

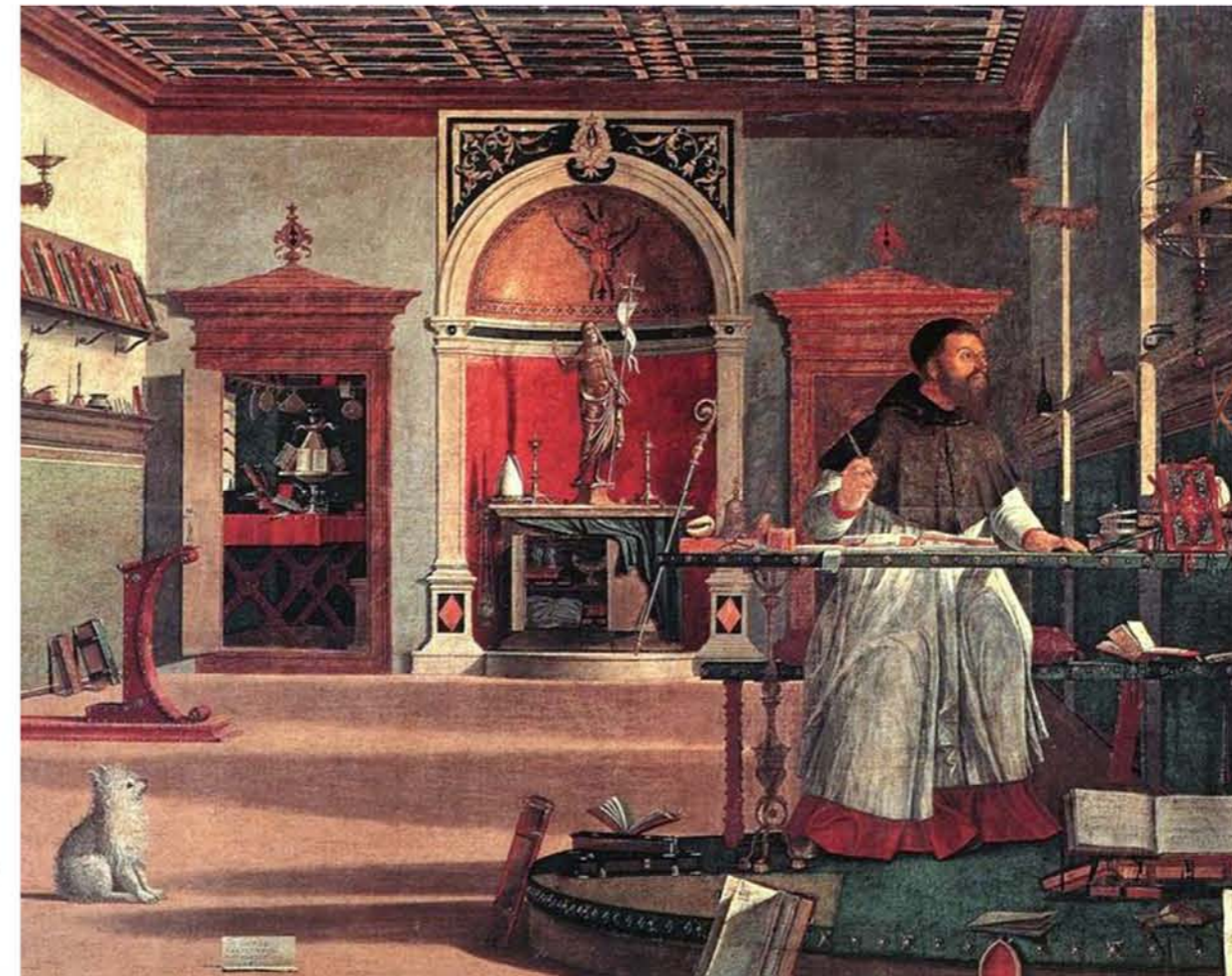
DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO

LEZIONI

a cura di Gioconda Cafiero



Edizioni Scientifiche Italiane



de l'Interno Architettonico 4

Collana diretta da Agostino Bossi

Comitato scientifico:
Agostino Bossi
Antonio D'Auria
Ludovico Maria Fusco
Fabrizio Lomonaco
Octavi Mestre
Rocco Pititto
Luis Maldonado Ramos
Roberto Serino
Heinz Tesar
Fernando Vela Cossío

Gioconda Cafiero consegue la Laurea in Architettura a Napoli nel 1990.

Ph.D. in Arredamento e Architettura degli Interni presso il Politecnico di Milano nel 1998. È ricercatore, presso la Facoltà di Architettura di Napoli, ed insegna Architettura degli Interni e Allestimento, anche nell'ambito del Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico e del Corso di Perfezionamento in Arredamento presso la Facoltà di Architettura di Napoli. La sua attività di ricerca si concentra sulle diverse modalità dell'abitare l'interno architettonico, dallo spazio domestico all'exhibit design, nel cui ambito partecipa a concorsi e pubblica monografie, saggi e articoli, in Italia e all'estero.

Questo volume raccoglie una selezione di lezioni dei componenti del Collegio dei docenti e di studiosi invitati a partecipare al primo biennio di attività del dottorato. Le tematiche e le metodologie adottate sono espressione di scelte ispirate a criteri di analisi e a modalità di comunicazione propri dei campi disciplinari di provenienza degli autori. Si tratta di contributi che, a rigore, non possono essere ascritti a una Filosofia dell'Interno Architettonico, ma che certamente concorrono, ognuno dalla sua visuale, alla costruzione in itinere di un più consapevole approccio teorico al riconoscimento e alla trattazione di temi, problemi e concetti fondamentali della cultura architettonica. La denominazione del Dottorato, infatti, più che essere la sintesi di un sapere costituito e saldamente strutturato, è un'ipotesi di lavoro incentrata sul dialogo, sulla riflessione critica e su una metodologia di ricerca che mira a restituire importanza alla radicalità e all'universalità del domandare. Saranno le ricerche svolte dal gruppo di lavoro dei dottorandi a concretizzare, in modo più sistematico, il senso di questa non facile impresa culturale e, spero, verificare la validità dell'ipotesi sottesa in quella ambiziosa denominazione. A. B.



UAA - Universidad Autónoma de Aguascalientes (México)



Università degli Studi di Napoli "Federico II" (Italia)



Politecnico di Milano (Italia)



Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)



de l'Interno Architettonico 4

Collana diretta da Agostino Bossi

Comitato scientifico:

Agostino Bossi

Antonio D'Auria

Ludovico Maria Fusco

Fabrizio Lomonaco

Octavi Mestre

Rocco Pititto

Luis Maldonado Ramos

Roberto Serino

Heinz Tesar

Fernando Vela Cossío

DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO

LEZIONI

a cura di Gioconda Cafiero

Testi di Alejandro Acosta Collazo, Agostino Bossi, Gioconda Cafiero, Marco Castagna, Flavia Cavaliere, Santi Centineo, Saverio Ciarcia, Gabriella D'Amato, Clara Fiorillo, Imma Forino, Claudio Gambardella, Antonio Gentile, Rocco Pititto, Fabrizio Lomonaco, Titti Rinaldi, Brigida Santangelo, Flavia Santoianni, Roberto Serino, Marco Alejandro Sifuentes Solís, Simona Venezia, Pasquale Ventrice.

Contributi di Cristiana Barone, Paolo Cecere, Mario Ernesto Esparza Díaz de León, Alessia Oliviero, Giuseppina Randazzo, Leticia Jaqueline Robles Cuélla, Bruna Sigillo.



Edizioni Scientifiche Italiane

Foto di copertina: Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1502, 141x210 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venezia.

Le immagini che corredano i testi sono state fornite dai singoli autori e vengono pubblicate solo a scopo di studio e di documentazione.

Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Questo volume è stato sottoposto a referaggio da parte del Comitato Scientifico.

Revisione testi a cura di Viviana Saitto.

Gioconda Cafiero (a cura di).
Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico
Lezioni

Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane
pp. 248; 22 cm

ISBN 978-88-495-2529-8

© 2012 by Edizioni Scientifiche Italiane
80121 Napoli, Via Chiatamone,7
00185 Roma, Via dei Taurini,27

www.edizioniesi.it
info@edizioniesi.it

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO

Il Dottorato Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico nasce dalla collaborazione di ricerca tra il Dipartimento di Filosofia "Antonio Aliotta" e il Dipartimento di Progettazione Urbana e di Urbanistica della Università Federico II di Napoli, in consorzio con la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México. Il Dottorato si propone di promuovere la progettazione, la gestione e lo svolgimento di programmi di ricerca per lo sviluppo e l'approfondimento di tematiche originali nell'ambito della disciplina degli interni (architettura, arredamento, decorazione, scenografia, allestimento, museografia, progetto del prodotto d'arredo) e delle discipline umanistiche (filosofia, pedagogia, psicologia, teoria dei linguaggi, semiotica e antropologia).

La possibile relazione tra saperi architettonici e discipline umanistiche incentiva la formazione di competenze complesse quali l'inquadramento problematico, il coordinamento, lo sviluppo tecnico e la gestione di interventi e di trasformazione dell'esistente per la ricerca costante di nuovi significati dell'abitare e del costruire.

L'attività di ricerca si svolgerà attraverso attività di pianificazione, di raccolta, di ordinamento e di rielaborazione di materiali storici e contemporanei inerenti i vari settori disciplinari coinvolti.

Obiettivi formativi

- Sviluppo delle capacità di programmazione, gestione e svolgimento di programmi di ricerca complessi; pianificazione, raccolta, ordinamento e rielaborazione a fini conoscitivi e divulgativi di materiali documentali storici e contemporanei inerenti i vari settori della disciplina degli interni (architettura, arredamento, decorazione, scenografia, allestimento, museografia, produzione dell'arredo). Le relazioni dei saperi architettonici con le discipline umanistiche

costituiscono lo sfondo entro cui possono svilupparsi le competenze necessarie nella ricerca costante dei nuovi significati dell'abitare e del costruire;

- Accrescimento delle competenze di inquadramento problematico, programmazione, progettazione, coordinamento, sviluppo tecnico e gestione di interventi nuovi e di trasformazione dell'esistente di particolare complessità per le specifiche aree inerenti il settore disciplinare;

- Conoscenza dello sviluppo delle scienze dell'uomo nei suoi rapporti con le culture dei popoli.

Contenuti del corso

Tematiche e problemi di ricerca affrontati nel corso

Oltre allo sviluppo di uno specifico curriculum individuale, i dottorandi potranno attraversare l'intera problematica disciplinare dell'Architettura degli Interni e dell'Allestimento, articolando i loro studi alle congruenti scale analitichee progettuali, e nei differenti settori:

- Teorie e storia: caratteri fondativi dell'architettura e specificità della disciplina di interni; evoluzione dei temi, delle metodologie e dei principi progettuali nelle diverse epoche e realtà culturali, con particolare approfondimento delle problematiche contemporanee di rapporto con l'architettura e il disegno industriale;

- Analisi dei modelli abitativi: storia, processi di trasformazione in atto e futuri assetti dell'abitare individuale e di massa (residenze private e collettive, ambiti lavorativi autonomi, d'impresa e pubblici; strutture e servizi culturali, sociali, sanitari, sportivi e di svago e degli spazi aperti urbani) in relazione all'evoluzione dei sistemi culturali, sociali ed economici, agli apporti dell'innovazione tecnologica e informatica, alle questioni formali ed estetiche;

- Progettazione dello spazio architettonico: composizione, struttura e qualità dello spazio interno edilizio e urbano, suoi modi di relazionarsi con il contesto e sua articolazione; natura e carattere degli elementi di circoscrizione e attrezzatura dello spazio e loro rapporti reciproci;

- Progettazione dell'arredo e dell'allestimento: tipologia, morfologia, tecnologia di sistemi ed elementi d'arredo; valori spaziali, materici, cromatici e tattili di elementi fissi e mobili; analisi dei loro rapporti reciproci e delle relazioni con i sistemi spaziali e d'involucro;

- Controllo ambientale e del benessere individuale: caratteristiche, criteri e strumenti per la progettazione, la simulazione e la monitorizzazione del microclima e del confort ambientale: studio degli aspetti energetici, luminosi, aerodinamici, materici ed ergonomici;

Elementi qualificanti del percorso formativo

- Individualizzazione dell'attività di insegnamento per lo sviluppo delle specifiche

propensioni di ogni studente nei differenti campi della ricerca progettuale, teorica e storico critica;

- Analisi di paradigmi problematici e modelli risolutivi complessi, e sviluppo di metodologie articolate di intervento con approccio interdisciplinare a fini propositivi, progettuali e di ricerca teorica e storico critica;

- Elaborazione di modelli reali e virtuali e applicazione di strumenti di simulazione tradizionali e computerizzati per il controllo delle proprietà figurative, materiche, metriche, cromatiche, energetiche, di luminosità, etc.

