Calder o Naum Gabo e alla loro portentosa esplorazione spaziale.

La sperimentazione di geometrie complesse che agiscono sulla stereometria dallo spazio è notoria durante il costruttivismo russo. Lissitzky' suggerisce uno spazio immaginario intorno all'idea di movimento che Tatlin ed i costruttivisti (K. Mel'nikov, A. Rodchenko), a Mosca, simbolizzarono col Monumento alla III Internazionale. Nel parco zoologico di Londra (1933), Berthold Lubetkin ricorda gli scenari costruttivisti o le sculture scientifiche di Gabo degli anni venti.¹

Baldessari muoverà nel padiglione di Breda del 1952, imitando Moebius, e i nastri senza fine che proponeva Max Bill alla Bauhaus. Iannis Xenakis, all'ombra di Le Corbusier, progetta il padiglione della Phillips nel 1958.

Le forme geodetiche di Buckminster Fuller dovettero aver influenzato alcune delle geometrie proposte da Jean Prouvé, Frei Otto, Felix Candela, Pier Luigi Nervi, Eduardo Torroja... Alcune più vicine all'espressionismo strutturale che altre. Anche nella maturità di Louis Kahn vi è una necessità di distinzione, esplicitamente espressa nella pianta per il centro di Philadelphia, del 1956, nella quale cercò di forzare le forme della Roma disegnata da Piranesi per metterle al servizio della città moderna. L. Kahn e Ann Tying progettano per il Municipio di Philadelphia (1952-57) una struttura triangolare con piani tetraédrici che esalta l'idea di un grattacielo geodetico. Altre proposte interessanti, non tanto a livello ideologico né monumentale, ma per il tentativo di semplificare e

dare forma al caos di un nuovo pluralismo industriale, sono le proposte di Kenzo Tange e dei metabolisti.²

La loro ricerca del significato sociale in una cultura sempre più consumistica non differisce troppo da quella del gruppo inglese Archigram dove Peter Cook lavorava al progetto «Plug-in city». Le utopie degli anni Sessanta del Novecento non divennero realtà, ma permane ancora un'attenzione per quelle proposte nelle quali risalta l'innovazione delle geometrie utilizzate. Come indica in Nuova Consistencia J.A Cortés, un esempio è quello rappresentato dall'Orfanotrofio di Aldo Van Eyck (1955-60), in stretto rapporto col Centro per la comunità ebraica di L. Kahn. All'orfanotrofio bisogna attribuire una dimensione frattale che spiega la sua concezione di «chiarezza labirintica». Alcuni anni dopo Allison e Peter Smithson, seguendo l'argomento del loro «manifesto» di Doorn 1954, realizzano progetti di riferimento come il Robin Hood Gardens ed il sistema di abitazioni Golden Lane di Coventry.

Queste esperienze si iscrivono in un contesto ampio che muove alla ricerca di nuove geometrie, alternative ai postulati dell'architettura moderna, dove la forma viene stabilita mediante elementi delimitati nello spazio. È possibile che in relazione all'architettura moderna esista un certo culmine tra forma e geometria nelle case sperimentali di J. Hejduk (Bye House) e, posteriormente, P. Eisenman (Ten House ed Eleven House) che, tra il 1982 e il 1988, lavora con la sovrapposizione di griglie e sempre di più orienta i suoi studi verso geometrie spaziali non delimitate e di maggiore complessità.

Attualmente la proliferazione di architetture neoavanguardiste nelle quali i processi di avvicinamento formale si riducono ad una manipolazione grafica mediante la modellazione in tre dimensioni e che non hanno un progetto geometrico rigoroso né il supporto della logica costruttiva, ci avvicina sempre di più ad un universo di forme spropositate, di calligrafie, di nullo o scarso contenuto sociale. Esiste il pericolo che il ruolo dell'intuizione, dell'immaginazione e della genesi delle forme possa rimanere gravemente mortificato, essendo le nuove sperimentazioni così condizionate dai valori residuali di una metodologia parascientifica.

Di fronte allo sconcerto attuale, è necessario il lavoro silenzioso e rigoroso di alcuni studi ed ambiti dell'insegnamento

dell'architettura, dove, dall'astrazione teorica attraverso la prassi del progetto si investighi e si approfondisca la ragione costruttiva e la radice sociale del lavoro dell'architettura, per aggiornare quei presupposti dei quali parlavo all'inizio che incoraggiarono le avanguardie della modernità.

Il lavoro dell'architetto starebbe allora in questa evoluzione che va dalla geometria allo spazio attraverso la costruzione, così come la possibilità di intravedere nella ricerca legata alla stessa evoluzione, il profilarsi di nuovi orizzonti.



Note

- 1 Europa Almanach. 1929 *La reconstrucción de arquitectura en la URSS y otros escritos*, El lissitzky, Colección Arquitectura y Critica. Ed. Gustavo Geli. Barcelona 1970 Pp. 124-135.
- 2 1958, *Città Marina* di Kikutake, 1963, *Schema per una città moderna-metabolista* di Arata Isozaki 1964, Peter Cook *Plug-in city*. 1961, Michael Webb *Sin City*. 1964, Ron Herron *Walking Cities*.

Profondità della superficie

Marzo 2007

Il conferimento di una laurea *honoris causa* in architettura è da sempre un riconoscimento importante.

Sottolinea una presenza significativa per l'ingegno espresso nella progettazione, nella costruzione, nello svolgimento di una attività creativa che nel suo dispiegarsi restituisce sempre una più generale ricerca del senso.

Ricerca questa, che non ha scala né misura, può riguardare tanto il lato più spettacolare dell'Architettura quanto, come insegnano i più grandi Architetti – i maestri, gli antichi maestri! – un semplice riflesso, la screziatura di una superficie. Roberto De Rosso è uomo che di superfici se ne intende, ne conosce i paradossi, le insidie, le più recondite possibilità, visto che la sua attività, si è sempre rivolta alla dimensione più empatica dell'architettura: quella che concerne la definizione dello spazio interno. Questo spazio, lo spazio interno, è il punto di applicazione della sua pratica, del suo ingegno. Un ingegno maturato in fretta, in un contesto artigianale carico di memorie, di cura, di sapienza ma la cui palese inattualità lo spinge, giovanissimo, ad esplorare altri ambiti, altre ragioni.

In primis le ragioni di un decoro, di una qualità dell'abitare, in un mondo dove le materie nobili hanno definitivamente ceduto il passo ai nobilitati, ai laminati, ai vinilici, dove il tempo degli oggetti, la loro durata si è drasticamente ridotta nel ciclo del consumo.

Centinaia di arredamenti realizzati in pochi anni, gli sono del tutto sufficienti per comprendere la pochezza, la sterilità di un gioco di posizionamento, di adattamento, sulla base sempre discutibile del gusto, di componenti industrializzate,

standardizzate, non a misura dei luoghi né dei loro abitanti. Centinaia di arredi sono però anche sufficienti a dar forma ad un'intuizione che, rovesciando punti di vista divenuti canonici, ritrova nello spazio il primo protagonista e nel fruitore l'agente attivo della sua caratterizzazione. Non più mobili, pezzi, parti, oggetti da comporre nel caso migliore con stile, ma pareti, divisori, sistemi, gusci, nicchie, anfratti, fondi, sfondi atti a definire luoghi da realizzare a partire da un'idea semplice: fare spazio anziché occupare spazio. Un'idea questa che suggella l'incontro di De Rosso con l'Architettura, con le sue metriche, i suoi archetipi, con i principi dell'ornamento, del rivestimento, della decorazione e allo stesso tempo lo scontro con una dimensione produttiva ancora lontana da simili propositi.

Il De Rosso industriale nasce così!, da un incontro-scontro che sa rivolgere a proprio favore, divenendo, a partire dalla seconda metà degli anni ottanta, produttore delle proprie idee, agente attivo delle proprie intuizioni.

Intuizioni, che sviluppa nel tempo grazie ad un lavoro attento di progettazione, con la messa in atto di nuove tecniche di assemblaggio dei materiali, attraverso una corposa sequenza di brevetti, dal sistema sospeso alla maniglia continua, passando per il palo telescopico e l'anta ultra-leggera... che consentono non solo il fare spazio ma anche il renderlo duttile, versatile, adatto alle mutate esigenze del vivere contemporaneo.

L'interno, l'*intérieur*, non ha nulla a che vedere con l'opera d'arte ricordava Adolf Loos ai suoi detrattori... perché ci è vicino, cresce con noi, accompagna le nostre vicende quotidiane ma può essere fatto con arte, con appropriatezza, con garbo, che come è noto sta ad indicare il giusto verso delle cose.

E il giusto verso delle cose, a partire da quegli anni viene intercettato da De Rosso, non solo sul piano della tecnica, ma anche nell'adesione della sua offerta al mondo reale.

