FAM

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

45 / 46

Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?

Giuseppina Scavuzzo Architettura e narrazione. L'architetto come *storyteller*?

Chiara Barbieri Archite(s)tura, Testi e pre-testi di architettura per la rovina
Francesca Belloni Descrizioni di descrizioni. Esercizi (interrotti) di architettura scritta
Filippo Bricolo Carlo Scarpa ed il racconto di Castelvecchio. Analisi narratologica della Galleria delle Sculture
Gianluca Burgio Words for Buildings. Lo spazio narrato, le parole costruite
Anna Conzatti Architettura e narrativa. Il dialogo del tempo, dello spazio e dell'uomo
Giovanni de Flego "L'unica architettura sarà la nostra vita" – o il suo racconto. Questioni narrative nella produzione del Superstudio
Gregorio Froio Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi
Ausias Gonzalez Lisorge La struttura che racconta. Come la critica architettonica narra la relazione tra struttura formale e struttura resistente
Fabiano Micocci Zissis Kotionis. Il testo come assemblage
Lucia Miodini Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano
Marco Moro Through the looking-glass. La narrativa applicata alla contro-storia del progetto territoriale
Alioscia Mozzato L'immagine della città e la retorica dell'ossimoro. Le Corbusier e l'attico di Charles de Beistegui
Kostas Tsiambaos Architettura, narrazione e l'arte di vivere

Paolo Strina La città lineare e le sue architetture
Francesco Pasquale La grammatica delle sovrascritture urbane
Lamberto Amistadi La comunità possibile: un progetto per lo CSAC di Parma

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione
c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione
Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione
Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti
Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Comitato di indirizzo scientifico

Roberta Amirante
Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Francisco Barata
Universidade do Porto, Portogallo

Eduard Bru
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Alberto Ferlenga
Università IUAV di Venezia, Italia

Gino Malacarne
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano
Politecnico di Torino, Italia

Piero Ostilio Rossi
Sapienza Università di Roma, Italia

Carlo Quintelli
Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini
Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Andrea Sciascia
Università degli Studi di Palermo, Italia

Ilaria Valente
Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle Linee guida per gli Autori degli articoli.

FAMagazine, in ottemperanza al Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, rispondendo a tutti i criteri sulla Classificabilità delle riviste telematiche, è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica (Classificazione delle Riviste).

FAMagazine ha adottato un Codice Etico ispirato al codice etico delle pubblicazioni, Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors elaborato dal COPE - Committee on Publication Ethics.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come DOAJ (Directory of Open Access Journal) ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resourches) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice ESCI (Emerging Sources Citation Index) e URBADOC di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito Albo dei revisori che operano secondo specifiche Linee guida per i Revisori degli articoli.

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione Proposte online.
La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it (Archivio Magazine). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con Licenza Creative Commons - Attribuzione che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi Informativa sui diritti).

© 2010-2018 FAMagazine
© 2010-2018 Festival dell'Architettura Edizioni

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.
Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento Linee guida per la recensione di testi.

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle Norme redazionali di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da questa pagina.

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina PROPOSTE

ARTICLES SUMMARY TABLE

45/46 luglio-dicembre 2018. Call for papers
Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?

n.	Id Code		date	Type essay	Evaluation		Publication
1	144	204	mar-13	Long	Yes	Peer (D)	
2	145		mar-13	Long	Out of Topics		
3	146	211	mar-13	Long	Yes	Peer (C)	
4	153		mar-13	Long	Out of Topics		
5	156	206	mar-13	Long	Yes	Peer (B)	Yes
6	158	207	mar-13	Long	Yes	Peer (C)	
7	159	212	mar-14	Long	Yes	Peer (A)	Yes
8	160		mar-14	Long	Out of Topics		
9	161	209	mar-14	Long	Yes	Peer (A)	Yes
10	162		mar-14	Long	Out of Topics		
11	163		mar-14	Long	Yes	Peer (B)	Yes
12	164		mar-15	Long	Yes	Peer (A)	Yes
13	166		mar-15	Short	Yes	Peer (A)	Yes
14	167		mar-15	Long	Out of Topics		
15	168		mar-15	Short	Yes	Peer (D)	
16	169		mar-15	Long	Yes	Peer (B)	Yes
17	170		mar-15	Long	Out of Topics		
18	171	201	mar-15	Long	Yes	Peer (A)	Yes
19	172	172	mar-16	Long	Yes	Peer (A)	Yes
20	173		mar-23	Long	Out of Topics		
21	175		mar-24	Long	Out of Topics		
22	176		mar-29	Short	Yes	Peer (D)	
23	180		mar-29	Short	Yes	Peer (B)	Yes
24	181		mar-30	Short	Yes	Peer (A)	Yes
25	182		mar-30	Short	Yes	Peer (D)	
26	187		mar-30	Short	Yes	Peer (D)	
27	189		mar-30	Short	Yes	Peer (D)	
28	190		mar-30	Short	Yes	Peer (D)	
29	191		mar-30	Short	Yes	Peer (D)	
30	192		mar-30	Short	Yes	Peer (C)	
31	193		mar-30	Long	Out of Topics		
32	194		mar-30	Short	Yes	Peer (A)	Yes
33	196		mar-30	Short	Yes	Peer (A)	Yes
34	197		mar-30	Long	Out of Topics		

PROSSIMA USCITA

numero 47 gennaio-marzo 2019. Maestri Mis-conosciuti

Sul finire degli anni Cinquanta i giovani collaboratori e redattori di Casabella, diretta da Ernesto Nathan Rogers, hanno pubblicato articoli e curato numeri monografici con l'intento di contribuire alla rivalutazione e alla "scoperta" di alcuni maestri che la storiografia e la critica avevano emarginato, se non completamente ignorato, quali Loos, Berlage, Tessenow, Perret.
L'obiettivo principale di Casabella era quello di rileggere la loro lezione e la loro posizione, fornendo così un punto di vista operativo per conoscere il pensiero di questi architetti, considerati al tempo, proto razionalisti, proto moderni, se non addirittura antimoderni.
Analogamente a quell'esperienza ci posti lo scopo di indagare l'opera di alcuni maestri il cui contributo non è conosciuto o è decaduto, o ancora, si è inabissato, per uno di quei fenomeni di rimozione che hanno attraversato la storia dell'architettura Moderna e in cui si sono ignorate molte vie considerate anomale rispetto al panorama di presunte certezze storiografiche, critiche e operative.

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

45 / 46

Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?

Giuseppina Scavuzzo	Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?	**8**
Chiara Barbieri	Archite(s)tura, Testi e pre-testi di architettura per la rovina	**17**
Francesca Belloni	Descrizioni di descrizioni. Esercizi (interrotti) di architettura scritta	**24**
Filippo Bricolo	Carlo Scarpa ed il racconto di Castelvecchio. Analisi narratologica della Galleria delle Sculture	**38**
Gianluca Burgio	Words for Buildings. Lo spazio narrato, le parole costruite	**48**
Anna Conzatti	Architettura e narrativa. Il dialogo del tempo, dello spazio e dell'uomo	**56**
Giovanni de Flego	"L'unica architettura sarà la nostra vita" – o il suo racconto. Questioni narrative nella produzione del Superstudio	**61**
Gregorio Froio	Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi	**81**
Ausias Gonzalez Lisorge	La struttura che racconta. Come la critica architettonica narra la relazione tra struttura formale e struttura resistente	**87**
Fabiano Micocci	Zissis Kotionis. Il testo come assemblage.	**103**
Lucia Miodini	Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano	**111**
Marco Moro	Through the looking-glass. La narrativa applicata alla contro-storia del progetto territoriale	**132**
Alioscia Mozzato	L'immagine della città e la retorica dell'ossimoro. Le Corbusier e l'attico di Charles de Beistegui	**140**
Kostas Tsiambaos	Architettura, narrazione e l'arte di vivere	**154**
Paolo Strina	La città lineare e la sua architettura	
Francesco Pasquale	La grammatica delle sovrascritture urbane	**167**
Lamberto Amistadi	La comunità possibile: un progetto per lo CSAC di Parma	**171**

Questo numero esito dell'omonima call for papers è stato ideato dalla Direzione e curato da Giuseppina Scavuzzo. Gli articoli sono stati sottoposti a procedura di Double Blind Peer Review (vedi tabella pag. 6).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

Editoriale

Giuseppina Scavuzzo

Architettura e narrazione. L'architetto come *storyteller*?

Abstract
Trovandoci nell'era della comunicazione, non stupisce il crescente interesse per la relazione tra architettura e forme di narrazione. Delle molteplici declinazioni in cui il rapporto può essere inteso, riscuote successo l'accostare l'architettura a un concetto proprio della comunicazione contemporanea, lo *storytelling*. Architettura e racconto intrattengono, però, un legame più profondo se li consideriamo come forme di interpretazione del rapporto tra uomo e mondo. La comune tensione ermeneutica del costruire e del narrare/comporre si coglie nell'opera di architetti-poeti, o architetti la cui opera comprende anche la composizione poetica. La questione è come incida sulla narratività ermeneutica dell'architettura rispetto all'attitudine umana all'abitare l'applicazione delle tecniche dello *storytelling* la cui efficacia sembra risiedere più nella semplificazione esplicativa che nella problematicità.

Parole Chiave
Storytelling — Narrazione — Narratività — Ricoeur

1. Architettura e narrazione.

Architettura e racconto, apparentemente lontani per la materia con cui operano, la pietra e le parole, lo spazio e il tempo, per la gravità dell'uno e la leggerezza dell'altro, presentano diverse e significative analogie se li consideriamo da uno stesso punto di vista, cioè nel loro porsi tra uomo e mondo.

Ricerche e studi provenienti dai due campi disciplinari dell'architettura e delle scienze umane hanno ampiamente analizzato le corrispondenze tra testo letterario e immaginario architettonico in esso contenuto o, viceversa, tra testo architettonico e l'immaginario letterario che lo ha ispirato.

Ma al di là della reciproca influenza o dell'analogia strutturale che può derivarne, è interessante verificare la possibile coincidenza di due azioni, il costruire e il raccontare, che sono anche due forme di interpretazione della realtà[1].

Psicologi culturali, antropologi, semiologi e linguisti hanno descritto, in vario modo, l'attitudine propriamente umana a organizzare l'esperienza in forma narrativa per costruire significati condivisi. Si riconosce la predisposizione irriducibile dell'essere umano a raccontare storie, basata sul bisogno di dare forma e senso alla realtà e al proprio agire, di comunicare i significati colti nell'esperienza mettendo in relazione passato, presente e futuro[2] trasformando l'accaduto in racconto.

In questa dimensione di esperienza interpretativa, ermeneutica, il narrare non è poi così lontano dall'architettura, se la intendiamo come l'attività che l'uomo da sempre compie quando costruisce il proprio riparo: quella cioè di sottrarre all'indeterminatezza dello spazio i propri luoghi, imponendovi la misura dei bisogni materiali del corpo e forme che riflettano un senso

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

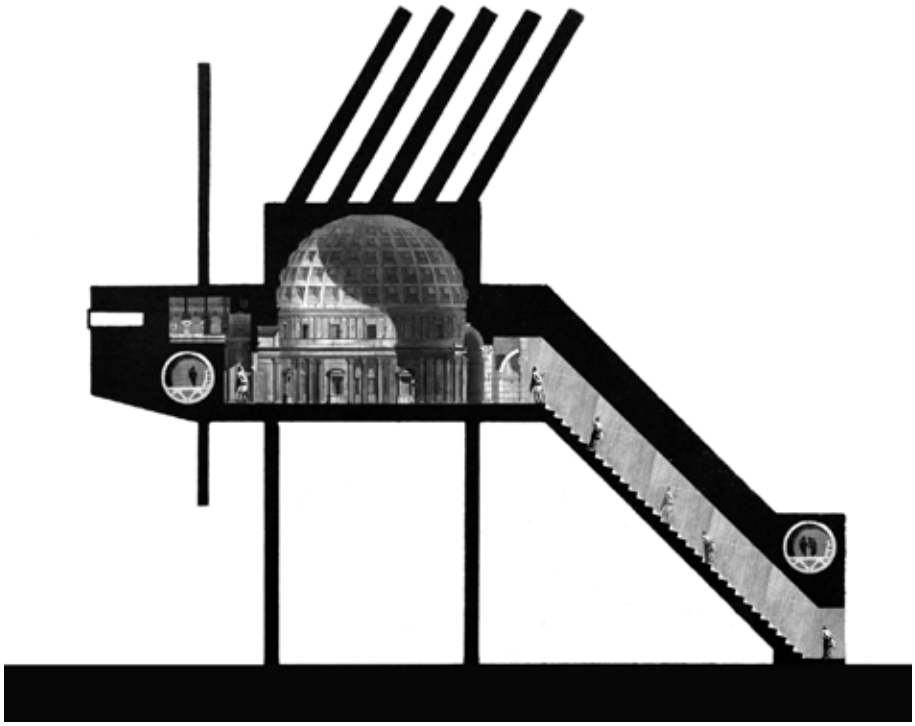


Fig. 1
Piranesian Security. Collage based on John Hejduk's 'Security' project and interior. Illustrations by Piranesi. Student: Matthew Darmour-Paul, Iowa State University - Department of Architecture.

attribuito a questo stare nel mondo, al gesto di abitare la terra.
Il modo in cui il racconto opera sul tempo e il costruire sullo spazio sono confrontabili perché, scrive Paul Ricoeur, «racconto e costruzione operano una stessa sorta di iscrizione, l'uno nella durata, l'altra nella durezza del materiale»[3]. L'«abisso logico» tra tempo raccontato e spazio costruito si riduce progressivamente se si considera che spazio e tempo presentano ognuno una duplicità: c'è lo spazio geometrico (definibile in termini di coordinate cartesiane) e lo spazio dei luoghi di vita (che circondano il corpo umano), così come c'è il tempo cronologico misurato dagli orologi e il tempo vissuto. Lo spazio vissuto dei luoghi diventa tempo, memoria, così come il racconto si spazializza nella narrazione: «la storia di vita si svolge in uno spazio di vita». Secondo Ricoeur, l'atto del narrare come l'atto architettonico rappresentano allora entrambi una «vittoria provvisoria sull'effimero»: il primo sottrae al fluire del tempo un evento che diventa memoria, il secondo concretizza i bisogni e le funzioni abitative, li conforma attraverso operazioni costruttive. Ogni edificio è poi memoria vivente (e racconto) del suo essere costruito, del modo in cui ha tradotto l'abitare in costruzione.
Il filosofo definisce in maniera molto chiara il rapporto originario tra costruire e raccontare in *Architettura e narratività*[4]. Il testo viene proposto alla XIX Esposizione Internazionale della Triennale di Milano del 1994 dedicata a *Identità e differenze*, che ospita due filosofi, Jean-François Lyotard e appunto Ricoeur. Entrambi, chiamati a riflettere sulla crisi delle certezze della modernità e della città che ne rappresenta l'esito, indicano come alternativa un sapere narrativo. Si tratta però di narrazioni completamente diverse. Lyotard si riferisce a una narratività postmodernista, indebolita, che mette in discussione la legittimità stessa del progetto, inteso come espressione di una razionalità che si dà come totalizzante dal momento in cui decide per una forma scartandone ogni altra possibile, negandone quindi l'alterità.
Ricoeur, invece, fa riferimento a una narratività ermeneutica in cui la pro-

gettualità architettonica, dopo la caduta dei dogmi del Movimento Moderno, ritrova una legittimazione proprio nel suo potenziale senso narrativo rispetto al bisogno umano di abitare[5].

In *Architettura e narratività*, a partire dalla parallela iscrizione in un tempo e in uno spazio misti (tempo cronologico e vissuto/spazio geometrico e luogo) si istituisce un parallelo tra costruire e raccontare trasponendo sul piano architettonico le categorie già esposte in *Tempo e racconto* e applicate all'arte del raccontare: prefigurazione, configurazione e rifigurazione.

La "prefigurazione" del narrare è la fase in cui il racconto è inserito nella quotidianità, nella conversazione, e non è ancora formalizzato in letteratura. La "prefigurazione" dell'atto architettonico coinciderebbe con l'idea di abitare (con dichiarata risonanza heideggeriana[6]), con il bisogno di riparo che delinea lo spazio interno della dimora.

Il costruire sarebbe invece l'equivalente spaziale della "configurazione" narrativa che avviene attraverso la costruzione dell'intreccio, della trama, in cui i fatti trovano un ordine e una coerenza.

Nella terza fase, della "rifigurazione", che per il racconto si produce nella lettura, con le aspettative, interpretazioni e reazioni del lettore, per l'architettura si realizza ancora nell'abitare. Nella prima fase l'abitare è il presupposto del costruire, nella terza ne è condizione conseguente e risultante. È un abitare riflessivo che fa da replica al costruire e ne costituisce anche una memoria.

Attraverso questo puntuale parallelo si rivela l'analogia profonda tra racconto e costruzione che si riverbera nel rapporto che entrambi intrattengono con la vita, al tempo stesso di radicamento e di elevazione. Il radicamento consiste nel bisogno esistenziale per cui l'uomo parla, racconta e abita; l'elevazione sta nell'innalzamento che il bisogno riceve attraverso la forma che la parola e l'abitare assumono, divenendo rispettivamente letteratura e architettura.

L'abitare riflessivo della terza fase di riconfigurazione è un abitare auspicato, Ricoeur richiama l'architettura a tornarvi, recuperando il valore ermeneutico del progetto, il suo aderire, almeno quanto il narrare, a un livello vitale dell'esistenza, come «atto di un vivente già vivo».

In questa intima adesione alla vita, parola e architettura arrivano alla sinonimia, finendo per coincidere.

Giorgio Agamben, in *Stanze*[7], descrive il pensiero occidentale come scisso tra *parola pensante e parola poetica,* tra filosofia e poesia. Una scissione indotta da un fraintendimento perché ogni filosofia è come la poesia aspirazione alla gioia e ogni poesia è strumento di conoscenza. Occorre, dunque, ricomporre la parola spezzata.

L'unità della poesia, ci ricorda Agamben, è la "stanza", porzione o strofa di un componimento poetico. E la stanza è anche l'unità minima degli interni di un'architettura.

Questa coincidenza di significato, fa notare il filosofo, è presente anche in altre lingue: in arabo *bayt* significa dimora, tenda, ma anche verso, anzi indica il verso principale di una poesia.

I poeti italiani del '200 chiamano "stanza" il nucleo essenziale della loro poesia perché nella stanza del poeta, intesa come sua camera, il desiderio si traduce in parola, in verso. La stanza è uno spazio ideale, in cui è possibile l'appropriazione, in forma di visione e di parola, di ciò di cui il soggetto non potrebbe appropriarsi solo attraverso la *parola pensante* della filosofia. È il luogo in cui la frattura tra il desiderio e il suo oggetto inafferrabile, che è anche la conoscenza di sé, si rimargina.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

La stanza contiene allora tre diverse dimensioni: è il luogo in cui il poeta si ritira, che ospita e rende possibile la relazione fra il poeta e il suo desiderio, è lo spazio interiore da cui la parola poetica scaturisce, infine è la forma che essa assume traducendosi in scrittura, la strofa, il verso attraverso il quale l'esperienza esistenziale comunica.
La stanza, unità della poesia e dell'architettura, è insieme la concretizzazione e la rappresentazione - in qualche modo il racconto, poetico - della possibilità di appropriarsi di sé.
Le possibili analogie strutturali tra architettura e racconto poetico emergono nei molti testi di poeti che hanno descritto il processo compositivo come una costruzione, spesso utilizzando l'architettura come metafora di composizione. Edgar Allan Poe in *Filosofia della composizione* descrive il procedimento seguito scrivendo il suo *Il Corvo* come una questione di calcolo e di precisione, una costruzione in cui nessun dettaglio può spiegarsi con il caso o l'intuizione[8].
In modo simile Paul Valéry descrive la genesi del maggiore dei suoi *charmes*, *Il cimitero marino*, da una figura ritmica astratta, poi trasformata in una struttura metrica, il verso decasillabo, infine «rivestita» di parole. La radice del poetico viene indicata in un originario atto costruttivo, espressione di una condizione umana antecedente alla scrittura[9]. Questo atto costruttivo/poetico aspira a ricondurre l'arbitrario disordine del mondo alla necessità della forma e della misura, che è poi l'estremo tentativo di vivere a cui ne *Il cimitero marino* si esorta in conclusione[10].
In *Eupalinos* lo stesso tentativo si declina esplicitamente come tensione vitale a costruire opere di architettura[11]. L'esito non è scontato, il tentativo è sempre sospeso sul baratro del fallimento, la tensione mai pacificata, spinge senza posa verso una più profonda coscienza nelle cose. Nell'inquietudine progettante dell'architettura vive l'eros sempre inappagato del racconto poetico.
La comune tensione ermeneutica del costruire e del narrare/comporre si coglie in pieno nell'opera di un particolare tipo di poeti, gli architetti-poeti, o architetti la cui opera comprende anche la composizione poetica. La comprende perché l'espressione poetica oltrepassa l'orizzonte esistenziale personale, si fonde all'opera di architetto, dando forma, in una materia diversa, alla stessa ricerca sulla condizione umana e sul suo significato.
Le Corbusier, come è noto, chiede che sulla carta d'identità, ottenuta con l'acquisizione della cittadinanza francese nel 1930, venga indicato, alla voce professione: "uomo di lettere". Del resto per otto anni lavora alla composizione di una propria opera poetica, *Il Poema dell'Angolo Retto*[12]. Il libro, composto di versi e disegni, viene pubblicato nel 1955 in un numero limitato di copie, firmate dall'autore e con litografie originali.
Il poema ha una struttura articolata in sette parti, ciascuna delle quali ha un titolo e un colore corrispondente ed è a sua volta suddivisa in capitoli. Questa struttura è sintetizzata, in apertura del testo, da uno schema che ne riassume le partizioni e che l'autore chiama *Iconostasi*.
Si tratta di una struttura che può essere messa in parallelo con l'articolazione di una tipica architettura lecorbuseriana data dalla sovrapposizione di piani liberi in un edificio multipiano, resa possibile da un telaio portante[13].
Alcune delle litografie del poema rappresentano i fondamentali principi dell'architettura del maestro svizzero-francese: il ciclo della giornata solare di 24 ore, lo schema delle *Unitè d'habitation*, il *Modulor*, per culminare nella rappresentazione di uno dei suoi emblemi più noti, divenuto a Chandigarh monumento costruito, la *Mano Aperta*.

Ma a parte l'analogia strutturale e l'inserimento di riferimenti architettonici, è il senso dell'opera a renderla parte integrante della "ricerca paziente" portata avanti attraverso l'architettura.
Il significato del poema è condensato nel titolo stesso dell'opera: la condizione dell'uomo nel mondo definita dall'angolo retto che il suo corpo, verticale, forma con l'orizzontalità della *linea di terra*. Su questa linea si avvolge la curva crescente e decrescente del ciclo solare, del tempo scandito da giorno e notte e dalle stagioni. Simbolicamente l'angolo retto è destinato a ruotare con la morte.
Il compito dell'uomo è raggiungere la piena consapevolezza di questa condizione che lo iscrive nello spazio e nel tempo: solo una profonda coscienza di sé può elevare l'uomo aprendolo a una condizione superiore: dal radicamento all'elevazione, tornando a Ricoeur.
Ne è una dimostrazione il rimando all'iconostasi, lo schermo istoriato che nelle chiese separa la navata dall'altare velando i riti eucaristici cui solo i preti, gli iniziati, possono assistere, ma che con le sue immagini rappresenta e rivela ai fedeli il percorso salvifico. Analogamente il poema prospetta in forma simbolica, criptica, un percorso verso una salvezza non ultraterrena ma raggiungibile attraverso una lotta che deve avvenire dentro l'uomo: la liberazione della coscienza, di cui è metafora poetica il processo l'alchemico a cui i versi del poema fanno riferimento:
"Seduti su troppi compromessi/siamo seduti accanto alle nostre vite(…) Non condannate dunque colui/che vuole prendersi la sua parte di/rischi della vita. Lasciate/fondere i metalli/tollerate gli alchimisti".
Per poi concludere:
"Un tempo nuovo si è aperto/una tappa un termine un cambio/Allora non rimarremo più/seduti accanto alle nostre vite"[14].
Altro architetto poeta è John Hejduk le cui poesie sono pubblicate nelle due raccolte *Such places as memory: poems 1953-1996*[15] e *Lines no fire could burn*[16].
Anche per le poesie di Hejduk è possibile rintracciare delle analogie con le composizioni architettoniche, in particolare riguardo alla ripetizione e alla serialità che caratterizzano le serie di sperimentazioni geometriche e compositive delle *Texas Houses, Diamond houses* e *Wall houses*, come le infinite variazioni zoomorfe delle sue piccole architetture «vagabonde»[17].
Nell'ultima delle poesie contenute nella raccolta *Such places as memory,* intitolata *Sentences on the House and Other Sentences,* ritroviamo in una lunga serie di personificazioni della casa (le *Sentences on the House sono* 150) il continuo riferimento alla dimora come luogo della vita e della morte (le rimanenti 82 *Other Sentences* hanno come protagonista la morte) definite dalla verticalità o orizzontalità di un passaggio sulla soglia della casa:
"L'altezza di una porta di una casa è per l'entrata dell'uomo/la larghezza di una porta di una casa è per l'uscita dell'uomo:/una dimensione per la vita/l'altra dimensione per la morte"[18].
Tutto ciò che si svolge nella casa è un rituale liminale[19], ha un significato sospeso tra la vita e la morte. Analogamente all'angolo retto lecorbuseriano, la verticalità e orizzontalità definiscono in estrema sintesi il rapporto tra l'uomo e sua presenza sulla terra.
Lo stesso rituale liminale diventa architettura nella serie dei progetti delle *Wall Houses*, realizzandosi nel passaggio tra Passato (come Hejduk chiama gli spazi di servizio della casa) e Futuro (gli spazi serviti) attraverso il Presente, il muro-soglia.
Si realizza qui la piena iscrizione, descritta da Ricoeur, di racconto e co-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

struzione l'uno nella sostanza dell'altro, il racconto nella durezza del materiale, la costruzione nell'astrattezza del tempo, nella durata.
Hejduk, sovverte spesso il convenzionale rapporto tra progetto e testo teorico che in molti casa lo accompagna per una comparazione e reciproca verifica. Nei suoi progetti animati da personaggi portatori ognuno di un proprio racconto (bastano i titoli a evocarlo: *The House of the Twins and their Mother's House*, *The House of the Inhabitant Who Refused to Participate*, *The House of the Suicide* e *The House of the Mother of the Suicide* ecc.) la pratica letteraria è direttamente incorporata nella pratica architettonica.
Come ha messo in evidenza Stan Allen, il fatto che diverse architetture progettate da Hejduk vengano realizzate da studenti o da altri architetti ad anni di distanza dalla loro ideazione, fa emergere una nuova relazione autore/architetto[20]: come per un'opera letteraria o teatrale o musicale, l'autenticità di queste architetture è garantita dal testo/disegno per cui possono essere eseguite, raccontate, interpretate, a distanza di tempo e di spazio anche senza la presenza fisica dell'autore.
Ad essere raccontata ogni volta è una narrazione dall'esito ermeneutico, a rinnovarsi ogni volta sono domande di senso poste a ognuno di noi, affinché, per tornare ai versi di Le Corbusier, "non rimaniamo seduti accanto alle nostre vite".

2. L'architetto come *storyteller*?

Data questa interpretazione, che stabilisce un parallelo tra architettura e narrazione/racconto poetico in quanto esperienze ermeneutiche, la call, di cui questo numero è esito, conteneva una provocazione o quanto meno sollevava un dubbio, espresso dalla forma interrogativa del titolo.
Nell'era della comunicazione in cui ci troviamo, tra le molteplici declinazioni in cui la relazione tra architettura e forme di narrazione può essere intesa, sembra riscuotere grande successo il proposito di accostare l'architettura a una forma o, forse meglio, una tecnica di narrazione caratteristica della comunicazione contemporanea, lo *storytelling*.
Per spiegare quali questioni e perplessità questo accostamento possa produrre, procediamo in forma inferenziale partendo da due premesse.
La prima è che, come abbiamo cercato di descrivere, il racconto e l'architettura condividono il rispondere a bisogni primari, compreso quello di interpretare il senso e descrivere la realtà dell'essere nel mondo dell'uomo.
La seconda premessa è che, nel corso del Ventesimo secolo, delle diverse forme narrative sono state svelate, smontate e rimontate le strutture, i piani narrativi, i linguaggi ecc. Ciò ha consentito che la pratica di raccontare storie divenisse anche una strategia di comunicazione persuasiva diffusa in ambito politico, economico e aziendale. Questa è infatti l'accezione più comune del termine *storytelling* in Italia (e qui lo assumiamo in questo senso) a differenza dai paesi di lingua inglese dove significa letteralmente e genericamente raccontare storie. In tali diversi ambiti si è affermata la figura degli *storytelling manager*, professionisti della narrazione al servizio degli interessi dei propri clienti, che sanno raccontare così bene che spesso capire cosa sia vero diventa difficile.
Date le due premesse, la domanda è: se la sua compagna di strada, la narrazione, è andata incontro a questo destino, di successo ma anche compromettente (almeno rispetto all'ipotizzata finalità ermeneutica), cosa succede all'architettura?
Lo *storytelling*, dopo essersi affermato in altri campi, giunge infatti, oggi, a essere proposto come strumento del mestiere dell'architetto. Siti rivol-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

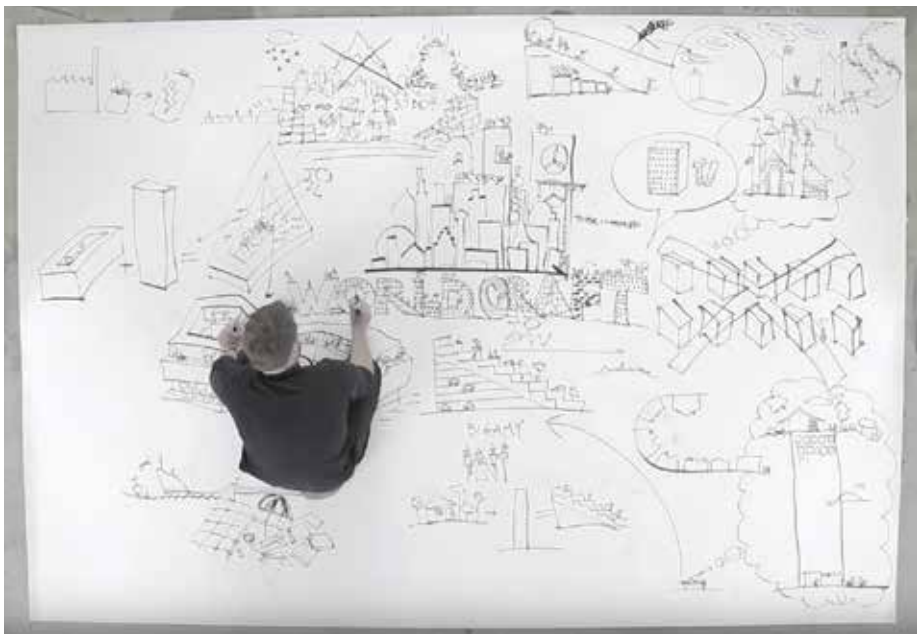


Fig. 2
"World Craft". Bjarke Ingels spiega come l'architettura può trasformare la finzione in realtà.

ti agli architetti e anche diversi ordini professionali promuovono corsi di *storytelling* per i loro iscritti.
Questo sembra suggerire che l'architetto debba non solo aggiornare i propri strumenti per gestire la comunicazione con gli agenti impegnati con lui nella trasformazione del contesto fisico (amministratori pubblici, clienti privati, parti sociali, cittadinanza) ma diventare egli stesso uno *storytelling manager* in grado di comunicare, divulgare, spiegare e mettere sul mercato il proprio progetto persuadendo della sua necessità.
La questione che dovrebbe porsi è se e come l'applicazione delle tecniche contemporanee dello *storytelling* incida sul senso di narratività ermeneutica dell'architettura rispetto all'attitudine umana all'abitare. Una narratività che, come visto, pone soprattutto domande rendendo l'architettura una pratica potenzialmente critica rispetto alle condizioni date, mentre l'efficacia dello *storytelling* sembra risiedere più nella semplificazione esplicativa che nella problematicità.
I "lettori attivi" del FAM, cioè quelli che oltre a leggere la rivista propongono una loro posizione rispondendo alle call, hanno più che altro, a parte qualche eccezione, dribblato la provocazione, evitando spesso il contemporaneo e richiamando esempi *ante litteram* di storytelling in architettura. È il caso dell'idea del domestico mediterraneo, dell'idea di villeggiatura, della casa italiana con il suo "conforto" raccontati da un maestro di storytelling *ante litteram* Giò Ponti, di cui tratta l'articolo di Lucia Miodini.
Sintetizzando si possono riconoscere almeno tre modi di declinare il rapporto tra architettura e narrazione.
Un gruppo di autori ha descritto la possibilità dell'architettura di darsi essa stessa come testo, dunque come racconto. È il caso della lettura di Alioscia Mozzato rispetto ad alcune opere di Le Corbusier, dell'analisi narratologica applicata da Filippo Bricolo all'architettura di Carlo Scarpa, de *La Scarzuola* di Tomaso Buzzi interpretata come racconto architettonico autobiografico da Gregorio Froio, e dell'intervento sull'esistente descritto da Chiara Barbieri come esercizio di riscrittura dell'architettura tra *pre-testo* e *con-testo*.
Un altro gruppo di articoli tratta invece dei modi in cui l'architettura può essere raccontata. A questi racconti si riconosce valore di progetto, non solo perché si tratta di interpretazioni e rielaborazioni (come ogni racconto) ma

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

perché attraverso la selezione e a volte la trasfigurazione, questi racconti forniscono materiale per altri, diversi, progetti.
È il caso del genere letterario, in passato molto coltivato, della descrizione architettonica, di cui ci parla Francesca Belloni, mentre, incrociando architettura come racconto e racconto di architettura Anna Conzatti tratta anche lei l'analogia tra racconto e architettura nel porsi tra spazio e tempo.
All'interno di questo gruppo, occupa un posto a sé il testo di Ausias Gonzalez Lisorge. Oltre al racconto di storie c'è il racconto della Storia. Il modo in cui la storia viene raccontata fa la storia. Questo naturalmente ci porterebbe ad ampliare a dismisura la trattazione alle questioni più strettamente storiografiche. Ma l'articolo di Gonzalez Lisorge considera la Storia, o meglio diverse, celebri, storie dell'architettura moderna, da un punto di vista peculiare, quello del modo in cui è stata raccontata la struttura resistente dell'edificio, affrontando la questione del rapporto tra struttura in senso formale, struttura come portato dello Strutturalismo linguistico e struttura come parte resistente. Il modo in cui gli architetti raccontano la struttura (intesa come struttura resistente o portante), la sua evoluzione in rapporto all'evoluzione della struttura formale, influisce sul ruolo che la struttura resistente continua ad avere rispetto alla conformazione dell'architettura. Di contro l'uso di termini e concetti propri dello strutturalismo influisce sul modo in cui gli architetti raccontano la forma stessa dell'architettura come struttura formale, come sistema di segni, codice di linguaggi.
Un terzo gruppo di interventi analizza e descrive il racconto in quanto *forma* del progetto dell'architetto: è il caso dei racconti di Superstudio, di cui tratta Giovanni de Flego, narrazioni autonome e alternative al costruire, oggetti linguistici in grado di prefigurare realtà; del testo di Zissis Kotionis come assemblaggio descritto da Fabiano Micocci, e della controstoria del progetto territoriale in alcune sperimentazioni del Novecento nelle quali Marco Moro analizza il ruolo della narrazione.
Si confronta invece con l'uso contemporaneo dello storytelling l'articolo di Gianluca Burgio, che descrive l'ampliarsi delle strategie discorsive a disposizione dell'architetto (il fumetto, solo per fare un esempio) che consente una lettura complessa in grado di riflettere lo status di molteplicità dell'architettura.
Kostas Tsiambaos ci propone, infine, un vero e proprio racconto fantastico che ha lo scopo di farci riflettere su quanto una parte dell'uso che gli architetti fanno del racconto coinvolga la costruzione della loro stessa biografia e quanto l'autorevolezza stessa delle architetture sia spesso debitrice a una tecnica persuasiva che non si limita a raccontare l'architettura ma la colloca dentro biografie eccezionali. Un caso emblematico è quello Le Corbusier ma lo stesso accade per contemporanei come Rem Koohaas o Bjarke Ingels. L'architetto grande narratore, anche di se stesso. Nella misura in cui il racconto di sé è (come descritto da Tsiambaos) anche costruzione di sé, dispositivo di auto formazione, *bildung*, allora anche questo racconto mantiene, in fondo, il legame con il costruire originario come esperienza ermeneutica.
Si disegna qui una traiettoria, un itinerario, un'erranza del discorso stesso del progetto. Si produce, in quel campo discorsivo che misura la tensione tra architettura e narrazione, tra architettura e storytelling, la figura dell'*itineranza* già suggerita da Ricoeur.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/226

Note

[1] Su questo tema rimando anche al mio testo *Rooms and verses, nothing but architecture*, in G. Corbellini (a cura di) *Telling spaces*, Letteraventidue, Siracusa 2018.
[2] Bruner, J. (1990). *Acts of meaning.* Cambridge, MA: Harvard University Press. (tr. it. *La ricerca del significato*, Torino: Bollati Boringhieri, 1992).
[3] P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.
[4] P. Ricoeur, *Architettura e narratività*, in Identità e differenze, Electa, Milano 1996, vol. 1 , ripreso in *Leggere la città: Quattro testi di Paul Ricoeur*, a cura di F. Riva, Castelvecchi editore, Roma 2013.
[5] F. Riva, *Decostruzione e narrazione*, in *Leggere la città: Quattro testi di Paul Ricoeur*, op. cit.
[6] Martin Heidegger, «Costruire abitare pensare», in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1980.
[7] Giorgio Agamben, Stanze. *La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2006.
[8] E. A. Poe, *Il Corvo e la filosofia della composizione*, Edizioni Novecento, Palermo 1990
[9] Cfr. E. Franzini, *Genesi e ritmo del cimitero marino*, in P. Valéry, Il cimitero marino, A. Mondadori ed., Milano 1995.
[10] «Le vent se lève...Il faut tenter de vivre!», P. Valéry, *Il cimitero marino*, op. cit.
[11] «Io sono l'atto. E voi la materia, la forza, il desiderio. Ma siete separati» P. Valéry, *Eupalinos o l'Architetto*, in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990
[12] Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Edition Verve, Parigi 1955.
[13] Il tentativo di ricostruire una corrispondenza tra la struttura del poema e un'architettura in particolare, il Palazzo del Governatore di Chandigarh, è stato condotto nella mia tesi di dottorato, pubblicata in G. Scavuzzo, «Iconostasi: la forma e i segni», in *Memoria, ascesi, rivoluzione: studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, a cura di L. Semerani, Marsilio, Venezia 2006.
[14] Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, op. cit., pagg. 113-116.
[15] John Hejduk, *Such places as memory,* con prefazione di David Shapiro, MIT Press, Cambridge MA 1998. Si tratta della prima raccolta di poesie di Hejduk pubblicate al di fuori dei testi di architettura in cui in molti casi si trovano inserite. 40 sue poesie appaiono già in una edizione limitata del 1980 intitolata *The Silent Witnesses and Other Poems.*
[16] John Hejduk, *Lines no fire could burn,* Monacelli Press, New York 1999.
[17] Ci si riferisce alla definizione data da Antony Vidler, «Vagabond architecure», in *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely,* MIT Press, Cambridge-London 1992.
[18] J. Hejduk, *Such places as memory,* op. cit. p.125.
[19] «These last prose sequences of personifoed houses constitute a liminal ritual that any antropologist would wish to prolong», David Shapiro, *John Hejduk: Poetry as Architecture, Architecture as Poetry*, foreword in *Such places as memory,* op. cit. Liminare è definita in antropologia la fase centrale di sospensione tra due condizioni diverse nei riti di passaggio che in varie culture segnano discontinuità fondamentali nell'esistenza degli individui.
[20] Stan Allen, «Nothing but architecture» in *Hejduk's Chronotope*, edited by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York 1996.

Giuseppina Scavuzzo, architetto, è professoressa associata di composizione architettonica e urbana presso il corso di Laurea in Architettura dell'Università degli Studi di Trieste. PhD in Composizione architettonica presso l'Università Iuav di Venezia, è stata borsista della Fondation Le Corbusier di Parigi. Al centro della sua attività di ricerca è la dimensione simbolica e narrativa dell'architettura. Da qualche anno studia il tema delle istituzioni totali sotto l'aspetto del rapporto tra forme di riconoscimento e disconoscimento di diritti e loro localizzazione entro forme e limiti spaziali definiti architettonicamente. Redattrice di FAMagazine dal 2010, ne ha curato i numeri *Rivelare e rigenerare: simbolico iconico e figurativo in architettura* (FAMagazine n. 22, 2013) e *Costruire e/è costruirsi* (FAMagazine n. 37, 2016). La sua ultima pubblicazione è *Coffee Tales: architetture di interni per il caffè e le sue storie* (EUT, Trieste, 2018).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/181

Chiara Barbieri

Archite(s)tura, Testi e pre-testi di architettura per la rovina

Abstract
Il contributo si interroga sul concetto di architettura come testo, per analizzarne le strutture sintattiche e le questioni semantiche. Nello specifico, si sottolinea come il progetto per la rovina stabilisca un dialogo con i resti antichi sulla base di un linguaggio ed un senso comune, attraverso interpretazioni, risemantizzazioni e integrazioni. L'accostamento dell'architettura alla semiologia consente di individuare - caso per caso - le possibili sintassi progettuali idonee in ambito archeologico. Abbandonando l'idea che l'architetto debba solo garantire la sopravvivenza e la trasmissione delle testimonianze storiche con interventi minimi, reversibili e riconoscibili, è necessario definire un approccio metodologico che restituisca alle rovine un nuovo valore estetico, culturale e d'uso.

Parole Chiave
Scrittura — Rovine — Palinsesto

L'architettura come disciplina è in sé una forma di linguaggio che si propone di trasmettere messaggi: nel testo architettonico, osserva Luciano Semerani, c'è infatti un uso intenzionale delle forme, un *iter* decisionale che deriva dalla volontà di raggiungere effetti determinati. L'opera architettonica a sua volta può essere intesa come un testo da decodificare attraverso l'analisi delle proprie strutture sintattiche e delle questioni semantiche, al fine di ricostruire il processo delle scelte formali che conducono a una costruzione narrativa[1]. L'accostamento al racconto narrativo in ambito architettonico si rivelava aperto e complesso, in quanto capace di costituire un tessuto discorsivo all'interno del quale incontrare opinioni e orientamenti diversi[2].
Come scrive Vittorio Gregotti infatti, il *racconto* è uno dei materiali più concreti per l'architettura: «la narrazione architettonica (ma non mi pare molto diverso per gli altri tipi di narrazione) è un procedere-dentro, per mezzo di un soggetto verso un contenuto che è anzitutto disciplinare, e muove attraverso di esso e per mezzo di esso, verso qualcosa che può divenire nel significato, oggi, domani o forse tra molto tempo, per gruppi limitati o per ampie collettività, senza che ciò possa essere in alcun modo predisposto»[3].
La stessa idea di scrittura non è altro che la metafora «dell'incessante spostamento e della conseguente, continua ricollocazione di materiali tematici e motivi formali, soggetti a una costante evoluzione»[4] secondo Franco Purini.
Tutta l'architettura si presenta come *testo*, ma solo alcuni casi sono esempi di *scrittura*: quest'ultima è composta da *segni* ma la differenza tra il segno linguistico e il segno architettonico sta nel fatto che in architettura non esistono segni arbitrari poiché essi hanno essenzialmente una funzione - formale o strutturale - e sono sempre motivati, sempre presenti.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/181

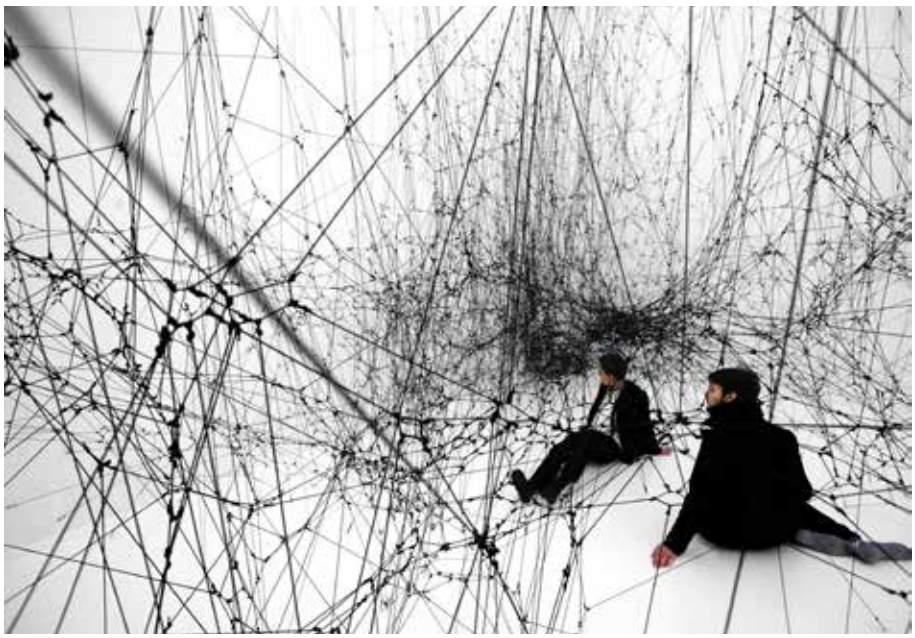


Fig. 1
14 Billions, Bonniers Konsthall, Stockholm, T. Saraceno, 2009.

Sull'architettura intesa come testo tanto è stato scritto, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Novecento, grazie al contributo del filosofo francese Jacques Derrida che si è ampiamente occupato di tale questione. Egli sperimenta nella scrittura architettonica una scrittura in grado di sottrarre l'elaborazione del senso dell'esperienza - quindi del pensiero - alla sovranità del *logos*, inteso come parola viva concepita quale *unità di segno e significato*. Il filosofo sostiene che bisogna partire proprio dalla spazializzazione della scrittura, intesa come «condizione irriducibile dell'esperienza (…) costituita in rapporto all'alterità in generale, all'ambiente nel quale si inscrive, che attraversa, modificandolo»[5] e imprimendo le proprie tracce per il tempo a venire. Se da un lato, dunque, si può pensare all'architettura come testo, in cui le differenti scritture si sono stratificate nel tempo, allo stesso modo, osserva Derrida, è possibile *pensare all'architettura come soggetto scrivente*: «si può intendere che l'architettura stessa è scrittura, che non è solo scritta [written on] ma anche scrivente, attivamente scrivente»[6]. Alla luce di questa duplice natura, egli ritrova le caratteristiche di una scrittura pluridimensionale capace di ritracciare la dinamica dell'esperienza come elaborazione e di una sintassi propria che non dipende dal *logos* sovrano[7]. È possibile, inoltre, inscrivere e articolare nella scrittura architettonica l'esperienza nella sua multidimensionalità[8], poiché la dimensione fattuale è compresa nella struttura stessa del dispositivo architettonico: sequenza, serialità aperta, narratività, cinematica, drammaturgia, coreografia[9]. Alla sua multidimensionalità si aggiunge il valore *multitemporale*: questa caratteristica - tutta interna all'architettura - è ancor più evidente quando si opera all'interno di un testo architettonico, come quello delle rovine, che comporta necessariamente una riflessione sulle parti - esistenti e mancanti - per comprendere le modificazioni nel tempo.
Le *tracce* preesistenti in cui si trama la scrittura architettonica, difatti, «non hanno più il valore di documenti, illustrazioni annesse, note preparatorie o pedagogiche»[10] ma contribuiscono a costituire «un testo voluminoso di scritture multiple» - quale è l'architettura -, una «testualità sovra-sedimentata, stratigrafia senza fondo, mobile, leggera e abissale, stratificata, fogliforme»[11]. Ciò è particolarmente manifesto nel caso in cui si ha a che fare con il progetto per l'archeologia: anch'esso rappresenta l'ipotesi di un testo che, come scrive Francesco Rispoli, «ordina successive 'postille'».

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/181

Fig. 2
Sito archeologico di Praça Nova Do Castelo De São Jorge, Lisbona, J. L. Carrilho Da Graça e J. Gomes da Silva, 2009.

Man mano che queste si costituiscono muta anche l'impianto iniziale del testo e la sua coerenza finale è affidata al compimento di questa operazione 'circolare' di *riscrittura*[12], in cui passato, presente e futuro coincidono.
Nella cultura contemporanea, è consolidata l'idea secondo cui la figura dell'architetto ha il compito di acquisire nella propria memoria i dati raccolti dallo storico e dall'archeologo, leggendoli come processo dinamico e ricercando i valori di permanenza proprio nelle ragioni delle trasformazioni[13] necessarie per la progettazione del nuovo. Nelle sue lezioni americane, Italo Calvino fa appunto riferimento al tema della trasformazione come caratteristica principale e vitale dell'opera letteraria: «(…) l'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. l'opera letteraria», e tanto più l'opera di architettura, «è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo»[14].
Come un'opera letteraria, anche un'architettura è tale quando sopravvive al suo tempo e si trasforma plasticamente e semanticamente per adattarsi alle esigenze e alle qualità delle epoche che le succedono. Tale concetto è espresso anche da Daniel Libeskind in Radix-Matrix, quando scrive che «se fossi sicuro (…) [che un'] opera non sarà mai alterata, allora non sarebbe un'opera. Un'opera deve essere lasciata oltre la tua vita, lasciata esposta alla manipolazione o alla reinterpretazione. Questa è la ragione per cui tu costruisci. la fragilità stessa è parte della possibilità dell'opera»[15]. La reinterpretazione di cui parla Libeskind non assume più come quadro una restituzione/restaurazione di un 'significato originario', ma segue il succedersi di una serie di interpretazioni molteplici, che modificano al tempo stesso sia l'oggetto dell'interpretazione sia l'approccio dell'interprete. Questo perché si instaura un rapporto, una mediazione che rende simultanei il passato, indagato e interpretato, la tradizione, con il presente dell'interprete, con la contemporaneità inconsapevolmente esperita dal progettista[16]. Si viene, così, a generare quello che Vittorio Gregotti chiama 'ispessimento' semantico di un'opera[17], dovuto all'interpretazione/modificazione narrativa di un contesto: il progetto del nuovo, dunque, va considerato in quest'ottica, come interpretazione del rapporto di reciproca interdipendenza fra *pre-testo* (la preesistenza, la rovina, il passato) e *con-testo* (il paesaggio, il

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/181

presente e la storia dei luoghi), nella misura in cui l'uno riesce a descrivere e a dare senso all'altro, in un processo sempre invertibile.
Accanto al ruolo interpretativo del progetto del nuovo in relazione alla preesistenza si riconosce, tuttavia, un ruolo parallelo e attivo[18] dell'azione progettuale: a partire da un lavoro di lettura, di interpretazione e di comprensione dell'opera stessa appena venuta alla luce, il progetto assume un ulteriore senso diventando esso stesso un testo, in quanto, come osserva Torsello, «il comprendere non è mai solo un atto riproduttivo, ma anche un atto produttivo (…) secondo un ciclo produttore di senso che si rinnova sempre»[19]. È in virtù di questa operazione di *riscrittura dell'architettura* che si può definire la rovina archeologica come opera aperta e virtuale.
Per operare con le rovine, occorre dunque comprendere attentamente gli orientamenti che esse sono in grado di offrire, al fine di trasformarle in entità partecipi della contemporaneità[20]: la modalità affinché questo processo venga attuato non può essere univoca perché univoco non è il significato della rovina.
Tra gli approcci possibili vi è quello che Andres Hild chiama *"continuare a scrivere"*: quest'idea non si preoccupa se sia necessaria una continuità o il ricorso all'innovazione, bensì «si preoccupa tutta della propria ragione interna e non di una sua classificazione lineare»[21]. Il *"continuare a scrivere"* considera, appunto, l'architettura come forma di scrittura con proprie regole interne ma aperta a diverse interpretazioni, in cui l'archeologia diviene materia attiva e fondativa: le rovine archeologiche si presentano pertanto come brandelli di testi antichi, parole che necessitano di essere rimesse in circolo, attraverso nuovi linguaggi e nuovi ritmi narrativi che nel tempo si sono trasformati. Come scrive Raffaele Panella, infatti, se non si considerano «i resti (…) come materiale del progetto moderno, per essere più chiari, se essi non sono declinabili nello stesso sistema semiologico dell'architettura, è come se lavorassimo ad una grande tela con dei buchi. Abbiamo fatto un passo avanti notevole nel senso della continuità risolvendo le connessioni, i bordi (su cui in ogni caso c'è ancora tanto da esplorare), ma se dobbiamo entrare (…) in quello che Manacorda chiama "lo spazio archeologico", con l'obiettivo di comunicare attraverso l'uso e la forma, quale che sia, il senso di quel luogo, non c'è altro modo che considerare i resti, i pezzi (…), come materiali manipolabili dall'architettura, in un rapporto che non può essere altro che di contaminazione. D'altra parte, tutte le grandi opere che testimoniano di una continuità realmente realizzata sono effetto di una contaminazione»[22].
La grande distanza temporale tra il passato delle archeologie e il contemporaneo pone quindi al centro della problematica compositiva proprio la questione del linguaggio e delle differenti interpretazioni dei testi stratificati. La sovrapposizione degli strati architettonici si manifesta tutta nella qualità della relazione - o delle relazioni - tra nuovo ed esistente.
Una possibile scelta, ricca di inesplorate potenzialità, del progettare in ambito archeologico è proprio quella di accogliere la logica del progetto in sé come un atto linguistico che, a partire dagli oggetti di cui dispone, ossia le rovine - gli stessi oggetti che Claude Lévi-Strauss chiamerebbe *les moyens du bord*[23] - e dai quali risulterà a sua volta disposto, determina nuove relazioni ordinatrici, nuove forme criticamente modificatrici e portatrici di senso, così come fa il bricoleur.
Interagire con le preesistenze, con le relazioni tra le parti, con i materiali e talvolta con «semplici indizi affioranti dagli interstizi di trame sdrucite»[24], comporta necessariamente la selezione di alcuni elementi disponibili, al-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/181

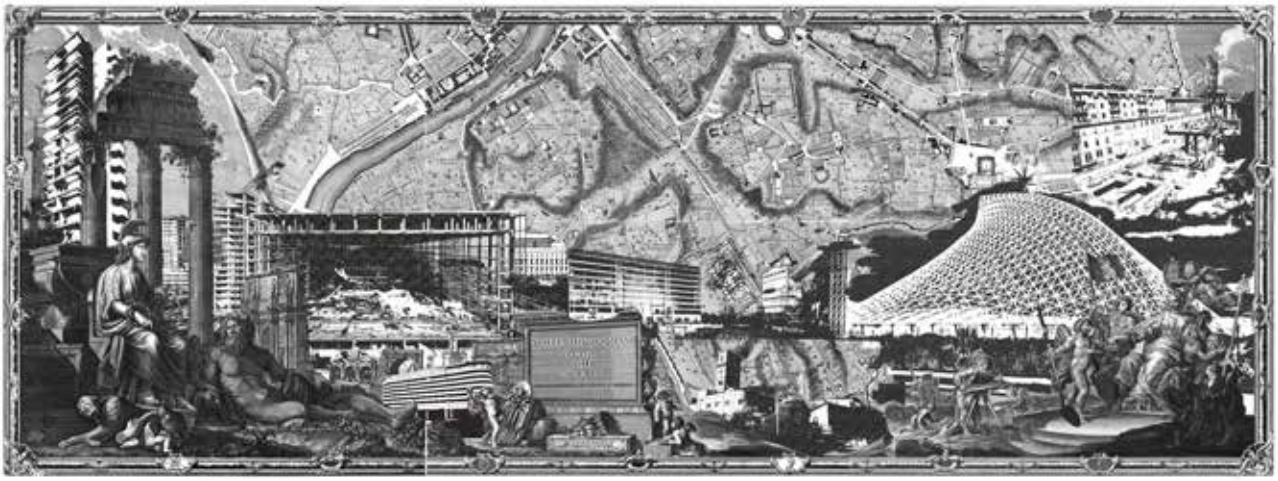


Fig. 3
La mappa delle sette rovine, Stalker, Alienlog, MAAM, 2014.

cuni segni appunto, per organizzarli secondo criteri e tecniche che determinano gerarchie e sequenze, attraverso un *ritmo narrativo*. Tali relazioni ridefiniscono i rapporti con le rovine, rivelando le potenzialità e il valore dei luoghi carichi di memorie, piuttosto che stabilire una scontata contrapposizione tra vecchio e nuovo. Tramite i segni dell'antico, tracce significative ricevute in eredità, il progettista identifica le permanenze e gli elementi di *lunga durata* che determinano il progetto, interpretando il loro passato.

Considerare il progetto come narrazione e come atto linguistico, porta necessariamente ad analizzare quelle che sono le *tecniche* alla base di tale processo: il controllo compositivo dei nuovi insiemi architettonici comprendenti le preesistenze e costituiti da parti diverse, legate da forti dipendenze formali, funzionali e costruttive, avviene in questa ottica sulla base di tecniche linguistiche, sintattiche e tipologiche[25]. Imitazione, citazione, autonomia, ipotassi, paratassi, analogia, ibridazione e contrapposizione diventano gli strumenti attraverso cui, il progettista può definire un percorso possibile che eviti di trovare meccanicamente nel campo contestuale preesistente i suoi elementi di definizione e allo stesso tempo eviti di rifarsi a modelli astratti e privi di ogni memoria del luogo[26], continuando a scrivere con il passato racconti futuri.

Note

[1] Marzo M. (2010) - "Postfazione". In: M. Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Marsilio Editori, Venezia, 201.
[2] Purini F. (2012) - "Scrivere Architettura". In: F. Rispoli (a cura di), *Dalla forma data alla forma trovata*. Luciano Editore, Napoli, 57.
[3] Gregotti V. (1987) - "Della narrazione in architettura". Casabella, 540, 2-3.
[4] Purini F. (2012) - cit., 58.
[5] Vitale F. (2012) - "Tracciare Disegnare Pensare. Jacques Derrida e la scrittura architettonica". In: F. Rispoli (a cura di), cit., 77.
[6] Cfr. Derrida J., Eisenman P. (1993) - "A proposito della scrittura. Jacques Derrida e Peter Eisenman". Any, 0.
[7] Cfr. Rispoli F. (2012) - cit., 80-81.
[8] Cfr. Tschumi B. (1994) - *Manhattan Transcripts*. Academy Group, London.
[9] Cfr. Cuomo A. (2015) - *La fine (senza fine) dell'architettura. Verso un philosophical design*. Deleyva Editore, Roma, 64.
[10] Derrida J. (1986) - "Point de folie - maintenant l'architecture". In: B. Tschumi, La case vide. La villette. Architectural Association, London.
[11] Ivi.
[12] Rispoli F. (1990) - *Forma e Ri-forma. Interpretare/ progettare l'architettura*.

CUEN, Napoli, 100.
[13] Cao U. (1995) - *Elementi di progettazione architettonica*. Università Laterza Architettura, RomaBari, 3.
[14] Cfr. Calvino I. (1988) - *Lezioni americane*. Garzanti, Milano.
[15] Cfr. Libeskind D. (1997) - *Radix-Matrix*. Prestel, Munchen-New York.
[16] «L'essenza dello spirito storico non consiste nella restituzione del passato, ma nella mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente». Gadamer H. G. (1986) - *Verità e metodo*. Bompiani, Milano, 207.
[17] Cfr. Gregotti V. (1987) - cit., 3.
[18] Cfr. Rispoli F. (1990) - cit., 48-50.
[19] Torsello B.P. (1997) - "Conservare e comprendere". In: B. Pedretti (1997) - *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, cit. in V. Bagnato (2013) - *Nuovi Interventi sul Patrimonio Archeologico. Un contributo alla definizione di un'etica del paesaggio*, Tesi di Dottorato in Proyectos Arquitectonicos, E.T.S.A. di Barcellona (Universidad Politécnica de Cataluña).
[20] Cfr. Izzo F. (2014) - "Sostenere la civiltà. Contemporaneità e topografia del tempo". In: A. Capuano (a cura di) (2014) - *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, Quodlibet, Macerata, 276.
[21] Intervista riportata anche in Hild A. (2012) – "Gedacht/ Gebaut. Valutazioni architettoniche". FAmagazine, 21.
[22] Panella R. (2014) - "Per la continuità". In: A. Capuano (a cura di), cit., 66.
[23] Cfr. Derrida J. (1971) - "La struttura, il segno e il gioco". In: J. Derrida, *La scrittura e la differenza*. Einaudi, Torino.
[24] Rispoli F. (2016) - *Forma data forma trovata. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, Salerno, 131.
[25] Cfr. Cao U. (1995) - cit.
[26] Cfr. Rispoli F. (2016) - cit., 134.

Bibliografia

ARNHEIM R. (1981) - *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano.

CALVINO I. (1988) - *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.

CAO U. (1995) - *Elementi di progettazione architettonica*, Università Laterza Architettura, Roma-Bari.

CAPUANO A. (2014) - *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, Quodlibet, Macerata.

CUOMO A. (2015) - *La fine (senza fine) dell'architettura. Verso un philosophical desig*n, Deleyva Editore, Roma.

DE FUSCO R. (1978) - *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari.

DERRIDA J. (2008) - *Adesso l'architettura*, (a cura di) VITALE F., Scheiwiller, Milano.

DERRIDA J. (1971) - *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

ECO U. (1968) - *La Struttura Assente*, Bompiani, Milano.

ECO U. (1979) - *Lector in Fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Bompiani, Milano.

GADAMER H. G. (1986) - *Verità e metodo*, Bompiani, Milano.

GENETTE G. (1989) - *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.

GRASSI G. (2000) - *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano.

GREGOTTI V. (1986) - *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino.

JACOB F. (1978) - *Evoluzione e Bricolage. Gli "espedienti" della selezione naturale*, Einaudi, Torino.

JUNGER E. (2000) - *Al muro del tempo,* Adelphi, Milano.

KOENIG G. K. (1964) - *Analisi del linguaggio architettonico*, LEF, Firenze.

LÉVI-STRAUSS C. (2010) - *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano.

LIBESKIND D. (1997) - *Radix-Matrix*, Prestel, Munchen-New York.

MARZO M. (2010) - *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio Editori, Venezia.

PRESTINENZA PUGLISI L. (2016) - Architettura del racconto: prime riflessioni, presS/T letter, http://presstletter. com/2016/02/architettura-del-racconto-prime -riflessioni/

PURINI F. (2000) - *Comporre l'architettura*, Laterza Editore, Bari.

RISPOLI F. (2012) - *Dalla forma data alla forma trovata*, Luciano Editore, Napoli.

RISPOLI F. (1990) - *Forma e Ri-forma. Interpretare/progettare l'architettura*, CUEN, Napoli.

TSCHUMI B. (1994) - *Manhattan Transcripts,* Academy Group, London.

ZUCCHI C. (2014) - *Innesti. Il nuovo come metamorfosi*, Marsilio, Venezia.

Chiara Barbieri, è Dottore di ricerca in Architettura e professoressa a contratto di Composizione Architettonica (ICAR/14) presso la Scuola Politecnica e delle Scienze di Base dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". La sua attività di ricerca, esplicitata attraverso numerosi articoli, saggi e partecipazione a convegni, ha riguardato diversi aspetti del rapporto fra progetto contemporaneo e patrimonio storico, con specifico interesse al campo archeologico e alle diverse questioni legate alla compatibilità degli interventi dal punto di vista semantico, urbano, funzionale e tecnologico. Esercita la libera professione ed è Chief Architect e socio fondatore di ia2 studio associato, in cui si occupa di progettazione architettonica e urbana.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Francesca Belloni

Descrizioni di descrizioni. Esercizi (interrotti) di architettura scritta

Abstract
L'intera storia del pensiero architettonico, fin dagli antecedenti preclassici, è percorsa dalla forma letteraria della descrizione. La descrizione, in quanto dispositivo analitico, seppure non esaurisca il ruolo e il compito conoscitivo della disciplina, ne è uno degli strumenti operativi e questo non solo ora, all'epoca dello storytelling, ma fin dall'antichità. Si può infatti rintracciare una lunga tradizione, a cui solo recentemente è stato dato un nome, forse sull'onda di quella predisposizione all'autoriflessione dell'architettura su se stessa, inauguratasi con il secolo dei Lumi, specificatasi nel Secolo breve e divenuta oggi ***way of thinking***.

Parole Chiave
Descrizione — Progetto — Architettura

L'intera storia del pensiero architettonico, fin dagli antecedenti preclassici, è percorsa dalla forma letteraria della *descrizione*, nettamente divergente dalla storia o dalla critica e dalle loro pratiche filologiche; si tratta di una sorta di esercizio speculativo che attinge indirettamente dalla tradizione delle *ekphraseis*[1] di epoca giustinianea (Kruft 1988, pp. 19-32), il cui modello sono le *Immagini* di Filostrato del II-III sec. d.C., ove l'autore, descrivendo sessantaquattro pitture presenti nel portico di una villa presso Napoli, inaugura il genere del museo letterario e dà forma al non più risolto conflitto tra parola e immagine, declinato nei secoli successivi secondo la nota formula oraziana dell'*ut pictura poesis*.

Si potrebbe ripercorrere la storia di questa pratica e della sua particolare fortuna in ambito architettonico, a partire dalle descrizioni del Tempio di Salomone a Gerusalemme contenute nel Vecchio Testamento[2] fino agli esercizi di stile di Tschumi e Koolhaas sulla contemporaneità e oltre; sarebbe possibile individuare i tratti caratteristici nonché gli scarti e le ambiguità di tale genere, praticato dagli architetti come dai critici e dagli storici, ma sovente anche dai poeti e dagli scrittori e – seppur sotto vesti differenti, ma pur sempre "narrative" – anche dagli artisti. Valgano in tal senso le descrizioni della *Parigi a volo d'uccello* di Victor Hugo, che per la compresenza di sguardi molteplici e il marcato gusto dell'eccesso anticipa le visioni immaginifiche della città postmoderna, o ancora il parco di Edoardo e Carlotta de *Le affinità elettive* e la maestria con cui Goethe traccia le «pittoriche vedute» dietro a cui si celano i segni premonitori degli eventi successivi[3].

La descrizione, in quanto dispositivo analitico, seppure non esaurisca il ruolo e il compito conoscitivo della disciplina (se oggi ancora si può par-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Fig. 1
Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965.

lare di ruoli o di compiti), ne è uno degli strumenti operativi e questo non solo ora, all'epoca dello *storytelling*, ma fin dall'antichità. Si può infatti rintracciare una lunga tradizione, a cui solo recentemente è stato dato un nome, forse sull'onda di quella predisposizione all'autoriflessione dell'architettura su se stessa, inauguratasi con il secolo dei Lumi, specificatasi nel Secolo breve e divenuta oggi *way of thinking*.

Il termine *descrizione* indica sia l'atto del descrivere sia il suo contenuto. Nell'accezione che qui si vuole considerare, è il mezzo che gli architetti impiegano per delineare il proprio campo d'indagine: è un lavoro critico sulle ragioni dell'arte, una riflessione concreta sugli strumenti del mestiere e sul loro impiego. La *descrizione* è al contempo momento conoscitivo, dispositivo analitico e tecnica di rappresentazione; attraverso la descrizione si determina un processo che presuppone unità tra oggetto dell'osservazione e modalità della narrazione o che, al contrario, opera per scarti e deviazioni.

Come "genere", la descrizione architettonica ha una storia complessa, paragonabile a quella della descrizione letteraria e, come quest'ultima, vive di un doppio registro: quello del genere in sé – labirinto complesso di *descrizioni di descrizioni*[4] – e quello conoscitivo, momento apparentemente neutrale (in quanto prodotto di analisi e osservazione), ma in realtà profondamente condizionato dallo sguardo di chi descrive: una sorta di metatesto (forse meta-architettura) che fa dell'architettura stessa l'oggetto della narrazione, una tecnica grazie alla quale l'architettura si mette in scena, rappresenta se stessa, parla di se stessa. Un discorso svolto per via progettuale o, secondo un punto di vista opposto, ma spesso coincidente, un testo scritto in forma architettonica.

Per chiarire tale disposizione intrinsecamente ermeneutica delle descrizioni d'architettura è necessario sottolineare che, a differenza di quanto forse non avvenga in letteratura (nel qual caso si porrebbe la questione del rapporto tra *fabula* e intreccio nonché il dubbio che il ruolo della descrizione sia inevitabilmente subalterno a quello della narrazione), in ambito architettonico le pratiche descrittive e le variazioni del genere nel tempo mostrano una stretta relazione con l'elaborazione degli strumenti progettuali, in funzione della loro concreta applicazione (Corbellini, 2016); ciò significa che il loro significato origina dalla teoria dell'architettura a cui sono riferite non meno che dalle tecniche del progetto di volta in volta impiegate. Sovente gli architetti descrivono oggetti che divengono in seguito figure attive all'interno delle pratiche progettuali, in grado di innescare automatismi inconsci strettamente legati ai meccanismi compositivi; in tal

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

senso, i processi analitici condizionano il rapporto tra descrizione e progetto producendo, in taluni casi, una sorta di ripiegamento del progetto nell'analisi, secondo modalità in qualche modo deterministiche, talvolta, al contrario, attivando circoli virtuosi in cui l'intelligibilità del progetto si costruisce all'interno di un processo immaginativo applicato a figure conosciute. Così potrebbe sembrare superfluo osservare come la piramide sghemba che si erge sopra il cubo della sala dei novizi al centro del chiostro de La Tourette, seppur volume "rigoroso e magnifico" certamente in grado di "giocare sapientemente sotto la luce", sia indissociabile dalle vedute scultoree del Thoronet di Le Corbusier; lo stesso si potrebbe dire per il camminamento sul tetto, con quell'alto muro perimetrale a marcare la linea di un orizzonte che rimanda ad altri luoghi, ove, proprio come nell'assolata Provenza del Thoronet, si può meditare, di fronte alla natura, più vicino a Dio.
Seppure molto sia stato detto e scritto in merito a quale possa essere, in casi di tal genere, il discrimine tra descrizione e interpretazione, tra immaginazione e ripetizione, forse rimane da chiedersi quanto la descrizione operata da Le Corbusier del "suo" Thoronet e il processo narrativo impiegato per metterla in scena abbiano influito sul progetto di Éveux.
Ecco dunque come quell'atto descrittivo, che in architettura sembrava così distante dai termini produttivi del progetto, a differenza del ruolo propriamente compositivo che al contrario la descrizione assume nella struttura della narrazione letteraria, diviene momento progettuale.
In che modo e in vista di quali obiettivi questo avvenga, è il tema che qui si vuole indagare, poiché, in molti casi, la storia che viene raccontata non è altro che il progetto (o le sue ragioni).
In merito al significato e al valore della descrizione, se in letteratura essa coincide spesso con una digressione che assume uno specifico ruolo nell'economia del racconto, introducendo personaggi secondari e storie parallele o contribuendo a caratterizzare i protagonisti, in ambito architettonico ci sarebbe da chiedersi quanto le descrizioni partecipino di fatto alla definizione del progetto, cioè se il momento della descrizione coincida con quello della progettazione e come tale coincidenza si attui.
Per lo più le descrizioni sono parte del processo conoscitivo (nella sua accezione razionale e forse anche in altre meno facilmente codificabili), concorrono a individuare il carattere dell'oggetto descritto che, pur ammettendo esista in sé, si modifica in funzione dell'occhio di chi guarda e della visione del mondo di chi descrive. Descrivere significa infatti conoscere gli oggetti attraverso la loro interpretazione, ma al contempo implica la capacità di individuarne i tratti tipici e essenziali, distinguendoli da quelli accessori e secondari, o viceversa insistere su questi ultimi.
Di fatto nella pratica descrittiva osservazione e interpretazione convivono, seppur in modi di volta in volta differenti.
Per alcuni il fine ultimo della descrizione è la descrizione stessa, vale a dire l'aperta esibizione del suo contenuto e la struttura logica della sua costruzione. In questo senso Giorgio Grassi assimila la descrizione ai processi analitici classificatori e alle modalità attraverso le quali si organizza l'esposizione dei fatti, la classificazione degli oggetti e la comparazione degli elementi: la descrizione si costruisce e rende ragione del proprio significato attraverso la forma che esibisce. Il senso e la legittimità della descrizione architettonica, sebbene essa possa sembrare apparentemente tautologica, poiché priva di un ruolo paragonabile a quello delle descrizioni letterarie nell'economia di un racconto, risiede nell'individuazione

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Fig. 2
Les affinités électives, 1996, regia di Paolo e Vittorio Taviani

specifica di connotati spesso dati per scontati, poiché frutto di semplice osservazione, e nella loro esposizione in forma razionale. Per Grassi, ciò che rende la descrizione architettonica significativa dal punto di vista conoscitivo è l'ordinamento razionale e l'enunciazione congrua in relazione a un quadro conoscitivo più ampio[5].
Un'architettura costruita in forma logica: «[…] il termine "descrizione" […] sarà usato per designare quelle opere nelle quali è apertamente riconoscibile la preminenza del fine conoscitivo rispetto all'oggetto di studio» (Grassi, 1967, pp. 38-39).
In tal senso, se gli oggetti indagati appartengono a un repertorio condiviso, la loro interpretazione nonché i criteri che ne guidano la descrizione sono legati a una specifica teoria dell'architettura – e della città – e nondimeno a una teoria del progetto di architettura: «L'analisi condotta sull'architettura (ad es. le classificazioni) individua gli elementi di questa: quegli elementi che nel procedimento diventano *elementi della composizione*. Credo che questo confronto fra analisi e progetto, fra *elementi dell'architettura e elementi della composizione* sia essenziale all'architettura, alla sua conoscenza e alla sua comprensione» (Grassi, 1980, p. 55). In questo risiede la validità del procedimento analitico in rapporto al progetto, il loro "comune fine conoscitivo", quantomeno secondo quella accreditata tradizione culturale che fa capo agli studi sulla teoria dell'architettura e della città, che hanno avuto il loro momento di massima fioritura in Italia durante gli anni Sessanta e Settanta.
All'interno di tale visione dell'architettura è necessario tuttavia rimarcare come il risultato di una "buona descrizione"', sebbene essa si applichi a un oggetto conosciuto – o dato per conosciuto – sia tuttavia per sua natura inedito: se non l'oggetto in sé, quantomeno la logica e i criteri della descrizione sono infatti indipendenti dall'oggetto descritto e quindi il risultato del processo conoscitivo è in un certo qual modo imprevedibile. Questa particolare declinazione del rapporto tra progetto e analisi si specifica per Aldo Rossi su un piano divergente, seppur per certi versi comune rispetto a quello di Grassi: «è certo che se molte volte ho parlato di descrizione dell'architettura in realtà ho sempre rimandato la descrizione al progetto» (Rossi, 1990, p. 63). Era infatti Rossi a insistere con i suoi studenti milanesi e zurighesi poi sull'importanza della "descrivibilità" del progetto, intendendo con questo una caratteristica intrinseca al prodotto artistico, una qualità specifica del progetto costruito per via razionale: «[…] questa architettura pensata ritorna continuamente nei maestri antichi e moderni,

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Fig. 3
Abbazia di Thoronet, Provenza, 1160-1230

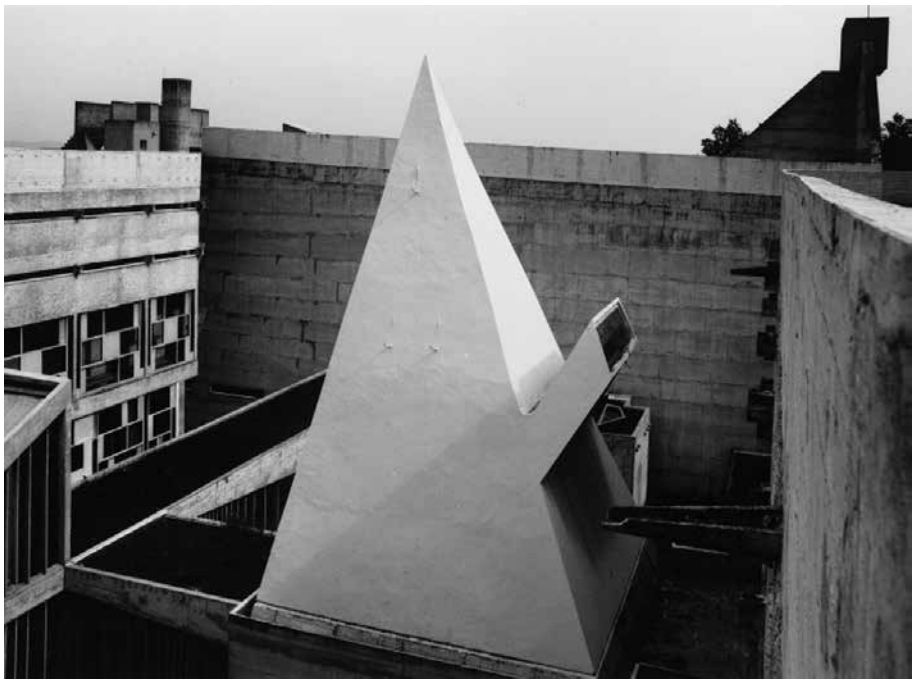


Fig. 4
Le Corbusier, Convento di Sainte Marie de La Tourette, 1953-60, chiostro.
Fotografia di Tim Benton

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

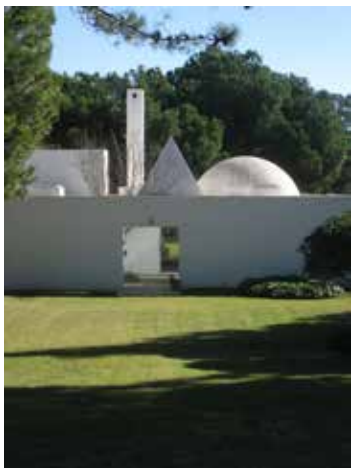


Fig. 5
Eduardo Souto de Moura, Casa per tre famiglie, Quinta do Lago, Algarve, 1984.

ritorna quasi ossessivamente negli scritti di Adolf Loos che dichiara che l'architettura la si può descrivere ma non può essere disegnata: anzi questo carattere di formulazione logica che ne permette la descrizione è caratteristico della grande architettura: il Pantheon lo si può descrivere, le costruzioni della Secessione no» (Rossi, 1968, p. 128). In questa affermazione, come in molte altre rossiane, la «necessità di formulare con chiarezza da quale architettura [nascano le architetture]» si sovrappone all'esigenza di dire «come [ha] fatto certe [sue] architetture» (Rossi, 1966, p. 4) e in tale seppur vaga e indefinita sovrapposizione descrizione e autodescrizione tendono a sovrapporsi o a coincidere (Bonfanti, 1970, pp. 19-20; Savi, 1976, pp. 141-152): formulazioni teoriche e relazioni di progetto, scritti e disegni sono difatti del medesimo genere – architettonico e letterario al contempo. Le relazioni di progetto, o meglio quel tentativo di «dire come [ha] fatto certe [sue] architetture», che della pratica rossiana dell'autodescrizione si alimentano, sperimentano le estreme possibilità di tale ricerca sugli oggetti (e sul lavoro), fino a tracciare spazi (scritti) inediti e imprevisti, variazioni e ripetizioni di un'unica "costruzione generale". Ne sono indizi addirittura i nomi dei progetti: *Locomotiva 2*, *L'azzurro del cielo* (e *Il gioco dell'oca*), *Trieste e una donna*, *La calda vita*, *Il teatro del Mondo* o ancora, in omaggio a Roussel e agli amici surrealisti, *Théâtre Rouge* o *Club des Incomparables*. In tale "discorso sulle cose", ove sempre risuona qualcosa di atmosferico e immaginifico, il rigore logico si scioglie in una prospettiva analoga, all'interno della quale il soluto, seppure sul fondo, rimane ben visibile. E lungo questo percorso gli sono compagni Boullée e Loos, Cézanne e Wittgenstein.