Rapporti di collaborazione italiani ed esteri

- Coordinamento dei Dottorati in Filosofia
- Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
- LUPT - Laboratorio di Urbanistica e Pianificazione Territoriale - Università degli Studi di Napoli "Federico II".
- Politecnico di Milano
- Seconda Università degli Studi di Napoli
- Politecnico di Torino
- Fondazione Internazionale per gli Studi Superiori di Architettura - Napoli
- Università di Salamanca
- Università Politecnica di Madrid (U.M.P. - ETSAM)

Coordinatore del dottorato:

Agostino Bossi (*Architettura degli Interni e Allestimento*)

Collegio docenti:

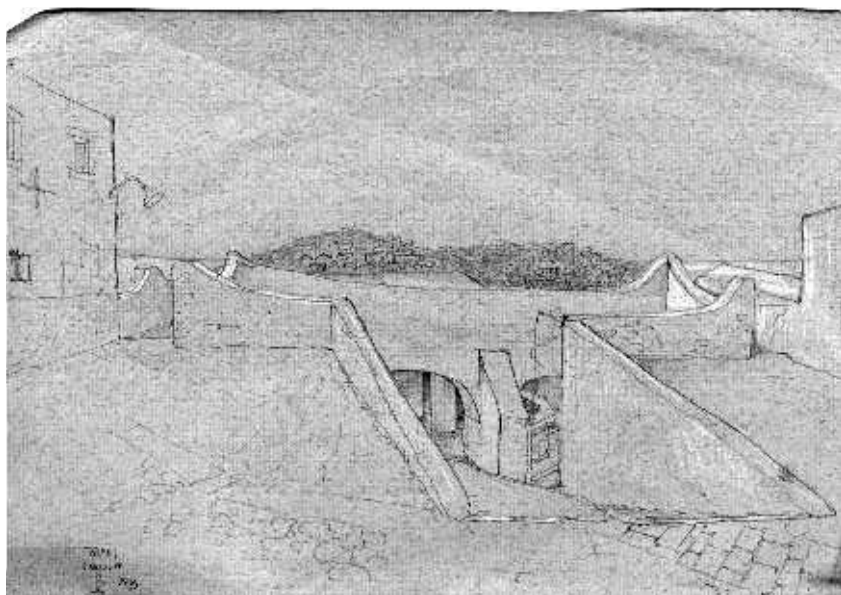
Alejandro Acosta Collazo (*Restauro dell'Architettura*), Gioconda Cafiero (*Architettura degli Interni e Allestimento*), Flavia Cavaliere (*Lingua inglese*), Saverio Ciarcia (*Composizione Architettonica*), Gabriella D'Amato (*Storia dell'Architettura*), Clara Fiorillo (*Architettura degli Interni e Allestimento*), Imma Forino (*Architettura degli Interni e Allestimento*), Ludovico Maria Fusco (*Composizione Architettonica*), Claudio Gambardella (*Architettura degli Interni e Allestimento*), Fabrizio Lomonaco (*Storia della Filosofia*), Rocco Pititto (*Filosofia e Teoria dei Linguaggi*), Flavia Santoianni (*Pedagogia generale e sociale*), Roberto Serino (*Composizione Architettonica*), Marco Alejandro Sifuentes Solís (*Storia dell'Architettura*), Simona Venezia (*Filosofia Teoretica*).

SOMMARIO

| | |
|---|-----|
| Gioconda Cafiero, <i>Premessa</i> | 13 |
| Agostino Bossi, <i>L'orizzonte oikologico nell'opera di Carlo Scarpa</i> | 15 |
| I sezione: L'identità mediterranea tra architettura e filosofia | 27 |
| Gioconda Cafiero, <i>L'abitare mediterraneo: un'indagine</i> | 29 |
| Flavia Cavaliere, <i>La traduzione come trasposizione di culture</i> | 41 |
| Santi Centineo, <i>Dal Mediterraneo all'Atlantico: la villa Planchart di Gio Ponti a Caracas</i> | 49 |
| Saverio Ciarcia, <i>Attualità dell'architettura antica</i> | 57 |
| Clara Fiorillo, <i>Interno architettonico: antropometria e percezione</i> | 67 |
| Claudio Gambardella, <i>"Una casa tra greco e sciocco". Abitare e progettare con il Mediterraneo</i> | 75 |
| Fabrizio Lomonaco, <i>A proposito dello "spazio" mediterraneo: problemi e prospettive</i> | 83 |
| Titti Rinaldi, <i>La piazza interna nell'architettura di Alvar Aalto tra riferimenti classici e mito del mediterraneo</i> | 89 |
| Brigida Santangelo, <i>Lettura tematica del mercato ittico di Luigi Cosenza</i> | 97 |
| II sezione: Lo spazio dell'abitare, riflessioni teoriche e costruzione architettonica | 109 |
| Alejandro Acosta Collazo, <i>La muerte y el espacio, dicotomía interpretativa en el Museo Nacional de la Muerte en Aguascalientes, México</i> | 111 |
| Marco Castagna, <i>L'etica dell'archipenzolo. Ovvero del giudizio in architettura</i> | 119 |
| Gabriella D'Amato, <i>L'arte di arredare</i> | 127 |

| | |
|---|-----|
| Imma Forino, <i>Lampi d'avanguardia e bagliori di interni</i> | 137 |
| Ludovico Maria Fusco, <i>"Elogio della dialettica": interno, esterno, interno</i> | 147 |
| Antonio Gentile, <i>Dinamiche mentali e forma dello spazio</i> | 159 |
| Felice Masi, <i>Esistenza Architettonica. Per una fenomenologia dell'esperienza architettonica</i> | 167 |
| Rocco Pititto, <i>La casa come dimora. Dalla casa alla città. Una lettura filosofica</i> | 177 |
| Flavia Santoianni, <i>Progettazione formativa di ambienti di apprendimento adattativi</i> | 185 |
| Roberto Serino, <i>La difficoltà estranea</i> | 191 |
| Marco Alejandro Sifuentes Solís, <i>"TETRAMORFOSOMIA". Una aproximación hermenéutica a un edificio singular</i> | 199 |
| Simona Venezia, <i>Tra mondo e terra: note sullo "spazio" nel pensiero di Martin Heidegger</i> | 205 |
| Pasquale Ventrice, <i>"L'interno e l'esterno" in architettura: il corto circuito della coppia spazio tempo</i> | 215 |
| Ricerche in atto | 227 |
| Cristiana Barone, <i>L'interno architettonico nel campo educativo. Esperienze e casi di studio in Italia e all'estero: dall'Antroposofia di Steiner al Centro Coscienza di Tullio Castellani</i> | 228 |
| Paolo Cecere, <i>La costruzione dello spazio</i> | 230 |
| Mario Ernesto Esparza Díaz de León, <i>El ámbito del doméstico sacro. Configuración e Influencia de la Religión en la Vivienda del Barrio de San Marcos en Aguascalientes, México (1930-1960)</i> | 233 |
| Alessia Oliviero, <i>L'interno mediterraneo attraverso l'occhio critico del regista</i> | 236 |
| Giuseppina Randazzo, <i>La narrazione fotografica del mondo.</i> | 239 |
| Leticia Jaqueline Robles Cuéllar, <i>Vida e identidad del habitar arquitectónico. Barrio del Encino, Aguascalientes, México</i> | 242 |
| Bruna Sigillo, <i>Interiorità dello spazio condiviso, partendo dalla città mediterranea</i> | 245 |

A. Bossi, schizzo, isola di San Nicola, Tremiti 2002.



Le attività di un Dottorato di Ricerca comprendono una serie di lezioni e seminari attraverso i quali i docenti del collegio, insieme a studiosi ed esperti esterni, approfondiscono e sviluppano conoscenze e tematiche generali, ciascuno dal proprio punto di vista disciplinare, legate ai temi comuni oggetto del dottorato. Questa fase è strumentale alla più importante e sostanziale, costituita dallo sviluppo di ricerche specifiche da parte dei singoli dottorandi, che si definisce nell'arco dell'intero triennio. Un'ulteriore e fondamentale fase è quella in cui, attraverso momenti collegiali e seminari, si determina il confronto dialettico tra le diverse tematiche agitate dai docenti con le progressive riflessioni maturate dai singoli dottorandi.

È parso opportuno raccogliere e pubblicare alcuni dei contributi offerti durante il primo periodo di attività del Dottorato Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico per offrire, in maniera più ordinata e sistematica, alcuni spunti e considerazioni, derivanti dallo specifico disciplinare dei diversi docenti, al tema comune di indagine, lo spazio abitato, e per alimentare, altresì, il processo sinergico con i singoli percorsi di ricerca, che solo a conclusione del ciclo di Dottorato potranno misurare la propria efficacia ed il proprio valore.

È sempre esistito un reciproco interesse tra architettura e filosofia, in nome di quella "somiglianza di famiglia", suggerita da Wittgenstein¹, cui riconduce una comune attitudine a sistematizzare, a cercare un principio logico alla base del pensiero progettuale, e comunque di aprirsi sulla realtà per dotare di senso il proprio operare. Coltivare le affinità non significa però abbattere i confini tra diversi saperi, né tantomeno alimentare forme di diletterantismo. Spesso l'architettura ha usato strumentalmente la filosofia per sostenere scelte di linguaggio o di approccio al progetto, eludendo la necessità di rispondere a questioni radicali legate alla costruzione dei luoghi di vita dell'uomo, pur nella consapevolezza della complessità del rapporto

tra la forma costruita e le sue ragioni. È proprio invece il convincimento circa il carattere esistenziale dei bisogni dell'uomo cui risponde l'architettura a sostenere il taglio proprio della cultura dell'interno architettonico, che riconosce come fondamentali la centralità ed il ruolo generativo dello spazio abitato nei confronti dell'architettura *tout court*. La cultura dell'abitare lega il disegno dello spazio alla sua esperienza, così come lega gli aspetti più strettamente tecnici a questioni di carattere fondativo che riguardano la concezione stessa dello spazio da parte della mente dell'uomo, fruitore e creatore al tempo stesso. In questo senso l'ampia disciplinarietà degli apporti rappresenta un'ulteriore risorsa.

Il riferimento alla cultura della mediterraneità è un filo conduttore comune a molti interventi. È stata una precisa scelta di carattere culturale, assunta dal collegio dei docenti, in base all'assunto del ruolo che giocano i modi e le forme dell'abitare in relazione alla costruzione dell'identità, attraverso le sue radici più dirette o mediate da processi di trasposizione di culture. La mediterraneità è la cifra di questa identità che ci definisce e caratterizza.

I contributi risultano pertanto raggruppati in due sezioni, di cui la prima raccoglie letture tese a definire le caratteristiche della mediterraneità che si declinano nei rapporti tra uomini e spazi, mentre la seconda accomuna letture disciplinarmente diverse del rapporto tra interno ed esterno, tra spazio fisico ed esperienza, saggiando il vasto campo di complessità che intercorre tra un principio d'ordine e la costruzione.

Una ultima sezione, non meno importante, raccoglie gli specifici campi di indagine percorsi dai singoli dottorandi. Sono infatti le ricerche *in itinere* a sostanziare di senso il comune lavoro di studio, niente affatto concluso, il cui tema è espresso in modo intuitivo nella titolazione del Dottorato, cui il libro non vuole rispondere, ma soltanto porre alcune delle questioni che tuttavia ne definiscono l'interesse.

1 L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, G.E.M. Anscombe e R. Rhees, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, vol. I, par. 66.

Capita, talora, che un'idea prenda progressivamente forma nella nostra mente, ma non riusciamo, nonostante le ricognizioni nella memoria o le ricerche nei dizionari, a trovare una parola che restituisca a pieno il senso di ciò che vogliamo esprimere. Questo fenomeno si determina soprattutto quando la curiosità intellettuale e il piacere della ricerca ci fanno indugiare a lungo e approfonditamente su un qualche aspetto della realtà. Sentiamo di aver colto delle relazioni significative, di aver individuato nessi in grado di ricomporre in unità elementi che in precedenza riuscivamo a valutare solo isolatamente. Proviamo allora un sentimento che non è di disappunto, come quando, nel parlare, ci sfugge un termine che fa parte del nostro deposito lessicale, ma che per un capriccio della memoria si cela alla nostra mente, ma che può essere piuttosto descritto, mi si perdoni l'ossimoro, come una sorta di gravida mancanza. A fronte del concepimento e della gestazione del prodotto intellettuale, sembra mancare la sintesi maieutica del concetto operata da una parola rivelatrice. Questo tipo di esperienza è quello che per lunghi anni ho provato al cospetto delle grandi opere dell'architettura, sia che ci fossero consegnate da un lontano passato, sia che fossero testimonianze di più recenti stagioni storiche o addirittura espressioni della progettualità contemporanea. Scorgevo in questi edifici, così distanti tra loro per genesi temporale e per collocazione geografica, così eterogenei per grandezza, per forma, per stile e per funzione, una comune attitudine, una forza immanente, che li rendeva costitutivamente capaci di accogliere gli uomini che li avevano concepiti per le loro necessità e, nello stesso tempo, in grado di rispondere al meglio anche alle istanze abitative poste dalle generazioni di ogni altra epoca. Intuivo, inoltre, in loro, la presenza di risorse che, se bene inquadrare, potevano addirittura offrire ai loro interpreti nuove e potenti sollecitazioni per una rinnovata modalità di conformazione dello spazio. Si trattava di una qualità che, ai miei occhi, li ren-

deva intrinsecamente contemporanei o, per meglio dire, intimamente disponibili ad accogliere al meglio gli uomini di ogni tempo e la loro vicenda abitativa. Spesso, per esempio, favorito dalla vicinanza con Napoli, accompagnavo i miei studenti a visitare le straordinarie testimonianze architettoniche delle antiche città di Pompei ed Ercolano. Puntualmente chiedevo a loro se avessero voluto abitare in quelle città e in quegli edifici. In tanti anni mai nessuno ha esitato a rispondere affermativamente a quella domanda, che, detto per inciso, io formulavo in modo da evitare che nella risposta si manifestasse la volontà di compiacere il loro docente o di confermare le sue aspettative. Spesso, poi, nei giorni successivi, proponevo agli allievi, come tema di esercizio progettuale, l'intervento sullo spazio interno di una delle *domus* visitate, per educarli ai valori dell'architettura e per stimolarli a scoprire, attraverso l'analisi e l'interpretazione di quelle abitazioni risalenti più di duemila anni fa, orizzonti spaziali rispondenti alle istanze del nostro abitare contemporaneo. Le loro ipotesi progettuali testimoniavano la sorprendente ricchezza di possibilità offerte da quegli edifici, la loro inesauribile disponibilità ad essere abitati e a svelare inedite prospettive di conformazione dello spazio.