Un mondo divenuto in breve tempo liquido, globalizzato, mediatizzato, informatizzato, postindustriale e, come sappiamo, portatore di un'intensità travolgente, che non si

dà più nel sottosuolo delle cose, ma nel tratto seduttivo della superficie.

I premi, i riconoscimenti a livello internazionale – siamo nella seconda metà degli anni novanta – favoriscono la crescita dell'azienda, che si sviluppa dal suo interno con l'introduzione di software complessi e di strumenti plasmati sulla base delle particolari esigenze di lavorazione adottate. Ma l'impulso ad affrontare i valori tattili, iconografici, comunicativi, interattivi, multisensoriali, del piano nel suo rapportarsi al corpo, non possono che derivare da un'esplorazione *extra moenia*, da un'attenzione costantemente rivolta al costume, alla cultura visiva, all'ambiente, ai territori più sofisticati del design italiano.

Munari, Mendini, Sottsass, De Lucchi, volendo fare dei nomi, rappresentano in questo senso ottimi interlocutori e con essi, Roberto De Rosso, condivide azioni culturali di grande prestigio che favoriscono l'innovazione, promuovono l'attività di giovani architetti e designers, avviano interessanti travasi di conoscenza, significative connessioni tra produzione ricerca e sperimentazione, connessioni che credo non siano estranee al raggiungimento di livelli di qualità tali da consentire a De Rosso di estendere le proprie applicazioni alle conformazioni spaziali più complesse, in definitiva a qualsiasi campo di esistenza. Tornando al connettere, alla capacità di connettere e con questo alla ricerca del senso di cui parlavo all'inizio: ritengo che tale facoltà, tale capacità, che ritrovo in Roberto De Rosso quasi come correlato naturale, lo rappresenti a pieno titolo perché, come diceva Roger Callois con largo anticipo sui suoi e sui nostri tempi, il senso delle cose può essere seguito solo considerando il filo tenue che lega una composizione di Mozart all'ultimo ritornello della banda di paese e Velazquez al lunario di cucina, dunque un livello dell'intelligenza all'altro.

Senza dimenticare che di livelli, di piani, di superfici diverse pur sempre si tratta... e soprattutto che nella loro connessione, giunzione, correlazione è il riflesso di un'estensione massima dell'idea di umanità e con questo

della profondità più inaspettata. In Architettura la capacità di accordo nella varietà è *concinnitas* da Leon Battista Alberti in poi, senza esclusione per i presenti, *concinnitas* è bellezza! Ed è dunque sulla base di una comune ricerca della bellezza, che riconosco Roberto De Rosso Architetto.

E lo ringrazio per il contributo da lui portato all'umanissima arte dell'Architettura.

Benvenuto fra noi...



Quel che resta dell'anima

Per Beppe Rocco

Luglio 2014

Oltre che amico, carissimo amico, Beppe era un artista.
Un costruttore, un costruttore di senso.
A un mondo di cui sapeva non averne alcuno o troppi
ha offerto la sua opera, le sue fatiche, le sue mani, il suo
ingegno.
E se stesso.
Senza risparmio,
senza posa.
Senza contropartita.
I suoi artefatti, i suoi personaggi arrivavano, così come lui,
in punta di piedi.
Dandoci conforto e bellezza, ma anche irridendo le nostre
“etichette”,
le nostre convinzioni,
i nostri pregiudizi.
Con garbo, con ironia, con leggerezza.
Mettendo, sempre in evidenza il lato fragile delle cose, che
poi è il nostro.
Ed in ogni occasione il loro poter essere questo e quello
allo stesso tempo.
Così: opponendo alle “intelligenze convergenti” ragioni
semplicemente umane.
L’opacità della materia a quella spiritualità degradata che
rifugge il mondo sensibile.
Faceva pensando Beppe, e pensava facendo.
Per lui potevano esistere, ed esistevano davvero, paesi senza
luogo e storie senza cronologia.
Quelle che ci siamo detti mille e mille volte ancora.
E in ultimo, rimpiangendo il letto dell’infanzia:

in cui si scopre l'oceano perché si può nuotare.
E il bosco perché ci si può nascondere.
E la notte perché tra le lenzuola si diventa fantasmi.
Pensava poeticamente Beppe. Poeticamente ha vissuto!
Lo testimoniano i suoi atti, le sue realizzazioni, i suoi
“apparecchi”, i suoi “trabiccoli”, i suoi “aggeggi”...
Restituendo insieme alla Piètas per la pochezza del nostro
consistere sulla terra, un senso profondamente amorevole,
rivolto a tutti noi.
Raccoglierlo è il minimo che possiamo fare.
Ne va di noi, delle nostre vite.
Ne va della nostra anima.
O di quel che resta.



Maneggiare con cura

Trieste, dicembre 2016

Ha amato molto il prossimo suo, Beppe.

Che era anche fatto di amiche, amici, committenti improbabili.

Di, così come lui, fenomeni.

Una compagine variegata; gente diversa: artigiani, intellettuali, niente, ma anche mamme, casalinghe, poeti, ferrovieri, fotografi, urbanisti, grafici, carpentieri, venditori-venditrici, meccanici – anche di biciclette – artisti, designers – pochi – acrobati, maghi e teatranti. Senza voler trascurare, i vari battilamiera, carrozzieri, tornitori, vecchi e bambini, vetrai, elettricisti, idraulici, lattonieri, dentisti, ingegneri, chimici e architetti che alla fine giocavano con lui e con i suoi apparecchi, quelli che faceva lui e che comunque, anche sotto il segno della manutenzione, restavano suoi. Aeronautici, luminescenti e umbratili. Intriganti, taglienti ed enigmatici. Acuti, indomabili e sfuggenti, a volte persino scontroso, questi, così come il gioco, erano abitati da Ludis e Paidia. Dallo scorrere dell'uno nell'altro, di fantasia e improvvisazione, sorpresa, eccitazione, ebbrezza, allegria, riso, in e viceversa scaltrezza, calcolo, abilità, pazienza, capacità combinatorie. Dell'autore appunto, ma anche di quanti, a vario titolo, nel gioco vi fossero entrati: con specifiche richieste, dettandone le regole, o assumendo con rispetto, quelle rigidamente stabilite.

Il gioco, si sa, è cosa seria!

Come attitudine naturale o nelle sue forme più strutturate rispecchia i meccanismi complessi mediante i quali le società elaborano e trasmettono i propri modi di organizzare il mondo e gli uomini quelli del loro stare, nel mondo.

Che poi, forse non ricordiamo, sono forme, equilibri, stati, modalità di relazione, convenzioni. Labili, mutevoli, che si formano e svaniscono sostituite da altre, o permangono alterate inalterate o latenti, così come in noi animalità scimmiesca e senso del sacro, paura dell'ignoto e superstizione, vertigine e mascheramento, azzardo e perdita di sé. Nei modi di contrastare il niente e la morte, e nelle parole, nelle cose, che anche dopo la nascita dei numeri, della scienza e delle carriere ereditarie mostrano un'alterità che non rientra nell'idea corrente di razionalità e men che meno di funzione, di funzionamento.

Il fatto poi che i riti si siano trasformati ma non estinti, la dice lunga sulla ragione di Beppe e sulla razionalità da cui attingeva. Che gli consentiva di cogliere creare e ricreare la giusta distanza dalla realtà e dalla propria individualità costruendo giorno dopo giorno, pezzo su pezzo un teatro, sarebbe meglio dire un "circo", che riesce ancora a parlare, sapendo celare quello che di veramente importante c'è da dire.

Del circo, insieme ai numeri canonici di acrobazia, destrezza e abilità, insieme a trapezisti, clown, giocolieri, domatori e all'immane Pierrot triste, entrano così a far parte *Le ballerine*, *Le morose*, *Orson*, *Asta e Roll*. *Moby Dick*, *Dardo e relativo tiro con l'arco*, e via via *Bella di giorno e di notte*, *Atrani*, *Odradek*, *Prêt-à-porter e Bisquit*, *Conturbante*, *Spiaggiata insieme ad Hansel, Gretel e Ziggurat*; *Ostuni*, *Russia felix*, *Zot*, *Reno*, *Scolapendula*, *Napoli secondo estratto*, *Bismark*, le varie *Cimici e Cactus*, con *Touring*, *Fiorenza* e *Moira* ovviamente... e ancora e ancora fino a costruire una galleria di personaggi potenzialmente infinita, tale da richiamare l'umanità tutta e altrettante analogie. Che poi sono quelle che ci portano dal gioco all'arte, al "lavoro artistico", al dar concretezza, materia, visibilità ad una realtà raccolta e restituita nella sua dimensione più insolita, bizzarra, nascosta, "laterale".

Un'arte certo non da cavalletto, gentile sì, quanto maledettamente povera di una profondità che affiorava e affiora, sgorgando dalla superficie.