Resterebbe poi da chiedersi, come già facevano Bonfanti e Savi, quanto tutto sia presente fin dall'inizio e quanto al contrario si sedimenti nel tempo, quanto si possa scindere la descrizione (logica) dall'autodescrizione (biografica) e quanto i due momenti *si compensino* o piuttosto *si sommino* (Bonfanti, 1970, p. 20). Se infatti Loos affermava senza dubbio alcuno: «Io non ho alcun bisogno di disegnare i miei progetti. Una buona architettura, l'idea di come qualcosa vada costruito, può essere scritta. Si può scrivere il Partenone» (Loos, 1924), Rossi, che pur non esita a citarlo in merito alle medesime questioni, ammette che «[…] ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere, o cercare un modo di descrivere» (Rossi, 1990, p. 7) può talvolta rivelarsi un compito difficile.

A partire da tali considerazioni, si potrebbe affermare che, se in generale le operazioni di genere interpretativo, quali l'*osservazione*, la *classificazione* e la *comparazione*, si rifanno a procedimenti tipici del metodo scientifico, la loro applicazione in campo architettonico, e di conseguenza le pratiche descrittive che qui si stanno analizzando, si articola a partire dalla sedimentazione di materiali – disciplinari o meno – e dal loro continuo riaffiorare in forme e momenti differenti; nella descrizione architettonica, come in quella letteraria, analogia e immaginazione intervengono alterando l'indagine (scientifica) del reale per aprire alla riflessione sull'opera e sul suo farsi, al molteplice e al possibile.

Il carattere compiuto e unitario di ogni descrizione pare pertanto implicare un'intrinseca frammentazione della realtà o quantomeno del *corpus* disciplinare, dal momento che la determinazione univoca degli oggetti si scontra con l'accumularsi degli elementi e dei loro significati o, in altri casi, con la pluralità delle interpretazioni, secondo «quell'infinità vorticosa di elementi» a cui si riferisce Pasolini (1979, p. 458).

Un discorso analogo si potrebbe svolgere in ambito letterario, per esempio

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Fig. 6
Le Corbusier, Convento di Sainte Marie de La Tourette, 1953-60, vista dal tetto. Fotografia di Olivier Martin-Gambier, 2004. © FLC/ADAGP

riguardo alle descrizioni di Flaubert; questo non tanto in relazione al testo in sé – narrativo nel caso specifico, ma lo stesso varrebbe anche per "testi" architettonici – quanto piuttosto per il pensiero che il testo stesso rivela tramite la descrizione. A differenza della letteratura precedente, da Omero fino a Balzac, che attraverso la minuta descrizione dei singoli elementi mirava a ricostruire l'unità del quadro d'insieme, in Flaubert si assiste alla deflagrazione dello spazio compiuto e rassicurante dell'*ancien régime* per mettere in scena la dispersione di senso che dopo il 1848 ha investito il mondo moderno. L'accumulo di elementi non è più al servizio dell'unità narrativa, ma scende talmente in profondità da riprodurre, attraverso la scrittura, le contraddizioni sociali; si tratta piuttosto di una descrizione che decostruisce, tanto da far dire a un suo contemporaneo: «lo stile di Flaubert è la descrizione, una descrizione infinita, eterna, atomistica, accecante, che occupa tutto il suo libro […]»[6].

Ecco dunque che le descrizioni, pur rappresentando la presa di coscienza dell'oggetto indagato e la sua *ri-presentazione*, ne producono al contempo una sorta di trasfigurazione, una vera e propria interpretazione.

Traduzione, trascrizione e tradimento sono momenti connaturati all'attività descrittiva. E se è vero che «la traduzione avviene tra lingue diverse, ma anche all'interno della stessa lingua, tra tipi differenti di discorsi, spesso più idiosincratici del lessico e della grammatica. E, più ancora, tra forme di contenuto trasmesse da sostanze espressive differenti» (Fabbri e Marrone, 2001, pp. 361-362), allora è necessario ricordare che fin dal Rinascimento si rifletteva sul fatto che «tradurre non è fedeltà all'opera, ma gara e contrasto»[7].

Si potrebbe supporre che in ambito architettonico descrizione e tradimento abbiano una relazione analoga a quella esistente tra analisi e progetto: la descrizione nonché il rilievo (che della *rappresentazione* è un tipico strumento disciplinare) presuppongono infatti un punto di vista soggettivo, un immediato tradimento dell'oggettività e nondimeno della presunta oggettualità, ammettendo pertanto una pluralità di interpretazioni possibili.

L'apparente tipicità della pianta centrale de La Rotonda di Palladio, così chiaramente descritta in termini di corrispondenze geometriche e principi compositivi classici da Rudolf Wittkower (1999, pp. 72-77), si trasforma per Bernard Tschumi (2005, p. 100) nell'inquietante *trauma fisico e psi-*

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Fig. 7
Doppia pagina del libro del 1964 di Rudolf Wittkower, Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo

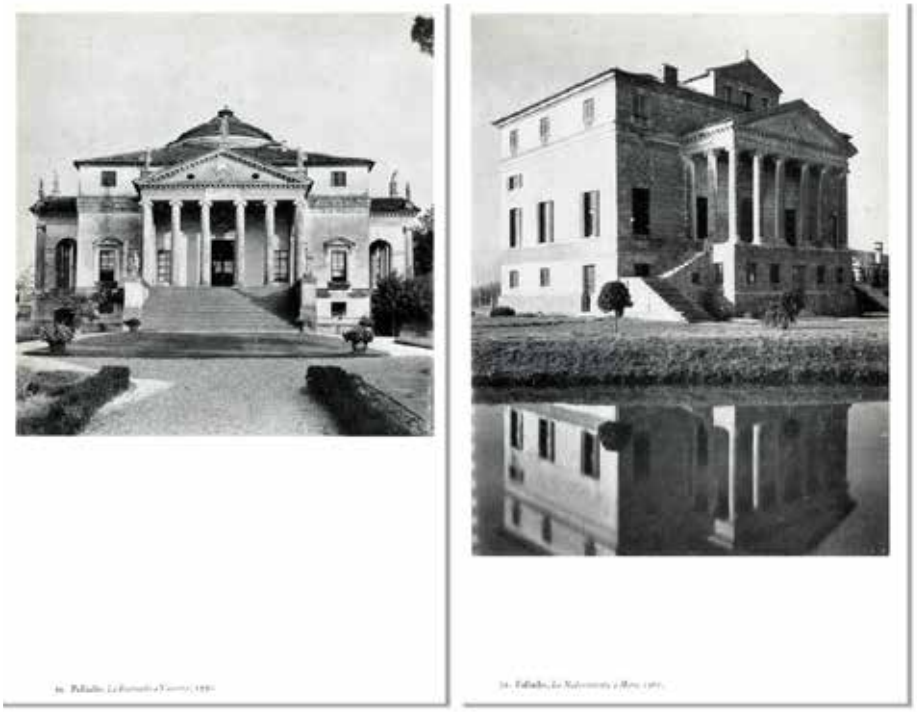


Fig. 8
Don Giovanni, 1979, regia di Joseph Losey. Veduta de La Rotonda di Palladio immersa nella laguna.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

chico dovuto alla labirintica molteplicità di un'immagine continuamente riflessa allo specchio.

> Considerate la Villa Rotonda di Palladio. Camminando lungo uno dei suoi assi, e attraversando lo spazio centrale fino a raggiungere il lato opposto, troverete non il paesaggio del pendio collinare, bensì gli scalini di un'altra Villa Rotonda e poi di un'altra, un'altra e un'altra ancora. L'incessante ripetizione provoca sulle prime uno strano desiderio, ma diviene presto qualcosa di sadico, impossibile, violento.
> Questi disturbanti stratagemmi spaziali possono assumere qualunque forma: le camere anecoiche bianche di deprivazione sensoriale, gli spazi senza forma che portano alla destrutturazione psicologica. Le scalinate ripide e pericolose, quei corridoi volutamente troppo stretti per le folle introducono una radicale deviazione dell'architettura come oggetto di contemplazione all'architettura come strumento perverso.

E se con Tschumi, all'ordine classico e all'equilibrio composto del volume cubico con i quattro pronai giustapposti, si sostituisce il trauma fisico della molteplicità architettonica che si guarda allo specchio, nella trasposizione cinematografica di Losey del Don Giovanni di Mozart i personaggi si muovono in una Rotonda bagnata dall'acqua, all'interno di un'interpretazione scenica che reiventa totalmente la topografia dell'edificio per sprofondarlo nell'atmosfera nebbiosa della laguna[8]. Una terza Rotonda quella di Losey non meno vera delle due precedenti e neppure di quella di calce e mattoni costruita sulle colline alle spalle di Vicenza, semplicemente un'altra Rotonda o quantomeno una delle Rotonde possibili nella trama complessa delle sue descrizioni. Lo stesso oggetto, il medesimo edificio, partecipando di piani interpretativi differenti, si modifica in funzione della sua descrizione come se ne producessero *ripetizioni differenti*, ognuna attendibile, ognuna essenziale e al contempo provvisoria. Così, parafrasando Jakob, come nel romanzo goethiano, anche nelle descrizioni plurime dell'opera palladiana si dispiega la costruzione di un edifico come decostruzione, demolizione (e quindi moltiplicazione) di possibilità.
A questo proposito tuttavia, per non correre il rischio di una totale frantumazione del pensiero e con esso della disciplina, ma tenendo conto della complessità che la "condizione postmoderna" ha avanzato circa la sostanziale molteplicità delle interpretazioni possibili, sembra si possa risalire alla tradizione del *realismo critico*, che intende l'oggettività in modo sempre mediato da una teoria, o a quella del *razionalismo critico*, ipotizzando la necessità di un nuovo *realismo minimo* (Eco, 2012), capace di non appiattire su un unico piano i diversi livelli della realtà, ma di lavorare per differenze e sovrapposizioni.
Una e più Rotonde, dunque.
Anzi la prima – se di prima all'interno di qualche ordine si può parlare – quella materialmente costruita su progetto di Palladio (che in realtà, per come è riportato ne *I Quattro Libri dell'Architettura*, ci mostra una ennesima, seppur di poco, differente Rotonda) risulta più vera proprio perché le altre concorrono a svelarne i valori intrinseci e a mostrarne le possibilità implicite, il non detto o quello che ancora rimane da dire.
Ma se finora abbiamo in un certo modo sostenuto, non condividendo le posizioni di un realismo eccessivamente ortodosso, che gli oggetti o meglio la loro interpretazione mutano in funzione del punto di vista di colui che li indaga, come possiamo concordare con Loos sul fatto che: «il Pantheon lo si può descrivere, le costruzioni della Secessione no»? Vale a dire: quanto contano i caratteri dell'oggetto in sé? E, per seguire Eco, esistono "cattive interpretazioni"?[9]

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

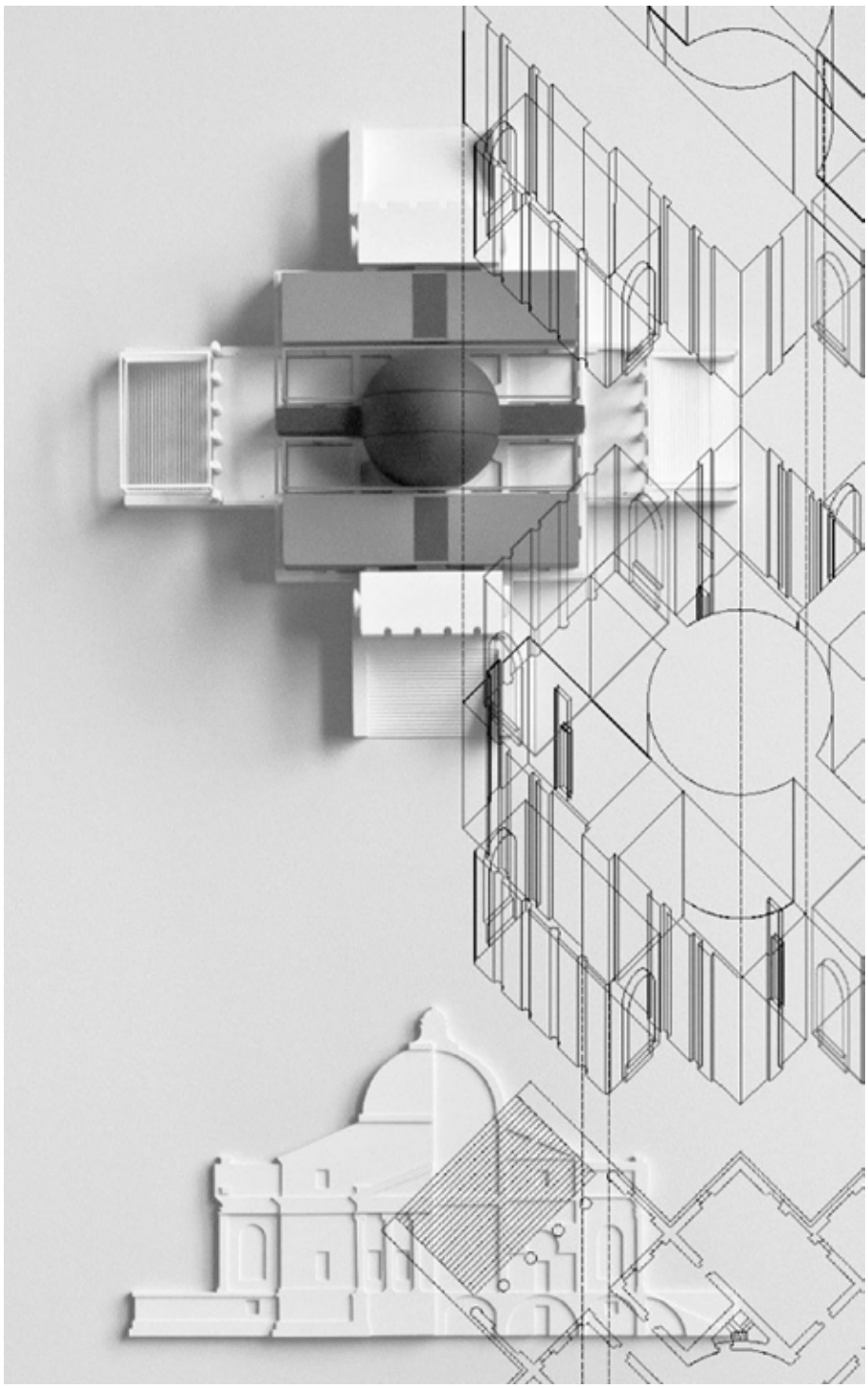


Fig. 9
Peter Eisenman e Matt Roman, Palladio Virtuel Exhibition, Yale School of Architecture, 20 agosto - 27 ottobre 2012. © Peter Eisenman, Matt Roman

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

Fig. 10
Andrea Palladio, La Rotonda, 1550 (da The Architecture of A. Palladio in Four Books containing a Short Treatise on the Five Orders, edizione a cura di Giacomo Leoni, incisione di Bernard Picart, Londra, 1715).

Seppure qualunque "buona interpretazione" sembrerebbe presupporre una sorta di adesione alla forma da interpretare, un certo senso di lealtà o, in altri termini, di onestà intellettuale nei confronti dell'oggetto indagato e al contempo del processo conoscitivo e della materia di studio – ammettendo quindi in alcuni casi anche la possibile falsificabilità dell'interpretazione stessa – rimane tuttavia da chiedersi quali siano gli elementi che permettono la descrivibilità di un'architettura o, viceversa, ne sanciscano la definitiva indescrivibilità e soprattutto se tale condizione sia o meno legata alla dimensione conoscitiva. Semplificando molto, se, come sostiene Eco, «ci sono delle cose che non si possono dire» perché questo non dovrebbe valere anche in architettura? E se, concordando su questo, ci chiedessimo se ci sono delle cose che non si possono fare, quale sarebbe la risposta?
Quando Rossi, citando Loos, parla della "descrivibilità" dell'architettura si riferisce non tanto a una pratica di cui è necessario apprendere i segreti per affinare le proprie capacità oratorie, quanto piuttosto a una qualità specifica del progetto – e quindi dell'oggetto in sé – che nella sua descrivibilità mostra l'appartenenza a un universo in qualche modo collettivamente condiviso e, dunque, universalmente conoscibile, all'interno del quale, secondo una visione forse ideale, ma certamente democratica, tutto (il contenuto architettonico) è a disposizione di tutti: il Partenone lo è, La Rotonda di Losey anche, forse quella di Tschumi meno, certamente quella di Palladio.

Cos'è l'architettura? La definirò forse con Vitruvio, l'arte del costruire? No. Vi è in questa definizione un cuore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. Prima bisogna concepire per poter poi realizzare. I nostri avi hanno costruito le loro capanne solo dopo averne concepito l'immagine. È questa produzione dello spirito, questa creazione che costituisce l'architettura, che possiamo definire, di conseguenza, l'arte di ideare e portare alla perfezione un qualsiasi edificio. L'arte del costruire è dunque

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/212

solo un'arte secondaria, che ci sembra di poter definire la parte scientifica dell'architettura. L'arte vera e propria e la scienza, ecco cosa crediamo dover distinguere nell'architettura.

In questo senso, sulla scorta di Boullée (1967, p. 50), pare che l'architettura non possa che affermare l'adesione a un procedimento rigoroso che, a partire da immagini conosciute, non demandi a strumenti di altro genere, se non a quelli architettonici, la propria figurazione e quindi la propria spiegazione. Ciò che cerchiamo non è tanto una descrizione puramente narrativa che tenti di cogliere l'esperienza nel suo stesso manifestarsi e neppure architetture descrittive che cerchino di mettere in forma la condizione sfuggente della realtà.
La ragione delle forme, la loro descrivibilità, pur nella pluralità delle interpretazioni, appartiene alla possibilità di dispiegarne il senso, raccontarne le ragioni e mostrarne i nessi – nel migliore dei modi possibili o, se così non fosse, in quello che ci è concesso.
«Non voglio sapere tutto bensì saper riunire ciò che è spezzettato. È quasi certo che un'impresa del genere non possa riuscire. Ma la più piccola probabilità che possa riuscire giustifica di per sé ogni fatica»[10].

Note

[1] «Ècfrasi (o ècfrasis; anche èkphrasis) s. f. [adattam., o traslitt., del gr. ἔκφρασις, der. di ἐκφράζω "esporre, descrivere; descrivere con eleganza"]. Nome che i retori greci davano alla descrizione di un oggetto, di una persona, o all'esposizione circonstanziata di un avvenimento, e più in particolare alla descrizione di luoghi e di opere d'arte fatta con stile virtuosisticamente elaborato in modo da gareggiare in forza espressiva con la cosa stessa descritta» (www.treccani.it).
[2] Cfr. I Re, 6, 1-38 e *Ezechiele*, 40-42.
[3] Come lucidamente nota Michael Jakob (2005, p. 223), il nitore del paesaggio goethiano si definisce in aperta opposizione con la visione estetizzante del parco romantico e dei suoi indomiti "costruttori": «Il romanzo di Goethe assume […], per quanto riguarda il paesaggio, grande importanza, perché in esso vengono smascherate tutte le illusioni di una prassi esistenziale estetica. La struttura sperimentale delle *Affinità elettive*, vale a dire l'orientarsi della vita verso seduzioni paesaggistiche, rappresenta una "lente" straordinariamente precisa, in cui il culto del paesaggio viene messo sotto stretta osservazione. Il romanzo goethiano dispiega la costruzione di un paesaggio come decostruzione, demolizione di possibilità. L'estetizzazione molteplice della vita (leggere, scrivere, disegnare, progettare, costruire), che ha il suo coronamento nelle costruzioni di architettura del paesaggio, viene smascherata nel suo carattere contraddittorio».
[4] «Ho fatto delle "descrizioni". Ecco tutto quello che so della mia critica. E "descrizioni" di che cosa? Di altre "descrizioni", che altro i libri non sono. L'antropologia l'insegna: c'è il "drómenon", il fatto, la cosa occorsa, il mito, e il "legómenon", la sua descrizione parlata» (Pasolini, 1979, p. 457).
A questa lucida descrizione del processo di riflessione sull'oggetto della critica ci si vuol riferire con il titolo del presente saggio, che intenzionalmente ricalca quello della raccolta postuma delle recensioni pubblicate da Pasolini sul settimanale "Tempo" tra il novembre del 1972 e il gennaio del 1975.
[5] «Mi occuperò quindi […] delle descrizioni per mettere in evidenza quello che può esser definito come il fine più generale dell'analisi del pensiero razionalista, cioè la realizzazione di una più ampia intellegibilità dell'architettura» (Grassi, 1967, p. 38).
[6] Cfr. Barbey D'Aurevilly J. (1869) – "L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme par M. Gustave Flaubert". Le Constitutionnel, 29 novembre 1869. «Flaubert ha inventato modi nuovi di descrivere; meglio ancora, ha introdotto la descrizione nello stile. Quella che un contemporaneo, Barbey d'Aurevilly formulava come un'accusa […] ci appare oggi come un'intuizione onesta, esatta, e come un omaggio a una delle più grandi trasformazioni imposte alla scrittura narrativa. Viene spesso citato il

proposito di Flaubert: "vorrei scrivere un libro su nulla". Su nulla, cioè su che cosa? Un libro dove l'esistenza coincida con la bellezza, dove la monotonia venga elusa ad ogni momento dalla variazione: un libro dove si trasforma la vita» (Bottiroli, 2002, p. XIX).

[7] *Non tam reddere quam certare* (Ermolao Barbaro).

[8] Nella trasposizione cinematografica del 1979 dell'opera di Mozart e Da Ponte, il regista Joseph Losey, con l'aiuto dello scenografo Alexandre Trauner, ambienta l'intera opera in edifici palladiani: «La scelta del regista di realizzare un film su un'opera, con tutti i mezzi del linguaggio filmico, di trovare un percorso in essa attraverso alcune importanti tappe simboliche e di inserire, quindi, le dirompenti azioni di Don Giovanni dentro questa griglia formale, di ambientare l'opera nel Veneto palladiano, silenzioso, composto, ma anche malinconico, un po' sperso, produce il senso di un film che […] rispetto all'azione umana, apre uno sguardo complesso, che contempla anche la possibilità che certi fili vengano retti dal destino» (Colazzo, 2002, p. 66).

[9] «Se è principio ermeneutico che non ci siano fatti ma solo interpretazioni, questo non esclude che ci possano essere per caso interpretazioni "cattive". […] Il vero problema di ogni argomentazione "decostruttiva" del concetto classico di verità non è di dimostrare che il paradigma in base al quale ragioniamo potrebbe essere fallace. Su questo pare che siano d'accordo tutti, ormai. Il mondo quale ce lo rappresentiamo è certamente un effetto d'interpretazione […]. Il problema è piuttosto quali siano le garanzie che ci autorizzano a tentare un nuovo paradigma che gli altri non debbano riconoscere come delirio, pura immaginazione dell'impossibile. Quale è il criterio che ci permette di distinguere tra sogno, invenzione poetica, *trip* da acido lisergico […] e affermazioni accettabili sulle cose del mondo fisico o storico che ci circonda? […] Di lì l'idea di un Realismo Negativo che si potrebbe riassumere, sia parlando di testi che di aspetti del mondo, nella formula: ogni ipotesi interpretativa è sempre rivedibile […] ma, se non si può mai dire definitivamente se una interpretazione sia giusta, si può sempre dire quando è sbagliata. Ci sono interpretazioni che l'oggetto da interpretare non ammette» (Eco, 2012).

[10] Canetti 1973, p. 55.

Bibliografia

BONFANTI E. (1970) – *"Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi"*. Controspazio, 10 (ottobre).

BOTTIROLI G. (2002) – *"Introduzione a Flaubert"*. In: FLAUBERT G., L'educazione sentimentale, Einaudi, Torino.

BOULLÉE E.-L. (1967) – *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova.

BOULLÉE E.-L. (1976) – *"Architecture, Essay on Art"*. In: ROSENAU H., *Boullée and Visionary Architecture*, Academy Editions, London.

BRAGHIERI N. (2004) – *"Tradurre, Trasmetter, Tradire". Trans-late* (Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am DArc der ETH-Z), 12, 88-95.

CANETTI E. (1973) – *La provincia dell'uomo*, Adelphi, Milano.

COLAZZO C. (2002) – *Musica al cinema: l'opera*, Giunta della Provincia Autonoma di Trento, Trento.

CORBELLINI G. (2016) – *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, letteraventidue, Siracusa.

ECO U. (2012) – *"Il realismo minimo"*. La Repubblica, 11 marzo 2012.

FABBRI P. e MARRONE G. (2001) – *Semiotica in nuce*. Volume II. *Teoria del discorso*, Meltemi Editore, Roma.

GRASSI G., (1967) – *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova.

GRASSI G., (1980) – *"Il rapporto analisi-progetto"*. In: GRASSI G., *L'architettura come mestiere e altri scritti*, FrancoAngeli, Milano.

JAKOB M. (2005) – *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.

KRUFT H.-W. (1985) – *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München. Ed. it.: KRUFT H.-W. (1988) – *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Bari.

LOOS A. (1924) – *"Von der Sparsamkeit"*. Wohnungskultur, 2-3, 1924.

PASOLINI P.P. (1979) – *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino.

ROSSI A. (1966), *Lezione tenuta il 19.04.1966 allo IUAV, per il corso di Teoria della progettazione, a.a. 1965-66, dattiloscritto / Lecture held on 19 April 1966 at the IUAV, course of Teoria della progettazione, a.y. 1965-66*, typewritten.

ROSSI A. (1968) – *"Architettura per i musei"*. In: CANELLA G., COPPA M., GREGOTTI V., ROSSI A., SAMONÀ A., SCIMEMI G., SEMERANI L. e TAFURI M., (1969) – *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari.

ROSSI A. (1981) – *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London. Ed. it.: ROSSI A. (1990) – *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma.

SAVI V. (1976) – *L'architettura di Aldo Rossi*, FrancoAngeli, Milano.

SOUTO DE MOURA E. (2012) – *Souto de Moura. Au Thoronet, le diable m'a dit…*, Parenthèses, Marseille.

(Treccani.it) [online]. Disponibile a: http://www.treccani.it/vocabolario/ecfrasi/ [Ultimo accesso 1 maggio 2018].

TSCHUMI B. (1996) – *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London. Ed. it.: TSCHUMI B. (2005) – *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna.

WITTKOWER R. (1962) – *Architectural Principles in the Age of Humanism, Alec Tiranti*, London. Ed. it: WITTKOWER R. (1964) – *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino.

Francesca Belloni (1977) consegue il Dottorato di ricerca in Composizione Architettonica nel 2007 presso il Politecnico di Milano; svolge attività didattica e di ricerca presso il Politecnico di Milano e l'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana di Mendrisio. Oltre a numerosi saggi e articoli, è autrice del libro *Territori e architetture del fiume. Il Ticino dal Lago Maggiore al Po* (Milano, 2009) e del più recente *Ora questo è perduto. Tipo architettura città* (Torino, 2014). Ha tenuto lezioni in diverse scuole di architettura e ha preso parte a congressi nazionali e internazionali come relatore selezionato o invitato. Parallelamente alla sua attività di ricerca, svolge attività progettuale anche partecipando a concorsi nazionali e internazionali..

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

Filippo Bricolo

Carlo Scarpa ed il racconto di Castelvecchio. Analisi narratologica della Galleria delle Sculture

Abstract
A quarant'anni dalla morte, la figura di Carlo Scarpa appare ancora indissolubilmente legata a sfalsanti clichè critici ed interpretativi che impediscono un'analisi profonda della complessità della sua opera. Tra gli aspetti meno studiati e più fraintesi vi è quello della narratività ovvero il complesso delle strutture profonde che organizzano i suoi racconti architettonici. Tali macchine del progetto sfuggono alle strumentazioni tipiche della critica e possono essere comprese solo attraverso l'analisi narratologica. Il saggio si muove in questa direzione affrontando l'analisi della Galleria delle Sculture del Museo di Castelvecchio una delle sequenze narrative più intense del corpus architettonico scarpiano.

Parole Chiave
Carlo Scarpa — Architettura narrativa — Narrativologia

Tra gli architetti narratori, Carlo Scarpa, merita un ruolo di primo piano. In ogni sua opera possiamo leggere brani e passaggi che rimandano alle procedure ed ai dispositivi del racconto. Tutti i suoi capolavori, come il Museo di Castelvecchio, la Tomba Brion o Villa Ottolenghi, sono interamente basati su precise sequenze narrative. Tali aspetti sono stati spesso oggetto di sfalsanti letture elegiache suggerite dalla fascinazione che storicamente emana la sua figura ma non sono mai stati analizzati con le strumentazioni proprie della narratologia. Inoltre, le mutazioni che hanno coinvolto la narratività in tutti i campi, con le influenze dei media non lineari e la spettacolarizzazione dell'immagine, hanno legato con forza, la figura di Scarpa, alla iconizzazione di frammenti delle sue opere dimenticando la natura consequenziale ed intimamente diegetica dei suoi spazi. Attivare una fase di studio sull'architettura di Scarpa, basandosi sulle tecniche già ampiamente sperimentate nell'analisi del film o del racconto letterario, può aprire un nuovo sguardo sulla fraintesa identità della sua figura e, allo stesso tempo, offrire esempi per uno sviluppo di questo tipo di analisi all'interno dei discorsi possibili sull'architettura.
Ai fini di poter offrire, nell'economia di spazio data da un saggio breve, un esempio concreto e fattivo della narratività di Scarpa e della potenzialità di questo tipo di ricerca, il testo si concentra sull'analisi narratologica di un breve frammento tratto da una delle opere più importanti del maestro veneziano: il Museo di Castelvecchio in Verona . In particolare si è scelto di proporre una prima e sintetica analisi del brano narrativo della Galleria delle Sculture che costituisce una delle sequenze spaziali più intense dell'opera di Carlo Scarpa e della storia della museografia italiana. L'analisi è stata svolta con l'obiettivo di rendere intelligibili i meccanismi di signi-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

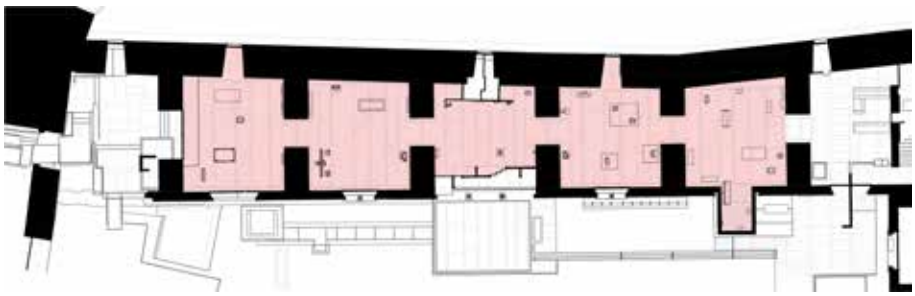


Fig. 1
La sequenza narrativa della Galleria delle sculture presso il Museo di Castelvecchio in Verona realizzato da Carlo Scarpa (1964).

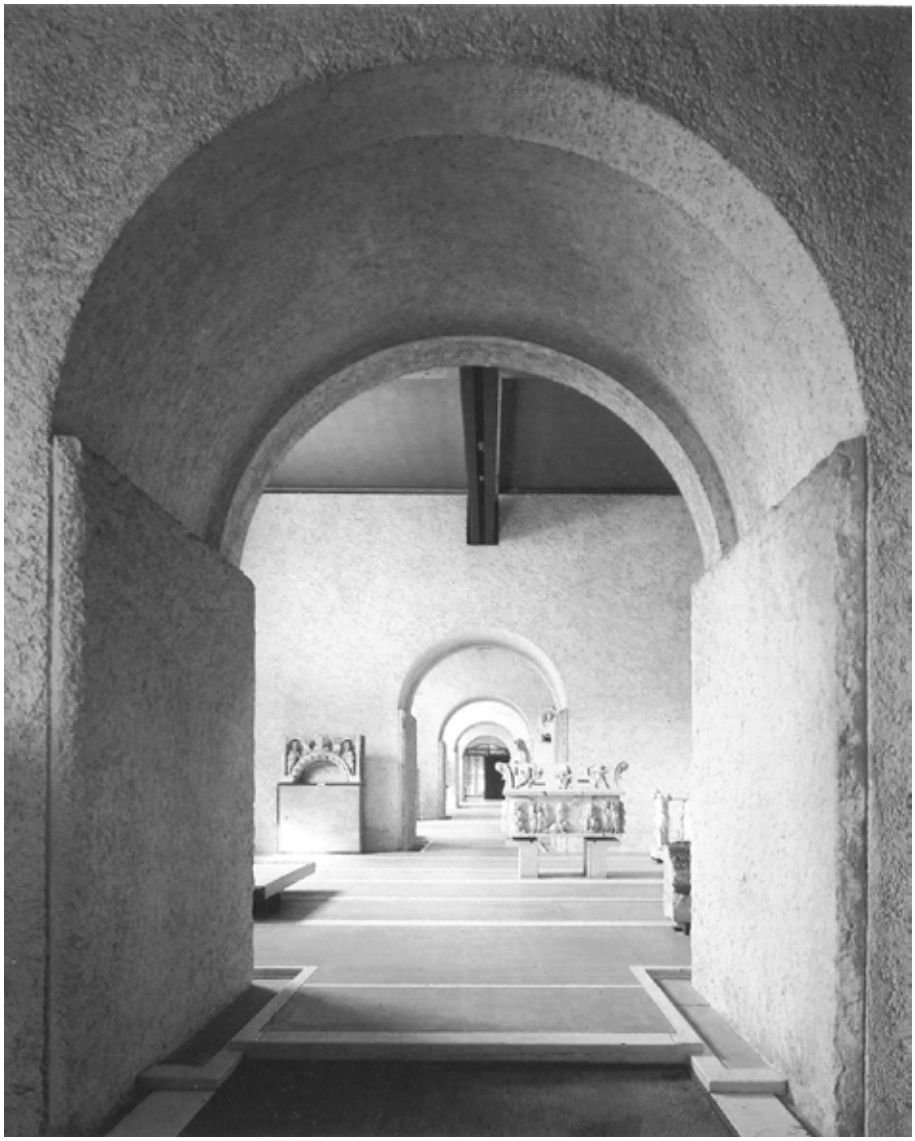


Fig. 2
L'esordio della Galleria delle Sculture del Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa (Fotografia di Klaus Frahm).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

Fig. 3
Prima sala: diagramma.

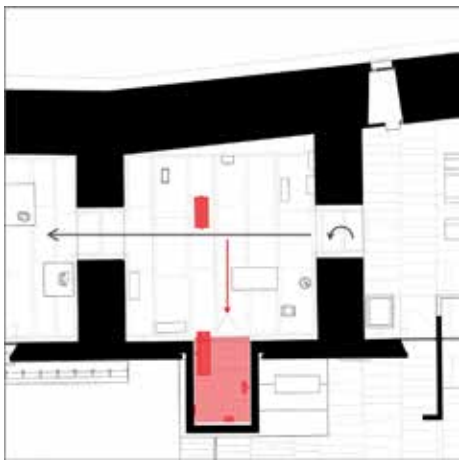
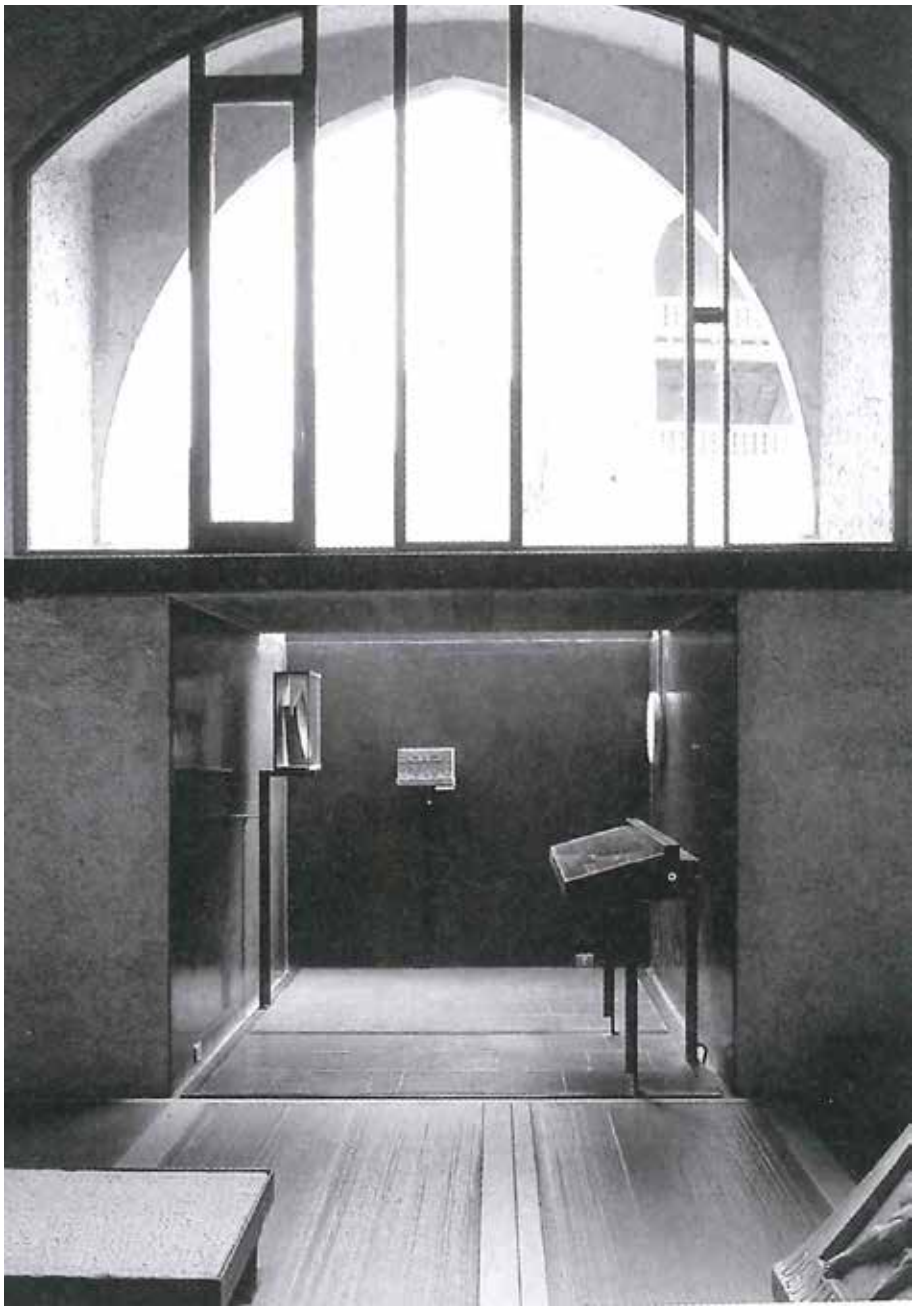


Fig. 4
Prima Sala: vista del Sacello. (Fotografia di Paolo Perina).



DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

ficazione celati in questi spazi concatenati attivando una decodificazione dei sistemi e dei codici comunicativi e narrativi adottati da Scarpa.
La sequenza oggetto di studio inizia nella stanza d'ingresso posta al piano terra, all'estremo lato est della Galleria delle Sculture e si conclude, sul lato opposto della stessa manica, nel noto episodio della collocazione della statua equestre di Cangrande I della Scala. Il visitatore, per compiere questo percorso, deve attraversare cinque sale contenenti sculture ed elementi lapidei raccolti dal territorio veronese e disposti con calibrata finezza. Le cinque sale sono collegate, una all'altra, attraverso una serie di scenografici varchi ad arco che determinano un'infilata prospettica di grande impatto. Contrariamente a quanto si possa inizialmente pensare, il fattore che rende questa sequenza espressiva ed efficace sotto il profilo narrativo, non è dato dall'effetto *spannung (climax)* generato dalla lunga prospettiva ma, paradossalmente, dalle forze opposte messe in atto per contrastarne la spiccata unidirezionalità. Queste forze opposte sono rappresentate dalla composizione delle cinque sale della Galleria le quali, come vedremo, assumono il ruolo di agenti narrativi che, attirando al loro interno il visitatore e facendolo spostare nello spazio, determinano calcolati fattori *anti-climax*.
Questa prima analisi del testo architettonico della Galleria delle Sculture ci permette di individuare, nel conflitto indotto da Scarpa tra tensioni opposte, la coincidenza tra il brano esaminato e la radice base di ogni racconto in ogni forma narrativa che è data dalle *opposizioni* (le azioni complicanti delle cinque sale) che il soggetto (il visitatore) deve superare ai fini di raggiungere un *oggetto di valore* (la fine del percorso) passando da una situazione iniziale di equilibrio, ad una di squilibrio, per ritornare infine all'equilibrio. Nelle ricerche sulla struttura profonda del racconto e della sua narratività , tali figure, prendono il nome di *attanti* e sono affiancate ad altri tre agenti: l'*adiuvante* (tutti gli elementi che spingono verso la soluzione dell'intreccio ad esempio la sequenza reiterata degli archi), il *destinatore* (il gradino posto nella prima sala che porge al visitatore l'inizio dell'intreccio determinando l'annodamento) ed il *destinatario* (nel nostro caso coincidente con il *soggetto* ovvero il visitatore) .
Per addentrarsi, ancora di più, nello studio del testo della Galleria delle Sculture è importante analizzare il modo in cui queste figure vengono introdotte nel racconto architettonico attraverso la tecnica narrativa della *prolessi* ovvero dell'anticipazione di figure che si trovano fisicamente in punti più avanzati del racconto-percorso. Questa prassi di narrazione acronica, tipica della letteratura e del cinema, è utilizzata, da Scarpa, per determinare attese e rituali e costituisce un elemento ricorrente in tutta la sua opera, basti pensare al sistema di ingresso alla Tomba Brion con la finestra realizzata sulla figura della *vescica piscis* che, dai propilei, permette la vista dello spazio interno impedendone, allo stesso tempo, l'accessibilità diretta o al vano rettangolare aperto all'inizio del corridoio di accesso alla mostra di Piet Mondrian alla Galleria d'arte moderna di Roma (1956-57) che anticipa, all'inizio del percorso cronologico, la vista del quadro *Broadway Boogie Woogie* presente nell'ultima sala in quanto punto d'arrivo dello sviluppo dell'artista . Ma è nella Galleria delle Sculture di Castelvecchio che la prolessi scarpiana raggiunge forse il suo apice attraverso la visione sincronica, in un'unica cornice (il primo arco), non solo della parte terminale del percorso (la fine all'inizio tipica della letteratura *Cronaca di una morte annunciata, La morte di Ivan Il'ič*) ma di tutte le figure, determinando la sovrapposizione di tutte le tensioni latenti. Solo analizzando questa densità di segni si può capire, in maniera cosciente,

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

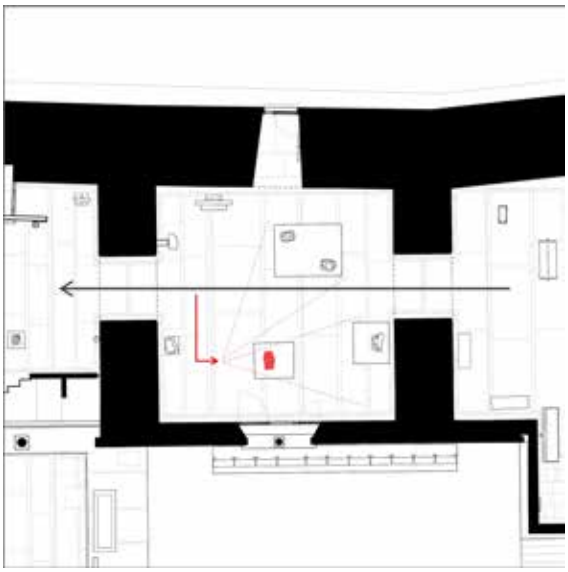


Fig. 5
Seconda Sala: diagramma.

Fig. 6
Seconda Sala: a sinistra la statua di Santa Cecilia (Fotografia di Klaus Frahm)

la forza dello spazio incorniciato che accoglie il *soggetto-visitatore* all'ingresso. Qui, vediamo il piccolo gradino di accesso che porta alla quota delle sale trasformando, l'attraversamento dell'arco, in un passaggio rituale e denso di significazioni (*destinatore*). Qui, vediamo l'elemento finale del percorso (*l'oggetto di valore*) con anteposta l'infilata seriale degli archi. Qui, vediamo le grandi pietre affiancate agli archi stessi che segnano la ritmicità rigorosa della serie o la grande trave centrale che regge il soffitto e corre nella direzione del movimento principale come un filo conduttore (*adiuvanti*). Qui, vediamo le ricorrenze in pietra bianca che dividono la pavimentazione di cemento in senso opposto alla direzione di percorrenza o gli elementi dell'allestimento che invadono parzialmente l'asse centrale minandone la forza (*oppositori*).
Ecco allora che, attraverso questa forma di *prolessi* totale, il grande arco della stanza d'ingresso della Galleria, assume il ruolo di una stratificata metonima che introduce l'intero intreccio caricando il racconto di attese.
I primi semi narrativi, generati dalle anticipazioni percepibili nell'esordio, iniziano a maturare già nell'episodio della prima sala, una volta oltrepassato l'arco d'ingresso alla parte espositiva. In questo spazio, il percorso prospettico centrale viene invaso, per metà, dalla collocazione dell'*Arca con i santi Sergio e Bacco* che sembra avanzare da destra verso il centro dello spazio. Questa disposizione assume il ruolo di un *opponente* rispetto all'asse principale di percorrenza. La presenza dell'arca e la sua direzionalità opposta al passo e parallela alle listature bianche del pavimento, spinge, inoltre, il *visitatore-soggetto* a voltarsi verso sinistra ed ad entrare in contatto visivo con una suggestiva ed invitante cavità scura ricavata nelle murature della Galleria al di sotto di un grande arco posto verso l'esterno. Questa piccola camera è aperta verso lo spazio espositivo principale e si propone come un nuovo *oggetto di valore* che attira, al suo interno, il *soggetto-visitatore*. In questo caso non si tratta solamente della visione di una nuova figura ma del ricongiungimento con il Sacello, uno degli agenti narrativi principali del brano del giardino antecedente a quello trattato in questo saggio. In questo episodio, Scarpa, ai fini di attivare l'attenzione del visitatore, inserisce strategicamente degli elementi di contraddizione narrativa tra l'interno e l'esterno del Sacello e tra l'interno del Sacello e l'interno della sala. Vista dal giardino, infatti, la figura si presenta come un parallelepipedo convesso rivestito di tessere in pietra di Prun bianca e

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

rosa in contrasto con l'intonaco grigio della facciata esterna. Mentre, vista dall'interno della sala, la figura si presenta, all'opposto, come uno spazio concavo finito in calce rasata color verde fondo di bottiglia (quasi nero) altamente riflettente, in netto contrasto anche con la finitura in intonaco grezzo bianco della sala. Attraverso la sovrapposizione di questi contrasti bilanciati si viene a determinare, nella prima sala, un centro di forza che risulta di fondamentale importanza per l'elaborazione e la gestione narrativa del conflitto tra il congiungimento e il disgiungimento nei confronti dell'*oggetto di valore.*

Uscendo dal Sacello si ritorna nel percorso centrale attraversando il secondo arco fino ad entrare nella seconda sala. In questo spazio, la figura che maggiormente si oppone al climax dell'infilata prospettica, corrisponde alla magistrale collocazione della statua di Santa Cecilia. L'aspetto innovativo di questo episodio sotto il profilo museografico è determinato, come è noto, dalla scelta di posizionare la statua in maniera da porgere le spalle della stessa verso il visitatore che proviene dalla prima sala. Scarpa giustifica questa sua scelta con la volontà di mettere in mostra le finiture ed il modellato posteriore della scultura che altrimenti non sarebbe risultato visibile. In realtà, l'aspetto innovativo della collocazione è dato dall'evidente metonimia narrativa che viene a formarsi per effetto della coesistenza, nello stesso punto di osservazione, dell'anticipazione della vista della statua e della negazione della sua corretta percezione frontale. Questa duplicità indotta e la conseguente volontà del visitatore di risolverla, muovendosi nello spazio di 180° per raggiungere la vista anteriore, determina un dinamismo spaziale rotatorio che tende a fermare il flusso direzionale altrimenti proiettato verso il punto finale del percorso. Questa azione determina, inoltre, una visione della sala in totale controcampo permettendo al soggetto-visitatore di vedere la statua posta sulla parete di confine con la prima sala (*Santa Caterina d'Alessandria*) che altrimenti verrebbe sacrificata per la tendenza a procedere lungo l'asse principale.

Il rapporto tra climax ed anticlimax trova ancora una diversa tematizzazione nell'episodio del passaggio centrale posto nella mezzeria del percorso-racconto. Ai lati di questa sala sono disposti due diversi insiemi di pareti che determinano un notevole restringimento spaziale ed un conseguente aumento della tensione direzionale del percorso principale. Tuttavia, una serie di accorgimenti spinge il visitatore ad avvicinarsi alle pareti stesse, interrompendo il flusso centrale del percorso e bilanciandolo. I gruppi agiscono, a livello di significazione, in modalità diverse. Sul lato sinistro l'agente narrativo che richiama l'attenzione è dato dalle vetrate senza profili sottese ad un cielino in cemento armato che, frapposte a pareti finite a calce rasata color nero, consentono, per la prima volta in tutto il percorso espositivo, la vista del giardino al di là degli archi gotici. Sul lato destro l'agente narrativo è dato dalla prima apparizione, in tutto lo spazio espositivo, del colore con una lunga parete finita a grassello di calce color rosso e grigio-azzurro sulla quale trovano una perfetta collocazione piccole opere come la *Madonna in trono con bambino* o la piccola edicola con la *Crocifissione*.

Dopo la sala centrale, spazio di passaggio e riposo, si accede alla quarta sala che costituisce l'episodio di maggior coinvolgimento emotivo di tutta la sequenza. Lo spazio è dominato dalla collocazione del gruppo scultoreo della *Crocifissione* con la *Madonna e San Giovanni* attribuito al *Maestro di Sant'Anastasia*. La presenza di questa opera e la sua particolare disposizione ferma il *visitatore-soggetto* richiamandone fortemente l'attenzio-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

Fig. 7
Terza Sala: diagramma.

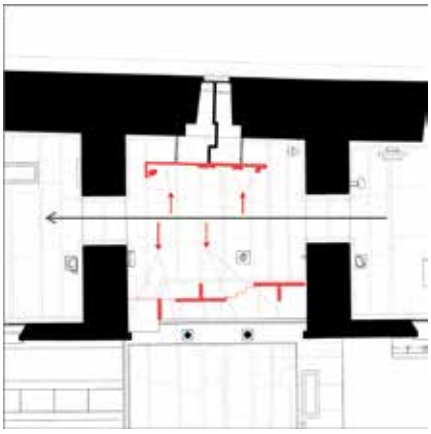
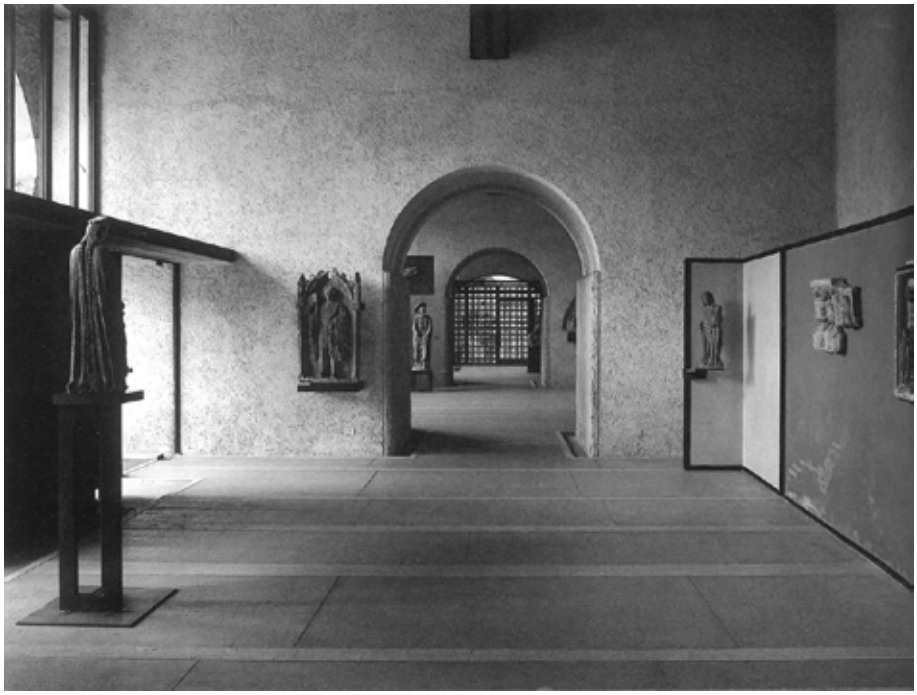


Fig. 8
Terza Sala: a destra i pannelli in grassello di calce rosso e grigio-azzurro a destra i pannelli neri e la vista sul giardino.



DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

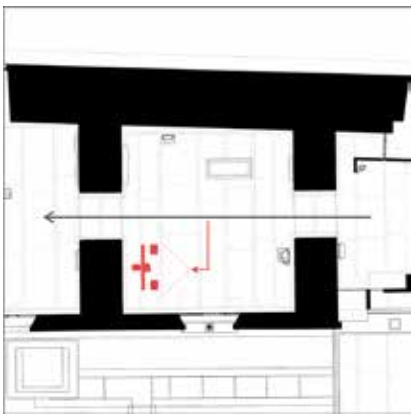
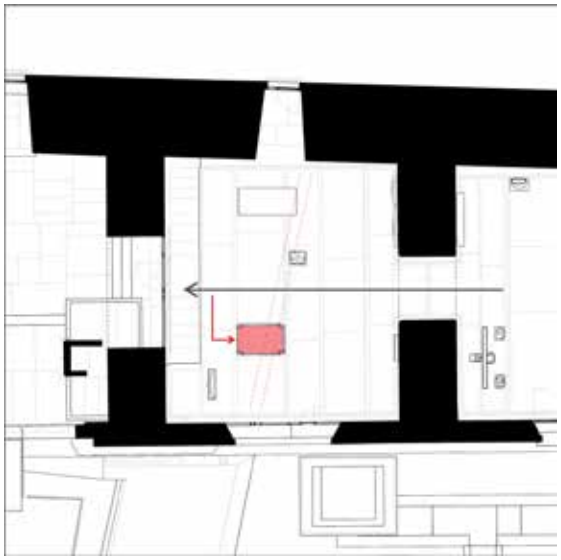


Fig. 9
Quarta Sala: diagramma

Fig. 10
Quarta Sala: il gruppo della Crocefissione (Fotografia Bianca Albertini).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166



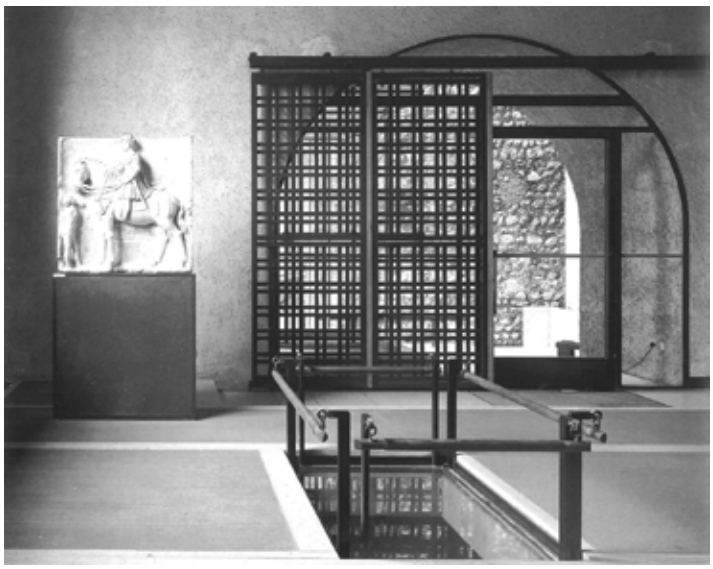


Fig. 11
Quinta Sala: diagramma

Fig. 12
Quinta Sala: L'apertura nel pavimento con la vista sul Vallo.

ne. Elemento cardine del gruppo scultoreo è il *Cristo* urlante un'opera di straordinaria espressività che Scarpa colloca in modo da far sì che la luce proveniente da un'alta finestra colpisca lateralmente il volto del Cristo sofferente con le orbite degli occhi sfalsate. L'analisi di questa collocazione ci permette di comprendere come, anche la luce, venga usata da Scarpa a fini narrativi per dare senso al percorso museografico ovvero per drammatizzarlo attraverso la costruzione di un intimo ed intenso dialogo con l'opera esposta. La diegesi di Scarpa trova, in questa perfetta cooperazione tra opera e luce, l'attivazione di un processo di significazione che determina il coinvolgimento emotivo ed intellettuale del *visitatore-soggetto*. La luce naturale che bagna il volto del *Cristo* diventa costrutto e si metaforizza determinando attribuzioni di senso.

Dopo questo episodio, caratterizzato da una grande intensità, si accede alla quinta sala che rappresenta la fine del brano narrativo della Galleria delle Sculture e costituisce, infine, il ricongiungimento tra il *soggetto-visitatore* e l'*oggetto di valore*.

Ma prima della fine del percorso c'è, per Scarpa, il tempo di offrire un'ultima e destabilizzante prova della sua maestria narrativa. Nel pavimento dell'ultima sala si apre una finestra rettangolare ritualizzata da un parapetto di reminiscenza orientale. Dal foro si vede una stanza segreta, inaccessibile. Scopriamo che è la stanza che accoglie il muro del vallo presente prima della costruzione della Galleria. Capiamo che il foro è una macchina del tempo che riapre il racconto ed innesca un'*analessi* nel punto di compimento della *metonimia* iniziale.

Note

[1] Per una analisi puntuale di questo frammento sotto il profilo museografico e dell'evoluzione del progetto vedesi: DI LIETO A. (2006) – *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Marsilio, Venezia e MURPHY R. (2017) – *Carlo Scarpa and Castelvecchio revisited*, Breakfast Mission Publishing, Edinburgh

[2] Vedesi MARCHESE A. (1990) – "Teorie della narratività" in *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp.5-68 RONDOLINO G. – TOMASI D. (2011) - *"Che cosa è un racconto"* in *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, De Agostini, Novara, pp.10-17

[3] Questo approccio è ravvisabile, seppur in modi diversi, in tutte le architetture narrative. La forza di un opera come la cappella di Bruder Klaus realizzata sulle colline dell'Eifel da Peter Zumthor sta nella tensione che si forma tra l'oggetto di valore

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/166

(in questo caso la cappella) ed il lungo percorso (l'opponente) che il soggetto deve compiere per raggiungere l'oggetto stesso. Lo stesso si può dire per la biblioteca Liyuan realizzata da Li Xiaodong dove il gradiente emotivo è dato dalla tensione che si forma dalla vista dell'oggetto di valore (l'edificio) e la necessità del soggetto di scendere un dirupo ed attraversare il fiume (gli opponenti). Simili approcci si possono trovare anche nelle sequenze d'ingresso di due edifici molto vicini sotto il profilo della narratività come la Biblioteca di Stoccolma di Gunnard Asplund e la Biblioteca di Lubiana di Jože Plečnick dove il conflitto si configura nella scala buia, nera (opponente) che bisogna attraversare per raggiungere la sala luminosa della cultura (l'oggetto di valore).

[4] Palma Bucarelli, Mostra di Piet Mondrian a Roma, in L'architettura. Cronache e storia, n.17, marzo 1957, pp.786-789

[5] Vedesi ad esempio il capitolo La fine all'inizio in Vincenzo CERAMI, Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema teatro, radio, Giulio Einaudi editore, Torino, 1996, pp.66-73

Bibliografia

ALBERTINI B. e BAGNOLI S. (1992) – *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Jaka Book, Milano.

BRICOLO F. (2014) – *Sulle tracce di Carlo Scarpa. Innesti a Castelvecchio*, Cierre, Verona.

BRICOLO F. e DI LIETO A. (2010) – *Allestire nel museo. Trenta mostre a Castelvecchio*, Marsilio, Venezia.

BUCARELLI P. (1957) – "Mostra di Piet Mondrian a Roma" . L'architettura. Cronache e storia, 17 (marzo).

DALAI EMILIANI M. (2008) – *Per una critica della museografia del Novecento in Italia*. Il "saper mostrare" di Carlo scarpa, Marsilio, Venezia.

DI LIETO A. (2006) – *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Marsilio Editori, Venezia.

DUBOŸ P. (2016) – *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Monza.

MARCHESE A. (1990) – *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Mondadori, Milano.

MARINELLI S. (1991) – *Castelvecchio a Verona*, Electa, Milano.

MURPHY R. (2017) – *arlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*, Breakfast Mission Publishing, Edimburgo.

RONDOLINO G. e TOMASI D. (2011) – *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet – De Agostini, Novara.

Filippo Bricolo (Verona, 1970), architetto, si laurea con lode presso lo IUAV di Venezia. Presso lo stesso istituto consegue, con menzione di pubblicazione, il titolo di Dottore di ricerca in Composizione Architettonica con una tesi di analisi composita sul Memoriale di Kampor di Edvard Ravnikar (relatore Luciano Semerani). Ha insegnato presso lo IUAV di Venezia e l'Università di Parma. Attualmente è professore a contratto presso il Politecnico di Milano Polo Territoriale di Mantova. Tra le sue pubblicazioni: *Sulle tracce di Carlo Scarpa. Innesti a Castelvecchio* (Cierre), *Allestire nel Museo. Trenta mostre a Castelvecchio* (con Alba di Lieto, Marsilio). Nel 2003 fonda lo studio Bricolo Falsarella con il quale ha ricevuto diversi premi e segnalazioni. Nel 2017 ha completato il recupero dell'Ala Est del Museo di Castelvecchio lasciata incompiuta da Carlo Scarpa nel suo restauro del 1964.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

Gianluca Burgio

Words for Buildings. Lo spazio narrato, le parole costruite

Abstract
Lo scopo di questo articolo è comprendere la relazione complessa, a volte problematica che esiste tra parole e concetti, da un lato, e architetture, dall'altro. Questa relazione deve essere approfondita e problematizzata in modo critico per capire - ed eventualmente evitare - un fenomeno che è abbastanza tipico del nostro tempo: sembra, infatti, che le parole e le cose si siano allontanate; fino ad arrivare alla scomparsa, in alcuni casi, della connessione sottile e ineffabile che collegava il suono evanescente della parola e la consistenza materiale dell'edificio.

Parole Chiave
Embodied Stories — Metafora — Architettura

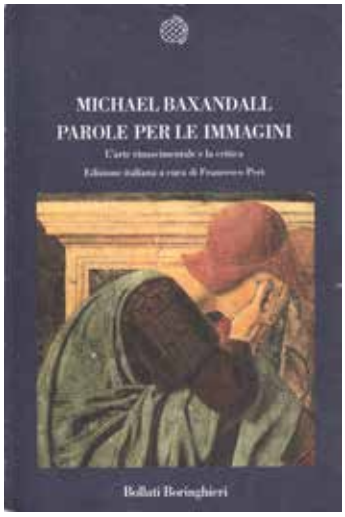


Fig. 1
Copertina del libro *Parole per le immagini*.

Introduzione

Il tema della narrazione e dell'architettura risulta assai affascinante e ricco di feconde implicazioni. La parola e l'architettura si muovono su due piani distinti e spesso assai lontani: tuttavia, la cosiddetta *ékphrasis* architettonica esiste grazie alla sapiente combinazione di un discorso che dovrebbe aderire alle pietre di cui è fatta l'architettura. A tal proposito, in almeno due occasioni e attraverso due acutissimi saggi, *Forme dell'intenzione* (2000) e *Parole per le immagini* (2009), Michael Baxandall ha aperto una possibile via di lettura delle relazioni che si stabiliscono tra le parole e le opere d'arte. In estrema sintesi lo storico dell'arte britannico conduce un ragionamento sul fondamento e sull'efficacia del linguaggio e della narrazione (sia essa intesa come descrizione o come spiegazione) che si generano a partire da un'opera d'arte. Ovviamente il ragionamento, *mutatis mutandis*, può essere facilmente trasferito sulle opere architettoniche, con tutte le implicazioni che derivano anche dalla dimensione sociale e dalla funzione civile che l'architettura riveste nel consorzio umano. In quest'ottica, il tema chiave diventa comprendere il rapporto complesso – e a volte problematico – tra le parole e i concetti da un lato, e le architetture dall'altro. Questa relazione va approfondita e criticamente problematizzata per comprendere – e possibilmente evitare – un fenomeno che abbastanza tipico del nostro tempo: le parole e le cose sembrano essersi "allontanate" tra di loro e, in taluni casi, parrebbe essere scomparso quel sottile e ineffabile collante che teneva salde tra di esse il suono evanescente della parola e la consistenza materiale del costruito.
Una famosa favola che tutti conosciamo raccontava degli abiti inesistenti di un imperatore, il quale si era lasciato convincere della loro reale esistenza;

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

in realtà, lo *storytelling* che aveva ascoltato dai suoi sarti millantatori aveva funzionato, ed egli dunque credeva di indossare davvero degli sfarzosissimi vestiti; chi invece non aveva ascoltato la narrazione di questa *story*, percepiva la realtà in modo totalmente differente. Ecco, dunque, un caso ante litteram di *storytelling*; in esso si dimostra che si può aprire un abisso incolmabile tra architettura e narrazione: quest'ultima può arrivare a seguire, infatti, un cammino proprio e tuttavia lontanissimo dalla realtà fisica, sociale e civile dello spazio costruito. L'architettura ha in sé una ineludibile dimensione materiale e sociale rispetto alla quale è difficile fare astrazione.

Sarebbe facile costruire un discorso ideologico in cui la narrazione – in quanto *fiction* – viene presentata come assolutamente aliena dal discorso dell'architettura e potremmo comodamente sostenere, seguendo i passi di Roscellino di Compiègne, che concetti sono soltanto *flatus vocis* e cioè una semplice emissione di un suono. Tuttavia, l'uomo esiste perché si narra (Gargani, 1999); la vita di tutti noi è fatta di storie. L'architetto che va oltre la pura strumentalità dell'architettura inocula nelle sue opere una visione del mondo, e quindi anche un complesso intreccio di storie. In fondo le architetture – soprattutto le buone architetture – sono delle *embodied stories*, opere fatte a partire da un racconto e che a loro volta costruiscono un racconto.

Oggi ci troviamo immersi in un'epoca che ha cambiato il suo paradigma culturale di riferimento: la modernità e il suo incedere per *grands récits* è stata fortemente messa in crisi, e nella contemporaneità abbiamo dovuto ricostruire il pensiero attraverso i resti di un naufragio culturale e teorico. Possiamo forse aggrapparci a legni di imbarcazioni ormai non più riconoscibili come tali; e dispersi nell'immenso mare delle teorie liquide del nostro tempo, possiamo provare a costruire una "storia". Tali legni sono "pezzi" di storie – piccole imbarcazioni metaforiche – che ci consentono di navigare a vista per costruire un orizzonte di senso plausibile. Ebbene, mettendo da parte, per una volta, gli spessi occhiali dell'architetto – spesso troppo preso dal suo linguaggio disciplinare – e volendo invece inforcare le lenti doppie di una sorta di nuovo binocolo, forse potremo scoprire una realtà fatta di parole non astratte e lontane, ma aderenti alle cose e all'architettura. Scopriremo forse un mondo di metafore vive (Lakoff, Johnson, 2007) che producono senso e contribuiscono a moltiplicare e ad aumentare le dimensioni dell'architettura, restituendo un'altra profondità alle cose e allo spazio in cui viviamo.