Col passare degli anni si radicava sempre di più in me la consapevolezza di questa qualità originaria dell'architettura. Una conferma autorevolissima di come essa potesse poeticamente manifestarsi la trovavo proprio nell'opera di Carlo Scarpa, i cui interventi sulle opere del passato esplicitavano, in modo quasi paradigmatico, l'attitudine dello spazio architettonico, nella sua espressione più autentica, a farsi sempre affidabile interprete della nostra richiesta di spazi funzionali e di alto valore estetico. Penso, tra gli altri, a quelli da lui magistralmente concepiti nella piazza San Marco all'interno dell'edificio che accoglieva l'esposizione dell'Olivetti, a Palermo nel Palazzo Abatellis, a Verona nel Castelvecchio, a Possagno nella Gipsoteca di Canova o, ancora a Venezia, con il restauro degli ambienti della fondazione Querini Stampalia.

Studiando, inoltre, le case a patio mediterranee, arabo-ispatiche e latino-americane, verificai che avevano in comune tra loro il disporsi come luoghi entro i quali l'uomo è accolto assieme alla natura in una condizione di pacificazione e di interazione con gli enti e le forze dell'universo. Questo richiamo attrattivo, questa suadente atmosfera di accoglienza che sempre sentivo entrando in quelle dimore, promanava dall'architettura, dallo spazio sapientemente edificato. Rimaneva per me il problema della parola che mi

avrebbe permesso di elevare al rango di concetto unificante quell'insieme di condizioni che rende l'architettura depositaria di valori spaziali permanenti nel tempo. La parola finalmente mi si squadernò sotto forma di neologismo: la qualità propria dello spazio edificato da allora in poi fu da me identificata come qualità *oikologica* e la metodologia di elaborazione progettuale del nuovo come quella di reinterpretazione dell'esistente dovevano incentrarsi sulla ricerca e sull'apertura di orizzonti *oikologici*. Con queste aggettivazioni e con la matrice sostantivale *oikologia* ritenni che si potesse dare un'espressione terminologicamente efficace e concettualmente unitaria a quell'insieme di valori che mai fanno difetto agli edifici concepiti e realizzati per conformare uno spazio autenticamente architettonico. L'*oikos* è la dimora che l'uomo costruisce non per difendersi da una natura ostile, per separarsi da essa, ma proprio per accoglierla, per renderla riconoscibile, per darle un accesso, farla oggetto di cura e di contemplazione in un rapporto irenico con essa; è il luogo dove il mondo viene accolto e reso abitabile; dove l'uomo non solo svolge al meglio le sue funzioni vitali, ma coltiva i suoi sentimenti, la sua spiritualità, il desiderio di bellezza. In essa prende forma uno spazio culturalmente intenzionato che segna il trascendimento della dimensione puramente biologica dell'esistenza. L'*oikos* è il luogo dove si inverte la costruzione umana del mondo, dove l'artificio costruttivo eleva la luce, l'aria, l'acqua, la terra, le piante, il cielo e le stelle e ogni altro elemento naturale al rango di fenomeni esteticamente significativi, perché li sottrae all'indeterminatezza caotica e li organizza nella forma di un *Kosmos*. Lo spazio edificato che ha in sé questi caratteri oikologici è lo spazio architettonico per eccellenza e, come tale, è per costituzione uno spazio abitabile.

Mi sono permesso questo non breve preambolo, che per certi aspetti suona un po' come un paragrafo di un'autobiografia intellettuale, per disporre di una chiave di lettura il più possibile appropriata al rigore e alla raffinata sensibilità progettuale di Carlo Scarpa. Il concetti complementari di qualità oikologica dell'architettura e di tensione oikologica del progetto mi sembrano, come ho accennato in precedenza, massimamente adatti a leggere l'opera di questo architetto italiano del Novecento.

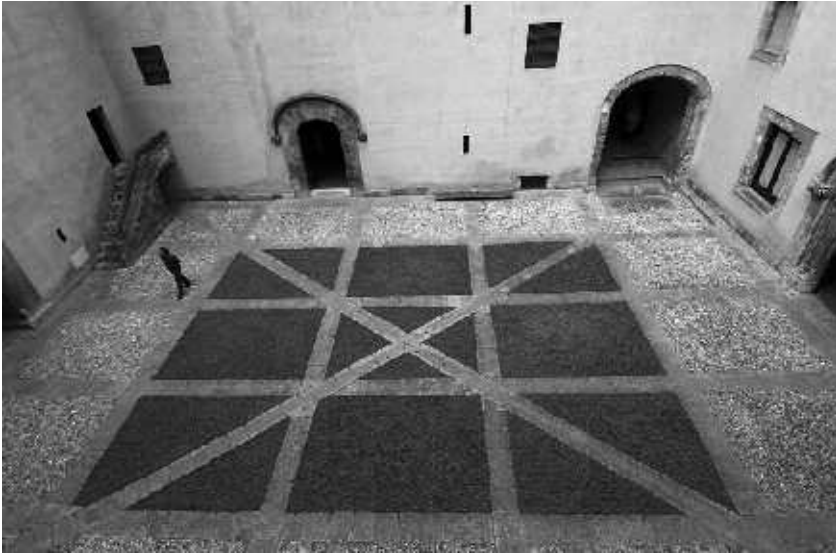
Egli ha rappresentato, soprattutto per chi coltiva la disciplina dell'*interior design*, una presenza singolare, appartata, poetica, cresciuta nella conoscenza delle pratiche dell'esperienza quotidiana delle antiche botteghe artigiane, che ha segnato in maniera indelebile il senso e il significato

dell'operare nella piccola scala dell'architettura. Oggi, nei programmi delle Facoltà di Architettura europee nessuna disciplina subisce, nel senso comune, uno svuotamento di significato paragonabile a quello che deve sopportare l'*interior design*. Un'opinione diffusa, alla cui formazione non è estranea la cultura architettonica, riduce la disciplina ad un insieme di competenze tecniche e al possesso di una sensibilità e di un gusto più o meno spontanei nella scelta di elementi che solo a margine contribuiscono a definire il processo di conformazione architettonica degli spazi abitativi e solo in superficie incidono sui caratteri estetico-formali degli edifici e della città.

Questa concezione riduttiva, proprio perché è profondamente radicata, non può essere liquidata con un semplice, sia pur legittimo, riferimento alla inconsistenza delle sue motivazioni teoriche, ma merita di essere attentamente indagata nel suo processo genetico in quanto, per questa via, si possono chiarire meglio gli equivoci e i fraintendimenti che adombrano l'*Interior design* e nello stesso tempo mostrare la ricchezza di contenuti culturali, la complessità teorica, l'autonomia e la ragion d'essere storica e logico-concettuale di questa disciplina.

Il dato di partenza che ci interessa evidenziare, prendendo lo spunto dall'opera di questo Maestro, è che l'*Interior design* orienta il proprio sforzo di conoscenza e la propria ricerca progettuale agli spazi che ospitano l'uomo nella sua esistenza individuale e relazionale e ai manufatti che, inseriti in questo spazio, a vari livelli e con varie modalità, interagiscono con esso e con coloro che lo abitano. Il nucleo centrale, quindi, su cui si appunta l'interesse disciplinare è identificabile nello studio della relazione che vede coinvolti l'uomo, lo spazio artificiale, i manufatti ed il tempo dell'esistenza quotidiana e nel controllo progettuale di questo rapporto, affinché esso si realizzi in una forma pregnante ed equilibrata. Il suo carattere essenziale è la fenomenologia massimamente concreta attraverso cui si realizza, il suo darsi nella immediatezza dei gesti e delle situazioni quotidiane, il suo regolare e silenzioso riproporsi negli infiniti eventi dell'abitare. E' all'interno di questo universo fatto di forme consuete, di immagini familiari e di gesti semplici che l'uomo realizza la massima parte del suo esistere biologico e psicologico.

“Voglio vedere le cose, non mi fido che di questo...perciò disegno. Posso vedere le cose solo se disegno...”: Scarpa avvertiva, attraverso lo strumento del disegno che quanto più è forte l'interiorità dell'esperienza abi-



C. Scarpa. Palazzo Abatellis, Palermo 1953-54. La corte.

C. Scarpa. Palazzo Abatellis, Palermo 1953-54. L'Annunziata e i Tre Santi di Antonello da Messina.

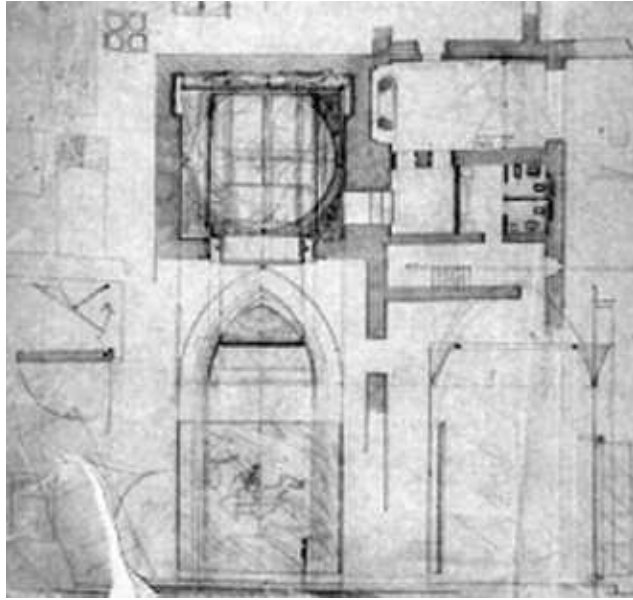


tativa tanto più intensa è l'appropriazione degli spazi e degli elementi che contribuiscono a determinarla. Il Maestro, al principio della sua attività, studia i segni di Tony Garnier, di Frank Lloyd Wright, di Alvar Aalto, ne carpisce i metodi e mette in pratica, per questa via, un suo personale percorso di conoscenza della genesi della forma. Nella sua opera le parti sono trattate separatamente e poi accostate e composte in una narrazione unitaria.

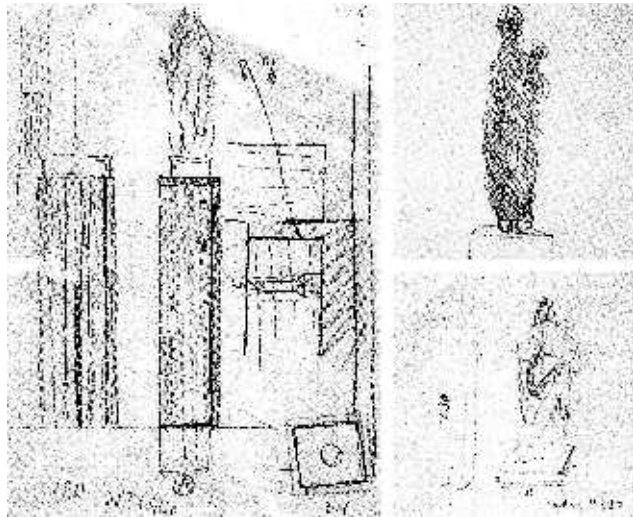
Il Maestro ci insegna a definire e cogliere un insieme di opzioni consapevolmente determinate sul piano della temporalità attraverso il progetto continuamente messo in discussione, stratificando le tracce di una formazione in continua evoluzione, elencando ogni elemento, rettificando e accostando ogni ipotesi, scartando la via segnata dall'adozione di procedimenti sintetici, fino a conformare la dimensione più interiore dell'organismo architettonico.

L'architettura di Scarpa, definita da un ampio consenso dei critici e degli storici, come la più colta del novecento italiano, muovendosi tra tradizione e innovazione raffinata, non ha avuto un percorso facile e lineare: dopo gli anni della formazione, realizzata all'interno delle botteghe dei maestri vetrai di Murano, dove concretizza straordinari oggetti di cristallo dai colori e dalle trasparenze fiabeschi (1927-47), si avvicina al progetto di allestimento e all'insegnamento. L'allestimento di una mostra di Paul Klee e i progetti per la Biennale di Venezia tra il 1948 e il 1958 segnano una vera e propria stagione di opere magistrali, come il padiglione del Venezuela e, a Palermo, il restauro e l'allestimento museografico del Palazzo Abatellis (1953-'54). Con questa opera apre una stagione nuova, evoluta, del restauro, che da allora non potrà più essere considerato vincolato ai canoni filologici come sancito dalle teorie del "ripristino" di Boito.

Il panorama dei musei italiani che doveva rinnovarsi con la ricostruzione postbellica, negli anni Cinquanta, e rispondere a una domanda alternativa di uso e fruizione del patrimonio artistico, troverà in quest'opera il primo segno della re-invenzione degli spazi, dell'uso dei materiali, del rigenerarsi stesso dell'opera d'arte percepita nelle sue potenzialità più segrete e posta in perfetta sintonia con l'ambiente. Scarpa riesce a coinvolgere lo spettatore attraverso la creazione di un'atmosfera comunicativa magica fatta di luce, di dettagli preziosi infinitamente studiati, discussi, ridefiniti, trattati come opera intera, attribuendole un valore aggiunto che va oltre la semplice esibizione della collezione o dell'opera singola.