Beppe, è cosa certa, era per la superficie, poiché in essa trovava iscritto il senso. Un senso che poi cercava tra le

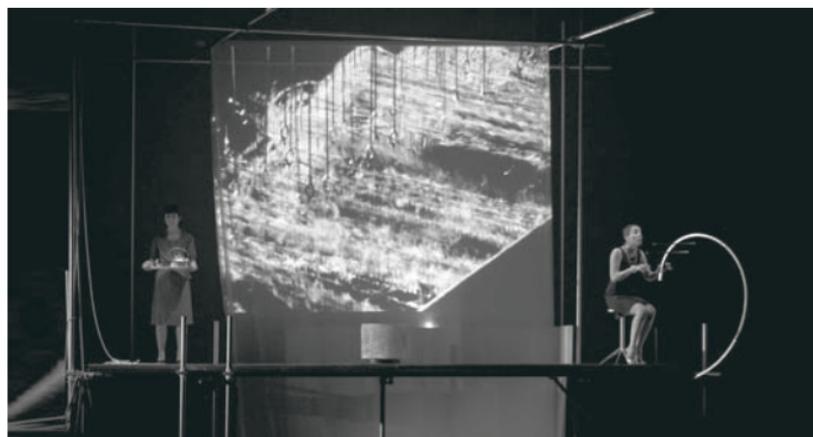
sue pieghe, della superficie appunto, nelle rugosità di questa. Tra le increspature, nelle discontinuità, negli anfratti e nei turbamenti. Tra oscillazioni, contorsioni giunzioni e slittamenti e ove e ovunque si dessero aperture “impregiudicate” tali da andare oltre la materia che pure dominava, oltre qualsiasi utilitarismo.

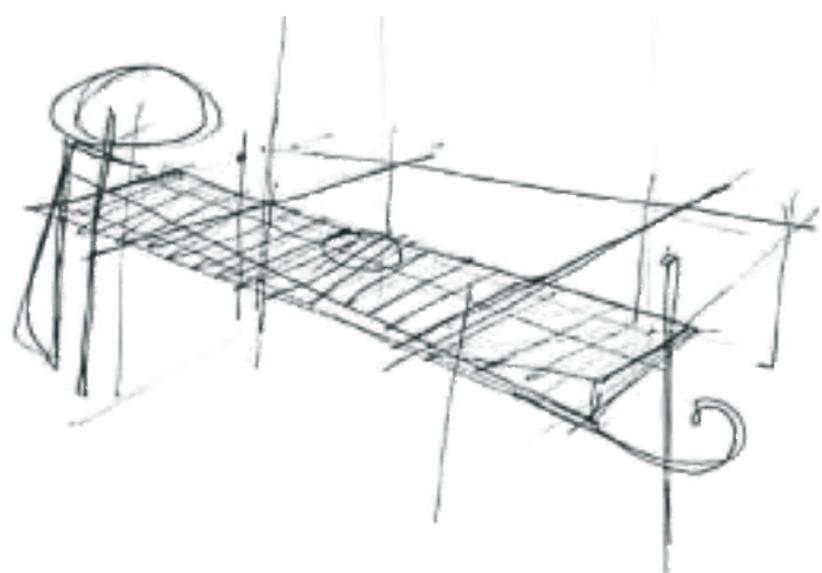
Ha amato molto il prossimo suo Beppe e nel constatarne la fine progressiva, senza passatismi e nostalgie, fatta eccezione, se proprio vogliamo, per la Vespa modello A, ci ha fatto ben intendere che solo cogliendo “nuove aperture” nell’oggi verso il domani – nel solido mondo liquido, global, cyber, social, e quel che è e che sarà – si può anche andare oltre la traduzione grigia dell’immaginario che viene dal sogno o dal delirio di broker, manager e banchieri.

Per questo è bene maneggiare con cura il materiale e l’immateriale rimasto a noi: *artigiani, intellettuali, niente, ma anche mamme, casalinghe, poeti, ferrovieri, fotografi, urbanisti, grafici, carpentieri, venditori–venditrici, meccanici, artisti, designer, acrobati, maghi, teatranti, ingegneri, chimici e architetti...* e quel che saranno altri dopo i mestieri e le professioni.

Si tratta evidentemente di un che di prezioso, impercettibile, incommensurabile, impalpabile per quanto ferroso, sensibile, così come noi al tempo e alle stagioni. Rivolto in direzione di un mondo possibile non solo da sognare ma da costruire, realizzare:

così come lui, con fantasia, con tenacia, con rabbia!





Architettura selvaggia

Trieste, aprile 2016

Considerando il fatto che siamo circondati da un'enormità di brutti edifici, questo libro ci dà l'occasione per pensare attraverso una curiosa panoramica al rapporto tra brutto e bello, vero e falso, autentico e non autentico e molto altro. A quegli aspetti, come conferma Ivan Ratkovic, che concernono l'estetica e i meccanismi di produzione e ri-produzione dell'oggetto, la profusione di immagini diffuse dai media e, più in generale, lo stato della cultura contemporanea, la fruizione, i fruitori e le icone mutanti e in continuo mutamento che caratterizzano questa selvaggia Architettura.

L'approccio di Ratkovic è decisamente interessante, la galleria di immagini che estrapola dal contesto, offre infatti la possibilità di un confronto immediato tra gli aspetti espressivi e le caratteristiche singolari di ogni oggetto. Il che evidenzia immediatamente il tentativo della cosiddetta *Wild Architecture* di diffondere un senso di riconciliazione con il mondo, ma anche l'incapacità – impossibilità di realizzarlo, finendo per soccombere ai suoi stessi sogni o incubi. Sogni che eludendo la soluzione tecnica vorrebbero dare solidità all'immaginazione e alla sua espressione, ma che si rivelano palesemente non all'altezza di tali ambizioni. Ratkovic indica a proposito diverse prospettive e diversi campi d'azione, richiama il ruolo dell'ornamento e il riaffiorare di tale questione – nozione a partire dalle opere di Adolf Loos fino agli esiti ultimi nelle accumulazioni/de-costruzioni di Gehry, Hadid e Himmelblau. Contempla ed espone il problema dell'autenticità e dell'appartenenza, della degradazione dei modelli nel Kitsch, nelle cattive

interpretazioni della cultura “alta” fino alla falsificazione che il banale, l’ordinario, il brutto e il disgustoso portano con loro. Giungendo alla conclusione che forse questo fenomeno necessita di altri e diversi punti di vista e di strumenti critici e di approfondimento adeguati alla sua estensione e complessità. Argomento questo di particolare importanza poiché, selvaggia o meno, la produzione contemporanea nel suo tradursi in ambiente costruito, in sfondo delle nostre azioni pubbliche o/e private ci riguarda e ci rispecchia. Perché forse è ancora importante ragionare sul tema della decenza se non dell’autorevolezza della risposta progettuale, così come sulla, *e della*, sua deposizione, dell’autorialità in rapporto a un’idea diversa delle ragioni dell’architettura, dell’estetica e della produzione formale: anche a fronte di quella forma “visibile” di inquinamento che la cosiddetta *wild architecture* porta con sé e per contro della salubrità di pensiero conseguente, ove vi fossero, i distinguo necessari.

Un Frank Gehry tradotto *tout court* in paladino dell’architettura/spazzatura, negando di fatto che l’eterogeneità e la mescolanza di forme, materie, elementi, simboli, espressioni, possa corrispondere a procedure concettuali altamente raffinate e complesse, espone con tutta evidenza la distanza, negata da slogan e non distinguo, tra un fare provocatorio e carico di ironia, scagliato apertamente contro la semplificazione, e il capriccio dell’autore anonimo, sulla cui gentile arroganza, individuale e individualistica, non a caso si sofferma Ratkovic invitandoci con questo a considerare apertamente se *Wild Architecture* sia semplice espressione di Ignoranza, cattivo gusto, o rappresenti piuttosto il transito, giorno dopo giorno in direzione di un mondo, “altro”, che sotto mentite spoglie, è già presente, già qui.

Interrogativo questo volutamente sottaciuto dall’autore che lascia a noi le conclusioni del caso a fronte di una scena congegnata con celata abilità e affatto priva di ironia, ovvero: «*Alterazione di un fatto mediante l’apparente dissimulazione della sua vera natura o entità.*»

Corpo a corpo

Considerazioni da e sul lavoro di Steven Holl

Venezia, marzo 1996

In termini marinari l'ancoraggio è uno specchio d'acqua in cui le navi possono ormeggiare saldamente dando fondo a una o più ancore.

Dar fondo è un'idea diversa da fondare: nessun radicamento, nessuna base solida, ma una fissità temporanea e volubile in un punto ben precisato, dove l'ancora ha buona presa.

Per Steven Holl è questione di presa.

Alla deriva offerta da un panorama architettonico che comprende, attribuendo valore in sé al pluralismo, speranze utopiche e nichilismo, bisogno d'assoluto e frammentazione, egli oppone infatti la relatività temporale del fare, la vicinanza alle cose, alle forme materiali, a ciò che dà evidente consistenza al visibile e può calarsi nella sua profondità.