Adequatio rei et intellectus

La relazione tra le parole, la narrazione che con esse si costruisce, e le cose di cui esse parlano è assai complessa, ovviamente per l'essenza stessa degli elementi in campo. La natura delle parole e la natura della realtà sono ontologicamente differenti; anzi, queste due entità differiscono proprio nel tempo e nello spazio: infatti, mentre gli eventi che accadono e che emergono nella realtà (e nell'architettura, nel nostro caso…) si contraddistinguono per essere molteplici e sincronici, la loro descrizione rappresentativa non può che essere lineare e diacronica, come le parole che si adagiano, l'una dietro l'altra, su una linea retta di un bidimensionale foglio di carta…

Questo limite invalicabile tra due entità diverse costituisce oggetto di discussione da molti secoli: il dramma dell'uomo caduto dall'Eden è che le parole e le cose non sono più assolutamente coincidenti; lo iato incolmabile tra di esse funesta da sempre l'uomo – essere terreno e materiale – il cui

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

verbo non sempre riesce ad "arpionare" completamente il senso della realtà. Tommaso d'Aquino fu tra i primi a parlare di *adequatio rei et intellectus*, cioè dell'aderenza delle idee alla realtà, ovvero della corrispondenza tra l'oggetto reale e la sua rappresentazione linguistica e concettuale.
Ovviamente, non essendo noi filosofi né, tantomeno, semiologi che, con propensione ora analitica ora continentale, si prefiggono di dare una risposta più o meno certa al tema, rimaniamo sul bordo di questo affascinante campo di battaglia. Tuttavia, di questa battaglia cerchiamo almeno di comprendere le conseguenze e gli effetti che essa implica sulla rappresentazione – di natura critica e teorica – del mondo dell'architettura.
Noi architetti ci muoviamo in un ambito che per necessità deve stare molto aderente alla realtà; l'eccessiva astrazione di natura "filosofica" – che non ci compete e che per di più non sappiamo maneggiare – rischia di farci costruire un castello teorico che è solo il pallido riflesso della realtà architettonica e urbana.
In questo senso, la lezione di Michael Baxandall, risulta davvero illuminante ed è, per certi versi, un modello da proporre in una sua parte, affinché il mondo delle parole che narrano dell'architettura, che è parallelo e contiguo all'architettura stessa, non venga del tutto snaturato e privato di senso.

Il metodo baxandalliano

È assai affascinante e intrigante il sistema di lettura delle opere d'arte messo a punto da Michael Baxandall che, come abbiamo già ampiamente anticipato, può essere applicato – in una sorta di "transfert" disciplinare – alla narrazione architettonica.
Il capitolo sesto di *Parole per immagini*, in cui lo storico dell'arte inglese si occupa del Laocoonte descritto da Jacopo Sadoleto è esemplare: in esso, infatti, Baxandall pone una serie di questioni che sono riassunte nelle ultime pagine di questo densissimo testo e che, a nostro avviso, vale la pena riportare qui, almeno in parte:
«Che cosa descrivono le nostre "descrizioni" di opere d'arte? L'esperienza dell'opera, come si vede, piuttosto che l'opera stessa in modo diretto. Fino a che punto, però, esse sono il racconto di un'esperienza in corso e fino a che punto la mappa di uno stato d'animo successivo a quella esperienza?» (Baxandall, 2009, p. 136).
Poco più avanti, segue Baxandall:
«Come è possibile controllare gli slittamenti tra l'interpretazione e l'*ékphrasis* – vale a dire tra l'oggetto trattato come fosse presente sotto gli occhi del lettore e l'oggetto trattato come assente – quando la disponibilità reale dell'oggetto è un dato instabile? […]. Nel nostro tempo il problema sembra interessare soprattutto la semipresenza o la pseudopresenza degli oggetti in una forma degradata o miniaturizzata o proiettata su un muro». (Baxandall, 2009, p. 136).
Le osservazioni di Michael Baxandall, pur nella loro brevità, ci spalancano le porte di un universo di idee che di per sé meriterebbe un saggio. Tuttavia, proviamo a concentrare i nostri pensieri sulle questioni che ci sembrano ineludibili e proviamo, di conseguenza, a riformulare gli interrogativi baxandalliani, sostituendo alla locuzione "opere d'arte" l'espressione "opere d'architettura", e concentrando la nostra attenzione sul tema principale che in filigrana sta dietro tutti i nostri ragionamenti, cioè la narrazione d'architettura.
Ecco dunque che in prima istanza potremmo chiederci: che cosa descrivono le nostre narrazioni delle opere d'architettura? Innanzitutto, esattamente

Fig. 2
Copertina del libro *Forme dell'intenzione*.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

come Jacopo Sadoleto, lo *storytelling* critico/descrittivo che si costruisce attorno all'opera architettonico è temporalmente spostato in avanti rispetto all'opera stessa: esso nasce dopo e nasce per definire un'esperienza spaziale diretta o mediata (attraverso una conoscenza miniaturizzata o proiettata su un muro, direbbe Baxandall…). Il linguaggio verbale racconta un'esperienza "oculare" e corporea, ma mette in campo anche altre esperienze narrative alle quali il racconto spesso rimanda. Da qui i "giochi" comparativi che però rischiano di allontanarsi dall'opera: essi si intrecciano tra di essi e si combinano con una certa agilità, visto che si tratta di linguaggi omologhi; come dicevamo prima, infatti, il sistema linguistico dell'opera in sé e quello verbale sono governati da grammatiche e da strutture compositive tra di esse irriducibili.
Da queste considerazioni deriva il secondo interrogativo, generato anche sulla scorta del pensiero dello storico inglese: in che modo è possibile controllare gli slittamenti tra il campo dell'interpretazione e quello della descrizione (che in fondo è "semplicemente" la rappresentazione verbale dell'opera architettonica)? Qui il terreno comincia a diventare davvero scivoloso, in quanto stiamo sostenendo, per dirla quasi banalmente, che frammenti narrativi spesso si introducono nell'*ékphrasis*, provocando una rappresentazione non omogenea. Dal nostro punto di vista, tuttavia, la teoria baxandalliana ha delle conseguenze che possono risultare quasi nichilistiche, perché potrebbero portarci alla conclusione che l'opera d'arte risulta quasi "indicibile", dato che il linguaggio verbale che la rappresenta non riesce a cogliere l'essenza più profonda delle opere alle quali si accosta. D'altra parte, lo stesso Baxandall nel saggio dedicato alla Resurrezione di Cristo di Piero della Francesca, verso la fine della sua affascinantissima lettura del dipinto, pare ritrarsi dalla battaglia per dichiarare una sorta di rinuncia all'interpretazione (non di sconfitta…).
«Tirando le somme troviamo che si può dire ben poco, tutte cose scontate e malgrado ciò impossibili da verificare in un modo che possa far risparmiare agli storici dell'arte una smorfia di dubbio». (Baxandall, 2009, p. 190).

Micro-récits

È questo un'impasse dalla quale occorre uscire e che trova nella narrazione, a nostro avviso, una via di fuga e di apertura verso modalità di rappresentazione che consentono di costruire uno o più modelli descrittivi e conoscitivi dell'architettura e della città. Qui, dunque, diviene centrale il ruolo dell'architetto quale *storyteller*, come colui in grado di configurare lo spazio fisico ma anche capace di plasmare l'immaginario collettivo. Narrare è un atto fondamentale dell'essere umano, il quale "esiste" anche attraverso il racconto. L'architettura, soprattutto in questi ultimi decenni, non si è sottratta a questa condizione narrativa: in realtà, avendo vissuto in maniera drammatica – come tutte le altre discipline – il tramonto dei cosiddetti *grands récits*, ha progressivamente abbandonato i sistemi teorici onnicomprensivi che provavano a dare una spiegazione ampia e totalizzante di qualsiasi fenomeno spaziale e urbano. I corpus teorici monolitici si sono via via disgregati, fino a ridursi a *micro-récits*, brevi racconti o frammenti di storie o, ancora, nuclei narrativi minimi che provano ad agglutinare intorno ad essi questioni e temi specifici. I grandi impalcati teorici lasciano il posto a narrazioni brevi, a quelle piccole imbarcazioni a cui accennavamo proprio all'inizio di questo articolo. E tali narrazioni consentono, a nostro avviso, di andare oltre l'ostacolo posto da Baxandall. per transitare in un ambito nel quale quei concetti

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

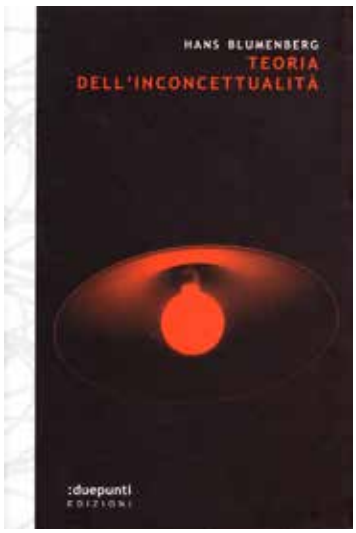


Fig. 3
Copertina del libro *Teorie dell'inconcettualità*.

verbali divengono parte di un sistema che costruisce non solo per concetti, ma anche attraverso storie e metafore. A tal proposito, qualche anno fa sull'inserto domenicale de Il Sole24ore, uscì una bella recensione di un libro di Hans Blumenberg (2011), in cui si spiegava come la realtà che ci circonda non può essere resa solo per mezzo di costruzioni concettuali e di teorizzazioni verbali, perché il concetto è un dispositivo che permette di oggettivare qualcosa non immediatamente presente alla percezione sensibile. Questa oggettivazione concettuale si rende necessaria nella comunicazione sociale: «È però velleitaria, avverte Blumenberg, in quanto nel ridurre la realtà in concetti, ci illudiamo di chiarirla alla nostra ragione, e invece smarriamo la ricca messe di elementi non trasformabili in concetto che è parte della "totalità" in cui viviamo. Il filosofo racconta il suo imbarazzo quando, nel '72, fu invitato a esporre scientificamente il suo concetto di "mondo"», (Li Vigni, 2011). Blumenberg sostiene infatti che l'espressione "mondo" è così tanto vasta che si può usare solo metaforicamente. Tutta la realtà che ci circonda è "metafora assoluta', e si presta solo in parte ad essere concettualizzata: questo è ciò che il filosofo tedesco definisce come il trionfo dell'inconcettualità.

Dice ancora la Li Vigni: «Nella percezione, rappresentazione e comunicazione della vita, concetto e metafora svolgono dunque ruoli complementari. La potenza analogica e la capacità figurale proprie della metafora, sono alla base della creatività linguistica […]. Copernico non avrebbe mai immaginato il suo sistema solare se avesse utilizzato i concetti allora disponibili e se non avesse azzardato, per via metaforica, situazioni allora impensabili», (Li Vigni, 2011).

La narrazione come strumento per descrivere, definire, rappresentare e teorizzare l'architettura, ha in sé una forte carica euristica, perché permette di costruire un sistema conoscitivo e rappresentativo più aperto, meno rigido, e più adatto a costruire metafore che si avvicinino all'essenza delle opere.

Gli intrighi narrativi possiedono la capacità, rispetto alle descrizioni lineari, di muoversi nelle trame del tessuto delle corrispondenze. Il discorso lineare e progressivo ci situa sempre chiaramente, attraverso coordinate spazio-temporali, in un luogo o in una sequenza di tempi e luoghi disposti linearmente. Ma la realtà si muove su molti luoghi contemporaneamente, intrecciandosi e facendo emergere la propria complessità non riducibile a schemi semplificanti. La narrazione contribuisce, invece, alla costruzione del molteplice ed «è così che discorso, racconto, tragedia, moltiplicano le energie del pensiero, muovendo il soggetto sulla via dell'impensato», (Rella, 1987, p.18).

L'unità di luogo, azione e tempo di origine aristotelica, costringe a rappresentazioni lineari che riducono la portata della realtà architettonica. Le storie che si sovrappongono, divergono verso altri racconti e esplorano anche territori diversi da quello propriamente disciplinare. Queste storie consentono di aprire spiragli su nuovi orizzonti in quanto possiedono una carica euristica molto più forte. Una rappresentazione lineare, guidata da una chiara idea centrale (il tono principale della composizione) sa già dove arrivare: il suo è uno sviluppo determinista, basato su chiari elementi di certezza. Esplorare, anche nella critica architettonica domini contigui, transitare verso registri diversi (artistici, estetici, socio-antropologici, economici etc.) consente una visione olistica. L'architettura, d'altra parte, non è costruita da una sola mano.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

Fig. 4
Copertina del libro *Visioni di Venezia*.

Fig. 5
Copertina del libro *Testo letterario e immaginario architettonico*.

Rem Koolhaas: la lezione di uno storyteller…

Coloro che hanno avuto modo di avere tra le mani un libro di Rem Koolhaas, si saranno resi conto della enorme differenza che esiste tra di essi e la maggioranza degli altri libri di architettura. In special modo *S, M, L, XL* (1995) è una vera esplosione di narrazioni provenienti da ambiti completamente diversi: dagli appunti di viaggio, ai fumetti, passando per un dizionario che mette insieme le più diverse definizioni, e che tuttavia mantengono una relazione con il mondo dell'architettura. Il libro, scritto in collaborazione con il designer canadese Bruce Mau, è un cocktail "selvaggio" di xerografie *pixelate*, di cartoni animati fatti in casa, di citazioni pop e caratteri tipografici stravaganti, che mettono in discussione dalle fondamenta la pomposità così dominante nella professione di architetto. Tuttavia, seppur presentate in questo modo apparentemente superficiale, le storie narrate da Rem Koolhaas vanno ben oltre quello che con snobismo qualcuno potrebbe definire come quintessenza di una cultura pop assai lontana dalle paludate teorizzazioni alle quali gli '60 e '70 ci avevano abituato. Koolhaas rompe quel sistema e ne propone uno non meno sofisticato; un sistema nel quale lo *storytelling* è spesso protagonista assoluto. La psico-narrazione del "manhattanismo" di *Delirious New York* (1978) ne è un chiaro esempio: ancora oggi, a distanza di quattro decenni, quel libro costruisce una *story* che, aggregando frammenti di altri racconti e pezzi di altri mondi disciplinari, apre verso una lettura molteplice e complessa di un fenomeno urbano, economico e sociale, come quello newyorchese. Koolhaas, ormai da anni, propone delle storie (nel senso narrativo del termine) dei racconti – con i quali si può essere più o meno allineati – che permettono di ricostruire un orizzonte di senso, qualora si accetta il patto narrativo che si stipula con lo *storyteller*. È una dimensione diversa, assolutamente distante, dalla teorizzazione e rappresentazione classica; è una dimensione narrativa, appunto, nella quale il gioco sofisticato dei rimandi, delle metafore e delle citazioni si inserisce nel flusso dell'architettura, che di per sé è un sistema aperto, fatto da molteplici questioni e temi.

Un esempio è plasticamente rappresentato da un fumetto disegnato all'interno di *S, M, L, XL*. Il tema trattato da Koolhaas è quello della relazione tra investitori e architetti. L'architetto olandese, anziché

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

scrivere un complesso testo che definisce i rapporti di forza tra questi due fondamentali attori del mondo delle costruzioni, architetto e investitori, preferisce farsi rappresentare in un fumetto come una sorta di Hulk che combatte con i *developers*, vincendo definitivamente la sua battaglia. Al di là dei giudizi di merito, e dei dubbi che queste modalità di rappresentazione possono far sorgere, rimane il fatto che ci troviamo a registrare una strategia discorsiva totalmente diversa e che certamente ha avuto grande eco e grande influenza nel mondo dell'architettura: non è un caso, infatti, che la monografia sull'evoluzione dell'architettura moderna dello studio danese Bjarke Ingels Group (BIG), *Yes is more* (2011), sia costruita come una storia a fumetti.

La costruzione narrativa dell'architettura.

Per avviarci alla conclusione, proviamo ad osservare quale ruolo è possibile ritagliare alla narrazione nell'ambito disciplinare dell'architettura

Le strutture compositive dell'architettura, pur nella loro profonda differenza, hanno una certa relazione analogica con le strutture della narrazione. Le strategie narrative, quindi, ben si attagliano alla formalizzazione critica e teorica dell'architettura, che spesso, per essere spiegata e compresa deve andare oltre gli stretti margini delle comunicazioni consuete.

Abbiamo avuto modo di riconoscere sulla scorta di quanto elaborato da Michael Baxandall che è difficile sostenere una corrispondenza diretta tra linguaggio e realtà; questa considerazione contribuisce a ridefinire le rappresentazioni "classiche", transitando la prassi disciplinare verso una nuova consapevolezza di sé e della realtà: si comincia a far strada l'idea della dimensione costruttiva delle interpretazioni e della prassi. Le verità perdono il loro carattere assoluto per acquisire il valore di «principio di articolazione e strutturazione dell'esperienza», (Gargani, p.132).

In qualche modo potremmo dire che l'architetto contemporaneo si comporta come una sorta di *sense-maker*: Egli costruisce dei sistemi di senso, in cui esistono delle verità non assolute, ma che hanno un «carattere costruttivo e storico-temporale, dunque discontinuo ed eterogeneo» (Gargani p. 134). E probabilmente è anche questo il compito di una critica e di una teoria dell'architettura che voglia seguire i mille rivoli in cui la disciplina si divide.

Lo *storytelling* introduce nell'architettura contemporanea elementi che fin ad ora erano considerati di disturbo: infatti, i sistemi teorici classici avevano proceduto, spesso, cercando di liberare il flusso di informazione che si raccoglie attorno ad un progetto dalle distorsioni e dai rumori, che diminuivano la chiarezza degli elementi in gioco e, in fin dei conti, diminuivano la quantità stessa di informazione. Il procedimento adottato, molto simile concettualmente al metodo sperimentale in uso presso i laboratori scientifici, era quello di isolare gli elementi analizzati e "depurarli" cosicché, una volta trovate le leggi costanti, si desumevano le regole progettuali. L'ordine delle cose dipendeva, in questa concezione, dal silenzio che si riusciva ad ottenere intorno alle cose stesse.

La narrazione, pur dovendo adottare un sistema lineare perché questo è l'ordine delle parole, permette invece una lettura complessa, variegata e aperta, facendosi carico dello status di molteplicità dell'architettura che si muove tra i mille piani della realtà sui quali essa si dispone.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/206

Bibliografia

BAXANDALL M. (2000) – *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Einaudi, Torino.

BAXANDALL M. (2009) – *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*. Bollati Boringhieri, Torino.

BLUMENBERG H., – *Teoria dell'inconcettualità*, :duepunti edizioni, Palermo, 2011.

BURGIO G. (2014) – "Lo spazio e la parola. L'architettura e il suo doppio". In: GARDELLA J. e JAMES H. – *Visioni di Venezia*. Torri del Vento Edizioni, Palermo.

CASARI R., LORANDI M., PERSI U. e RODRIGUEZ AMAYA F. (1996) – *Testo letterario e immaginario architettonico*. Jaca Book, Milano.

GARGANI A. G. (1999) – *Il filtro creativo*. Laterza, Roma-Bari.

BJARKE INGELS GROUP (BIG), – *Yes is more. Un archifumetto sull'evoluzione dell'architettura*, Taschen, Colonia, 2011.

KOOLHAAS R., – *Delirious New York*, Electa, Milano, 2001.

KOOLHAAS R., MAU B., – *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995.

LAKOFF G. e JOHNSON M. (2007) – *Metafora e vita quotidiana*. Bompiani, Milano.

LI VIGNI A., – *Il mondo come metafora assoluta*, in: "Il Sole24ore", 9 gennaio 2011

RELLA F., – *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano, 1987

Gianluca Burgio è architetto e PhD, Assistant Professor in Progettaziome Architettura presso la Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università di Enna "Kore". Dal 2005 al 2010 ha insegnato alla Escola d'Arquitectura del Vallès (ETSAV-UPC). Autore di ricerche e studi sul riciclo e il riuso dell'architettura moderna, ha pubblicato numerosi articoli e libri. Collabora con diverse università straniere, tra cui l'Universitat Politècnica de Catalunya e l'Illinois School of Architecture.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/180

Anna Conzatti

Architettura e narrativa. Il dialogo del tempo, dello spazio e dell'uomo

Abstract
Come via più antica dell'interazione fra le persone, la narrazione è una forma archetipa, al pari del costruire, all'interno della vita quotidiana dell'uomo. Quest'ultima si arricchisce attraverso il racconto, e si sublima tramite l'esperienza spirituale del vivere lo spazio. Distanti sul piano della forma e della struttura, della pesantezza e della impalpabilità, narrazione e architettura appaiono inconciliabili, eppure oggi, mentre nella contemporaneità ogni esperienza umana viene consumata dalla rapidità del tempo, queste due forme di comunicazione si ritrovano ad indagare insieme il senso del tempo, dello spazio e dell'esistenza umana. Insieme giungono ad una nuova forma di percezione che va oltre il linguaggio e si nutre della sensibilità dell'architetto, ma anche della vita che essi sono tenuti ad alimentare e a produrre all'interno di uno spazio raccontabile

Parole Chiave
Narrazione — Tempo — Spazio

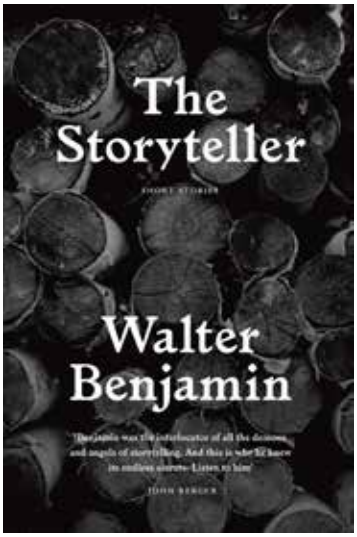


Fig. 1
Walter Benjamin (1969), *"The Storyteller". Illuminations: essais and reflectiosn*, Schochken books, New York.

Lo storytelling appare talvolta come un cinico e trendy epiteto per descrivere l'abilità di raccontare storie tipiche del digital marketing. È una strategia che ha come scopo principale la persuasione dell'utente, tramite le connessioni emotive volte a coinvolgere il pubblico con il quale si desidera intrecciare un legame. Eppure si tratta semplicemente di una pratica che è sempre esistita, tanto da potersi definire una forma archetipa, tramite la quale, l'esperienza umana si esplica e si carica di significato. La narrazione, dapprima orale e solo successivamente scritta, è una delle pratiche più antiche e radicate di cui la società dispone. In tutte le popolazioni è, infatti, rintracciabile un'arte orale, tanto da poter affermare che la volontà di raccontare storie sia innata nell'uomo. Tale arte ben presto viene sottomessa in favore della parola scritta, governata e guidata da regole non solo grammaticali e lessicali, ma strutturalmente determinata dalle convenzioni del tempo, dal contesto storico e culturale che la produce e non da ultimo dal pubblico a cui si rivolge.
Da questo punto di vista l'architettura presenta dei punti in comune con il racconto verbale, pur rimanendone distante e autonoma. Spazio e racconto, infatti, appaiono lontani, tant'è che Le Corbusier (1948) scrive: «quando un'opera raggiunge il suo massimo d'intensità, si produce un fenomeno di spazio indicibile»[1] quasi a sottolineare il fatto che l'architettura presenti in realtà una resistenza all'essere raccontata[2]. Eppure anch'essa è racconto. L'architettura è pesante, limitata nello spazio, il racconto è impalpabile, la sua presenza è nella mente di chi ascolta o legge, e tale peculiarità fa si che esso sia uno ed infiniti racconti in base all'interpretazione che ogni soggetto ne da. L'architettura ha il tempo della scoperta, della messa a fuoco, dell'attimo appena prima e dell'attimo appena dopo, il racconto vive

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/180

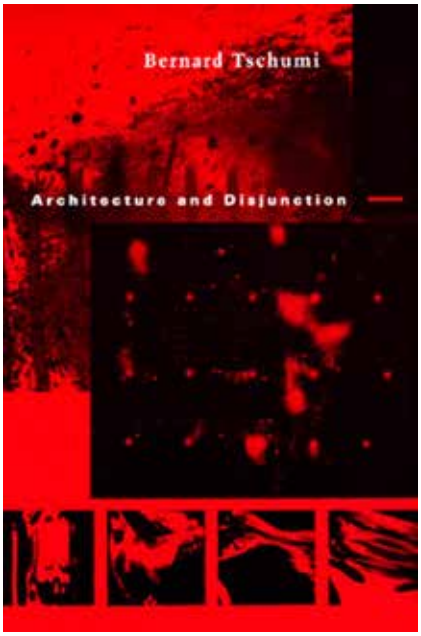


Fig. 2
Maurizio Cinà (2017), *Architettura Quantica. La lettura dell'evento architettonica in ottica quantistica*, Anima edizioni, Milano.

Fig. 3
Bernard Tschumi (1996), *Architecture and Disjunction*, Mass: MIT Press, Cambridge.

nella linearità della successione degli eventi. Ma proprio in quest'ultima dissonanza, quella che riguarda l'uso e la rappresentazione del tempo, ecco che lo storytelling può avvicinarsi a quell'arche, anch'essa archetipo dunque, che si completa con il tecton.

Nella contemporaneità la comunicazione del racconto è cambiata. La parola, sia essa scritta o orale, viene consumata in fretta, e mai come ora diventa incipiente comprendere la lezione *Show don't tell*. Un monito valido anche per gli architetti. Mostrate, prima ancora di raccontare, «non dirmi che la luna splende, mostra il riflesso della sua luce sul vetro infranto»[3]. Per l'architettura il compito non parrebbe difficile, visiva e materica qual è, eppure anch'essa spesso si rivolge a una narrazione diversa da quella che esprime la sua struttura, i suoi spazi e i suoi colori.

Lo storytelling è parte della nostra comunicazione e allo stesso modo lo è l'architettura, se si pensa alla comunicazione come linguaggio. «Lingua significa, in questo contesto, il principio rivolto alla comunicazione di contenuti spirituali negli oggetti in questione: nella tecnica, nell'arte, nella giustizia o nella religione. In breve, ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare, quello del linguaggio umano e di quello che è alla base di esso o fondato su di esso.»[4]

L'agire umano è il contenuto di questa comunicazione, simile nella trama di un racconto e agli spazi di un edificio. La condizione umana, è materia dell'architetto, e tramite il racconto, è costantemente esplorata e portata ai suoi estremi confini per rispondere alle grandi domande sull'essenza dell'esistenza.

La cattedrale e il labirinto: architettura come metafora

Non è un caso che nel processo linguistico espressivo, nelle metafore per indicare lo smarrimento dell'uomo dinanzi alla complessità del proprio essere, si ricorra spesso alla forma architettonica del *labirinto*[5]. Figura emblematica e rappresentativa della contemporaneità che nei Castelli di Atlante[6] in Ariosto (1532) è la trappola che irretisce, moltiplicando le illusioni. Per Calvino (1962) invece, è necessario entrare nel labirinto, poiché è una sfida[7] per l'uomo, il quale deve dimostrarsi all'altezza della complessità del caos odierno. Lo scrittore ligure fa propria questa

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/180

figura, tanto cara a Jorge Luis Borges (1941), da lui rappresentata tramite la biblioteca labirintica, nella quale si vede ciò che esiste, ma anche ciò che non esiste in una molteplicità di forme e contenuti che amplificano e riproducono la realtà. Questa architettura è il luogo in cui si muove il moderno uomo: il dramma dei suoi pensieri rivolti alla constatazione della precarietà di ogni azione, la vanità di ogni decisione e la fragilità della vita ma soprattutto l'impossibilità di liberarsi da tale stato. La biblioteca, infatti, non dispone di vie d'uscita.
Ma è con Joyce (1922) che la metafora architettonica del labirinto si fa racconto e così, nell'Ulisse si compie l'abbandono delle tradizionali strutture narrative, raggiungendo così l'estremo della forma narrativa attraverso l'utilizzo del flusso di coscienza, pericoloso e immediato, atemporale nella sua autenticità.
L'architettura dunque diventa dapprima immagine del racconto per poi trasmutare nel racconto stesso, un racconto che si compie in una propria dimensione del tempo che, come il labirinto, ne nasconde altre, in un'infinitezza di possibilità.

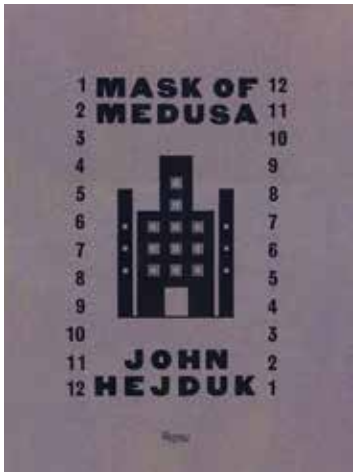


Fig. 4
John Hejduk (1985), *Mask of medusa*, Rizzoli, New York.

Linearità e spazialità: il tempo come paradigma della parola e dello spazio
Si pensa spesso che la lettura di un edificio sia simile a quella dei fotogrammi di un film: un'attenta costruzione dei punti di vista e degli eventi, attraverso la manipolazione dell'esperienza spaziale.
Quello dell'architettura pare dunque essere un tempo diverso rispetto a quello lineare della narrativa, eppure se si pone l'attenzione non sul contenuto, ma sulla punteggiatura, anche la narrazione è un complesso di pause, di attimi, di fermate e di ricapitolazioni che lo stesso utente sperimenta nel vivere un edificio.
Architettura e storytelling sperimentano la medesima dicotomia: il tempo dell'autore/architetto è il tempo dell'ascoltatore/utente. Spesso la manipolazione spaziale dell'architettura rischia di sacrificare l'interpretazione individuale dell'uomo, anche se l'architetto non dispone del completo controllo sulla sua opera, poiché la timeline degli eventi può essere rappresentata dal viaggio degli occupanti tramite la serie degli eventi che accadono dentro lo spazio ed è questo che decreta l'immortalità della storia, ma anche dell'architettura. L'esperienza spaziale non si riferisce alla linearità temporale, ma alla contemporaneità ed in questo senso John Hejduk (1985) è abile nel comprendere la capacità dell'architettura nel raccontare la storia senza aggrapparsi alla linearità dello spazio, ma raccontando la simultaneità. Il suo *Mask of medusa* è dunque un continuo e incipiente emergere di storie che si perpetuano e si riconfigurano l'un l'altra, in una sovrapposizione di altre storie che ne generano una nuova. Elementi scollegati e ambigui, diventano le carte di un racconto che è una città e come tale essa è una storia fatta di tante altre storie che si sviluppano al di fuori della tradizionale sequenza narrativa.
L'edificio architettonico potrebbe dirsi temporale, vivendo una sorta di dicotomia fra il tempo dello storico e il susseguirsi di eventi che lo caratterizzano ma il tempo non scorre in una sola direzione e nel grafico dell'esistenza umana il futuro si compie simultaneamente al passato. «È un contesto quantico, che descrive l'eterno presente delle forme»[8]. Dunque per comprendere il legame stretto che intercorre fra narrazione ed esperienza architettonica, non è sufficiente fare appello alla successione dei fatti ma è necessario rivolgersi anche all'interpretazione del soggetto osservante che vive lo spazio.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/180

Fig. 5
Sophia Psarra (2009), *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*, Routledge, New York.

Interpretazione: the secret lives of buildings

Così come per un racconto è essenziale il ruolo dell'ascoltatore o del lettore, allo stesso modo in architettura è importante la presenza del fruitore, sebbene spesso la sua figura venga messa in secondo piano rispetto a quella dell'architetto e della sua mano. La storia di un'architettura è perennemente manipolata a tal punto che sovente il suo significato iniziale può risultare nel tempo completamente ribaltato. Subisce dunque un'evoluzione che è essenziale per la sua stessa sopravvivenza e la sua permanenza nel tempo. Il compositore della storia non è dunque libero come sembra, nella scelta delle informazioni che vengono date di un edificio, in quanto esse possono modificare e influenzare la percezione dello spazio.
L'edificio racconta le vite degli uomini, ma un po' anche quella dell'architetto. L'architettura è l'espressione dell'esistenza, esprime il tempo in cui è prodotta e racconta la sua storia assieme a quella dei suoi occupanti, stimolando la mente e la sensibilità dei suoi occupanti, al pari di una narrazione. Ed è proprio in virtù di tale narrazione che si compie il congiungimento tra il mondo al di fuori della nostra mente e quello all'interno delle menti degli altri. Lo storytelling diventa dunque un'abilità nel campo dell'architettura, volta all'arricchimento dello spazio senza ricorrere necessariamente alla manipolazione dell'utente. Essa riguarda l'architettura e al contempo l'architettura fa proprie le tecniche narrative per mettere a fuoco ogni scena e coinvolgere l'utente, in una narrazione che non riguarda la singola interpretazione, ma crea pensieri e spazi che si adattano a ogni esperienza e alle più svariate comprensioni. In questo modo è proprio l'architettura a raccontare una, tante, storie più chiare e più autentiche, emozionando l'utente, facendogli vivere un'esperienza spirituale che lo arricchisce. Così come la connessione psicologica degli eventi non è forzata al lettore allo stesso modo un'architettura viene in ultima istanza da lui interpretata nel modo in cui esso la comprende, e così si genera quella molteplicità che rende l'edificio e il racconto perpetui nel tempo in «un ordine mentale abbastanza solido per contenere il disordine»[9], poiché «l'universo è fatto di storie, non di atomi»[10].

Note

[1] Le Corbusier (1948) - *Lo spazio indicibile*, New world of space
[2] Corbellini Giovanni (2016) - *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, Lettera-Ventidue, Siracusa.
[3] Anton Cechov; frase parafrasata da una lettera che lo scrittore e medico russo scrisse al fratello nel 1886, spiegando le sue ambizioni letterarie.
[4] Benjamin Walter, a cura di R. Solmi (2014) - Angelus Novus. Saggi e frammenti, Einaudi; Torino.
[5] *Nel labirinto non ci si perde - Nel labirinto ci si trova - Nel labirinto non si incontra il Minotauro - Nel labirinto si incontra se stessi.* Tratto da Kern Hermann (1981) - *Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo. Manuale e filo conduttore*, Feltrinelli, Milano.
[6] Ariosto Ludovico (2012) - *Orlando furioso*, BUR editore, Milano.
[7] Calvino Italo (1962) - *La sfida del labirinto* (saggio pubblicato su Il Menabò n.5), Torino.
[8] Cinà Maurizio (2017) - *Architettura Quantica. La lettura dell'evento architettonica in ottica quantistica*, Anima edizioni, Milano.
[9] Calvino Italo (1962) - *La sfida del labirinto* (saggio pubblicato su Il Menabò n.5), Torino.
[10] Rukeyser Muriel (1968) - *Speed of Darkness*, Random House, New York.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/180

Bibliografia

ARIOSTO L. (2012) – *Orlando Furioso*, BUR editore, Milano.

BENJAMIN W. (2014) – *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Einaudi, Torino.

BENJAMIN W. (1969) –*"The Storyteller". Illuminations: essais and reflectiosn*, Schochken books, New York.

BORGES J.L. (2017) - *The library of Babel and Other Stories*, Lulu pr, Raleigh (US).

CALVINO I. (1962) – *La sfida del labirinto* in *Il Menabò* n.5, Torino.

CINÀ M. (2017) – *Architettura Quantica. La lettura dell'evento architettonica in ottica quantistica*, Anima edizioni, Milano.

CORBELLINI G. (2016) - *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativ*a, LetteraVentidue, Siracusa.

HEJDUK J. (1985) – *Mask of medusa*, Rizzoli, New York.

KERN H. (1981) – *Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo. Manuale e filo conduttore*, Feltrinelli, Milano.

PSARRA S. (2009) – *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*, Routledge, New York.

RUKEYSER M. (1968) – *Speed of Darkness*, Random House, New York.

TSCHUMI B. (1996) – *Architecture and Disjunction*, Mass: MIT Press, Cambridge.

Anna Conzatti, Laureata con lode presso l'Università degli Studi di Udine, nell'anno accademico 2015-2016, con una tesi sul tema della rigenerazione urbana applicata ai grandi complessi residenziali degli anni Settanta a Trieste, Roma e Palermo (relatore prof. arch. Giovanni La Varra). Nel 2017, dopo un soggiorno di volontariato in Tanzania, ha compiuto degli studi sul fenomeno del Social Housing a Parigi, Madrid e Ljubljana grazie al supporto della Fondazione Ado Furlan (Pordenone) e della borsa di studio in memoria dell'architetto Giannino Furlan. Scrittrice di articoli e racconti brevi, da alcuni anni partecipa a concorsi letterari nazionali e internazionali con discreti risultati.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

Giovanni de Flego

"L'unica architettura sarà la nostra vita" – o il suo racconto. Questioni narrative nella produzione del Superstudio

Abstract
Il saggio indaga l'uso della narrazione nella produzione del Superstudio, considerando i progetti all'interno dei quali questo tema emerge in maniera maggiore. Esso è presente in maniera crescente nel corso della carriera del gruppo: la progettazione dei fiorentini si sviluppa sempre di più come un racconto, fino a divenirlo, abbandonando qualsiasi prefigurazione di una possibile forma del progetto, dissolta in un'architettura composta da un insieme di eventi e di riti, pronti per essere raccontati.
Cinquant'anni dopo, il tema della narrazione ricompare all'interno dell'architettura: possiamo riconoscere una continuità tra lo storytelling del Superstudio e quello odierno? O ci troviamo di fronte a uno scenario differente, se non opposto?

Parole Chiave
Superstudio — Narrazione — Utopia critica

Il presente saggio intende affrontare una tematica relativa alla produzione del Superstudio[1], che ad oggi non è stata oggetto di trattazione specifica, vale a dire il ruolo che la narrazione – intesa come vero e proprio *racconto* – assume all'interno della progettazione del gruppo fiorentino[2]. Analizzerò nello specifico questo aspetto nella fase centrale dello scritto; prima di farlo intendo infatti cercare una parziale ragione dell'adozione di tale pratica narrativa, non unica nel corso della storia dell'architettura ma certo poco frequente: avremo modo in questa prima parte di rilevare alcune affinità con precedenti disciplinari, nonché di mettere in moto delle letture di altri episodi, in una chiave legata al racconto.
Procedendo con ordine, ritengo che questo inserimento di un fattore narrativo nella progettazione vada ascritto a due differenti origini, la prima legata all'inquadramento culturale e sociale in cui il gruppo si muove, la seconda insita nell'indole stessa dei suoi componenti. La produzione del Superstudio si inserisce all'interno della seconda ondata di avanguardie che solcano il corso del Novecento, un'eterogenea sommatoria di gruppi e singoli che contribuirà ad un ripensamento critico dell'architettura in merito al suo compito e al suo orizzonte di senso, inserendo all'interno di essa tematiche e modalità precedentemente escluse. Volendo dare dei sommari limiti cronologici al fenomeno, spesso definito con il termine Neoavanguardia, possiamo collocarlo tra la seconda metà degli anni '50 e la prima metà degli anni '70. Ai sensi della presente trattazione, tra quelli messi in moto dai vari protagonisti, uno in particolare pare essere l'aspetto su cui merita soffermarsi: quello del mutato ruolo cui il progetto di architettura è adibito. Assistiamo infatti ad una sorta di inedito slittamento dei valori di "mezzo" e "fine" in seno alla progettazione, che conduce ad

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

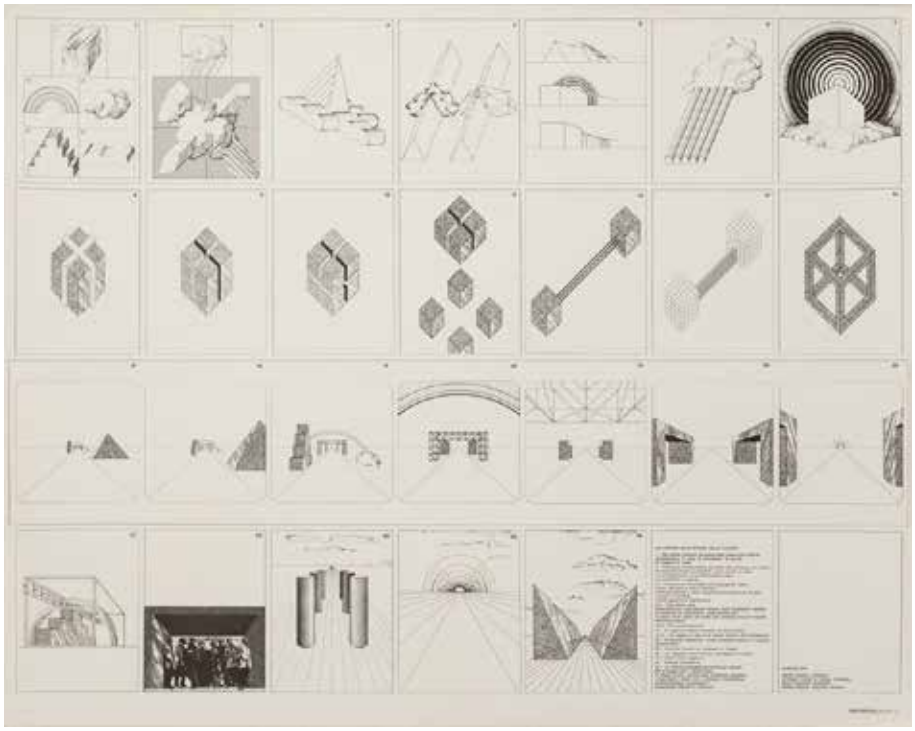


Fig. 1
Superstudio, Viaggio nelle regioni della ragione, 1969.

uno stravolgimento del senso usuale dell'architettura. In altre parole, se il "fine" più comune della composizione architettonica è la costruzione di un'architettura, o un'indagine sull'architettura stessa come costruzione, tale sistema di rapporti nella produzione di Neoavanguardia viene a saltare, a favore di una visione altra, all'interno della quale l'architettura è un "mezzo", nella fattispecie di un mezzo *critico*. È in questa luce che molti episodi dell'epoca trovano ragione, giustificando aspetti che altrimenti riconosceremmo come mancanze: se il progetto di architettura è un dispositivo critico, allora l'effettiva costruibilità, il realismo di ambienti, dettagli, apparati tecnologici e via discorrendo si rivelano tematiche *off topic*, questioni di pertinenza scarsa o nulla, prevaricate dalla finalità di una composizione tutta indirizzata alla critica. Detta critica prende le forme di una posizione profondamente antagonista, spesso negativa, complici il clima sociopolitico del tempo e la giovane età dei protagonisti: resta da capire quale ne sia l'oggetto. Sono anni nei quali l'interrogazione critica è fortemente presente pressoché in ogni campo della cultura, della quale vengono messi in discussione in maniera profonda parametri, prassi e preconcetti. Nel caso dei giovani gruppi di Neoavanguardia le tematiche sono spesso quelle che semplicemente gran parte dei giovani europei portano avanti: antagonismo politico e sociale nei confronti di un mondo tanto appartenente al passato prossimo quanto al presente, negazione di quel mondo tecnico, tecnologico e consumistico che all'orizzonte pare profilarsi[3]. È proprio questo futuro, questo mondo del domani, a rivelarsi una delle più affilate armi a disposizione dei vari protagonisti: l'architettura diviene quindi un mezzo per raccontare un universo nuovo, differente, capace di mettere a nudo e di far emergere quelle contraddizioni che il capitale pare intrinsecamente innescare[4], salvo poi sopirle, appianarle. "Immaginare un futuro diverso" è una maniera – seppure sommaria – per dire: "fare utopia". Eppure questo "fare utopia" della Neoavanguardia si mostra profondamente differente rispetto agli episodi del passato, poiché quella prefigurazione del futuro, come detto, è una prefigurazione che è mezzo critico: i mondi che nascono dai disegni dei vari gruppi non sono

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

scenari utopici – e quindi desiderabili – ma meccanismi che permettono un antagonismo nei confronti del presente, una negazione dei suoi valori. In tale maniera assumono a volte la forma di luoghi del tutto indesiderabili, orribili. Questo scarto semantico rispetto all'utopia classica ha portato al conio del termine *utopia critica*. Qualunque sia la sua specificità, l'utopia si accompagna al racconto fin dalla propria origine, quell'Utopia[5] – questa volta maiuscola – che è la narrazione di un viaggio verso un'isola lontana ma raggiungibile, seppure con fatica. Il binomio utopia-racconto è giustificato dall'indubbia efficacia *comunicativa* del secondo fattore: attraverso la narrazione è certo più agevole trasmettere concetti e principi, facendo leva non solo sull'aspetto contenutistico, ma anche su quello emozionale. Utopia, comunicazione e architettura non si incontrano certo per la prima volta nela Neoavanguardia, e sussistono esempi precedenti, tra i quali merita brevemente evidenziarne due, uno più diretto – gli utopisti francesi del Settecento – e uno che è interpretabile secondo questa chiave di lettura – il movimento Moderno. Nel primo esempio si parla spesso di architettura "parlante", essa non prefigura cioè solo l'immagine di un mondo nuovo, ma assolve anche il ruolo, attraverso diversi espedienti, di *comunicarne* allo spettatore i principi simbolici, civili e rivoluzionari. Anche per quanto concerne il Moderno possiamo riconoscere entro una certa quota parte una simile aspirazione, forse anche più radicale: la città moderna non solo intende assolvere ai nuovi compiti imposti da una società in mutazione, diversa dal passato, ma nelle proprie rappresentazioni *comunica* in maniera più o meno palese l'utopia di un mondo nuovo, di una società differente, più giusta, efficiente e soprattutto egalitaria, una società che non è quella del presente, ma dell'allora immediato futuro. Se non possiamo parlare in senso stretto di *racconto,* inteso come intreccio narrativo, certo è che in entrambi i casi ci troviamo di fronte a un'architettura che è anche *comunicazione*, e quello della comunicazione, tornando ora al periodo della Neoavanguardia, è certamente un tema fortemente sentito dai vari protagonisti: escono importanti studi sull'argomento[6], si assiste a un costante ampliamento dei *mass media* e della loro copertura, e buona parte dei gruppi si dedica alla redazione di bollettini indipendenti[7] o si appoggia con regolarità a riviste ufficiali[8].

Architettura come mezzo critico, utopia, comunicazione: alla luce di quanto finora detto appare comprensibile come la dimensione del *racconto* giochi un ruolo importante nella produzione di Neoavanguardia, e come un considerevole quantitativo di progetti mostri aspetti narrativi non trascurabili. Ci si potrebbe qui dilungare con numerosi esempi[9], ma usciremmo eccessivamente dal tema principale dello scritto, focalizzato sul solo Superstudio; quest'ultimo tuttavia costituirà di per sé un'argomentazione a favore di quanto sostenuto poc'anzi. Come annunciato, nel concorrere alla comparsa di questioni narrative legate al progetto di architettura, nel caso del gruppo fiorentino alle circostanze ambientali finora disanimate si aggiungono fattori legati alla formazione e agli interessi dei vari componenti. Sebbene il Superstudio sia un gruppo eterogeneo per quanto concerne il percorso culturale dei singoli protagonisti[10], questi ultimi sono uniti da una comune passione per quella fantascienza[11], soprattutto di tipo sociologico, che possono leggere sulle pagine di *Urania*: essa non manca, come vedremo, di influenzarne testi e immagini. Notiamo quindi come alla predisposizione alla comunicazione, alla critica e al racconto della Neoavanguardia, si affianchi nel caso del Superstudio una passione personale per il futuro *narrato.*

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

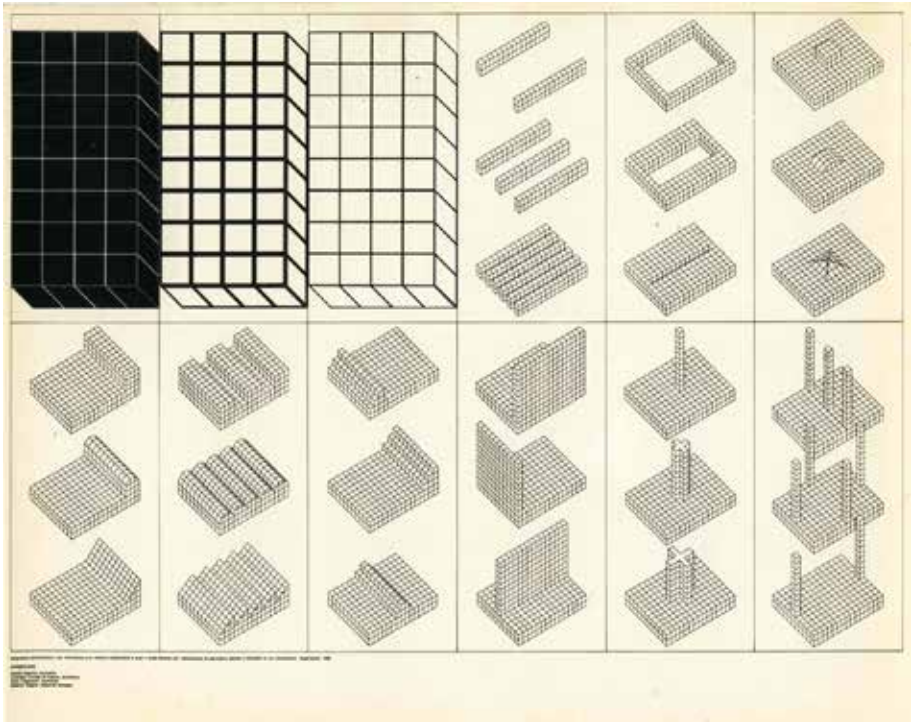


Fig. 1
Superstudio, Istogrammi, 1970.

Procederò ora ad un rapido *excursus* delle opere, allo scopo di dimostrare come la dimensione narrativa acquisisca sempre maggiore importanza con il procedere della produzione del gruppo nel tempo; per brevità non considererò *tutte* le opere, bensì quelle che maggiormente rispetto ad altre permettono una chiara lettura in questo senso.
Nel 1969, sulle pagine di *Domus*[12] esce *Un viaggio nelle regioni della ragione*, lavoro che inaugura l'uso di una strategia di rappresentazione che sarà spesso usata dal Superstudio, ereditata dal mondo del cinema: quella dello *storyboard*, vale a dire una serie di immagini che rappresentano una sequenza cronologica di avvenimenti. In questo caso il documento si configura come una sistematizzazione di alcuni disegni e progetti, concepiti dal gruppo fin dal 1966: invece di optare per apparati grafici come abachi o tavole sinottiche, i fiorentini inseriscono quanto da loro prodotto in una cornice narrativa, in una sorta di sviluppo nel tempo. Essendo i progetti di partenza eterogenei, ne risulta un racconto dalle tinte oniriche, psichedeliche, all'interno del quale i progetti stessi si muovono come personaggi, stravolgendo in parte il loro senso primigenio e abbandonando qualsivoglia limite di scala o di materiale. È a tratti più facile riconoscere la descrizione consequenziale di semplici processi compositivi primari, come quello legato alla suddivisione del cubo, solido importantissimo nella composizione del Superstudio[13], mentre in altri casi i nessi logici e cronologici paiono di più complessa interpretazione. Quello che è importante ai sensi del presente saggio è come in questo si possa riconoscere un primo episodio all'interno del quale una palese narrazione compare nella produzione del gruppo: essa assume un ruolo cardinale, da un lato si costituisce come giustificazione poetica di processi compositivi precedenti, dall'altro ne modifica e amplia il campo di significato. L'aspetto narrativo è in questo caso prevalentemente legato alla componente iconografica, i brevi testi a corredo sembrano porsi su un ulteriore piano interpretativo, sospeso tra poesia e ironia, e letti senza le immagini risultano di difficile comprensione, soprattutto per quanto concerne i rapporti causali e cronologici. Il documento non sembra mostrare un'unica sequenza, bensì differenti scene,

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

giustapposte senza soluzione di continuità, alcune delle quali limitate ad un solo *still frame*[14].
Un'anima narrativa accompagna anche uno dei brevi testi relativi al progetto per gli *Istogrammi di architettura*, il tono è quasi rivelatorio, biblico, si predilige l'uso del passato remoto[15], tuttavia la cosa sembra rivelarsi maggiormente un espediente stilistico e poetico, piuttosto che un meccanismo compositivo. Il testo muove verso territori cari alla seconda fase di attività del gruppo, che dopo un inizio vicino una composizione pop in cui sono riconoscibili influssi di area anglosassone[16] si spinge sempre di più verso un universo onirico, minimale e distaccato, fatto di *disegni unici*, architettura *non fisica*[17], composizione "senza sforzo" e riti antropologici: un universo che costituirà terreno fertile per il fiorire di ben più complesse narrazioni, come avremo modo di osservare in seguito.
Analoghi toni rispetto a quelli utilizzati per gli *Istogrammi* si ritrovano nello scritto relativo alla *Grazerzimmer*[18], che darà inizio all'iter progettuale del celebre *Monumento continuo*. Nel testo *Lettera da Graz*, edito su *Domus*[19], l'allestimento della mostra cui Superstudio è invitato a partecipare, esponendo proprio una porzione minima di quello che poi sarà il *Monumento*, è descritto in maniera narrativa, come si trattasse del punto di arrivo di un viaggio dai toni favolistici o leggendari[20]. Ancora una volta la narrazione non entra a fare parte della composizione, ma ne accompagna gli esiti, tuttavia è proprio con il *Viadotto di architettura*, poi *Monumento continuo*, che assistiamo ad una svolta in questo senso. Le prime immagini del gigantesco edificio presentano una sorta di rapporto cronologico implicito per quanto concerne i contenuti, in altre parole esse sembrano diverse fasi, cronologicamente disposte, sella stessa *storia*: il primo fotomontaggio del *Monumento* lo mostra emergere dalle sabbie del deserto, come in un atto di nascita, e successivamente lo vediamo solcare il deserto, le *cocktown* inglesi, Medina, per poi approdare nella grande metropoli per antonomasia, New York. Si noti come l'ipotetico movimento dell'edificio non sia solo collocato all'interno di una consequenzialità geografica, ma anche cronologica, come si trattasse di un elemento antico, ancestrale. Un dattiloscritto del 1969 riporta un primo *storyboard*, dal quale rileviamo un incremento della dimensione di racconto insita nel progetto: si tratta di un documento più ampio ed omogeneo rispetto al *Viaggio nelle regioni della ragione*, all'interno del quale la consequenzialità delle vicende è molto più agevole da seguire rispetto al precedente. Esso da un lato restituisce una ricostruzione della genesi progettuale, dall'altra aiuta a fare chiarezza su questioni poetiche e compositive. Una sequenza di 92 cornici ci conduce attraverso varie scene: in quella che potremmo riconoscere come la prima, dal taglio argomentativo e didattico, ci troviamo di fronte ad una sorta di antefatto, nel quale si riflette sulla geometria e sulla misura, lette come elementi di ordine cosmico, e quindi fautrici di pace e tranquillità per l'umanità inquieta. Dal diciassettesimo quadro le cose cambiano, e si entra nel vivo del racconto, con la visione onirica di un cubo nero, puro, che emerge dalle sabbie del deserto, per poi fasciarsi e partizionarsi nella stessa maniera vista nel *Viaggio nelle regioni della ragione*. Del tutto simile è anche l'operazione che prende vita nella terza scena: riconosciamo infatti dei *frame* che rimandano allo stesso documento, nella fattispecie si tratta di disegni che descrivono un viaggio all'interno di un "museo drive in dell'architettura". Altre scene si susseguono, *Come arredare il deserto*, *Come illuminare il deserto*, fino a raggiungere un punto nodale del racconto per immagini: il gruppo di avvenimenti denominato *Le apparizioni*. In

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

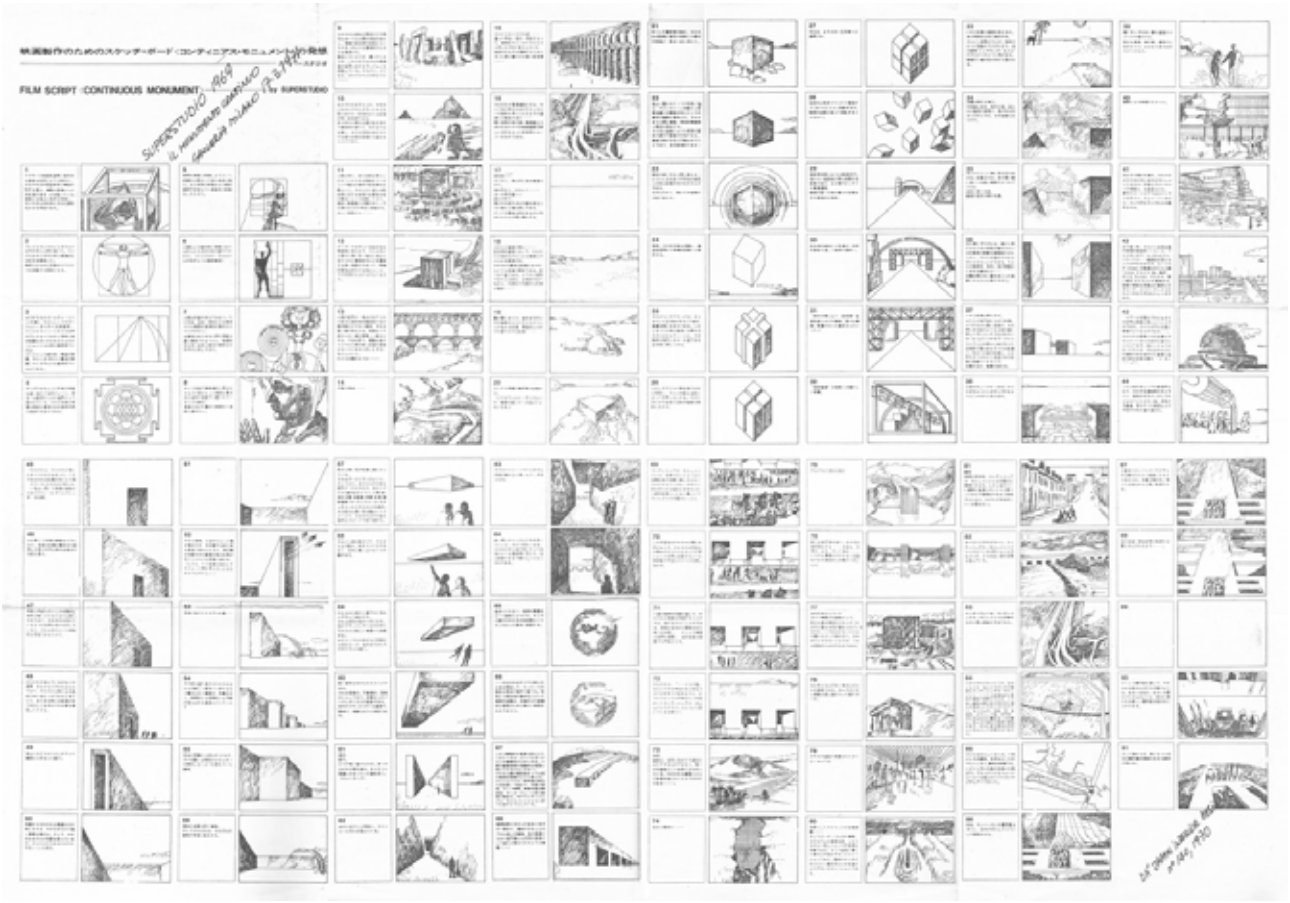


Fig. 3
Superstudio, storyboard del Monumento continuo, 1970.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

questo quintetto di scene assistiamo a sequenze profondamente oniriche, enigmatiche e dense di carica simbolica, in cui convivono riferimenti al quadrato nero di Malevic e jet supersonici; è la quinta di esse a condurre la narrazione verso il *Monumento continuo,* alla sua conclusione assistiamo infatti ad un cambio radicale del punto di vista, nel quale l'angolazione si allontana dal deserto, per abbracciare l'intero pianeta Terra. Lentamente l'immagine si stringe verso il suolo e due linee, all'altezza dei tropici, solcano senza soluzione di continuità la superficie del pianeta, mostrandosi come un unico elemento, un *disegno unico*, un monumento di scala ciclopica, che è sintesi e modello finale di tutte quelle *apparizioni* viste nelle sequenze precedenti: esso, all'interno del quadro 67, si mostra interrotto, restituendoci l'idea di un elemento in movimento rettilineo – e pertanto *razionale* nella visione dei fiorentini[21] – il cui scopo ultimo è quell'abbraccio planetario prefigurato una cornice prima. Lo sguardo si stringe, vediamo il monumento ripercorrere più precisamente quel sentiero nello spazio e nel tempo di cui abbiamo parlato in precedenza; l'edificio si inserisce prima nella natura, poi intacca e si sostituisce ai grandi monumenti del passato, per poi approdare al grande monumento della modernità: la città nuova, la metropoli americana, ormai superata e ridotta ad "un mazzo di antichi grattacieli" dal *Monumento continuo*. Capiamo quindi in questa sede come il racconto stia assumendo un ruolo importante nella progettazione del gruppo: senza di esso una buona parte delle immagini prodotte non sarebbero affatto esaustive ad una ricostruzione e una giustificazione sul piano poetico e compositivo.

Dopo le indagini attorno all'architettura *non fisica* e al *disegno unico*, l'attenzione del gruppo devia verso una sempre maggiore smaterializzazione dell'architettura stessa, a favore di un rinnovato interesse attorno alla sua origine di tipo antropologico. È questa la premessa dell'eterogenea raccolta che porta il nome di *Atti fondamentali*, un progetto per cinque film, cinque "capitoli", non tutti realizzati, dedicati appunto a quegli atti antropologici, riconosciuti come generativi tanto dell'architettura, tanto in senso più ampio del vivere umano: *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte*. Una raccolta eterogenea, si è detto: differenti sono infatti le tipologie di documento che dovrebbero concorrere alla realizzazione dei filmati, come testi critici, immagini, *storyboard* e narrazioni, che in questo caso si conformano come veri e propri racconti. Rileviamo a volte una assenza di soluzione di continuità, vale a dire che quello che comincia come un testo critico o una relazione pseudo-tecnica, repentinamente può tramutarsi in una storia. Opererò nel caso di questo documento una selezione, soffermandomi su passaggi che non richiedano trattazioni troppo complicate: numerosi sono gli esempi narrativi presenti all'interno degli *Atti* che necessiterebbero infatti ragionamenti lunghi, qui omessi per brevità e pertinenza al tema del presente saggio. Inoltre, dal punto di vista delle fonti, farò riferimento alla raccolta di opere recentemente curata da Gabriele Mastrigli, certo il testo più completo da questo punto di vista al momento disponibile[22]. Venendo ora agli *Atti*, *Casabella* pubblica nell'anno 1972 la raccolta dei testi che il gruppo contemporaneamente presenta al MoMA di New York[23], inerenti il primo dei cinque macro-temi che compongono l'operazione, ossia *Vita: Supersuperficie*. Si tratta di uno dei progetti più iconici e conosciuti del gruppo, che analizzerò più approfonditamente degli altri capitoli del documento, proprio alla luce di questa maggiore notorietà. La *Supersuperficie* si pone come un "modello alternativo"[24] di esistenza sul pianeta Terra: ad accompagnare le notissime immagini a fotomantaggio e le installazioni, e

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

a fare inoltre da commento al video esplicativo, vi sono dei testi di particolare interesse, caratterizzati da quella disinvoltura nel cambio di registro cui si è in precedenza asserito. Su *Casabella*, come detto, possiamo leggere dei cospicui estratti dallo *storyboard* del video; dai primi paragrafi, di carattere programmatico e tecnico, il testo muove rapidamente verso un taglio narrativo, riconosciamo come le immagini prodotte altro non siano che illustrazioni a vere e proprie storie di un futuro più o meno possibile. Brevi brani come *La montagna lontana* o *L'accampamento*[25] altro non sembrano che incipit di racconti, la cui continuazione è affidata alla fantasia del lettore-spettatore, stimolata dalle affascinati immagini a corredo del testo, fino a giungere a intensi passaggi come *Cosa faremo*[26], all'interno del quale il tono si sposta ancora, verso la parabola, la profezia. Merita sottolineare come la narrazione non sia più in questo caso un accompagnamento o un elemento generativo della composizione architettonica, bensì si sostituisca ad essa: quello della *Supersuperficie* si mostra come il culmine di un percorso riduttivo sull'architettura, a favore proprio di quella *Vita* che ne dà il titolo, e in questo senso appare comprensibile come la tecnica del racconto si riveli ben più utile a comunicare questo concetto, efficacemente riassunto nella nota frase «L'unica architettura sarà la nostra vita».
Se all'interno di *Vita* abbiamo riconosciuto vari momenti di narrazione – o pseudo-narrazione, essa risulta ancor più presente in seno al secondo capitolo, quello dedicato all'*Educazione*: in seguito a due testi introduttivi, ci imbattiamo in una serie di possibili *storie*. La prima è in realtà una metastoria, una sorta di progetto per una storia, e porta il titolo di *Una vita intera*: all'interno di essa ci troviamo di fronte all'idea di realizzazione di un film, un film lunghissimo, che dura quanto il ciclo vitale di una persona, con finalità didattica ed educativa. La seconda storia si configura come una finta conferenza, tenuta da un elemento del Superstudio, attorno alla vita e le opere di un architetto d'invenzione Almerigo Baccheschi: il tono è farsesco, ironico e a tratti cinico. La tecnica della finta conferenza, con toni analoghi, è presente anche in un altro passo, intitolato *Un esempio di cerimoniale*, all'interno del quale ci ritroviamo ad assistere ad un ipotetico congresso di etnologia: l'Italia è un paese abitato da "indigeni" che vanno studiati. Il meccanismo messo in atto dal racconto è tutto sommato semplice ma efficace, ai sensi di una critica ironica del mondo dell'educazione nel Bel Paese: la carriera scolastica è infatti figurata e interpretata come una serie di riti iniziatici, l'educazione stessa è dipinta come qualcosa di inerente a un mondo tribale, in cui greco e latino altro non sono che "dialetti arcaici".
Procedendo speditamente, all'interno di *Cerimonia*, il terzo capitolo degli *Atti*, ci troviamo di fronte a vari racconti che nuovamente si basano su etnologie fittizie: «Quelli che non alzano i muri e sono felici, Los esclavos, Il grande pellerinaggio, Un rito espiatorio, Gli uomini che vollero il deserto, Un edificio per una cerimonia sconosciuta». Si tratta di una raccolta che necessiterebbe una trattazione a parte, a causa della vastità dei temi affrontati, basti in questa sede sottolineare come questi sei racconti etnologici si rivelino in realtà delle aspre critiche in forma di metafora nei confronti di alcune pratiche proprie del design e dell'architettura commerciale, unitamente ad alcuni tipici meccanismi messi in moto dal capitalismo.
Nel quarto capitolo, *Amore*, tutti gli scritti si avvalgono della finzione narrativa: incontriamo una serie di brevi racconti, all'interno dei quali, in maniera originale per quanto concerne gli Atti, ricorre l'immagine di una fantomatica "macchina innamoratrice". Un momento particolarmente

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

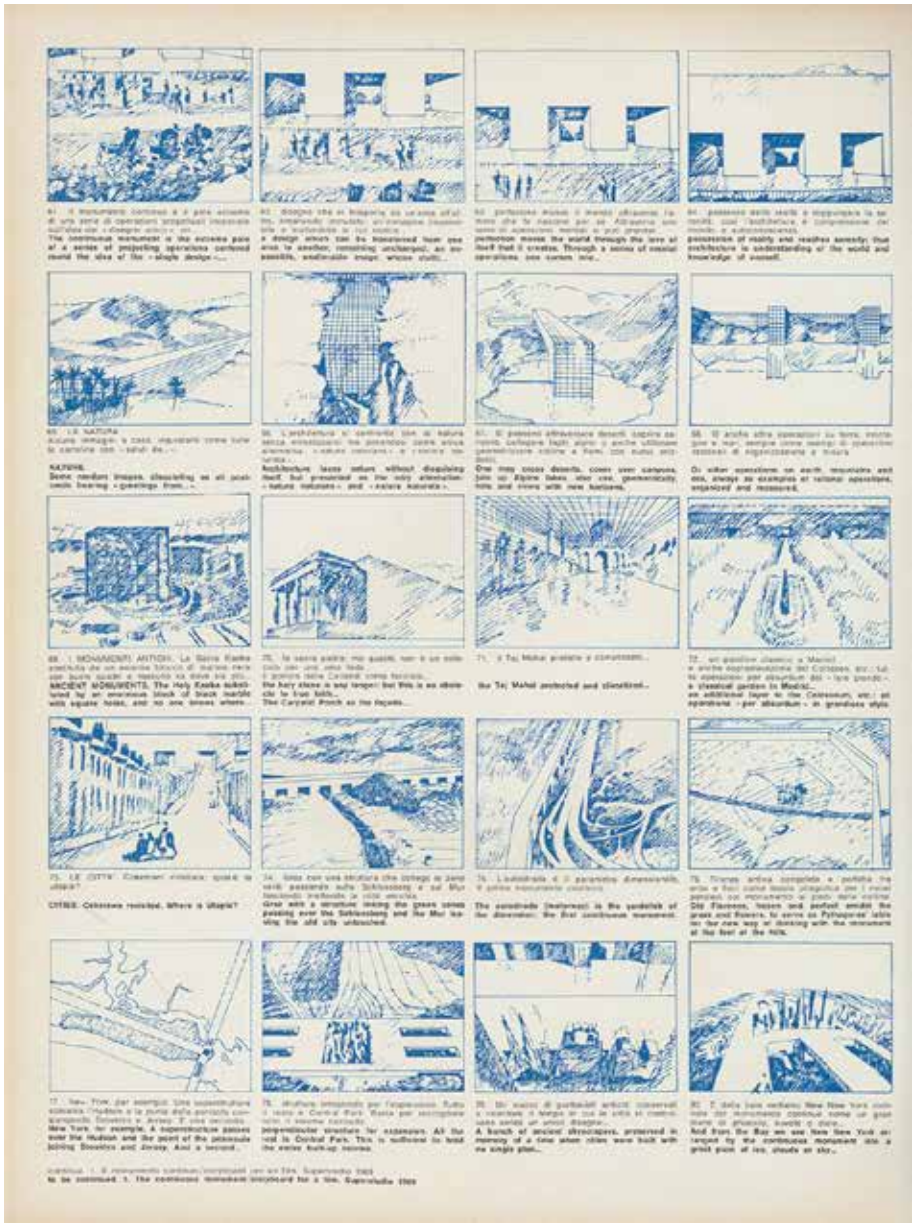


Fig. 4
Superstudio, storyboard del Monumento continuo, dettaglio, 1970.

interessante in rapporto a questa indagine è riconoscibile nel passaggio intitolato *Un edificio nella Giungla*, nella cui cornice possiamo riconoscere una sorta di meta-storia, un racconto che ne contiene un altro; si tratta peraltro di una delle parti del documento maggiormente focalizzate sull'architettura, ormai spesso abbandonata a favore di posizioni critiche che coinvolgono spettri più ampi dell'esistenza umana. Il racconto in questione narra l'incontro con l'architetto di un edificio dall'alto valore simbolico posto all'interno di una vastissima radura nel fitto di una foresta: la gigantesca architettura si configura come un sistema di scatole nella scatola, in forma di parallelepipedo. Dalle parole dell'architetto apprendiamo come esse rappresentino fasi successive della costruzione dell'edificio, in un movimento cronologico inverso rispetto a quello che presagiremmo: la parte centrale, apparentemente antica, originaria, si rivela la più recente. L'edificio è abitato unicamente dal suo progettista, è stato abbandonato dai suoi abitanti, il racconto nel racconto – le parole dell'architetto – si rivela un espediente narrativo capace di mettere in moto una metafora critica nei confronti della disciplina architettonica, sul piano della teoria, della storia, della composizione e del rapporto con la committenza[27].
L'ultimo capitolo, *Morte*, comincia con una tipologia di scritto non ancora

incontrata all'interno del documento, vale a dire un catalogo, una raccolta di quelli che sono gli usi funebri tipici di varie parti del mondo[28]. Seguono poi altri cataloghi di citazioni sulla morte, tematizzati per area disciplinare. Mi interessa rilevare come anche in questo caso sia presente la narrazione, all'interno del passaggio *Morte, ovvero dell'immagine pubblica del tempo e della memoria*. Il tono è quello biblico e profetico che abbiamo imparato a riconoscere in molti degli esempi precedenti, e anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una *storia nella storia*: la voce narrante si trova immersa in un ambiente sconosciuto e surrealista[29], che comprende essere un cimitero, o meglio uno dei modelli di cimitero che ormai sono collocati lungo tutta la superficie del pianeta, di cui apprende in seguito il funzionamento, a mezzo di una sorta di "foglio di istruzioni"[30] – appunto la nostra storia nella storia. Qui i colori del racconto si tingono di fantascienza, quello che sembrava un mondo mistico e simbolico si stravolge in un'utopistica tecnica informatica satellitare, capace di perpetrare in eterno la memoria, tramutando di fatto i cimiteri in un database di personalità decedute, e realizzando alfine un nuovo e pacifico rapporto con la morte. Come per l'*Edificio nella giungla* visto in precedenza, è questo uno dei racconti che ancora considerano centrale l'architettura, tanto da mostrare dei riferimenti al progetto redatto dallo studio per il concorso del cimitero di Modena[31]. Vero è che in linea generale, all'interno degli *Atti*, la dimensione disciplinare passa in larga parte in secondo piano, a favore di tematiche sociologiche: in questo possiamo riconoscere non solo l'efficacia ma la necessità dell'uso della forma narrativa, come mezzo di comunicazione certo più agevole alla trasmissione dei concetti desiderati e della poetica che li sottende. Con questo intendo nuovamente sottolineare come il racconto, da espediente compositivo, divenga nella fase tardo-mediana della produzione del gruppo un inevitabile bisogno.

Ho intenzionalmente lasciato per ultimo un documento redatto poco tempo prima, a cavallo tra 1971 e inizio del 1972, poiché riconoscibile come il punto massimo raggiunto dalla dimensione di racconto nella produzione del Superstudio, un documento in cui possiamo ancora riconoscere una forte presenza di quell'architettura che abbiamo visto spesso svanire in questa fase. Si tratta delle *12 città ideali*[32], una raccolta non sistematica[33] di altrettanti racconti, distopie[34] di città del futuro, scritta dal solo Gian Piero Frassinelli, "antropologo" e fronte critico interno del gruppo. Ogni scritto descrive e disegna una città, partendo da un'operazione che è propria della letteratura di fantascienza nella sua frangia più critica e sociologica, vale a dire l'incremento di un singolo aspetto del contemporaneo ritenuto negativo. In tal senso queste città del futuro altro non sono che delle metaforiche ipertrofie delle città dell'allora contemporaneità, in cui quella complessità di coercizioni, contraddizioni e ingiustizie che si riconosceva viene dissezionata e restituita in una forma aumentata e allo stesso tempo drammaticamente risolta. Centrali sono i temi della tecnica – intesa come prassi di regole da applicarsi su larga scala a singole criticità – e della tecnologia – vista come elemento attuativo di detta tecnica: si parla quindi ancora di architetture, in merito alle quali si definiscono funzionamenti e meccanismi in maniera più o meno precisa, ma si tratta di architetture che altro non sono se non delle complesse ed efficacissime macchine delle torture. La raccolta allora si presenta come un catalogo disomogeneo di orrori in forma di architettura, visioni interrogative e critiche di un presente che si vede volto alla catastrofe. Si tratta a detta dell'autore dell'unico progetto del Superstudio ad aver visto la propria origine nella parola scritta e non

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

Fig. 5
Superstudio, Atti fondamentali, Vita: Supersuperficie, 1972.