C. Scarpa, Palazzo Abatellis, Palermo 1953-54. Pianta e sezione della Sala del Trionfo della Morte e schizzi per il supporto della Madonna del Gagini.



Si applica con successo, durante l'opera di restauro del palazzo Abatellis, a Palermo, gravemente danneggiato dai bombardamenti e già costruito in forma non unitaria, dove si coniugano motivi catalani a quelli del rinascimento italiano, a ridefinirlo unitariamente mediante l'adozione di un complesso e sottile reticolo di geometrie, calibrando l'eredità del passato e fondendola figurativamente con la contemporaneità. Seleziona sapientemente i motivi da rimuovere, introdotti qualche anno prima da un poco accorto restauro realizzato con intenti filologici, e valorizza i segni dell'accumulazione storica; introduce, inoltre, alcuni straordinari frammenti tra cui la scala "levitante" con i gradini infissi nella parete, che fa da contrappunto alle scale di fattura catalana poste agli angoli della corte o il disegno della cupola che sormonta l'affresco della Morte. Spazi e oggetti sono legati da rapporti che escludono l'appoggio degli oggetti da esporre al paramento murario e si realizzano in una visione a quattro dimensioni segnata dall'opportuna illuminazione, dalla scelta dei materiali, dal colore, dal tempo.

E' proprio in considerazione della centralità esistenziale e sociale dei problemi analizzati nell'ambito della nostra disciplina, nonché della necessità di un approccio coerente alla progettazione architettonica, che si impone l'adozione dell'*interior design* e della sua metodologia critica tra i fattori essenziali e fondativi dell'Architettura. La constatazione fatta in precedenza per cui la natura stessa della relazione che si stabilisce tra l'uomo, spazio, e manufatti d'arredo, tende a rendere questa interazione fondamentale nell'economia esistenziale della quotidianità individuale e collettiva e il rilievo, tutt'altro che aleatorio, di una tendenza nei fruitori ad assumere lo spazio abitativo, con il suo apparato di elementi caratterizzanti, nella propria interiorità ed a viverlo con una sorta di automatismo acritico, piuttosto che convalidare il pregiudizio della marginalità della disciplina, come pure accade, non può invece che confermare la necessità e la sostanzialità del suo intervento.

L'*interior design*, infatti, inteso come metodologia critico-problematica di analisi e di trasformazione progettuale di un aspetto importante della realtà umana, esplicantesi all'interno di una ampia comprensione intellettuale delle dinamiche storiche, sociali, tecnologiche e produttive, può dare un contributo decisivo al progetto d'architettura, in quanto lo sostanzia, fin dall'inizio, di una consapevolezza critica in relazione agli esiti spaziali, controllando in fieri la loro adeguatezza sotto il profilo dell'abitare.

In questa ottica si chiarisce che l'architettura degli interni non è il *post factum* della progettazione, ma è un *factum* essenziale dell'intero processo progettuale. D'altra parte, sotto il profilo della stretta consequenzialità logica, lo spazio dell'architettura è sempre uno spazio interno: interno alla casa, alla città, al territorio e, all'estremo, spazio interno al mondo, ed ancora più all'estremo, spazio interno alla coscienza che se ne appropria.

E' un'opera, quella del Maestro, aperta alla conoscenza e alla sperimentazione, che si presenta come luogo privilegiato per incentrare l'attenzione su fenomeni primari della disciplina e per tentare la ricerca di nuove strade da seguire, al di fuori ed al di là di ogni ottusa limitazione intellettuale, per capire, con sensibilità, le nuove sollecitazioni del presente.

Il suo atteggiamento progettuale afferma la priorità, nelle operazioni di recupero, assegnata all'interno architettonico, come matrice compositiva e come luogo privilegiato per un intervento che tenga conto delle necessità autentiche espresse dalla società contemporanea, secondo modalità atte a restituire ad una vita attuale l'opera di architettura attraverso l'adeguamento dei suoi sistemi di arredo, vuoi nell'ambito del privato, vuoi nell'ambito pubblico e degli spazi aperti di relazione, oltre che di tutte quelle componenti che vanno a "specificare" la struttura edilizia leggendo, in trasparenza, tutta la storia del costruito, o anche di un insieme più complesso, lasciando di volta in volta, soprattutto ai terminali dell'architettura e ai sistemi di oggetti che servono all'uomo, e definiscono significativamente il suo spazio, il compito di rispondere alle esigenze della vita contemporanea. La parte per così dire più "hard" dell'architettura può essere restituita allo stato di prima secondo le modalità canoniche del restauro, mentre quella più "soft", quella instabile che muta con il tempo e con l'avanzare della ricerca tecnologica, cambia, rimette a nuovo il significato dell'opera, come una pelle, un vestito che finalmente si è adeguato alle nuove istanze sociali e culturali. Si tratta in sostanza di assicurare una lettura "stratigrafica" dell'architettura, che tenda a sfruttare fino in fondo stacchi e distinzioni tra epoche e periodi, passati o recenti, aprendo squarci di indagine intorno ai nuclei costitutivi e ai punti di congiunzione, in modo da arricchire la percezione del manufatto, aprendolo anche, mediante una serie meditata di interventi innovativi, a nuove funzioni e nuovi usi.

L'intervento nel Castelvecchio a Verona, complesso medievale fortemente alterato in era napoleonica, trasformato in caserma e polveriera, e ulteriormente manipolato a metà dell'800, si dimostra del tutto congeniale all'ope-

rare del Maestro, chiamato a ricomporre ritmi frazionati attraverso un avvicinamento progressivo con disegni mai definitivi; decidendo le soluzioni finali in stretta collaborazione con gli artigiani operatori; individuando le ferite della struttura muraria, rimarginandole, accostando diverse superfici di intonaco, legno, ferro, cemento. Disegna percorsi orizzontali e verticali che interessano tutto l'edificio: le siepi del giardino, le pavimentazioni di alterna natura; ricrea i percorsi verticali con scale e passerelle e, infine, colloca la statua equestre di Cangrande, signore di quel palazzo, su un'alta lastra di cemento e la orienta non solo per renderla visibile da ogni angolo della corte, ma per farla interprete del suo ruolo originale di silente custode del palazzo.

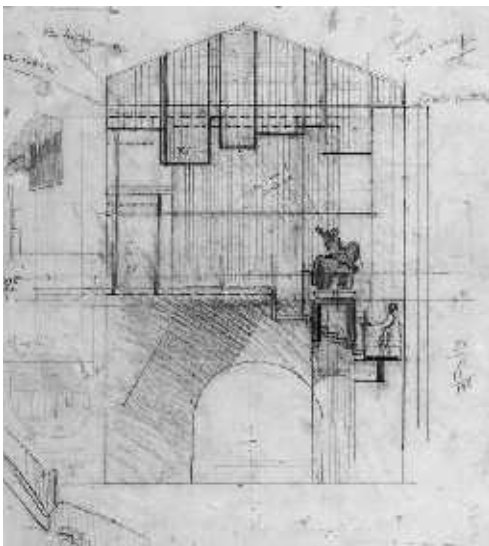
La metodologia di intervento che se ne trae deve dunque essere in grado di proporre ed accostare con coraggio, accanto alle attività "sottrattive", di ripulitura, demolizione o scavo, anche le operazioni integrative o "creative", da realizzare sempre con materiali, tecniche e criteri del proprio tempo, senza indulgere a falsi mimetismi.

Ciò significa credere nella possibilità di una felice coesistenza tra antico e nuovo, la quale, lungi dal costituire una arbitraria o, peggio, indifferente giustapposizione, si sforzi di riuscire reciprocamente vantaggiosa ed espressiva di una profonda e sostanziale volontà di proseguire nel solco della tradizione.

Rispetto alla creazione di falsi miti del reale, mai esistiti effettivamente, bisogna intervenire con una consapevole volontà di conservazione legata alla processualità del fare, capace di tener conto di tutte le variabili simultaneamente, ma soprattutto di essere parte attiva di un processo in movimento nel fluire della storia. Il recupero deve stabilire un rapporto dinamico con la realtà e non immobilizzare frammenti del passato come feticci da idolatrare. Nel rispetto della propria memoria e delle proprie radici culturali, l'unica azione possibile è quella di consentire alle tracce lasciate dall'uomo di dialogare attivamente col nostro presente.

C. Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona 1957-75. Sistemazione dell'ambito della statua equestre di Cangrande della Scala. Schizzo e foto.

25



A. Bossi, schizzo, isola di San Nicola, Tremiti 1998.



I SEZIONE

L'IDENTITÀ MEDITERRANEA TRA ARCHITETTURA E FILOSOFIA

L. Figini, G. Pollini, Soggiorno e terrazzo, Milano VI Triennale, 1936.



Talvolta l'architettura si materializza in un progetto più per dare forma ad un pensiero che per rispondere ad un bisogno primario. Potremmo dire che la risposta alle necessità primarie del vivere è una piattaforma di partenza, un attributo imprescindibile per la sperimentazione progettuale, la quale però va oltre nel suo meraviglioso articolarsi come attività teoretica, che alla fine si traduce nell'espressione di un progetto, nella prefigurazione di uno spazio, che si esperisce tramite i sensi nell'abitare. D'altronde in architettura il pensiero stesso è progettuale, nel senso che le idee si formano, si confrontano trovano una verifica proprio attraverso il prefigurare una realtà spaziale e tettonica¹. La più sostanziale forma di ricerca è infatti quella che si manifesta attraverso il progetto, nei cui confronti i pensieri, le riflessioni che si esprimono attraverso le parole sono di supporto, servono allo scopo di operare un riscontro e di facilitare l'indispensabile e fertile scambio tra una forma di espressione del pensiero umano e le altre, o, in altre parole, tra i diversi campi del pensare e dell'agire umano.

Talvolta il bisogno prioritario è proprio la comunicazione di un pensiero. Sebbene questo aspetto sia sempre sotteso all'espressione architettonica, vi sono alcune forme del progetto in cui questa dimensione assume un ruolo sostanziale e connotativo. E' il caso dei progetti di allestimento, in cui l'intera spazialità collabora alla costruzione di un'esperienza di comunicazione e dove i modi in cui prende forma il progetto operano quali strumenti per estrapolare ed evidenziare alcuni aspetti salienti della tematica trattata. In un certo senso il progetto di allestimento fa un uso retorico dei suoi strumenti, spazio, materia, misura, luce, colore, per sintetizzare in modo espressivo il pensiero sotteso. L'architettura *tout court* parla dei suoi contenuti, con un linguaggio discorsivo, colloquiale; nell'allestimento invece il linguaggio dell'architetto, mettendosi anche al servizio della comunicazione di contenuti dati, si fa più raffinato e sperimentale, usa degli

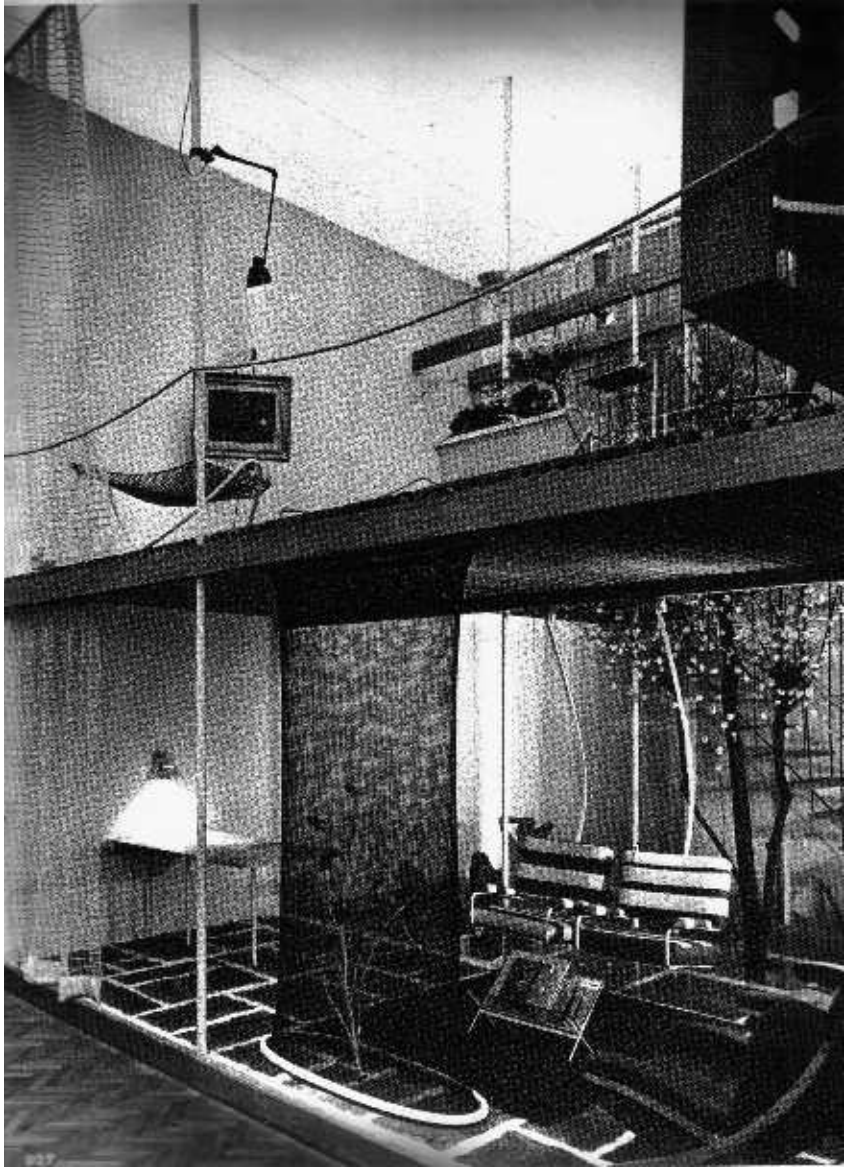
artifici atti a sintetizzare il messaggio attraverso elementi che lo possano rendere esplicito.