Luoghi obsoleti, paesaggi metropolitani, case singole e multiple, edifici ibridi (monolitici e non) per abitanti ibridati, *housing* e sedi istituzionali, forma urbana e scacchiera infinita, intrecci diversi, diverse linee di svolgimento di una pratica e di un lavoro teorico non scissi dove di volta in volta è messa tra parentesi l'occasione "qual è" per poter accogliere la novità e/o l'essenzialità di un profilo.

Il mondo infatti è già presente, offerto al nostro corpo prima di ogni giudizio, come il nostro corpo è già "esposto" al mondo in quel contatto ingenuo che costituisce la prima e originaria riflessione.

Ingenuus dice "nativo", "originario", "naturale", "libero", trattenersi sull'ingenuità del corpo significa dunque incontrarlo nella sua condizione originaria, in quei tratti

che “non appartengono alla natura conosciuta della scienza”, ma a quella naturale nella dimensione e nella ambivalenza del mondo della vita.

Guardando l’opera, leggendo gli scritti di Steven Holl si avverte la propensione a questo incontro, sentito nello svolgersi di uno spazio che raccolto intorno ad un punto o dispiegato lungo un itinerario cerca nel corpo il centro delle sue prospettive, come nell’ambivalenza e nel reciproco appartenersi di grave e leggero, statico e dinamico, attivo e passivo, sacro e profano che di volta in volta si avvicinano senza sfiorarsi, offrendo la lettura di una discontinuità che vede soggetto ed oggetto non opposti e distanti, ma eventi di un’unica realtà.

Così nei progetti per Porta Vittoria (Milano, 1986), per il nuovo Palazzo del Cinema (Venezia, 1990), nel College of Architecture and Landscape Architecture (Minneapolis, 1988), come in quelli presentati per Fukuoka e Makuhari, la definizione spaziale ordinata da angoli “percettivi” diversi è continuamente messa in gioco da sistemi minori nelle forme architettoniche, da sovrapposizioni che sanciscono le diverse condizioni dell’oggetto rispetto al terreno “sotto, emergente, sopra, sollevato” o dalle correlazioni “vicino, sovrapposto, interno, addossato, attraverso” da che intercorrono tra uso e costruzione nell’intento dichiarato di non ricondurre il tutto alla sostanza unica di un linguaggio.

«Un’architettura basata su un concetto limitato – scrive Holl – comincia con dissomiglianza e variazione e illumina la singolarità di una situazione...»

I principi astratti della composizione architettonica non vengono invalidati dall’unione con un “concetto limitato”, ma restano in posizione subordinata all’interno dell’idea organizzatrice.

Il linguaggio “aperto” dell’architettura moderna può essere esteso verso e da qualsiasi elemento compositivo, forma, metodo, geometria.

L’ordine dal generale al particolare, viene invertito per passare dal particolare all’universale.

Non è difficile ricondurre il lavoro di questo architetto all'interno delle solite mode, tradurre razionalità limitata con pensiero debole, attenzione al luogo in regionalismo più o meno critico, ravvedere nel subordine dato ai principi oggettivi il recupero di pratiche irrazionaliste e, nella corporalità la solita palude da cui si finisce per non aver riscatto possibile; ma la sua teoria del Cigno nero, o del Brutto anatroccolo, se preferiamo, “mutabile ma non prevedibile” ci mette in guardia rimandandoci al senso di una modernità, o meglio neo-modernità, che cerca, ancora, malgrado tutto, in ogni arte, architettura compresa, il rinnovamento dell'intuizione progettuale proprio a partire dalla crisi della sensibilità corporea e del corpo, dell'uomo in questo senso.

Il ritorno, dopo duemila anni, della scienza alla natura attraverso i teorici delle trasformazioni, dei passaggi da forma a forma, da potenziale a potenziale e delle strutture d'equilibrio più o meno stabile, per i quali, in ultima istanza, il problema diventa quello del rapporto originario osservatore-oggetto, ridà senso infatti a quel sapere per contatto e posizione che, in un curioso *feedback* Europa-Usa-Europa, ritorna negli ancoraggi così cari ad Holl come in quelli a suo tempo (1960) auspicati da Maurice Merleau-Ponty.

«È necessario – scriveva il filosofo – che il pensiero scientifico – pensiero di sorvolo, pensiero dell'oggetto in generale – si ricollochi in un “c'è” preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita, per il nostro corpo, non quel corpo possibile che è lecito definire una macchina dell'informazione, ma quel corpo effettuale che chiamo mio, la sentinella che vigila silenziosa sotto le mie parole e sotto le mie azioni.

Bisogna che insieme al mio corpo si risvegliano i corpi associati, gli “altri” che non sono semplicemente miei congeneri, come dice la zoologia, ma che mi abitano, che io abito, insieme

*ai quali abito un solo Essere effettuale presente,
come mai animale ha abitato gli animali della
sua specie, il suo territorio o il suo ambiente. In
questa storicità primordiale,
il pensiero allegro e improvvisatore della scienza
– imparerà a riancorarsi alle cose e a sé stesso.*

In forma di postscriptum.»

A Milano, un paio di anni fa, ad un seminario dal titolo “architettura-costruzione” mi avevano colpito gli appelli accorati di Holl alla qualità e la sua descrizione di una sorta di geografia, ottenibile per estensione di dati “puntuali”. Uscito, ripensavo a quell’idea, mentre, forse per contrasto, la città mi si presentava in tutta la sua dimensione sostanziale. Sostanza sotto forma di lamiera, travi d’acciaio e di banchine e strade.

Forma e sostanza *senza qualità*, pensavo, ecco l’anima di questo posto, visto di notte, attraverso un’atmosfera spessa. Più densa contro il neon delle scritte di BIRRA, PIZZA e LAVA-MATIC e di altre insegne sconosciute e senza senso che andavano a perdersi lungo strade dritte.

Se la città fosse mera sostanza, sarebbe ancora sopportabile, pensavo; sono quei piccoli, patetici tentativi di qualità che fanno male: la bella costruzione dietro l’angolo, la siepe perfettamente allineata davanti al palazzone con dietro pochi metri quadrati d’erba. Non consolano, pensavo in maniera più letteraria, questi piccoli sprazzi di qualità.

Forse è davvero impossibile che l’abitare possa esprimere un pacificato rapporto con il mondo.

E le costellazioni di cui parlava Holl, e i piccoli microcosmi che indicava?

Un fare senza speranza?

E l’arte, e il mestiere, come quella siepe, “solo” l’esperienza di un’assenza?

«Noi inventiamo cielo e terra, alberi, pietre e oceani, dei, musica, arte, linguaggio, filosofia, tecnica, civiltà e scienza. Chiamiamo queste analogie realtà.»

E sono la realtà.

Ma non è la Qualità “il motivo originario” che ci induce ad inventare queste analogie, e ci spinge a creare il mondo in cui viviamo?

Qualità:

*«Ciò che si guarda, ma non si vede
Ciò che si ascolta, ma non si ode
Ciò che si afferra, ma non si tocca
Ciò che Ineffabile, torna al nulla.»*



Chiacchiere ispirate

Trieste, 5 giugno 2017

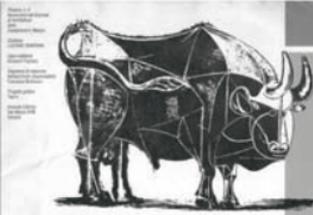
Credo che la prima discussione con Vincenzo, Vincenzo Melluso, inerente questioni di architettura e non, abbia avuto luogo al *Jolli*, al *Jolli Hotel* di Messina, ove, a fronte “del panorama dello stretto” era più facile, diceva lui, dar corso a dei ragionamenti.

Chiacchiere ispirate e confortevoli trasformatesi subito in reciproca simpatia, esplicita disponibilità, poi anche collaborazione, sulla base di un “progetto culturale” che intorno a Phalaris noi avevamo, e che lui con Pasquale Culotta e accolti pure aveva. Riguardava “l’eredità del Moderno”, dunque il riflesso di questa nel contemporaneo, nell’esperienza contemporanea, ma con accezioni diverse che riguardavano, all’apparenza, orizzonti altrettanto diversi: una sorta di *ortodossia* “riformista” cui non era estranea una certa influenza gregottiana, a fronte di un’*eterodossia* molto attenta al pensiero della crisi e alle figure che la rappresentavano, in una visione altra della modernità: l’altro moderno appunto.

Allora, sembra siano passate ere, con poche battute finirono a Messina e poi a Palermo, Ravnikar e Siladin rispettivamente di Lubiana e Zagabria e con loro, indirettamente, Plecnik e la scuola di Wagner, ma anche Shubiz e Yugovec e non ultimo, da Belgrado, Bogdan Bogdanovic’. Per contro a Venezia, alla Masieri, in altri luoghi ed attraverso altre occasioni, si scoprì facilmente che le diversità di progetto erano meno che sfumature e che sotto il segno della contaminazione, e già della decostruzione, passava con la vulgata postmoderna anche un allontanamento per tutti dai miti logori di un razionalismo algido ed eroico.