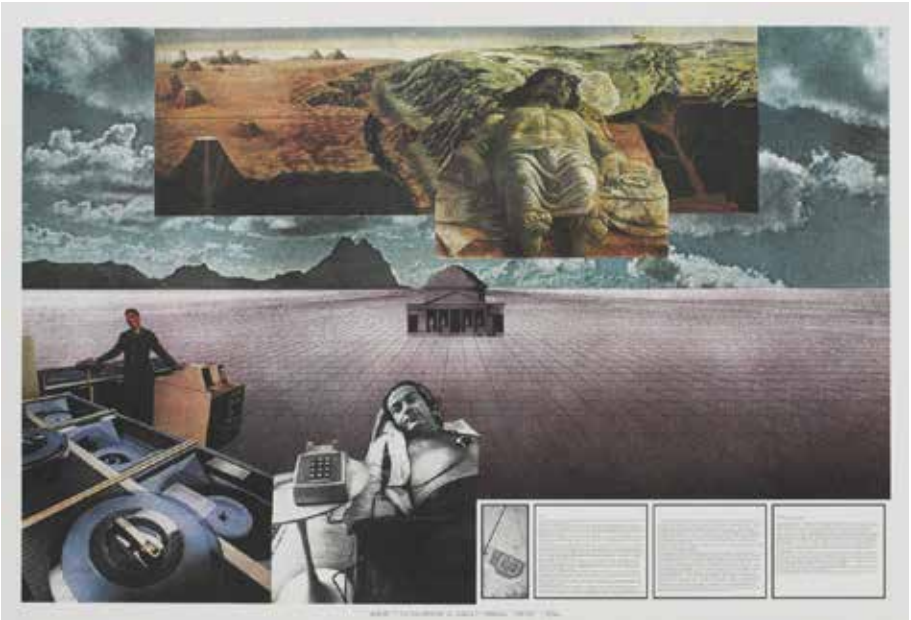


Fig. 6
Superstudio, Atti fondamentali, Morte, 1972.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

nell'immagine, cosa che ha peraltro generato non poche difficoltà nella realizzazione degli apparati grafici[35]. In altra sede si ho potuto approfondire minuziosamente la sommatoria di tematiche, riferimenti e affinità che soggiaciono alla scrittura del documento[36], di cui tratterò qui per sommi capi, allo scopo di dimostrare come anche in questo caso quell'uso della narrazione non rappresenti una scelta stilistica ma una necessità compositiva e progettuale, in chiave critica. Le immagini non si rivelano sufficientemente efficaci infatti a trasmettere la pulsione antagonista che anima tutto il documento: si consideri ad esempio la prima città, più facile da trattare in questa sede, intitolata *Città 2000t*. Dalle immagini in nostro possesso otteniamo parziale informazione della sua configurazione macroscopica – una griglia di ordine ciclopico potenzialmente estesa all'infinito in due dimensioni – e microscopica – un secondo ordito grigliato, costituito da celle singole di cui conosciamo anche le misure. Tuttavia il meccanismo illusorio e al contempo repressivo che regola la città non è trasmissibile attraverso l'uso apparati grafici: apprendiamo così dal racconto che si tratta di un *dispositivo*[37] complesso, che applica un'autorità e un controllo profondamente coercitivi, sfruttando il palliativo di una vita eterna, fatta di desideri virtualmente esauditi e rinnovati attraverso una tecnologia avveniristica[38]. Gli abitanti infatti vivono un'esistenza infinita, in stato ipnagogico indotto, senza rapporti l'uno con l'altro, collegati a un computer centrale che ne analizza e soddisfa i desideri, agendo in maniera *tecnica*, ossia facendone la sommatoria e ritrasmettendone quelli comuni a tutti i singoli inquilini. La tecnologia è una grande madre, che provvede alla vita dei suoi figli: non c'è fatica, lavoro, competizione, ma mancano ambizione, impegno, condivisione. Come una vera e propria divinità, ciò che la città fornisce, può anche toglierlo: quando i pensieri e i desideri di un abitante non sono allineati a quelli della massa, ecco scendere il soffitto della sua cella, divenuto una pressa che con il peso di 2000 tonnellate mette fine all'esistenza di qualsivoglia dissenso. Non è difficile riconoscere nel progetto una grande metafora critica in forma di architettura, antagonista nei confronti della società del conformismo, dei desideri indotti dal consumo sfrenato, della repressione – anche violenta – del dissenso[39]. In maniera del tutto affine operano gli altri scenari messi in atto nel documento, scagliandosi contro il conformismo, le gerarchie e la scalata sociale a tutti i costi, il lavoro alienante, il divertimento come sfogo collettivo di istinti violenti, l'immoralità e la finzione individuale[40].

Chiudendo il cerchio, è questa concezione di architettura come strumento critico e non come finalità ultima a rimarcare l'efficacia del racconto nell'opera del Superstudio: più le tematiche nel corso del tempo si allontano da questioni disciplinari, abbracciando una dimensione trasversale, più la narrazione acquisisce efficacia, per il suo maggiore valore comunicativo. Negli stessi anni possiamo riconoscere una continuazione di simili strategie nell'opera di un ammiratore del gruppo come lo è Rem Koolhaas[41], tuttavia nel Superstudio la narrazione ha indubbiamente raggiunto un'importanza a cui pochi, o forse nessuno, sono riusciti ad avvicinarsi.

Al giorno d'oggi, circa cinquant'anni dopo, assistiamo ad una ricomparsa dei temi del racconto in seno all'architettura, e ha senso chiederci, alla luce della trattazione finora intessuta, se vi siano o meno continuità, affinità o discrepanze tra quanto oggi in atto e questo esempio disciplinare precedente. Come prima considerazione, ho in più passaggi sottolineato come quello della narrazione sia uno strumento molto utile alla trasmissione di senso, alla comunicazione, non solo sul piano meramente concet-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

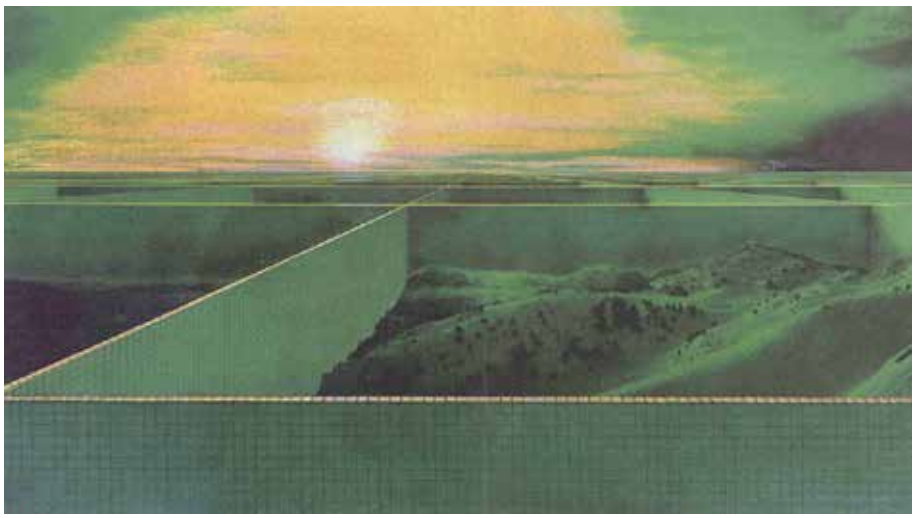


Fig. 7
Superstudio, Città 2000t, 1972

tuale ma anche su quello poetico ed emozionale. Riconosciamo qui una prima ragione dell'adozione odierna di quella pratica definita *storytelling*: *comunicazione* ed *emozione* giocano nel contemporaneo ruoli spesse volte affiancati, se non in rari casi sovrapposti, certo importanti in un momento storico unico come il nostro, entro la cui cornice la comunicazione è divenuta essa stessa una merce pregiata, e l'emozione uno degli elementi attrattori più efficaci all'interno di essa. Pare cioè che il racconto sia comparso o ricomparso nella disciplina architettonica poiché raccontare è divenuto importante, più importante che in passato. Notiamo quindi un parallelismo con l'opera del Superstudio, che è rappresentato dalla ineludibile *necessità* del racconto; tuttavia se comune è la presenza di detta necessità, ovvio non è che lo sia anche la natura di essa e la sua motivazione profonda. Per il gruppo fiorentino, come abbiamo detto, il racconto è la risposta a un bisogno di maggiore efficacia nel comunicare a più livelli una posizione critica, negativa e antagonista, che con l'avanzamento della produzione passa da una semplice tecnica della rappresentazione a una parte integrante dell'atto compositivo: non è cioè un corredo al progetto, ma parte del progetto stesso. Possiamo sostenere altrettanto per quanto concerne la progettazione contemporanea? Essendo in questo caso l'area di indagine molto vasta, non posso che dichiarare a priori la parzialità della risposta, tuttavia alcuni ragionamenti critici possono venire messi in atto. In primis, quando si parla propriamente di *storytelling*, termine dal conio recente e ancora privo di univoca definizione, non si intende unicamente l'atto del raccontare in forma narrativa, ma in alcuni campi il mero atto del raccontare, allo scopo di catturare l'attenzione e creare interesse. "In alcuni campi", si è detto: uno di questi è quello della comunicazione commerciale, all'interno del quale fare *storytelling* significa raccontare un prodotto, raccontare un'azienda, creare interesse attorno ad essi, innalzarne nel secondo caso la *awareness*[42]. In questo senso ritorna quella necessità di cui si parlava in precedenza, ma non si tratta di una necessità espressiva, bensì di una necessità comunicazione, o più propriamente *di mercato*. Si consideri inoltre che in un meccanismo di questo tipo è possibile avvenga un'interessante inversione dei ruoli: se la cosa importante è raccontare, allora è il contenuto a essere al servizio del racconto, e non il racconto ad essere al servizio del contenuto; quest'ultimo può anche avere poca importanza, ciò che conta è che se ne parli, e avrà importanza se se ne parlerà molto e bene. A riprova di quanto appena sostenuto, merita in questa sede citare la pratica del *branded content*: con questo termine si indica la creazione di con-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

tenuti di marca, vale a dire storie potenzialmente interessanti che potranno essere associate ad un brand, che magari non produce affatto dei prodotti o dei servizi direttamente correlati a quelle storie. Vi sono molti esempi a riguardo[43], quello che va sottolineato è che si tratta di un'esigenza legata al *maketing*, che a noi in questa sede interessa nel suo ruolo di *indice*. Essa infatti ci segnala che quando trattiamo il contemporaneo forse qualcosa è cambiato nel nostro rapporto con il racconto, ancora prima che nel rapporto che l'architettura ha instaurato con esso. Un ragionamento di questo tipo ci porta a chiederci se è possibile considerare l'architettura un prodotto, e se pertanto esso – in maniera tutta contemporanea – necessiti come gli altri prodotti di una quota parte di racconto, di *storytelling*, per penetrare il mercato. In certi casi mi sento di dare una risposta affermativa, al di fuori di qualsivoglia giudizio di valore sull'architettura stessa. Un esempio pertinente pare essere la pubblicazione *Yes is more*, ad opera di Bjarke Ingels, un volume che come è noto utilizza lo strumento del fumetto per fare *storytelling* attorno alla produzione dello studio BIG. Ingels è probabilmente uno dei più consapevoli comunicatori nel campo dell'architettura contemporanea, e nel libro in oggetto ci porta attraverso una sorta di "dietro le quinte" di alcuni dei suoi maggiori progetti: l'intenzione ultima non pare tuttavia essere di tipo esplicativo, in tal senso sarebbe stato più utile ed efficace avvalersi di materiali di archivio quali fotografie di modelli e schizzi, sistematizzati in abachi cronologici o diagrammi compositivi. Tuttavia Ingels non agisce in questo modo, attraverso il fumetto racconta non la produzione, ma l'attitudine progettuale, la visione del mondo e la poetica del suo studio, divertente ma poco approfondita, e certo seducente, soprattutto per coloro che di architettura hanno scarsa esperienza ma sono inclini a lasciarsi affascinare da un discorso di questo tipo: i suoi futuri clienti, ad esempio. In questo settore lo *storytelling* sta acquisendo sempre maggiore importanza, ne sono prova i corsi di scrittura dedicati che stanno nascendo negli ultimi anni. Va inoltre sottolineato come molti studi di architettura più giovani profondano notevoli energie nel campo del medesimo *storytelling*, portando avanti efficacemente un diuturno lavoro di racconto, il cui soggetto è costituito dallo loro stessa attività professionale. Ancora una volta quindi non ci troviamo di fronte ad un rapporto particolarmente profondo tra narrazione e architettura, quest'ultima sembra più considerata come una serie di eventi quotidiani nella vita di uno studio, che più di altri meritano di venire condivisi. Allo stesso tempo il racconto sembra emergere in maniera più profonda dal punto di vista compositivo in alcune esercitazioni accademiche svolte in area anglosassone: un progetto interessante in questo senso è ad esempio *The cult of the infinite*, di Isaac Barraclough, del 2010, sviluppato nell'università di Huddersfield, In questo caso il punto di partenza è costituito da un racconto di Jorge Luìs Borges, non ci troviamo quindi di fronte ad una narrazione sviluppata contemporaneamente all'architettura. Esempi positivi di architettura legata al racconto, più vicini al caso del Superstudio, si possono riconoscere nell'opera di Lebbeus Woods, autore di immagini critiche che mostrano un'attitudine profondamente narrativa, come fossero *still frame* di storie ignote ma immaginabili, simili alle visioni dei fiorentini. Non a caso è Woods un produttore di architettura in gran parte disegnata, priva della pretesa di una costruzione, e come lui ce ne sono altri.

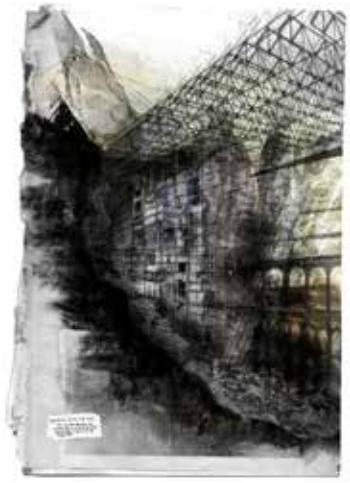


Fig. 8
Isaac Barraclough, The cult of the infinite, 2010.

Concludendo, è quello del Superstudio un caso non unico ma certamente limite, estremo anche rispetto al panorama contemporaneo, talmente estre-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

Fig. 9
Lebbeus Woods, Radical reconstruction, 1993.

mo da far divenire la narrazione l'elemento preponderante, allontanando sempre di più l'architettura. E certamente, a rileggere le *12 Città* oggi non possiamo che riconoscere in esse una poetica diametralmente opposta a quella che ha generato pratiche quali lo *storytelling* figlio di internet, tuttavia il loro apporto non si rivela privo di utilità. Perchè allo stesso tempo quello del Superstudio è anche un caso efficace: laddove essa sia ancora presente, permette all'architettura un confronto critico con tematiche che, nel caso di quelle *Città*, si sono poi rivelate di notevole attualità; ha permesso in altre parole di *intuire* questioni che in altri casi non sono state previste. L'opera del gruppo può quindi costituire un esempio operativo da affiancare alla progettazione in senso stretto, per ampliarne l'apporto critico e il risultato sul contemporaneo, naturalmente alla luce di un sistema di parametri che nel tempo è mutato. Merita quindi, almeno un po', riempire di storie le architetture che immaginiamo, prima di riempire la storia di architetture che costruiamo.

Note

[1] Superstudio è stato un gruppo di architetti fiorentino, facente capo alla cosiddetta *architettura radicale*, nato nella seconda metà del 1966 e scioltosi nel 1978, ne fecero parte Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Alessandro e Roberto Magris, Paolo Poli. Il gruppo è particolarmente conosciuto per le affascinanti immagini a fotomontaggio prodotte per illustrare i progetti, i cui più noti sono il *Monumento continuo e la Supersuperficie*.

[2] Se ne occupa in parte in tempi recenti Laura Chiesa, all'interno del volume *Space as Storyteller, Spatial Jumps in Architecture, Critical Theory, and Literature*: nel capitolo 4.1, *Fictionalizing the Extremes of Functionality*, restituisce una interessante analisi attorno alle 12 Città ideali (Chiesa 2016).

[3] Tale oggetto si declina logicamente nel caso dei gruppi che si occupano di architettura in una avversione nei confronti del Moderno e dell'International Style, tacciati di una visione eccessivamente tecnica e focalizzata sulla massa, che trascura l'uomo nella sua individualità.

[4] Faccio qui riferimento ad una lettura marxista eterodossa, che è denominatore comune di gran parte delle formazioni di Neoavanguardia europee, soprattutto italiane: capitale e contraddizione vengono visti l'uno come la causa dell'altra, e caratteristica del capitalismo è la repressione di questa crisi che esso stesso costantemente crea, una repressione che si configura come la trasformazione di qualsiasi voce di dissenso – di avanguardia – in qualcosa di inoffensivo e spesso utile alla sopravvivenza e al

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

perfezionamento del sistema.

[5] Secondo libro di *Utopia* di Thomas More, del 1516, è la descrizione del viaggio compiuto dal protagonista verso una società ideale, configurata come un'isola lontana, caratterizzata da principi, norme e prassi politico-sociali positive, ideali, differenti da quelle dell'Inghilterra coeva.

[6] Il tema è affrontato approfonditamente in Italia da Umberto Eco, che all'epoca insegna proprio a Firenze ed è professore di alcuni tra i protagonisti dell'architettura radicale (il grppo UFO ad esempio), ma l'opera più nota in questo senso è sicuramente *The medium is the message* (McLuhan 1967).

[7] È proprio grazie a queste riviste autoprodotte che il Superstudio inizia a muovere i primi passi e a definire la propria poetica: è Adolfo Natalini che, facendo la spola per motivi personali tra Firenze e Londra, porta in facoltà i primi numeri di *Archigram*; l'editoria indipendente di architettura dell'epoca è stata nell'ultimo decennio sistematizzata e analizzata grazie alla serie di mostre ed eventi denominata *Clip, Stamp, Fold*, poi conversa nell'omonima pubblicazione (Buckley e Colomina 2010).

[8] Sarà soprattutto *Casabella* a dare voce al Superstudio e all'*architettura radicale,* contribuendone in larga parte alla notorietà: Alessandro Mendini diviene direttore della testata nel 1970, segnando un deciso cambio di rotta, per poi abbandonare il ruolo nel 1976. da quel momento in poi la presenza delle avanguardie sulle pagine della rivista sarà grandemente ridimensionata.

[9] Non si può non menzionare il progetto della città situazionista, quella New Babylon per lungo tempo disegnata da Constant, una metropoli globale incentrata sul nomadismo come condizione perenne e sul gioco come principale attività della vita. Le sue rappresentazioni sono intrise di una dimensione narrativa che è tipica dei Situazionisti, paiono spesso delle ispirazioni in forma di carta geografica per un racconto ancora da scrivere.

[10] Ad esempio: Adolfo Natalini è focalizzato maggiormente all'arte, Cristiano Toraldo di Francia ha una formazione scientifica – è figlio di un noto docente – e si interessa di fotografia, Gian Piero Frassinelli si occupa di antropologia.

[11] È Gian Piero Frassinelli a dirlo a Gabriele Mastrigli in un'intervista, e lo stesso Frassinelli me lo ha confermato in un'intervista da me tenuta nel 2016, nella quale abbiamo largamente conversato di fantascienza (Mastrigli 2015).

[12] *Domus* 479, ottobre 1969, pp 39-40.

[13] Il cubo è un solido ricorrente nella poetica del gruppo, al quale il gruppo affida significati contrastanti: esso rappresenta in alcuni casi la pace data da una composizione senza sforzo, di pura ragione, in altri l'aberrazione dello stesso meccanismo mentale e compositivo, e si riflette nella persistenza di due edifici di riferiment per i fiorenitini, quali la Kaa'ba e il Vertical Assembly Building della NASA.

[14] «1. Una tavola sinottica da usare come mappa per il facile orientamento: 1) cubo, 2) arcobaleno, 3) nuvola, 4) ziggurat, 5) onda

2. Bollettino meteorologico ascoltato alla partenza con alcuni fenomeni facilmente prevedibili: tra le nuvole un cubo, un parallelepipedo, un parallelepipedo super, un arcobaleno a zig-zag.

3-7. Prime prese di contatto con la geografia locale: natura naturans e natura naturata, hardware/software, esprit de géométrie e esprit de finesse. Il duro e il morbido. Alcune apparizioni significative.

8-11. Uno strano caso. Osservando un cubo appena liberato dalle cinghiature esterne si assiste al suo sdoppiarsi, quadruplicarsi ecc e i pezzi se ne vanno per conto loro portando con sé i ricordi della loro origine.

12-13. Due storie d'amore <tra i molti casi d'attrazione reciproca. Due elementi simili possono esser legati da un elemento dissimile (o da più elementi dissimili). Il problema dei collegamenti, particolarmente sentito nelle «regioni della ragione», può trovar soluzione solo con un intervento dall'alto richiamato da una precisa volontà della base.>

14. Un oggetto volante immobile ed identificabile.

15-21. Un viaggio in auto in un museo drive-in dell'architettura

22. Un souvenir allegorico: «nella prospettiva storica la ragione domina tutto».

23. Una foto ricordo coi compagni di viaggio.

24. Un viaggio in aereo con un atterraggio pericoloso tra i pilastri della saggezza.

25. Radiose prospettive.

26. Un difficile passaggio attraverso gli specchi ».

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

[15] Pubblicato in Elementi: quaderni di studi – notizie ricerche, 2, 1972: «Istogrammi. In quegli anni poi divenne molto chiaro che continuare a disegnare mobili, oggetti e simili casalinghe decorazioni non era la soluzione dei problemi dell'abitare (…) Preparammo un catalogo di diagrammi tridimensionali non-continui, un catalogo d'istogrammi d'architettura con riferimento a un reticolo trasportabile in aree o scale diverse per l'edificazione di una natura serena e immobile in cui finalmente riconoscersi. (…) La superficie di tali istogrammi era omogenea ed isotropa; ogni Problema spaziale ed ogni problema di sensibilità essendo accuratamente stato rimosso. Gli istogrammi si chiamavano anche Le Tombe degli Architetti.»

[16] In questa fase è riconoscibile quell'influsso degli Archigram già menzionato in precedenza, unitamente a quanto prodotto nel corso tenuto nel 1966-67 all'università di Firenze dal professor Leonardo Savioli, di cui Natalini sarà assistente, dedicato alla realizzazione di uno "spazio di coinvolgimento": gli studenti sono chiamati a progettare un *piper*, un luogo dove tenere feste e dedicarsi alla libera espressione. Recentemente questo tema è stato approfondito in una pubblicazione dedicata (Piccardo 2016).

[17] Riassumendo, potremmo indicare con architettura *non fisica* la visione di un'architettura come esercizio mentale e critico, lontano dalle dimensioni di costruzione e costruibilità; il *disegno unico* è l'anelito alla riduzione dell'architettura ad un solo gesto puro e definitivo, finalmente risolutivo e creatore di pace nell'animo inquieto dell'Uomo: massima espressione ne sarà il Monumento continuo;

[18] Il progetto viene realizzato per l'edizione del 1969 di Trigon, ossia la biennale tri-nazionale di Graz, appuntamento che avrà un importante ruolo nelle vicende del gruppo, poiché permetterà il contatto con il florido ambiente dell'avanguardia austriaca, uno degli scenari più importanti dell'epoca, che annovera tra i partecipanti figure come Hans Hollein, Haus Rucker Co, Walter Pichler, Raimund Abraham.

[19] *Domus* 481, dicembre 1969, pp 49-54.

[20] «(…) e in mezzo a questo mondo di foreste montagne case di gnomi (…) c'è Graz (…) e nello Stadpark c'è questa costruzione, la Kunstlerhaus, (…) e dalla galleria ora sbuzzano fuori tre condotti rettangolari, uno verde, uno rosso, uno blu, col dentro buio (…) e di questo enigmatico monumento continuo (…) abbiamo presentato alcune foto a caso, abbastanza cartolinesche e quindi inquietanti (...)».

[21] In maniera in parte analoga a quanto asserito in precedenza per la figura del cubo, è per il gruppo la linea retta un altro simbolo ed espressione di razionalità assoluta, nello stesso tempo pacifica ed inquietante, un elemento ricorrente riconoscibile in molti progetti. Essa si pone spesso come processo mentale reso fisico attraverso l'architettura, all'interno degli *Atti fondamentali* si parlerà ad esempio della griglia di meridiani e paralleli resa reale, all'interno del capitolo *Morte*: «(…) All'intersezione di queste due linee (presumibilmente la fisicizzazione di meridiani e paralleli passanti per il punto) si trovava un edificio neoclassico, stranamente spaesato in quel deserto cartesiano. (...)».

[22] Il libro esce in concomitanza con una mostra antologica, la più completa finora, tenutasi al MAXXI di Roma dal 21 aprile al 4 settembre 2016 (Mastrigli 2016).

[23] Nel 1972 si tiene in fatti la fondamentale mostra *Italy: the new domestic landscape*, curata da Emilo Ambasz, che vede presenti tutti i maggiori protagonisti del design italiano dell'epoca. Da un lato l'evento è di importanza cruciale poiché cementa la fama e il valore di molte delle personalità coinvolte, dall'altro tuttavia condanna le figure più antagoniste ad un ben preciso ruolo all'interno del sistema, spegnendone la carica di avanguardia; nello stesso tempo è in atto la condanna delle avanguardie stesse da parte di eminenti figure della critica italiana, su tutte Manfredo Tafuri. Casabella pubblica estratti dagli *Atti* nei numeri dal 366 al 381, da giugno 1972 a settembre 1973. Il catalogo della mostra al MoMA è disponibile per la consultazione all'indirizzo www.moma.org/documents/moma_catalogue_1783_300062429.pdf

[24] Il titolo inglese completo è *Supersurface: an alternative model of life on earth*.

[25] «La montagna lontana – Guarda quella montagna lontana... cosa vedi? E quello il luogo dove andare? o è solo il limite di abilità ottimale? È l'uno e l'altro poiché non esiste più contraddizione, è solo un vaso di complementarità. Così pensava un'Alice assai adulta saltando la sua corda, molto lentamente. senza però né caldo né fatica. L'accampamento – Uno sta dove gli pare, portandoci tutta la tribù o la famiglia. Non c'è nessun bisogno di ripari, poiché le condizioni climatiche e i meccanismi corporei di termoregolazione sono stati modificati così da garantire un comfort totale. Tutt'al più si fa in riparo per gioco, per giocare alla casa, anzi per giocare all'architettura.

(...) Il nomadismo diviene la condizione permanente: i movimenti degli individui e dei gruppi reagiscono tra di loro creando correnti continue. (…)».

[26] «Cosa faremo – Staremo in silenzio ad ascoltare il nostro corpo, sentiremo il rumore del sangue nelle orecchie, i leggeri scricchiolii delle giunture o dei denti, esamineremo la grana della pelle, i disegni dei peli e dei capelli. Ascolteremo il nostro cuore e il nostro respiro. Ci guarderemo vivere. Eseguiremo complicatissime acrobazie muscolari. Eseguiremo complicatissime acrobazie mentali. (...) Riusciremo a creare e trasmettere visioni e immagini, forse anche a far muovere piccoli oggetti per gioco. Faremo giochi bellissimi, giochi d'abilità e d'amore. (…) Andremo in luoghi lontani solo per guardarli (…)».

[27] «(…) al nostro avvicinarsi aprì gli occhi e disse: "lo sono il capo dei costruttori, io sono colui che chiamano architetto. Aprimmo all'inizio una radura nella foresta e vi costruimmo l'edificio di acciaio con le pareti di specchio, ma la nostra immagine riflessa ci sconvolse e così ci ritirammo all'interno e costruimmo il cedevole edificio di tende. Ma le sue pareti erano inafferrabili, e non c'era punto cui appoggiarsi. Costruimmo così all'interno l'edificio in pietra lavorata con tutta la nostra arte. Esso esaurì le nostre forze e ci lasciò sgomenti per la sua bellezza. Cosi cercammo di ritrovare noi stessi attraverso l'uso delle nostre mani, e all'interno costruimmo la cupola di umile fango e canne in cui vivemmo. Una galleria scavata nel suolo ci portava all'esterno, alla foresta da cui ricevevamo frutta radici e piccoli animali. Mai una volta guardammo gli edifici da noi costruiti. Poi tutti sono tornati alla foresta. E io ormai me ne sto sdraiato sulla terra, in un punto che ricordo essere il centro degli edifici concentrici e attendo. Ma i costruttori sono fuggiti nella foresta ormai da lungo tempo, e da lungo tempo attendo l'abitatore cui la fabbrica era destinata. Di lui ho perso la memoria e il nome, ma era un uomo potente che apprezzava la bellezza." (…) ».

[28] È qui chiaramente rintracciabile il lavoro di redazione di Gian Piero Frassinelli, figura che come detto si mostra interessata a tematiche antropologiche e ha una spiccata tendenza all'accumulo e alla catalogazione, come lui stesso confessa a Gabriele Mastrigli nella già citata intervista (Mastrigli 2015).

[29] «Giunti che fummo fuori della città, si presentò ai nostri occhi un grande spiazzo uniformemente lastricato, diviso a grandi riquadri da sottili fessure. Questa specie di piazza si stendeva a perdita d'occhio: se ne intravedevano i limiti, o meglio se ne immaginavano i limiti, ove iniziava un'alta vegetazione da un lato, rilievi collinari dall'altro, e le prime costruzioni periferiche dagli altri due. (…) La superficie era perfettamente piana, e si poteva intuire che i riquadri erano orientati secondo i punti cardinali. Una piccola placca in bronzo all'incrocio di due delle fessure, all'incirca nel centro dello spiazzo, portava incise le coordinate astronomiche del punto. (…) Dalla mia destra vidi arrivare un gruppo di persone, normalmente vestite, che attraversavano il lastricato dirigendosi all'edificio. (…)».

[30] «H. Momento di immissione del cadavere e suo primo ciclo di restituzione. Il cadavere viene immerso in pozzi dislocati in vari luoghi. Tali pozzi (…) hanno la doppia funzione di trasformare il cadavere in energia e in memoria. (...) I pozzi costituiscono anche l'elemento immagazzinatore delle memorie. (...) Le loro bocche sono unità periferiche di un calcolatore. Diversi calcolatori sono collegati tra loro per mezzo di satelliti ritrasmettitori. L'accesso alle memorie immagazzinate avviene attraverso le capsule della memoria, terminali individuali di cui tutti i viventi sono forniti. Ogni bocca di pozzo è l'unico esempio di memoria architettonica e del cerimoniale tradizionale. (…) M. La memoria come elemento cosmico. Tutta l'energia-memoria è ritrasmessa dai satelliti. (…)».

[31] Lo studio ha partecipato al concorso nel 1971, allegando una relazione tecnica molto simile a parti del racconto appena analizzato.

[32] È questo il nome con cui il documento è comunemente noto in ambito italiano, esso è stato edito inizialmente incompleto sul numero 12 di *AD Architectural Design* del dicembre 1971 a titolo *Twelve cautionary tales for christmas, premonitions of the mystical rebirth of urbanism*, poi su *Casabella* 361, gennaio 1972, a titolo *Premonizioni della parusia urbanistica*, completo anche delle immagini a colori, assenti nella versione inglese.

[33] È l'autore stesso a definirla tale: non c'è un pensiero ordinato alla base del documento, ma un procedere dettato da ispirazioni successive, tanto che le città sono disposte in ordine cronologico di scrittura.

[34] Il termine *distopia* è stato coniato dal filosofo inglese John Stuart Mill e indica

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

un'utopia al contrario, vale a dire la prefigurazione di un futuro negativo come risultato di principi del presente ritenuti negativi. Ai tempi il gruppo fiorentino non conosce questa parola, e usa preferibilmente il termine *antiutopia*.

[35] Nell'intervista che ho avuto modo di tenere con Gian Piero Frassinelli, egli mi ha riferito che nel caso degli *Atti* si era partiti dalle immagini, costruendoci poi delle narrazioni attorno, proprio alla luce delle difficoltà pratiche riscontrate nel procedere in maniera opposta nel caso delle *12 Città*.

[36] Il mio percorso dottorale si è configurato come una ricerca attorno alle *12 Città ideali*, all'interno della quale il documento è stato analizzato in maniera multidisciplinare cercando di ricostruirne tematiche, poetiche e affinità, sia dal punto di vista testuale che grafico.

[37] Intendo qui tale termine nell'accezione elaborata dalla filosofia negli stessi anni in cui sono state redatte le *12 Città*, laddove si intende per dispositivo un meccanismo progettato per indurre un preciso comportamento. Ne è esempio molto efficace il Panopticon di Jeremy Bentham nella lettura fatta da Michel Foucault all'interno di *Sorvegliare e Punire* (Foucault 1975).

[38] «(…) Ogni cella ha quindi due pareti opposte confinanti con l'esterno; le pareti di ogni cella sono di materiale opaco ma permeabile all'aria, rigide ma soffici. La parete orientata a Nord (o se questa è confinante con l'esterno, quella orientata ad Ovest) è capace di emettere immagini tridimensionali, suoni ed odori. (…) è però il soffitto la parte essenziale della cella; esso è costituito da un unico schermo ricettore di impulsi cerebrali. In ogni cella alloggia un individuo i cui impulsi cerebrali sono continuamente captati dal pannello e ritrasmessi all'analizzatore elettronico unico, le cui complesse apparecchiature sono raccolte al sommo dell'edificio sotto una volta continua semicilindrica; l'analizzatore seleziona, compara e media i desideri dei singoli programmando attimo per attimo la vita di tutta la città mediante la parete emittente (…) Capita a volte che qualcuno si lasci prendere da assurdi pensieri di ribellione contro la vita perfetta ed eterna che gli viene concessa. La prima volta l'analizzatore ignora il crimine, ma se esso si ripete la città decide di rifiutare lo spazio vitale a colui che se ne mostra tanto indegno. Il pannello del soffitto si abbassa con una forza di duemila tonnellate fino a congiungersi al pavimento. (…)».

[39] È qui inteso soprattutto il fallimento dei moti del 1968, come riportatomi da Gian Piero Frassinelli nell'intervista che ho tenuta con lui.

[40] Il conformismo è preso di mira in molte città, tuttavia è nella *Città dell'ordine* che riconosciamo la critica più aspra: in essa gli abitanti vengono sostituiti con robot ubbidienti, membri efficaci e privi di personalità di un mondo ordinatissimo. Le gerarchie e la scalata sociale sono al centro della *Città cono a gradoni*, una megastruttura isolata che è rappresentazione della gerarchia stessa, nella quale chi sta più in alto domina chi si trova ai livelli inferiori, attanagliato dall'eterno desiderio di elevarsi, per ottenere meno doveri e più benefici. Il lavoro alienante è affrontato nella *Città nastro a produzione continua*, un nucleo urbano in continuo decadimento e in continua nuova edificazione, all'interno del quale la popolazione lavora continuamente per potersi permettere una nuova casa. Simili tematiche sono presenti anche nella *Ville machine habitée*. Il divertimento immorale, visto come valvola di sfogo violenta è tematica centrale del racconto della *Barnum jr city*, un parco dei divertimenti virtuale in forma di città, nel quale è possibile, pagando il dovuto, lasciarsi andare impunemente a qualsiasi nefandezza. La finzione compare all'interno della *Città delle case splendide*, un sistema di abitazioni progettate per dare alla collettività un'immagine dei proprietari che è quella che i proprietari stessi desiderano, lontana dal loro essere reale, dalla loro identità.

[41] Oltre al noto progetto del 1972 *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, merita menzione *The city of the captive globe*, sempre del 1972, elaborato dalla forte connotazione narrativa, all'interno del quale è possibile riconoscere peraltro riferimenti agli *Istogrammi* del Superstudio.

[42] Vale a dire, in maniera semplicistica, la *consapevolezza* che il consumatore ha della marca stessa, e non dei suoi prodotti: come la marca si pone rispetto a tematiche ampie quali il lavoro, l'etica, la vita, le altre marche. Si tratta di un tema molto importante per quanto concerne il *marketing* contemporaneo.

[43] Di cui quello di riferimento è sicuramente Red Bull, una notissima azienda di energy drink che è anche produttrice di un ampio universo di contenuti, raccontati con efficacia su numerose piattaforme differenti.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/169

Bibliografia

ANGELIDAKIS A., PIZZIGONI V. e SCELSI V. (2015) – *Super Superstudio,* Silvana, Milano.

BONSIGNORE P. e SASSOON J. (2014) – *Branded Content*, Franco Angeli, Milano.

BRANZI A. (2014) – *Una Generazione Esagerata,* Baldini & Castoldi, Milano.

BUCKLEY C. e COLOMINA B. (a cura di) (2010) – *Clip Stamp Fold,* Actar, Barcellona.

CHIESA.L (2016) – *Space as Storyteller*, Northwestern University press, Evanston.

de FLEGO G. (2016) – *La Fine Della Storia. Utopia Critica Nelle 12 Città Ideali Di Superstudio.* Tesi di dottorato, DICAR, Università di Trieste.

FOUCAULT M. (1975) – *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris.

GARGIANI R. e LAMPARIELLO B. (2010) – *Superstudio,* Laterza, Bari.

GHIDONI M. (a cura di) (2016) – *Fundamental Acts*, A+M Bookstore, Milano.

INGELS B. (2010) – *Yes is More*, Taschen, Koln.

KAUFMANN E. (1979) – *Tre Architetti Rivoluzionari*, Franco Angeli, Milano.

LANG P. e MENKING W. (2003) – *Superstudio Life Without Objects,* Skira, Milano.

LAMPARIELLO B. (2016) – *Il "discorso per immagini" di Superstudio: dal Monumento Continuo alla Supersuperficie, 1968-1971*, ArcHistor, 5, 106-137

MASTRIGLI G. (2015) – *La Vita Segreta del Monumento Continuo,* Quodlibet, Macerata.

MASTRIGLI G. (a cura di) (2016) – *Superstudio Opere 1966-1978,* Quodlibet, Macerata.

MC LUHAN M. (1967) – *The medium is the message*, Penguin, London.

ORNELLA M. (2015) – *9999. An Alternative To One-Way Architecture,* Plug in, Busalla.

PICCARDO E. e WOLF A. (2014) – *Beyond Environment,* Plug in, Busalla.

PICCARDO E. (a cura di) (2016) – *Radical Pipers,* Plug in, Busalla.
ROUILLARD D. (2004) – *Superarchitecture,* La Villette, Parigi.

WIGLEY M. (1998) – *Constant's New Babylon*, 010, Rotterdam.

Giovanni de Flego (Trieste, 1982), ha conseguito un dottorato di ricerca in composizione architettonica nel 2015 con una ricerca sulle 12 Città ideali del Superstudio. Lavora nel campo della comunicazione e collabora con l'Università degli Studi di Trieste, si dedica alle arti visive e alla musica.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/196

Gregorio Froio

Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi

Abstract
Il rapporto fra architettura e narrazione è un tema ampiamente dibattuto nella contemporaneità. Alla base di possibili intrecci tematici tra discipline apparentemente così distanti vi sono una serie di nodi non ancora del tutto risolti. In particolare la dimensione spettacolare, che ha travolto ogni ambito dei saperi, pone il problema di un continuo ripensamento e adattamento del fare artistico (e dunque architettonico). Soprattutto in rapporto al tema della comunicazione si nota, oramai da tempo, questo paradosso: fra narratività dei linguaggi e istantaneità mediatica il corto-circuito concettuale (e temporale) genera ambiguità interpretative. Fra le forme comunicative più efficaci quella dell'immagine riveste un ruolo sempre più persuasivo oltre che pervasivo. Quali forme di narrazione reggono questa accellerazione comunicativa senza precedenti? Che ruolo ha oggi la scrittura? In che misura l'architettura può misurarsi con la dimensione narrativa e immaginifica del racconto?

Parole Chiave
Autonarrazione — Sedimentazione — Fiabesco

Introduzione

Ciò che lega la narrazione alla scrittura (letteraria, artistica, architettonica, ecc.,), il rapporto, in particolare, fra la prima e l'architettura è stato variamente indagato e discusso da vari autori.
Roland Barthes ha indagato lo stretto rapporto fra romanzo e storia. Il legame che li accomuna, per entrambi, implica «la costruzione di un universo autarchico, capace di fabbricarsi le proprie dimensioni e i propri limiti, e disporvi il proprio Tempo, Spazio, popolazione, la propria collezione di oggetti e i propri miti»[1] Ovviamente il legame sotteso è la definizione di un mondo letterario basato sull'individuazione di un linguaggio o (a un livello più profondo e personale) di una *scrittura*.
Che cos'è allora questa scrittura che è alla base di ogni forma narrativa, di ogni narrazione?
Al di là dello stile e della lingua, in quanto oggetti (le cose del fare letterario), la scrittura, in quanto funzione, è definita come «il rapporto tra creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della storia» (Barthes 1953). In questa finalità sociale risiede la sua natura intrinseca di compromesso: fra scelta (libertà) e tradizione (ricordo).
La scrittura come processo narrativo porta in sé una componente di temporalità: un processo che si dispiega tramite tempi, sequenze, ritmi, pause. Racconto, tempo, *memoria*: la circolarità fra le prime due diviene inscindibile secondo Paul Ricoeur. In *Tempo e racconto* (1983) egli distingue tre fasi: nella prefigurazione il racconto necessita di un'azione e di un mondo (simbolico e temporale) entro cui svolgersi; nella seconda fase, di configu-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/196

Fig. 1
Vista delle Mure esterne con "La Grande Madre" (Fotografia di Matteo Benedetti, 2012).

razione, più propriamente compositiva, si intrecciano contenuti sedimentati (norme e forme tramandate) e innovazione; in ultimo, nella rifigurazione, il racconto si offre come strumento di decifrazione e di interpretazione del mondo (Rocca, 2008).
In un altro testo dal titolo *Architettura e narratività*, Ricoeur riduce progressivamente la distanza che intercorre fra il racconto (il linguaggio dei segni parlati e scritti) e l'architettura (il linguaggio dei materiali, delle forme del costruire) proponendo la distinzione fra il tempo raccontato e lo spazio costruito. In questo raccordo fra spazialità del racconto e temporalità del progetto architettonico il fare narrativo implica la creazione di un nuovo, l'inedito. In tal senso «ogni composizione narrativa dà vita a una storia che possiamo definire fittizia in senso lato, e che include anche il racconto storico nella misura in cui si tratta di una composizione verbale distinta dagli avvenimenti effettivamente accaduti, una *story* distinta dalla *history* reale»[2]. La categoria dell'*intreccio* implica un'operazione riflessiva in cui il tempo interviene due volte, come tempo del racconto e tempo del raccontare. In analogia, nella configurazione dello spazio architettonico l'atto del costruire include la dimensione temporale. Il nuovo edificio diviene *memoria pietrificata* della costruzione: il tempo incorporato nello spazio. I segni inscritti - nel senso di iscrizione - portano all'interno dello spazio l'atto del racconto assicurandone la durata: allo stesso modo la durezza del materiale conferisce durata al costruito.
Il carattere di *testualità* insito nella materia di un singolo edificio si trasferisce in rapporto alla città in termini di *sedimentazione* dello spazio letterario: «come il racconto ha il suo equivalente nell'edificio, il fenomeno di intertestualità corrisponde in tal senso all'insieme di edifici esistenti che contestualizzano la nuova costruzione. (...). Si tratta della storicità dell'atto stesso di inscrivere un nuovo edificio in uno spazio già costruito che coincide largamente con il meccanismo di nascita della città» (Ricoeur 1996)[3].

Narrazioni autobiografiche

Il concetto di narrazione in architettura si inscrive in una serie di riflessioni teoriche ampiamente dibattute nel corso degli scorsi decenni, in un denso rimando tematico fra letteratura, arte, cinema, architettura, urbanistica. Occorre nel nostro caso distinguere fra analisi e narrazioni propriamente dette. Mentre le prime si contraddistinguono per un carattere scientifico, per un utilizzo di modelli basati sulla descrizione e analisi di dati ecc., le narrazioni architettoniche (e più propriamente quelle urbane) hanno un carattere immaginifico che li riporta sulla sfera del racconto. In tale senso esse implicano «un'operazione collettiva prolungata nel tempo che ha come obbiettivo, non consapevole ma indiretto, ancorché perseguito con coerenza, la creazione di un vero e proprio *epos*» (Purini 2007)[4].
Se ciò è vero in rapporto principalmente alla città possiamo trasferire questo discorso ad architetture singole il cui carattere peculiare trasferisce la dimensione narrativa in una sfera autoriflessiva e personale.
Abbiamo parlato, in un altro scritto, di Villa Adriana e del suo essere, come taluni hanno messo in evidenza, una narrazione di ricordi (Semerani 1991) come anche una collezione di memorie dell'imperatore Adriano (Ungers 1979). La struttura compositiva, dal tracciato aperto e non finito (Malfona 2012), la disposizione a padiglioni dei singoli edifici che la compongono, paratattica secondo alcuni autori (MacDonald e Pinto 1997), ipotattica secondo altri (Caliari 2013), definiscono i tratti narrativi di un *exemplum* storico la cui potenza evocatrice stupisce ancora oggi, in un moltiplicarsi

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/196

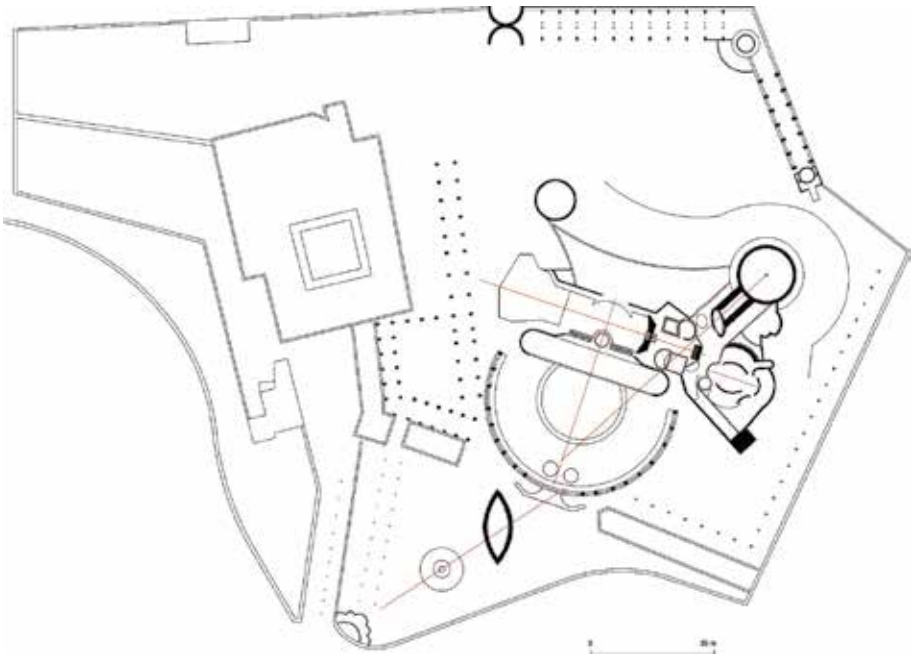


Fig. 2
Schema planimetrico della Scarzuola (Disegno dell'autore, 2012)

di nessi interpretativi e rimandi ad altre architetture di ogni epoca.
Un esempio di architettura narrativa ci viene fornito dalla residenza personale di Tomaso Buzzi, la *Scarzuola*. Buzzi la costruisce dalla fine degli anni cinquanta fino alla morte (avventa nel 1981) incorporando le preesistenze storiche in un progetto unitario[4]. A ben vedere per il modo di operare (proprio dell'architetto milanese) restano poche e schematiche planimetrie dell'impianto d'insieme. Da queste e altre ricostruzioni è possibile individuare una trama di temi architettonici e letterari, simbolici e religiosi che il tempo e la mano dell'architetto hanno tenuto insieme.
Se la tipologia di villa inserita in un contesto naturale richiama, nelle intenzioni dell'autore, quella delle antiche ville extraurbane romane (e fra queste la villa adrianea a Tivoli) i riferimenti sono molteplici: i giardini di bizzarrie architettoniche tipiche dei giardini all'inglese, ma anche quelli all'italiana, da Villa D'Este alla villa di Bomarzio; le citazioni dei settecenteschi progetti fantastici di Ledoux; i giardini *esoterici* costruiti in Europa fra Settecento e Ottocento[6]. Ma pensiamo anche alle descrizioni letterarie delle ville descritte da Plinio il Giovane che Buzzi ben conosceva.
Ma in cosa si esplica effettivamente il carattere narrativo di questa opera? Racconto. La Scarzuola racconta una storia, quella del suo autore, delle sue impressioni personali e di una visione del mondo: è una collezione di ricordi, di echi, suggestioni. Ma è anche *racconto nel racconto* dei suoi scritti, delle memorie di diario. Vi è un rimando continuo fra costruzione e descrizione e viceversa. Un memoriale autobiografico, in forma di museo in *plein air*:

> Ho raccontato sere fa, in società, delle mie costruzioni nel giardino alla Scarzuola, paragonandomi, per celia, all'emigrante che, ritornato in patria, si costruisce, secondo dei paesi stranieri in cui ha soggiornato e i gusti dei tempi, lo chalet svizzero, l'isba russa, la pagoda cinese o il padiglione arabo o il giardinetto giapponese; o all'estremo opposto, al modo con cui l'imperatore Adriano, nella villa di Tivoli, ha riunito, in un solo luogo la valle di Tempe, il canopeo, ecc. ecc., in costruzioni che gli ricordavano i paesi dove aveva soggiornato e che gli erano cari: a metà distanza potrei porre quegli ambasciatori che hanno riunito nelle loro case porcellane e icone russe, bronzi e lacchè cinesi, stampe giapponesi, sculture maya e messicane o peruviane, totem africani[7].

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/196

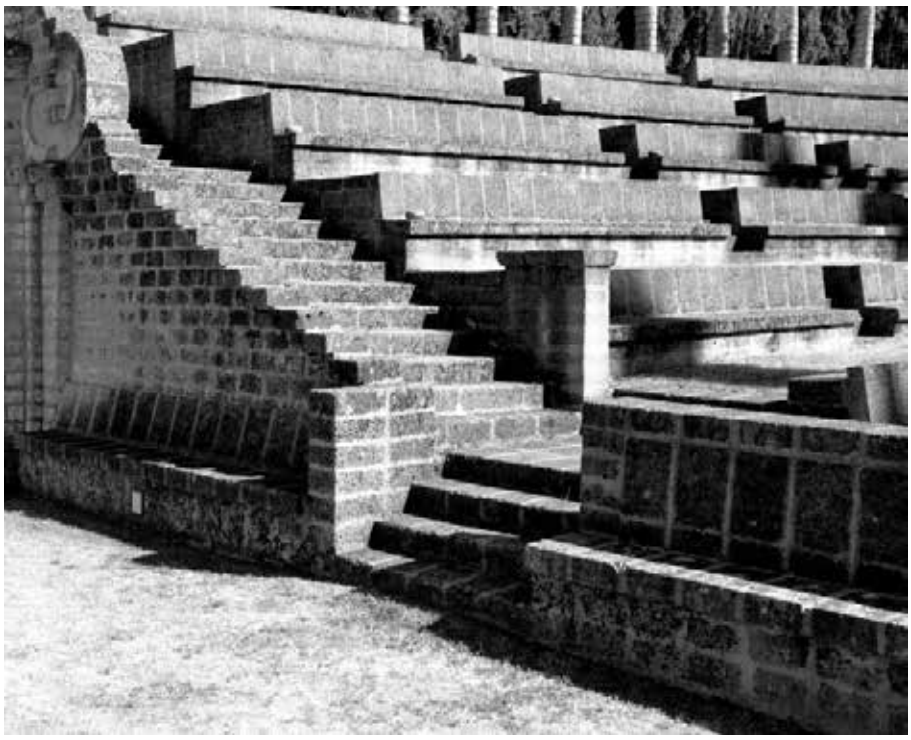


Fig. 3
Le gradonate in tufo del Teatrum Mundi (Fotografia di Matteo Benedetti, 2012)

Teatro. La Scarzuola può essere davvero letta come una opera testuale: i riferimenti letterari sono in alcuni casi evidenti se non addirittura espliciti. Pensiamo al riferimento costante all'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna l'oscuro e misterioso testo di età umanista che Buzzi ha attentamente studiato attingendo sia alla complessa simbologia delle illustrazioni che alla trama misteriosa e iniziatica[8]. Ma è anche e soprattutto un'opera teatrale, che mette in scena le visioni e i sogni e le ossessioni del suo autore narratore[9]. Una fantasia pietrificata, come è stata definita[10], in cui la materia e di conseguenza i materiali usati diventano espressione del tempo che scorre.
Il Tempo. La dimensione temporale è un'altra delle chiavi di lettura di questa architettura: tale nesso diventa evidente nelle citazioni di altre architetture (nelle miniaturizzazioni di stampo archeologico) e nell'idea di non finito, ma anche, e in maniera più propriamente compositiva, nella sequenza di spazi concatenati fra loro: la sequenza delle porte, varchi metafisici assorti in una luce dechirichiana; il dettaglio delle scale in tufo che salgono accanto al teatrum mundi; il valore evocativo della colonna, riproposto nell'atrio della Torre di Babele o come architettura ruderizzata, citazione colta del giardino del Desert de Retz; lo spazio compresso e adrianeo del Ninfeo; la sensualità della figura femminile inserita come quinta e come portale; i piccoli padiglioni che presidiano gli angoli del giardino quali custodi di apparizioni silenziose. E ancora: il *Teatrum Mundi* con il Teatro dell'Arnia, La camera dell'Occhio e l'Acropoli; il Ninfeo di Diana e Atteone nella parte sottostante la scena centrale; il Teatro acquatico o delle Naumachie; il Tempio di Apollo con il cipresso sacro; la Torre di babele; il Teatro dell'Infinito, del Non finito e del Corpo umano. In questa sedimentazione fitta di temi e di Nomi si costruisce un intreccio narrativo con i sui ritmi, pause, percorsi, punti di sosta e di arrivo[11].

Dimensione fiabesca. Legata all'idea di tempo, nel senso di un essere al di fuori di esso e della storia (e dunque in una *dimensione antistorica*) quella della fiaba lega insieme, in una sorta di giardino incantato, i temi

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/196

sopra esposti. Il contenitore-contenuto rivela la trama nascosta: quella del Narratore Poliphilo/Buzzi alla ricerca della sua Bella (Polia/Saggezza) diventa ricerca del come l'architettura comunica se stessa. In questa forma di autonarrazione i contenuti si autogenerano dall'interno in una incessante proliferazione semantica[12].

L'occhio dell'architetto (e del suo sguardo sul mondo) diventa infine esso stesso una forma di narrazione, sequenza seriale che riprende le forme e i suoi materiali con fare sapiente. Protagonista di questa indagine resta, in ultimo, l'idea del *Tempo*, un tempo assorto, *meditativo* che l'architettura (e i suoi materiali) incorpora in se quale elemento segreto, carico di mistero.

Note

[1] Barthes R. (1982), *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, p.23.

[2] Ricoeur P. *Architettura e narratività*, in: Rocca E. (2008), *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna, p.241.

[3] Una seconda tesi, in antitesi con quella di Ricoeur, è quella indagata da Jean-François Lyotard: la frattura e la crisi del racconto nella modernità si riflette in un "indebolimento" della narratività post-moderna e di un ripensamento in chiave escatologica del progetto architettonico (Riva 2017).

[4] La sfera narrativa ha un forte legame dunque con la rappresentazione immaginifica della città e il racconto tramite immagini: queste ultime trasferiscono istantaneamente le sfere dei desideri collettivi di un popolo. La città come testo o ipertesto ha ispirato potentemente la narrativa novecentesca: le descrizioni urbane in *Manhattan Transfer* di John Dos Passos, quelle di Jack Kerouac in *On the road, Cosmopolis* di Don de Lillo.

[5] La Scarzuola si trova in Umbria e più precisamente a Montegabbione (in provincia di Terni) nel luogo in cui, secondo la tradizione, san Francesco pose le basi di un piccolo convento e una chiesa. Il nome sembra derivare dalla parola 'scarza' una pianta acquatica locale con la quale il santo si costruì una piccola capanna presso il giardino del convento.

[6] Cfr. Cazzato, V., Fagiolo M. e Giusti M.A., (2002). *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia, Italia Settentrionale, Umbria e Marche,* Electa, Milano.

[7] Tomaso Buzzi, *Lettere pensieri appunti 1937-1979*, a cura di Enrico Fenzi, Silvana Editoriale, Milano 2000, p.60-61 (12/1/1967).

[8] Cfr. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione anastatica a cura di Ariani M. e Gabriele M. (1998). 2 voll., Adelfi, Milano.

[9] *«Perchè ho scelto l'architettura teatrale, moltiplicando i teatri (esterni e interni)? Per una mia vocazione teatrale che non è stata mai sviluppata per la nequizia dei tempi (...). E poi perché era il vero modo, l'unico legittimo in architettura, per ispirarsi, riprendere, riecheggiare forme del passato, modi di espressione, uso di materiali, manierismi ecc., senza cadere nel pericolo delle ricostruzioni: per dar libertà alla fantasia (anche surrealistica: ma non quella nella pittura e nella scultura), ma solidificandola, pietrificandola».* Ivi, p.63.

[10] Bisi L. (1986) , "Tomaso Buzzi: sogni di pietra". Eupalino, II, 6, pp.49-55.

[11] Sull'argomento vedi: Cassani A. (2004), "L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi". Casabella, 723 (maggio-giugno), pp.62-87 ma anche: Mantovani S. (2004), "La Scarzuola, ovvero opera Classica, medievale, manieristica, e anche, perché no, decadente". Quaderni della Rivista Ricerche per la progettazione del paesaggio. n 1, vol.3 (settembre-dicembre), pp.61-71.

[12] La Scarzuola è stata negli anni variamente interpretata. Secondo alcuni critici si tratta di un'opera neo-manierista e un raffinato capriccio kitsch (Bisi 1983), una allegoria escatologica (Alighieri e Moncagatta 1997, p.156), secondo altri esoterica (Fenzi 2000) e piranesiana (Purini 2008).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/196

Bibliografia

BARTHES R. (1953) – *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil.

BARTHES R. (1977) – *Fragments d' un discours amorureux*, Éditions du Seuil.

DARDI C. (2009) – *Architetture in forma di parole*, Quodlibet, Macerata.

JENCKS C. (1984) – *The language of Post-modern architecture*, Academy Editions, London.

FAGIOLO M. (2006) – *Architettura e massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Gangemi, Roma.

FENZI E. (2000) – *Tomaso Buzzi. Lettere pensieri appunti. 1937-1979*, Silvana Editoriale, Cisinello Balsamo.

LYOTARD J.-F. (1979) – *La condition postmoderne*, Les Edition de Minuit, Paris

MALFONA L. (2012) – *Il tracciato urbano. Logiche insediative e implicazioni architettoniche*, Melfi.

NERI G. e ZOFFOLI P. (1992) – *L'architettura dell'immateriale*, Clear, Roma.

PURINI F. (1984) – "Narrazioni urbane". Parametro, 268 (marzo-aprile).

PURINI F. (1992) – *Dal Progetto. Scritti teorici di Franco Purini*, Kappa, Roma.

PURINI F. (2008) – *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, Librìa, Melfi.

ROCCA E. (2008) – *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna.

RODARI G. (1979) – *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino.

SEMERANI L. (1991) – *Passaggio a nord-est*, Electa, Milano.

UNGERS O. M. (1979) "L'architettura della memoria collettiva". Lotus International, 24

VATTIMO G. (2002) – T*ecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, Mondadori, Milano.

Nato a Catanzaro il 24/12/1979. Laureatosi a Roma presso La Sapienza con Franco Purini. Dal 2012 dottore di ricerca in composizione architettonica e urbana presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, dipartimento DASTEC, responsabile scientifico prof. arch. Laura Thermes, tutor prof. arch. Gianfranco Neri. Ha svolto attività di ricerca in particolare con la tesi di dottorato dal titolo: "La componente archeologica nel progetto moderno". Dal 2009 svolge assistenza didattica nei corsi di composizione architettonica e di Teorie della Ricerca Architettonica tenuti dal Prof. Arch Gianfranco Neri. Ha partecipato a diversi concorsi di architettura nazionali e internazionali.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

Ausias Gonzalez Lisorge

La struttura che racconta. Come la critica architettonica narra la relazione tra struttura formale e struttura resistente

Abstract
È necessario gettare lo sguardo nella critica di architettura per far luce sui problemi che questa disciplina affronta. La trama, il *logos*, realizza una doppia funzione sia descrittiva che costitutiva della realtà.
Proseguendo il modo con cui Panayotis Tournikiotis ha dato il via a *The Historiography of Modern Architecture*, il seguente articolo cerca di evidenziare come i critici dell'architettura moderna abbiano interpretato la "struttura resistente" nei loro testi. Martin Heidegger propose la *tekné* come un processo per "portare avanti" l'astrazione. Quindi, la tecnica cessa di avere il senso di "strumento". Si presenta, cioè, come qualcosa di necessario per realizzare un'idea. Pertanto, lo studio della tecnologia e, quindi, della scienza diventa fondamentale per capire come sono stati concepiti i progetti architettonici.

Parole Chiave
Storiografia — Struttura resistente — Strutturalismo — Organicismo

È necessario situare lo sguardo nella critica di architettura per far luce sui problemi che questa disciplina affronta. La trama, il *logos*, realizza una doppia funzione sia descrittiva che costitutiva della realtà.
La storiografia dell'architettura moderna ha svolto un ruolo attivo nella conformazione degli stili, concentrando i suoi obiettivi. Alcune delle principali tendenze architettoniche del XX secolo sono state consolidate attraverso pubblicazioni e mostre come dimostra il caso di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson nello sviluppo dello Stile Internazionale e il ruolo di quest'ultimo nel Decostruttivismo.
In questo senso, afferma Emilia Hernández Pezzi[1]:

> La storia scritta del Movimento Moderno è un'eccezione nel suo genere perché non è stata scritta con la distanza di cui lo storico sembra aver bisogno per interpretare o narrare i fatti dall'esterno; al contrario, è stata fatta direttamente dall'interno. I critici hanno partecipato attivamente alla costruzione del quadro teorico di questa nuova architettura e hanno promosso la loro analisi degli eventi storici da indizi contemporanei che hanno contribuito alla loro attrezzatura programmatica e ideologica [...].

Un'opera importante a questo riguardo è quella di Panayotis Tournikiotis *The Historiography of Modern Architecture*, dove l'autore cerca di analizzare sia gli atti illocalici sia quelli perlocutivi dei testi che considera più influenti nell'evoluzione dell'architettura moderna. Infatti Bruno Zevi in *Profilo della critica Architettonica*, afferma che il testo di Tournikiotis è uno dei pochi libri che trattano questo argomento.
Seguendo questa linea argomentativa, il presente articolo cerca di evidenziare come i critici dell'architettura moderna abbiano compreso la "struttura resistente" nelle loro rispettive opere. Martin Heidegger propose la

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

tekné come un processo per "portare avanti" l'astrazione. Quindi, la tecnica cessa di avere il senso di "strumento". Essa si presenta, cioè, come qualcosa di necessario per realizzare un'idea. Pertanto lo studio della tecnologia e quindi della scienza diventa fondamentale per capire come sono stati concepiti i progetti architettonici.
Questo articolo presenta una parte delle conclusioni della mia tesi di dottorato[2], *From Empiricism to Invention, Engineering and Design in Modern Architecture*, dove la questione della "struttura resistente" è studiata in modo più approfondito.
I termini utilizzati in questo articolo devono essere meglio definiti. Secondo Paolo Portoghesi[3]:

> In architettura il termine s. [Struttura] viene utilizzata con diverse implicazioni, a seconda del campo a cui si riferisce, in accordo con il significato generale di organizzazione delle parti e degli elementi in un continuum la cui scala viene assunta come riferimento unitario. Riferendosi al campo puramente tecnologico, per s. si intende l'organizzazione statica degli elementi della costruzione: puntuale s. puntiforme, s. trilitica, s. a ponte, ecc. [...] Parlando, invece, della s. formale o architettonica si intende in genere l'organizzazione tridimensionale dell'opera architettonica, in contrasto con tessitura [...] che designa certi tipi di ordine bidimensionale. Il concetto di s. formale è perciò di importanza fondamentale per la teoria dell'architettura, dato che sta a significare la 'forma' che rappresenta la soluzione del compito architettonico in questione. Anche il compito architettonico ha una sua s. (spesso chiamata "pattern"). La soluzione si trova, di regola, astraendone le conseguenze spaziali e, quindi, traducendo queste in una s. formale isomorfa.

Due concetti sono qui opposti: la struttura formale rispetto alla struttura intesa come qualcosa di tecnologico. Ciò deriva da uno sviluppo storico che corrisponde alla diffusione dello strutturalismo dopo la seconda guerra mondiale. Da quel momento, il termine struttura è inteso, in quasi tutte le discipline, come le regole interne che consentono una relazione coerente tra le parti e il tutto. In questo articolo si è deciso di parlare di struttura (come struttura formale) e di "struttura resistente" (come tecnologia), che si riferisce a qualsiasi accostamento di materiali in grado di resistere a determinati carichi.
Una volta definiti i termini, è stata effettuata un'analisi dei testi di critica architettonica proposti da Tournikiotis. Tuttavia, a causa della loro eterogeneità, sono state eseguite diverse analisi per studiarli meglio nella loro singolarità.
Da un lato troviamo alcuni testi che sono stati analizzati da un punto di vista qualitativo, come *Da Ledoux a Le Corbusier* di Emil Kaufmann; *Changing ideals in modern architecture (1750-1950)* di Peter Collins; e *Teoria e Storia dell'architettura* di Manfredo Tafuri.
Dall'altro lato troviamo libri basati su approcci sia qualitativi che quantitativi, in cui è stata misurata la quantità di edifici in cui gli autori parlano della struttura resistente, i suoi usi, gli architetti di quegli edifici, e anche i termini in cui i critici fanno riferimento a quelle domande. Quei libri sono *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* di Henry-Russell Hitchcock; *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius* di Nikolaus Pevsner; *Spazio, tempo e architettura: la crescita di una nuova tradizione* di Sigfried Giedion; *La storia dell'architettura moderna* di Bruno Zevi; *Architettura della prima età della macchina* di Reyner Banham e *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo. Inoltre, sono stati aggiunti due nuovi libri, *Storia dell'architettura moder-*

na, di Kenneth Frampton e *Storia del postmodernismo*, di Charles Jencks, per includere le opinioni su quello che è successo negli ultimi decenni del XX e nei primi decenni del XXI secolo. Nelle pagine seguenti vengono presentate le analisi di questi libri e le loro conclusioni.
Nei testi analizzati si possono trovare almeno quattro atteggiamenti critici: il meccanicista, lo strutturalista, l'organicista e il metacritico. L'atteggiamento meccanicista porta a ritenere che l'architettura moderna sia il risultato logico e universale delle condizioni socioeconomiche e intellettuali dopo la rivoluzione industriale. Tra coloro che difendono questa prospettiva, ci sono: Hitchcock, Pevsner, Benevolo e Giedion. Tuttavia, i testi studiati dagli ultimi due autori si sono evoluti verso un atteggiamento strutturalista, in cui si trova anche Jencks.
Inoltre, nel libro di Pevsner viene studiata l'architettura precedente alla prima guerra mondiale mentre in quello di Hitchcock viene studiata l'architettura precedente la seconda guerra mondiale. Pertanto essi possono sviluppare solo una prospettiva meccanicistica. Tuttavia, l'evoluzione di questi autori merita un trattamento separato.
Per Pevsner, lo sviluppo tecnologico è stato uno dei fondamenti dell'architettura moderna sebbene anche altre questioni come l'estetica, ecc. fossero molto importanti. Pertanto, più che un meccanicista, si potrebbe affermare che Pevsner fosse un positivista convinto che dovesse operare attraverso la ragione. Tuttavia, nel 1973, pubblicò *The Anti-rationalists* dove riconobbe il valore dell'Art Nouveau e dell'espressionismo, non come stili isolati e marginali ma come un caso che meritava di essere studiato. In *Storia dell'architettura europea*, ha scritto[4]:

> [...] La rinascita dell'Art Nouveau non è l'unica risposta che è stata data alle critiche contro la meccanizzazione e la mancanza di umanità dell'architettura. Ci sono altri edifici di recente costruzione in cui la sfida è accettata e pienamente superata senza rinunciare alle conquiste del 1930. Sono quelli che in una futura storia dell'architettura del XX secolo rappresenteranno l'evoluzione di fronte alla rivoluzione illustrata da Ronchamp[...].

Vale a dire che Pevsner ha continuato a scommettere su un'architettura che è partita dalla ragione. In questo modo, la sua posizione sullo scopo e sulla responsabilità dell'architettura non è cambiata durante la sua carriera. Infatti, nel prologo del 1962 alla seconda edizione spagnola dei Pionieri, scrisse:[5] «... Sono convinto come sempre che lo stile della fabbrica di Fagus e della fabbrica modello di Colonia sia ancora valido...».
Al contrario, Hitchcock si è evoluto dalla sua posizione meccanicista iniziale. Così nel 1942 scrisse *In the Nature of Materials, 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*. Ciò lo ha portato a riconoscere l'influenza e l'importanza del maestro americano, al di là del suo ruolo di padre dell'architettura moderna, come aveva fatto ne *L'architettura moderna: Romanticismo e Reintegrazione* e anche in *The International Style: Architettura dal 1922*. Più tardi, nel 1958, ha pubblicato *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento* un testo che ha ampliato nel 1977 e in cui ha affermato[6]:

> [...] lo storico può chiedersi se entro la confusione delle novità degli anni '50 e '60 stiano i semi da cui si svilupperà l'architettura del tardo ventesimo e del ventunesimo secolo; se l'evoluzione stilistica di questo quarto di secolo corrisponde al manierismo dei decenni centrali del XVI secolo in Italia, usare un'altra equivoca analogia storica. Possiamo aspettare, forse entro il 2000, un movimento immanente che sia al contempo una sintesi delle innumerevoli innovazioni stilistiche e tecniche precedenti

e un ritorno ad almeno alcuni dei principi della precedente "fase alta", ma soprattutto, una nuova creazione vitale con un'aspettativa di vita di oltre cento anni come era in barocco intorno al 1600? [...].