Altresì è il caso dei progetti "ideali", che nascono proprio per farsi strumento di riflessione ed indagine attorno ad un tema di particolare interesse. Sono progetti in cui la pressione esercitata dalla forza delle cose, dalle istanze materiali o economiche, dalle circostanze più diverse che normalmente condizionano il progetto, si allenta per dare spazio alla speculazione del pensiero progettuale così come alla visione poetica, ovvero sintetica delle diverse dimensioni dell'architettura. Nascono per esprimere l'interpretazione di una questione oppure un sogno, pur sempre espresso in una forma architettonica definita.

Le ricerche condotte nell'ambito di questo dottorato, pur nella eterogeneità e nella fertile contaminazione tra saperi diversi che lo caratterizza, sono accomunate dal tema della Mediterraneità. Pertanto io ho cercato di chiarire a me stessa, innanzitutto, se fosse possibile individuare dei tratti distintivi della concezione dello spazio architettonico nella cultura mediterranea e se vi fosse una declinazione peculiare dell'abitare a sostenere il progetto dei luoghi di vita.

L'aggettivo "mediterraneo" associato all'architettura può essere strumentale alla affermazione di ricorrenti luoghi comuni, che limitano l'indagine a questioni di linguaggio, manipolato però in modo avulso dalla complessità e ricchezza di significati e di pensiero che lo sostengono, svuotandolo e riducendolo al rango di codice, sconnesso dal pensiero. In realtà la cultura dell'abitare si è declinata nell'ambito del Mediterraneo in modi molto diversi, così come lo sono le diverse culture che gravitano in questo alveo. La lettura di modelli abitativi condotta attraverso progetti di allestimento o progetti ideali mi ha consentito di constatare la molteplicità di espressioni e di impianti spaziali, ma anche di estrarre alcune questioni comuni rese più chiare, quasi sublimare dal fatto che queste architetture nascono più per riflettere e far riflettere su di un'idea che per rispondere ad altre esigenze.

Ho ritagliato l'indagine ad un particolare periodo storico, che è quello del periodo tra le due guerre, non soltanto per la distanza che facilita la lettura critica, ma perché la cultura architettonica di quel periodo, pur nella complessità ed eterogeneità dei contributi, è accomunata da un rapporto sostanziale con la storia e con le proprie radici, che al di là di un antistoricismo programmatico, è caratterizzato dal rifiuto di ridurlo a que-

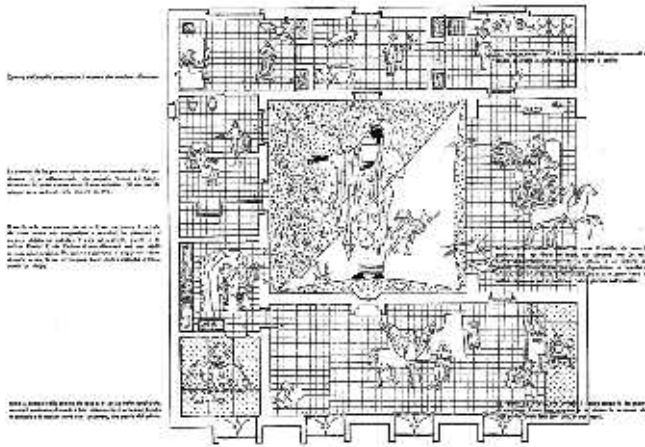


stioni stilistiche e di linguaggio, quanto piuttosto dalla ricerca di questioni essenziali e di metodo, attributo fondamentale per cercare di estrarre delle caratteristiche ricorrenti e significative, al di fuori del magma dei luoghi comuni.

Tali tratti ricorrenti credo che si possano ricondurre a tre temi fondamentali: il rapporto interno/esterno, la chiarezza stereometrica ed il rapporto tra natura ed artificio.

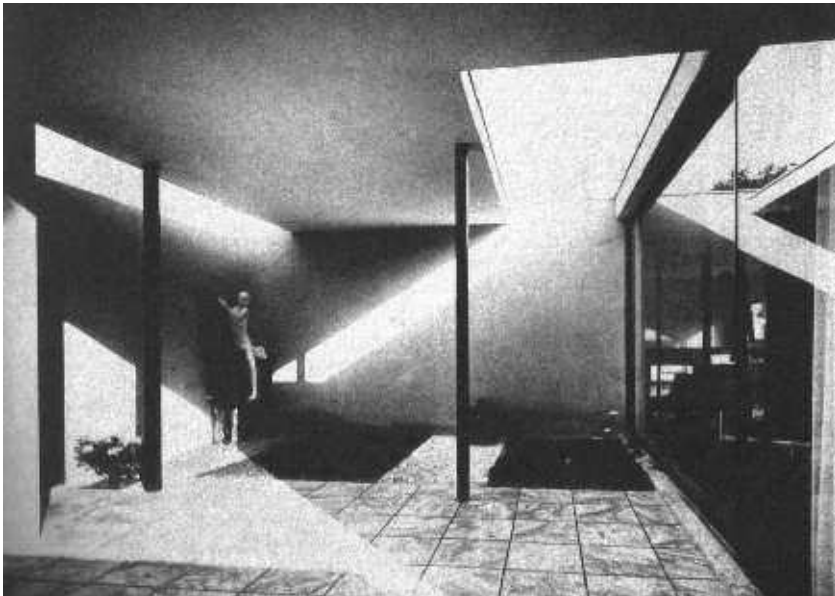
A questi tratti si riconducono realizzazioni architettoniche lontane tra loro sul piano temporale, geografico, anche tettonico, ma accomunate dalla tensione a costruire un tipo di relazione intensa tra uomini e luoghi di vita in cui si riflettono questi comuni fattori che identificano l'abitare mediterraneo.

Il rapporto interno/esterno non è fatto di contrapposizione, ma di modulazione, inclusione, selezione. L'esterno non è percepito come qualcosa di estraneo all'abitare ma incluso in esso. Le mura non hanno il mero ruolo di segregazione, ma sono un elemento di modulazione della continuità spaziale tra interno ed esterno, tra interno e interno e tra un esterno e l'altro. Servendosi del muro, l'architettura elabora un sistema di distanze che qualifica la privatezza, piuttosto che il carattere pubblico di uno spazio. Cornoldi² definisce "casa estroversa" la casa mediterranea, proprio per questo suo intessere un rapporto amichevole con lo spazio esterno, interpretato attraverso cortili, giardini, patii, portici, terrazze, logge che presentano caratteri di intimità e domesticità anche più intensi di quelli riscontrabili negli interni propriamente detti. Il fatto che la vita privata possa svolgersi con naturalezza anche al di fuori delle mura, induce ad una declinazione particolare del rapporto tra spazio pubblico e spazio privato, per cui, sempre secondo Cornoldi, nella cultura mediterranea la piazza è portata dentro la casa³. Questa affermazione può essere letta in più di una chiave. Sicuramente lo svolgersi di parte della vita in luoghi semi-aperti, particolarmente porosi nei confronti della strada, così come il prevalere di assialità ed *enfilades* che favoriscono la penetrazione visiva tra pubblico e privato sembrano confermare "la piena trasparenza dello spazio abitato, la vittoria dell'ordine sull'ombra" che secondo molti autori caratterizzano l'architettura mediterranea⁴. In realtà credo che sia possibile affermare che in area mediterranea siano stati presenti due modelli abitativi, uno derivato direttamente dal *mègaron*, dall'impianto fortemente simmetrico, l'altro chiaramente labirintico, derivato dalla casa cretese a *pastàs*; entrambi però



B. Rudofsky, Progetto per una casa a Procida, 1938.

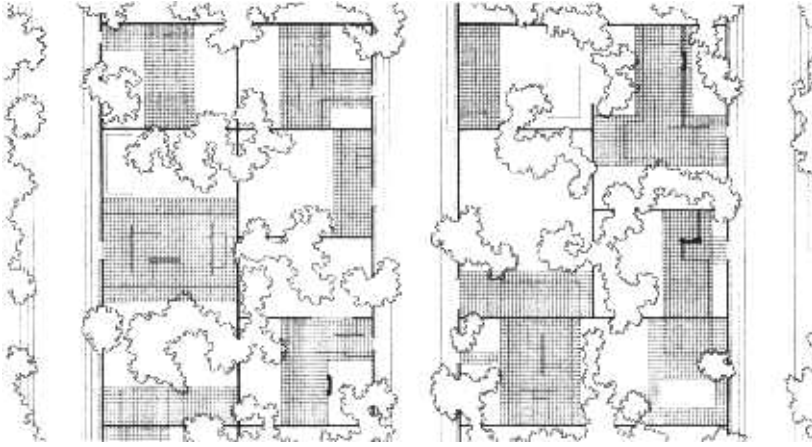
L. Figini e G. Pollini, Casa-studio per un artista, V Triennale di Milano 1933. Il Patio.



accomunati dalla inclusione di spazi scoperti all'interno della casa, che hanno il ruolo di fulcri compositivi e funzionali e che consentono di operare un raffronto tra il sistema corte/portico all'interno della casa ed il sistema agorà/stoà all'interno del tessuto urbano⁵, dove la stanza a cielo aperto e gli spazi di mediazione tra interno ed esterno sono la matrice del progetto degli spazi di vita, tanto privata che pubblica.

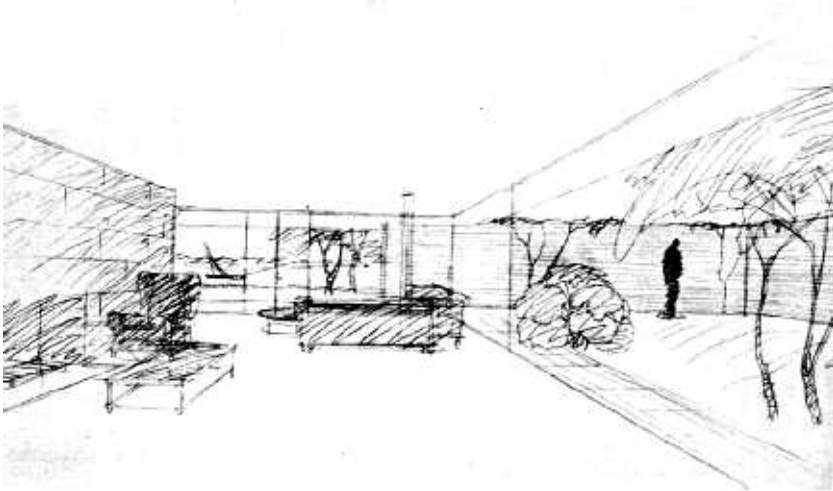
L'architettura italiana nel periodo tra le due guerre ha dato molteplici significative interpretazioni di questo tema, in cui confluiscono con pari ruolo la volontà di aderire al senso più moderno nell'uso dello spazio con il desiderio di rispondere ad un bisogno di caratterizzazione e di identità legato alle proprie radici. Non a caso, nel primo numero di *Domus*, Ponti esordisce con uno storico saggio che descrive i caratteri fondamentali dell'abitare italiano, dando particolare risalto proprio alla modulazione del rapporto tra interno ed esterno: "nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura tra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno..."⁶.

Una forma di espressione di questo rapporto tra l'interno e l'esterno nell'architettura domestica è particolarmente leggibile in alcuni allestimenti che hanno anticipato e sintetizzato forme di espressione che poi hanno trovato spazio nell'architettura permanente. Nel progetto di *Soggiorno e Terrazzo* presentato da Luigi Figini e Gino Pollini alla VI Triennale, nel 1936, è evidente la volontà di piegare il linguaggio dell'architettura moderna, dalla implicita leggerezza, alla tensione a caratterizzare lo spazio domestico per la compenetrazione tra spazi interni ed interni, non solo grazie alla trasparenza della parete vetrata, ma anche grazie alle scelte legate all'uso dei materiali ed alla semplicità degli arredi. Anche dal punto di vista teorico e programmatico questa aspirazione era stata chiaramente espressa sulle pagine di *Quadrante*: "sconfinare dall'interno verso l'esterno, continuare negli esterni gli ambienti interni, collegandoli, sommandoli, confondendoli. Interni-esterni, stanze colorate, senza vetri e senza plafoni; pochi elementi naturali (sole verde e cielo, ricollocati e ricomposti in un ordine inconsueto), qualche opera elementare di muratura. Alberelli fioriti, siepi e cespugli sorgono tra muri e finestre vuote, a filo del pavimento-terrazzo, magici sotto un soffitto di cielo"⁷. La dimensione poetica ed evocativa tanto nell'espressione verbale quanto nel progetto giocano un ruolo fondamentale per la capacità comunicativa di questo genere di realizzazioni, che non sono tanto spazi da abitare, ma per comunicare un modo di abitare⁸. Molti ele-



L. Mies van der Rohe, Case a patio. Ipotesi di aggregazione.

L. Mies van der Rohe, Casa Hubbe, Magdeburgo 1935.



menti al loro interno travalicano il proprio ruolo per divenire citazioni, strumenti di evocazione di significati più estesi. Ancora più palese è il progetto di Stanza di soggiorno in una villa presentato da Franco Albini alla VII Triennale del 1940, in cui la volontà di compenetrazione e scambio tra elementi che connotano l'interno adoperati all'esterno e viceversa è chiaramente esasperata in ossequio ad un obiettivo di comunicazione, travalicando anche considerazioni di realizzabilità e di opportunità che hanno un rilevante peso nelle realizzazioni dello stesso autore. In questo allestimento Albini costruisce uno spazio in cui è chiaramente presente l'interpretazione moderna dell'uso degli elementi di arredo e dei margini sia orizzontali che verticali per ottenere la continuità dello spazio, organizzato in ambiti, ma è altresì chiaramente leggibile la interpretazione mediterranea del rapporto tra interno ed esterno ed artificio e natura.