Aldo Rossi, sottolineando allora che «le distanze invisibili hanno una passione che travolge la logica quotidiana, per cui non è sufficiente sapere che la terra è rotonda per provare qualche emozione scientifica o personale», richiama l'architettura, la "cara Architettura", alle ragioni dell'intensità più che della sostanza. Intensità che poi significava cercare i mezzi per suscitare, anche a fronte di un lavoro distruttivo, il divenire, l'Energieia necessaria per trovare anche sotto i grandi movimenti tellurici quei piccoli eventi comparabili alla creazione di nuovi mondi, gli abbozzi di uno spazio-tempo altro, di un mondo altro. Che anche, e ancor più oggi che abbiamo smesso di credere al reale, rimane – né nostalgica, né consolatoria – ragione di un pensiero e di un fare non pacificato, e tantomeno irretito dalla seduzione che promana da febbrile immobilità: quella in cui *hic et nunc* siamo.





1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

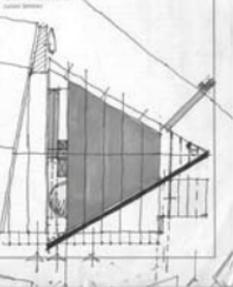
[Falaris]

phalaris n° 0

FALARIIS per l'area phalaris, un'area di 120 mila mq. a Palermo, progettata da un gruppo di architetti, è un'opera che medesima le esigenze di un museo, di un centro culturale, di un centro di lavoro, di un centro di incontro, di un centro di vita. L'opera è un'opera di architettura che si pone al servizio della città, che si pone al servizio della cultura, che si pone al servizio della vita. L'opera è un'opera di architettura che si pone al servizio della città, che si pone al servizio della cultura, che si pone al servizio della vita.

La Fondazione Musei di Palermo ha commissionato a un gruppo di architetti, guidato da Giancarlo Piretti, la progettazione di un'opera che medesima le esigenze di un museo, di un centro culturale, di un centro di lavoro, di un centro di incontro, di un centro di vita. L'opera è un'opera di architettura che si pone al servizio della città, che si pone al servizio della cultura, che si pone al servizio della vita.

PUÒ ACCENDERE SE VUOLE



Frank O. Gehry: il corso del coltello

Trieste, 2016

La facciata proposta da Frank O. Gehry alla “*Strada novissima*” era squallida e perturbante allo stesso tempo. Una struttura a “balloon frame” piuttosto dimessa: squallida perlappunto. Che perturbava, con la sua pochezza, lo sfoggio e lo sforzo metaforico degli altri invitati alla prima mostra internazionale di architettura: Biennale 1980. Liberi come si voleva credere in quel momento dai prodromi dell’architettura moderna, pronti al post attraverso il revival, il *pastiche*, il recupero di stilemi morti e sepolti da tempo. Squallido e perturbante, assieme, qualche interrogativo lo ponevano anche, ma non infondevano certo particolari emozioni. Ben diverso fu qualche anno dopo, settembre 1985, quando l’incontro con Gehry, Oldenburg, e Coosje van Bruggen si rivelò, sempre a Venezia e ancora all’arsenale, oltre che inaspettato, pirotecnico, tellurico e sorprendente. Era «*Il corso del coltello*».

Tre personaggi con identità alterate, tre pazzi: il dottor Coltello (Oldenburg), il venditore di souvenir Georgia Sandang (Coosje), narratrice in cerca di fortuna alla maniera di George Sand e Frankie P. Toronto, barbiere canadese che si credeva architetto, fendevano la laguna a bordo di un coltello. La pantomima era ironica e allegra, l’insieme aveva tutto il sapore di una festa. E, sotto il segno innocente di un workshop internazionale, festa era: Venezia, città storica per eccellenza, veniva felicemente accoltellata e con lei i cosiddetti studi urbani di cui era divenuta il centro. Un particolare menù, sollecitando l’emancipazione degli studenti di architettura dall’architettura, celebrava l’evento. Gehry, barbiere di Toronto sotto mentite spoglie,

contrapponeva, con assoluta *nonchalance*, non-città a città, irridendo storicismo e civiltà dei consumi, facendosi beffe di una fede nell'architettura divenuta già superstizione.

Il tutto a Venezia, a mezzo di una strana “*machina*” galleggiante, un utensile, fuori misura stravolto nell'uso e nella funzione: Un “piccolo coltello”, modello Victorinox, lungo 13 metri e largo 3.

Morta da qualche anno (1979), riposta in un'urna insieme ai suoi cani, Peggy, la dogaressa non era del tutto aliena a questa vicenda che non ne celebrava la memoria, ma che lei cittadina veneziana *ad honorem* dal 1962, già residente dal 1947 a Cà Venier dei Leoni, aveva in qualche modo propiziato, portando da New York, unitamente alla sua straordinaria collezione d'arte “moderna”, informale, ed espressionismo astratto: Arshile Gorky, Rothko, Pollock soprattutto. E poi con Leo Castelli alla Biennale del 1964 Rauschenberg, Johns, Jim Dine, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol: la *Pop* in sostanza. Avviando con questo «*il processo di sconfinamento dell'arte dal quadro all'ambiente*». Spostando l'ago della bilancia della ricerca pittorica e del mercato dell'arte dall'Europa agli Stati Uniti, affermando definitivamente sul resto del mondo il primato di un'arte “autenticamente americana”.

Incuriosito non poco dall'andirivieni Europa–America, attratto da OPPOSITIONS e IAUS, dallo scontro tra *Gray* e *White*, e dalla partita che con IUAV si giocava negli anni '70 intorno a un'idea di architettura come pratica intellettuale, che, mettendo al centro linguaggio e città, si interrogava sul ruolo dell'architetto e dell'architettura nello sviluppo della società tardo-capitalista. Avevo trascurato, anche per ragioni anagrafiche, l'evidenza di certi segni e soprattutto certi antecedenti, come la *première* alla Fenice della compagnia di danza di Merce Cunningham su musiche di John Cage, Morton Feldman e Toshi Ichiyangi, con *non-scenes*, e costumi, di Robert Rauschenberg: la serata cosiddetta “dello scontro tra avanguardie”. Che esaurito il loro ciclo con la “novità dell'uccisione della novità” mi sembravano estinte. Di conseguenza non avevo ben considerato il fatto

che potesse esserci un particolare legame tra Peggy e la performance di Gehry come pure, esclusi a torto i richiami di Banham verso Los Angeles, che una terza forza, presenza, potesse inserirsi *d'emblée* nel rispecchiamento tra Venezia e New York caro a quegli anni irrompendo, coltello alla mano, nel castello fatato dell'*autonomia*. Come noto, nel 1969 il Museo Solomon R. Guggenheim di New York invitò Peggy ad esporre la sua collezione. Nel 1970 Peggy decise di donare il suo palazzo veneziano e nel 1976 l'intera collezione, alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, creata nel 1937 dallo zio Solomon. La sua straordinaria dimora diventava così Fondazione Guggenheim, e in quanto tale *dépendance* italiana della casa madre newyorchese.

Ed ecco che dopo il transito veneziano, il coltello fa il suo corso, in direzione New York, fondazione Guggenheim appunto, dove arenato al centro della magnifica spirale realizzata da Frank Lloyd Wright fa bella mostra di sé come scultura. Il passo successivo verso Bilbao non è automatico, ma c'è già tutto.

Al momento della performance al Guggenheim di New York all'attivo di Frank, classe 1929, c'erano alcune realizzazioni di case private ed edifici pubblici, e con queste la sperimentazione sotto l'influenza del cotè artistico funk, "arte della paura", (tra gli altri, Ed Moses, Ken Price, John Alton, Larry Bell, Billy Al Bengston e non di meno di una cultura aperta all'innovazione che si muoveva tra Venice, Hollywood e Santa Monica) di un'architettura e di un design fatti di accordi discordanti e inusuali, di materiali poveri e inconsueti, di forme libere da dogmi e trascendenze, né moderni né post-moderni, dove *assemblages*, accumulazioni, ready-made erano di casa in un approccio divenuto emblematico con la de-strutturazione della propria abitazione a Santa Monica (1978). Con il progetto e la successiva realizzazione del museo Guggenheim di Bilbao – 24.000 mq di superficie, 33.000 lamine in titanio, 27.200 lastre di pietra calcarea, 2.500 lastre di doppio cristallo termico, 30 mila metri cubi di calcestruzzo – fu come suole dirsi tutt'altra storia. Vinto il concorso a invito nel quale in rappresentanza di tre continenti – America, Asia, Europa –