Questo frammento fornisce una chiave per la critica che Hitchcock ha sviluppato in quel libro. Lo storico ha basato il suo discorso - come ha affermato Tounikiotis[7] - nell'idea che «la storia dell'architettura è la grande successione di stili». In questo modo, Hitchcock ha cercato di mantenere una posizione neutrale. Il suo discorso non sosteneva più esclusivamente uno stile architettonico basato sulla macchina; ma ha descritto le diverse tendenze che si sono sviluppate fino alla metà del XX secolo.
Come è stato detto, i testi di Benevolo e Giedion furono rivisti e ampliati più volte. Ciò permette di osservare un'evoluzione nel discorso di questi autori; da una posizione che sosteneva l'architettura basata sulla ragione e sull'industria (e che sviluppava un'estetica vicina al cubismo); all'accettare approcci radicalmente diversi.
Così, Giedion affermava che la Terza generazione includeva nelle sue opere componenti psicologiche e culturali, ecc. D'altra parte, Benevolo sosteneva che, nel decennio del 1990, l'invenzione fu raggiunta grazie alla combinazione dei diversi fattori che si unirono negli edifici. Cioè, entrambi i critici hanno capito che l'architettura era un linguaggio composto da segni diversi che potevano generare un codice coerente. Ciò rivela alcuni punti in comune con lo strutturalismo. Tuttavia, a differenza di Giedion, Benevolo nel suo testo non ha affrontato la componente simbolica.
Charles Jencks ammette anche l'interpretazione strutturalista riconoscendo, in effetti, l'influenza di Michel Foucault. In questo modo, lo storico comprende e rivela che l'architettura è un codice, che deve rispondere ai bisogni simbolici di una società plurale in cui le minoranze hanno una grande importanza.
Forse, Giedion era quello che meglio sapeva come combinare l'evoluzione della macchina con lo sviluppo della Terza generazione. Così, l'autore accettò la necessità del monumento e del simbolo e capì che l'architettura per realizzarlo doveva basarsi - in larga misura - nello sviluppo delle strutture verso forme aerodinamiche. Vale a dire, lo storico è stato in grado di unire una prospettiva quasi meccanicista, con le nuove preoccupazioni degli architetti per la psicologia, la simbologia e così via.
Kenneth Frampton fa un passo avanti nell'integrazione della critica meccanicista e strutturalista. Con una prospettiva storica più ampia rispetto agli autori precedenti (ad eccetto di Jencks), Frampton adotta il concetto di tettonica come un modo per risolvere il conflitto tra le due posizioni. Lo storico dà un duplice significato - costruttivo e simbolico - alla tecnica e al dettaglio.
Le critiche di Bruno Zevi sono state sviluppate secondo una prospettiva organicista. Lo storico ha capito che l'architettura era un organismo complesso, che si è evoluto in base alle sue esigenze interne e alle sue condizioni al contorno. La critica di questo autore non era solo organicista ma era anche organica. Vale a dire, non solo ha presentato l'organicismo come la risposta più precisa all'architettura, ma anche il suo discorso si stava evolvendo e adattando a ciascun argomento affrontato dall'autore.
Inoltre, poiché - come sosteneva lo stesso storico - Frank Lloyd Wright non ha definito il concetto di organicismo, Zevi ha mantenuto una critica aperta al cambiamento. Ciò gli ha permesso di sviluppare una ambiguità calcolata con cui egli poteva svolgere un discorso coerente e abbastanza

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

unitario nell'analizzare tutti i periodi e le esperienze architettoniche.
Infine, la prospettiva metacritica è quella che conduce una critica alla critica. In essa, possono essere inseriti i testi di Banham, Collins, Tafuri e Tournikiotis. Tuttavia, Collins e Banham non si ridussero ad analizzare esclusivamente le diverse critiche dell'architettura; ma hanno studiato, anche, le diverse teorie estetiche, filosofiche, ecc. In questo modo, non hanno proposto un'analisi dell'architettura attraverso i suoi esempi, ma - principalmente - attraverso la sua evoluzione teorica. Ciò, però, non significa che Banham non abbia effettuato una revisione delle caratteristiche degli edifici più rappresentativi.
Curiosamente, tutte queste linee critiche – tranne il metacriticismo – hanno un parallelo con il lavoro dei maestri dell'architettura moderna. Così, Le Corbusier si è evoluto dal meccanicismo del sistema Dom-ino, al simbolismo di Chandigarh. D'altra parte, il lavoro di Mies van der Rohe avrebbe ispirato Frampton. E Wright sarebbe responsabile per la critica organica. Tra questi architetti dovrebbe essere aggiunto il lavoro di Alvar Aalto, che era a metà strada tra l'organicismo, lo stile internazionale e il costruttivismo.
Ora, qual è il ruolo della struttura resistente in ognuno di questi tipi di critica? Per quanto riguarda i meccanicisti, si potrebbe dire che il testo che meglio risponde a questa domanda è quello di Banham che studia la relazione tra la macchina e la genesi dell'architettura moderna. In effetti, il sistema Dom-ino creava un'immagine della struttura resistente come la chiave della *machine à habiter*.
In questo senso, il critico meccanicista difende un atteggiamento positivista secondo il quale l'architettura dà una risposta scientifica ai problemi che si presentano. Quindi l'evoluzione della tecnica (che include il calcolo di strutture, nuovi materiali, ecc.) è stato un fattore molto importante, se non il più trascendente, nella nascita e nello sviluppo dell'architettura moderna. Per questo Hitchcock, Pevsner, Benevolo e Giedion appoggiavano l'estetica derivata dal cubismo, a cui seguirono alcuni architetti del movimento moderno; poiché l'industria e l'astrazione sembravano coincidere formalmente.
Tuttavia, Banham sosteneva che, in realtà, l'industria aveva meno influenza sulla formazione dell'architettura moderna di quanto affermassero i meccanicisti. Per il quale, il critico ha sostenuto che questa coincidenza formale tra cubismo e macchina era temporanea. Quindi, quando la tecnica si è evoluta, non potevano continuare a difendere una posizione positivista - in termini di scelta dell'estetica per ragioni scientifiche.
Tuttavia, c'è un tema che il critico non ha sviluppato affatto, anche se è latente nel suo discorso: la macchina come simbolo e non come oggetto. Si potrebbe interpretare che, riferendosi ad esso, gli architetti moderni hanno fatto appello al nuovo ordine economico e sociale che è apparso dopo la Rivoluzione Industriale. Qualcosa che William Morris apparentemente riconobbe quando, a livello teorico, rifiutò l'uso della macchina perché aveva portato alla degradazione degli artigiani in lavoratori. In questo modo, l'architettura moderna può utilizzare l'immagine della macchina come metafora di una società polarizzata nel proletariato e nella borghesia, nonché il simbolo di nuovi sviluppi tecnici e scientifici. Quindi, si potrebbe dire che l'industria ha influenzato gli architetti moderni al di là della coincidenza tra scienza e arte astratta.
Tuttavia, a poco a poco, l'evoluzione del pensiero dalla fine del XIX secolo influenzò architetti e critici: quindi la psicoanalisi, la teoria della relatività, la fenomenologia, la scuola di Francoforte, lo strutturalismo e la semio-

logia, i progressi in psicologia e così via. Questi fatti indicavano nuove prospettive e bisogni psicologici, culturali e simbolici. Per tutto questo, il positivismo - la macchina - ha cessato di essere un riferimento (simbolico e formale) per gli architetti.
Per questo motivo, è stata sviluppata la critica strutturalista, che fa appello alla possibilità dell'architetto di scegliere una serie di segni con cui lavorare. Questi livelli non hanno una gerarchia a priori, ma sono decisi da ciascun architetto, in ogni momento. Ciò ha indotto Benevolo ad adattare le sue critiche ad ogni situazione, ad ogni esempio analizzato dopo gli anni '70. E Giedion, nell'analizzare la terza generazione, ha dato una grande enfasi all'idea di monumentalità. Per la critica strutturalista, la struttura resistente è un livello significativo; che può avere più o meno peso quando si progetta un edificio confrontandolo con altri livelli significativi.
Nella critica organica, dobbiamo studiare le sette invarianti del linguaggio contemporaneo per comprendere il ruolo che la struttura resistente ha in esso. Zevi propose queste invarianti nell'ultima edizione di *Storia dell'architettura moderna*; questi erano: la lista dei contenuti e delle funzioni, la dissonanza, la tridimensionalità anti-prospettiva, la decomposizione quadridimensionale, l'implicazione strutturale, lo spazio temporale e il continuum ambientale. Pertanto, l'autore ha fornito una serie di esempi che hanno rappresentato l'implicazione strutturale; Tra questi c'erano: la Federal Reserve Bank di Minneapolis di Gunnar Birkerts, alcuni esempi dei progetti di Norman Foster e Kiyonori Kikutake. Vale a dire, sembra che Zevi si riferisse a una serie di edifici in cui la struttura resistente era stata fondamentale nella sua concezione e che, inoltre, la struttura resistente era la caratteristica più importante nella loro forma.
Tuttavia, in *Profilo della critica architettonica*, l'autore ha usato quelle invarianti per esporre le caratteristiche dell'architettura vicine al terzo millennio. In cui l'implicazione strutturale è stata collocata come un livello in più rispetto alle altre sei caratteristiche. Pertanto, l'autore non si riferiva solo a edifici in cui la struttura aveva una forte presenza. Ciò ricorda un commento fatto in *Storia dell'architettura moderna* in cui sosteneva che lo sviluppo del calcolo strutturale ha accreditato il neoespressionismo.
Quindi per Zevi la tecnica era una di quelle invarianti che formavano l'architettura. Quindi non doveva essere l'ispirazione del resto, ma doveva corroborarli. A titolo di esempio, il seguente commento[8] «...Wright penetra i volumi, la terza e la quarta dimensione: è legata agli spazi, per i quali richiede strutture a sbalzo, gusci e membrane ...».
D'altra parte, potrebbe sembrare che Zevi avesse adottato una critica in qualche modo, strutturalista, mentre faceva appello al linguaggio. Infatti scrisse:[9] «La nuova lingua delle 'sette invarianti' ha piena legittimità anche sotto il profilo semiologico. Rifiuta qualsiasi codice basato sul passato e qualsiasi codice che intenda determinare il futuro...». Tuttavia, anche questo - che nell'originale non è in corsivo - dà la chiave che, piuttosto che il linguaggio, l'autore ha fatto appello a un serie di caratteristiche formali e spaziali dell'architettura e non di un insieme di segni.
Infine, per Frampton, la *tettonica* esprime la relazione tra il carico e la struttura resistente. Inoltre, manifesta anche la poetica e il cognitivo. Pertanto, le strategie strutturali devono essere leggibili e devono essere una parte importante nella configurazione finale dell'architettura. Qualcosa che potrebbe essere applicato all'architettura di Mies van der Rohe, la Torre Eiffel, Mendes da Rocha o Felix Candela, tra una vasta gamma di nomi. Pertanto, a differenza di Gottfried Semper, Frampton non si riferisce a un

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

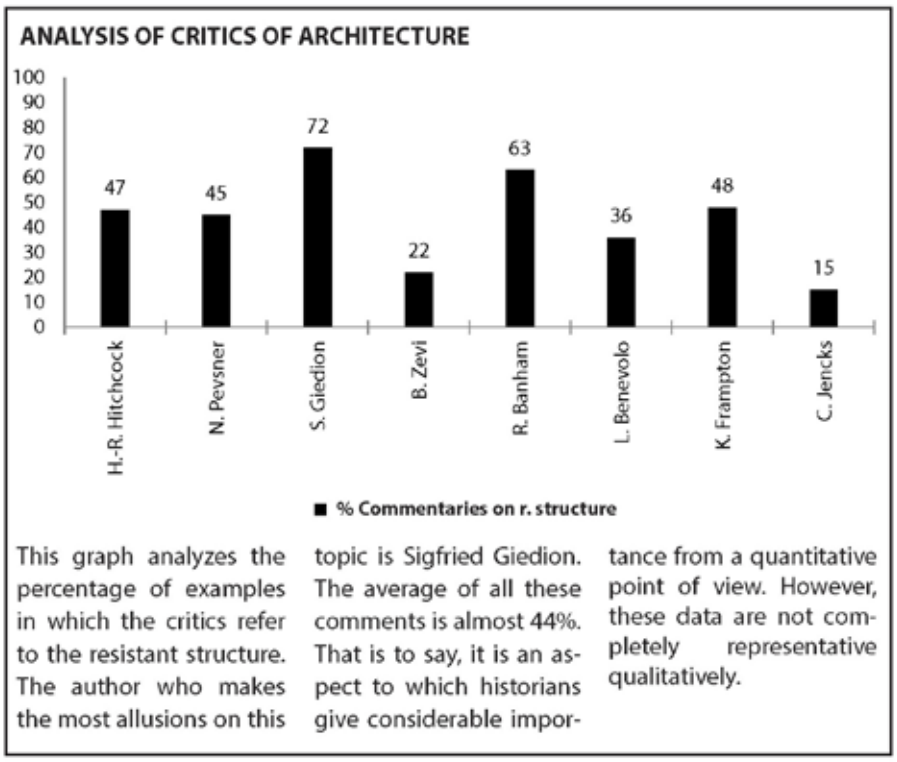


Fig. 1
Analisi dei Critici dell'architettura. *"Questo grafico analizza la percentuale di esempi in cui i critici si riferiscono alla struttura resistente. L'autore che fa più allusioni su questo argomento è Siegfried Giedion. La media di tutti questi commenti è quasi del 44%. Vale a dire, è un aspetto al quale gli storici danno una notevole importanza da un punto di vista quantitativo. Tuttavia, questi dati non sono completamente rappresentativi qualitativamente".*

singolo tipo di costruzione, ma a una coincidenza tra espressione e struttura resistente. Per mezzo del quale il senso materiale della costruzione può essere trasceso per raggiungere un livello simbolico, cioè la tettonica può essere raggiunta.

Gli storici non usano l'espressione "struttura resistente", ma una serie di termini come ingegneria, macchina, costruzione e tecnica. Queste parole sono spesso usate come sinonimi. Fanno anche riferimento a componenti costruttivi come: pilastro, volta, colonna, lastra, ecc. E alcuni di essi, alla scienza delle strutture.

Inoltre, in termini di materiali, i principali protagonisti sono il cemento armato e l'acciaio. Allo stesso modo, i critici si riferiscono alla struttura resistente attraverso di loro in molte occasioni. Vale a dire che viene prodotta una metonimia in cui i meronimi (materiali) sostituiscono gli olonimi (struttura resistente, tecnica, ecc.).

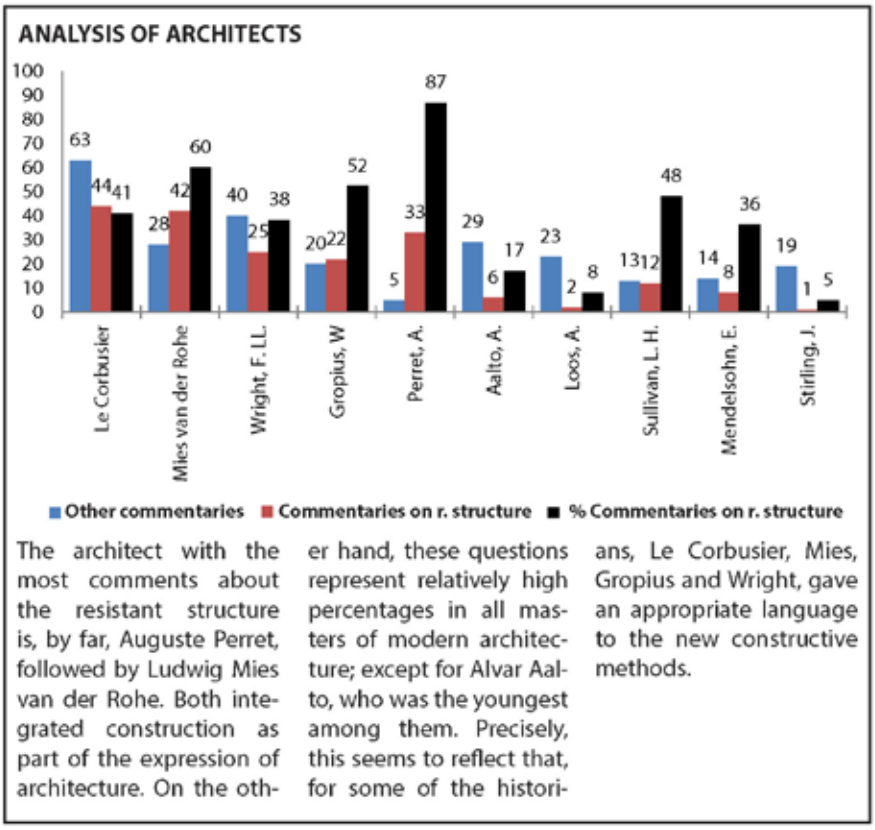
Anche la differenza tra tecnica e tecnologia non è solitamente espressa. Qualcosa, comunque, che vale la pena di discutere. Secondo alcuni filosofi[10], la nascita della scienza indica la differenza tra questi termini. Dopo la scienza dovrebbe essere usata la parola tecnologia. Tuttavia, non c'è consenso universale su questo. In generale, gli storici dell'architettura moderna usano entrambi i termini come sinonimi.

Inoltre, la parola tecnologia può essere utilizzata in due modi diversi, sia per designare procedure e risorse con cui realizzare una soluzione particolare, sia per prendere un senso più profondo. Pertanto, Martin Heidegger ha affermato[11]:

> La tecnologia non è quindi un semplice mezzo. La tecnologia è un modo di rivelare. Se prestiamo attenzione a questo, allora un altro regno per l'essenza della tecnologia si aprirà a noi. È il regno della rivelazione, cioè della verità. Questa prospettiva ci colpisce come strana. Anzi, dovrebbe farlo, dovrebbe farlo nel modo più persistente possibile e con tanta urgenza che finalmente prenderemo sul serio la semplice domanda su cosa significhi il nome "tecnologia". La parola deriva dal greco Τέχνικοη significa che appartiene a τέχνη.

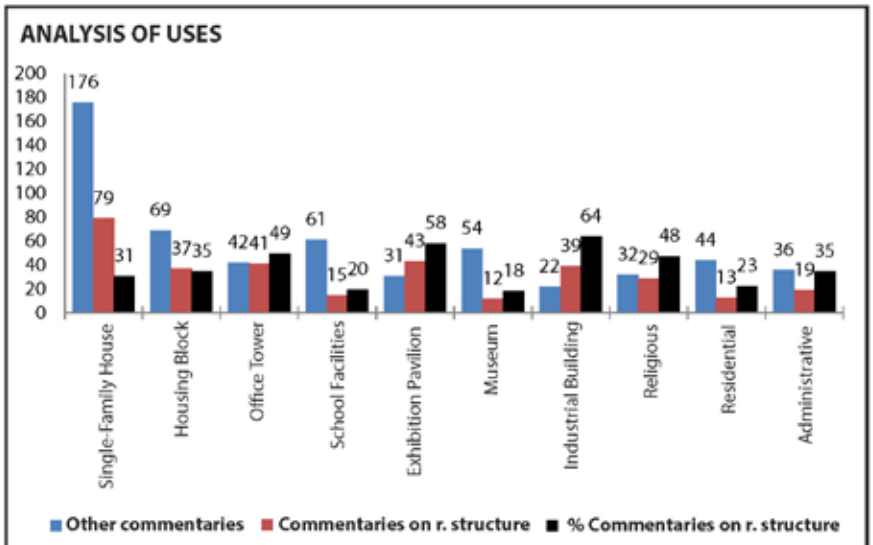
DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

Fig. 2
Analisi degli architetti.
"L'architetto con il maggior numero di commenti sulla struttura resistente è, di gran lunga, Auguste Perret, seguito da Ludwig Mies van der Rohe. Sia la costruzione integrata che l'espressione dell'architettura. D'altra parte, queste domande rappresentano percentuali relativamente alte in tutti i master dell'architettura modem; tranne Alvar Aalto, che era il più giovane di loro. Precisamente, questo sembra riflettere il fatto che alcuni storici, Le Corbusier, Mies, Gropius e Wright, hanno dato un linguaggio appropriato ai nuovi metodi costruttivi".



The architect with the most comments about the resistant structure is, by far, Auguste Perret, followed by Ludwig Mies van der Rohe. Both integrated construction as part of the expression of architecture. On the other hand, these questions represent relatively high percentages in all masters of modern architecture; except for Alvar Aalto, who was the youngest among them. Precisely, this seems to reflect that, for some of the historians, Le Corbusier, Mies, Gropius and Wright, gave an appropriate language to the new constructive methods.

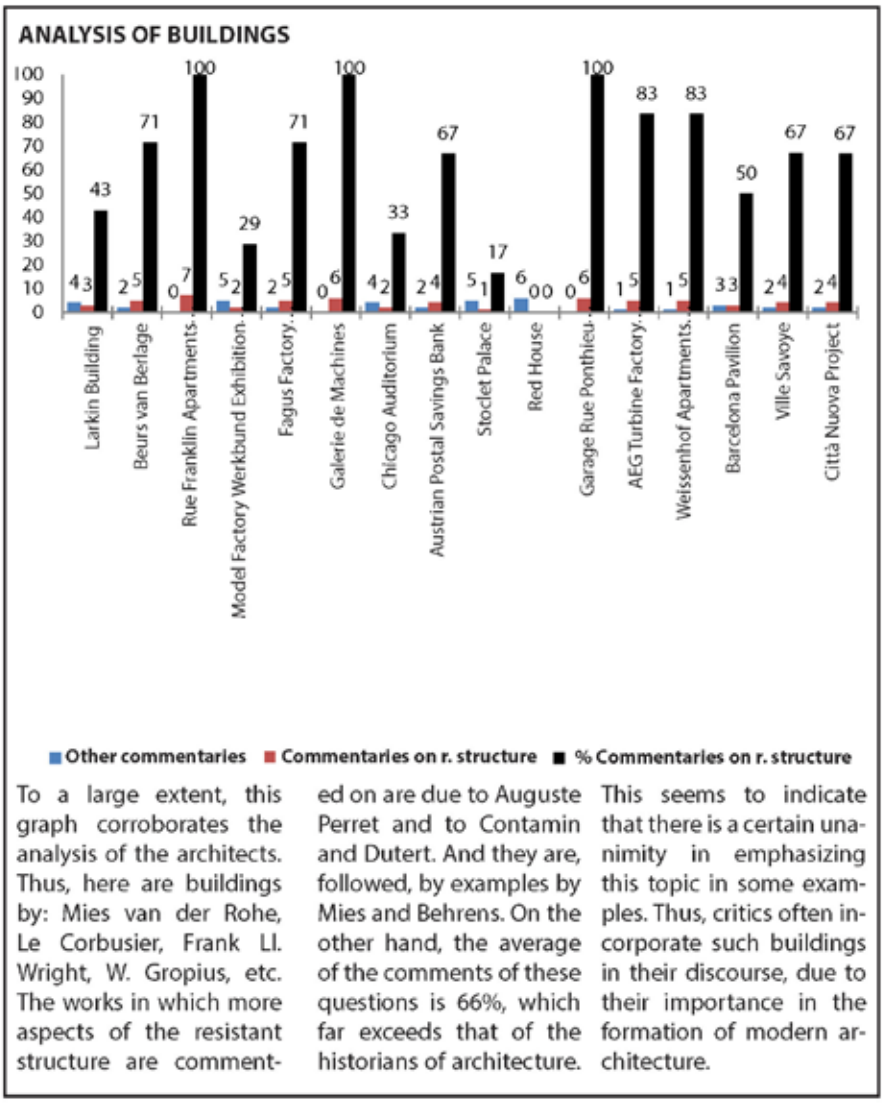
Fig. 3
Analisi degli usi.
"I due usi più commentati sono quelli relativi all'abitazione. In essi, la struttura resistente è menzionata tra il 31% e il 35% delle volte. Ciò contrasta con il fatto che la media dei commenti sul grafico degli autori è del 44%. D'altra parte, i due usi in cui vengono fatte più allusioni sulla tecnica sono stati progettati, inizialmente, dagli ingegneri. Sono anche seguiti da vicino dalle torri degli uffici e dagli edifici religiosi. Vale a dire che gli storici di solito focalizzano la loro attenzione su questioni tecniche quando fanno riferimento a esempi in cui viene fatto di solito un importante sforzo strutturale, sia per la loro altezza che per la necessità di salvare ampie campate. Inoltre, questi edifici sono stati tra i primi a incorporare metallo e cemento armato".



The two most commented uses are those related to housing. In them, the resistant structure is mentioned between 31% and 35% of the time. This contrasts with the fact that the average of the comments on the authors' graph is 44%. On the other hand, the two uses in which more allusions are made about the technique were designed, at first, by engineers. They are also closely followed by the office towers and religious buildings. That is to say, historians usually focus their attention on technical questions when referring to examples in which an important structural effort is usually made, either because of their height or because of the need to save large spans. In addition, these buildings were among the first to incorporate metal and reinforced concrete.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

Fig. 4
Analisi degli edifici.
"In larga misura, questo grafico corrobora l'analisi degli architetti. Quindi, ecco le costruzioni di: Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank LI. Wright. W Gropius, ecc. I lavori in cui vengono commentati più aspetti della struttura resistente sono dovuti a Auguste Perret ea Contamin and Dutert. E sono, seguiti, dagli esempi di Mies e Behrens. D'altra parte, la media dei commenti di queste domande è del 66%, che supera di gran lunga quella degli storici dell'architettura".



To a large extent, this graph corroborates the analysis of the architects. Thus, here are buildings by: Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank LI. Wright, W. Gropius, etc. The works in which more aspects of the resistant structure are commented on are due to Auguste Perret and to Contamin and Dutert. And they are, followed, by examples by Mies and Behrens. On the other hand, the average of the comments of these questions is 66%, which far exceeds that of the historians of architecture. This seems to indicate that there is a certain unanimity in emphasizing this topic in some examples. Thus, critics often incorporate such buildings in their discourse, due to their importance in the formation of modern architecture.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

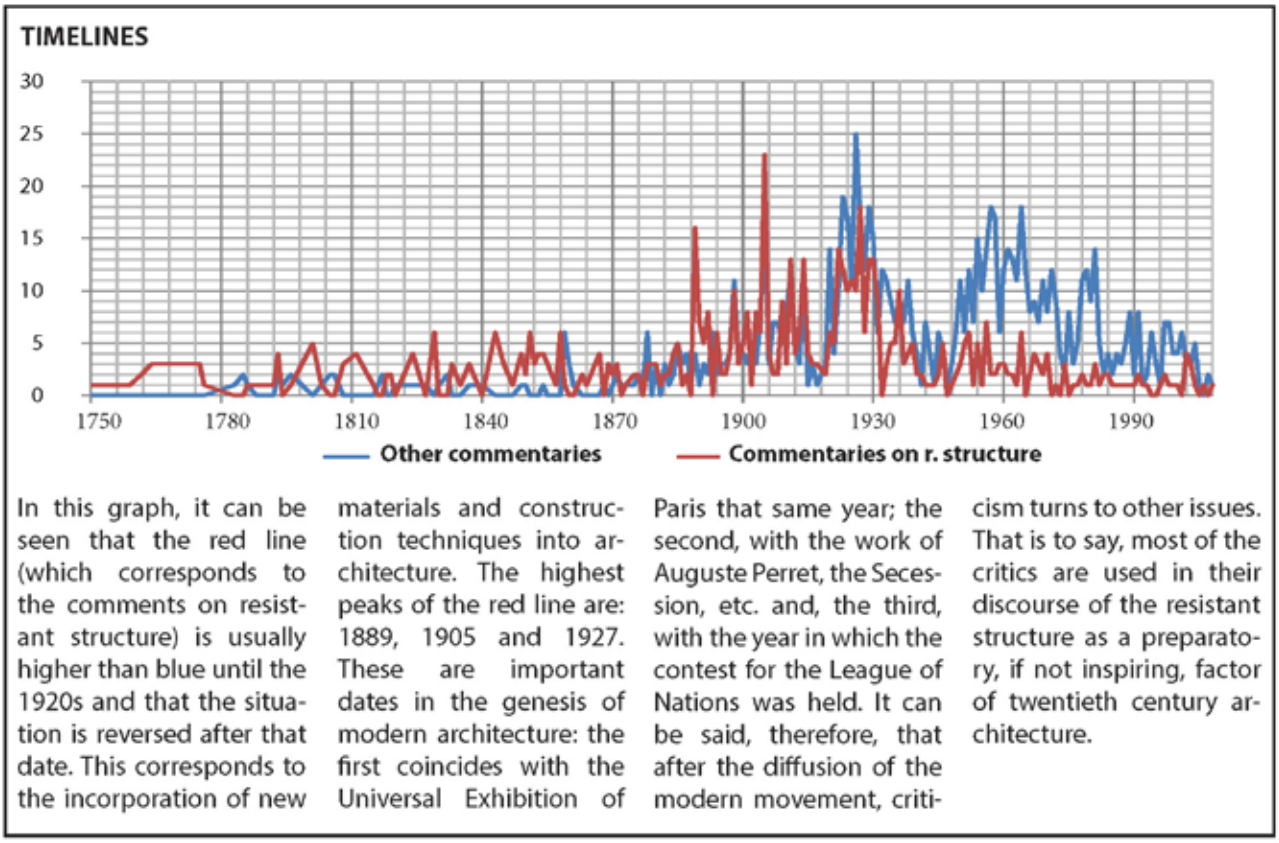


Fig. 5
Linea del tempo.
"In questo grafico, si può vedere che la linea rossa (che corrisponde ai commenti sulla struttura resistente) è solitamente più alta del blu fino agli anni '20 e che la situazione è invertita dopo tale data. Ciò corrisponde all'incorporazione di nuovi materiali e tecniche di costruzione in architettura. Le vette più alte della linea rossa sono: 1899, 1905 e 1927. Queste sono date importanti nella genesi di architettura modem: la prima coincide con l'Esposizione Universale di Parigi dello stesso anno; il secondo, con l'opera di Auguste Perret, la Secessione, ecc. e, il terzo, con l'anno in cui si svolse il concorso per la Società delle Nazioni. Si può quindi affermare che, dopo la diffusione del movimento moderno, le critiche si rivolgono ad altre questioni. Vale a dire, la maggior parte dei critici sono usati nel loro discorso sulla struttura resistente come fattore preparatorio, se non ispiratore, dell'architettura del ventesimo secolo".

Pertanto, la maggior parte dei critici dell'architettura, che sono stati studiati, si riferiscono alla *tecnica* come mezzo. Tuttavia, Frampton adotta il senso heideggeriano della parola. Infatti, lo integra nel concetto di tettonica, ma dandogli una realtà costruttiva.
Qualcuno ha difeso anche José Ortega y Gasset[12] e Lewis Mumford. In realtà, quest'ultimo usa la parola inglese *technichs*; tuttavia[13], «... non è una parola comune in [quella lingua], e Mumford la usa deliberatamente come sinonimo del greco tekné (Τέχνη), un termine che si riferisce non solo alla tecnologia in senso stretto, ma anche all'arte e artigianato, e per estensione all'interazione tra ambiente sociale e innovazione tecnologica».
Pertanto, la maggior parte dei critici dell'architettura, che sono stati studiati, si riferiscono alla tecnica come mezzo. Tuttavia, Frampton adotta il senso heideggeriano della parola. Infatti, lo integra nel concetto di tettonica, ma dandogli una realtà costruttiva.
Se si rappresentano con dei grafici i libri studiati (vedi le figure: Analisi dei critici dell'architettura / Analisi degli architetti / Analisi degli usi / Analisi degli edifici / Cronologie) si può osservare che tra gli architetti e ingegneri citati dagli storici, Auguste Perret è di gran lunga, l'architetto che è proporzionalmente più citato rispetto al tema della struttura resistente. Inoltre, all'interno delle funzioni, i padiglioni industriali e espositivi sono la percentuale più alta a questo riguardo. Al contrario, all'interno della funzione delle case unifamiliari (dove viene fatto il maggior numero di commenti) la struttura resistente è citata solo nel 30% dei casi.
Per quanto riguarda gli edifici più trattati, tre sono quelli in cui la struttura resistente è menzionata nel 100% dei casi: sono Rue Franklin Apartments e Garage Ponthieu di Auguste Perret e la Galerie des Machines. Seguono AEG Turbine Factory di Peter Behrens e block houses per il Weissenhof di Mies. Inoltre, se guardiamo alle linee temporali, si nota che prima del 1920, i commenti sulle strutture (in rosso) superano o eguagliano il resto

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/163

Fig. 6
Da sinistra: H. R. Hitchcock; Pevsner.; S. Giedion; B. Zevi; R. Banham; K. Frampton; C. Jencks; P. Tournikiotis.

dei commenti; ma successivamente la linea rossa diminuisce rispetto alla linea blu. Inoltre, ci sono tre picchi che colpiscono in corrispondenza degli anni 1889, 1905 e 1927. Quindi, approssimativamente, si può affermare che la struttura resistente sembra essere importante per gli storici – fondamentalmente – prima degli anni '30; e molto soprattutto prima del 20° secolo.

Se si confrontano i dati quantitativi e qualitativi, si ottengono diverse conclusioni. I critici spesso fanno due tipi di analisi della tecnologia: come un oggetto isolato o integrato nel loro discorso. Per quanto riguarda il primo, tutti i critici che affrontano l'evoluzione della tecnologia, eseguono una revisione dell'evoluzione del metallo dall'inizio della Rivoluzione industriale all'Esposizione Universale del 1889. Quindi, gli autori di solito parlano della produzione di ferro e i suoi primi esempi in: ponti, serre, sale espositive e così via.

Ecco perché uno dei picchi che appare nel grafico è il 1889. Che, inoltre, sottolinea che la Galerie des Machines of Contamin e Dutert è uno degli edifici in cui questo argomento è sempre discusso. Anche in quell'anno menzionano: la Torre Eiffel, gli edifici della Scuola di Chicago come il Tacoma Building, e così via. Precisamente, quando si fa riferimento alla costruzione delle torri della Scuola di Chicago, i critici di solito parlano dell'uso del tipico sistema strutturale degli edifici della fabbrica.

Una volta completato questo tour, gli storici che affrontano queste date propongono una revisione dello sviluppo e dell'evoluzione del cemento armato, da Paul Cottancin a François Hennebique. Questo tour di solito termina spiegando alcuni dei ponti e delle lastre di Robert Maillart, così come lo storico fornisce esempi del lavoro di Eugène Freyssinet. Infatti, al culmine del 1905 ci sono opere come: il ponte sul fiume Rinn a Tavana-

sa di Robert Maillart e il garage di Rue Ponthieu di Perret. Oltre ad altre esperienze in metallo; tra cui spiccano il ponte trasportatore di Marsiglia di Arnodin e la costruzione della Sammaritaine. Pertanto i numeri sottolineano gli usi in cui solitamente viene commentata la struttura resistente sono quegli usi che si riferiscono all'industria e alle sale espositive.
Nell'apice del 1927 si discutono opere di architettura moderna: la costruzione del Weissenhof di Mies van der Rohe, la Villa Stein di Le Corbusier, alcuni progetti per la Società delle Nazioni, la Lovell House di Richard Neutra, ecc. A differenza dei picchi precedenti, in questo caso la struttura è solitamente una parte del discorso degli autori.
Questi dati confermano che ci sono due atteggiamenti rispetto allo sviluppo di nuove tecniche. Così, per alcuni storici, ha avuto un ruolo fondamentale nella nascita dell'architettura moderna (Hitchcock, Pevsner, Giedion, Benevolo, Frampton) e per altri, è stato solo un fattore (Zevi e Banham).
La maggior parte dei commenti che gli autori fanno dell'evoluzione della tecnica sono quasi identici. Ciò indica che, come oggetto isolato di studio, la tecnologia è vista come un blocco. I critici non producono una critica della scienza, né le loro motivazioni, né i suoi successi e i suoi fallimenti. Così, gli architetti sono spinti a essere o utenti passivi, o istigatori della tecnica. Ma sembra che gli architetti non possano avere un ruolo decisivo nell'evoluzione della tecnologia che è relegata all'ingegneria e all'industria.
Inoltre, dal 1920 il peso della tecnica scende notevolmente, rispetto ad altre questioni, e si potrebbe sostenere che la tecnologia è diventata un elemento del discorso degli autori. Ciò sta ad indicare che le posizioni meccaniciste furono abbandonate, lasciando il posto a una critica strutturalista.

Note

[1] TOURNIKIOTIS P. (1999), *The Historiography of Modern Architecture,* Cambridge, Mass., Massachussets Institute of Technology (Spanish translation by Jorge Sainz, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madrid, Librería Mairea y Celeste Ediciones SA, 2001) p. 7 [Translation by the author].
[2] GONZALEZ L. AUSIAS (2016), *Del Empirismo a la invención, cálculo y proyecto en la arquitectura moderna,* PhD presented in Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid.
[3] PORTOGHESI P. (direttore) (1969), *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Roma, Volume VI*, Istituto Editoriale Romano, 1969.
[4] PEVSNER N. (1943), *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books (Spanish translation by María Corniero y Fabián Chueca, *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994), p. 366 [Translation by the author].
[5] PEVSNER N. (1936), *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius,* 1ªed., Londres, Faber & Faber (Spanish translation by Odilia Suárez and Emma Grefores, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, 1ªed., Buenos Aires, Infinito, 1958, (5ª edición, 2011))..., *op. cit.*, p 14 [Translation by the author].
[6] HITCHCOCK H.-R. (1958), *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth, Penguin Books (ed. of 1968) (Spanish translation by Luis E. Santiago, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981) pp 626-627 [Translation by the author].
[7] TOURNIKIOTIS P. (1999), *The Historiography of Modern Architecture,* Cambridge, Mass., Massachussets Institute of Technology, 1999 (Spanish translation by Jorge Sainz, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madrid, Librería Mairea y Celeste Ediciones SA, 2001) Panayotis, *op. cit.*, p 127 [Translation by the author].
[8] ZEVI B. (1950), *Storia dell'architettura moderna*, 1ª ed, Torino, Einaudi (Spanish translation of the 5th Italian ed by Roser Berdagué, *Historia de la arquitectura moder-*

na, Barcelona, Poseidón, 1980), p 322 [translation by the author].
[9] ZEVI B. (2001), *Profilo della critica architettonica*, Roma, Newton & Compton Editori, p 105 [translation by the author].
[10] This difference is found in: GARCÍA SIERRA P. «Diccionario filosófico» En: «http://www.filosofia.org/filomat/df177.htm» (26/03/2015).
[11] HEIDEGGER M. (1954), *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske (English translation *The question concerning Technology* Garland Pub 1977 p 3-35).
[12] ORTEGA Y GASSET J. (1982), *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre filosofía*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982 (ed of 2004). [It is a course that Ortega y Gasset gave in Universidad de Verano de Santander in 1933].
[13] MUMFORD L. (1952), *Art and Technics*, New York, Columbia University Press, (ed. year 2000) (Spanish Translation by Julián Lacalle, *Arte y técnica*, La Rioja, Pepitas de la calabaza, 2014), p 49 [This is a note from the spanish translator, who continues saying: «Given the alternative of translating it as tekné or as a "technique", we have preferred this second option ...»] [Translation by the author].

Bibliografia

ADDIS B. (1994)— *The Art of the Structural Engineer*, Londres, Artemis.

ADDIS B. (2007) —*Building: 3000 Years of Design*, Engineering and Construction, Londres, Phaidon Press

BANHAM R. (1960) — *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, The Architectural Press, (reprinting de 1982)

BANHAM R. (1960) — *Theory and Design in the First Machine Age,* Londres, The Architectural Press, (Spanish Translation by Luis Fabricant, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965)

BANHAM R. (1960) —*Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, The Architectural Press, (Spanish Translation by Luis Fabricant, *Teoría y diseño arquitectónico en la primera era de la máquina,* Barcelona, Ediciones Paidós, 1985)

BANHAM R. (1966) — *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*, Londres, The Architectural Press, 1966

BANHAM R. (1976) — *Megastructure: Urban Futures for the Recent Past*, Londres, Thames and Hudson, (Italian translation by Renato Pedio, *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*, Roma-Bari, Laterza, 1980)

BASTIDE R., et al. (1962) — *Sens et usages du terme structure dans les ciences humaines et sociales*, La Haya, Mouton & Co., (Spanish Translation by Beatriz Dorriots, *Sentido y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971)

BENEVOLO L. (1960) — *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Casa Editrice Gius. Laterza & Figli

BENEVOLO L. (1960) — *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Casa Editrice Gius. Laterza & Figli, (last edition 2003) (Spanish Translation by Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri, Anna María Pujol i Puighvehí, Joan Giner y Carmen Artal, *Historia de la arquitectura moderna*, 8ª edición (tercera tirada), Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 2005)

BOUDON R. (1968) — *À quoi sert la notion de "structure"? Essai sur la signification de la notion de structure dan les ciences humaines*, París, Éditions Gallimard (Spanish version, *Para qué sirve la noción de "estructura": ensayo sobre la significación de la noción de estructura en las ciencias humanas*, Madrid, Aguilar, 1972)

CHOISY A. (1899) — *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villars

COLLINS P. (1965) — *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Londres, Faber & Faber (Spanish Translation by Ignasi de Solá-Morales, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Editorial Gustavo

Gili, 1970 (5ªed., 1998)

DELACAMPAGNE CH. (1995)— *Histoire de la philosophie au XXe siècle*, París, Éditions de Seuil (Spanish Translation by Gonçal Mayos Solsona, *Historia de la filosofía en el siglo XX*, Barcelona, RBA Libros, 2011)

FORD EDWARD R. (1990)— *The Details of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.) y Londres, The MIT Press

FORD EDWARD R. (1996) — *The Details of Modern Architecture*, Volume 2, 1928 to 1988, Cambridge (Mass.) y Londres, The MIT Press

FRAMPTON K. (1980) — *Modern Architecture: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson (edition of 1992) (Spanish Translation by Jorge Sainz, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998 (10ª ed. 2000))

FRAMPTON K. (1980)— *Modern Architecture: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson (4ª ed. ampliada 2007)) (Spanish Translation by Jorge Sainz, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998 (4ª ed. ampliada 2010))

FRAMPTON K. (1995)— *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century in Architecture*, Chicago, Cambridge, Londres, Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts, The MIT Press, (second reprint 1996)

GARCÍA SIERRA P.— «Diccionario filosófico» In: «http://www.filosofia.org/filomat/df177.htm» (26/03/2015)

GIEDION S. (1941)— *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, 1st ed., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, (6ª ed., 1946)

GIEDION S. (1941) — *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, (Spanish Translation by Isidro Puig Boada, *Espacio, tiempo y arquitectura, el futuro de una nueva tradición*, [with the new chapters that appear in the first italian edition, *Spazio, tempo ed architettura*] Barcelona, Hoepli S.L., 1958)

GIEDION S. (1941)— *Space,Time and Architecture*, The Growth of a New Tradition, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, (5th ed. of 1967) (Spanish Translation by Jorge Sainz, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, Editorial Reverté, 2009)

GONZÁLEZ L. AUSÍAS (2016) — *Del Empirismo a la invención, cálculo y proyecto en la arquitectura moderna*, PhD presented in Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2016

GONZÁLEZ L. AUSÍAS (2017)— «Del empirismo a la invención, cálculo y proyecto en la arquitectura moderna / Fom Empiricism to Invention, Calculation and Design in Modern Architecture», Proyecto y Ciudad, 08, pp. 111-122

GONZÁLEZ L. AUSÍAS (2013)— «Hábitats de tierra: Paolo Soleri, Last Interview», Arquitectura Viva, 152, may, pp. 60-63

GONZÁLEZ L. AUSÍAS (2015)— «De lo ligero a lo expresivo, Mobile Roofs and Structures», Arquitectura Viva, 157, september, pp. 63-65

GONZÁLEZ L. AUSÍAS (2017)— «Ma Yansong: An intervew», Arquitectura Viva, (pending of publishing)

GORDON J. E. (1978)— *Structures or why Things don't Fall Down*, London, Pelican Books (reprint in London, Penguin Books, 1991)

HEIDEGGER M. (1954)— *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske (Spanish Translation by Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994)

HEYMAN J. (1998)— *Structural Analysis: a Historical Approach*, Cambridge, Cambridge University Press (Spanish Translation by Santiago Huerta, *Análisis de Estructuras: un estudio histórico*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2004)

HEYMAN J. (1999) — *The Science of Structural Engineering*, Londres, Imperial College Press (reimpresión de 2006)

HEYMAN J. (1999)— *The Science of structural engineering*, London, Imperial College Press (Spanish Translation by Gema M. López Manzanares, *La ciencia de las estructuras*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2001)

HITCHCOCK JR. H.R. (1929) — *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, 1ªed, New York, Payson & Clarke (reprint 1st ed., New York, Da Capo Press, 1993)

HITCHCOCK JR. H.R. (1942)— *In the Nature of Materials, 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright,* New York, Duell, Sloan and Pearce

HITCHCOCK JR. H.R. (1958)— *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, Harmondsworth*, Penguin Books, (ed. of 1968) (Spanish Translation by Luis E. Santiago, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981)

HITCHCOCK JR. H.R.; JOHNSON P. (1932)— *The International Style: Architecture since 1922, Nueva York, WW. Norton* (ed. of 1966) (Spanish Translation by Carlos Albisu, Murcia, COATT, 1984)

HUERTA S. (2004)— *Arcos, Bóvedas y cúpulas, geometría y equilibrio en el cálculo de estructuras de fábrica*, Madrid, Instituto Juan de Herrera.

JENCKS CH. (1977)— *The Language of Post-Modern Architecture, Londres y Nueva York*, Academy Editions y Rizzoli (Spanish Translation by Pérdigo Nárdiz y Antonia Kerrigan Guravich, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili, 1980)

JENCKS CH. (2011)— *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd.

JOHNSON P.; WIGLEY M. (1988)— *Deconstructivist Architecture*, New York, MOMA.

KAUFMANN M. E. (1933)— *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung Der Autonomen Architektur*, Viena, R. Passer (Spanish Translation by Reinald Bernet, De Ledoux a Le Corbusier, origen y desarrollo de la arquitectura autónoma, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 (2ª ed. 1985))

KURRER K.-E. (2008)— The History of the Theory of Structures, From Arch Analysis to Computational Mechanics, Berlin, Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH & Co. KG.

LACLAU E.; MOUFFE CH. (1985)— Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics, Londres, Verso (New Left Books), (Spanish version , Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia, Madrid, Siglo XXI, 1987)

MANTEROLA J. (1984)— «Evolución de los puentes en la historia reciente», Informes de la Construcción, vol. 36, nº 359-360, abril-mayo

MANTEROLA J. (1985)— «La estructura resistente de los edificios altos», Informes de la Construcción, vol. 37, nº371, junio, pp 5-30

MANTEROLA J. (1998)— «La estructura resistente en la arquitectura actual», Informes de la Construcción, Volumen 50, nos 456-457, julio/agosto-septiembre/octubre

MANTEROLA J. (2005)— «La estructura resistente en la arquitectura actual (continuación)», Informes de la Construcción, Volumen 57, nos 499-500, septiembre-octubre/ noviembre-diciembre

MUMFORD L. (1952)— Art and Technics, New York, Columbia University Press, (ed. year 2000) (Spanish Translation by Julián Lacalle, Arte y técnica, La Rioja, Pepitas de la calabaza, 2014)

MUMFORD L. (1967)— Technics and Human Development: the Myth of the Machine (Volume One), San Diego, Harcourt Brace & World (ed. year 1995) (Spanish Translation by Arcadio Rigodón, El mito de la máquina: Técnica y evolución humana, La Rioja, Pepitas de la calabaza, 2010 (2ª ed., 2014))

MUMFORD L. (1970)— The Pentagon of Power: The Myth of the Machine (Volume Two), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich (ed. year 1998) (Spanish Translation by Javier Rodríguez Hidalgo, El pentágono del poder: el mito de la máquina (dos), La Rioja, Pepitas de la calabaza, 2011)

ORTEGA Y GASSET J. (1982)— Meditación de la técnica y otros ensayos sobre filosofía, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editoria (edición de 2004)

PEVSNER N. (1936)— Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius,1ªed., Londres, Faber & Faber, 1936

PEVSNER N. (1936)— Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius,1ªed., Londres, Faber & Faber (Spanish Translation by Odilia Suárez y Emma Grefores, Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius, 1st ed., Buenos Aires, Infinito, 1958, (5th edition, 2011))

PEVSNER N. (1973)— The Anti-rationalists, Londres, Architectural Press

PICON A. (2010)— Digital Culture in Architecture, Basel, Birkhäuser

PORTOGHESI P. (director) (1969)— Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Volumen VI, Roma, Istituto Editoriale Romano

PORTOGHESI P. (1964)— «La Chiesa dell'Autostrada del Sole», L'Architettura Cronache e storia, number 101, march, pp 798-809

QUIRÓS FERNÁNDEZ F— «El concepto de estructura». En: « https://www.academia.edu/7652176/CONCEPTOS_ELEMENTALES_I_ESTRUCTURA_ » (30/03/2015)

ROSSI A. (1973) — *L'architettura della città*, Padova, Marsilio

SCHULZ N. (1967)— *Intensjoner i arkitekturen*, Oslo, Universitetsforlaget (Spanish Translation by Jorge Sanz Avia y Fernando González Fernández Valderrama, *Intenciones en arquitectura*, («GG Reprints»), Barcelona, Gustavo Gili, 1998)

STRAUB H. (1949)— *Die Gesichte der Bauingenieurkunst*, Basel, Verlag Birkhäuser (English translation by E. Rockwell, *A History of Civil Engineering, An Outline from Ancient to Modern Times*, London, Leonard Hill Limited, 1952)

TAFURI M. (1968)— *Teoria e Storia dell'architettura,* 1ª ed., Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa (4th ed., 1976) (Spanish Translation by Martí Capdevilla, *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997)

TOURNIKIOTIS P. (1999)— *The Historiography of Modern Architecture, Cambridge, Mass., Massachussets Institute of Technology*, (Spanish Translation by Jorge Sainz, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madrid, Librería Mairea y Celeste Ediciones SA, 2001)

VENTURI R. (1966)— *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art Press, 1966

ZEVI B. (1950)— *Storia dell'architettura moderna*, 1st ed, Torino, Einaudi Editore

ZEVI B. (1973)— *Spazi dell'architettura moderna*, Torino, G. Enaudi (Spanish Translation by Roser Berdagué from the 2d Italian ed., *Espacios de la arquitectura moderna*, Barcelona, Poseidón, 1980)

ZEVI B. (2001) — *Profilo della critica architettonica*, Roma, Newton & Compton Editori, 2001

Ausías González Lisorge è nato a Murcia (Spagna) el 1985. Otiene il titolo di Doctor Internacional en arquitectura nel 2016, presso la ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid) con la tesi dal titolo: *Del empirismo a la invención, cálculo y proyecto en la arquitectura moderna*. Durante il dottorato ha trascorso un anno a Venezia, facendo ricerche presso lo IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), nonché presso l'Università degli Studi di Trieste. La sua tesi sviluppa la relazione tra struttura resistente e formale in architettura.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

Fabiano Micocci

Il testo come assemblage

Abstract
I testi del prof. Zissis Kotionis, architetto e artista greco, dichiarano due urgenze: da una parte la necessità della speculazione teorica come supporto per la produzione architettonica, e dall'altra l'esigenza della scrittura come elemento irrinunciabile di ricerca progettuale. Si afferma dunque la centralità del testo come progetto. La struttura narrativa di questi testi è impostata su collezioni di frammenti assemblati tra loro, che piuttosto che codici indicano una molteplicità di possibilità operative. Non importa se si tratta di testi di critica dell'architettura, teoria o poesie: la struttura si ripete e si aggiorna, attribuendo nuovi significati al processo di assemblage testuale.

Parole Chiave
Zissis Kotionis — Assemblage — Grecia — Frammento

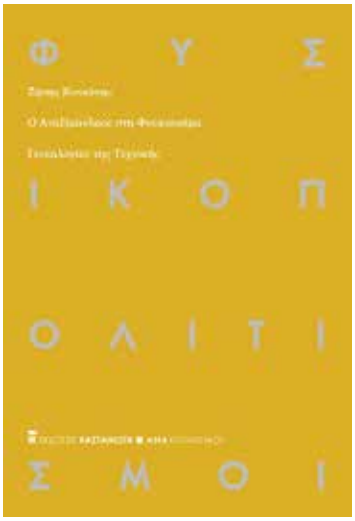


Fig. 1
Zissis Kotionis, *Anassimandro a Fukushima. Geneaogia della Tecnica* (2017).

I testi, e i libri, hanno avuto un'importanza fondamentale nell'architettura come mezzo d'indagine e di sperimentazione. Il testo è stato spesso un momento di verifica, di esplorazione e di sistematizzazione del pensiero attraverso catalogazioni, raccolte e saggi. Oggi, in un momento storico in cui le grandi teorie sono scomparse e la speculazione teorica è frammentata, occasionale e continuamente contraddetta, è legittimo domandarsi che ruolo possa offrire un testo di architettura alla disciplina.
Nel Gennaio del 2017 nella vecchia libreria della Fondazione Onassis ad Atene, Zissis Kotionis, architetto Greco e professore universitario presso l'Università della Tessaglia, ha raccontato la sua opera di scrittore presentando i suoi libri che ripercorrono 30 anni di attività. I libri sono stati presentati in ordine cronologico ed accompagnati da progetti, realizzati o no, che sono stati inclusi come una sorta di tentativo di dare sostanza fisica all'indagine teorica. Tale narrazione dichiara due urgenze complementari: da una parte la necessità della ricerca teorica intesa come anticipazione dell'attività progettuale, e dall'altra la necessità della scrittura stessa come strumento sia di speculazione teorica sia di ricerca formale. In questa maniera Kotionis sancisce la centralità, e in un certo senso, anche l'inevitabilità del testo come progetto.
Kotionis una scrittura che sia pura speculazione scientifica preferendo invece un testo in bilico tra la critica, il racconto personale e la stessa speculazione teorica, muovendosi agilmente, e ambiguamente, tra questi. In tal senso, seppure apparentemente sembrino dei saggi, questi testi provano a raccontare delle storie. La presa di distanza dal puro ragionamento scientifico è spiegata dallo stesso autore citando il poeta romantico tedesco Friedrich Hölderlin che in *Hyperion* descrisse vividamente la Grecia senza

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

Fig. 2
Zissis Kotionis, Camp_Med (2016).

averla mai visitata. Quello di Hölderlin è un viaggio immaginario in un luogo reale che unisce appunto la creazione dell'intelletto al desiderio si avere un contatto fisico con un luogo. La scrittura è dunque un mezzo che unisce la fantasia all'esperienza in una narrazione dove immaginazione e realtà s'incontrano.

Questo tipo di narrazione acquista il carattere distintivo dei lavori dei pittori romantici che hanno rappresentato i luoghi da loro visitati - o mai visitati - del *Grand Tour* come un *collage* di frammenti e rovine, sia reali sia fantastiche, mescolando codici, luoghi e ricordi personali. I testi di Kotionis sembrano essere costruiti allo stesso modo: sono raccolte di testi che danno origine ad una composizione eterogenea fatta di frammenti. Si tratta infatti di pezzi che appartengono a diversi periodi o che sono stati scritti per diverse occasioni, ed ancora possono essere ricordi personali o progetti. Tutti questi frammenti vengono inclusi nel luogo fisico del libro come fosse una tela.

Queste raccolte assumono la forma di archivi, dove vari testi sono raccolti senza un vero inizio o una fine, caratteristica che determina una sorta d'incompletezza dell'opera. L'archivio, come scrive Superstudio in un manifesto pubblicato nel 1968, è uno strumento aperto, in costante evoluzione e che evita di fissare principi, e anzi ipotizza l'ambiguità e il dubbio come presupposto del fare ricerca (Superstudio, 1968). Nella stessa maniera Kotionis evita di stabilire codici a favore di molteplici possibilità operative. Il libro *La follia del Luogo* (2004) affonda le radici nell'architettura del Secondo Dopoguerra in Grecia identificata con le tre figure fondamentali per la cultura architettonica Neo-Greca e con le correnti di pensiero che hanno originato: Dimitris Pikionis e il vernacolare, Aris Konstantinidis e il modernismo, Takis Zenetos e l'informatica. I testi di Kotionis indagano trasversalmente la loro opera evitando di emettere giudizi. E' infatti difficile limitare l'importanza di questi architetti e costringerli all'interno di definizioni preconcette poiché sia la loro ricerca che le loro opere trascendono gli -ismi. Le tre posizioni vengono piuttosto considerate come tre condizioni proprie dell'essere umano, e che dunque possono coesistere anche se difficilmente possono sovrapporsi.

Mettere insieme elementi diversi è un atto che offre a Kotionis la libertà di poter non scegliere e non schierarsi, ma di elaborare nuove ipotesi e temi di

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

Fig. 3
Zissis Kotionis, Dimmi, *Dov'è Atene* (2004).

ricerca. Come afferma Peter Turchi in *Maps of Imagination: The Writer as Cartographer* (2004, 12), questa è una prerogativa dell'atto della scrittura intesa come esplorazione. Questo processo di esplorazione si basa sulla combinazione premeditata e indisciplinata di varie parti. Ma mentre la fase della ricerca può essere rigorosa e metodica, le sue supposizioni diventano incerte.

Partendo da questo presupposto, Kotionis adotta la tecnica dell'*assemblage* in tutta la sua produzione come un preciso programma operativo. In un'intervista che l'architetto ha rilasciato in occasione della mostra *Terra Mediterranea: in Action* tenutasi a Lipsia nel 2014, egli offre una spiegazione dell'allestimento presentato, denominato *Camp_Med*, che può essere utile per comprendere meglio la struttura narrativa dei suoi libri. *Camp_Med* si compone di oggetti ritrovati lungo le coste del Mediterraneo e riassemblati nella forma inedita di un villaggio-campo[1]. Questo processo creativo si rifà al metodo dell'*assemblage* per cui oggetti ritrovati sono giustapposti senza nessun ordine preciso ed evitando di usare giunti intermedi per legarli tra loro. L'*assemblage* è per definizione un processo senza un principio d'ordine, senza un punto di vista privilegiato, e che può proliferare a piacimento (Barilli 1963, 84-95). Inoltre per DeLanda (2016), riferendosi all'opera di Deleuze e Guattari che per primi definirono la teoria dell'*assemblage* nel testo *Millepiani, Capitalismo e Schizofrenia*, questa tecnica prevede l'utilizzo di elementi eterogenei che sono codificati e de-territorializzati mantenendo però le loro individualità. I testi di Kotionis possono esser interpretati alla stessa maniera: un archivio di pensieri, progetti, e ricerche, assemblati tra loro, apparentemente incompleti ma che suggeriscono rimandi ad altro come stimolo principale del fare ricerca.
Forse il più chiaro esempio in cui questo impianto narrativo è dispiegato è il libro *Anassimandro a Fukushima. Genealogia della Tecnica* (2017), una pubblicazione che presenta la mostra allestita con lo stesso titolo presso il Museo Benaki di Atene nel 2010. Si tratta di una collezione di oggetti, frammenti di testi e immagini tratte dall'opera dei filosofi presocratici greci, unite a testi e lavori dell'architetto stesso. La narrazione si sviluppa come una serie di frammenti senza un'apparente continuità, e che va interpretata piuttosto come una cosmologia, in altre parole come un insieme di elementi accumunati dal loro appartenere allo stesso mondo-spazio.
Se si volessero indagare le origini di questa narrazione, occorre guardare al passato e al primo testo pubblicato da Kotionis, ovvero *La Questione dell'Abitare nel Lavoro di Dimitris Pikionis* (1994), che raccoglie le ricerche svolte durante la sua tesi di dottorato al Politecnico di Atene. Pikionis è stato uno dei principali esponenti dell'Architettura Neo-ellenica e del Regionalismo, mentre l'importanza della sua figura è stata riconosciuta in campo internazionale (Frampton, 1980). La famosa passeggiata sotto l'Acropoli, un lungo tappeto di pietra e cemento dal sapore vagamente orientale, è una narrazione retrospettiva che indaga storie individuali e collettive. Si tratta di un testo non lineare composto di nuovi e vecchi frammenti: le pietre trovate *in situ* sono ricombinate tra loro come frammenti disordinati del passato, unite a pavimento con lunghe strisce di cemento e accompagnate dalla sequenza delle viste dell'Atene contemporanea che si sviluppa come *frames* lungo il percorso spiroidale che guida verso la cima della collina. Questo progetto pone la questione della ricerca di una forma narrativa contemporanea come un cammino non lineare che si sviluppa come un susseguirsi di frammenti fisici, visivi e storici.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

La costruzione del testo come *assemblage* permette così di scoprire e raccogliere elementi, figure e luoghi apparentemente incompatibili attraverso il viaggio letterario. Tale viaggio non è altro che un movimento che non segue un percorso lineare, ma è un susseguirsi di sfasamenti spazio-temporali costruiti sul ricordo sia di viaggi reali sia di viaggi dell'immaginazione. Il viaggio letterario è dunque una dimensione spaziale nella quale si annida la ricerca di quello che è stato abbandonato o dimenticato, la cui ri-contestualizzazione fornisce domande e possibilità inedite.

Il viaggio come racconto però non è inteso come una storia lineare simile al *Viaggio in Portogallo* di Josè Saramago o al *Periplo di Baldassare* di Amin Maalouf. Al contrario è una costruzione fantastica che emerge dalla raccolta di frammenti reali, di esperienze vissute, di *performance* artistiche, il cui *assemblage* diventa forma narrativa. Lo scrittore Milan Kundera (2004) sottolinea che il romanzo *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, Gentleman* di Laurence Sterne è stata la prima distruzione della *story* perché è composta da episodi sparsi che sono semplicemente collegati tra loro dalla presenza ripetitiva di alcuni personaggi. Questa è forse la vera cifra stilistica di Kotionis, in cui la descrizione si configura appunto come un movimento continuo tra luoghi, idee, e forme.

In *Dimmi, Dove si Trova Atene* (2010), Kotionis narra le trasformazioni del paesaggio urbano di Atene negli ultimi decenni. I testi raccolti in tre gruppi (teoria, retorica e progetti) compongono un frammentato panorama che non indica direzioni privilegiate. Per Kotionis Atene non si esaurisce in un'immagine unica ma impone l'esistenza di un altrove davanti a noi, quasi come fossimo dei *flaneur* sull'accidentato e ruvido suolo della penisola dell'Attica alla continua ricerca di qualcosa. Si tratta di un racconto frattale che impone al lettore un continuo cambiamento della distanza del punto di vista e dove l'alternanza tra interno ed esterno, grande e piccolo, distante e vicino si sussegue senza regole o interruzioni. In questo caso la geografia stessa dell'Attica, intesa come una mappa che unisce innovazione tecnologica e memoria, diventa impianto narrativo.

Addi (2008) è un libro ritmato alla velocità degli spostamenti in aereo che unisce l'esperienza onnisciente del volo e dello sguardo dall'alto al bisogno umano di stare fisicamente sulla terra. Un ritmo incalzante guida il lettore tra luoghi distanti, le cui storie sono giustapposte senza un ordine particolare. La descrizione di luoghi fisici, chiaramente espressi nel titolo di ogni capitolo, sono uniti a fotografie di altri luoghi come una sorta di viaggio della fantasia verso un altrove. La narrazione non provoca disorientamento, ma al contrario un desiderio di essere in un posto specifico, o meglio in tutti i posti. Come Hölderlin, Kotionis unisce i luoghi della memoria (o dell'attesa) ai luoghi reale.

Una terza forma di viaggio è narrata in *Trans Europe Express* (2010), dove sono raccontati nove viaggi attraverso la geografia dell'Europa sovrapponendo storie personali con viaggi immaginari. Ogni capitolo unisce due o tre nomi di luoghi, tra loro anche molto distanti, e che spesso sembra che non abbiano nulla a che fare l'uno con l'altro ma che sono uniti per qualche altra ragione. Kotionis costruisce una nuova mappa psicotropa della genealogia della memoria, come Ulisse che, durante il suo viaggio lungo il Mediterraneo, sovrappone le immagini di Itaca, la sua casa e la sua destinazione finale, ai luoghi che visita di volta in volta. Però, diversamente dal periplo di Ulisse che ha una direzione precisa, i viaggi di Kotionis sono costellazioni dove linee, forme e nomi generano una miriade di itinerari

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

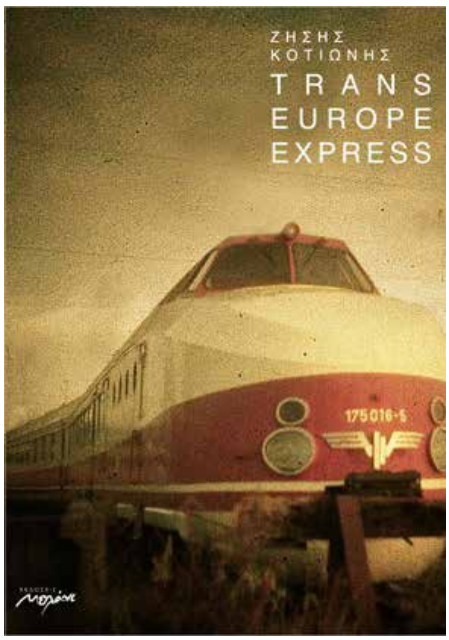


Fig. 4
Zissis Kotionis, *Trans Europe Express* (2010).

potenziali ed immaginari. E ancora, mentre il viaggio di Ulisse è ciclico, in *Trans Europe Express* ogni luogo diventa una sosta in attesa di una ripartenza verso un'altra destinazione che può essere qualunque.

L'*assemblage* è una pratica artistica, come testimoniano numerosi artisti che ne hanno fatto uso, da Pablo Picasso a Damien Hirst. Nel testo *Formatività* (2007) Kotionis indaga più accuratamente come scrittura e processo creativo coincidano. Sin dal titolo, anche se involontariamente, Kotionis si riferisce al seminale libro di Luigi Pareyson *Teoria della Formatività* (1968), dove la contemplazione come esperienza estetica è sostituta dal processo di creazione come atto estetico. In questo caso si attua una radicale inversione del rapporto artista/opera, attribuendo importanza all'atto del fare capace di modellare la forma fisica.
Alla stessa maniera i racconti di Kotionis non offrono un'immagine da contemplare, ma infinite immagini in evoluzione e spesso contraddittorie. La narrazione di Kotionis, infatti, evita ogni tipo di descrizione oggettiva. Ad esempio le opere realizzate dall'architetto non sono mai spiegate nella loro interezza, ma ci si riferisce a loro solo per alcuni aspetti specifici, diventando così dei contrappunti all'interno del testo. Questa maniera di raccontare l'architettura ha come programma non la descrizione dell'opera stessa, ma il tentativo di comprendere più accuratamente i principi della ricerca che si pongono alla base del fare architettonico. In questa maniera Kotionis non si limita ad affermare che il progetto è una pratica artistica, ma che anche la stessa scrittura asserisce alla pratica del progetto.

Occorre però non confondere una semplice raccolta di testi, forma diffusissima tra in architettura, e il progetto narrativo di Kotionis. I suoi libri non i limitano a raggruppare testi scritti in un periodo specifico o a raccontare un tema particolare. Si tratta invece di utilizzare il proprio archivio personale per la costruzione di narrazioni di ampio respiro. A tal riguardo due pubblicazioni simili, e forse le opere più conosciute fuori dalla Grecia poiché tradotte in lingua inglese, aiutano a tal riguardo: *L'arca* (2010) e *Multidomes* (2011). Il primo è il catalogo del padiglione della Biennale di Venezia del 2006 curato dallo stesso Kotionis con Phoebe Giannisi. Sull'arca, che è chiaramente un riferimento alla narrazione

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

biblica dell'Arca di Noè, sono raccolti i semi per salvarli dalla distruzione della Terra da parte dell'uomo. La cosa interessante e che riguarda specificamente il catalogo è l'esistenza di uno stretto legame tra il tema della ricerca del padiglione e la forma narrativa proposta nel libro. Si tratta infatti di un'opera collettiva che raccoglie testi di diversi autori uniti a quelli dei curatori del padiglione. E' un viaggio multi-direzionale e a molte voci nella geografia della Grecia che rivela sfasamenti spaziali e trasformazioni territoriali, così come le spore, l'essenza della vita, sono una moltitudine in continuo movimento. Il paesaggio raccontato non è compiuto, ma in trasformazione verso un futuro incerto. In questo caso il curatore del padiglione diventa il narratore di una storia condivisa perché riguarda tutti: come Omero, eredita storie e le tramanda in forma collettiva. *Multidomes* invece è pubblicato in contemporanea alla mostra omonima organizzata al Museo Benaki di Atene nel 2012. I progetti presentati sono costruiti con un software ipotetico che genera un sistema abitativo che cresce, si moltiplica e si adatta al territorio come le spore, costituendo sistemi abitativi porosi, aperti ed estroversi. I progetti presentati (modelli realizzati con blocchetti di legno) sono costruiti come un *assemblage* di unità elementari (la cellula abitativa) e tra questi elementi non esiste null'altro che lo spazio, ovvero lo spazio collettivo e condiviso. *Multidomes* è un altro esempio in cui i contenuti progettuali e la struttura narrativa sembrano coincidere. Non si tratta di una semplice raccolta di testi, piuttosto sembra la narrazione di una collettività. Il libro si apre con una conversazione tra l'autore, Elia Zenghelis, Alexandros Kioupkiolis e Yorgos Tzirtzilakis, e si sviluppa in un'alternanza tra testi e progetti, la cui sequenza evita di imporre gerarchie, ma pone testo e progetto sullo stesso livello. Non sembra azzardato parlare di una struttura a lattice, che in matematica indica una struttura isotropa di punti senza gerarchie, riproposta nella disciplina dell'architettura da Christopher Alexander (1965) e in seguito da Deleuze e Guattari (1997).

Questi due testi hanno un obiettivo narrativo comune: raccontare la storia delle singolarità parallelamente a quella della moltitudine, con esplicito riferimento la lavoro di Tony Negri e Michael Hardt *Impero*. Le singolarità sono le storie personali, l'atto dell'abitare, l'adattamento del contadino al mondo del virtuale tramite il laptop, e si sovrappongono alle epopee che sono narrazioni collettive, come il rischio del disastro ecologico, la trasformazione del mondo, i processi di urbanizzazione, l'alterazione del paesaggio. Kotionis racconta così tra due aspetti della Grecia contemporanea tra loro in antitesi: da una parte la narrazione epica della collettività che pervade l'opera del defunto regista Theo Angelopoulos e che si sviluppa con l'uso di lunghi piani sequenza che abbracciano il paesaggio e chi lo abita, e dall'altra la crisi della famiglia borghese descritta dai registi Yiannis Economides e Yiorgos Lantimos, in cui l'intera storia si svolge all'interno dell'ambiente domestico dell'appartamento della famiglia. Kotionis non abbandona la narrazione epica di Angelopoulos ma la ripensa come espressione di una moltitudine in cui il singolo evento mette in discussione ogni narrazione predominante e consolidata.

La sovrapposizione delle narrazioni di Angelopoulos e Economides definisce una specifica forma geografica del testo, in quanto unisce l'individuo e il suo peregrinare sulla superficie terrestre a immagini di paesaggi di gran respiro. Nel 1968 i fratelli Charles e Ray Eames dirigono il film *Powers of Ten*, nel quale scene di vita quotidiana - una coppia che fa un picnic su un prato - è il punto d'incontro tra lo sguardo onnicomprensivo del satellite

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/172

e l'esplorazione del corpo come organismo tramite il microscopio. A ogni zoom out per mezzo della potentissima lente del satellite NASA i corpi sono posizionati all'interno di un vastissimo scenario del quale vengono completamente assorbiti. Nella direzione opposta, il microscopio esplora le cellule umane, analizzando e rivelando la sostanza di cui l'uomo è fatto. Questo rapido cambio di scala attraverso l'utilizzo della macchina unisce l'interno con l'esterno, e la vita biologica dell'individuo alla Terra, in un costante divenire.
Il testo come *assemblage* assomiglia ad una serie di *frames* di questo video che, smontati e rimontati, sono in grado di far sovrapporre lo sguardo dell'uomo a quello meccanico del satellite. Kotionis così rimescola le carte, abbandona lo *zoom* come processo lineare e mette insieme *frames* disparati come residui della società dell'informazione tecnologica, unendo l'obiettività del digitale alla soggettività dell'uomo sotto forma di creazione artistica.

Il testo di architettura per Kotionis non è un saggio, perché non pretende di stabilire codici, tantomeno si tratta di una presentazione del proprio lavoro. Al contrario esiste una coincidenza tra forma narrativa e contenuti che sono alla base del progetto. L'*assemblage*, utilizzato da Kotionis come metodo di fare arte e architettura, è applicato anche alla narrazione che acquista dunque una duplice valenza: da una parte il dispiegarsi del racconto attraverso luoghi, immagini, fantasie e personaggi, e dall'altra la sperimentazione del progetto come sforzo intellettuale. Il testo è liberato dal complesso di subalternità alla produzione architettonica e acquista una propria autonomia. Il testo diventa così un effettivo strumento del fare progettuale, e dunque indispensabile.

Note

[1] Kotionis si riferisce sia al villaggio turistico, tema investigato nel progetto *Amphibia. Colony in the Esta-sea* presentato alla XIII Biennale di Architettura di Venezia per il padiglione curato da Ianni Aesopos *Tourism Landscape: Remaking Greece*, sia al campo come luogo della negazione e del controllo dell'individuo, riferendosi all'opera di Giorgo Agamben *Homo Sacer. Il Potere sovrano e la Nuda Vita*.

Bibliografia

ALEXANDER C. (1965) – *The City is Not a Tree* (trad. it. *La Città non è un Albero*), Architectural Forum, Vol 122, No 1, Aprile 1965, pp 58-62.

BARILLI R. (1963) – "Dall'assemblage allo spazio prospettico". Il Verri, nº 12, Edizioni Monogramma, Milano.

DELANDA M. (2016) – *Assemblage Theory* (trad. it. *Teoria dell'Assemblaggio*), Edinburgh University Press, Edinburgo.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1997). *Millepiani. Schizofrenia e Capitalismo*. Castelvecchi, Roma.

FRAMPTON, K. (1980) - *Storia dell'Architettura Moderna*, Zanichelli, Milano.

GIANNISI P., KOTIONIS Z. (2012) – *The Ark. Old Seeds For New Cultures* (trad. it. *L'Arca. Vecchi Semi per nuove Culture*), Università della Tessaglia, Volos.

KOTIONIS Z. (1998) – *To Erotima tis Katagogis sto Ergo tou Dimitris Pikioni* (trad. it. *La questione dell'Abitare nel lavoro di dimitris Pikionis*), Texniko Epimelitirios Elladas, Athens.

KOTIONIS Z. (2004) – *I Trela Tou Topiou* (trad. it. *La Follia Del Luogo*), Ekkremes, Atene.

KOTIONIS Z. (2004) – *Pes Mou, Poy Einai H Athina* (trad. it. *Dimmi, Dov'è Atene*), Ekdoswis Arga A.E., Atene.

KOTIONIS Z. (2007) – *Morfopoiitiki* (trad. it. *Formatività*), Panepistimiakes Ekdoseis Thessalias, Volos.

KOTIONIS Z. (2010) – *Trans Europe Express*, Melani, Atene.

KOTIONIS Z. (2012) – *Multidomes. Multitude, commons and Architecture* (trad. it. *Multidomes. Moltitudine, commons e Architettura*), Panepistimiakes Ekdoseis Thessalias, Volos.

KOTIONIS Z. (2017) – *O Anaksimandros sth Foukousima. Genealogies tis Technikis* (trad. it. *Anassimandro a Fukushima. Genealogia delle Tecniche*), Ekdoseis Kastanioti, Athens.

KUNDERA, M. (2004). *Il Sipario. Milano*, Adelphi, pp. 22-24.

PAREYSON L. (1965), *Estetica: Teoria della Formatività*, Bompiani, Milano.

TURCHI P. (2004) – *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer* (trad. it. *Mappe dell'Immaginazione: Lo Scrittore Come un Cartografo*), Trinity, San Antonio, Texas.

SUPERSTUDIO (1968) – "Superstudio: projects and thoughts" (trad. it. Superstudio: progetti e pensieri). Domus 473-475.

Fabiano Micocci si laurea presso l'Università Roma Tre nel 2002 e dove completa anche il Corso di Specializzazione in Storia della Progettazione Architettonica (2003). Riceve il Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana all'Università di Firenze (2010). Insegna presso l'Università della Tessaglia, in Grecia, e precedentemente ha insegnato all'Università di Firenze, alla Lebanese American University di Beirut e al Metropolitan College di Atene. Inoltre ha partecipato come Visiting Professor e come Tutor in numerosi workshop internazionali. E' co-fondatore dello studio di architettura NEAR architecture, specializzato in progettazione e ricerca, con base ad Atene e a Roma.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Lucia Miodini

Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano

Abstract
Il saggio nasce da una riflessione sulle strutture narrative del progetto d'architettura. L'intervento verte sul racconto dell'architettura domestica mediterranea nell'opera di Gio Ponti. Un caso studio in cui l'affinità tra disegno d'architettura e metodologia progettuale emerge come elemento caratterizzante non soltanto il processo creativo ma la relazione tra architettura e forme di narrazione. Nella storia dell'immaginario architettonico pontiano, nel suo "ideario" d'architettura, la mise en page dell'abitare mediterraneo, dagli interventi grafici sul disegno alle sequenze fotografiche, al commento testuale, evidenzia corrispondenze tra il disegno e l'immaginario letterario. La struttura narrativa dell'abitare è individuale in differenti fasi del progetto, dall'ideazione del luogo alla formalizzazione grafica, al dialogo tra l'immagine dell'architettura e il suo commento testuale nella comunicazione editoriale. La dimensione narrativa s'evidenzia quale fattore chiarificante del processo creativo dell'architettura mediterranea, che è, essa stessa, una forma di narratività.