Nonostante le diverse declinazioni storiche e geografiche, il modello della casa a patio è quello che sintetizza al meglio questa compenetrazione tra spazi interni ed esterni, così significativa da consentirgli di giungere anche molto lontano, mantenendo la sua significazione anche quando le superfici si contraggono e lo spazio esterno si riduce ad una loggia, come nel caso di molti progetti per residenze collettive, come negli Immeuble Villas corbusiani. Non a caso la casa a corte direttamente derivata dal modello pompeiano è stato il riferimento per l'elaborazione di progetti ideali di casa, in grado di evocare gli attributi più pregnanti della visione architettonica di molti autori, come Ponti, nel suo progetto di Casa alla Pompeiana del 1934, o Cocchia, nella sua proposta, "La casa del mio sogno" per il tema "La casa e l'ideale", concorso lanciato da "Domus" nel 1942, o ancora prima Rudofsky, con il suo progetto di casa a Procida del 1938, dove si manifestano le radici mitiche del progetto moderno nella cultura mediterranea.

Parallelamente però la casa a corte è stata indagata, proprio come strumento di riflessione e pensiero, da Mies negli anni trenta del novecento. Il lavoro miesiano, fondamentalmente teorico e non teso alla realizzazione quanto all'indagine del tipo, si concentra a sperimentare basilari variazioni sul tema della casa a corte, che non è un modello di studio per abitazioni minime dai rilevanti risvolti sociali, come diffusamente avveniva in quegli anni in area mitteleuropea, bensì uno strumento per affrontare le questioni più dense della sua ricerca, l'uso del muro quale elemento per articolare la spazialità in chiave dinamica, quello del recinto per includere una parte di natura all'interno dell'architettura, cui conferisce la possibilità di osservare lo scorrere del tempo, attraverso le

variazioni della luce o la ciclicità delle stagioni. Altresì il recinto garantisce la privacy liberando l'abitante dalla insopportabile visibilità cui la morale calvinista condannava i moderni⁹. I materiali della modernità (lo stesso sistema costruttivo accomuna tutti questi progetti) gli consentono di concretizzare un ideale di spazio interno continuo, trasparente e orizzontale. L'impianto non è simmetrico, ma labirintico, basato su connettività e continuità. Il suo modello di riferimento è senza dubbio la casa greca cretese, avvolgente e fenomenologica, piuttosto che la casa pompeiana. D'altronde Mies non sfugge all'influenza che la cultura greca classica esercita sugli intellettuali tedeschi dalla fine del secolo XIX. Sulla classicità nell'opera di questo maestro è stato scritto molto, ma ritengo che si possa aggiungere che in questi suoi studi sul tipo della casa a patio egli abbia mostrato un'apertura alla soggettività, alla dimensione della storia, al pensiero filosofico applicato al pensiero progettuale che lo ha posto immediatamente al di là della cosiddetta oggettività scientifica del moderno, rendendolo nostro contemporaneo.

La compenetrazione tra interno ed esterno si collega immediatamente alla questione del rapporto tra artificio e natura, a sua volta portante nel tema della chiarezza dell'impianto spaziale. La natura non è quella romantica, terribile, ma è la natura amichevole manipolata dalla mano umana, e prima ancora dalla ragione. L'architettura mediterranea interpreta la natura, come afferma Figini, include sole, verde e cielo, ma "ricollocati e ricomposti in un ordine inconsueto": nel patio della Casa studio per un artista, presentato insieme a Polini alla V Triennale, questi elementi abilmente combinati tra loro restituiscono uno spazio in cui è tangibile la memoria del senso più antico della casa a corte con la più radicale modernità nel trattamento dello spazio e nell'uso dei materiali dell'architettura. Anche in Mies sono rari e selettivi i momenti in cui l'architettura si apre sul paesaggio naturale, mentre le corti, solitamente tre, si alternano agli ambienti coperti all'interno del recinto e diventano uno strumento per sottrarre lo spazio della casa alla sfera della quotidianità portandolo su di un piano più elevato, di riflessione e relazione filosofica con la natura. Attraverso la riflessione sul tema della casa a corte, Mies rende metafisica la casa, mostrandocela come un rifugio per la mente, un riparo per i pensieri, più che per i corpi. La corte è l'occasione di un incontro con una natura filtrata dalla mente umana, addomesticata dalla sua mano, sublimata nei suoi tratti essenziali, di cui il più astratto, ma anche il più caratterizzante da un punto di vista percettivo, è la luce.

Il contrasto tra luce ed ombra articola la spazialità della casa mediterranea,

scandisce il ritmo della percezione visiva in prospettiva e della fruizione fisica degli spazi. La luce è essenziale per la lettura della stereometria rigorosa ed essenziale dell'architettura, leggibile tanto nelle costruzioni spontanee più elementari, quanto nelle realizzazioni frutto di un progetto colto. La geometria, l'angolo retto sono i segni dell'intelligenza umana attiva sulla natura, nei cui confronti l'architettura non ha un rapporto mimetico né di fusione organica, ma interpretativo ed analitico.

La commensurabilità, la evidenza di un tracciato regolatore sotteso alla forma esprimono la necessità di un controllo della mente umana: Ponti sintetizza efficacemente questo aspetto saliente dell'architettura mediterranea quando afferma che essa è "una misura per i nostri pensieri"¹⁰. Attraverso la geometria l'uomo pensa lo spazio, non solo quando lo progetta, ma anche quando lo esperisce abitandolo. Volumetrie essenziali e geometrie chiaramente percepibili costruiscono l'immediata relazione tra lo spazio fisico e la sua astrazione, modellata sul modo umano di pensare allo spazio stesso, astrazione che è sottesa tanto alla percezione che alla proiezione dello spazio nel progetto. La chiarezza stereometrica, l'intelligibilità della forma e dell'impianto spaziale, la commensurabilità sono fattori che ci consentono di accostare nuovamente la riflessione teoretica al pensiero progettuale. L'architettura mediterranea è così umana e fenomenologica, intrisa di vissuto e protesa alla costruzione della qualità dell'esperienza, connettendo fattori apparentemente distanti come le sue radici mitiche con la più normale quotidianità, natura ed artificio, sensorialità ed astrazione, *splendore e intimità*¹¹, passato e futuro.

1 Forse è azzardato paragonare questo concetto a quanto afferma Heidegger nel definire il rapportarsi al mondo “non il conoscere semplicemente percettivo, ma il prendersi cura **maneggiante e usante**”

M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1993, trad. it. *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976, p.92.

L'architetto non può non esprimere i propri pensieri se non dando forma ad una realtà modificata secondo di essi, forse non può nemmeno osservare la realtà senza immaginare di modificarla. A mio avviso per questo quella dell'architetto, al di là della pratica di un mestiere, diviene una condizione esistenziale.

2 A. CORNOLDI, *Architettura dei luoghi domestici*, Jaca Book, Milano 1994, pp.147-153 ; si veda anche CORNOLDI A., *L'architettura della casa*, Officina, Roma, 1991, pp.56-61.

3 A. CORNOLDI, *Ibidem*.

4 M. AYMARD, “Spazi”, in F. BRAUDEL, *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano, 1987, pp.123-144.

5 G. DI DOMENICO, *L'idea di recinto*, Officina, Roma 1998, p.74.

6 G. PONTI, *La casa all'italiana*, in “Domus”, 1928, n.1, p.7.

7 L. FIGINI, *Poesia di architettura: appunti per una casa*, in “Quadrante”, n.33, 1935.

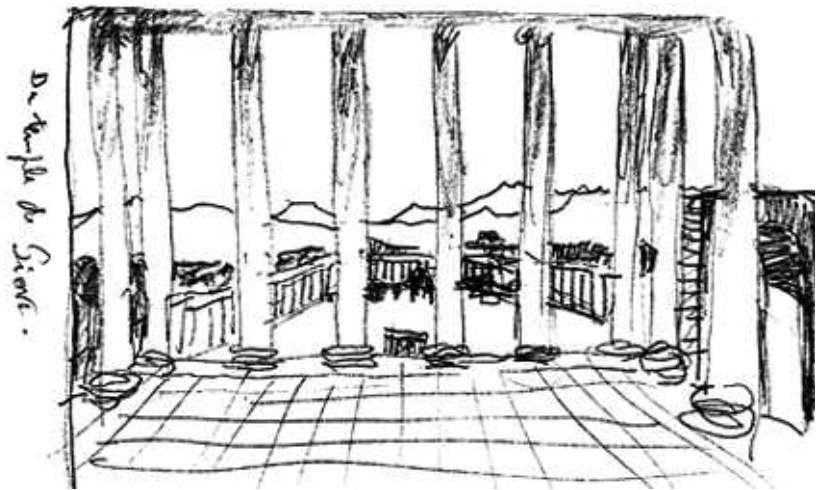
8 G. CAFIERO, G., *Il progetto di allestimento. Esposizione e comunicazione*, ed. B. di M., Napoli 1999, pp.21-22.

9 I. ABALOS, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, p.24.

10 G. PONTI, *op. cit.*

11 A. CORNOLDI, *op. cit.*

Le Corbusier, schizzo del Foro di Pompei.



I criteri teorici seguiti da Cicerone nel *Libellus de optimo genere oratorum* delineavano già nel 1946-45 a.C. l'area concettuale in cui si sarebbero iscritte le successive riflessioni sull'ardua e controversa questione della traduzione interlinguistica. Nel tradurre i discorsi di Demostene ed Eschine, Cicerone puntualizzava: "non li ho tradotti da interprete, bensì da oratore (*nec converti ut interpretes, sed ut orator*) [...] . Non ho ritenuto necessario rendere ogni parola (*verbo verbum reddere*); e tuttavia ho conservato intatto il significato essenziale e il valore di tutte le parole [...]"¹ . Perché in realtà al lettore doveva importare – a mio giudizio – che gli si offrisse di queste stesse parole, non il numero, ma per così dire il peso (*non enim enumerare, sed tamquam adpendere*). Anche Orazio e S. Girolamo² si sono successivamente soffermati sul complesso tema del "significato", del "valore", del "senso", e soprattutto sull'importantissimo problema dell'"equivalenza" - che Cicerone definisce "peso" - di una parola. Ogni termine ha un "significante" preciso che indica l'oggetto/concetto a cui si riferisce³, secondo una proprietà conferitagli in modo inequivocabile dal codice della lingua in cui è scritto e che, ovviamente, arbitrariamente, varia da una lingua ad un'altra; si tratta del significato denotativo, poiché denota, ossia indica, qualcosa. La denotazione è dunque il valore informativo-referenziale di un termine, cui si sovrappone la connotazione, ossia tutti gli altri tratti distintivi di un significato, un sovrappiù di senso, un valore supplementare, allusivo, evocativo, affettivo ecc. del segno⁴. Molte parole, infatti, assumono anche significati che vanno oltre quello oggettivo, arricchendosi appunto di valore connotativo, come ben evidenziato da Benjamin nel suo saggio seminale sulla traduzione *Die Aufgabe des Übersetzers*⁵. nell'esempio di Benjamin una stessa parola, anche di uso molto comune, come ad esempio pane, all'interno di due lingue diverse apre un universo semantico e culturale che, nasce dalle differenze esistenti in fran-

cese ed in tedesco tra i concetti di “*pain*” e “*broth*” rispetto alla cosa che “intendono”. Al posto della parola “pane” subentrano modalità culturali che decretano e determinano automaticamente la funzione del tradurre e, di conseguenza, la traducibilità. Tutti i vocaboli (tranne alcuni rigorosamente tecnico/scientifici) hanno dunque un Nucleo – o centro – Semantico (NS) ed una serie di Significati Periferici (SP), che naturalmente variano a seconda dei sedimenti depositatisi nel tempo sul vocabolo stesso, dei contesti frastici, o situazionali in cui esso viene collocato, o anche semplicemente in base alla maggiore o minore accentuazione fonica che vi imprime chi lo usa. Nel tradurre un termine vanno inoltre considerati non solo il suo NS e/o possibili SP, ma vanno comunque attentamente analizzati anche i rispettivi contesto, situazione o registro. “*Translation is a semantic and pragmatic reconstruction which locates equivalence at a textual and communicative level, not at the sentence and lexical level. The unit of translation is the entire text. There need be no correspondences let alone equivalence between segments of the original and the translation. Words only interest the translator in so far as they are elements of the text — only texts can be translated, never words*”⁶. Il testo infatti non può mai essere disgiunto sia dal suo contesto, in quanto esso è parte integrante di ogni minimo messaggio, il “*locus*” (fisico o relazionale) in cui ogni atto comunicativo si inserisce (e a cui si riferisce), e senza il quale, come osserva Bateson⁷, le parole e le azioni non hanno nessun significato, se non dalla “situazione”. Sussiste infatti un nesso inscindibile tra ogni lingua ed il suo contesto situazionale/culturale, come ben dimostrato dai famosi studi dell’antropologo Malinowsky⁸.