erano stati chiamati dalla Solomon R. Foundation lo stesso Gehry, Arata Isozaki, e Coop Himmelb(l)au, Frank diviene de-costruttore di pregio “Archistar”, “creatore di sogni” e tutte le etichette che, caduto il muro di Berlino, chiama a viva voce un mondo globalizzato, le cui forme, come quelle dell’acqua, sono tutte e nessuna. Con quell’opera, assunta agli onori della cronaca come “icona del terzo millennio”, Il barbiere di Toronto che sognava di essere architetto, lo diviene a tutti gli effetti, dando corpo ad alcune tra le architetture contemporanee più acclamate e chiacchierate nel mondo: Vitra Design Museum (Weil am Rhein, Germania, 1989), Yale Psychiatric Institute (New Haven, Connecticut, USA 1989), Weisman Art and Teaching Museum (Minneapolis, Minnesota, USA 1993), Center for the Visual Arts (Toledo, Ohio, USA, 1993), American Center, (Parigi, Francia, 1994), Vitra International (Birsfelden, Svizzera, 1994), Sede amministrativa del Team Disney (Anaheim, California, USA, 1995), National Nederlanden Building (Praga, Rep. Ceca, 1996), Casa danzante (Praga, Rep. Ceca, 1996), Nuova dogana (Dusseldorf, Germania, 1999), Museum of Pop Culture (Seattle, Washington, USA, 2000), DZ Bank (Berlino, Germania, 2000) per citarne alcune, e a seguire, fino ad oggi, moltissime altre con pezzi di design acquatici, squamosi, serpentiformi e molluscolari, divenendo, a partire da quel momento, brand, marchio di fabbrica, griffe universalmente nota e riconosciuta – Gehry Partners, LLP appunto: Frank Gehry, John Bowers, Jennifer Ehrman, Berta Gehry, Meaghan Lloyd, David Nam, Tensho Takemori, Laurence Tighe e Craig Webb. «...a full service firm with broad international experience in academic, commercial, museum, performance, and residential projects.»

Business as Usual!

Dichiarava digrignando i denti l’*untitled* di Barbara Kruger, che si decise di usare per la pagina di apertura di Phalaris numero 13, Aprile 1991, che avevo curato insieme alla mostra (con Sandro Marpillero basista su territorio USA) dedicata all’opera, allora ignorata più che ignota, di Frank O. Gehry. Apporre quell’immagine non fu una scelta facile,

né immediata. Se ne discusse a lungo, con toni alquanto appassionati, per non dire accesi. L'affermazione secca, lo slogan, finiva per veicolare un giudizio lapidario che pur funzionale al richiamo che una prima pagina deve avere, non corrispondeva alla complessità del numero e delle questioni. Placati gli animi si aggiunse un titolo:

*U.S.A.
con/senza Europa
Poesia e atopia
nell'esperienza di:
John Hejduk
Frank O. Gehry
Steven Holl
Colin Rowe*

Una seconda immagine alleggeriva la perentorietà della prima, lasciando aperto un margine che sfuggiva all'imperativo del "come al solito, affari". E con questo, all'immediatezza di una lettura che rischiava facilmente di ricadere nel solito mantra moralisticheggiante. *Business as Usual* ancora, ma con un richiamo esplicito al demone dell'audacia presente in quelle opere e con questo all'intelligenza di una risposta capace di «condensare il tempo sino a trasformarlo in istante, in luogo concreto», in architettura. In un'architettura "malgrado tutto" capace di sopravvivere a sé stessa, di durare nel tempo assumendo lo "status" di opera d'arte. Riscattando, per dirla con Moneo, «fenomenologicamente i materiali, permettendo loro di parlare per se stessi», chiamando le forme a dar loro sostegno e allo stesso tempo rendendoli presenza sostantiva delle forme stesse. Esponendo, in configurazione solida, il mutevole, il precario, l'instabile e, al di là del *business*, la varietà e la contraddittorietà di luoghi, non luoghi, città, territori, circuiti e reti. Come indirettamente, attraverso l'energia rilasciata, il portato ironico e paradossale di una riflessione sull'uomo e sull'umano, sulla vita e sullo spazio del vivere. Quando i casi iniziali non erano già più distinguibili da quelli successivi e il perturbante cominciava a scarseggiare.

«Ho cominciato a interessarmi ai pesci quando tutti hanno virato verso il neoclassico, quello che chiamiamo il postmoderno. Ho pensato, ricordo, che il classicismo greco era antropomorfo, e mi sono detto: se proprio dobbiamo tornare indietro, perché non farlo di trecento milioni di anni, fino ai pesci? Se arretrare si deve, tanto vale farlo sul serio.»

Così lui: comprendendo perfettamente che *«il denaro che misura le merci non può diventare esso stesso merce»* così come il linguaggio che rende comunicabili le cose non può diventare esso stesso cosa.

«Un giorno, un giorno che durò non meno di venticinquemila anni, gli uomini del Paleolitico superiore cominciarono a disegnare. Che cosa? La scelta non si poneva neppure: unico oggetto possibile erano gli animali. Gli animali erano la potenza in movimento, che colpiva o si doveva colpire. Non si trattava di magia, come avrebbero pensato i goffi moderni.

Nell'animale ci si trasformava, all'animale si sfuggiva trasformandosi. L'animale e chi lo disegnava appartenevano allo stesso continuo delle forme. Fu quello il momento in cui la pressione delle potenze impose la più severa disciplina estetica: la linea per essere efficace, doveva essere giusta.»

—Roberto Calasso, Il cacciatore celeste

E nell'incedere a lame spiegate del coltello, spiccava tra i rumori della festa il suono ritmico di un tamburo.

Tre personaggi con identità alterate, tre pazzi, o tre sciamani sembrava, nello svolgersi delle parti, fossero intenti ad officiare un rito, forse chiamavano a noi e richiamavano a loro gli antenati del passato intero; in poche parole: l'invisibile.

Era una notte di settembre, né buia né tempestosa.



John Hejduk

Venezia, luglio 2000

Prima di andarsene John Quentin Hejduk ha radunato una nutrita schiera dei suoi attori principali nella cattedrale. Dopo aver scorrazzato tra Europa e America eccoli fissati su un semplice volume rettangolare, catturati da un dispositivo murario che, come una calamita, sembra averli attratti. Su di esso la *Wallhouse 3* compare come elemento incastonato insieme a diverse cappelle e volumi che giacciono sul piano verticale. *La torre del collasso del tempo* è posta sul tetto. Imbuti, cilindri e coni trafiggono come chiodi le pareti. Dalla loro cavità filtra la luce. Che meraviglia!

I caratteri del grande burattinaio deposti nella celebrazione di un ultimo spazio, dell'ultimo spazio.

All'epoca mi aveva molto impressionato il suo modo di affrontare/considerare l'architettura, così come lui, che imponente riassumeva, gessetto in pugno, le sue enigmatiche considerazioni alla lavagna:

«For ten years I worked on the square, then rotating it ninety degrees I came to the rhombus and the isometry that flattened becomes a line.»

Anno di grazia 1979, eravamo alla linea, ed era già la maschera, la *maschera della medusa*. Tra pause interrogative e sottolineature vivaci e repentine sembrava, e lo era, molto ispirato, quel suo riferirsi alla composizione e attraverso questa a un dato concettuale, poetico e costruttivo, che riportava, non senza malizia, il fare ai grandi interrogativi dell'oggi e diversamente dall'oggi di sempre.

Il teatro del mondo era salpato da poco e a Venezia John aveva dedicato il *Cimitero delle ceneri del pensiero*, 1975, *I testimoni silenziosi*, 1976, e le *13 torri di guardia* di Cannaregio.

Non ne fece cenno nella circostanza, ma nel dialogo successivo con Aldo Rossi, pure presente, lasciò comunque intuire come la laguna avesse rappresentato per lui un momento di esplicitazione, un punto di svolta.

«Dal 1974 Venezia ha percorso l'essenza del mio lavoro. Essa è il fòro dei miei contrasti interiori, dei miei interessi. I pensieri si riferiscono all'Europa e all'America: Astrazione e storicismo, individuale e collettivo; libertà e totalitarismo; i colori, bianco, nero e grigio; silenzio e parola; letterale e ambiguo: narrazione e poesia; osservatore e osservato [...] Ho il sospetto che in questi ultimi anni la mia architettura sia passata da una "architettura dell'ottimismo" a ciò che definirei "architettura del pessimismo"»

Come negli Stati Uniti, in Europa e nel resto del mondo di lì a poco separazione e solitudine divengono condizioni comuni, agli uomini e all'architettura "il dispotismo morbido" della tecnica spazzando via ogni ritualità, sugella il trionfo dell'apparenza.

Nel quale la *«perdita del centro»*, il pensiero della crisi, le stesse ceneri del pensiero finiscono per essere considerate non più che lontani trastulli per sofisti nostalgici.

«Ora tutto questo è perduto» scriveva a margine del disegno omonimo (1975) Aldo Rossi, richiamando Trakl e sottolineando con la naturale decadenza degli oggetti, degli artefatti e di noi con loro, il senso tragico di un'architettura fatta a pezzi dal suo stesso autore.