Parole Chiave
Architettura Mediterranea — Disegno di Architettura — Gio Ponti

Narrazione e culture del disegno

I disegni di architettura non sono soltanto un importante patrimonio archivistico per ricostruire l'iter progettuale, ma costituiscono un materiale prezioso per individuare nella raffigurazione delle opere architettoniche diverse forme di 'narrazione'. Considerando il materiale progettuale da quest'ottica, l'attenzione si sposta alle differenti iconologie del disegno, ai metodi e alle tecniche di rappresentazione grafica.
Prenderò in esame un episodio esemplare: il progetto dell'abitare 'mediterraneo', immaginato e creato da Ponti nella seconda metà degli anni Trenta. Questi disegni esprimono in maniera integrata le diverse fasi dell'iter progettuale e comunicano il processo ideativo[1].
L'individuazione della preferenza per una determinata forma di presentazione del progetto, lo studio dei metodi di figurazione e l'esame delle scritture sono indispensabili premesse metodologiche per comprendere i differenti modelli culturali e il proposito intellettuale dell'autore, e per intendere, infine, il complesso sistema di rapporti tra il progettista e la cultura visuale del suo tempo.
Lo stile di rappresentazione, il formato, il segno grafico sono testimonianze delle intenzioni intellettuali dell'autore. «Attraverso l'interpretazione delle tecniche, dei tagli, dell'uso della luce è possibile ripercorrere l'atteggiamento ideologico e culturale sia dei singoli autori sia delle scuole di pensiero»-(Magnago Lampugnani 1982). Fabio Lanfranchi (2008) distingue tra prosa e poetica: alla prima apparterrebbe la rappresentazione canonica e convenzionale, mentre la raffigurazione architettonica poetica assumerebbe un proprio lessico, una propria metrica. Il disegno utilizzato poeticamente comunicherebbe gli aspetti ideali del progetto, come quelli

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Fig.1
Gio Ponti. Senza titolo (Villa Marchesano a Bordighera), s.d. (1938). Prospetto verso mare Disegno per pubblicazione mm.310x540 - china su lucido Archivio Gio Ponti, CSAC-Sezione Progetto.

emozionali presenti nel momento ideativo. «Ora, sebbene il momento figurativo della rappresentazione definita poetica, viene ad inquadrarsi, a tutti gli effetti, nella fase progettuale "*comunicativa*", tuttavia, esso trova i propri riferimenti nell'antecedente fase "*ideativa*"» (Lanfranchi 2008).
Ritengo, tuttavia, che gli esiti formali di questo tipo di rappresentazione debbano essere inquadrati in un ambito comunicativo a fini divulgativi. Reputo altresì che il campo di applicazione non possa limitarsi al processo progettuale, ma si debba estendere alla comunicazione dell'architettura rivolta a ipotetici abitatori e utilizzatori, e, più in generale, ai lettori e alle lettrici delle riviste di settore, ma non solo.
Nel caso di Ponti, si può anzi affermare, che la fase ideativa e quella comunicativa in gran parte coincidano, tanto più che la redazione di «Domus» e lo studio di architettura sono un solo luogo e un'unica fucina d'idee.
Il progetto domestico mediterraneo quale emerge dall'osservazione dei disegni conservati nel Fondo Giò Ponti del CSAC e dalla lettura delle tavole pubblicate su «Domus» è un caso studio esplorativo e al contempo di verifica, in cui l'affinità strutturale fra la narrazione e la rappresentazione dell'architettura emerge quale elemento caratterizzante il processo creativo.
Nel percorso progettuale di Ponti, nel suo "ideario" dell'architettura, la *mise en page* del progetto mediterraneo, dalle scritture grafiche del disegno alle sequenze fotografiche, al commento testuale, fa risaltare inattese corrispondenze tra testo architettonico e immaginario letterario. La dimensione narrativa ha una funzione chiarificatrice nelle differenti fasi progettuali, dall'ideazione alla formalizzazione grafica, al dialogo tra l'immagine della struttura e il suo commento testuale nella comunicazione editoriale. Ponti possiede una raffinata capacità di riferirsi a competenze e ambiti diversi, dalla fotografia all'arte contemporanea, dalla letteratura all'antropologia, così che il disegno e la fotografia, seppure nella diversità delle scritture, trascrivono la ritualità e convivialità dell'abitare mediterraneo, in una corrispondenza tra metodi e strumenti della rappresentazione.
Il suo approccio, che potremmo definire metadisciplinare, nasce da un'ampia visione dei modi di essere e abitare, delle sue premesse teoriche e dei suoi rituali.
Nei disegni per l'Albergo nel bosco all'isola di Capri, studiato in collaborazione con Bernardo Rudofsky nel 1937, e nei progetti di case al mare ideati da Ponti negli anni Trenta e nel primo lustro del decennio seguente, emerge il nesso imprescindibile tra processo creativo e racconto.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

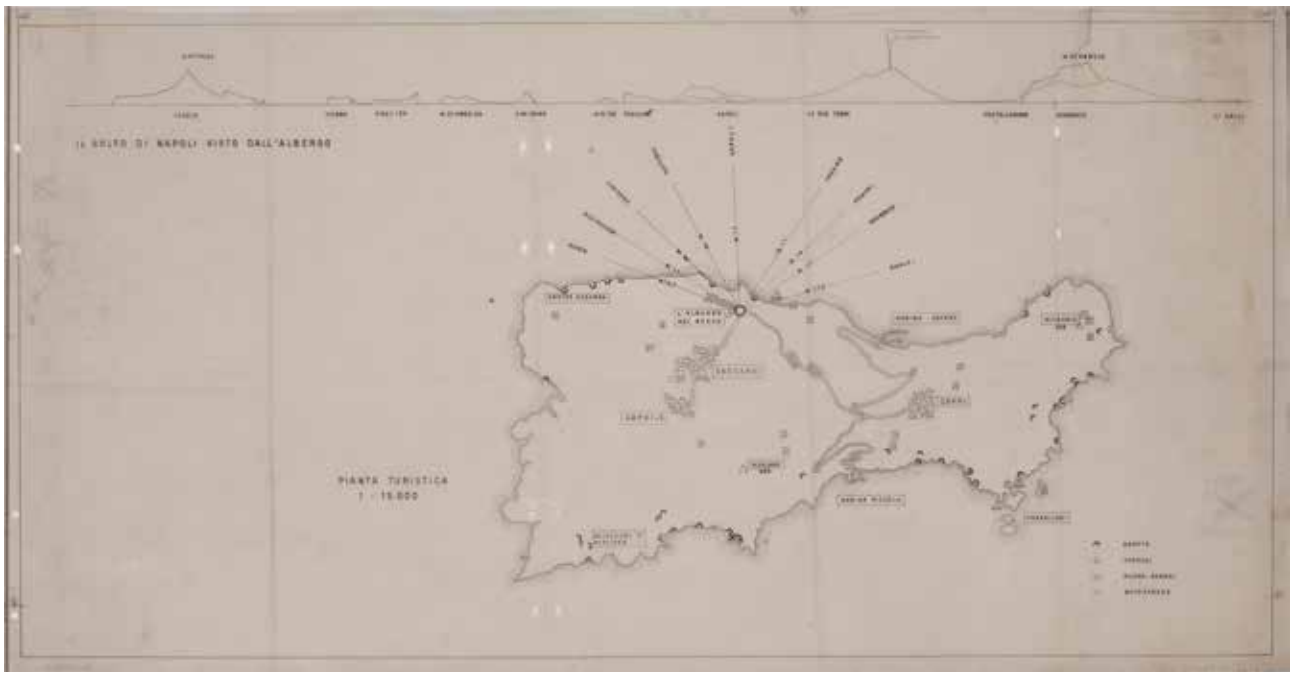


Fig.2
Gio Ponti. Albergo di San Michele all'isola di Capri, (1938)
Pianta turistica. Disegno per pubblicazione.
China su lucido - mm.530x1012
Archivio Gio Ponti, CSAC-Sezione Progetto.

Il progetto "mediterraneo" pontiano è l'espressione di un'architettura dell'altra modernità che evidenzia «una più ampia, meno funzionalistica e deterministica razionalità, capace di accogliere l'elaborazione di temi simbolici e di produrre riferimenti solidi per l'immaginario collettivo» (Crippa 2007, p. 20).

Immaginare il Mediterraneo

L'ordine del discorso, parlando di architettura mediterranea, è una forma di narratività[2]. Una formulazione linguistica e visiva la cui genealogia è stata attentamente ricostruita nel recente dibattito critico. Negli interventi di autori e autrici che si sono interrogati sulle diverse e talora contrastanti enunciazioni del discorso, impegnati a decostruire l'elaborazione e la produzione dell'ambigua nozione di Mediterraneo, hanno certamente pesato i contributi teorici di Fernand Braudel (1949), Predrag Matvejevic (1987) e David Abulafia (2003). Il Mediterraneo è stato interpretato su due piani, uno storico-empirico e uno simbolico-iniziatico[3]. Piani però difficilmente separabili, dacché l'uso della mitologia e dei racconti onirici unisce in una sola trama ciò che è reale e ciò che è immaginario. Nell'ultimo lustro abbiamo poi assistito a un incremento di studi e convegni che hanno affrontato le tante questioni relative alla costruzione culturale del "mito".
La suggestiva, e più volte citata, definizione di Fernand Braudel — «il Mediterraneo è mille cose insieme, non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi, non un mare, ma una successione di mari, non una civiltà ma successive civiltà accatastate una sopra l'altra» — che ancora oggi, a quasi settant'anni dalla sua prima pubblicazione, ci induce a riflettere sulla geopolitica di questo spazio, è ripresa e attualizzata da studiosi e studiose convinti, come ha affermato Walter Benjamin, che «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di attualità'»[4]. Così, ad esempio, nell'introduzione al convegno *Immaginare il Mediterraneo*, leggiamo: «nel corso del XX secolo, nell'enclave mediterranea, in luoghi una volta mitopoietici e oggi tragicamente bagnati da un "bacino di morte" si sono materializzate in varie occasioni vere e proprie isole esperienziali, non necessariamente coincidenti con una loro connotazione strettamente geografica»[5].

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

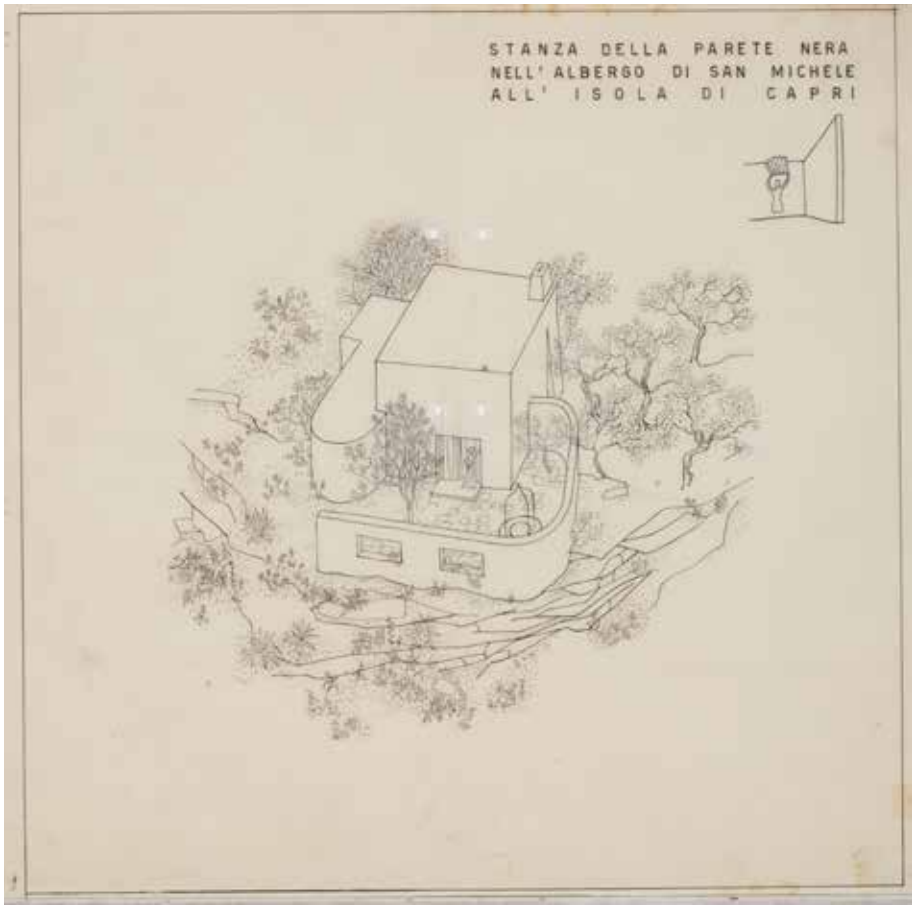


Fig.3
Gio Ponti. Stanza della parete nera nell'albergo di San Michele all'isola di Capri, (1938). Veduta prospettica. Disegno per pubbli-China su lucido - mm.420x420. Archivio Gio Ponti, CSAC-Sezione Progetto.

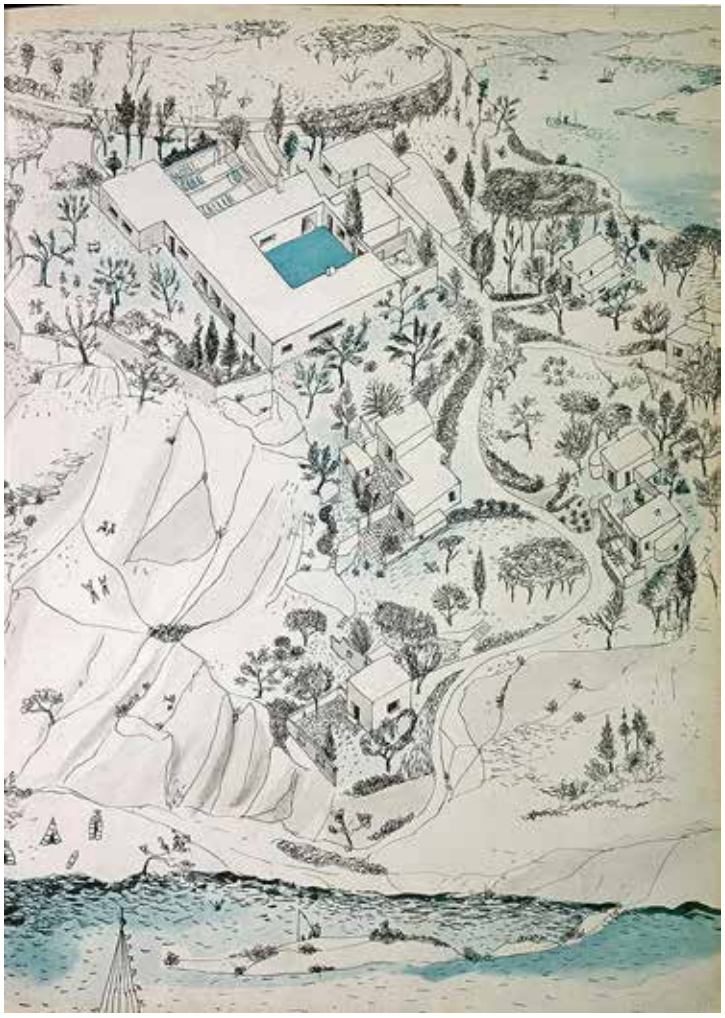
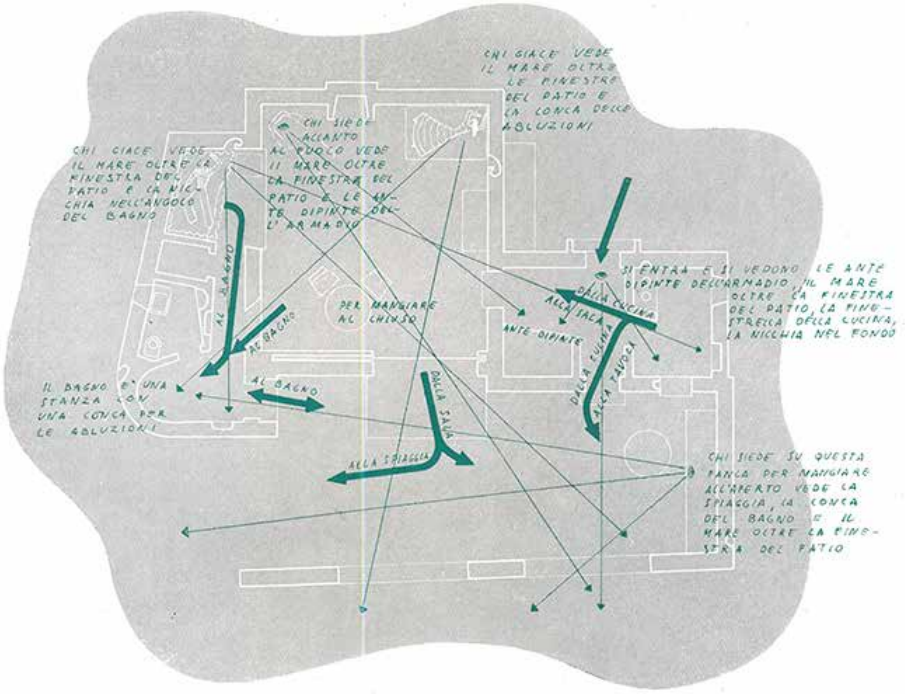


Fig.4
Gio Ponti, Bernard Rudofsky Albergo San Michele a capri «Stile». lo Stile nella casa e nell'arredamento. n. 8 agosto 1941

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Fig.5
Gio Ponti, Una piccola casa ideale, «Domus», n.138, giugno 1939, p.41.
Veduta prospettica, pianta con percorsi e vedute.

Fig.6
Gio Ponti, Una piccola casa ideale, «Domus», n.138, giugno 1939, p.41.
Particolare della pianta con percorsi e vedute.



DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Fig.7
Gio Ponti, Una piccola casa ideale, «Domus», n.138, giugno 1939, p.41. Veduta prospettica dell'interno e pianta. "Piccole nicchie nei muri per il gioco di comporre nature morte con oggetti curiosi", "il pavimento in maiolica offre le più gaie risorse di colore: non amereste questo «arlecchino».

Sgombrato il campo da ambiguità semantiche, che cosa significa realmente il termine concettuale 'il Mediterraneo', a cui si ricorre per caratterizzare fenomeni della rappresentazione artistica? E, una volta riconosciuta — con Fernand Braudel — la legittimità dell'assunzione della "civiltà del Mediterraneo" come oggetto di analisi storica, facendo nostro il quesito che aveva posto Benedetto Gravagnuolo (2010), ci chiediamo se è possibile individuare una cultura mediterranea dell'abitare?
Una prima considerazione: i luoghi non hanno senso né valore in sé, assumendo di volta in volta i contorni delimitati da un sistema di credenze coessenziale all'ambito storico-culturale di riferimento. Il paesaggio è uno spazio prodotto tanto dell'esperienza quanto della capacità di leggere il luogo come sistema di segni[6]. È un racconto, una forma di scrittura, un deposito dell'immaginario.
E, in questo immaginario, Capri è un'esemplare costruzione testuale e visiva. È il luogo di una consolante "utopia" mediterranea, un idilliaco ambiente paesaggistico, dove le preesistenze architettoniche interagiscono con le arti visive e la cultura letteraria. E l'interpretazione lirica della cultura autoctona si associa a una rinnovata semantica del popolare e della tradizione.
Negli anni Venti e Trenta, l'interesse per l'architettura minore, spontanea o vernacolare, al centro di un intenso dibattito, contribuisce alla risemantizzazione culturale del "mito" mediterraneo. Gli esponenti del razionalismo tendono a riconoscervi i parametri cui ricondurre il moderno linguaggio architettonico, i tradizionalisti puntano a rintracciarvi le forme cui ispirarsi nella ricerca di un nuovo stile basato sulla tradizione costruttiva italiana.

Per tutti gli anni Venti il mito dell'edilizia caprese – assurta a categoria a sé ed erroneamente disgiunta dal contesto dell'architettura rurale del più generale ambito del

napoletano cui appartiene – assume importanza centrale nell'ambito della cultura architettonica nazionale, con qualche eco anche sulla stampa estera. Per un verso, lo studio della sua edilizia tradizionale spontanea, a cui ben si saldano gli attributi di sincera, razionale, essenziale, emblema di quella vagheggiata «mediterraneità», appassiona molti giovani architetti, convinti di poter trovare sul suolo nazionale le più antiche radici della modernità (Mangone 2015).

Un ruolo fondamentale svolgono nel dibattito sulle origini mediterranee dell'architettura moderna le riviste di settore[7]. Gio Ponti nelle pagine di «Domus» ospita interventi sull'architettura rurale e contributi al dibattito sulla 'mediterraneità'[8]. Dà spazio alla querelle tra Luigi Figini e Carlo Enrico Rava[9]. Quest'ultimo spiega al lettore della rivista che sua intenzione è identificare «nelle architetture attuali di ogni paese i caratteri *mediterranei*», anche nell'architettura coloniale contemporanea, considerata un aspetto del più generale problema dell'architettura moderna.
Nel giudicare i progetti per la sistemazione architettonica di una delle maggiori piazze di Tripoli, Rava sentenzia, infatti, in accordo con la giuria esaminatrice, che gli edifici devono "riaffermare, in colonia, l'impronta stilistica del dominio imperiale di Roma"[10]. E sono le tracce di tale dominazione «nelle nostre colonie mediterranee» che Rava s'impegna a rintracciare, individuando anche nelle case arabe l'eredità della «razionalissima pianta classica dell'antica casa romana».
Sulla sponda sud del Mediterraneo, il retaggio romano rivive nello spirito mediterraneo dell'architettura razionalista; sulle coste italiane, l'ispirazione mediterranea nell'architettura rustica, di quella caprese, peculiarmente, intrisa di citazioni letterarie e pittoriche, permea l'architettura della casa al mare. Possiamo considerare l'architettura coloniale come il controtipo del progetto domestico mediterraneo. Sono narrazioni e discorsi apparentemente contrapposti, ma in realtà complementari.
Federico Portanova, sulle pagine di «Domus», ricollega l'architettura caprese a una tradizione antichissima, pelasgica ed ellenica. E avverte il lettore che quelle forme architettoniche, nonostante gli stili delle epoche che si sono succedute nel tempo, «sono sempre classiche, se per classico s'intende quella compiutezza artistica che permette ad un'epoca di raggiungere il massimo equilibrio della propria espressione e di farsi comprendere da tutte le altre» (Portanova 1934, p. 58). Per meglio chiarire questo parallelismo l'autore ricorre all'analogia tra l'architettura spontanea caprese e l'improvvisazione di un canto popolare «di cui ha tutta la spontanea freschezza, la potenza del sentimento, quasi anche l'anonima paternità, pure obbedisce a criteri così logici che la fa essere, senza che per nulla lo proclami, di una razionalità del tutto consona alle esigenze dei tempi nostri» (Portanova 1934, p.59).
Le fotografie pubblicate, una casa greca nell'isola di Santorini, due case rustiche alla marina di Capri, due progetti di Adolf Loos, sono un'efficace sintesi visiva della genealogia 'mediterranea' dell'abitazione moderna (Portanova 1934, p.58). Come ha bene evidenziato Gravaguolo (1994, 2010), la mediterraneità in campo progettuale è riproponibile, o almeno è sempre stata proposta solo mediante una trasfigurazione, dalla riscoperta settecentesca del goût grec, ai viaggi al sud di Karl Friedrich Schinkel, al quale va attribuito il primo riconoscimento dell'antica ed autentica cultura mediterranea del costruire, agli studi sull'architettura vernacolare di Josef Hoffmann e Adolf Loos (Sabatino 2010, Strappa 2004).
Quanto abbia contribuito alla riscoperta del Mediterraneo, l'esperienza del

viaggio nel sud d'Italia di pittori e architetti nordeuropei è stato oggetto di approfonditi studi[11]. Anche per l'architetto austriaco Bernard Rudofsky, figura chiave nel racconto dell'abitare mediterraneo pontiano, l'area del Mediterraneo rimane il principale riferimento, tanto più a seguito dell'importante esperienza della permanenza negli anni '30 a Napoli, Capri, Procida e Positano (Como 2017), e all'incontro con Luigi Cosenza[12].

«Case semplici per i giorni di riposo e di vacanza»

Fin dagli esordi «Domus» s'inserisce nel dibattito sulle origini latine e mediterranee dell'abitazione moderna. Il progetto pontiano della casa all'italiana, che recupera elementi della domus pompeiana adattata all'edilizia privata, è tanto la costruzione culturale di un "mito" quanto la ricerca di un ideale carattere autoctono dell'architettura domestica. Nella sua definizione dell'abitare moderno confluiscono la dimora latina che bene si coniuga con gli elementi del razionalismo moderno, gli esempi della casa di campagna inglese e l'architettura austriaca contemporanea (Miodini 2001, 2017). Nell'edilizia spontanea del bacino del Mediterraneo Ponti scopre forme più italiane e tradizionali, ma anche la rispondenza allo stile di un nuovo modo di abitare, aggiornando la tipologia della casa di vacanza. La casa alla pompeiana, pubblicata su «Domus» nel 1934, è «l'esempio di una casa, che, accanto a un buon funzionamento e a una costruzione non molto costosa, avvicini pure ciò che il nostro spirito vagheggia: essa si svolge, alla pompeiana, attorno a un cortile aperto su un lato, disposizione oltremodo bella e intima che deve tornar consueta e che Italiani debbono ancora amare» (Ponti 1934, p. 18). Scrive Ponti: «le nostre case di campagna debbono rispondere a caratteristiche del tempo nostro: l'amore per il moto e l'aria, e la voglia di evadere dalle preoccupazioni quotidiane, cioè la sete di vita poetica: esigenze della vita fisica, esigenze della vita spirituale». E, qualche anno dopo, avverte in un editoriale che «la casa è il nostro essenziale, individuale possesso, regno della famiglia, luogo della più completa felicità leggere "Domus" non significa solo ricercare suggerimenti pratici per la casa, significa anche aderire all'espressione italiana di un concetto di vita più civile e conferire forza sempre maggiore, all'organo nazionale nel quale è rappresentata la produzione più scelta dell'arte e dell'ingegno italiani. […] avete constatato gli sforzi per rendere più accurata, documentaria e incitatrice la nostra pubblicazione» (Ponti 1936, p. 25).

La ricerca tipologica della casa di vacanza è affrontata in modo sistematico da Ponti fin dalla seconda metà degli anni Venti. Dalla casa di campagna, dove propone nuove soluzioni abitative mediando lo studio del Serlio e del Palladio, condotto in primo luogo sui trattati, con l'interesse per la casa pompeiana e l'architettura domestica anglosassone (Miodini 2001, p. 54) alle proposte di case al mare della seconda metà degli anni Trenta, si delinea la storia di una tipologia, la casa delle vacanze, tema, non a caso, di un concorso bandito in occasione della IV Triennale. Le tipologie architettoniche per il tempo del loisir accompagnano sia l'evoluzione del turismo, dalla villeggiatura alla vacanza, sia le trasformazioni spaziali dei luoghi, definendo le coordinate della distinzione sociale del turismo moderno.

Turismo e villeggiatura sono alla base di fenomeni fondamentali dell'architettura e dell'urbanistica dell'Ottocento e del Novecento. Emergono come tema fondamentale e ricorrente la costruzione e il consolidamento degli immaginari dei luoghi turistici, influenzati dalla perdurante tradizione del Grand Tour e dalla letteratura odeporica (Mangone 2015, pp. 9-11).

La tradizione locale espressa nell'architettura rurale caprese risponde, leg-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

giamo su «Domus», «alle esigenze di una vita orientata verso la campagna, con case semplici, per i giorni di riposo e di vacanza, le cure naturali o le occupazioni della terra» (Portanova 1934, p. 58). E Maria Teresa Parpagliolo, dedicando un articolo al giardino di Casa Orlandi ad Anacapri, annota: «L'origine di molte delle più belle ville classiche si deve alla borghese abitudine di lasciar la città nei mesi estivi per ritirarsi nei dintorni più ameni per dilettarsi di una vita semplice piena di occupazioni campagnole. Casa Orlandi ad Anacapri ha terrazze prospicienti il mare, pergolati per l'ombra, il giardino, intorno alla casa, con il roseto, un agrumeto con l'orto, il frutteto, un giardino di fiori, viti e pergolati, e l'oliveto che si estende tutto intorno[13]. L'articolo è illustrato da fotografie di casa Orlandi e scene di vita 'caprese', alle quali bene s'attaglia la descrizione di Capri che Fernand Gregorovius ci consegna nei suoi *Ricordi storici e pittorici d'Italia* (1865). Allo storico tedesco «tutte quelle casette paiono sede della felicità, della tranquillità, di vita solitaria e romita», e nell'isola «è d'uopo vedere queste belle fisonomie [delle donne di Capri], riunite in gruppi, o contemplarle quando scendono dalla montagna portando sul capo brocche d'acqua di forme antiche»[14].

Se s'avverte una continuità nella ricerca tipologica, seppure nelle diverse soluzioni formali risultante di un complesso processo di interpretazione critica, innovativi sono l'iconografia del disegno d'architettura e la forma di presentazione del progetto. La prima fase che dà forma alla evocazione mediterranea è lo studio planimetrico delle piantagioni esistenti e delle migliori vedute sul paesaggio. Il metodo più esemplificativo di rappresentazione grafica dell'architettura mediterranea è il disegno della pianta «con indicazione topografica dei vari modi d'abitare suggeriti dall'ambiente marino» (Irace 1988, p. 142) e l'intricata rete di prospettive interne. Ne è un esempio la pianta di villa Marchesano a Bordighera (1937-1938) pubblicata su «Domus», stampando sovrapposti due lucidi, conservati nel fondo Ponti del CSAC, la pianta e un disegno con le sole figure e visuali. Nelle poetiche didascalie leggiamo: «chi siede accanto al fuoco vede il mare oltre la finestra del patio e le ante dipinte dell'armadio». Il progetto esprime l'indissolubile continuità d'ambiente tra il paesaggio esterno e l'interno della casa: una continuità ottenuta non soltanto coll'aprire nelle fronti a mare numerose e ampie finestre, ma altresì con una serie di accorgimenti che consentono di godere la vista del mare anche dai locali più interni dell'edificio. Una casa che Ponti ha voluto rientrasse nel carattere del paesaggio. E gli aspetti del paesaggio, da questo momento, rientrano tra gli elementi del disegno d'architettura.

Un progetto che, per citare Rudofsky, suggerisca non un nuovo modo di costruire ma un nuovo modi di vivere. Nelle case-stanze dell'Albergo a Capri, i cui primi studi risalgono al 1937, rinveniamo numerosi riferimenti all'edilizia spontanea caprese che sembra riassumere, negli anni Trenta, le caratteristiche dell'abitazione ideale «di una perfetta valitudine fisica, in una continua esaltazione di gioia, vivendo in gran parte all'aria aperta, il più vicino alla natura, fruendo delle medicine naturali dell'aria, del sole e del mare in un continuo esercizio fisico, a cui il mare stesso, la roccia e i campi offrono magnifica palestra alternando la contemplazione all'attività». S'intrecciano in queste parole le suggestioni del luogo, trasmesse nel repertorio pittorico e letterario, il culto del corpo e i rituali della sana vita all'aria aperta, esito dei prodromi della biopolitica moderna[15].

Il paesaggio parte integrante dell'ambiente domestico si avvia a diventare bene culturale di consumo, luogo ideale. Il paesaggio è fabulazione, meta-

fora del sogno: «in questa chiave il progetto di paesaggio è un dispositivo di simulazione d'idee e riferimenti fuori della percezione ordinaria dello spazio e del tempo […] il territorio diventa paesaggio in ragione dell'esperienza visiva che ne fa un osservatore: è questo che riconosce l'entità geografica del territorio come entità estetica e culturale, quindi come paesaggio» (Metta 2008).
Esempi, negli anni Trenta, di architetture 'paesaggistiche', sono i progetti ideati da Bernard Rudofsky e Gio Ponti (Condello 2017, p. 345). I destinatari delle case al mare e gli ospiti dell'Albergo a Capri sono i lettori e le lettrici di «Domus», abitatori dell'ideale casa mediterranea. Vale ricordare che la redazione della rivista diretta da Ponti e il suo studio d'architettura svolgono ruoli complementari, funzionali alla medesima politica progettuale.

Architettura nel paesaggio, architettura del paesaggio

L'architettura spontanea caprese 'sentirebbe' i suggerimenti dell'ambiente naturale e si uniformerebbe alle esigenze di chi deve abitarvi, alle necessità di adattarsi alla conformazione del suolo e alle possibilità naturali. Capri è un campo di sperimentazione architettonica e la sua architettura autoctona «guadagna un posto importante nella riflessione dapprima europea e poi italiana [e] il suo territorio diventa un ambito e privilegiato luogo di sperimentazione di linee peculiari, e talora d'avanguardia, la sua peculiare conformazione solleva questioni di ampio respiro che riguardano il rapporto tra architettura e paesaggio» (Mangone 2015, p.237).
Un preciso e imprescindibile punto inziale, nella riscoperta dei caratteri tipici del paesaggio e in difesa sia dell'architettura rurale caprese sia del paesaggio dell'isola, è il Convegno sul Paesaggio concepito e organizzato da Edwin Cerio (1875-1960)[16] il 9-11 luglio 1922 (Mangone 2002).
Anche Virgilio Marchi, che interviene al Convegno in rappresentanza degli architetti futuristi, dedicherà un capitolo al primitivismo caprese nel suo *Italia Nuova – Architettura nuova* (1931). Forse più ancora del Convegno sono le architetture di Cerio, *La casa del Solitaria* a Marina Piccola (1920), il Rosaio a Caprile (1921), che si potevano ancora ammirare negli anni Trenta, a destare l'interesse dei progettisti. «Cerio con il Rosaio, Ceas con i suoi studi e più tardi con il suo villaggetto familiare, Ponti e Rudofsky con il loro pionieristico progetto di albergo a bungalow, ricco di spunti poetici, non si accontentano della scala meramente architettonica ma cercano di fare della lezione mediterranea un sistema microurbanistico, privo di quelle rigidezze proprie dell'urbanistica funzionalista» (Magone 2015, p. 255).
In un'ampia accezione di paesaggio rientra anche la difesa dell'architettura spontanea caprese, così come, al contempo, la casa di Capri è vista come parte integrante del giardino.
Il *Rosaio*, che a inizio secolo accoglie molti artisti europei, nasce dalla roccia in mezzo alla macchia verde del bosco. La casa di Cerio ci appare come uno dei possibili modelli per le casette nel bosco di San Michele progettate da Ponti e Rudofsky nel 1938 sulle pendici del Monte Solaro. Suscita l'interesse degli architetti anche la "stracasa" del milanese Emilio Vismara, terminata nel 1929, visitata anche da Le Corbusier in compagnia di Rudofsky e Cosenza.
Le costruzioni antichissime ««sono fatte per 'quel' paesaggio per 'quel' mare, né potremmo immaginarle altrove, formate con materiale locale, alle cui forme, al cui colore col dominante candore soltanto si addicono l'ulivo,

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

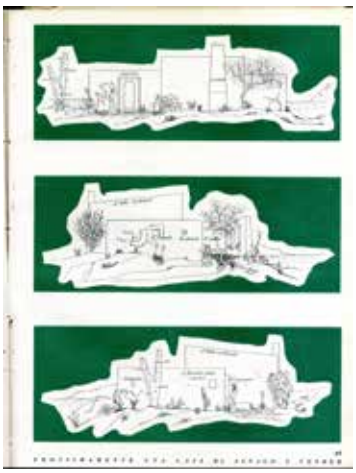


Fig.8
Gio Ponti, Una piccola casa ideale, «Domus», n.138, giugno 1939, p.41. Prospetti.

il cactus, l'azzurro intenso, il celeste grigio, la terra bruciata, l'assolato orizzonte, la natura, 'quella' natura insomma» (Giacconi 1939, p. 30).
Si comprende meglio, alla luce dell'accento posto sul rapporto architettura e paesaggio, la rappresentazione degli elementi naturali nel disegno di progetto. L'architettura vegetale completa, col suo carattere decorativo, l'edilizia muraria, e il giardino integra la casa nel paesaggio. «Il giardino e la casa completano l'opera della natura, dando al paesaggio la peculiare impronta della cultura e del gusto d'un popolo, la misura della sua civiltà, l'espressione del suo carattere» (Cerio 1922).
D'altra parte, al giardino e al paesaggio Ponti dedica importanti rubriche, avvalendosi di autorevoli collaboratrici e collaboratori. A Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974)[17], architetta-paesaggista, che firma articoli sulla progettazione dei giardini, Ponti affida dal 1930 al 1938 la rubrica "Giardino fiorito". Sempre su «Domus» dal 1937 prende avvio il contributo, seppure saltuario, di Pietro Porcinai (1910-1986)[18]. Il paesaggio è parte integrante del progetto anche per un'altra collaboratrice di Ponti, Lina Bo Bardi (1914-1992) che dal 1939 con articoli e illustrazioni apporta il suo contributo alla realizzazione prima di «Domus» e in seguito di «Stile»[19]. Lina Bo Bardi, interprete in chiave progressista della tradizione locale, rappresenta «una modernità dialettica e plurale che rifiuta le rigide contrapposizioni concettuali e considera i valori dell'innovazione e della tradizione non necessariamente alternativi tra loro» (Viola 2017, p. 357).

Le scritture del progetto 'mediterraneo'

L'interesse per il paesaggio e l'architettura spontanea del bacino del Mediterraneo, potenziato dall'interesse, anche antropologico, per i modi di abitare, sono bene rappresentati nei disegni dei progetti 'mediterranei', caratterizzati dall'evidente connotazione narrativa. Nell'ideale della vita al mare convergono miti, immaginari, iconografie, modelli compositi e metodi di rappresentazione.
Negli studi planimetrici della casa al mare il *punctum* è il paesaggio[20]. Nelle piante ricorre l'indicazione «topografica dei vari modi d'abitare suggeriti dall'ambiente marino».
Quando elabora la composizione degli spazi, tema progettuale a lui molto caro, Ponti immagina sempre i luoghi per passare e quelli per stare, in un collegato reticolo di vedute all'interno della casa e dagli ambienti domestici verso il paesaggio circostante. La continuità tra interno ed esterno è orchestrata in un sapiente gioco di prospettive.
Fin dalla fase ideativa, Ponti progetta la percezione dell'inscindibile nesso tra paesaggio e spazio costruito. Un'estetica dell'apparizione che produce un'articolazione degli ambienti che l'abitatore deve attraversare lentamente. La progressiva "scomparsa del muro" è interpretata, di volta in volta in modo diverso, e il rapporto esterno e interno si sostanzia tramite superfici trattate come fogli vibranti attraversati dalla luce (Crippa 2007, p.23).
L'atto di vedere è un gesto attivo, che implica l'uso della memoria. «Ogni visione si inserisce in un quadro performativo al quale concorrono l'esperienza spaziale, storica, artistica» (Violi 2014). Vedere le forme 'da architetti' comporta una lettura, una memoria e una critica, per osservare e capire allo stesso momento. Nel paesaggio mediterraneo, i disparati coefficienti della percezione si legano tra loro, collaborando in un rapporto inscindibile. Se ricordiamo che il Mediterraneo arcaico è un territorio di recinti (Strappa 2004 pp. 19-21) meglio comprendiamo allora la forma a conchiglia di molte casette nel bosco articolate in spazi aperti recintati.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Fig.9
Gio Ponti. Senza titolo (hôtel du Cap, progetto di bungalows per Eden Roc, Antibes), 1939. Veduta prospettica e spaccato prospettico dell'interno.
mm.480x535 - copia eliografica con interventi a matita, tempera e acquarello
Archivio Gio Ponti, CSAC-Sezione Progetto.

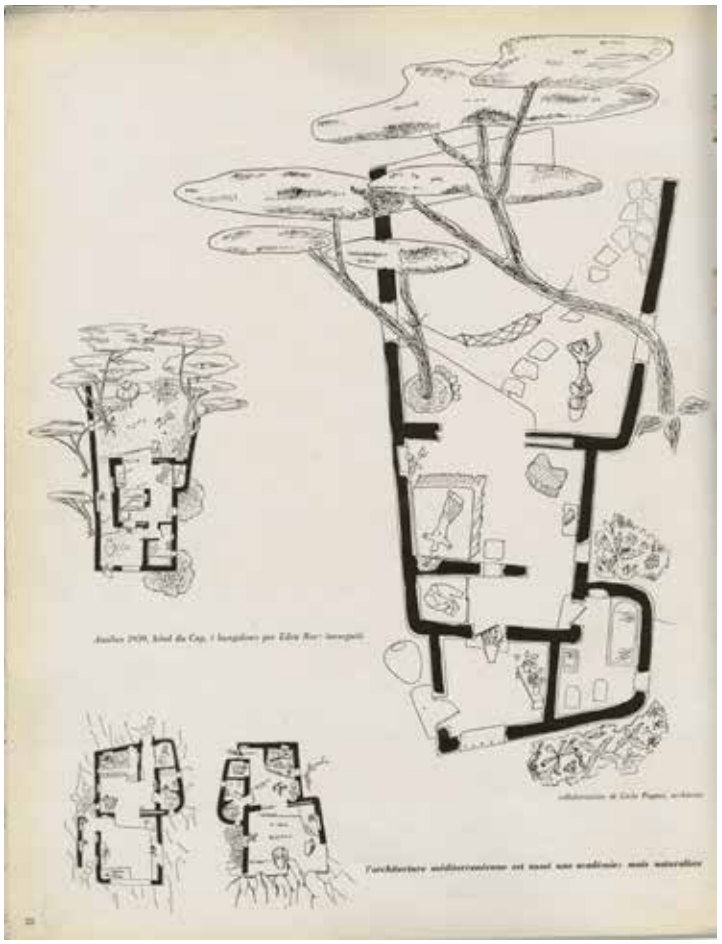


Fig.10
Antibes 1939, hôtel du Cap, i bungalows per Eden Roc
Aria d'Italia. Espressione di Gio Ponti, Daria Guarnati editore, Milano 1954, p.28.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Un approfondimento merita la diversa scrittura dei disegni realizzati o modificati per la pubblicazione. Una scelta che introduce riflessioni sul destinatario di questo racconto. La messa in pagina dei disegni trasforma il materiale progettuale in un *iconotext* strutturato, caratterizzato dall'interazione tra l'immagine e l'apparato didascalico. Il lettore è indotto a cooperare al buon funzionamento del testo. Le figure che Ponti inserisce nel disegno d'architettura non sono concreti abitatori, introdotti come sagome per comprendere le dimensioni dello spazio, ma alludono piuttosto a un'immaginaria vita che prende forma.
Lo schizzo e il disegno sono parte di un processo grafico e teorico che mette a fuoco un ventaglio di possibili letture. Tra queste il disegno eseguito per la pubblicazione svolge una funzione didattica, ma anche informativa, di elementi connotati in senso narrativo. Nelle vedute prospettiche, la rappresentazione degli elementi naturali, il disegno di una lussureggiante vegetazione, incornicia ed entra nell'architettura. Lo stretto rapporto tra l'architettura e la natura identifica le vedute prospettiche, così come il sistema degli sguardi nelle planimetrie inscenano la compenetrazione architetture-paesaggio.
I disegni del progetto, non realizzato, per Albergo San Michele nel bosco all'isola di Capri sono forse l'esempio di architettura-narrazione più convincente: la veduta prospettica dell'edificio centrale che «arieggia un agglomerato naturale come è a Martina piccola» racconta forme di vita «paesana e marina», un'evasione completa e lirica dalle forme di vita cittadina. Al pittoresco paese si accede da una strada fra due mura percorsa da un calesse. Le stanze-casette dell'albergo «ispirato alla più sensibile comprensione dell'architettura mediterranea e della vita caprese» sono disseminate nel bosco. Gli ospiti godono così di una vita isolata, ciascuno ha «il suo romito, e si sente separato, felice, libero e solo nell'incanto della natura incomparabile […].Gente del luogo serve le camere-case attraverso i sentieri che han la funzione di corridoi nei soliti alberghi». Nei prospetti verso monte non troviamo infatti figure femminili sulla soglia ad ammirare il paesaggio e la vista sul golfo, ma figure di donne che portando sul capo brocche d'acqua o cesta contenenti viveri, tal quali le scene di vita caprese nei dipinti dei pittori della scuola di Resina.

Sulla soglia

«Noi architetti – scrive Ponti (1941) – vogliamo architettando e arredando fare una scena, la migliore possibile, per le *azioni*, cioè per la presenza degli abitatori». Un modus operandi che prende forma proprio nell'architettura domestica mediterranea. Ne abbiamo un primo saggio nei disegni di villa Marchesano, un progetto in cui coincidono le scelte distributive e fughe visuali. Il progetto della sua ideale casa al mare nasce dalla ricerca di vedute interne ed esterne. L'architetto parte dall'ideazione di un sapiente gioco di prospettive che avvantaggia la continuità tra interno ed esterno. E, negli studi planimetrici, nei disegni delle piante «con indicazione topografica dei vari modi d'abitare suggeriti dall'ambiente marino», nella rete di prospettive interne, si esprime la sua evocazione mediterranea. «Le piante con l'indicazione delle visuali di chi vi abita, suggeriscono percorsi, inquadrature affacci, […] densità cromatiche e luminose, presenze vegetali, valori atmosferici, identificando lo spazio costruito come una vera e propria macchina narrativa» (Mucelli 2017, p. 158).
Le abitazioni 'mediterranee', che nascono dall'ispirazione del luogo, disegnano uno spazio dell'abitare, dove le azioni e i comportamenti sono,

dalla fase preliminare, una presenza necessaria, interna all'idea stessa di architettura. Un caso esemplare è il progetto dell'Albergo di San Michele o nel bosco all'isola di Capri (1939): nelle case-stanza disseminate sulle pendici nel monte Solaro, la sequenza degli spazi interni trova il suo naturale contrappunto nella vastità del paesaggio del golfo su cui si apre la vista senza mai 'chiudere le prospettive', come s'evince nella dimostrativa planimetria di Capri e il golfo di Napoli, che indica le viste verso le principali località costiere e la distanza in miglia. Mucelli (2017) esamina la stanza della parete nera, con l'intento di realizzarne dai disegni originali di Ponti un modello in scala, e considera con attenzione l'indicazione dei due convisivi che suggeriscono le viste privilegiate: il vertice del primo coincide con la posizione del letto e si rivolge al patio attraverso la grande porta che conduce all'esterno, e all'apertura che inquadra il Vesuvio. Il vertice del secondo cono è collocato al di fuori della stessa porta e varca la parete del patio attraverso la piccola apertura che incornicia lo scorcio di Capo Miseno e Posillipo. Questa seconda prospettiva è ulteriormente rimarcata «dalla presenza di una figura femminile, in abito da vestale, che, in modo tutt'altro che casuale, appare proprio in corrispondenza dello spigolo della porta, sia nel disegno della sezione sul patio che nella veduta prospettica» (Mucelli 2017, p.159).

Le architetture «sono ideate con invenzione di pittore per creare alla presenza umana un vago scenario ed all'occhio un pronto spettacolo» (Ponti 1939). Ponti disegna sempre nelle case al mare figure affacciate alla soglia. L'idea stessa di soglia implica un passaggio, una comunicazione tra due luoghi. Il dentro e il fuori sono rappresentabili soltanto in rapporto a ciò che li mette in comunicazione. La soglia allude «a quel passaggio che non può non avvenire, a quell'attraversamento che permette l'accesso ad un orizzonte nuovo ed inaspettato» (Tarditi 2012, p. 18). È il luogo simbolico dello scambio e della relazione tra 'internità' ed 'esternità'[21]; uno spazio liminare d'incontro e di scambio, dove può accadere un evento, si esprime una rappresentazione, o costruisce una narrazione. È qui, infatti, sulla soglia della casa che le donne raffigurate da Ponti danno corpo alla sua idea progettuale. Sono figure mediatrici che, come gli spazi intermedi, hanno il potere di diventare simboli di scambi e di incontri (Teyssot 2005, pp. 12-13; Bassanelli 2015)[22].

Per le donne la porta è un invito, per essa si accede alla casa: «La porta è l'ospitalità e la casa è un sogno. L'architettura per esse [le donne] non è un cristallo, è una conchiglia. La casa nell'animo, cioè nel giudizio femminile non appartiene solo alle possibili realizzazioni dell'architettura, a quello che è dell'Architetto, ma appartiene a qualcosa di più intimo, anche di impossibile; ad un complesso di desideri e di abbandoni e di bellezze che si pensa non sarà mai appagato. Un sogno» (Ponti 1957, p. 143).

La soglia (finestra o porta) è l'inquadratura che permette che si dia una "storia", un racconto. Fa dell'architettura una scena. La porta che dà accesso, nel progetto dell'albergo di Capri, alle stanze nel bosco, è la condizione affinché vi sia qualcosa da raccontare o descrivere. Senza l'incorniciamento, rileva Monica Sassatelli, non ci sarebbe né *Stimmung* né paesaggio perché non vi sarebbe l'individualizzazione di una parte che si fa totalità; nondimeno la totalità che così si ottiene è appunto ritagliata, non arbitrariamente creata. Tramite questa delimitazione di confini – che è già una lacerazione dal sapore moderno – alcune parti vengono individuate (individualizzate) e separate dal resto (Sassatelli 2006).

Nelle piante pubblicate su «Domus», Ponti rappresenta lo sguardo, seppu-

re implicitamente. Le immagini, a loro volta, attraggono i nostri sguardi, stimolati dal desiderio di rivivere l'esperienza percettiva cui alludono le figure disegnate. «Un'immagine dello sguardo si caratterizza perciò per il fatto stesso che il nostro stesso sguardo diviene un'immagine» (Belting 2008, pp. 6-7).

«L'aspettativa di ritrovare il nostro sguardo in un'immagine è condizionata da presupposti culturali che hanno determinato nel corso della storia anche il nostro scambio con specchi e finestre» (Belting 2008, pp. 6-7). La finestra, ma anche la porta, è una soglia architettonica e simbolica che si pone tra il mondo e lo sguardo. Nella pittura narrativa, gli sguardi hanno giocato un ruolo sia comunicativo che emotivo, facendo sì che lo spettatore partecipasse del significato (Belting 2008, p. 18). Anche nel disegno d'architettura è possibile ravvisare una trama di sguardi: nelle piante l'indicazione delle visuali palesa la funzione comunicativa e narrativa dello sguardo.

Sovente i coni visivi mostrano il vertice in corrispondenza di figure femminili sdraiate su giacigli o panche, d'altra parte, osserva Rudofsky (1938, p. 8) «la posizione distesa nel nostro concetto è una positura mitologica. Perciò ogni donna dovrebbe considerare che questa è la posizione più vantaggiosa —tutte le Veneri, le Dani e le Olimpie fecero fare i loro ritratti in posizione distesa».

Il gioco di sguardi è calcolato e spettacolare anche nelle vedute interne: nel disegno di una piccola casa ideale, pubblicato su «Domus», come nella Stanza della Parete Nera dell'Albergo nel bosco, il bagno è una camera vuota e ben illuminata, nel centro del pavimento c'è un ribassamento, una conca, che contiene l'acqua. «La figura umana in succinto costume sotto la pioggia d'una doccia o emergente dalla tazza d'una conca – come dalla pozza d'un ruscello – o che si terge dopo le acque è sportivamente ed esteticamente bella da vedere» (Ponti 1939, p. 44).

Ponti estende a fine anni Trenta l'idea di un'architettura-spettacolo. «L'architettura dentro è fatta per percorrerla: deve essere un seguito di spettacoli: meglio se ha più vedute, e da sotto e da sopra» (Ponti 1941). Quando si entra in una casa progettata da Ponti «rimangono vive nella mente le prospettive». Un'esemplificazione è il progetto per Casa Mazzocchi in via Claudiano a Milano (1938-1939), non realizzato, ideato «con un buon gioco per le visuali che muove l'architettura»: dalla galleria superiore del salone si apre una finestra interna, «cosa piacevole da vedere dal basso (specie se animata da figure) e punto di vista bellissimo per guardare dall'alto». Una composizione spaziale che porta in primo piano «la concezione di un'Architettura peripatetica […] fatta di sequenza, di finestre cui affacciarsi, di scale [dove figure salgono o scendono]» (Miodini 2001, p. 193)[23]. Nei disegni pubblicati su «Stile», figure 'vere' che salgono le scale si confondono con le figure affrescate lungo le pareti della scala. Emergono connessioni tra la composizione degli spazi e la composizione pittorica. Si può confrontare questa soluzione con le sculture di Arturo Martini e le opere di Massimo Campigli, lo scultore e il pittore, fra tutti, i più ammirati da Ponti. E per Campigli penso ad opere quali *L'Emporio* (1929) o *Villa Belvedere* (1930).

Nel piattello *Vita degli angeli* (1935) della Manifattura Richard Ginori di Doccia raffigura donne che salgono le scale o si affacciano al balcone (Domus 1935). Nei primi anni Quaranta, poeticamente afferma: «immagini sempre l'architetto per una finestra una persona al davanzale, per una porta una figura che la oltrepassi» (Ponti 1941a). E, negli ambienti, governati da luci, colori, e materie, immagini sempre il progettista i luoghi per passare e quelli per stare.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Fig.11
«Stile». lo Stile nella casa e nell'arredamento. N.23, novembre 1942. Copertina.

La forza probante del disegno progettuale dà l'illusione al lettore e alla lettrice di «Domus» di essere o essere stato in prima persona testimone di quelle vedute, di quel paesaggio, di essere o essere stato abitante di quella casa "sognata".
I disegni delle piante alludono a un esercizio estetico dello sguardo, proiettando sullo spazio e sulla struttura progettati un primario dominio dello sguardo, legato al corpo. Una dimensione essenziale, quella corporea, poiché le immagini si creano nel corpo, anche se si rendono visibili nei media. Il corpo è simboleggiato nelle figure femminili disegnate nelle sezioni, per lo più affacciate sulla soglia.
In realtà spazialità e visione sono, almeno in certa misura indipendenti: lo spazio non si costruisce solo ed esclusivamente nella percezione visiva. Dal punto di vista dell'analisi semiotica inoltre, la scelta di legare spazio e visione ha come effetto laterale quello di circoscrivere quasi di necessità la dimensione spaziale al solo livello discorsivo, vincolando lo spazio all'articolazione dello sguardo e delle sue svariate iscrizioni prospettiche nel testo. Per quanto riguarda lo spazio e la sua percezione, essa non è determinata unicamente, né prioritariamente, dalla vista, ma da quel "sesto senso", invisibile e diffuso, che va sotto il nome di *propriocezione*, che è la percezione del nostro essere corporeo, dell'essere e abitare nello spazio. Vera e propria estensione dello spazio corporeo l'abitazione è pressoché ovunque investita di un simbolismo molto complesso in cui si fondono più modelli (Violi 1991).

La messa in pagina del progetto 'mediterraneo'

L'architettura si alimenta di racconti per immagini, la sua conoscenza e comprensione sono, infatti, condizionate dalla rappresentazione grafica e fotografica. Un iconotesto, dunque, in cui la parte visuale è la forma prevalente nella messa in pagina del progetto. Il racconto fotografico, il fototesto pubblicato sulle riviste, è un «artefatto in cui segni visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla compresenza di parole e immagini»[24]. La relazione tra immagine e testo si dimostra, nello studio delle strutture narrative, di particolare interesse. Il fototesto, ricordiamo con Cometa, gioca un ruolo fondamentale nell'articolazione di memoria e oblio (Cometa 2011, p. 70). E l'atto di vedere è un gesto attivo, che implica l'uso della memoria (Strappa 2014, p.19).
La dialettica tra fotografie e testo appare tanto più produttiva quanto più chiama in causa l'attività cognitiva e interpretativa dello sguardo dello spettatore. Il testo e le didascalie svolgono un ruolo non sussidiario nel processo creativo, raccontano al lettore aspetti della vita che s'immagina possa svolgersi nelle case progettate. L'individuazione di una struttura narrativa nel progetto di architettura è presente tanto nel processo d'ideazione, basato su procedimenti letterari (la fase di ideazione del luogo o dell'oggetto che precede la sua formalizzazione grafica, definendo un programma, non solo funzionale, sulla cui scorta articolare il progetto), quanto nell'uso della scrittura in tutte le fasi di sviluppo del progetto, con particole attenzione al rapporto tra immagine e testo scritto.
La sequenza fotografica definisce il percorso suggerito al lettore, stabilendo connessioni e gerarchie tra gli spazi e gli sguardi messi in scena nelle immagini. Il racconto fotografico è strutturato come un percorso, tal quale una sequenza cinematografica. È indubbio che l'esperienza dell'architettura sia legata alla consapevolezza corporea e al nostro muoverci nello spazio, nondimeno nella messa in pagina la sequenza iconico-testuale pro-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

spetta al lettore un percorso costruito come un racconto. Gli spostamenti 'virtuali' nell'abitazione sono strutturati secondo programmi narrativi co-articolati allo spazio[25].
Ponti, figura fondamentale nella storia della comunicazione progettuale — ancora in gran parte da ricostruire—, basandosi su processi d'identificazione, vuole coinvolgere il lettore, rivitalizzando la narrazione del luogo, già connotato in senso letterario. Ogni luogo, sito, o costruzione porta con sé una storia, un racconto che Ponti rievoca integrandoli di nuovi contenuti.
La convergenza tra la previsualizzazione dell'opera e la sua visualizzazione è il risultato di una stretta collaborazione tra progettista e fotografo. La fotografia è uno strumento in grado di cogliere le caratteristiche del paesaggio, la specificità dei luoghi. Per molti autori la fotografia costituisce un imprescindibile intervento linguistico nella redazione del progetto. Uno strumento d'elezione per la lettura critica dell'architettura, della città, del paesaggio. Le potenzialità interpretativo-critiche del medium fotografico sono presto colte da Ponti, con grande anticipo sul dibattito coevo. Egli intuisce le specificità della scrittura fotografica e sancisce l'autonomia artistica della fotografia.
Scrive, infatti, Ponti che la fotografia «ci dà una "vista" ulteriore, una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta "vediamo"; una *vista* indipendente, autonoma, che moltiplica, isola la cosa o il momento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa […] la indipendenza stessa della vista fotografica ci ha ancora rivelato a sua volta un inedito aspetto delle cose, ci ha portato una tutta nuova comprensione, un tutto nuovo senso di esse e dell'interpretarne le immagini» (Ponti 1932, pp. 285-287).
L'architetto è un *metteur en scène* e il fotografo, che negli anni Trenta è lo Studio Porta, segue scrupolosamente le indicazioni del progettista: l'inserto dell'immagine nel testo, l'interdipendenza tra didascalia e fotografia, l'interruzione dell'apparato testuale, ma anche le scelte fotografiche, dalla scrittura foto-genica al montage. Le interrelazioni testo-immagine sono il frutto di una strategia complessa, affidata alle abitudini di lettura introdotte e diffuse, fin dagli anni Venti, dalla rivista. «Domus» già nei primi fascicoli propone ai lettori il progetto di un casa. «È consueta ed agevole la lettura di un disegno di pianta? – si chiede Ponti – Noi architetti pensiamo sempre di sì, e restiamo stupiti di fronte alla difficoltà che talune persone trovano nel leggere una pianta e nel raffigurarsi, da essa, l'aspetto degli ambienti. Questa presentazione di progetti sarà per parte dei nostri lettori come una introduzione alla lettura del disegno architettonico, cosa indispensabile per chi ha amore per la casa e vuole, attraverso la percezione rapida di codesti disegni, rilevare e riconoscere le caratteristiche e le qualità di una distribuzione di locali per valersene a proprio vantaggio» (Ponti 1928, p. 26).
La fotografia d'architettura, che dagli anni Trenta è costruita in sequenza, acquista sempre maggiore peso nella narrazione del progetto. Il lettore è trasportato così all'interno dello spazio progettato senza tuttavia avere la possibilità di partecipare realmente alla scena rappresentata. Ciò non di meno, Ponti promuove l'immagine dell'architettura abitata come elemento imprescindibile del processo di creazione e comunicazione dell'architettura.

Architettura e narrazione

Nel progetto mediterraneo è la vita degli abitanti a divenire misura dello spazio. Le figure, disegnate da Ponti, svolgono, nondimeno e prima di tutto, una funzione narrativa. Tanto più che una delle fondamentali funzioni

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

della narratività è la semiotizzazione dell'esperienza (Ferraro 2015). Al contempo mettono in scena lo sguardo, dacché l'ottica del paesaggio narrato è quella dell'osservare (Bagnoli 2003).
Concludo riflettendo sul parallelismo tra narratività e architettura affrontato da Paul Ricoeur[26] che, significativamente tocca le scelte di scrittura attuate da Ponti nei progetti 'mediterranei'.
L'abitare, asserisce Ricoeur, è il luogo in cui sono scambiati i valori narrativi e architettonici l'uno per l'altra. I processi di costruzione racchiudono l'atto di restare, di fermarsi e di fissarsi, così come i percorsi e le soste sono parte integrante dell'atto di abitare, fatto di ritmi e soste. Ne consegue che la relazione tra interno ed esterno, simboleggiata da una soglia, esprime l'attraversamento dei confini tra un dentro e un fuori, e l'interazione di ombra e luce, di giorno e notte.
Appare evidente, nei disegni dell'Albergo nel bosco all'isola di Capri e nelle tavole dei progetti di case al mare pubblicati su «Domus», l'accento posto sul sistema di gesti e rituali; la presentazione del progetto avviene attraverso una sequenza di luoghi in cui qualcosa accade, dove qualcosa arriva. Nella dimensione temporale e narrativa del progetto architettonico le funzioni dell'abitare sono continuamente inventate e trasformate, come bene si evince nella sequenza di movimenti investiti nella mobilità dello sguardo che *percorre* la struttura.
L'intertestualità in architettura è il contesto ambientale in cui il nuovo edificio s'inserisce. E, se è pur vero che ogni architetto decide quale scelta attuare nella relazione fra tradizione e innovazione, si può altresì affermare che il nuovo atto configurativo progetta nuovi modi di abitare che s'inseriscono nel groviglio di storie di vita già passate. La rivalutazione dell'atto di abitare spetta, infatti, a chi abita e vive il progetto architettonico. Ma altrettanto significativo, nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera architettonica, è il ruolo che gioca il lettore. Al suo continuo apprendimento della giustapposizione di storie di vita s'accompagna senza dubbio il desiderio di entrare in un racconto. Il progetto mediterraneo, comunicato sulla rivista, inaugura la captazione del proprio spettatore: l'oggetto del desiderio è un nuovo modo di abitare, è l'avvio dell'identificazione e del processo di proiezione nel disegno d'architettura.
Ponti offre al lettore alcune idee per la casa al mare: sono semplici spunti che possono essere sviluppati facilmente, scrive l'architetto, secondo le necessità e circostanze ambientali; case da costruire fra gli ulivi, o fra qualche cipresso, o sotto i pini marittimi o sugli scogli.

> Son case che può farvi, a poco prezzo, un buon muratore del luogo, semplicissime tutte […] son soprattutto case che *fan paesaggio naturale* […] Sognate, o lettori, piccole case felici come queste, e costruitevele. Nel terreno che avrete scelto interverrete anche voi a tracciare i muri. Il muro del patio lo traccerete che imprigioni un pino o un ulivo: vi metterete al posto dove andrà il tavolo da pranzo, o un divano o il letto e di là disporrete dove si ha da aprire una finestra o una porta inquadrando un paesaggio incantevole (Ponti 1941, p. 23).

È, per così dire, un catalogo di case su misura, una produzione prêt-à-porter per l'architettura del loisir. Le piccole case al mare, facilmente realizzabile da maestranze del luogo, non si contrappongono con tutto ciò alle ville progettate da architetti di fama: la rivista si prefigge, infatti, di prospettare al suo pubblico un nuovo modo di vivere, di incoraggiare «quella rieducazione alla natura che costumi, viaggi e sport esercitano sulle nuove generazioni».

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Rivolgendosi alle lettrici, ai lettori, agli abbonati, e agli amici di «Domus», Ponti (1936, p. 25) rileva che non si tratta di una rivista «per farsi la casa di moda o di lusso», ma è «lo specchio di quanto serve come gusto, come utilità, come convenienza per la VOSTRA […] Leggere DOMUS non significa solo ricercare suggerimenti pratici per la casa, significa anche aderire all'espressione italiana di un concetto di vita più civile».

Note

[1] Il dibattito critico sul disegno d'architettura conta ormai numerosi contributi. Sulle culture del disegno nei progetti di Gio Ponti e una sintesi dei temi del dibattito si veda MIODINI 2001. Negli anni sessanta la semiologia è applicata al disegno d'architettura da Giovanni Klaus Koenig e Renato De Fusco, sostenitori della natura linguistica dell'architettura. Ricordiamo di R. De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo Bari 1967, e di G. K. Koenig, *Architettura e comunicazione*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1970. Vedi anche di Vittorio Magnago Lampugnani, *La realtà dell'immagine, disegni di architettura del Ventesimo Secolo*, Ed. di Comunità, Stoccarda 1982. Tra i recenti contributi al dibattito segnalo: Fabio Lanfranchi, *Linguaggio di-segni. Considerazioni sulla comunicazione grafica d'architettura*, Aracne Roma 2008. L'autore afferma il valore strumentale del disegno nel processo di trasmissione dall'ideazione progettuale alla realizzazione dell'opera architettonica. In epoca di post-strutturalismo Lanfranchi afferma, senza la meccanica e la rigidità terminologica di quegli anni, che il disegno è un linguaggio che dà forma al pensiero progettuale in ogni sua fase. Si veda anche G. Testa e A. De Danctis, *Rappresentazione e architettura, linguaggio per il rilevo ed il progetto*, Gangemi Editore, Roma 2003; R. De Rubertis, *Il disegno dell'architettura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994; M. Cresci, *L'immagine mediata dell'architettura*, in Icaro, n. 8, Gangemi 1996.

[2] Mi riferisco ovviamente a Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard Paris 1970; trad. it, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972.

[3] Vedi Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Federico II* (1949), Torino, Einaudi 1953; Predrag Matvejevic, *Breviario Mediterraneo* (1987), Milano, Hefti 1995; David Abulafia, *Il grande mare. Storia del Mediterraneo* (2003), Milano, Mondadori 2013. Per una sintesi del dibattito si veda Lelio di Loreto, *Sguardi da nord. Il Mediterraneo attraverso gli occhi degli architetti tra Centro e Nord Europa*, relatore Filippo Lambertucci, Sapienza Università di Roma, Dottorato in Architettura: Teorie e Progetto-XXX Ciclo- Coordinatore A. Saggio

[4] In Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id, Angelus Novus. Saggi e frammenti, Torino Einaudi 1962.

[5] A questi temi è dedicato il recente Convegno Internazionale, *Immaginare il Mediterraneo. L'architettura e le arti*, a cura di Andrea Maglio, Fabio Mangone, Antonio Pizza, svoltosi a Napoli il 16-17 gennaio 2017.

[6] Rimando al contributo teorico di Michel de Certeau (1925-1986), *L'invenzione del quotidiano* (1974), Roma, Lavoro 2001, che ha evidenziato la narratività inerente alla forma di scrittura storiografica e alla dimensione di finzione che le è propria, affermando che anche lo spazio stesso è un racconto. Si veda anche M. de Certeau, *La scrittura della storia*, a cura di Silvano Facioni, Jaca Book Milano (tit. or. *L'Écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, Paris 1975).

[7] Basti qui fare cenno alla posizione di Enrico Peressuti, *Architettura mediterranea*, in «Quadrante», n.21, gennaio 1935, che vede nelle architetture razionaliste d'oltralpe echi delle tipiche case mediterranee, patrimonio italiano. Per i firmatari del Programma d'architettura la tendenza razionalista italiana è affermazione di "classicismo" e "mediterraneità" nello spirito e non nelle forme del folklore. Di ben altro tono sono gli interventi di Giuseppe Pagano che indaga l'architettura rurale come fenomeno costruttivo, collettivo e anonimo: G. Pagano, Case rurali, in «Casabella», n.86, febbraio 1935, pp.8-15; Id., *Architettura rurale italiana*, «Casabella», 96, dicembre 1935, pp16-23; Id., *Documenti di architettura rurale*, in «Casabella», 35, novembre 1935, pp.18-25. Sulla posizione del gruppo di Quadrante si veda il capitolo *L'idea di Mediterraneità negli scritti di Carlo Enrico Rava e del Gruppo di Quadrante*, in Brunetti

1993, pp.203-2016.
[8] La rivista ospita tra i primi articoli sull'architettura minore del bacino del Mediterraneo, G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», n.56, 1932, pp.460-461
[9] Si veda Carlo Enrico Rava, *Specchio dell'architettura razionale. VI Conclusione*, in «Domus», n.47, novembre 1931, pp.34-40. La lettera di Luigi Figini è pubblicata pochi mesi dopo: *Polemica mediterranea*, in «Domus», n.49, gennaio 1932, p.66.
[10] Si veda Carlo Enrico Rava, *Di un'architettura coloniale moderna*, Parte Prima, in «Domus», n.41, maggio 1931, p.39-43, 89
[11] Si vedano Benedetto Gravagnuolo (1994); Alfredo Buccaro (2007); Fabio Mangone (2003). Paola Carla Verde (1999) si sofferma sull'immagine di Capri orientale affermatasi nel secondo Ottocento, Mangone (2015) sottolinea che, anche nel suo periodo di maggior fortuna, l'immaginario della Capri lembo d'Oriente non eclissa del tutto quello più durevole della Capri classica, l'isola da cui Tiberio comandava l'impero romano, pervenuta nelle vestigia di Villa Jovis.
[12] Negli ultimi anni sono usciti numerosi contributi sulla figura di Berbard Rudofsky, in particolare si segnalano gli interventi di Andrea Bocco Guarneri (2003, 2010, 2011) e Ugo Rossi. (2016, 2017).
[13] Maria Teresa Parpagliolo, *Dei casini di campagna, casa Orlandi, Anacapri*, in «Domus», 73, gennaio 1934, pp.54-55
[14] Ricordiamo con Patrizia Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Bologna Il Mulino 2001, che a Capri nel 1840 i visitatori erano 400, nel 1855 l'isola, inserita nella guida *Murray or travellers in Southern Italy*, diventa meta del soggiorno invernale di aristocratici inglesi. Nel 1905 le presenze erano 30.000 in gran parte tedesche.
[15] Si veda R. Campa, *Il culto del corpo. Una prospettiva genealogica e biopolitica*, in *Rivista di scienze sociali,* 30 aprile 2016.
[16] Sulla figura di Edwin Cerio si veda Gaetana Cantone, *Un caso di "altra" modernità: Edwin Cerio scrittore e architetto a Capri*, in L'architettura dell'"altra" modernità, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 11-13 aprile 2007, a cura di Marina Docci, Maria Grazia Turco, Gangemi Editore Roma, pp.512-523; Andrea Nastri, *Edwin Cerio e la casa caprese*, Clean Edizioni, Napoli 2008. La casa Il Rosaio è recensito in G. Capponi, *Architettura e accademia a Capri. Il "Rosaio" di Edwin Cerio*, in «Architettura e arti decorative», dicembre 1929. Tra gli scritti dello stesso E. Cerio, *L'architettura minima nella contrada delle sirene*, in «Architettura», n. 4, 1922, pp.156-176.
[17] Scarsa è l'attenzione della critica italiana alla figura di Maria Teresa Parpagliolo, qualche cenno in Luigi Latini, *Lo sguardo "moderno" sul paesaggio toscano. Porcinai e la cultura progettuale del XX secolo, in Paesaggi. Didattica, ricerche e progetti,* a cura di Guido Ferrara, Gulio Gino Rizzo, Mariella Zoppi, Firenze University Press 2007, che sottolinea il contributo di Parpagliolo e Porcinai alla *La campagna di Domus per il verde*. Tra i numerosi interventi di Parpagliolo sulle pagine di «Domus» si veda, *I principi ordinatori del giardino italian*o, in «Domus», 37, 1931, pp.68-71. Diversa è invece l'attenzione riservata a Parpagliolo in ambito anglosassone, in particolare Sonja Dümplemann, *The landscape architect Maria Teresa Parpagliolo Shephard in Britain: her international career 1946-1974*, in *Studies in the History of Garden & Designed Landscapes*, 30, 1, 2010, 94-113; Sonja Dümplemann, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974): Her Development as a Landscape Architect between Tradition and Modernism*, in Garden History, vol.30, n.1 (Spring 2002), pp.49-73; *Women, modernity, and landscape architecture,* edited by Sonja Dümplemann, and John Beardsley, Routledge London and New York 2015.
[18] Numerosi sono invece i contributi di studiosi e studiose italiani sull'opera di Pietro Porcinai, tra gli altri si veda: Milena Matteini, *Pietro Porcinai. Architetto del giardino e del paesaggio*, Mondadori Electa, Milano 1991; Luigi Latini, Mariapia Cunico (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX scolo*, Marsilio, Venezia 2012.
[19] Figura tutt'alto che marginale, Lina Bo Bardi è stata di recentemente rivalutata, tra i contributi segnalo Laura Miotto e Savini Nicolini, *Lina Bo Bardi (1914-1992)*, in G. Bassanini e R. Gotti (a cura di), *Le architettrici*, in «Parametro», n.57, maggio-giugno 2005, pp.48-51; Alessandra Criconia (a cura di), *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Franco Angeli, Milano 2017, in particolare ivi i saggi di Anna

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/218

Giovanelli, *Abitare la casa dell'uomo. Paesaggi domestici* e Alessandra Muntoni, *Il Mediterraneo e l'Atlantico. Dalla casa sul mare alla Casa di Vidro.*

[20] Applico la nozione barthesiana di punctum, un dettaglio presente in fotografia a prima vista inapparente ma decisivo, al disegno d'architettura. Vedi R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia* (1980), Einaudi,Torino 1980

[21] Di soglia come zona parla Walter Benjamin nell'incompiuto *Passagen-Werk* (trad. it, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi 1986; e I *"Passages" di Parigi,* Torino, Einaudi 2002), ripreso da Georges Teyssot, Soglie e pieghe. *Sull'intérieur e l'interiorità* in «Casabella», 681, settembre 2000, pp.26-35. Interessanti suggestioni in Bassanelli 2015, per una lettura dell'abiatare come soglia vedi Aceti 1994.

[22] Teyssot riprende il concetto di determinazione di un luogo attraverso un processo di legittimazione che avviene con la definizione di un limite, indicato da Michel De Certeau in *L'invention du quotidien*, cit..

[23] Gio Ponti parla di architettura peripatetica in *L'architettura è un cristallo*, Edit Editore italiano, Mialno1945, p.68

[24] Peter Wagner (editor), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, De Gruyter, Berlin-New York 1996

[25] Rimando a Hammad M.,"Dei percorsi: tra manifestazioni non verbali e metalinguaggio semiotico". In: Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini (a cura di), *Linguaggi della città. Senso e metropoli II: modelli e proposte d'analisi*, Meltemi, Roma, pp.97-130

[26] Mi riferisco a Paul Ricoeur, *Architecture and narrativity, in Études Ricoeuriennes /Ricoeur Studies*, vol.7,n.2 (2016), pp.31-42.