La situazione è la base storico-sociale in cui avviene lo scambio comunicativo, e che caratterizza l’emissione di un determinato enunciato; o, anche, l’insieme delle indicazioni storiche, geografiche, ecc. non sempre incluse nell’enunciato linguistico e tuttavia indispensabili per la traduzione del messaggio ivi contenuto.

Il registro indica un livello espressivo, una modalità d’uso del codice-lingua (dove la necessità di distinguere fra registro familiare, ufficiale, colto, ecc.) che si differenzia dal sottocodice perché quest’ultimo rappresenta una vera e propria varietà del codice-lingua (ad es. si consideri il sottocodice del linguaggio sportivo, burocratico, politico, ecc.). La difficoltà nasce dal fatto che nel passaggio dal Prototesto (testo originale) al Metatesto (testo tradotto), i NS non appaiono omologabili se non negli usi più neutri, referen-

ziali. Relativamente al NS di una parola in una data lingua è relativamente facile trovare una forma corrispondente in un'altra lingua, ma ciò non significa che i NP corrispondano anch'essi.

Ad esempio, il vocabolo *picture* ha in inglese un NS che corrisponde in italiano al traduce "quadro", ma, come si evince dai seguenti esempi, ha altri possibili traduce:

- *The pictures in this book are very useful* – Le illustrazioni in questo libro sono molto utili.
- *The Picture of Dorian Gray* – Il ritratto di Dorian Gray .
- *I have a clear picture of it in my mind* – Ne ho un'immagine ben chiara nella mia mente.
- *He has given me a very good picture of the situation* – Mi ha data una descrizione perfetta della situazione.
- *A new picture with George Clooney* – Un nuovo film con George Clooney.
- *We are going to the pictures (forma al plurale) this evening* – Stasera andiamo a cinema.

Vi sono poi anche forme verbali: *to picture* traducibile in italiano con "immaginarsi/figurarsi" (e non "inquadrare"), cui si aggiungono espressioni idiomatiche come *to put someone in the picture* : "mettere qualcuno al corrente". La parola italiana quadro ha poi, a sua volta, una serie di significati nessuno dei quali corrisponde alla parola *picture*:

- Il quadro di comando = *the control panel*
- Un'opera lirica in 5 quadri = *an opera in 5 scenes*
- Un vestito a quadri = *a checked suit*
- Il quadro economico = *the economic situation*
- I quadri del partito = *the party cadres*
- Asso di quadri = *ace of diamonds*

Il significato di ogni singola frase non è quindi mai definito in maniera univoca e definitiva, ma può e deve essere interpretato, modulato e negoziato alla luce di molte varianti dell'azione verbale, quali ad esempio la sua valenza pragmatica, il suo contesto, e così via. Infatti, il modo in cui le persone usano il medium comunicativo, scritto o orale, attraverso segni verbali o non-verbali (toni di voce, espressioni, accenti, gesti, mimica facciale, etc.) può produrre significati comprensibili solo all'interno del gruppo socio-culturale cui esse appartengono e che siano in grado di decodificare un determinato segno, sappiano, ad esempio, "tradurre" il significato di un gesto come l'ammiccare. I vocaboli posseggono, come visto, un'area

emotiva inscindibilmente legata al proprio background socio-culturale, che non sempre è agevole conservare nel Metatesto. Quale traduzione italiana esatta, ossia che rispecchi e/o riproduca fedelmente il contesto sociale/culturale implicito in parole inglesi come Pub (It.:Bar/Birreria/Osteria???) , oppure “*College of Technology*” (It. Università/Istituto???) , o ancora come rendere le implicazioni sottese all’espressione “*It’s not fair*”: non è giusto/ non è leale,⁹ che in un contesto anglofono evoca una realtà sportiva, riporta alla ancor più esplicita espressione “*it’s not cricket*” la quale si rifà, in senso lato, alla correttezza e al rispetto delle regole del suddetto gioco. In italiano, invece, l’espressione “non è giusto” riporta invece alla giustizia, implica diritti e leggi, immagini non implicite nemmeno nell’espressione “*it’s not right*” che rimanda ad una condanna morale piuttosto che giuridica.

La percepibilità e traducibilità del potere evocativo anche di una sola parola è direttamente proporzionale alla contiguità culturale tra Prototesto e Metatesto. Infatti, prevedibilmente, più il contesto culturale della lingua emittente è “distante” da quello ricevente, più arduo e complesso sarà il compito del traduttore. “*The extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture*”¹⁰. L’atto traduttivo richiede dunque non solo una competenza linguistica legata alle differenze morfo-sintattiche e lessicali tra le due lingue, ma profonda attenzione deve essere rivolta anche al “*cultural turn*”, infatti “*neither the word, nor the text, but the culture becomes the operational ‘unit’ of translation*”¹¹. In tale ottica, “*For truly successful translation, biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function*”¹².

Il verbo tradurre va infatti inteso nella sue duplice accezione di “voltare, trasportare da una lingua ad un’altra”, ma anche “trasferire, trasportare da un luogo ad un altro”; Seneca fu il primo ad usare il termine proprio per indicare una versione da una lingua all’altra¹³.

Il compito più arduo del traduttore è quindi la precisa collocazione di un testo nel proprio alveo culturale, nel tentativo di evitare ogni possibile *culture shock*¹⁴. Quando un individuo appartenente ad un dato contesto culturale, nell’interagire con persone di una cultura altra, si ritrova in una situazione diversa, strana e/o imbarazzante si verificano ciò che Archer ha definito “*culture bumps*”¹⁵; Leppihalme¹⁶ ha poi esteso l’uso del termine alla traduzione, per indicare una situazione in cui i destinatari del Metatesto non sono in grado di riconoscere/comprendere aspetti socio-culturali del

Prototesto. Questi momenti di incomprendimento e di aspettativa mancata - o anche *rich points* secondo la terminologia di Agar (1996)¹⁷ - sono dunque strettamente collegati a contesti e significati creati da un determinato popolo e richiedono quindi la conoscenza non solo degli aspetti semantici, grammaticali e prettamente linguistici, ma anche comportamentali.

Esempi delle principali difficoltà legate alla decodifica e traduzione di tali segni possono includere:

- uso del dialetto;
- atteggiamenti stereotipati propri di una specifica cultura/etnia;
- metafore, espressioni idiomatiche;
- allusioni, giochi di parole, battute, ironia;
- canzoni e gesti;
- riferimenti a cibi e bevande;
- tradizioni, istituzioni, eventi, festività personaggi famosi;
- località e siti geografici che, sebbene ben noti alla comunità culturale del Prototesto possono essere del tutto sconosciuti ai destinatari del Metatesto.

La traduzione si configura quindi come attività che inevitabilmente coinvolge non solo due (o più) lingue, ma soprattutto due (o diverse) tradizioni culturali. Il processo del tradurre si lega così indissolubilmente alla capacità di comprendere, interpretare e spiegare un linguaggio in cui sono condensate la cultura e la storia di un popolo. È stato Heidegger¹⁸ ad approfondire il significato filosofico ed estetico del lemma *Über-setzung/Übersetzung*. *Traduzione* significa per Heidegger già sempre *Aus-legung*, termine spesso tradotto con “interpretazione”, ma il cui traduttore letterale è “spiegazione”.

La domanda sottesa ad ogni traduzione è dunque: cosa accade realmente quando il pubblico del Prototesto e quello del Metatesto non condividono lo stesso *background* socio-culturale, e bisogna trasporre e decodificare culturalmente segni verbali (o anche non-verbali) al di fuori del contesto in cui sono stati originati? L'assunto di base è che in ogni forma di comunicazione il significato è negoziato non solo linguisticamente, ma anche attraverso l'attivazione di conoscenze socio-culturali da parte dei partecipanti, i quali perché il messaggio venga decodificato devono essere in grado di cogliere segnali e indizi all'interno di una particolare contestualizzazione¹⁹. In questa prospettiva, fino a che punto è possibile, attraverso la traduzione, non solo rendere la “dominante del testo”²⁰, ma anche vei-

colare dei contenuti culturali magari del tutto sconosciuti ai destinatari, per lo più senza troppo modificare il Prototesto²¹? L'aporia e la sfida del traduttore consiste proprio nello svolgere un compito che appare al tempo stesso impossibile ma indispensabile, poiché consente di veicolare civiltà e idee, mettere in comunicazione mondi altrimenti non divulgabili, non comprensibili, non conoscibili.

1 CICERONE, *Libellus de optimo genere oratorum*, Heinemann, Londra 1964, p. 364.

2 Orazio si riporta alla traduzione in questi termini: «*nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres*» («e non ti affanni a rendere parola per parola come un fedele traduttore»). «De Arte Poetica Liber», in Q. HORATII, *Flacci Opera*, Paravia, Torino 1959, p. 285, vv. 133-134; mentre S. Girolamo chiarisce in tal modo la sua finalità: «*non verbum de verbo sed sensum esprimere de sensu*» («non miro a rendere parola per parola, ma a riprodurre integralmente il senso dell'originale»). «Ad Panmachium. De optimo genere interpretandi», in J. LABOURT, a cura di, *Lettere*, III, ep. LVII, Les Belles Lettres, Parigi 1953, p. 59.

3 Ogni lingua crea i propri segni convenzionali; secondo la dicotomica descrizione di Saussure il segno linguistico è costituito da un rapporto arbitrario tra significato – un oggetto o il concetto – e significante, ossia la forma fonica o grafica utilizzata per richiamare nella mente l'oggetto o il concetto in questione l'immagine cui è associato nella mente un determinato concetto o significato. Il significato è dunque ciò che il segno esprime, mentre il significante è il mezzo (ossia l'immagine acustica) utilizzato per esprimere il significato. Significato e il significante non sono separabili: come dice Saussure, sono come le due facce dello stesso foglio; tuttavia, pur essendo inscindibili, il rapporto tra i due è arbitrario. Cfr. SAUSSURE, F. (2005). *Scritti inediti di linguistica generale*. Intr., trad. it. e commento di T. DeMauro. Roma-Bari: Laterza.

4 Se, ad esempio, il significato denotativo della parola leone rimanda ad un animale appartenente alla famiglia dei mammiferi dell'ordine dei Carnivori il cui tipico habitat è la savana o la prateria, che vive in branco e nell'esemplare maschio ha il capo ricoperto da una caratteristica criniera, attraverso il valore connotativo, nell'espressione «Quell'uomo si è battuto come un leone», il vocabolo leone diviene metonimia di 'forza e coraggio'.

5 W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923, trad. it. *Il compito del traduttore*, in An-

gelus novus. Saggi e frammenti, Einaudi, Torino 1982, pp. 45-46.

6 J. A. NAUDE, C.H.J. VAN DER MERWE, *Contemporary Translation Studies and Bible Translation: A South African Perspective*, Publications Office of the University of the Free State, Sud Africa 2002, pp. 44-65.

7 G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Paladin, Londra 1978.

8 Con le sue ben note ricerche nelle isole Tobriand (Nuova Guinea 1922) Malinowsky ha inconfutabilmente dimostrato come il linguaggio locale – il kiriwiano – e le locali pratiche agricole e di pesca potevano essere compresi solo in una interdipendenza reciproca. B. MALINOWSKI, "Il problema del significato nei linguaggi primitivi", in C. K. OGDEN, I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, New York, Harcourt & Brace 1923, trad. it. *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano 1975, pp. 333-83.

9 Nella stessa area semantica rientra anche il *fair play*. Cfr. S. MANFERLOTTI, *Tradurre dall'inglese*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.

10 M. SNELL-HORNBY, *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1988, p. 41.

11 S. BASSNETT, A. LEFEVERE, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1988, p. 48.

12 E. A. NIDA, *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden 1964, p. 82.

13 Il termine *translatio* per i latini indicava infatti sia il "trasporto", il "passaggio bancario di denaro", "metafora"; il verbo *traducere* [*trans-ducere*] significava "condurre oltre"; cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

14 D. KATAN, *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St. Jerome Publishing, Manchester 2004.

15 C. ARCHER, "Culture bump and beyond", in J. M. VALDEZ, *Culture bound: Bridging the cultural gap in teaching*, Cambridge University Press, Londra 1986.

16 R. LEPPIHALME, *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions Topics in Translation*, Multilingual matters, Inghilterra 1997.

17 M. AGAR, *The professional stranger: An informal introduction to ethnography*, Academic Press, New York 1996.

18 M. HEIDEGGER, *Was heisst Denken?*, Niemeyer, Tübingen 1954, trad. it. *Che cosa significa pensare?*, Sugarco, Milano 1979.

19 C. TAYLOR, *From Language to Language*, Routledge, Londra e New York 1998, p.

20 Cfr. K. POMORSKA, S. RUDY., a cura di, *Language in Literature*, Belknap Press, Cambridge (Massachusetts), 1967.

21 Si ripropone qui la secolare contrapposizione tra le traduzioni 'letterali' e le traduzioni 'libere', le une ritenute fedeli al lessico e le altre fedeli al senso del testo. A riguardo, l'illuminante posizione di Eco suggerisce come l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare se non proprio l'intenzione dell'autore, almeno l'intenzione del testo, ciò che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.

U. Eco, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione (Semiotica della fedeltà)", in S. NERGAARD, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, p.123.