Perduto era già allora il senso, il senso delle cose e del loro rapporto con le parole. Deposto, fuori gioco, in onore della performance, dell'efficienza, dei risultati.

«Le mie architetture, i singoli progetti, sono a loro volta le parti di una sola architettura che sono incapace a comporre nella sua totalità. Ma li concepisco come frammenti e lo sono formalmente perché sono come i pezzi rotti di una sola cosa».

Pezzi rotti, figure primarie ritrovate e corrotte, ombre taglienti, meccanismi inceppati, orologi fermi, alle 5 della sera. Tra Metafisica e Surrealismo il razionalismo “esaltato” di Rossi colto da Hejduk a Zurigo (ETH, 1973), dove entrambi spongono, si traduce presto in “mascherata” nel gioco delle maschere e dei mascheramenti che portano scompiglio riscrivendo le identità di luoghi e soggetti rivelandone la duplicità, il rimosso, l’oscuro, l’altro, cercato e voluto. L’altro, dal rapporto con cui si costruisce la nostra identità. L’altro, attraverso il quale la costruzione della forma e la sua distruzione divengono aspetti complementari di un viaggio che porta inevitabilmente all’antro di medusa. A Berlino, Riga, Vladivostok, Praga, Lancaster, Hannover, Milano, nel sovvertire le convenzioni riaffiora “Anima”, la ragione dei luoghi, le memorie in essi celate e il presente in tutta la sua immanenza, con tutte le sue contraddizioni. Con un senso di gioiosa tristezza, con ironia sempre sospesa sul filo del paradossale, Hejduk raduna di volta in volta le sue “*masques*”, i suoi personaggi umanizzando l’architettura con un curioso gioco di specchi tra soggetto e oggetto. La reinventa elencandone i caratteri in tassonomie potenzialmente infinite. Che con le loro ambiguità, ridondanze e deficienze potrebbero ricordare, così come Borges e Foucault attraverso lui, quelle che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un’enciclopedia cinese che s’intitola *Emporio celeste di conoscenze benevoli*. Nelle cui remote pagine [...]

«è scritto che gli animali si dividono in

- (a) appartenenti all’Imperatore,
- (b) imbalsamati,
- (c) ammaestrati,
- (d) lattonzoli,
- (e) sirene,
- (f) favolosi,
- (g) cani randagi,
- (h) inclusi in questa classificazione,
- (i) che s’agitano come pazzi,
- (j) innumerevoli,

- (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello,
(l) eccetera,
(m) che hanno rotto il vaso,
(n) che da lontano sembrano mosche.»

Che poi nel caso di John diventano case, chiese, cappelle, cattedrali, teatri mobili, apparecchi, abiti per abitanti, labirinti, angeli, giudici, istituzioni, vittime, torturati e torturatori, misuratori del tempo, collezionisti di identità, congegni telescopici, teste irsute e spinose, ricci, ponti serpente, draghi, spirali e cimiteri... Dispositivi di un immaginario i cui codici riportano i tratti di un tempo lontanissimo e ancora presente in cui anche l'invisibile era visibile. E continuamente si trasformava all'interno di un solo flusso di forme senza distinzione tra uomini e animali, tra vivi e morti, penetrando ogni anfratto della mente.

Tratti, per dirla con Bachtin dell'“Esperienza grande”, nella quale *il mondo non coincide con se stesso (non è ciò che è), non è chiuso né compiuto. Tra i quali la memoria scorre e si perde nelle profondità umane della materia. [...] Dove tutto brulica di vita, tutto parla.* (M. Bachtin, 1993: pp. 194-195). In cui «*il carnevalesco non è esteriore, teatralità ma forma interiore delle emozioni, del pensiero del linguaggio*».

Così che la casa può arrossire, piangere e le architetture come gli umani amarsi e inseguirsi, corrisponderci, abbracciarsi e soffrire. O per contro, mostrare «*il principio sottostante che non attira le immagini a sé, / non può essere mostrato o detto, / ma entra ed esce dalle lune e dalle felci, / è tutto e / immune alla distruzione, / perché creato perfettamente in nessuna forma particolare*».

Popolato il nero coloratissimo dello spazio cosmico Hejduk giunge all'epilogo nel segno della croce. Sapeva molto bene che Gorgone «*vive nascosta nella sua grotta ammantata di morbide tenebre, o in qualche oscuro anfratto nel profondo dell'oceano*».

Ovvero nel profondo di noi stessi in attesa di svegliarsi e voltarsi verso di noi. E che a noi sta decidere se volgerle le spalle, oppure accettare, così come lui, di indossarne il Volto.



Dedicato alla casa

Trieste, dicembre 2012

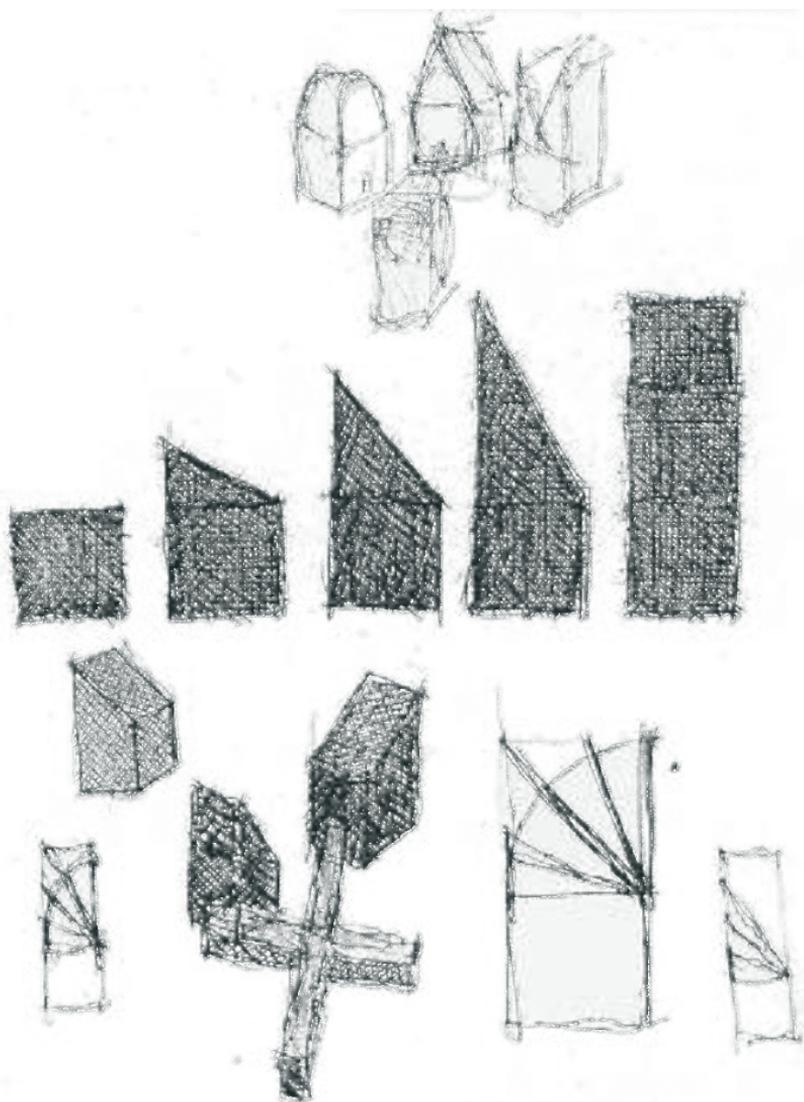
*«Una casa è vista piangere quando versa la sua
acqua piovana.
Le scale di una casa sono misteriose.
perché scendono e salgono allo stesso tempo.
Il pomello della porta di casa inverte il tempo.
Un muro anticipa i chiodi che gli saranno
piantati dentro.
I quadri coprono le forature.
Il pavimento porta tutte le impronte svanite
della casa.
Una casa arrossisce quando una donna raccoglie
i capelli con una spilla.
L'altezza della porta di una casa è per
l'ingresso dell'uomo; la larghezza della porta
di una casa è per l'uscita dell'uomo: una
dimensione per la vita l'altra per la morte.
La morte scivola sui cardini della casa.
La morte rimane sempre sotto le fondazioni
della casa.»*
—John Hejduk

Negli aforismi di John Hejduk, nelle stoffe abitabili di Frank, così come negli anfratti più semplici degli spazi amati è ancora possibile trovar casa, sentirsi a casa. Perché casa – al di là delle case prototipo, teoriche, riflessive, delle case manifesto e d'autore, portatrici di stile e funzionali, a impatto zero, *hi-tech* o fai da te; alte, medie, basse, singole o collettive – è abitare. E abitare non è concetto riconducibile a etichette, a *cliché*.