Lucia Miodini è conservatrice e curatrice dei fondi della Sezione Progetto del CSAC dell'Università di Parma. Dal 2000 svolge attività didattica in diverse Università (tra le altre lo IULM, Libera Università di Lingue e Comunicazione, di Milano e il Politecnico di Milano, Facoltà di architettura Civile), ha redatto il Modulo Didattico, Cento anni di fotografia, l'immagine dell'arte e la rivoluzione italiana degli anni 60/80 per il Master Universitario di 1 livello in "Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale italiano all'estero", Consorzio ICoN (2010-2011). Ha insegnato Storia dell'Architettura Contemporanea e Storia della Fotografia all'Università di Parma, attualmente insegna Storia della Fotografia all'ISIA di Urbino. Membro del Comitato Scientifico del Centro Italiano della Fotografia d'Autore (Bibbiena), del Comitato Scientifico dell'Archivio Cesare Leonardi, figura nel Comitato Scientifico della Fondazione Nino Migliori; fa parte del Consiglio Direttivo della Società Italiana per lo Studio della Fotografia. Nel 2012 nell'ambito del 19° Trofei Internazionali della Fotografia le è assegnato il Trofeo Nazionale per la Critica. Selezionata Professionista della Formazione AIAP (Associazione Italiana Design della Comunicazione) nel 2015. Ha partecipato a convegni e seminari di studio nazionali e internazionali; svolge attività di curatela e organizzazione mostre. Ha pubblicato numerosi saggi e volumi monografici. Tra le monografie *Uliano Lucas* (Bruno Mondadori 2012), *Lamberto Pignotti Poesia Visiva. Tra figura e scrittura*, (Skira 2012), *Nino Migliori. Materie e memoria nelle scritture fotografiche* (Torino GAM 2002), *Gio Ponti. Gli anni Trenta* (Electa 2001); tra le curatele *De Rerum Natura. Omaggio a Nino Migliori* (Bologna 2017); *L'immagine del progetto. Fotografie dallo Studio Nervi* (Parma 2013), *Grande Tavola Milano Poesia 90* (Skira 2009), *Crossroads Via Emilia Nino Migliori* (Damiani 2006).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

Marco Moro

Through the looking-glass. La narrativa applicata alla contro-storia del progetto territoriale

Abstract
Quale differenza c'è tra il plastico di Broadacre City e le simulazioni vista drone utilizzate per promuovere le città sostenibili del futuro? Tra un interno di Tessenow e uno sguardo attraverso gli occhiali 3D? Forse non tanta, tutti raccontano la stessa storia: il wonderland. La questione alla base del saggio non è quella di investigare il contributo tecno-logico dello storytelling al progetto di architettura, ma il suo contributo ideo-logico. Se è vero che il mezzo della narrazione si evolve e si adatta ma la storia che racconta è una sola, l'interrogativo sorge da un punto di vista differente. Quale progetto di architettura merita un racconto o una narrazione? Solo il progetto in cui tutte le contraddizioni sono risolte positivamente come nell'idea di un wonderland, o c'è spazio per le contro-storie?

Parole Chiave
Forme d'insediamento — Controstoria — Wonderland

La comunicazione è un atto primario, e come tale non può che esistere ed essere assunto come elemento invariante nei processi di relazione. È soprattutto la figura della comunicazione intesa come racconto di una storia a scopo persuasivo ad essersi consolidata nella percezione collettiva. Sembrano lontane e ormai inoffensive le inchieste di Vance Packard che raccoglieva le storie elaborate nell'America degli anni '50 all'interno dei settori produttivi del consumo, che svelavano la straordinaria capacità di queste storie di transitare da un settore disciplinare all'altro[1]. Oggi Packard scoprirebbe che le cose non sono cambiate poi molto: a meno di un'accresciuta consapevolezza nei contenuti della sua inchiesta, non solo la comunicazione a scopo persuasivo continua a influire su qualsiasi ambito disciplinare ma si è sviluppata diventando strumento d'uso quotidiano. E questo grazie alla concitata sperimentazione sul mezzo di comunicazione. Non si può di certo negare il fascino di una investigazione centrata sul medium, ancor più nel campo dell'architettura: come questo si sia evoluto per servire al meglio il racconto di un progetto, quale influenza abbia avuto l'apporto di una tecnologia più o meno avanzata nel racconto della storia, in quale misura il mezzo di rappresentazione debba aderire alla realtà, sono solo alcuni degli interrogativi che animano il dibattito attuale sul rapporto tra narrativa e progetto. Il ricorso agli strumenti di rappresentazione che ripropongono l'elemento figurativo e quasi pittorico nel racconto del progetto di architettura, senza però rinunciare al supporto della tecnologia per realizzarlo, ha sancito l'inizio della cosiddetta era Post-Digitale. Almeno questo è il nome del movimento al quale uno degli esperti di architettura digitale confessa di appartenere oggi, svelando la sua nuova tecnica: «They are not really watercolors...Photoshop. I am post-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

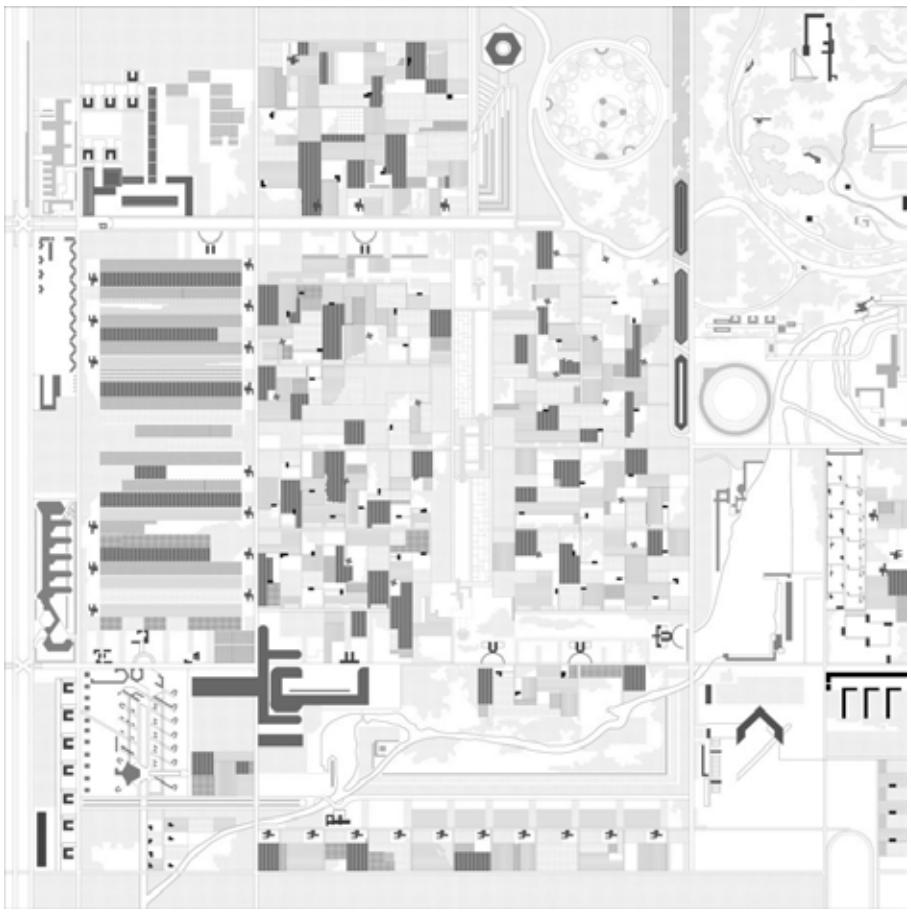


Fig. 1
Disegno selettivo dell'autore sul modello d'insediamento Broadacre City di Wright.

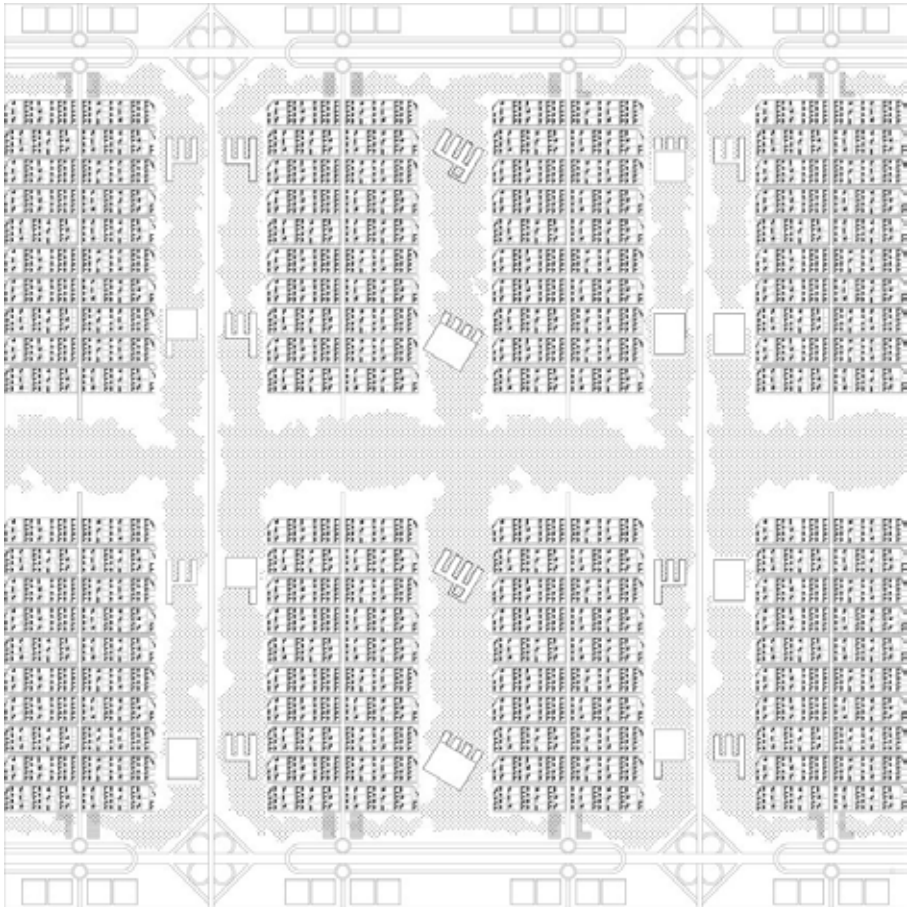


Fig. 2
Disegno selettivo dell'autore sul modello d'insediamento The New Regional Pattern di Hilberseimer.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

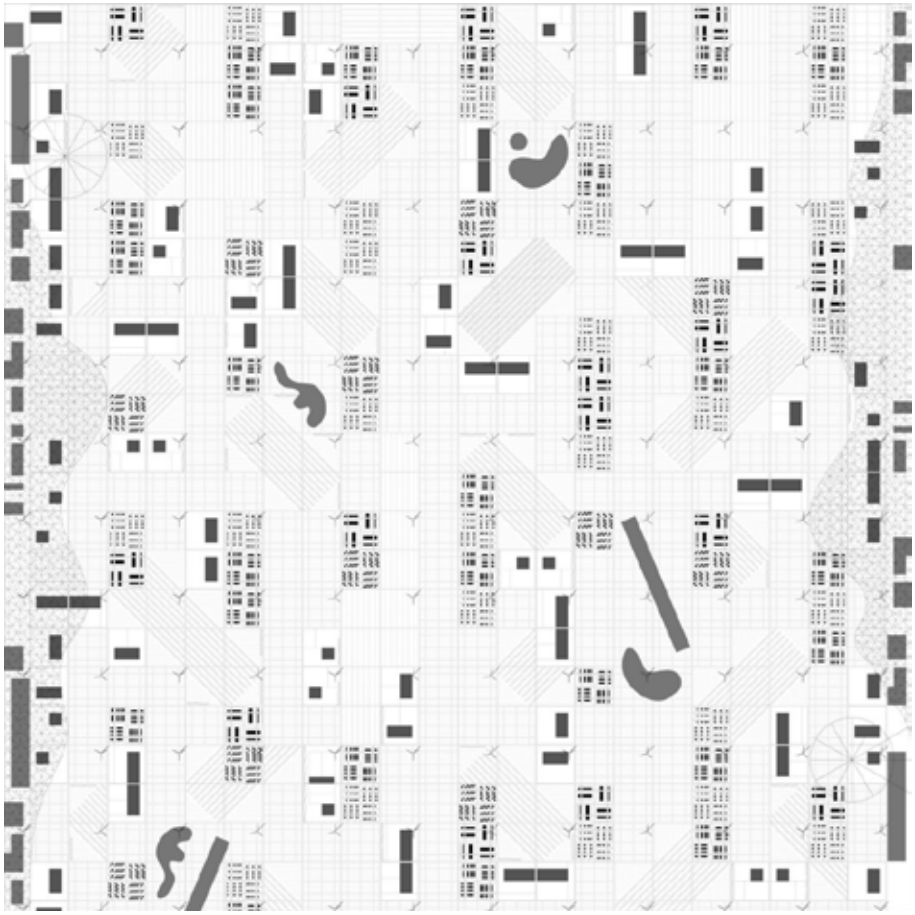


Fig. 3
Disegno selettivo dell'autore sul modello d'insediamento The Strjip Philips di Branzi.

digital now». L'interlocutore è Mario Carpo, storico di architettura e noto esperto della stessa materia, il quale sceglie di raccontare in un recente articolo l'episodio che lo ha visto coinvolto ed evidentemente colpito[2]. L'argomentazione di Carpo si focalizza esattamente sul modo in cui l'architettura viene raccontata, denunciando l'arrendevolezza nei confronti della tecnologia a favore di una forma di comunicazione apparentemente a basso contenuto tecnologico. Apparentemente, perché la tesi sostenuta nell'articolo è che esista una forte differenza tra il racconto di un progetto di architettura proposto negli anni '70 e quello proposto oggi con lo stesso mezzo: mentre l'avversione del Postmodernismo si spiegava, parafrasando le parole di Carpo, sulla base di una tecnologia moderna che aveva fallito in maniera eclatante su tutti i fronti, non vi è ragione che spieghi un'avversione nei confronti dell'avanzamento tecnologico straordinario al quale abbiamo assistito in epoca recente. E infatti, proprio dall'ammissione sull'uso dei software di grafica e fotoritocco per la realizzazione dei collage di epoca Post-Digitale, non emerge alcuna avversione nei confronti della tecnologia, ma solo la strumentalizzazione della stessa per riproporre una narrativa precisa fatta di «watercolor, collage e sfumato». Al di la dell'esito più o meno catastrofico che ciò potrebbe provocare secondo Carpo, l'interesse ricade su un aspetto più generale.
Quale differenza c'è tra il plastico della *Broadacre City* e le simulazioni vista drone usate per promuovere le città sostenibili del futuro? Tra un interno di Tessenow e uno sguardo attraverso gli occhiali 3d?
Forse non tanta, tutti raccontano la stessa storia: il *wonderland*.
La questione alla base del saggio non è quella di investigare il contributo tecno-logico dello story-telling al progetto di architettura, ma il suo contributo ideo-logico. Se è vero che il mezzo della narrazione si evolve e si

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

Fig. 4
Vertical Home, installazione di Andrea Branzi in occasione di Giornate Internazionali dell'Arredo, Verona 1997.

adatta ma la storia che racconta è solo una, l'interrogativo sorge da un punto di vista differente. Quale progetto di architettura merita un racconto o una narrazione? Solo il progetto in cui tutte le contraddizioni sono risolte positivamente come in un *wonderland*, o esiste lo spazio anche per le contro-storie?
Forse esiste, perlomeno in qualche progetto del passato. Alcuni progetti di città sono stati accompagnati da una forte componente narrativa, anche se non promuovevano un'ideale compiuto. Il saggio indaga la questione ideo-logica dello story-telling applicato al progetto, individuando alcuni analogie tra i casi in cui ciò che viene raccontato è il *wonderland*, passando ad altri in cui una forte componente narrativa è stata dedicata alla contro-storia. Ai primi è associato il paradigma della colonizzazione del territorio, rispetto al quale sono ben più alti i presupposti di una componente narrativa che comunque si mostra inscindibile da altri strumenti di persuasione; la seconda stagione di progetti interpreta la crisi del processo di colonizzazione, ma sorprendentemente non si assiste alla rinuncia della componente narrativa bensì ad un suo rafforzamento.
Il territorio che affronta un processo di intensa e programmata modernizzazione, intesa come avanzamento nei processi di produzione, vede spesso instaurarsi un nuovo ordinamento generale: una comunità produttiva regolata secondo un sistema di valori morali elevati, che sarà chiamata a identificarsi - o perlomeno rapportarsi - con la dimensione fisica, geografica o urbana di quello stesso territorio. È comune l'uso del termine *colonizzazione* per descrivere tale processo; è ancor più comune che a questo processo sia spesso associato una forte componente narrativa. L'opera di Wright e Hilberseimer tra gli anni '30-'50 è profondamente focalizzata sull'idea di colonizzazione della campagna americana attraverso l'introduzione di un nuovo ordinamento: il plastico di *Broadacre City* e i disegni del *New Regional Pattern* di Hiberseimer erano indispensabili per descrivere tutte le componenti che articolavano l'insediamento territoriale, e soprattutto comunicare l'idea che in un solo sguardo si potesse cogliere la risoluzione di tutte le contraddizioni. L'atto della colonizzazione si estendeva fino al controllo della dimensione domestica tradotta per Wright nel dispositivo della *Usonian House* e per Hilberseimer nella *settlement unit*. Molto più recenti, le teche specchiate in cui Branzi espone il modello di *Agronica* e lo studio del dispositivo architettonico della *Casa Madre*, dimostrano che l'atto della colonizzazione continua a supportare l'idea propositiva di *wonderland*, realizzato attraverso una potente sperimentazione sulle componenti spaziali e architettoniche dalla grande scala allo spazio

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

domestico. Tuttavia, il terzo aspetto che completa l'analogia di questi tre casi è il ricorso alla narrativa, strumento indispensabile e inscindibile dai precedenti per la realizzazione di un modello di insediamento. *The Living City* è il testo in cui Wright raccoglie tutte le argomentazioni sulla necessità di abbandonare il modello urbano, ormai tossico e compromesso anche nei suoi valori morali oltre che luogo della decadenza economica, e costruisce il racconto di un insediamento rurale estendibile a tutto il continente americano. La narrativa, accompagnata dal ben noto apparato iconografico, è fondamentale perché sarà proprio attraverso lo stile di vita della comunità di *Broadacre City* – basata in buona parte su un'economia di autosostentamento – che l'America vivrà il riscatto e conoscerà il suo *wonderland*. I presupposti di Hilberseimer sono simili, e l'impegno nel costruire una narrativa sul proprio modello di colonizzazione è altrettanto proficuo. *The New Regional Pattern* racconta di un mondo libero e indipendente dai condizionamenti della città attraverso l'integrazione del sistema produttivo agricolo e industriale. Rispetto alla *casa usoniana*, Hilberseimer applica un carattere non figurativo ai suoi edifici, investendo quindi estrema fiducia sulla componente narrativa. Il testo-manifesto che accompagna le idee di Branzi per una colonizzazione del territorio rurale contemporaneo, è intitolato *New Athen's Charter* e raccoglie *modesti suggerimenti* per una interpretazione delle attuali condizioni di vita e lavoro, temporanee e prive di un radicamento nello spazio. Per quanto diversa da una città ideale, la componente narrativa è presente e molto persuasiva nel racconto di una infrastruttura di equipaggiamento per l'abitare/lavorare che sostituirà lo spazio urbano e l'ambiente domestico tradizionale[3].
Se è vero che l'idea dell'introduzione di un nuovo ordinamento nei territori colonizzati trova nota corrispondenza in un preciso apparato di forme e configurazioni spaziali e una forte componente narrativa, la *decolonizzazione* è spesso interpretata come processo geopolitico complesso del quale raramente sono indagate le implicazioni spaziali e architettoniche. Se inteso invece come processo in cui l'ordinamento generale viene messo in crisi dalle condizioni reali – riduzione di risorse produttive nelle company-towns, obsolescenza delle infrastrutture di collegamento, invecchiamento della popolazione – un progetto di *decolonizzazione* potrebbe essere indagato sulla base degli stessi aspetti che hanno generato il *wonderland*. Investigare le trasformazioni alla scala del piano generale per scoprire se esistono delle forme che possono interpretare i caratteri di questo processo inverso; analizzare il nuovo ruolo delle componenti architettoniche che mostrano un'adattabilità al processo in atto; verificare se è proprio il dispositivo architettonico progettato inizialmente come prototipo dell'infrastruttura di colonizzazione ad adattarsi, o se ne generano di nuovi[4].
Resta l'interrogativo sul ruolo svolto dalla componente narrativa in questi casi. Sopravvive come uno dei tre strumenti inscindibili che costruiscono il *wonderland*? Oppure la contro-storia non viene raccontata?
Come anticipato, alcuni progetti del recente passato ben lontani dal promuovere un'ideale compiuto, sono stati accompagnati da una forte componente narrativa. In qualche caso, il racconto di una storia si costruivano volutamente sull'estremo opposto di una condizione ideale. Tra i progetti che negli anni '60-70 hanno indagato in maniera radicale la crisi dell'insediamento, la *Potteries Thinkbelt* di Price e la Berlino di Ungers rappresentano casi paradigmatici. Il primo racconta l'adattamento dell'infrastruttura produttiva di una fabbrica di ceramiche nello Staffordshire ad un campus universitario per 20.000 studenti. Progetto non realizzato

PTb

Fig. 5
Life Conditioning, scritto di Cedric Price pubblicato per la prima volta in Architectural Design October 1966 sul progetto della Potteries Thinkbelt.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

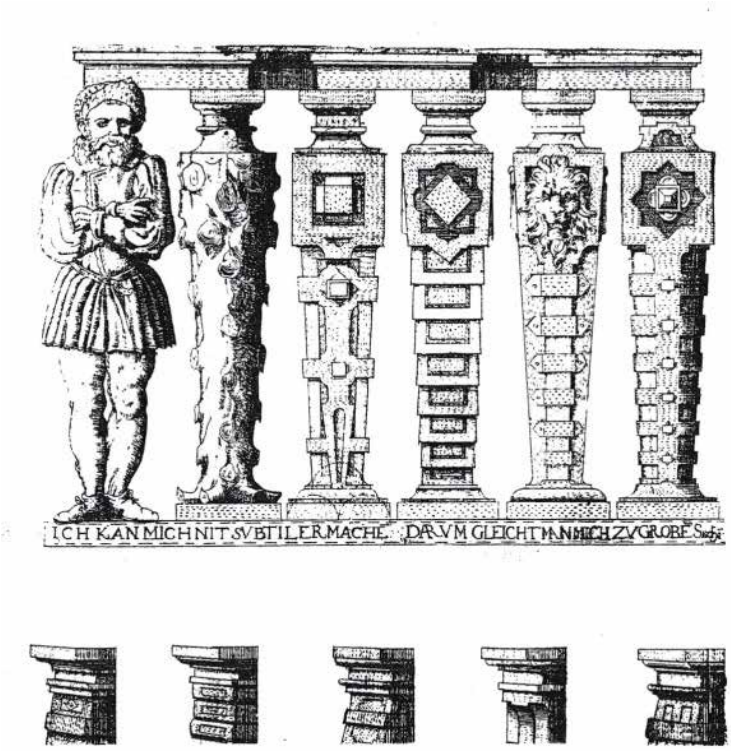


Fig. 6
The metamorphosis of the column by Gabriel Krammer, in "Architecture as Theme" by O.M. Ungers.

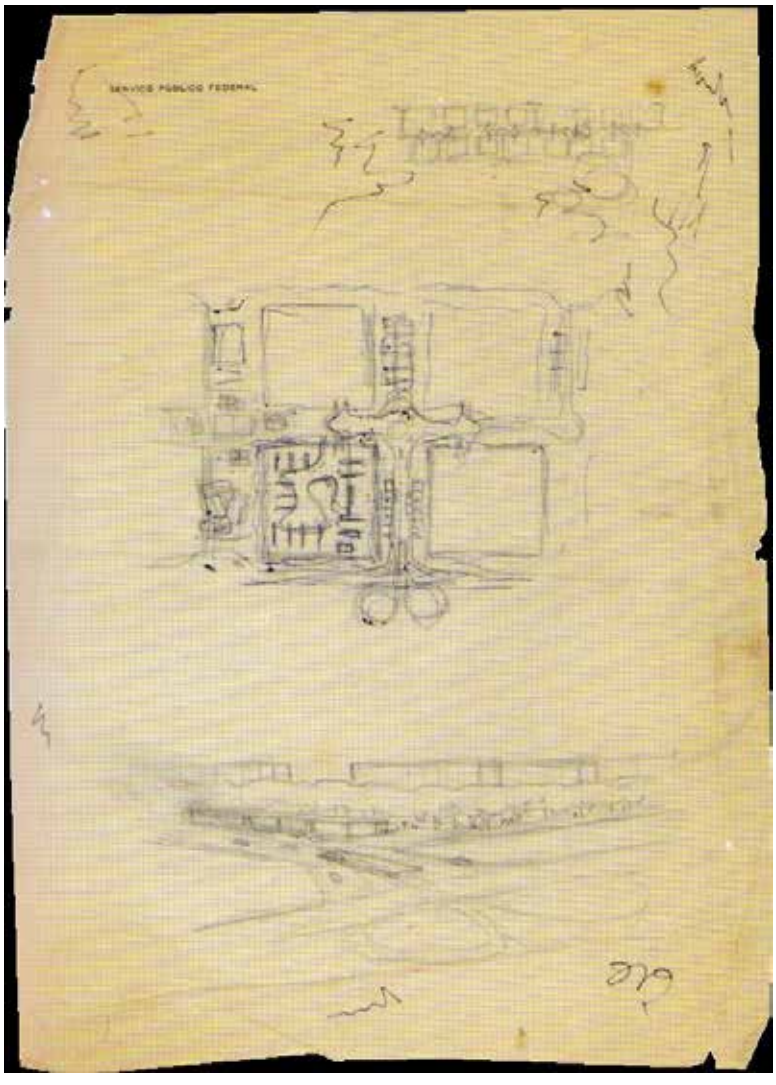


Fig. 7
Schizzo della "superquadra" di Brasilia ad opera di Lucio Costa, in AD Marzo 2011 "Brasilia's Superquadra: Prototypical Design and the Project of the City" di Martino Tattara.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

ovviamente, la cui componente narrativa assume un ruolo centrale per una critica di Price ai modelli educativi anglosassoni, la cui ambizione verso una classe dirigente formatasi dentro i chiostri medioevali, rappresentava il distacco totale dalla realtà sociale del tempo. La flessibilità, sarebbe diventata per Price, lo strumento attraverso il quale interpretare la realtà, e sono le pagine di *Architectural Design* (Ottobre 1966) ad ospitare il suo contributo narrativo. Ungers, circa dieci anni dopo, condurrà alla Cornell University tre Summer School incentrate sulla possibilità di rendere autonome alcune componenti architettoniche della città[5]. L'analisi prodotta sui dispositivi architettonici confluirà nella sua visione generale che, unita a quella di Rem Koolhaas, racconta l'imminente spopolamento di Berlino dovuto alla condizione postbellica. Pensare alla ricostruzione inseguendo l'ideale diffuso in tutta Europa, era ritenuto ancor più utopico che immaginare una configurazione di isole autonome come pezzi di città circondate dalla foresta: *A Green Archipelago*, raccontata nella forma di un manifesto con una straordinaria carica narrativa. Il terzo caso sul quale riflettere nell'ottica di una narrativa applicata alla contro-storia, è forse ancor più eclatante. Lucio Costa nel 1957 vince il concorso per il *Plano Piloto* di Brasilia presentando pochi schizzi, tra cui il disegno del prototipo della *superquadra*, ma soprattutto un testo scritto da cui emerge l'assunto di non poter definire una forma complessiva della città di Brasilia, ideale e compiuta; fornire un orientamento, descrivere il rapporto tra lo spazio pubblico e privato, proporre un dispositivo in grado di governare questa relazione di volta in volta adattabile alle condizioni reali come la topografia, e si rispettino i principi generali di altezza massima e distinzione tra percorso pedonale e carrabile, questo era in suo potere. La città viene costruita adattando il modello della *superquadra* in decine di varianti. Un concorso vinto con un testo scritto[6], e un progetto realizzato: la narrazione al servizio della condizione reale senza la volontà persuasiva di promuovere un *wonderland* ideale e compiuto in ogni sua parte.

A meno di alcuni esempi del recente passato, la riflessione dovrebbe essere sul contributo ideo-logico della narrazione nell'ambito del progetto contemporaneo. Le contro-storie vengono raccontate anche oggi? E i medium della narrazione, la cui evoluzione o involuzione abbiamo visto essere dibattuta animatamente, a quali storie si applicano?

Sembra che la narrazione sia ancora uno strumento riservato maggiormente alla prima storia, quella di un modello ideale, quella di un *wonderland* contemporaneo. Come fece Lewis Carroll a distanza di soli sette anni dalla pubblicazione del suo capolavoro, dovremmo avere il coraggio di applicare la narrazione ad una contro-storia: *through the looking glass* fa comprendere l'importanza della narrazione nel progetto, forse scontata nei casi in cui la narrativa è opera di persuasione proiettata verso un mondo ideale, come nel paradigma della colonizzazione. Meno scontata, e per questo straordinariamente importante, nei casi in cui non c'è un *wonderland* da raccontare, ma una situazione dettata da contraddizioni e limiti reali. Rassicurando anche Packard, che forse potrà scoprire che il ruolo della narrazione dopo di lui non ha avuto il solo scopo persuasivo, ma quello di strumento fondamentale per l'interpretazione della realtà.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/194

Note

[1] In Vance Packard, *The hidden persuaders*, David McKay Company, INC, New York, 1957 il sociologo americano indaga la forte propaganda che identificava il *buon cittadino* come *buon consumatore* nell'ambito dello sviluppo dell'industria pubblicitaria che adottava metodi occulti.
[2] Mario Carpo, *Post-Digital "Quitters": Why the Shift Toward Collage Is Worrying*, in Metropolis Magazine, Marzo 2018.
[3] Oltre alla *New Athen's Charter* esposta da Branzi nella Biennale di Venezia del 2010, gran parte delle sue argomentazioni sono contenute in Andrea Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano, 2006.
[4] Per un approfondimento sul tema della decolonizzazione e le implicazioni architettoniche e spaziali che hanno caratterizzato questo processo si veda Alessandro Petti, *Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2007 con prefazione di Bernardo Secchi.
[5] Ungers propone tre Summer School consecutive alla Cornell University rispettivamente dal titolo "The Urban Block" (1976); "The Urban Villa" (1977); "The Urban garden" (1798) che confluiranno nell'idea di *Cities whitin the city* della Berlino postbellica e nell'idea di *Green Archipelago.*
[6] Lucio Costa, *La Memória descritiva del Plano piloto di Brasilia,1957* è approfondito nell'articolo di Martino Tattara, Brasilia's Superquadra: Prototypical Design and the Project of the City, in AD "Typological Urbanism: Projective Cities", Wiley, March 2011.

Bibliografia

ACKERMAN J. (1986) – "The villa as paradigm", MIT Press

BRANZI A. (2006) – *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano

CORBOZ A. (1983) – "Il territorio come palinsesto". Diogenè, 121.

GREGOTTI V. (1966) – *Il territorio del'architettura*, Feltrinelli, Milano

HILBERSEIMER L. (1949) – *The New Regional Pattern. Industry and gardens, workshops and farms. Pool Brothers Incorporated*, Chicago

PACKARD V. (1957) – *The hidden persuaders*, David McKay Company, INC, New York

PETTI A. (2007) – *Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo,* Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano

SECCHI B. (1986) - "Progetto di suolo". Casabella, 520-521

WALDHEIM C. (2004) – *Lafayette Park Detroit*, Harvard Design School Prestel, New York

UNGERS O.M. (1982) – *Architettura come tema*, Electa, Milano

HARDIGHAM S, RATTENBURY K. (2007) – *Potteries Thinkbelt*, Routledge, London

ZEVI B. (1991) – "La città territorio wrightiana" in Frank Lloyd Wright. La città vivente, Edizioni di Comunità, Torino

Marco Moro, (Cagliari, 1987), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Cagliari e consegue il MSc in Urban Strategies and Territorial Planning presso la Universität für Angewandte Kunst di Vienna. Attualmente svolge attività didattica e di ricerca come PhD candidate presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari. Trascorre un periodo di studio e lavoro in Nuova Zelanda e in Cile, presso la Pontificia Universidad Católica di Santiago e la Universidad Católica del Norte di Antofagasta, dove dirige il corso di Urbanismo 2 ed espone parte della sua ricerca in occasione del 4°Encuentro Nacional de Teoria y Historia de la Arquitectura con il contributo "Giuseppe Pagano y Enrico Tedeschi. El intermedio que construye el espacio de la educación". Collabora inoltre alle pubblicazioni P.F. Cherchi, M. Lecis, "Campus, parco, città. Un progetto per l'Università di Cagliari (Libria, Melfi 2017) e A. Angelini, P.F. Cherchi, M. Lecis, "Memorie di paesaggi industriali. Architetture per cave e miniere abbandonate in Italia e in Cile (Libria, Melfi 2018) con il capitolo "Retrospettiva del territorio colonizzato".

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

Alioscia Mozzato

L'immagine della città e la retorica dell'ossimoro. Le Corbusier e l'attico di Charles de Beistegui.

Abstract
La narrazione architettonica dell'appartamento progettato da Le Corbusier e Pierre Jeanneret per il conte Charles de Bestegui in avenue des Champs-Elysées a Parigi che precisa un'*immagine della città* attraverso la retorica dell'ossimoro e alcune considerazioni di Le Corbusier sul pensiero del filosofo francese George Bataille inducono a più ampie e sempre attuali riflessioni relative allo statuto epistemologico dell'Arte. Da una parte l'Artista, *eroe tragico* la cui vita è spesa come un *sacrificio* donato all'umanità alla ricerca di quei mezzi espressivi che consentano di descrivere l'*ineffabile*, dall'altra l'Arte, unico strumento di conoscenza in grado di raccontare concetti, pensieri e idee quando, oltrepassati i limiti del razionale, alla *realtà* si sovrappone il *mito*.

Parole Chiave
Le Corbusier — Beistegui — Bataille

Le Corbusier *Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Elysées, à Paris (1932)*[1] (Le Corbusier 1932) che descrive il progetto dell'appartamento realizzato al sesto e ultimo piano dell'*hotêl particulier* in avenue des Champs-Elysées a Parigi tra il 1929 e il 1932 per l'eccentrico conte Charles de Bestegui[2].

È il periodo degli *années folles* nella capitale francese e al fianco di una operante borghesia che ha ormai acquisito un ruolo centrale nel sistema economico e produttivo della nuova civiltà industrializzata, un'aristocrazia in decadenza cerca un proprio ruolo e una propria legittimazione sociale attraverso feste in maschera e eventi mondani prontamente registrate e divulgate nelle colonne della rivista new-yorkese *Vogue*[3].

Charles de Beistegui nasce a Parigi nel 1895 da una ricca famiglia di origini messicane[4]. Eccentrico multimiliardario e arredatore di professione - dichiaratosi surrealista[5] dallo stravagante quanto eccessivo eclettismo neoclassicista - Charles ereditata una consistente somma dopo la morte del padre nel 1925 e si immerge completamente negli eventi mondani della *haute bohème* parigina.

Nel 1929 chiede agli architetti Gabriel Guevrekian, André Lurçart e Le Corbuser con Pierre Jeanneret[6] una proposta per un attico all'ultimo piano dell'*hotêl particulier* di famiglia al numero 136 di avenue des Champs-Elysées. Lo scopo è quello di poter disporre di un appartamento che, secondo quanto racconta lo stesso Beistegui, «non è destinato a essere abitato, ma a servire da cornice per delle grandi feste[7]». Un *decor de fête* quindi, una *machine à amuser*[8] dove ospitare gli eventi e le serate della *Café Society* di quegli anni a Parigi e poter così legittimare e istituzionalizzare la propria posizione sociale al fianco di famiglie e figure dalla reputazione ormai

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

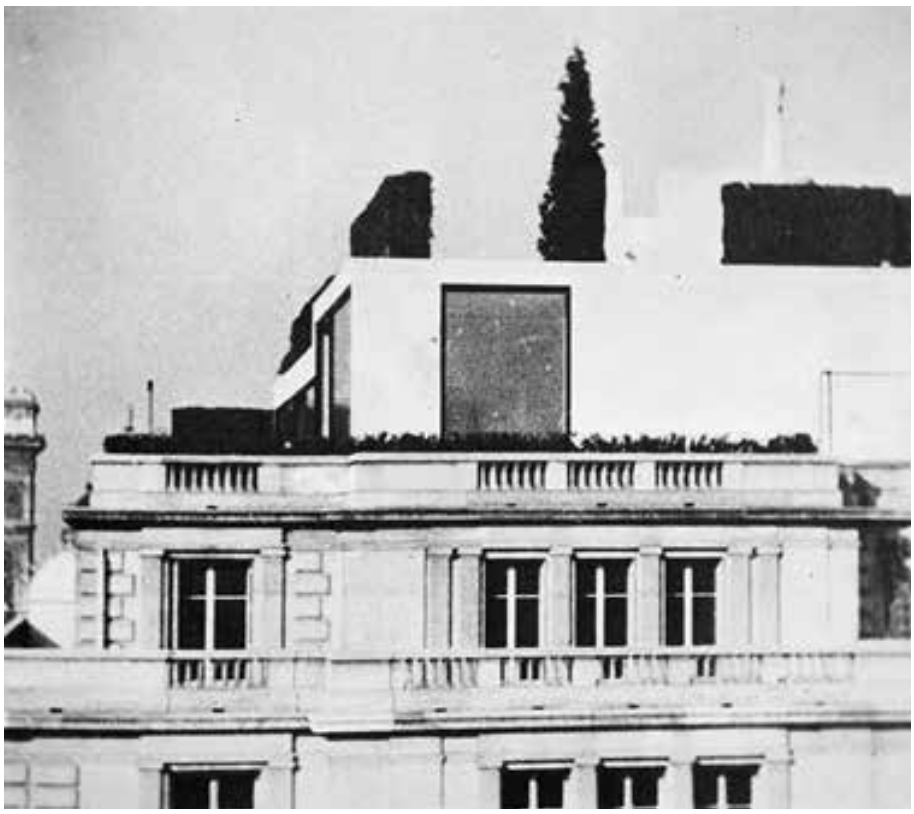


Fig. 1
Le Corbusier, Appartamento Beistegui - Prospetto su avenue des Champs-Elysées (da Laurent Salomon e Jean-Pierre Ammeler, Appartament Charles de Beistegui 1929-1931. 136, avenue des Champs-Elysées, Paris 1979).

consolidata come i Noailles, Faucigny-Lucinge, Pecci-Blunt e Beaumont.
La descrizione dell'appartamento, pubblicata dalla rivista *Architecte* (Le Corbusier 1932) esplicita, attraverso la costruzione del testo, il tema narrativo che si declina nell'opera.
«Un atto di devozione nei riguardi di Parigi» (Le Corbusier 1932, p. 100) scrive Le Corbusier, una *promenade architectural* che «costituisce un paesaggio architettonico, tanto interno quanto esterno, creato apposta su differenti piani stabiliti a quattro livelli successivi» (Le Corbusier 1932, p. 100). Specifiche *prospectives émouvantes* (Le Corbusier 1932, p. 100), viste precise su architettura e fatti urbani inquadrano i «luoghi sacri di Parigi» (Reichlin 2013, p. 295): «L'*Arc de Triomphe*, la *Tour Eiffel*, il *Sacré-Coeur* e infine la massa verde che si estende dagli *Champs-Elysées* passando per le *Tuileries* fino a *Notre-Dame*» (Le Corbusier 1932, p. 100). La prima terrazza «è uno spazio verde e di lastre di pietra, chiuso da pareti di bosso e di tasso [...] una pressione su un bottone elettrico e la palizzata di verde si eclissa lentamente» (Le Corbusier 1932, p. 100). Anche la seconda *eplanade* è circoscritta da muri verdi di siepe, mentre nell'ultima terrazza, sulla sommità dell'immobile, pareti alte e bianche precisano i limiti di un pavimento in erba e racchiudono una porzione di cielo che diventa il soffitto di una vera e propria *stanza a cielo aperto.*
Elementi che appartengono al convenzionale vocabolario di uno spazio esterno assumono la forma di quelli riconducibili ad uno spazio interno precisando una forte ambiguità sul piano del carattere tra esterno e interno. Intenzione resa ancora più esplicita nell'ultima terrazza dalla presenza di un caminetto che, scrive Le Corbusier, «serve a fare il fuoco durante le serate fresche» e, precisa a seguire, «il padrone del luogo, seguendo l'impronta evidente di una *mode ravissante*, ha aggiunto da sé un riquadro di camino spagnolo in stile Luigi XV» (Le Corbusier 1932, p. 101).
«L'esterno è sempre un interno» (Le Corbusier 1923, p. 154) si legge in *Vers une architecture* (1923) e nei disegni realizzati durante la conferenza

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

Architettura in tutto, urbanistica in tutto (Le Corbusier 1930) di Buenos Aires nel 1929. Anche se qui siamo di fronte a riflessioni che riguardano il rapporto di «rivalità immanente» (Le Corbusier 1930, p. 78) tra architettura e paesaggio, che si traduce in una positiva conflittualità tra *cultura* e *natura* solo per coloro i quali, scrive Le Corbusier, «sono in grado di vederla e di estrarne un fecondo beneficio» (Le Corbusier 1930, p. 78), l'ambiguità sintattica e semantica tra la forma dello spazio esterno e interno non è una questione del tutto estranea alla ricerca architettonica di Le Corbusier. Si pensi, solo per citare alcuni esempi tra i più noti, al muro con bucatura quadrata verso il lago nel giardino della Petit maison (1923-24) a Vevey, allo stesso muro con la stessa bucatura utilizzato però sul tetto della Villa Stein a Garches (1926), al solarium nella parte praticabile della copertura di Villa Savoye (1928-31) e al magistrale sdoppiamento dello spazio liturgico all'esterno verso lo scoperto a verde a Ronchamp (1955).
Scrive Le Corbusier:
«Ci spieghiamo: da questo belvedere Parigi è visibile in tutti i suoi orizzonti; lo sono infatti allo stesso modo i luoghi mirabili come il triste deserto dei tetti e dei camini. La decisione è stata quella di sopprimere questa vista panoramica di Parigi e di creare un centro architettonico di pietre, di giardini e di cielo completamente isolato dal tumulto del sito panoramico» (Le Corbusier 1932, p. 100).
Se la selezione di specifiche preesistenze storiche della città di Parigi è un'operazione che Le Corbusier aveva già fatto sulla carta alle conferenze di Buenos Aires (1929) e nel collage dal titolo l'*Esprit de Paris* esposto al *Pavillon des Temps Modernes* (1937), nell'appartamento di Beistegui i «luoghi sacri» della città sono riquadrati e isolati attraverso la forma dello spazio architettonico, così che l'intenzionalità semantica connessa al significato dell'*Esprit de Paris* viene a esprimersi mediante l'utilizzo di specifici dispositivi sintattici interni alla sequenza narrativa della *promenade architectural*.
Isolando e decontestualizzando i monumenti dal quotidiano - rappresentato dal triste deserto dei tetti e dei camini della città di Parigi - le preesistenze storiche esprimono un proprio valore di permanenza e immutabilità che le traspone all'interno di una dimensione sincronica del tempo storico. La storia, percepita come un pericolo rispetto all'inesorabile e inarrestabile volontà di cambiamento e progresso implicita nella modernità, può essere così salvata dalla distruzione attraverso un'operazione di isolamento e sospensione che produce un'inesorabile quanto necessaria interruzione della sua *continuità*. La *tabula rasa* è l'unica operazione storicamente possibile perché se da un lato consente una necessaria rigenerazione sociale di carattere escatologico[8] dall'altro concede alla preesistenza storica una *chance* di salvezza quando questa si trasforma in testimonianza di un passato che non esiste più. Il *confronto dialettico* diventa così l'unico rapporto possibile tra memoria storica e Modernità.
Scrive Le Corbusier:
«Il passato storico, patrimonio universale, viene rispettato. Dirò di più, viene salvato. Un protrarsi dell'attuale stato di crisi condurrebbe a una rapida soppressione di questo passato.
[...] Il *Plan Voisin*, occupa con gli edifici solo il 5% della superficie del suolo, salvaguarda i resti del passato e li colloca in un quadro armonioso: in mezzo al verde. Ma sì, le cose così muoiono un giorno, e questi parchi alla *Monceau* sono tanti cimiteri tenuti con estrema cura. Qui si viene a erudirsi, a sognare e a respirare: il passato non è più qualche cosa che minaccia

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

Fig. 2
Le Corbusier, appartamento Beistegui - le terrazze esterne al 2° e 3° livello (da Le Corbusier, Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Elysées, à Paris, (1932), Parigi 1932.

Fig. 3
Le Corbusier, Appartamento Beistegui - la terrazza esterna la 3° livello (da Le Corbusier, Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Elysées, à Paris, (1932), Parigi 1932.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

la vita, ha trovato la sua sistemazione» (Le Corbusier 1924, pp. 277-278).
Tafuri, riferendosi in particolare a questi passaggi, evidenzia come «l'antistoricismo del movimento moderno sia profondamente radicato nella storia» (Tafuri 1986, p. 89), perché, sostiene, «da un lato dissolve la funzione tradizionale di *continuità* degli eventi storici», in favore di un *rapporto dialettico*, «dall'altro recupera i valori della memoria su basi radicalmente nuove» (Tafuri 1986, p. 93).
Claude Lévi-Strauss afferma che «il *pensiero mitico* sta nell'esprimersi attraverso un repertorio dalla composizione eteroclita il quale per quanto esteso resta tutta via limitato» (Lévi-Strauss 2015, p. 31). Nella *promenade* dei giardini esterni dell'appartamento di Beistegui le preesistenze storiche assumono il valore narrativo di «unità costitutive del mito le cui possibilità di combinazione sono ricavate da una lingua dove possiedono di già un senso» (Lévi-Strauss 2015, p. 33): la lingua del mito[10]. Per Lévi-Strauss la «riflessione mitica appare come una forma di *bricolage* intellettuale» (Lévi-Strauss 2015, p. 35) che «utilizza residui e frammenti di eventi (Lévi-Strauss 2015, p. 35) eterocliti solo quanto al contenuto giacché, quanto alla forma, esiste tra loro un'analogia, questa analogia consiste nell'incorporamento, alla loro forma stessa, di una certa quantità di contenuto per tutti approssimativamente uguale» (Lévi-Strauss 2015, p. 47).
Inquadrare, selezionare, sospendere e trasporre la storia all'interno di un contesto altro rispetto a quello delle sue origini è un'operazione che costruisce un'*immagine della città*, non come fatto oggettuale, ma come puro concetto. Il suo significato: l'*Esprit de Paris* è un'idea i cui contenuti sono trasmessi attraverso un linguaggio che è proprio della «riflessione mitica», una forma espressiva che, sostiene Lévi-Strauss, «si situa sempre a metà strada tra *precetti* e *concetti*» (2015, p. 47).
La sequenza narrativa dei giardini esterni che genera il processo di concettualizzazione metastorica e mitologica della città è interrotta quando la realtà contingente dell'urbano è percepita attraverso una sequenza di immagini, catturate da un periscopio, proiettate sul tavolo di una *camera obscura* e osservate nella totale oscurità e completo isolamento di un piccolo padiglione collocato nella penultima delle quattro terrazze esterne[11].
I «luoghi sacri» di Parigi trasformati attraverso lo spazio architettonico in entità sovrastoriche, espressioni di puri concetti universali, sono ricondotti, mediante la consistenza dell'immagine, alla dimensione immanente della loro esistenza.
Quando a Buenos Aires Le Corbusier formula i seguenti quesiti: «Che cosa è Parigi? In cosa consiste la sua bellezza? Qual è lo Spirito di Parigi?», (Le Corbusier 1930, p. 174) nell'interrogandosi contemporaneamente su questioni relative al *contenuto* e alla *forma*, sembra suggerire che per formulare una risposta sia necessaria una coincidenza tra le proprietà immanenti delle cose e le idee o principi che le cose trascendono, in altre parole una sintesi tra ciò che «l'oggetto è in assoluto e la sua apparenza rilevata dalla prospettiva particolare in cui si presenta» (Lévi-Strauss 2015, p. 39).
Scrive Baudelaire:
«Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento il primo elemento sarebbe indigeribile» (Baudelaire 1992-2004, p. 278).
Quando lo *Spirito di Parigi* coincide con il *Bello di Parigi* il suo significato può essere espresso solo attraverso una convergenza di termini antiteti-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

Fig. 4
Le Corbusier, Appartamento Beistegui - la stanza con periscopio (da Le Corbusier, Oeuvre complète 1929-1934, Parigi 1947).

ci: universale e individuale, relativo e assoluto, immagine e idea, realtà e mito. Nell'appartamento di Beistegui, per giungere a questa «compresenza dei contrari» (Eco 1997, p. 20) l'*immagine della città* è costruita attraverso una narrazione che si avvale della retorica dell'ossimoro in grado cioè di sovrapporre i contenuti di una dimensione metafisica e trascendente della città con le proprietà della sua realtà empirica e immanente.
Il codice linguistico in virtù, di alcuni limiti formali, deve contraddire se stesso per esprimere idee e pensieri più profondi. L'ossimoro, usato dai mistici e poeti per oltrepassare i confini del logicamente rappresentabile - in questo senso gli gnostici parlavano di una luce oscura; gli alchimisti di un sole nero (Jorge Luis Borges) - consente di delineare e comunicare i contenuti di un'immagine della città inesprimibili attraverso il linguaggio della logica perché la loro consistenza è quella delle idee e dei concetti.
Nell'appartamento in avenue des Champs-Elysées l'ossimoro sembra rappresentare per Le Corbuiser quello strumento che, come sostiene Jean Cocteau, è utilizzato dagli artisti che «provano la tristezza dolce di quelli che sanno che l'alfabeto umano offre un numero ridotto di combinazioni» (Cocteau 1920-25, p. 325).
La letteratura scientifica ha cercato di avvicinare l'appartamento di Beistegui - e alcuni momenti della ricerca plastica di Le Corbusier - al pensiero e alle investigazioni del Surrealismo[12] anche se, per quanto sia indubbio un certo interesse per quel tipo di riflessioni[13], la posizione di Le Corbusier è molto chiara se ci si riferisce a quanto scrive nel suo saggio *L'espace indicible* (1936):
«Io sono cubista e non sono surrealista, volendo opporre il sentimento della costruzione, il guardare in avanti, a una considerazione dei morti, del morente, del ricordo» (Le Corbusier 1936, p.14).
Rispetto a questo tipo di argomentazioni ci sembra più interessante rivolgere la nostra attenzione ad alcuni appunti che Le Corbusier annota a margine del libro *La part maudite* (Bataille 2015) scritto dal filosofo francese George Bataille nel 1949[14].
Il libro e il saggio *La nozione di dépense* (Bataille 2015), pubblicato qual-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

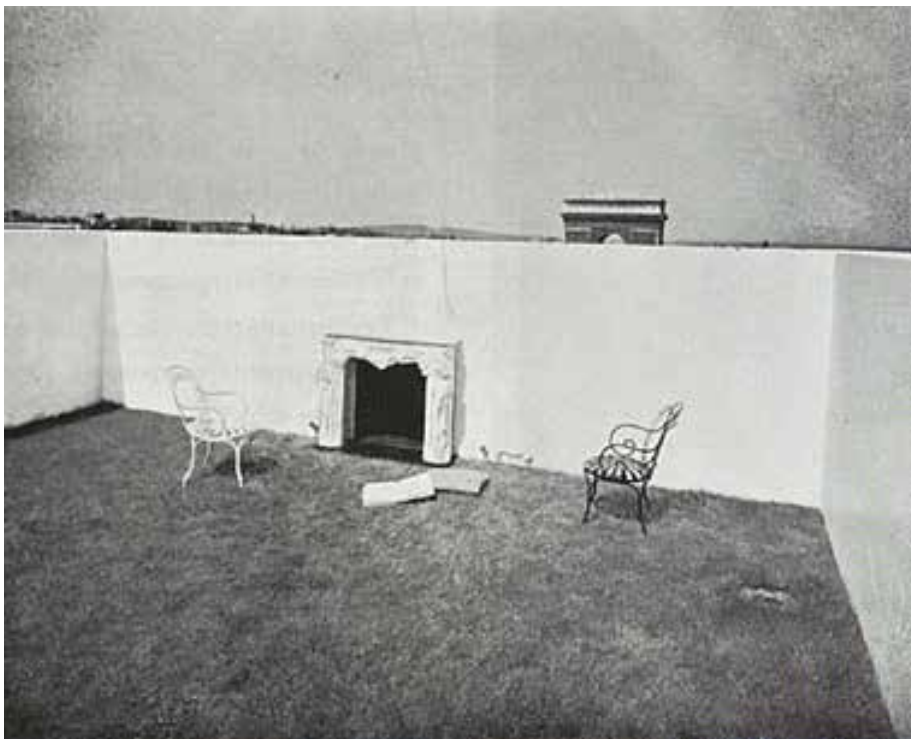


Fig. 5
Le Corbusier, Appartamento Beistegui - la terrazza esterna al 4° e ultimo livello (da Le Corbusier, Oeuvre complète 1929-1934, Parigi 1947).

che anno prima in *La Critique sociale*, illustrano i principi di una economia generale che scardina le convenzioni economiche di matrice capitalistiche relative all'esclusiva produzione e accumulazione di beni e, proponendo un sistema che afferma la centralità del «consumo senza profitto», rivaluta il significato di alcune pratiche commerciali delle tribù indiane del Nord America - precedentemente descritte da Marcel Mauss nel suo saggio *Essai sur le don, form et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (Mauss 1923-24) - connesse all'istituzione del *potlàc,* cioè allo scambio tramite il *dono.*

Alla base di quella che potrebbe essere definita la dimensione escatologica degli eterodossi principi economici formulati da Bataille vi è la volontà di emancipare l'esistenza dell'uomo dalla povertà dell'utile attraverso la pratica del *dono* che, assumendo lo stesso ruolo e valore del *sacrificio*, diventa lo strumento attraverso cui, scrive Bataille, «restituire al mondo sacro ciò che l'uso servile ha degradato e reso profano». (Bataille 2015, p. 104).

Sacrificare, dal latino *sacrificare* si compone di *sacrum* «rito sacro» e *ficare*, dal tema di *facĕre* «fare», cioè *rendere sacro.* Nel donare senza alcuna contropartita l'uomo scardina quel rapporto di servilismo che l'approccio utilitaristico genera tra la realtà delle cose e la sua attività nel mondo così da potersi ricongiungere con la dimensione *divina* dell'esistenza. Attraverso il *dono*, scrive Bataille, «Le cose donate sono restituite alla verità del mondo intimo e l'uomo ne riceve una comunicazione sacra che a sua volta lo restituisce alla libertà interiore» (Bataille 2015, p. 106).

Alla pagina 92 del libro *La part maudite* (Bataille 2015), nel capitolo *Teoria del potlàc, il paradosso del "dono" ridotto all'"acquisizione" di un "potere"*, Le Corbuiser annota:

«I 5 volumi dell'opera completa Corbu offrono, propongono e impongono attraverso un'entusiastica adesione le idee di Corbu. Da un lato Corbu è processato dai mascalzoni, dall'altro è il re. La pratica disinteressata della pittura è un instancabile sacrificio, un dono di tempo, di pazienza, di amore, senza alcuna contropartita in denaro (a esclusione dei moderni commercianti). È un seminare al vento per gli sconosciuti, un giorno prima

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

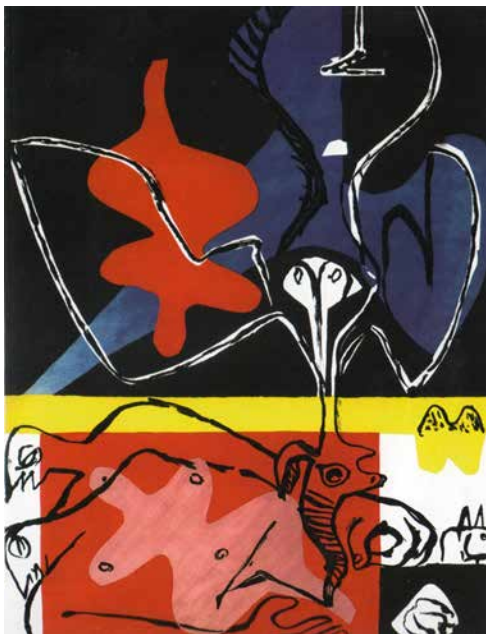


Fig. 6
Le Corbusier, Fusion (da Le Corbusier, Poème de l'angle droit, Parigi 1955).

o dopo la morte, ci ringrazieranno. È troppo tardi per le tante difficoltà vissute. Ma cosa importa; quello che importa è la chiave della felicità» (Duboy 1987, p. 67).
Più avanti nel capitolo *Il sacrificio o la consumazione* Le Corbusier sottolinea il seguente passaggio:
«Questa consumazione inutile è ciò che mi piace, appena tolta la preoccupazione del domani. E se consumo così, senza misura, rivelo ai miei simili ciò che sono intimamente: la consumazione è la via tramite la quale comunicano esseri separati. *Tutto traspare tutto e aperto e tutto è infinito* [il corsivo è nostro] per coloro che consumano intensamente. Ma da quel momento non c'è più nulla che conti, la violenza si libera e si scatena senza limiti, nella misura in cui il calore aumenta» (Bataille 2015, pp. 106-107).
A margine Le Corbusier annota la parola «fusion».
Il termine *fusion* rimanda inequivocabilmente alla "fusione alchemica" descritta nella litografia del quarto capitolo del *Poème de l'angle droit* (1955) e, più in generale, a tutta una serie di studi che hanno avvicinato la poetica dell'ultimo Le Corbusier alla dimensione simbolica del sacro[15].
Concetto ermetico dalla non facile interpretazione[16], la "fusione alchemica" indica letteralmente l'unione e la conciliazione degli opposti, acqua-luna e fuoco-sole, *animus* maschile e *anima* femminile, la verticale e l'orizzontale dell'angolo retto. Rappresenta inoltre uno stadio del processo di purificazione (martirio) compiuto dall'alchimista sui metalli vili, per liberare l'elemento puro, diventando così metafora della liberazione spirituale della coscienza, un momento cruciale, dopo il quale può dispiegarsi, per i solitari che se ne assumeranno il rischio, la vera conoscenza di se stessi (Scavuzzo 2006) e di quei luoghi della propria interiorità dove per gli alchimisti risiede il *divino*.
Incrociando quanto scrive Bataille sulla virtù esemplare del *potlàc* come «possibilità per l'uomo di cogliere ciò che gli sfugge, di unire i movimenti senza limite dell'universo con il limite che gli è proprio» (Bataille 2015, p. 116) e il concetto di *espace indicible* (1936) - «la quarta dimensione [...] il momento di evasione illimitata provocata da una consonanza eccezionalmente giusta dei mezzi plastici» (Le Corbusier 1936, p. 10), «di natura incontestabile, ma indefinibile» (Le Corbusier 1936, p. 17) - ci sembra di intravedere il senso di una possibile *dimensione eroica* del *dono*, dove la

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209

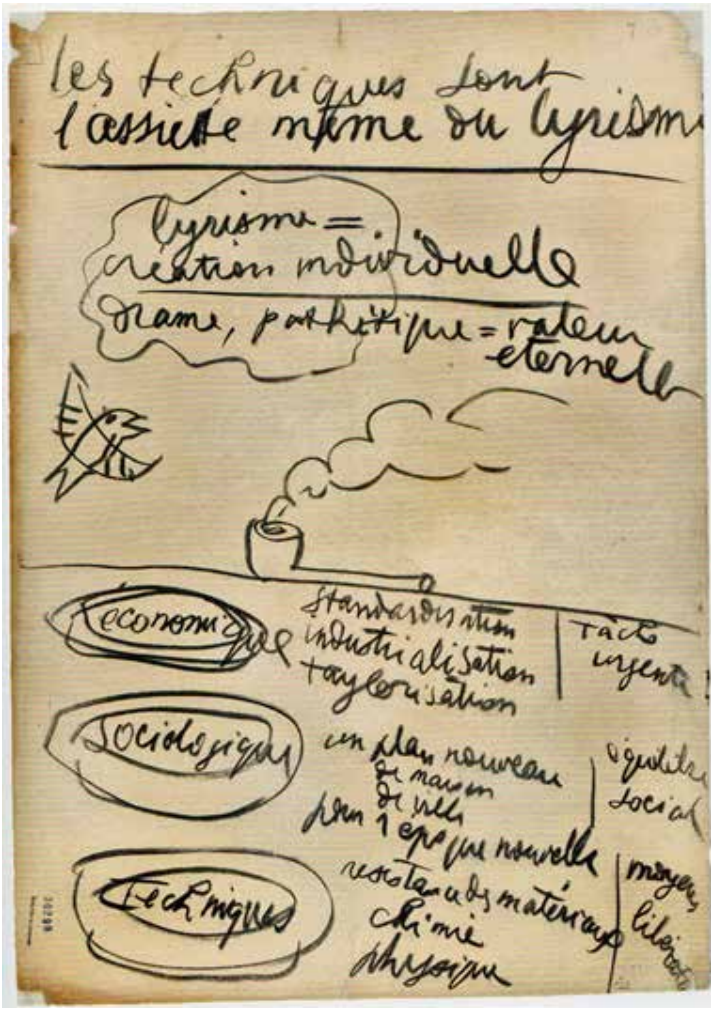


Fig. 7
Le Corbusier, Le tecniche sono il fondamento stesso del lirismo (da Le Corbusier, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Parigi 1930).

"fusione alchemica" diventa "fusione con il sacro" attraverso un atto creativo che, esplicitandosi come un *sacrificio* donato all'umanità, *rende sacro* ciò che è materia grezza consentendo l'esperienza e la conoscenza del *divino* e dell'*ineffabile*[17].

Profondamente diverso dal *flâneur* di Baudelaire[18], che si aggira per la città contemplandone la modernità e dal «pittore-mago» di Benjamin (2013) che, ancora ancorato ai principi della *mimesis,* conserva una naturale distanza nei confronti della moderna *seconda natura*, Tafuri (1986) inscrive la figura di Le Corbusier nella categoria dell'«operatore-chirurgo» (Benjamin 2013) che, introducendosi costruttivamente nella realtà, opera attivamente nella società con l'obiettivo di rispondere a necessità poetiche attraverso principi estetici che conducono da un lato all'identificazione assoluta tra lavoro industriale e lavoro artistico (Tafuri 1986, p. 60), dall'altro a un incondizionato asservimento dell'Arte all'azione costruttiva del mondo (Tafuri 1986, p. 64).

La dichiarazione di Le Corbusier: «le tecniche sono il fondamento stesso del lirismo» (Le Corbusier 1930, p. 37) esprime la volontà di conferire un carattere spirituale e poetico a funzioni e tecniche per loro natura alquanto empiriche, delineando induttivamente una necessità di coincidenza tra le istanze del *materiale* e quelle dello *spirituale* che renda possibile nell'opera d'arte la convergenza dell'*utile* e del *poetico.*

Il carattere *eroico* della vita nella modernità raccontato da Walter Benjamin[19] - e riproposto da Philip Duboy (1987) - se avvicinato alle riflessioni di Bataille rimanda a un'ulteriore possibile interpretazione critica del ruolo

dell'artista nella società. Il *sacrificio* che l'artista compie nel donarsi e nel donare incondizionatamente la sua azione al mondo diventa lo strumento attraverso cui la comprensione dell'*indicibile* è resa possibile. Una ricerca quindi di quei mezzi espressivi che, attraverso una mediazione tra le istanze del reale e dell'ideale, siano in grado di caricarsi di una differente energia di senso e, superando i confini della logica, descrivano ciò per il quale una parola non è mai stata creata.
Alcuni esponenti dell'*intelligencija* russa, riproponendo certe posizioni teoriche dell'idealismo tedesco - e di Schelling in particolare - conferivano all'arte la capacità di comprendere e descrivere la *verità* o *anima del mondo*[20] e all'artista il dovere di perseguire questa ricerca e la sua divulgazione. L'*idea di verità* e la *bellezza delle cose* - termini che per i romantici della Russia di fine '800 coincidevano - non si danno immediatamente, non sono l'evidenza stessa, esse sono invece il prodotto di un lavoro mentale che smaschera le cose dalle apparenze costruite attorno ad esse dalle tradizioni, dai luoghi comuni, da ideologie ingannevoli e mistificanti e che le interpreta (Reichelin 2013, p. 296).
Inquadrare sapientemente un ammasso di reperti che devono essere selezionati, resi intelligibili e ordinati in quella che Reichlin (2013) descrive come la «Parigi analoga» di Le Corbusier è un'operazione che precisa un'immagine della città come sintesi tra le istanze universali dell'idea e del mito e quelle relative del fenomeno e della realtà. Conservando così la consistenza del costrutto mentale, l'*immagine della città* si colloca tra la sua *idea* e la sua *forma* disvelandone ontologicamente l'essenza, la Bellezza e lo Spirito. Significati che, rimandando a una realtà al di là del fenomeno di cui però si serve come supporto per garantire la sua esistenza, possono esprimersi solo attraverso una convergenza concettuale di termini contrari propria della retorica dell'ossimoro.
Dall'analisi della struttura narrativa dell'appartamento di Charles de Beistegui e degli appunti di Le Corbuier sul pensiero di Georges Bataille emergono questioni che inducono a più ampie considerazioni sulla sempre attuale questione dello statuto epistemologico dell'Arte e del ruolo dell'Artista nella società. Da un lato l'Artista che, attraverso l'atto creativo e espressivo supera i limiti di una riflessione esclusiva sull'utile e, inoltrandosi coraggiosamente nei meandri dell'*ineffabile* e del *sacro*, diventa un *eroe tragico* la cui vita è spesa come un *sacrificio* donato all'umanità; dall'altra un'Arte concepita come strumento di conoscenza in grado d'indagare e descrivere concetti, pensieri e idee quando, varcati i limiti del razionale, il linguaggio esige che al *significato* si sostituisca il *senso.*

Note

[1] Una traduzione in italiano del testo scritto da Le Corbusier si trova nel saggio di Paolo Melis, *Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier: Pierre Jeanneret e Charles Bestegui* (Melis 1977).
[2] Una bibliografia sull'argomento si compone dei saggi di Alexander Watt, *Fantasy on the Roofs of Paris* (Watt 1936); Ross Anderson, *All of Paris, Darkly: Le Corbusier's Beistegui Apartment* (Anderson 2015); Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées* (Berg van den 2015); Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism* (Colomina 1988); Juan José Lahuerta, *'Surrealist poetics' in the work of Le Corbusier?* (Lahuerta 2007); Jean Lucan, *Corbusier: une encyclopédie* (Lucan 1987); Le Corbusier, *Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Elysées, à Paris (1932)* (Le Corbusier 1932); Le Corbusier, *Oeuvre complète 1929-1934* (Le Corbusier 1947); Sylvain Malfroy, *Der Aussenraum*

ist immer ein Innenraum (Malfroy 1994); Paolo Melis, *Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier: Pierre Jeanneret e Charles Bestegui* (Melis 1977); Bruno Reichlin, *La "Parigi Analoga" di Le Corbusier. L'Attico per Charles de Bestegui, 1929-1932»* (Reichlin 2013); Pierre Saddy, *Le Corbusier Chez Les Riches, L'appartement De Beistegui* (Saddy 1979); Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino* (Saddy 1980); Laurent Salomon e Jean-Pierre Ammeler, *Appartament Charles de Beistegui 1929-1931. 136, avenue des Champs-Elysées, Paris* (Salomon e Ammeler 1979) Manfredo Tafuri, *Machine et mémoire. la città nell'opera di Le Corbusier* (Tafuri 1984); Anthony Vilder, *Paris: Beistegui Apartment, Or Horizons Deferred* (Vilder 2013).

[3] Per un approfondimento su questo particolare tipo di contesto sociale della Parigi anni '20 si vedano i saggi di Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino* (Saddy 1980) e di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées* (Berg van den 2015).

[4] Un resoconto biografico della figura di Charles de Beisegui è contenuto nel saggio di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées* (Berg van den 2015)

[5] A proposito dell'arredamento dell'appartamento in avenue des Champs-Elysées Charles de Beistegui dichiara: «La mia opera è surrealista. Su questo falso camino un orologio a pendolo e dei piccoli candelieri. Questo specchio riflette il sole ... Gli oggetti che si ha l'abitudine di vedere sotto una certa luce, danno in una nuova luce degli effetti nuovi». La citazione si trova nel saggio di Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino* (Saddy 1980, p. 27) al quale rimandiamo per una sintetica quanto eloquente descrizione di alcune sue opere.

[6] Per la descrizione dei tre progetti si veda il saggio di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées* (Berg van den 2015).

[7] Estratto di un'intervista rilasciata da Charles Beistegui a Roger Baschet nel 1936, riportata nel saggio di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées* (Berg van den 2015).

[8] Felice parallelismo con «*machine à habiter»* proposto da Win van den Berg nel suo saggio *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées* (Berg van den 2015).

[9] Mi riferisco in particolare alle riflessioni descritte nel testo di Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni* (Rowe 2005, p. 84)

[10] Rispetto alle argomentazioni trattate in questo saggio riteniamo che la definizione di mito più appropriata sia quella formulata da Gillo Dorfles che recita: «[...] tali forme espressive traggono la loro origine da una realizzazione analogica e traslata degli eventi, di immagini, di situazioni, di cui sono talvolta una registrazione inconscia e talaltra la trascrizione metaforica, ma sempre immersa entro un alone di indeterminatezza razionale che è per l'appunto ciò che permette di differenziarle dalle forme perfettamente razionalizzate e concettualizzate, quali sono quelle trasmissibili attraverso le normali espressioni linguistiche (della parola o della figurazione). (Dolfers 1965, p. 51).

[11] Nel suo saggio Ross Anderson (2015) avvicina la camera oscura con periscopio ad alcune riflessioni sul concetto di *Unheimliche* formulate da Sigmund Freud in *Das Unheimliche* (Freud 1955, pp. 217-56). In Italiano il termine tedesco *Unheimliche* si traduce in uno spaesamento precisato dall'incontro dei due termini ossimorici: spaventoso e familiare. Anderson delinea un'affinità tra il carattere di forte ambiguità intrinseco al significato stesso di *Unheimliche* e lo spazio della camera oscura. Scrive Freud: «*Unheimliche* [...] da un lato denota ciò che è familiare e congeniale dall'altro ciò che è celato e tenuto nascosto [...] quindi *Unheimliche* è una parola il cui significato si sviluppa nella direzione di dell'ambivalenza, fino a coincidere con il suo opposto *unheimlich*. (Freud 1955, p. 222-223).

[12] Mi riferiscono in particolare all'articolo di Alexander Gorlin, *The Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier* (Gorlin 1982) e ad alcuni passaggi del saggio di Danièle Pauly, *Il segreto della forma* (Pauly 1987). Per ulteriori lavori critici sull'argomento si rimanda alla bibliografia contenuta nel libro di Stanislaus von Moss, *Le Corbusier une synthèse* (Moss von 2013). Una confutazione delle posizioni che avanzano ipotesi di similitudine tra la poetica di Le Corbusier e quella del Surrealismo in relazione al rapporto tra architettura e città è contenuta nel saggio di Juan José Lahuerta, *'Surrealist poetics' in the work of Le Corbusier?* (Lahuerta j. j. 2007).

[13] Si vedano i testi di Andrè Breton presenti nella biblioteca personale di Le Corbusier (Collegi d'Arquitectes de Catalunya 2005).
[14] Queste annotazioni sono state pubblicate per la prima volta nel contributo di Philippe Duboy (1987) all'*Encyclopédie* di Jaques Lucan (1987): *Bataille (Georges): Le Corbusier, héros moderne*. Sul rapporto tra il pensiero di Bataille e Le Corbusier si veda il saggio di Nadir Lahiji, *«... The gift of time» Le Corbusier reading Bataille* (Lahuji N. 2005).
[15] Per una lettura critica in chiave esoterica dell'opera dell'ultimo Le Corbusier si vedano i saggi di Giuseppina Scavuzzo, *Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier* (Scavuzzo 2006); Richard Allen Moore**,** *Le Corbusier: Myth and Meta Architectue. The Late Pariod (1947-1965)* (Moore 1977). Per un lavoro sul *Poème de l'angle droit* che rimanda solo in parte alla teosofia e all'alchimia si veda il saggio di Juan Calatrava, *Le Corbusier e Le Poème de l'Angle Droit: un poema abitabile una casa poetica* (Calatrava 2007).
[16] Per uno studio approfondito sull'alchimia sopratutto rispetto alle ripercussioni sul mondo della psicoanalisi si veda l'opera di Carl Gustave Jung, *Psicologia e alchimia* (Jung 1995)
[17] Riflessioni sul concetto di *ineffabile* si incontrano già nei primi scritti di Le Corbuiser come si evince da alcune considerazioni formulate nel capitolo *Esprit de vérité* in *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Le Corbusier 1925, pp. 167-184). Durante una vista alla Tourette, invitato dai monaci a parlare della sua opera dichiara: «Loro [i luoghi] determinano quello che chiamo *l'espace indicible*, che non dipende dalle dimensioni, ma dalla qualità della perfezione. Questo riguarda il dominio dell'ineffabile (Le Corbusier 1987, p. 36).
[18] Per un approfondimento sulla figura del *flâneur* si veda il saggio di Charles Baudelaire, *L'artista, uomo di mondo, uomo delle folle e fanciullo, in Il pittore della vita moderna* (Baudelaire 1992-2004, pp. 282-287).
[19] Nel rileggere le riflessioni di Baudelaire sulla modernità Walter Benjamin scrive: «*Les héros* è il vero soggetto della modernità, ciò significa che per vivere la modernità c'è bisogno di una natura eroica» (Benjamin 1979, p. 108).
[20] Per un approfondimento si veda il testo di Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe* (Berlin 1986).

Bibliografia

ANDERSON G. (2015) - "All of Paris, Darkly: Le Corbusier's Beistegui Apartment". In *Le Corbusier 50 años después*, Editorial Universitat de València, València.

BATAILLE G. (2015) - *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino.

BAUDELAIRE C. (1992-2004) - *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi.

BENJAMIN W. (1979) - "Le Paris du Second Empire chez Baudelaire". In *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, Paris.

BENJAMIN W. (2013) - *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Rizzoli, Milano.

BERG VAN DEN W. (2015) - *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Elysées*, B2 Editions, Paris.

BERLIN I. (1986) - *Il riccio e la volpe*, Milano, Adelphi.

DOLFERS G. (1965) - *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino.

DUBOY P. (1987) - "Bataille (Georges): Le Corbusier, héros moderne". In *Le Corbusier: une encyclopédie,* Centre Georges Pompidou, Paris.

COCTEAU J. J. (1920-25) - "La Fresnaye". In *L'Esprit Nouveau*, 3, 321-325.

COLLEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA (2005) - *Le Corbusier et le livre*, COAC, Barcelona.

COLOMINA B. (1988) - "The Split Wall: Domestic Voyeurism". In *Raumplan Ver-*

sus Plan Libre, Rizzoli, New York.

ECO U. (1997) - *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.

FREUD S. (1955) - "The Uncanny". In *The Complete Psychological Works*, Hogarth Press, London.

GORLIN A. (1982) - "The Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier", Perspecta, 18, 50-65.

JUNG C. G. (1995) - *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino.

LAHIJI N. (2005) - "... The gift of time" Le Corbusier reading Bataille. In *Surrealism and Architecture*, Routledge, New York and London.

LAHUERTA J. J. (2007) - "Surrealist poetics' in the work of Le Corbusier?". In *Le Corbusier the Art of Archietcture*, Vitra, Weil am Rhein.

LE CORBUSIER (1923) - *Vers une architecture,* Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1924) - *Urbanisme,* Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1925) - *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1930) - *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1932) - "Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Elysées, à Paris (1932)". Architecte, 10, 100-104.

LE CORBUSIER (1936) - "L'espace indicible". In *L'Architecture d'aujourd'hui*, Numéro hors-série, 9-17.

LE CORBUSIER (1947) - *Oeuvre complète 1929-1934*, Les édition d'Architecture, Zürich.

LE CORBUSIER (1955) - *Poème de l'angle droit*, Éditions Tériade, Paris.

LE CORBUSIER (1987) - "J'etais venu ici, ...", L'architecture d'aujourd'hui, 249, 36.

LÉVI-STRAUSS C. (2015) - *Il pensiero selvaggio*, il saggiatore, Milano.

LUCAN J. (1987) - *Le Corbusier: une encyclopédie,* Centre Georges Pompidou, Paris.

MALFROY S. (1994) - "Der Aussenraum ist immer ein Innenraum [The Exterior is Always an Interior]". Werk, Bauen + Wohnen, 81, 36-41.

MAUSS M. (1923-24) - "Essai sur le don, form et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", Année sociologique, II, vol. I.

MELIS P. (1977) - "Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier: Pierre Jeanneret e Charles Bestegui". Controspazio, 3, 36-37.

MOOS VON S. (2013) - *Le Corbusier une synthèse*, Editions Parenthèses, Marseille.

MOORE R. A. (1977) - *Le Corbusier: Myth and Meta Architectue. The Late Pariod (1947-1965)*, Georgia State University, Georgia.

PAULY D. (1987) - "Il segreto delle forma", Casabella, 1987, 94-120.

REICHLIN B. (2013) - "La "Parigi Analoga" di Le Corbusier. L'Attico per Charles de Bestegui, 1929-1932". In *Dalla "soluzione elegante" all'"edificio aperto". Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, Accademia di Architettura, Mendrisio.

ROWE C. (2005) - *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile.* Pendrafon, Bologna.

SADDY P. (1979) - "Le Corbusier Chez Les Riches, L'appartement De Beistegui". Architecture, Mouvement, Continuité, 49, 57-60.

SADDY P. (1980) - "Le Corbusier e l'Arlecchino". Rassegna, 2, 25-32.

SALOMON L. e AMMELER J.-P. (1979) - "Appartament Charles de Beistegui 1929-1931. 136, avenue des Champs-Elysées, Paris". Architecture, Mouvement, Continuité, 49, 61-70.

SCAVUZZO G. (2006) - "Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier". In *Memoria Ascesi Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica dell'architettura*, Marsilio, Venezia.

TAFURI M. (1986) - *Teoria e storia dell'architettura*. Laterza, Roma-Bari.

TAFURI M. (1987) - "Machine et mémoire. La ville dans l'oeuvre de Le Corbusier". In *Le Corbusier Enciclopedia*, Édition Centre Pompidou, Paris.

VIDLER A. (2013) - "Paris: Beistegui Apartment, Or Horizons Deferred". In *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, The *Museum of Modern Art, New York*.

WATT A. (1979) - "Fantasy on the Roofs of Paris". The Architectural Review, 9, 155-159.

Alioscia Mozzato (Venezia, 1976) si laurea in Architettura allo IUAV di Venezia. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2013. Ha collaborato alla didattica e alla allo IUAV di Venezia e al Politecnico di Milano concentrandosi sui rapporti tra arte figurativa, architettura e città rispetto alla ricerca plastica di Le Corbusier e alla post-modernità. Tra le sue pubblicazioni: "Le Corbusier and the Lection of the gondola" (in Le Corbusier 50 years later, Editorial Universitat Politècnica de València, València 2015); "Reyner Banham and Aldo Rossi, two possible urban images of the second machine age" (in De Urbanitate, Vol. 3, "Ion Mincu" University Press, Bucharest 2015); "Le Corbusier, l'eminentemente rappresentativo e il totalmente astratto. Il Palazzo dei Filatori ad Ahmedabad" (in, La ricerca che cambia. Atti del primo convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design, LetteraVentidue, Siracusa 2015. Vive e lavora tra Venezia e Losanna.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Kostas Tsiambaos

Architettura, narrazione e l'arte di vivere

Abstract
Questo articolo trae spunto dall'idea della filosofia come "arte di vivere" – sostenuta dal filosofo Alexander Nehamas nel suo libro *The Art of Living* – con lo scopo di evidenziare una connessione nascosta tra l'architettura come pratica creativa e la narrazione del sé. Le caratteristiche di una grande architettura possono essere ricondotte a standard e valori "universali"? O invece concetti come "originalità", "autenticità" e "unicità" devono essere considerati come legati a un contesto e determinati a posteriori, rilevanti solo in relazione al racconto di un percorso creativo personale? Attraverso una breve storia immaginaria – basata su eventi storici reali – sosterrò che il valore e l'impatto di una creazione architettonica non possono essere sempre definiti intrinsecamente, ma di solito sono direttamente correlati a ciò che viene chiamato "la costruzione del sé».

Parole Chiave
Arte di viviere — Self — Narrazione

Introduzione

Questo articolo trae spunto dall'idea della filosofia come "arte del vivere" – sostenuta dal filosofo Alexander Nehamas nel suo libro *The Art of Living*[1] – per evidenziare una connessione nascosta tra l'architettura, come pratica creativa, e il racconto della creazione del sé. L'interesse della filosofia per l'arte della vita ha una lunga storia; inizia con la "ἑαυτοῦ ἐπιμελεῖσθαι» (la cura di sé) trattata nei primi testi platonici, per poi trasformarsi nella ricerca della perfetta «compresenza di vita e teoria» in Aristotele, successivamente promossa da pensatori moderni come Montaigne, Nietzsche e Foucault come la coltivazione di una "dimensione estetica della vita". Friedrich Nietzsche in particolare, uno degli eroi intellettuali di Le Corbusier, considerava la creazione artistica solo nella sua dinamica di storia di autocreazione e non come espressione di una rappresentazione trascendente.
Attraverso una breve storia immaginaria, sosterrò che il valore e l'impatto di una creazione architettonica non possa essere sempre definito intrinsecamente poiché non esiste una "formula" da seguire per realizzare una grande architettura, proprio perché ogni creazione architettonica esemplare è sempre costruita sull'impalcatura di una biografia personale. Allo stesso modo, se ogni influente opera architettonica si basa sulla biografia dell'architetto, allora il potenziale creativo dell'architettura non può che essere intrecciato con la questione di una narrativa del sé. In altre parole, il valore, l'impatto e l'autorevolezza dell'architettura sono legati alla creazione dell'architetto come persona tanto quanto, se non più, che alla creazione architettonica stessa. Il racconto fantastico che segue, che è comunque basato su persone ed eventi reali, viene proposto come esempio.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Fig. 1-2
Illustrazioni di Kostas Tsiambaos.

Jeannerex

La nostra storia inizia intorno al 1890, nell'ufficio del famoso professore di *Beaux-Arts* Georges. Un giorno Georges riceve una lettera anonima (fig. 1). La apre e legge con orrore: "L'eclettismo è destinato a morire per mano di un ragazzo che un giorno creerà un nuovo tipo di architettura." Immediatamente, e senza pensarci due volte, decide di agire. Ordina a uno dei suoi migliori studenti, Auguste, di trovare il ragazzo e farlo "sparire" (fig. 2). Auguste effettivamente trova il giovane, ma esitando a ferirlo, lo guida verso un picco remoto sulle montagne del Giura. Lega e abbandona il ragazzo lì, sperando che qualcuno lo trovi e lo salvi (fig. 3). Fortunatamente Charles, un artista locale, trova il ragazzo nel mezzo del nulla e decide di farlo crescere come suo figlio. "Gli insegnerò tutto ciò che so", pensa. "Farò di lui un pittore, un decoratore o un architetto." (fig. 4). In seguito gli dà persino un nome. "Lo chiamerò Jeannerex!"

Crescendo Jeannerex è sempre più interessato all'architettura. A un certo punto, tuttavia, si rende conto che tutto ciò che aveva letto nei libri di architettura non era l'unica verità. Per questo motivo, pieno di curiosità, decide di recarsi a Delfi per scoprire quale sia la vera architettura (fig. 5). Arrivato a Delfi, cerca un oracolo. Ma l'oracolo che lo riceve non risponde alla sua domanda (fig. 6). Gli dice invece che è destinato ad attaccare l'architettura del passato e creare una propria architettura. Piuttosto deluso, Jeannerex decide di lasciare da parte le sue domande senza risposta e viaggiare più lontano ...

Mentre si avvicina in barca alla città di Atene, vede da lontano una collina (fig. 7). Laggiù c'è qualcosa di strano. Lo sa, l'aveva già visto nei libri, ma da qui sembra non sconosciuto, inquietante. Deve camminare fin lassù.

Senza perdere tempo, decide di raggiungere l'Acropoli. La vista della roccia da vicino è piuttosto irritante, se non addirittura scioccante. Il Partenone è bianco e lucido, i suoi marmi appaiono luminosi e gelidi. Jeannerex rimane di fronte al tempio, incapace di andare avanti, immobilizzato dallo spettacolo. "Quindi questa è la realtà ... questa è l'unica verità!" Pensa. Deve fare qualcosa ... deve reagire prima che sia troppo tardi. Combatterà o si schianterà!

La battaglia è dura e senza un vincitore certo (fig. 8). Jeannerex si difende ma si ferisce, perdendo l'occhio sinistro. Il Partenone è potente ma la sua identità è ora rivelata. La sua immagine è alterata, la sua storia viene riscritta (figura 9).

Ferito ed esausto, Jeannerex decide di lasciare Delfi e tornare a casa. Sulla via del ritorno, tuttavia, incontra la Sfinge, che ferma i passanti ponendo loro un enigma (fig. 10): "Prima della sua nascita è dentro di noi. Dopo la

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

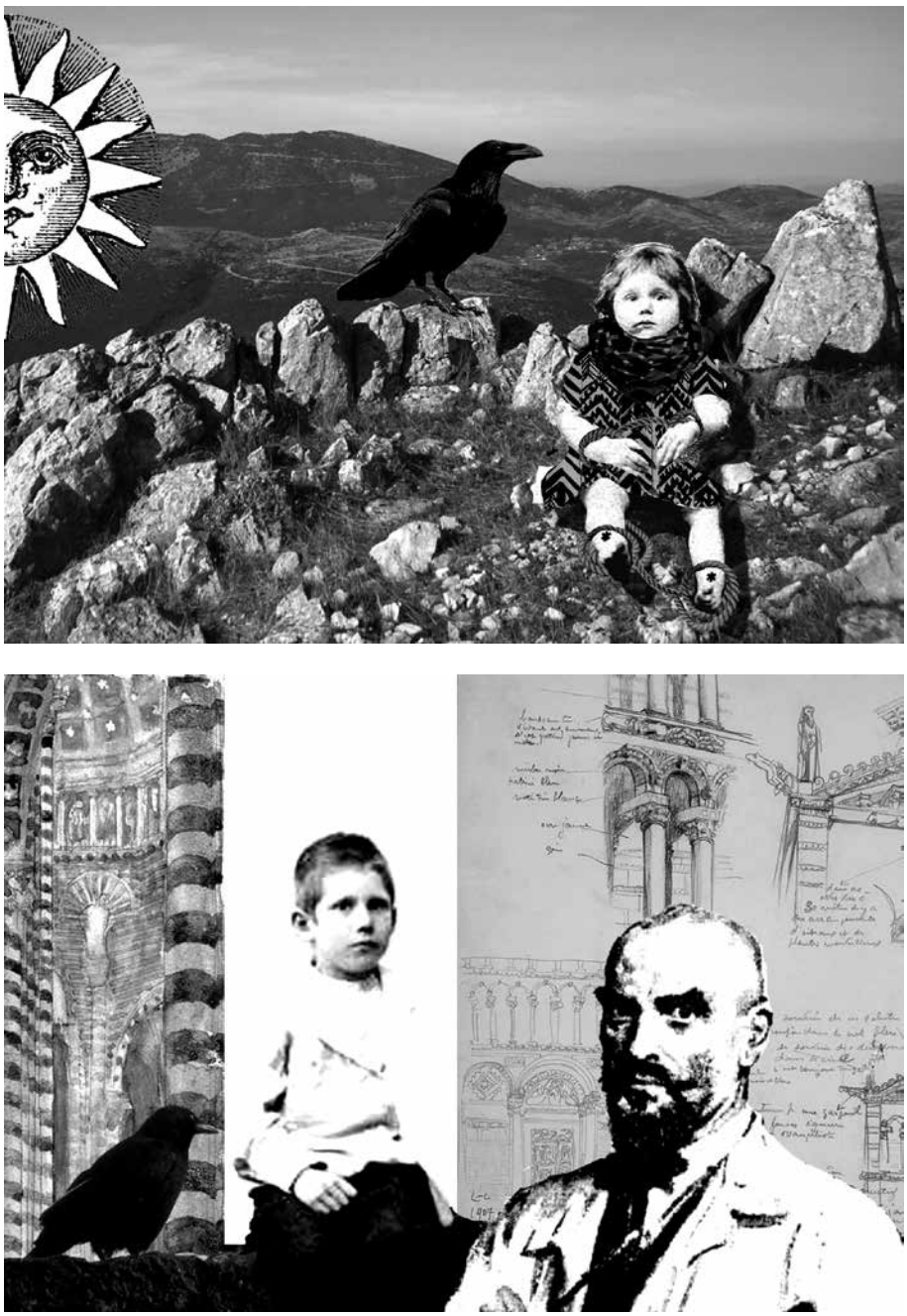
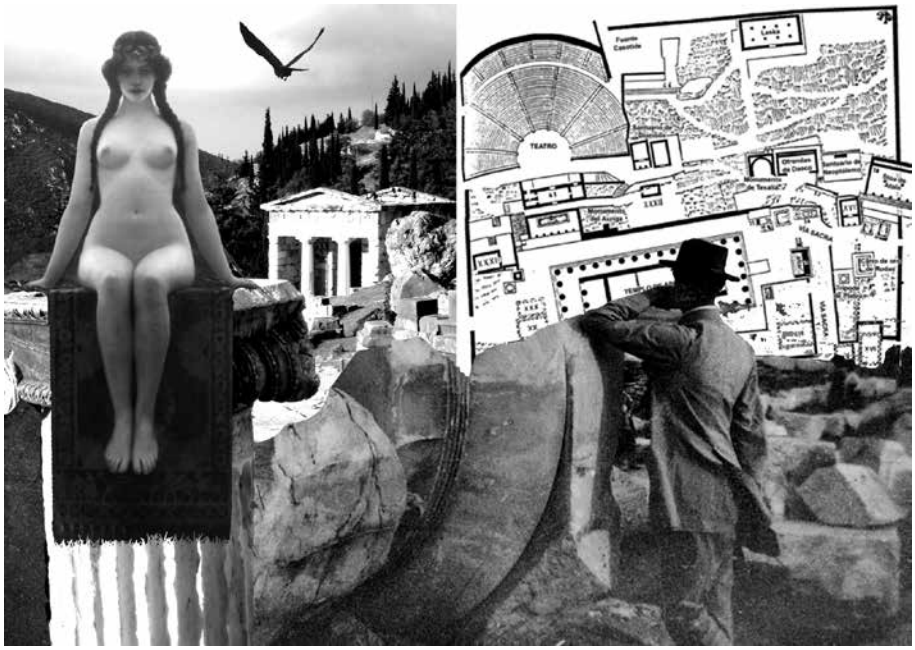


Fig. 3-4
Illustrazioni di Kostas Tsiambaos.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Fig. 5-6-7
Illustrazioni di Kostas Tsiambaos.



DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Fig. 8-9
Illustrazioni di Kostas Tsiambaos.

sua nascita ci siamo dentro. Cosa c'è? "Jeannerex rimane in silenzio, pensa un po' e poi risponde:" È l'architettura! Prima di essere costruita è dentro di noi, come idea, ma una volta costruita, possiamo entrare e abitarla ". La Sfinge risponde:" Sì, questa è la risposta esatta".
Arrivato a Parigi, Jeannerex è sicuro di voler diventare un architetto (fig. 11). Sulla sua scrivania, il suo sguardo è attratto da un piccolo libro. Sulla sua copertina legge: "Colui che sciolse i famosi enigmi e fu il più sapiente." Guarda fuori dalla finestra. Dietro il vetro, immagina per sé un nuovo... Con il passare del tempo, inizia a parlare, scrivere, disegnare, costruire cose mai apparse prima. È una nuova architettura. L'architettura di Jeannerex o, con il suo nuovo nome, l'architettura di El Corbusier! (fig. 12).
Questa è la mia piccola storia fantastica, in cui, tuttavia, si possono riconoscere, in ordine frammentato e casuale, alcuni fatti, persone ed eventi reali della vita di Le Corbusier. Si potrebbe riconoscere, ad esempio, Auguste Perret, nel cui ufficio il giovane Jeanneret lavorò per 14 mesi nel 1908-1909, e Charles l'Éplattenier, il primo insegnante di Jeanneret all'Ecole d'Art di La Chaux-de-Fonds dal 1900 a 1904. Si potrebbero anche riconoscere i luoghi in cui l'architetto viaggiò; dalle montagne del Giura, dove si dedicava controvoglia all'escursionismo con suo padre, Georges, a Delfi, all'Acropoli di Atene e, naturalmente, a Parigi, la città moderna che ha segnato l'inizio di una nuova vita e la creazione di un nuovo nome (Le Corbusier) per il giovane Jeanneret[2].
Altrettanto reale è la rottura con l'eclettismo accademico delle Beaux-Arts, che è stato simbolicamente introdotto all'inizio della nostra storia. La "lotta" contro il Partenone può anche essere riconosciuta come un tema centrale della vita creativa di Le Corbusier, come descritto in modo drammatico dall'architetto stesso e dalla maggior parte degli storici, studiosi della sua vita, delle sue idee e delle sue opere. Infine, la parziale cecità di Le Corbusier dall'occhio sinistro fa riferimento a un evento reale, anche se non avvenne sull'Acropoli di Atene nel 1911, ma ebbe luogo nel 1918, la notte in cui l'architetto stava completando il suo dipinto intitolato La Cheminée; un dipinto purista in cui Jeanneret aveva rappresentato in modo astratto il Partenone, come lui stesso ha raccontato[3].
Quanto sopra, ingredienti reali o fantastici, sono stati costruiti sull'impalcatura di un mito antico molto noto, l'Edipo Re di Sofocle, che sembrava adattarsi. E in realtà non ci sono voluti molti sforzi per collegare la biografia di Le Corbusier al mito di Edipo. Ma approfondirò questa connessione più avanti.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

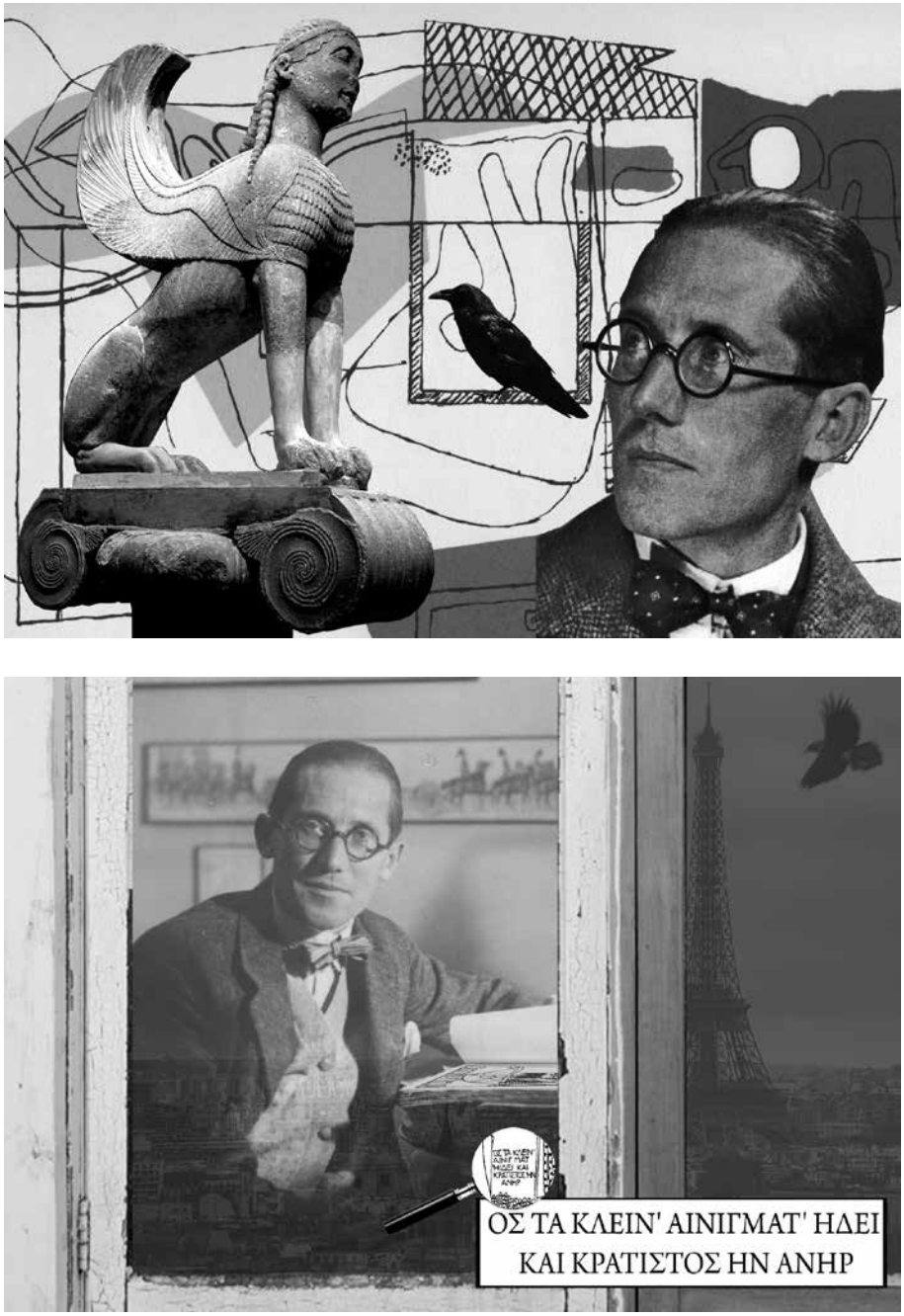


Fig.10-11
Illustrazioni di Kostas Tsiambaos.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

La persona prima dell'architetto

Stiamo parlando di architetti emblematici, come Le Corbusier, e del loro lavoro, un progetto seminale, un'opera di riferimento che ha il potere di arricchire nel tempo e in molti modi il lavoro di altri architetti e studenti di architettura. Questa influenza di importanti opere di architettura può essere immediata e ovvia – nel caso della semplice imitazione della forma - o indiretta come riferimento più generale a concetti, metodi di progettazione o tecniche di costruzione. Questa influenza indiretta è considerata l'unica legittima, dal momento che la riproduzione formale di un'opera architettonica sembra essere totalmente priva di significato. In effetti, non è difficile convenire sul fatto che, se, ipoteticamente, un architetto contemporaneo ricostruisse accuratamente, di nuovo oggi, dieci delle opere più importanti del 20° secolo, non sarebbe un grande architetto anche se tutte le qualità architettoniche pure (geometria composizione, layout, scala, costruzione, materiali, dettagli) fossero esattamente le stessi. Questo può sembrare ovvio ma è allo stesso tempo un paradosso poiché ci dice che: a. I criteri della grande architettura *non possono essere solo* architettonici e b. Un grande architetto *non è solo* uno che fa grande architettura. Teniamo a mente questo paradosso per il momento[4].

Stiamo anche parlando del lavoro di un architetto considerato attraverso la sua biografia. L'architetto in questione è Le Corbusier, di cui ci sembra di sapere tutto: dove e come è cresciuto, chi era la sua famiglia e quanto erano buoni o cattivi i rapporti con suo padre, sua madre e suo fratello, quali erano i suoi maestri, dove ha lavorato e con chi, dove ha viaggiato e cosa ha fatto esattamente durante i suoi viaggi, cosa ha scritto o pensato, cosa ha dipinto o disegnato, quali lettere ha mandato e a chi, quali erano le sue relazioni con le donne e di che tipo, come trascorreva le sue estati, cosa gli piaceva mangiare, come gli piaceva dormire, cosa amava e cosa odiava[5].

Questo interesse singolare da parte degli architetti, alla biografia di un altro architetto è spiegato anche da qualcos'altro: dall'opinione consolidata, anche se non sempre ovvia, che il racconto della biografia di una persona creativa possa dirci qualcosa di importante sul suo lavoro. C'è da qualche parte, sotto la superficie, un'idea che mette in relazione l'unicità del lavoro con l'unicità della persona; una certa logica secondo cui il lavoro architettonico non sarebbe stato altrettanto importante se la vita dell'architetto non fosse stata così interessante. E questa logica diventa più provocatoria e stimolante nel momento in cui realizziamo che architetti molti importanti, incluso Le Corbusier, non avevano frequentato una scuola di architettura, non avevano nemmeno il titolo di architetto, ma divennero grandi architetti attraverso un impressionante e singolare percorso di auto-creazione; un percorso che include diverse influenze, letture, apprendistati, viaggi, amicizie, ecc. Come ha detto una volta Le Corbusier: "Sono autodidatta in tutto, anche nello sport"[6].

Questa aura epica che circonda il progetto dell'auto-creazione è una caratteristica comune tra gli "eroi" dell'architettura moderna. Al di là di valori, delle priorità e dei concetti comuni, ogni importante opera architettonica è riconosciuta come unica proprio perché il percorso seguito dal suo creatore potrebbe essere solo suo e di nessun altro. Qui non parliamo più del progetto come modello, ma della biografia come modello. Il fatto è che se ripetere il primo (l'opera) sembra improbabile, è impossibile assomigliare alla seconda (la persona). Le biografie, per definizione, *non possono* essere ripetute. Come si può allora diventare grandi come i propri eroi?

Il filosofo Alexander Nehamas discute di come l'idea della filosofia come

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

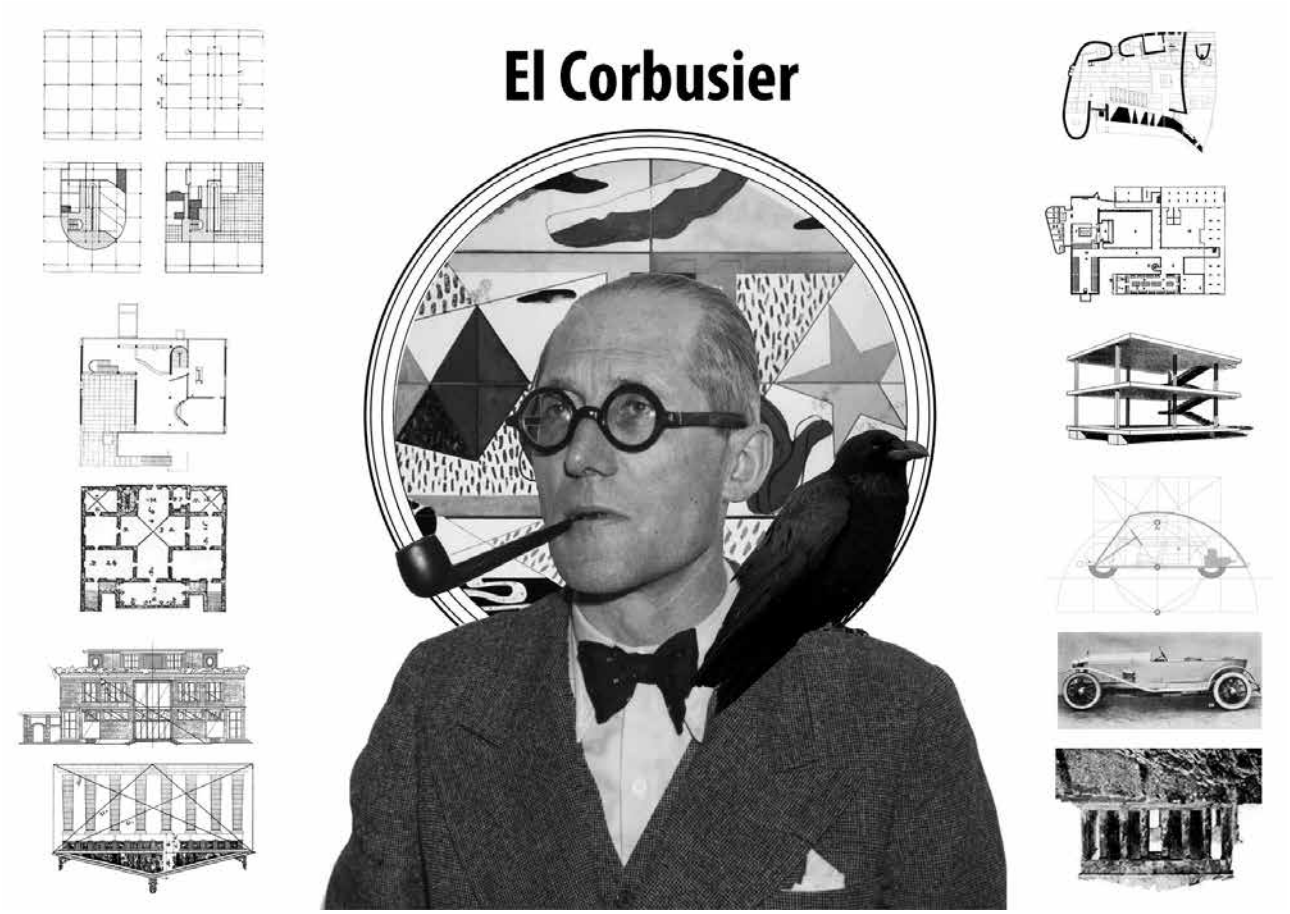


Fig. 12
Illustrazione di Kostas Tsiambaos.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

arte del vivere (quella che viene chiamata "la vita filosofica") caratterizzi l'opera di grandi pensatori moderni e contemporanei come Montaigne, Nietzsche e Foucault[7]. Questa idea inizia con la "cura di sé" (ἑαυτοῦ ἐπιμελεῖσθαι)[8], che incontriamo nei primi testi platonici come conoscenza dell'anima[9], e quindi nel mix ideale di vita e teoria in Aristotele come, come un desiderio riflessivo[10], fino a ad arrivare ai grandi pensatori della modernità. La differenza è che questi ultimi stanno progressivamente declassando il quadro normativo o di incentivazione del "vivere bene" (εὖ ζῆν) mantenendo il dibattito sulla cura di sé come un'arte che non segue né un metodo esatto né obbedisce a regole strettamente definite.

In questa prospettiva si assume che una vita virtuosa non possa essere definita a priori se non si da uno standard di vita ottimale comune per tutti. Quindi, se le società antiche potevano concordare strutture etiche comuni e modelli tipici della vita - e in una certa misura imporli - nella modernità, al contrario, le persone descrivono e seguono una dimensione *estetica* della vita basata su una narrazione della loro biografia come analogia di una creazione artistica[11]. E nell'arte, anche se ci sono alcuni modelli e valori standard o universali, i criteri per ciò che è bello, di successo, buono, nuovo, corretto, unico, importante ecc. Ecc. Stanno diventando molto più liberi, instabili e aperti.

Inoltre Nehamas, usando l'esempio del Socrate platonico, afferma che le cose erano aperte fin dall'inizio e mai chiaramente definite[12]. Egli sottolinea anche che, proprio come nell'arte, il successo è direttamente correlato alla cura di sé, poiché originalità, autenticità, unicità, ecc. sono concetti correlati *solo* nell'ambito di un percorso strettamente personale. Ecco perché, quando parliamo di arte, la "formula" teorica non esiste a priori, ma viene sempre determinata a posteriori.

Per mettere in relazione quanto sopra al nostro caso, diremmo che l'interesse per la biografia di un architetto è giustificato nella misura in cui può descrivere, *retrospettivamente*, una sorta di teoria. Mentre da nessuna parte si trovano scritti i criteri della grande architettura perché li si possa leggere e seguire, il racconto della vita di una persona importante risulta giustificare il valore indiscutibile e il successo del suo lavoro straordinario. Ciò che è interessante nel caso di Le Corbusier è che ha affermato egli stesso fin dall'inizio questo legame tra la sua vita e il suo lavoro. I modi in cui drammatizzava gli eventi della sua vita, raccontava le sue esperienze, registrava documenti, pubblicava opinioni, giustificava le sue scelte, riscriveva la sua storia, ecc. Tutti questi definivano una ricostruzione della propria vita, una "tecnologia del sé", per citare Michel Foucault[13]. Ecco perché molti storici e teorici hanno scritto su come, nel caso di Le Corbusier, questa costruzione parallela della sua vita e del suo lavoro sia stata interamente cosciente e mirata.

Infatti, il famoso architetto non ha mai nascosto il suo "segreto" ai giovani architetti che avessero voluto seguire un percorso anlogo. Nel suo noto libro intitolato *Entretien* si legge:

> Un giorno, alcuni giovani studenti dell'Ecole des Beaux Arts di Parigi mi hanno chiesto di tenere un workshop. Ho declinato il loro invito. "Bene, allora dacci un consiglio" [...] Sono passati alcuni anni. Con grande insistenza, alcuni studenti delle Beaux-Arts mi hanno chiamato nuovamente a inaugurare un corso Corbusier. "Grazie, cari giovani amici, ma devo dire di no. Cosa dovrei insegnare? Una filosofia di vita? [14]"

La "filosofia della vita". Quella era l'unica lezione di architettura che Le

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Corbusier potesse insegnare. Ma avrebbe potuto davvero insegnare questa lezione? E cosa esattamente si sarebbe insegnato? Si può insegnare la filosofia della vita? Le Corbusier era piuttosto dubbioso e lasciò la domanda senza risposta. Tuttavia, ha insistito. Criticò ogni tipo di insegnamento ritenuto utile a guidare la creazione architettonica, ma non era ancora riuscito ad avvicinarsi al nucleo essenziale del problema. Non era riuscito perché non aveva realizzato quale fosse la creazione originale che precede ogni altra creazione: «L'insegnamento in questo paese difficilmente vi ha ispirato a dedicarvi alla lotta creativa o alla costante battaglia con voi stessi»[15].
È così che torniamo alla cura di sé, alla costruzione del sé, alla lecorbuseriana "filosofia della vita" che è stata identificata come una "battaglia costante", come una "lotta creativa" con se stessi. È in questa lotta che i giovani architetti dovrebbero concentrarsi prima di - e al fine di - diventare architetti creativi. Inoltre, Le Corbusier abbastanza presto aveva definito l'architettura come una "pura creazione della mente", ponendo la mente come fondamento dell'architettura che desidera diventare Arte[16]. Ma cosa significava e perché era accessibile solo a coloro che fossero riusciti a vincere la battaglia con loro stessi?
Nehamas ci direbbe di non cercare qualcosa di più tangibile perché, comunque, quando parliamo dell'arte di vivere e della cura di sé, non c'è una formula. E ci ricorderebbe anche che una persona come Socrate può essere un esempio, anche se né lui né nessun altro potrebbe descrivere il modello della (sua) buona vita. Chi si aspetterebbe, comunque, che qualcuno come Socrate, che aveva iniziato la sua carriera in architettura (la sua vera professione era un tagliapietre) sarebbe diventato un grande filosofo?[17]

Wie man wird, was man ist[18]

È noto che il mito di *Edipo* esisteva molto prima di Eschilo, Euripide e Sofocle, già dall'era omerica. E, naturalmente, ha continuato il suo corso nella storia, attraverso varie letture, interpretazioni e variazioni: l'Edipo di Aristotele, Ovidio, Seneca, Hegel, Nietzsche, Freud, Cocteau, Pasolini, Ricoeur e molti altri ancora. Nel racconto che ho presentato all'inizio, si incontrano di nuovo tutti gli elementi basilari del mito di cui risultasse facile un'identificazione indiretta con la biografia di Le Corbusier.
Un'altra variazione del mito, questa volta lecorbuseriana, è legittima nel momento in cui isoliamo il riferimento alla cura di sé, al delfico "conosci te stesso", e leggiamo il mito come l'analogo di una "promenade architecturale"[19], come viaggio evolutivo di auto-conoscenza[20]. Seguendo questa idea, come nella ricostruzione del mito di Edipo di Sigmund Freud[21], possiamo sostenere che nel caso di Jeannerex il conflitto con il padre abbia il suo analogo nel conflitto con la storia architettonica consolidata mentre il desiderio di unione con la madre si trasformi - seguendo il processo psicoanalitico della sublimazione - in un'architettura nuova (moderna) sia come attività artistica che come ricerca intellettuale. Quanto alla sua cecità, si era manifestata durante una reale, battaglia psicologica, contro il Partenone, il "padre" reverendo dell'architettura occidentale. E, come in Sofocle, anche qui, l'ignoranza della verità può essere completa anche se gli occhi sono aperti, mentre la conoscenza può essere terrificante anche se gli occhi non vedono[22].
Secondo uno degli eroi intellettuali di Le Corbusier, Friedrich Nietzsche, il modello dell'individuo creativo era chiaramente il genio artistico[23]. Gli artisti erano personalità veramente creative, le più importanti[24] o, al contrario, solo personalità veramente grandi potevano diventare grandi artisti[25].

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Il racconto di Jeannerex diventa così istruttivo e allo stesso tempo rimane inaccessibile; istruttivo perché offre un esempio da imitare ma inaccessibile perché l'esempio che offre (il racconto della vita di una persona) è un esempio che è impossibile che qualcuno copi.
Allo stesso tempo, il racconto è usato come mezzo per trascendere le basi e i limiti oggettivi della creazione architettonica per stabilire una distinzione sociale; una distinzione (nell'accezione utilizzata da Bourdieu) tra gli architetti e l'Architetto. I film recenti sulla vita e il lavoro di figure importanti come Louis Kahn, Rem Koolhaas e Bjarke Ingels non sono altro che sforzi contemporanei di narrare una biografia singolare e allo stesso tempo delle costruzioni retoriche usate all'interno di una strategia di persuasione[26]. Sebbene ci sia sempre una certa tendenza a presentare gli architetti-protagonisti come persone normali con inclinazioni, fissazioni o passioni proprie di tutti gli uomini, questi documentari narrativi non possono che comunicare il messaggio dell'unicità degli architetti di cui trattano. Infatti, quanto più questi architetti-professionisti sembrano "normali" tanto più diventano distanti come architetti-modello, perché è impossibile spiegare come o perché qualcuno che è "solo uno di noi" possa, allo stesso tempo, emergere come una persona non comune, famosa ed eccezionale[27].
Questa è, in breve, la morale di tutte queste narrazioni: la persona conta davvero più del progetto. Il valore, l'impatto e l'autorevolezza dell'architettura sono legati alla creazione dell'architetto come persona tanto quanto - se non più – che alla stessa creazione architettonica. Ecco perché il progetto creativo è sempre costruito sull'impalcatura di una vita esemplare; esemplare non in senso morale ma nel senso estetico della cura di sé. Ma cosa questo significhi esattamente, ognuno di noi dovrà scoprirlo da solo.
Indagare sugli usi della narrazione in relazione alla biografia dell'architetto consente una posizione critica rispetto al fondamento, all'identità e al contesto dell'architettura. Questo è l'unico modo che abbiamo per risolvere l'enigma paradossale: se vuoi diventare come me non provare a imitarmi.

Note

[1] Nehamas, Alexander. *The Art of Living, Socratic Reflections from Plato to Foucault*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
[2] Il cambio di nome è indicativo del primo passo verso una nuova costruzione di sé. Per una interpretazione della micro storia del Viaggio in Oriente di Le Corbusier's *vedi*: Tsiambaos, Kostas. "Après l'écrasement: d'Eleusis à Delphes" in *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris: Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, 2013, pp. 340-351.
[3] Mi riferisco al quadro intitolato *La Cheminée*. Vedi: Iuliano, Marco. "Montage d'Orient" in *L'invention d'un architecte*, op.cit. pp. 414-423.
[4] Sulla questione dell'autenticità nell'opera d'arte, vedi: Goodman, Nelson. *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols.* Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, pp. 99-123.
[5] Vedi: Baker, Geoffrey H.. *Le Corbusier, the Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*. New York: Van Nostrand Reinhold, London: E & F N Spon, 1996, Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years, Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997, von Moos, S. and Rüegg, Arthur (eds.). *Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven, CT: Yale University Press, 2002, and Richards, Simon. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.
[6] Le Corbusier. *Entretien avec les* étudiants *des* écoles *d'architecture*. Paris: Éditions Denoël, 1943
[7] Nehamas, op.cit.
[8] Φέρε δή, τί ἐστιν τὸ ἑαυτοῦ ἐπιμελεῖσθαι - μὴ πολλάκις λάθωμεν οὐχ ἡμῶν αὐτῶν ἐπιμελούμενοι, οἰόμενοι δέ - καὶ πότ΄ ἄρα αὐτὸ ποιεῖ ἄνθρωπος; Ἆρ΄ ὅταν τῶν αὑτοῦ

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

ἐπιμελῆται, τότε καὶ αὐτοῦ; Plato. *Alcibiades A'*, 128a.
[9] Ψυχὴν ἄρα ἡμᾶς κελεύει γνωρίσαι ὁ ἐπιτάττων γνῶναι ἑαυτόν. Plato. *Alcibiades A'*, 130e.
[10] Per Aristotele il vivere bene è legato a uno sguardo riflessivo sulla vita, una domanda costante sul suo significato. Vedi: Hughes, Gerard J. *The Routledge Guidebook to Aristotle's Nicomachean Ethics*. London: Routledge, 2013.
[11] "On the Philosophical Life, An Interview with Alexander Nehamas". *The Harvard Review of Philosophy*, vol. VIII, 2000, p. 32.
[12] Ibid., p. 24.
[13] Martin, L. H., Gutman, H. and P. H. Hutton (eds.). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, 1988.
[14] *Le Corbusier Talks with Students, from the schools of architecture*. New York: Princeton University Press, 1999, p. 4.
[5] Ibid., p. 16.
[6] Secondo Aristotle il fatto che qualcuno sia un buon architetto è determinato dal tipo di case che costruisce. Ma la questione della buona vita è legato solo al fatto di viverla. In Gerard, op.cit., p. 120.
[17] Socrate seguì la professione del padre, Sofroniskos, secondo Porphyry ma anche secondo to Diogene Laertio. Pausania ci ha anche trasmesso che nei Propilei c'era un rilievo marmoreo, che si diceva avesse realizzato Socrate. "Tu sei uno scultore, Socrate, e hai realizzato statue dei nostri governanti impeccabili in bellezza" (citato in Platone, *Repubblica*, Libro Settimo).
[18] Dall'ultimo libro di Friedrich Nietzsche intitolato *Ecce Homo, Wie man wird, was man ist*.
[19] Come nella *promenade architecturale* di Le Corbusier.
[20] Vedi: Segal, Charles. *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. New York: Twayne Publishers (Macmillan), 1993 and Dawe, R. D. *Sophocles. Oedipus Rex*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
[21] La frase: ὃς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ (Chi conosce i fomosi enigmi e fu un uomo sapiente) dall'Edipo Re di Sofocle era scritta nell'ex libris di Sigmund Freud secondo Ernest Jones. Il disegno di questo timbro ex libris, raffigurante Edio contro la Sfinge, era stato disegnato per Freud dal viennese Bertold Löffler in 1901. Vedi: Pichler, Gerd. "Bertold Löffler's Bookplate for Sigmund Freud". *Psychoanalysis and History*, vol. 12, issue 1, January 2010, pp. 7-14.
[22] La frase di Le Corbusier "Des yeux qui ne voient pas" descrive un meccanismo edipico simile: occhi ben aperti possono essere ciechi quando non riescono a "vedere" (capire) la "vera" architettura.
[23] Uno dei libri preferiti del giovane Jeanneret era un'edizione di *Ansi parlait Zarathoustra* (Così parlò Zarathustra) tradotto da Henri Albert. Vedi: Brooks, op.cit., p. 174.
[24] Leiter, Brian. *Nietzsche and Morality*. Oxford: Oxford University Press, 2007, chapter 9.
[25] Questa ammirazione per gli artisti e per tutti quegli elementi che possono esprimere attraverso la loro arte si trova, simile, in Freud.
[26] Penso a *My Architect* (2003) di Nathaniel Kahn's, a *Rem* (2016) di Tomas Koolhaas, e a *Big Time* (2017) di Kaspar Astrup Schröder. Il fatto che alcuni di questi film siano stati diretti dai figli dei famosi architetti crea una struttura senza dubbio edipica (benché irrisolta?).
[27] Tale narrazione postmoderna di solito evita una visione critica dell'evoluzione e della promozione del protagonista come professionista riconosciuto a livello internazionale. Allo stesso tempo, le tipiche rappresentazioni di un "eroe" o di un "genio" non possono non emergere. È significativo che nel recente film *Big Time*, il racconto della vita e del lavoro di Bjarke Ingels segua una struttura tipicamente eroico-edipica: a. i primi anni (la sua famiglia / Bjarke da bambino) b. la sfida-minaccia (andare negli Stati Uniti / minaccia costituita dai mal di testa) c. la vittoria (successo negli Stati Uniti / superamento del problema di salute) d. la donna - matrimonio (finalmente trova il suo altro significante / costruirà la propria famiglia).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/201

Bibliografia

ARMSTRONG R. (2009) – "Oedipus as Evidence: The Theatrical Background to Freud's Oedipus Complex". PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts (December). http://www.psyartjournal.com/article/show/armstrong-oedipus_as_evidence_the_theatrical_backg [last accessed 29 July 2015].

BAKER G. H. (1996) – *Le Corbusier, the Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*, Van Nostrand Reinhold - E & F N Spon, New York - London.

BROOKS A. H. (1997) – *Le Corbusier's Formative Years, Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago.

HUGHES G. J. (2013) – *The Routledge Guidebook to Aristotle's Nicomachean Ethics*, Routledge, London.

LE CORBUSIER (1999) – *Le Corbusier Talks with Students, from the Schools of Architecture*, Princeton University Press, New York.

LEITER B. (2007) – *Nietzsche and Morality*, Oxford University Press, Oxford.

MARTIN L. H., GUTMAN H., HUTTON P. H. (1988) – *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Amherst, University of Massachusetts Press.

NEHAMAS A. (1998) – *The Art of Living, Socratic Reflections from Plato to Foucault*, University of California Press, Los Angeles.

PICHLER G. (2010) – "Bertold Löffler's Bookplate for Sigmund Freud". Psychoanalysis and History, 12/1 (January).

RICHARDS S. (2003) – *Le Corbusier and the Concept of Self,* Yale University Press, New Haven, CT.

SEGAL C. (1993) – *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, Twayne Publishers, New York.

TSIAMBAOS K. (2013) – "Après l'écrasement: d'Eleusis à Delphes". In *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier - Éditions de la Villette, Paris.

VON MOOS S., RÜEGG A. (2002) – *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, CT.

Kostas Tsiambaos è Assistant Professor in Storia dell'architettura presso la School of Architecture della National Technical University di Atene (NTUA). Ha studiato ad Atene (NTUA) e New York (GSAPP Columbia University). I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla promozione e l'uso di concetti e strumenti interpretativi presi in prestito dalla filosofia, dalla teoria politica e dalla psicoanalisi nella storia e nella teoria dell'architettura moderna e contemporanea. La sua ricerca è stata pubblicata su riviste e volumi collettivi internazionali (The Journal of Architecture, Architectural Research Quarterly, Architectural Histories). Il suo primo libro in inglese intitolato Dalla teoria di Doxiadis al lavoro di Pikionis: riflessioni di Antiquity in Modern Architecture (Londra e New York: Routledge, 2018) riesamina i confini storici del modernismo tra le due guerre e ristruttura il terreno di una modernità alternativa che guarda al futuro attraverso uno specchio che riflette il passato antico.

Paolo Strina

La città lineare e le sue architetture

Autore: *Enrico Prandi*
Titolo: *L'architettura della città lineare*
Lingua: *italian*
Editore: *FrancoAngeli, Milano*
Caratteristiche: *formato 23x15.5 cm, 431 pp., brossura, b/n*
ISBN: *978-88-917-5003-7*
Anno: *2016*

"Niente, mio caro Watson, è così fantastico come la realtà!"[1]

L'utopia può/deve divenire realtà?
Questo, appare essere il quesito guida di Enrico Prandi nel suo "atlante" intitolato "L'architettura della città lineare", edito Franco Angeli. Una sorta di "apologia della linea".
Il testo "utopico" - nel senso di eu-topos, luogo della felicità - punta all'apice dello stato dell'arte sulla ricerca applicata ad un argomento fenomenico, ancora oggi confinato nel regno dell'utopia, avviata sin dalla fine dell'800 e forse mai realmente conclusasi. Partendo dagli esiti raggiunti da George R. Collins, ritenuto ancora oggi il "maggior (e pressochè unico) storico delle pianificazione lineare", l'autore assume come campo di indagine, una vasta casistica di esempi che animarono un immaginario architettonico proiettato verso nuovi paradigmi sociali e urbani. La ricchissima miscellanea di progetti di città lineari presentata nel libro, viene descritta e catalogata secondo nuove categorie interpretativo-analitiche. L'approccio metodologico al tema, da parte dell'autore, è radicato nella tradizione di studi sull'architettura e sulla città, di cui "L'architettura della città" di Aldo Rossi ne è manifesto. Le città lineari, intese come insiemi di elementi minimi configuranti insediamenti in linea a crescita continua, sono indagate da Enrico Prandi in maniera quasi anatomica, con continui salti di scala che permettono la reale comprensione di questi organismi complessi in costante dialettica tra architettura, città e territorio.
Alla base di questi esperimenti, risiedeva un sogno etico, morale e pratico. Razionalizzare l'uso del territorio, accogliendo l'avvento della profetizzata "città delle reti", attraverso la sperimentazione di nuovi modelli urbani modulari il cui elemento portante è la strada infinitamente espandibile. Questo è il pensiero sintetizzato di Soria y Mata, repubblicano con competenze filosofiche, inventore della tipologia di città lineare abitata da "cittadini lineari". Secondo Prandi, le città lineari rappresentano l'ultimo baluardo della pianificazione urbanistica sostenibile, perché basata ancora sul concetto antropocentrico di "città ideale", che persegue un ordine ancor prima mentale che spaziale.
L'indice, accompagnato da una tavola sinottica molto utile al lettore per

inquadrare il palinsesto teorico del libro, trasforma in capitoli le categorie interpretative suddette individuate dall'autore.
La struttura della pubblicazione può essere metaforicamente intesa come un viaggio spazio-temporale tra le soglie evolutive del modello urbano in questione. Si parte dalle origini innescate da una visione confinata tra utopia e città ideali, e si arriva alla dimostrazione dell'avvento quasi fisiologico delle "città lineari naturali" contemporanee, veri e propri sistemi territoriali policentrici innervati dall'infrastruttura (Città Emilia, Roadtown E-R, FO-CE, Adriati-città, NOMARE, Hyper Adriatica, Future GRA). Estrema ratio, sono due esempi contemporanei di progetti di città lineari, a dimostrazione del fatto che la ricerca sul tema del linearismo non si è mai realmente conclusa: la Direttrice Nord-Ovest di Milano, ad opera di Guido Canella (1993) e VE_MA di Franco Purini (2006).
La Ciudad Lineal di Arturo Soria y Mata (1882) e la Cytè Linéaire Belge di Gonzalez del Castillo (1919) riconducibile al trittico punto-linea-superficie di Kandinsky, rappresentano i prototipi della città lineare, sviluppati poi a scala mondiale negli anni a venire. Notevole importanza ebbero le due rivali geo-politiche America e l'allora Unione Sovietica. La prima, territorio di grandi spazi abbandonati protagonisti dell'opera di Blake "God's own junkyard", è la tela delle formulazioni organiche di Wright (Broadacre City), dei rilevamenti sociologici di Richard Neutra tradotti nella sua "città di corsa" (Rush City) e delle prime sperimentazioni di Ville Radieuse di Le Corbusier del 1933 con un i suoi "tre insediamenti umani" nella logica sistemica di una "grande catena di montaggio urbana". Dalla città lineare si passò alle sperimentazioni della "metropoli lineare" di Reginald Malcomson. Da qui, il progetto di Michael Graves e Peter Eisenmann del Jersey Corridor che anticipa il concetto di "Bigness, ovvero il problema della grande dimensione" (*R. Koolhaas*) e che enuncia il principio del "cluster point". L'allora Unione Sovietica, invece, da sempre anti-capitalista, rimette al centro delle sperimentazioni lineariste l'uomo. Lo stesso Le Corbusier fu un grande sostenitore dell'URSS in quanto ritenuta da egli stesso il contesto fertile per una possibile rivoluzione urbanistica. I modelli di città lineari socialiste, dai progetti per Magnitogorsk di Miljutin e Leonidov, alla Città Verde di Ginzburg e Barsc, sono l'emblema di una visione comunitaria dell'insediamento urbano a misura d'uomo, in parte analoga ai principi della "città umanizzata" di Lluis Sert.
Anche l'Europa ebbe un ruolo fondamentale per lo sviluppo del modello urbano lineare; la regione divenne l'ambito applicativo delle città lineari in costante tensione tra la piccola e la grande scala secondo quanto espresso da Ludwig Hilberseimer.
La sua città verticale, la cui atmosfera che traspare dai disegni è degna di una scena di Inception tanto che lo stesso autore la paragona ad una necropoli, va nel senso della regionalizzazione.
Un passaggio chiave del libro è l'analisi della linearità nei piani di espansione della città costruita, a partire dal Plan Obus con il concetto di "quinta facciata" e del Plan Voison, entrambi di Le Corbusier. Anche il Great London Plan, a firma del collettivo MARS (Modern Architectural Research Group), promotori dell'architettura moderna attraverso la divulgazione della materia, assume la linearità tipica dell'approccio socialista come direttrice dell'espansione urbana della città di Londra impostata sulla "teoria dei contatti". Questa visione, abbandonata perché ritenuta troppo radicale, fu inizialmente supportata dalla rivista Architectural Review.
Il regno dell'utopia arriva ad interfacciarsi con la città costruita.

L'analisi degli episodi storici di interazione del progetto di città lineare con la materia costruita della città consolidata, è un passo fondamentale del libro verso la risposta al quesito guida iniziale. Il novecento è assunto dall'autore come stagione di grandi trasformazioni urbane. Prende il via la prassi della sostituzione edilizia e la ricostruzione di notevoli parti di città. La linearità si impone prepotentemente come matrice rifondativa attraverso l'inserimento di vere e proprie protesi nell'esistente, e non più solo congiunzioni tra pieno e pieno. Derivano schemi articolati composti da elementi architettonici interconnessi secondo linee di forza, all'interno dei tessuti urbani. Esemplari di questa rimodellazione del costruito sono il progetto per Market Street Est di L. Kahn e Unter Der Linden di Van Eesteren per Berlino. In entrambi i casi, le scelte progettuali sono dettate dall'avvento preponderante della macchina come mezzo di trasporto prevalente. Il parcheggio, era quindi visto come potenziale elemento distruttivo dell'ordine urbano. Kahn, per Philadelphia, inflette il tema del parcheggio per perseguire l'esatto contrario con la sua strategia rigenerativa lineare. La Philadelphia reimmaginata da Kahn è, quindi, una città in grado di difendersi dall'automobile, in analogia con le città fortificate medievali per motivi di tutt'altro genere, attraverso punti di scambio intermodale definiti "docks".

L'autore, all'interno delle pratiche di inserimento di congegni lineari (protesi) nel costruito esistente, analizza in parallelo alle sperimentazioni professionali, quelle accademiche. L'Urban Renewal, movimento nato da realtà laboratoriali interne ai quattro caposaldi universitari americani (Princeton University, Cornell University, Columbia University, Massachussetts Institute of Tecnology), si è confrontato subito sul tema della rigenerazione di Harlem-Manhattan. L'area fu divisiva in quattro ambiti di progetto dalla vasta estensione lineare e, ognuno di essi venne affidato ad uno dei gruppi di lavoro universitari. Gli esiti guidati dai capi gruppi, tra cui Peter Eisenmann, Michael Graves e Colin Row, sono evidentemente memori dei modelli di città lineari di Chambless (Road Town) e di Le Corbusier (Algeri e Rio).

Altro esempio di protesi lineare all'interno del costruito, fu il LOMEX (Lower Manhattan Express) di Paul Rudolph. Trattasi di una città lineare che trasporta tutta l'infrastruttura della penisola di Manhattan al livello ipogeo, facendo emergere dal piano di campagna, elementi fortemente monumentali a piramide, assemblati in modo da creare un corridoio urbano e contenenti le varie funzioni tipiche della mixitè funzionale propria dei grandi "vettori" lineari sperimentali dell'epoca. L'idea alla base del LOMEX sfocia in quel territorio utopico, definito dall'autore "Manhattismo", denunciato poi da "Delirius New York" di R. Koolhaas.

La città lineare divenne poi il tipo adottato nelle sperimentazioni delle cosiddette "Ecocittà".

Progetti nati come alternativa al caos delle città contemporanee dalle quali alcuni degli stessi progettisti scapparono. Paolo Soleri su tutti, trovò rifugio nel contesto della sua formazione di architetto, il deserto dell'Arizona. Proprio qui, ad Arcosanti, città di fondazione auto-costruita con l'aiuto di una comunità mutevole insediatasi appositamente in loco, portò avanti le idee delle sue Mesa City e Lean Linear Arcology,.

Meno radicali nelle scelte di vita ma non nelle idee di città, furono Marcello D'Olivo con la sua Eco-Town e Luigi Pellegrin con i suoi "habitat" fatti di *vettori* composti da *neo-linee* e *neo-mound*.

Ad avviso dello scrivente, il massimo livello di utopia trattato nel libro è

quello delle “megastrutture”. Il 1964 fu il “mega-anno” della massima produzione di megastrutture da parte dei *megastrutturisti* (E. Prandi). Kenzo Tange, Alan Boutwell and Mike Mitchell, Yona Friedman, Superstudio, Archigram, Archizoom, OMA; tutti alle prese con la tecnica del collage per creare nuove città fantastiche sospese e sovrapposte alle vecchie, quasi negandole.

Un libro denso, a cavallo tra la storiografia, la composizione architettonica e urbana, che risponde al quesito iniziale, nonostante la dimostrazione dell’avvento delle città lineari naturali contemporanee, così: “L’aspetto forse più interessante (dell’esperienza linearista) è costituito dal “non attuabile”, cioè da quelle prefigurazioni visionarie che, anticipando il futuro, stimolano il dibattito culturale. Il valore di tali proposte risiede sul piano scientifico-figurativo piuttosto che non su quello tecnico-pratico. Ciò che Giorgio Grassi scrive a proposito del Piano di Tange per Tokyo può essere generalmente applicato alle molteplici soluzioni proliferate (…). *Lo studio di Tange ha valore (...) come ricerca, dove il risultato concreto è necessariamente parziale, dove la sintesi vale come approfondimento dei temi contenuti (...); se esso sia utilizzabile o meno non credo abbia (...) importanza*. (G. Grassi, 1961)”.

[1] Titolo tratto dall’incipit della conferenza tenutasi da Peter Assmann, in occasione della mostra “Paradisi immaginari”, presso il Politecnico di Milano, distaccamento di Mantova. Assmann introdusse la lectio con una citazione tratta dalle avventure letterarie di Sherlock Holmes: “Nothing, my dear Watson, is so fantastic as reality!”

Francesco Pasquale

La grammatica delle sovrascritture urbane

Autore: *Alessandro Gaiani*
Titolo: *Sovrascritture urbane.*
Sottotitolo: *Strategia e strumenti per il ri-condizionamento delle città*
Collana: *Città e paesaggio. Saggi*
Lingua: *italiano*
Editore: *Quodlibet Studio*
Caratteristiche: *formato 14x21,5 cm, brossura, b/n*
ISBN: *9788822901552*
Anno: *2018*

La compattezza di questo saggio di Alessandro Gaiani non deve trarre in inganno circa la vastità dei suoi contenuti, che andando controcorrente rispetto ad una tendenza di specializzazione estremamente verticale del sapere, offre una visione olistica di lettura ed ipotesi di intervento nei contesti urbani contemporanei. Questo risultato di efficace sintesi di dinamiche complesse, intesa come ricerca degli aspetti essenziali del processo da parte dell'autore, si evince già dal titolo – Sovrascritture urbane – che lascia presagire nuovi paradigmi semantici tanto nella teoria quanto nella pratica, proponendo infatti sia strategie valide su scala globale che strumenti per una loro sperimentazione sul campo a livello locale.

La premessa è una presa di coscienza del cambiamento epocale che stiamo attraversando, con la conseguente implosione della maggior parte dei sistemi che avevano governato il '900 e la modernità sotto gli aspetti sociali, finanziari e tecnologici. La necessità della ridefinizione del ruolo stesso del progetto è vissuta come un'esigenza impellente ed alla quale non è più possibile sottrarsi, e che tuttavia non può essere improvvisata solo sulla scorta di nuovi strumenti a disposizione, uno su tutti quello digitale, ma deve anzi confrontarsi con l'eredità culturale e materiale del territorio. Le riflessioni dell'autore in questo senso sono supportate da una lucida analisi della storia della progettazione, che viene ripercorsa a partire dal moderno nei suoi aspetti più salienti, con precisi riferimenti a mostre e pubblicazioni che hanno segnato questo ultimo secolo, e restituisce un quadro storico culturale dal quale si possa realisticamente partire per un progetto della contemporaneità.

Se il punto di partenza viene dunque individuato nel fallimento di un sistema lineare che tende ad una crescita iperbolica, il passo successivo è riflettere sulla possibilità di un sistema circolare in cui le risorse siano in equilibrio tra apparati naturali e antropici. Questo approccio, certamente critico nei confronti di un consumismo sfrenato ma al tempo stesso propositivo rispetto a possibilità di sviluppo, dal punto di vista teorico ricorda molto da vicino le teorie espresse da William McDonough in *From Cradle to Cradle*, con quel simbolo che da "più infinito" si riconfigura come un doppio sistema naturale/artificiale chiuso.

Il progetto può operare in molteplici aspetti a questo fine: per prima cosa configurandosi come processo aperto ad accogliere le istanze di tutti gli

attori territoriali anzichè seguire ad essere un processo chiuso agli adetti ai lavori, in una logica di legittimazione bottom-up delle trasformazioni urbane. Dal punto di vista operativo risulta poi inevitabile operare sull'esistente, costruire nel costruito, in primis per un principio di salvaguardia dei suoli permeabili del pianeta. Sovra-scrivere sull'esistente con nuove architetture creerà dunque un palinsesto urbano inedito, in cui sarà possibile effettuare una lettura diacronica della città nella sua evoluzione fino ai giorni nostri, ed il territorio italiano in questa prospettiva si presta perfettamente ad essere campo di sperimentazione in virtù della sua storia e complessità. La metodologia individuata alla micro-scala è quella di continue ibridazioni, che abbiano come risultato una mutazione dei luoghi nei loro aspetti sia funzionali che, conseguentemente, formali.
Proprio questo primato del processo sulla forma mette gli architetti davanti alla sfida della ricerca di una nuova poetica, affinchè, parafrasando Franco Purini nell'introduzione al volume, "il nuovo realismo non si traduca in un nuovo funzionalismo". Il costante richiamo ai meccanismi del linguaggio è fondamentale per capire come a questo fine la strada indicata da Alessandro Gaiani sia tracciata sulla formazione dei progettisti a sapere leggere prima di tutto il contesto, per potervi quindi scrivere, o meglio sovra-scrivere, il loro brano secondo una grammatica innovativa ma non arbitraria.

Lamberto Amistadi

La comunità possibile: un progetto per lo CSAC di Parma

Autore: *Carlo Quintelli*
Titolo: *L'Abbazia, archivio | museo | laboratorio, un progetto architettonico per lo CSAC*
Lingua del testo: *italiano, inglese*
Editore: *Il Poligrafo, Padova*
Collana: *Il progetto dell'arché*
Caratteristiche: *formato 18x25 cm, 216 pagine, brossura, b/n*
ISBN: *978-88-9387-053-5*
Anno: *2018*

Carlo Quintelli mette le cose in chiaro fin dal titolo *L'Abbazia, archivio | museo | laboratorio* e dalla citazione di Tolstoj che campeggia sotto la bella fotografia dell'abbazia di Valserena: «La gente capisce il senso dell'arte solo quando smette di considerare la bellezza, cioè il piacere, come fine di questa attività». E svincola di fatto il programma museologico e allestitivo per lo CSAC.
Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma da una troppo facile e rassicurante tentazione estetizzante e contemplativa. A ben vedere, le oltre 200 pagine di questo volume, lungo le quali si dipana il racconto del progetto architettonico dell'archivio-museo-laboratorio – dalla genealogia del tipo abbaziale alla definizione di un complesso programma funzionale –, puntano altrove e più in alto: a cercare di capire il ruolo dell'arte nella società, il ruolo dell'architettura per l'arte, cioè la possibilità di approntare un sofisticato congegno spazio-funzionale in grado di porre il fruitore nella condizione di assumere un ruolo attivo e consapevole nei confronti dell'arte. E più in generale, è possibile tramite il connubio tra arte ed architettura contribuire in una qualche misura a riattivare la coscienza individuale, nella sua componente razionale ed emotiva, e, più in generale, a restituire l'individuo ad un ruolo di cittadino cosciente e responsabile?
Quintelli è ben conscio della difficoltà del problema e non mancano nel volume i riferimenti alla "condizione umana" contemporanea nel racconto di sociologi ed antropologi, presa nella morsa stretta tra solitudine esistenziale e illusioni simulacrali. Non a caso egli parla di "indirizzo r-esistenziale", che tenda «a riportare sotto un certo controllo logico, selettivo, riflessivo, l'inflazione caleidoscopica dell'offerta estetica e le sindromi che l'accompagnano (…)»[1]. Ma forse il punto consiste proprio in questo: costruire una contro-narrazione in cui un pretesto – a volte si ha la sensazione, leggendo il libro, che il progetto per lo CSAC sia solo un pretesto – diventa l'occasione per auspicare "gramscianamente" (cioè sotto la responsabilità del fare) la possibilità di ri-produrre quei germi di razionalità e stupore che alimentano le esperienze più autentiche della vita. Da questo punto di vista il progetto architettonico per lo CSAC rappresenta la costruzione o l'invenzione di un'esperienza fortunata, in cui l'abbazia presta il proprio corpo all'esposizione-produzione di un materiale la cui densità semantico-figurativa

sembra in grado di ri-attivare la capacità critica dei fruitori, «coinvolgendoli in un meccanismo di comprensione e quindi di partecipazione all'interno di una spazialità ricca di stimoli spaziali, segnici, immaginari, lungo un percorso non univoco ma ben determinato nel rivelarsi formalizzato e decifrabile»[2] e ri-produrre analogicamente la ricchezza spirituale delle antiche comunità cistercensi. Perché, sviluppando ulteriormente i termini del discorso – è il libro che lo richiede, la cui struttura si presenta come una concatenazione tematica per approfondimenti successivi – il cruccio su cui fondare la nostra contro-narrazione consiste in una re-azione alla rassegnazione di Bataille sull'impossibilità di dar vita ad una qualsivoglia comunità o per lo meno ad una comunità che sopravviva a se stessa e non termini con l'annullamento cosciente nella morte. Bataille intravede per un momento la possibilità di una "comunità dei lettori", i cui membri condividono un testo, che si "espone" (si sacrifica) alla lettura e all'interpretazione. Franco Basaglia[3] – dal quale abbiamo preso a prestito il titolo di questa recensione – riferisce la sua "comunità possibile" ad una "comunità terapeutica" che sostituisca ad un agglomerato di malati una comunità basata sul confronto interpersonale e sulla comunicazione. Questi riferimenti non sono poi così estranei al nostro discorso se pensiamo all'eterogeneità con cui le antiche comunità cistercensi accoglievano ed ospitavano sia studiosi dediti all'interpretazioni dei testi che pellegrini bisognosi di conforto spirituale e corporale e a come numerosi antropologi ed artisti contemporanei (non posso fare a meno di pensare a John Hejduk) facciano corrispondere il tema dell'educazione a quello della cura. O addirittura – per rispondere alle preoccupazioni sulla tenuta del rapporto tra città e democrazia espresse nell'ultimo libro di Carlo Olmo[4] –, se è vera la citazione che Quintelli fa di Munford, al fatto che in una qualche misura le comunità monastiche si prendessero cura anche delle città, fungendo da incubatore per individuarne e rinnovarne gli obiettivi ideali[5]. Perché la comunità a cui pensa Quintelli, da docente e professore universitario, una comunità dedita allo studio e all'esegesi delle opere d'arte conservate allo CSAC, ma anche al "fare vivo" delle attività laboratoriali, da cui ricavare «inaspettate aperture di senso rispetto alle opere, agli autori, ai contesti storici.»[6], in fondo, non può sottrarsi all'imperativo romantico dell'"educazione dell'uomo" – per citare Fröbel e la dimensione umanistico-fenomenologica dell'idealismo tedesco. E questo Quintelli lo lascia intendere abbastanza chiaramente, appellandosi all'idea di una "comunità universitaria", ad una sorta di "tecnopolo umanistico" sull'esempio del Bauhaus e richiamando, infine, Arnheim nella definizione di una prospettiva espressamente pedagogica: «Per cercare di rispondere a questa domanda il progetto adotta il punto di vista di Rudolf Arnheim quando, nel suo trattato dal titolo eloquente *Il pensiero visivo*, afferma che "una volta riconosciuto il fatto che il pensiero produttivo, in qualsiasi zona della coscienza, è un pensiero percettivo, la funzione centrale dell'arte nell'educazione generale diverrà evidente."»[7].
Come il progetto per lo CSAC anche il volume di Quintelli "lavora" o "entra-in-azione" – per richiamare alcuni rimandi "poleselliani" del libro – a diversi livelli, articolando il discorso per approfondimenti successivi che si innestano sulla struttura principale del testo, in un gioco continuo di corrispondenze tra progetto e libro: il capitolo dal titolo "Il congegno spazio-funzionale dell'archivio-museo-laboratorio" è pensato come la sceneggiatura di un film, secondo la quale una serie di lunghi piani sequenza articolano il dispositivo narrativo dall'arrivo all'abbazia (museo 1) alla sua proiezione nel piano profondo della campagna circostante (museo 9),

passando per la corte delle sculture (museo 2), androni, diaframmi, snodi, chiostri, "il laboratorio grande della chiesa" (museo 8), in un gioco di traguardi e attraversamenti che si ripetono alle diverse scale, tra cappelle e chiesa come tra abbazia e paesaggio; la struttura del testo assomiglia un po' a quei dispositivi medievali di mnemotecnica che suggerivano di stabilire una corrispondenza tra un'architettura reale ed il libro il cui contenuto si voleva ricordare. Nel nostro caso, all'interno del discorso generale, si aprono, come cappelle laterali, dei lunghi *excursus* tematici (le comunità cistercensi, il tipo abbaziale, il museo contemporaneo), che articolano il racconto per sotto-racconti che assumono la densità di approfondimenti monografici; tra la natura della vita comunitaria e quella dell'archivio-museo-laboratorio si stabilisce un gioco di specchi e di rimandi, dove i significati si rincorrono analogicamente secondo tre nozioni-chiave: la ricerca, il produrre, la comunità (vedi il capitolo "Riproducibilità del progetto abbaziale").

E infine, nel gioco delle ricorsività a cui abbiamo accennato, il libro racconta un progetto pensato come un racconto, funzionale cioè al raccontare le opere esposte a loro volta portatrici ognuna di una storia particolare. Perché in fondo ha ragione Quintelli, quando, "bataillamente", sostiene che «il primo oggetto da esporre [*donare o sacrificare*][8] è infatti lo CSAC stesso, il racconto di un'idea e di un processo dall'origine a oggi lungo la sua evoluzione storica»[9].

Note

[1] C. Quintelli, *L'Abbazia, archivio | museo | laboratorio, un progetto architettonico per lo CSAC*, Il Poligrafo, Padova 2018, p. 14.

[2] Ibid., p. 20.

[3] *Franco Basaglia: la comunità possibile*. Atti del 1° Convegno internazionale per la salute mentale (Trieste, 20-24 settembre 1998).

[4] Cfr. C. Olmo, *Città e democrazia, per una critica delle parole e delle cose*, Donzelli editore, Roma 2018.

[5] Cfr. C. Quintelli, cit., p. 71.

[6] Ibid., p. 51.

[7] Ibid., p. 124.

[8] Parentesi dell'autore della recensione.

[9] C. Quintelli, cit., p. 168.