Abitare forza lo stereotipo e ci riporta al corpo, ai sensi, alla coscienza, alla terra e alla nostra condizione terrena, in poche parole al nostro stare al mondo, che certo è cambiato, ma anche permane. Se il vento del progresso sembra aver cancellato simboli, significati, senso, tempo, spazio e materia, è lo stesso vento, che nei tentativi delle scienze di rispondere alle domande di sempre: *chi siamo? dove andiamo?* ci riporta l'analogia, il ruolo della figura e della memoria nella costruzione del Sé, e l'equilibrio, l'armonia sotto forma di omeostasi necessaria all'evoluzione, quanto alla stessa sopravvivenza. Da lì viene anche, sempre più chiara, l'importanza dell'interazione col contessuto, col contesto, dunque con la natura e con la tecnica, con l'origine e/o con l'affrancarsi da questa nella mutazione.

«Io ipotizzo che il più elementare prodotto del proto-sé – scrive Antonio Damasio – sia rappresentato dai sentimenti primordiali che, quando sono svegli, hanno sempre luogo spontaneamente e continuamente. Essi ci forniscono un'esperienza diretta del nostro corpo – un corpo che vive senza bisogno di parole, senza abbellimenti e senza legami, se non con la pura e semplice esistenza».

Grazie ad un sé nucleare, che concerne l'azione e ad un sé autobiografico che costituisce un io sociale e spirituale, oltre che senzienti siamo riflettenti, abbiamo capacità di speculare su noi stessi e su quanto ci accade anche nella prospettiva della storia e della memoria. Ecco che nel venire alla mente del sé, della coscienza, come nel continuo ripensamento del perché costruiamo, possono non costituire un caso il volume trovato della caverna e il volume fatto della tenda e con essi l'antica ambivalenza che richiama terrore e piacere, così come l'idea che si abiti un corpo, come una casa e il cosmo e che una casa possa piangere e persino arrossire. Inerti solo all'apparenza queste immagini del corpo, dello spirito, del pensiero, queste figure archetipiche, perché di sempre, offrono il paradossale "lontano prossimo" di luoghi in cui non siamo mai stati ma che ci sembrano noti, conosciuti da sempre, nel cui ritrovarsi incontriamo origine e radici, la nostra stessa condizione, l'immagine di questa in riflesso.



Dovremo

Trieste, febbraio 2021

Dovremo reimparare molte cose che abbiamo dimenticato.
Dovremo guardare in modo diverso la terra che abitiamo,
le città e le case in cui viviamo.
Perché noi abbiamo perso la capacità di abitare.

*Dovremo porci seriamente la sola domanda che
conta [...]: a che punto siamo?»¹*

E dovremo provare a rispondere a tale interrogativo con parole appropriate, con le nostre vite, i nostri stili di vita. Territorio, ambiente, spazio, luogo, paesaggio, risuonano nell'uso corrente talmente forte da risultare sciaguratamente sinonimi l'una dell'altra, riunite e assimilate nel nulla di un perimetro che tutte senza distinzione alcuna le contiene e le usura. Sono parole corrispondenti a concetti, nozioni che hanno definito, indicato modelli astratti, visioni e concezioni del mondo, i tratti lineari di una modernità che oggi non coincide con l'immaterialità della sfera con le sue pieghe invisibili con la sua imperscrutabilità: vanno per questo riconsiderate, riscritte nell'intenzione di riaffermare un inedito «*“spirito del luogo” quello che gli antichi riconobbero nell'”opposto”*», l'altro, come ricordava a suo tempo Norberg-Schulz, ma non solo lui, «*con cui l'uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare*»².

Serve andare dentro, ripensare, scavare la crosta della terra, toccarne le viscere, considerare e riconsiderare le incrostazioni–stratificazioni delle nostre città, affinché possa emergere la possibilità di trovare luogo. Città di sangue, di

carne, nervi e sentimenti, fatte non solo di ossa, anche, ma non solo. Città di pietra.

Città organismi, paesaggi spessi, opachi come il reale, senza punti di vista privilegiati, mobili e variegati, irriducibili alla distinzione tra soggetto e oggetto, tra cosa e immagine della cosa, segnati dallo scorrere provvisorio della vita, delle vite. L'architettura di questi, delle città e dei paesaggi, quell'architettura sparita nell'assimilazione di tutto al tutto, classificata nella sfera del "danno" e come tale divenuta, almeno a partire dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, antagonista, "nemica" di paesaggio, natura, ambiente, relegata alla pratica del design quando non del decorativismo tout court.

Smarriti tra città foresta e boschi verticali, dovremo ricordare che l'etimo di ecologia è oikos, casa, abitazione, e logia, discorso. E che:

«la cura propria dell'ecologia è cura del luogo, della propria casa, dei delicati equilibri che la sostengono – equilibri che non strepitano nei mercati di borsa, difesi e offesi nelle loro parti da broker con le vene del collo gonfie.»³

Cura che richiama e richiede a sua volta tempo, quello di cui siamo fatti, quel tempo che senza riandare a S. Agostino è tutto nel presente, nella nostra mente come memoria e anticipazione. Mente che, come scrive Carlo Rovelli, *«non è solo preda della sua debolezza, lo è ancor più della sua stessa grammatica»⁴*. Ed ecco che indugiare sulle parole sullo strumentario che ci ha condotto sin qui può andare oltre l'ersercizio accademico aprendo al grande oceano di ciò che non sappiamo, verso la possibilità di incontrare attrezzi ideali tali da promuovere un cambiamento auspicabile necessario, eretico forse, sicuramente inatteso.

Note

- 1 G. Agamben, *A che punto siamo? L'epidemia come politica*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 29.
- 2 C. Norberg-Schulz e A.M. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1992, p.11.
3. “Ecologia”, in: *Una parola al giorno*, 20 gennaio 2011
www.unaparolaalgiorno.it/significato/ecologia.
4. C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, 2017, p.177.

Ringraziamenti

A Stefano Simionato va ascritta l'idea di questa pubblicazione e una non facile prima raccolta dei testi. Samuel "Jurji" Iuri, con la cura e la pazienza-impaziente che lo caratterizzano, ne ha tratto il layout definitivo.

A Lei, che se ne è andata senza neanche il conforto di un saluto.

Riferimenti iconografici

In copertina – Luciano Semerani, *L'architettura non è morta è solo assopita*, 1989

- PP13/4 Peter Greenaway (regia di), *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*), 1987. Scenografia di Costantino Dardi
- P19 *Le Corbusier alla villa E-1027*, Cap Martin 1939 – Architect Magazine
- P29 Ernesto Nathan Rogers, *Untitled*, ca. 1960 – Archivio Studio BBPR
- P34 Giancarlo Leoncilli Massi, *Sublimatoio*, 1979
- P39 Aldo Rossi, *Scheletri*, 1983 – © Fondazione Aldo Rossi
- P44 *Josef Frank*. Foto: Svenskt Tenn, Lennart Nilsson
- P57 *Estrid Ericsson e Josef Frank*. Foto: Svenskt Tenn, Lennart Nilsson
- P61 Christina Kruml, *13 case per Dagmar Grill*, Stazione Rogers, Trieste 2015
- P68 Pablo Picasso, *Testa di toro*, 1942. Foto: Man Ray – *Man Ray*, Gabriele Mazzotta editore 1975
- P75 *James Stirling* (sopra), *Oswald Zoeggeler* (sotto)
- P81 Sol LeWitt, *Wall drawing diagram* – disegno
- P86 *Luciano Semerani e Giovanni Fraziano*, Gorizia 2013 – Foto: Gianni Peteani
- P91 Gigetta Tamaro, Luciano Semerani, *progetto allestimento "Il concerto"*, Palazzo Costanzi, Trieste 1969
- P95 Luciano Semerani, *Tomba del poeta Rocco Scotellaro*, 1978
- P109 Perry Kulper, *Instrument Eight* – disegno

- P130 *Joseph Rykwert e Gigetta Tamaro*, Trieste 2009 – Foto: Gianni Peteani
- P145 *Carlos Ferrater i Lambarri*, 2017
- P151 C. Ferrater, X. Martí Galí, *progetto del lungomare di Benidorm*, 2009
- P157 *Roberto De Rosso*, Bra 2015 – Foto: Giovanni Fraziano
- P161 Beppe Rocco, *Autoritratto*, 2012
- P166 Beppe Rocco, *Odissee: Macchina Scenografica per lo spettacolo omonimo*, Teatro nuovo “Giovanni da Udine”, Accademia “Nico Pepe” 2010
- P177 Steven Holl, *Simmos Hall Cambridge*, 2002 – Foto: Samuel Iuri
- P180 “*Phalaris, giornale di architettura*”, *Scaletta tematica*, Venezia 1989
- P181 “*Phalaris, giornale di architettura*”, n. 0, copertina
- P189 Frank O. Gehry, Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen, *Il corso del coltello*, Venezia 1985. *Knife Ship I* – © C. Oldenburg, C. Van Bruggen
- P195 John Hejduk, *The Mask Of Medusa*, 1985. Disegni dal libro omonimo.