G. Ponti, Villa Planchart, Caracas 1953-57. Vista della scala.



DAL MEDITERRANEO ALL'ATLANTICO:
LA VILLA PLANCHART DI GIO PONTI A CARACAS

Santi Centineo

Università degli Studi di Palermo

La densità degli avvenimenti, delle culture, dei contesti che si sono avvicinati attorno al Mediterraneo rendono estremamente difficile qualsivoglia tentativo di stilare un'attenta tassonomia. Eppure i modelli che discendono da questo contesto, dove convivono in piacevole stridore una *koiné* culturale ed una "domodiversità", sono estremamente riconoscibili, al punto da essere perfettamente riproducibili in altri ambiti geografici.

Di tutte le caratteristiche della casa mediterranea, quelle che in questi spostamenti rimangono come punti fermi non sono tanto le caratteristiche formali e tipologiche, quanto la capacità dell'abitazione di porsi come tramite rasserenante tra l'individuo e il suo intorno, che sia urbano o naturale, ri-semantizzandolo (a differenza dei contesti anglosassoni, per esempio, dove la natura viene ammansita, o di quelli estremorientali dove viene addirittura ammaestrata).

In tal senso il caso studio della Villa Planchart, progettata e diretta nei lavori di costruzione da Gio Ponti a Caracas nella seconda metà degli anni '50, costituisce un'occasione di riflessione su alcuni temi progettuali in senso ampio e più ristrettamente rispetto alle tematiche della piccola scala.

Innanzitutto il contesto culturale: erano gli anni in cui Ponti aveva fondato da poco la rivista "Domus", già punto di riferimento per architetti e designer, che con il suo taglio specifico testimoniava la crescente attenzione per le tematiche della piccola scala, intese come possibilità di risposta ad una nuova domanda abitativa tipica del dopoguerra, così ricca di interrogativi aperti, di tentativi di ricerca, di nuovi materiali e tecniche lavorative, ma soprattutto della volontà di riconfigurare l'identità abitativa italiana a partire dalla sua caratteristica più atavica e complessa, la mediterraneità appunto. Proprio grazie alla diffusione di "Domus" e ai suoi editoriali sul tema¹, Ponti ricevette l'incarico dai coniugi Planchart per la costruzione della loro casa su una collina che domina Caracas.

Quindi il contesto geografico: le vicende storiche dell'età Moderna avevano portato oborto collo (e molto oborto) il Sud-America ad abbracciare la cultura mediterranea, tanto per il tramite della presenza spagnola, quanto per la gravidanza climatica che consentiva la sovrapposizione dei tipi mediterranei sulle ormai sbiadite permanenze localistiche.

In tal senso la Villa Planchart costituisce la summa di molteplici questioni inerenti al progetto architettonico nella sua completezza: dal rapporto con il committente (in questo caso una facoltosa coppia di architetti che con lungimiranza rinunciano ad un proprio progetto per la propria dimora, a vantaggio della commissione a Ponti), all'autonomia di scelta del progettista (che, pur tenendo conto di alcuni desiderata della committenza, profonde il proprio magistero squisitamente italiano); dalla relazione con il luogo (laddove i vincoli progettuali diventano straordinarie occasioni di progetto), all'espressione di forme e scelte indipendenti che pongono ancora una volta l'Uomo, nella sua accezione più universale, al centro del progetto. E in questa accezione universale l'Uomo porta con sé l'interiorità domestica, un bagaglio di sogni, di piccole cose, di elementi di vita quotidiana, di grandi aspirazioni, di storia passata e vissuta, intesa come insieme di retaggi, di memorie, di simulacri, di operazioni critiche e di anelito al Metafisico per il tramite della fruizione estetica, secondo la grande lezione kantiana².

Ponti riversa in questo progetto molte delle esperienze condotte sinora autonomamente e in varie occasioni, sia come architetto che come designer. Si tratta di operazioni colte, moderne, attente al contempo sia alla tradizione (che definisce in più circostanze "la grande tradizione abitativa italiana"³), sia a un inedito rinnovamento di alcuni stilemi, lavorando non solo per similitudini figurative (aspetto questo che comunque gli è sempre caro), ma anche per analogie concettuali. L'elemento decorativo, che quindi talvolta sconfinava nel campo delle esperienze artistiche, spesso diventa risolutivo. Non si tratta dell'orpello fine a se stesso, argomento che in seno al Movimento Moderno è oggetto di una feroce critica ai vizi della società borghese (o "piccolo borghese", come dice Ponti stesso⁴), ma dell'elemento estetico di cui l'Uomo ama circondarsi e grazie al quale migliora innegabilmente la qualità della propria vita⁵.

La Villa Planchart è una villa lussuosa. Emerge chiaramente il profilo sociale dei committenti, quel committente "senza il quale non si può fare architettura e con il quale nemmeno"⁶, ma che nel caso specifico si rivela una cop-

pia di persone estremamente sensibili e colte, che forse ricercano anche una incarnazione architettonica del proprio agiato status, ma soprattutto un'aristocratica elezione di vita. In tal senso torna chiara la lezione di Le Corbusier, che nelle ville da lui progettate e realizzate incarna una nuova concezione abitativa, espressamente rivolta a quel ceto borghese che l'architetto auspica come veicolo di nuove e moderne intenzioni e responsabilità⁷.

In questa architettura convergono istanze della grande tradizione italiana (le cui radici sprofondano nell'imo cronologico della domus romana e forse ancor prima), in straordinario connubio con altre, provenienti dalla Rinascenza e dal Barocco, sino a giungere alle influenze del Movimento Moderno, cui già si è fatto cenno, del Bauhaus e, ancor prima, di Adolf Loos. Così il patio interno, con la grande composizione ceramica a parete di Fausto Melotti, diviene fulcro geometrico e concettuale della villa, una palese eredità mediterranea, e su di esso si affacciano gli ambienti maggiormente rappresentativi dell'abitazione, privilegiando un'intima introflessione rispetto alla più scontata apertura diretta verso l'esterno. Ecco quindi che Ponti ripropone il gioco di assi visivi (ideali cannocchiali che consentono allo sguardo di attraversare gli ambienti domestici secondo inusitate prospettive, apparentemente casuali) già sperimentato in alcune sue architetture italiane. Le pareti, laddove occorra, sembrano dissolversi e farsi diafani diaframmi, tavolozze su cui sfoggiare il repertorio dei propri cari elementi compositivi: le finestre, attrezzate e non; i pannelli decorativi, mai ricavati direttamente nel muro, ma apposti su di esso, come dei quadri; le "sorprese", elementi variegati e capricciosi, grazie ai quali si coniugano le esigenze espositive delle collezioni dei committenti con l'estro creativo del Progettista.

Da questa interiorità la casa, che nasce come tutte le creature in un interno, si proietta all'esterno, verso una dimensione di macroscala che culmina con la sconfinata vista dall'alto di Caracas. Pertanto i muri esterni si fanno leggeri, si distaccano dalla struttura portante e dal suolo, contraddicendo qualsivoglia intento tettonico, tanto più che si assottigliano e si separano definitivamente l'uno dall'altro proprio in coincidenza degli angoli del perimetro; il tetto si poggia leggero come un'ala di aeroplano (o di farfalla, secondo i Planchart, ma si tratta di un "delta" assai più moderno); una leggera pensilina, quasi un origami, segna uno degli accessi e decreta definitivamente il verso privilegiato di fruizione, che muove a partire dall'interno, ri-

prendendo nelle falde l'inclinazione dei rami dell'albero sullo sfondo, poggiandosi su un esile pilastro (che a sua volta poggia nell'acqua) e segnando, unitamente all'inserito lapideo nel pavimento, una sorta di indicazione di direzione, l'esterno.

Di notte avviene un ulteriore miracolo, una sorpresa aggiuntiva. Il paesaggio, da tropicale che era di giorno, diventa una brace ardente di punti luminosi: è la Caracas notturna. Ecco quindi che la casa si fa oggetto vivo e inverte il proprio cromatismo: le pareti diventano scure, mentre quelle linee d'ombra, gli stacchi dei muri in coincidenza degli spigoli, si illuminano dall'interno, dissolvendo definitivamente quei residui di materialità.

Questo passaggio da giorno a notte, questa inversione da bianco a nero, erano già stati sperimentati da Ponti in tante occasioni: il caso più celebre è la sedia "Superleggera" nella sua decorazione bianconera che, a seconda del cromatismo prevalente nell'ambiente circostante, ne dimezza la percezione ponderale; ma anche la lampada a sospensione "0024" per FontanaArte o i mobili ad anta ribaltabile a cerniera verticale ribadiscono questo gusto di Ponti per una dimensione ludica e di sorpresa. Unitamente a questi oggetti in produzione progettati da lui, non mancano casi singoli di oggetti progettati in opera, come il tavolo da pranzo del piccolo comedor, i cui piedi, due setti marmorei, si incastrano nel grande gioco della decorazione del pavimento.

E ancora l'utilizzo di materiali provenienti dall'Italia, soprattutto lapidei, arricchisce di senso e di sensazioni la casa, decretandone fin nei dettagli la mediterraneità: con grande orgoglio la signora Planchart mostrava il marmo rosato del suo bagno, proveniente dalle stesse cave della fabbrica del Duomo di Milano.

In questo alternarsi di ambienti aperti, tanto sul patio centrale che l'uno sull'altro, in questa gerarchia di stanze che quando sono piccole non sono minori, sono solo più intime e raccolte, non poteva mancare una scala. Ponti la colloca in posizione baricentrica, apparentemente ne esalta la monumentalità, contraddicendo immediatamente questa retorica, facendola rigirare su se stessa e mostrandone l'intradosso, la "schiena", come sembra suggerire in un riferimento quasi erotico di un suo celebre scritto⁸.

Il caso di villa Planchart apre una finestra su una questione complessa sulla quale spesso la critica e la prassi architettonica sorvolano: il legame fra Arte e Architettura. In altre parole esiste nell'Uomo, e conseguentemente anche nell'Architettura, un anelito estetico innegabile, rinunciando al quale



G. Ponti, Villa Planchart, Caracas 1953-57. Vista della villa e dettagli dell'interno.



l'uomo decade. L'Architettura stessa, essendo anche prodotto visivo, cromatico, materico, non esula da queste istanze. E ancor meno può farlo l'architettura degli interni, dove la dimensione eletta della piccola scala richiede, proprio per il suo essere, il contatto diretto tra le terminazioni del progetto e la dimensione sensoriale umana.

In tal senso la figura di Gio Ponti e il caso emblematico della villa Planchart si pongono in posizione cruciale rispetto a questo eterno dibattito.

Torna alla mente un aneddoto che Gio Ponti racconta: è l'intervento di Dio a fronte di un certo scompiglio sorto fra gli Angeli, quando questi notano gli uomini fare strani oggetti, strane pitture. Dio li riconcilia con queste parole:

"L'Arte, Signori Angeli, è il miracolo degli uomini, è cosa che hanno creato gli uomini: è la cosa più bella, più eccelsa, è la cosa divina di loro, nella quale, e solo in essa, gli Uomini sono come Me: sono Creatori"⁹.

1 Tra i numerosi saggi scritti da Ponti sull'argomento si vedano i più significativi:

G. PONTI, *Il fattore "italianità" nelle nostre arti applicate moderne*, in "Domus", n. 35, 1930, pp. 33-34; G. PONTI, *Quale sarà la nostra casa domani?*, in "Domus", n. 49, 1932, p. 2; G. PONTI, *La casa all'italiana*, Ed. Domus, Milano 1933; G. PONTI, *Una villa alla pompeiana*, in "Domus", n. 79, 1934, pp. 16-19.

2 "Il bello è ciò che, senza concetto, è riconosciuto oggetto di un piacere necessario".

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, trad. it., *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997, p.215.

3 G. PONTI, *La casa all'italiana*, in: "Domus", n. 1, 1928.

4 G. PONTI, *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, 1957, p. 78.

5 "Il suo disegno [della casa] non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una "machine à habiter". Il cosiddetto "comfort" non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi. Codesto suo "comfort" è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell'invito che la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il conforto". G. PONTI, *La casa all'italiana... cit.* p. 7.

6 G. PONTI, *Una villa "fiorentina"*, in: "Domus" n. 303, Milano 1955.

7 T. BENTON, *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret 1920-1930*, Electa, Milano 2008, p. 9 e segg.

8 G. PONTI, *Amate l'architettura ...cit.*, p. 131 e segg.

9 Cit. in: V. VIGANÒ, "L'Arte" di Gio Ponti", in U. LA PIETRA, a cura di, *Gio Ponti, l'arte si innamora dell'industria*, Rizzoli, Milano 1995, introduzione senza indicazione di pagina.

Basilica di Santa Sofia di Costantinopoli, Istanbul 526 a. C.



Esiste un'*identità architettonica* e, più precisamente, un'*identità mediterranea*? A mio parere essa non solo esiste, ma è anche concretamente definibile.

L'identità di cui si parla è naturalmente un'identità "culturale": quella mediterranea nasce nella sfera della memoria, luogo di elezione del mito.

In architettura, l'identità consiste nel rapporto che si instaura tra forma costruita e ambiente, inteso sia come "ambiente naturale" (clima, suolo, geomorfologia ecc.) che come "ambiente culturale" (sistema delle conoscenze tradizionali), che comprende tutte le esperienze sedimentate nella memoria collettiva, gli aspetti sociali, religiosi, economici: tutto ciò, insomma, che concorre a definire una Tradizione.

Del concetto di Tradizione in architettura la definizione più intensa e poetica che io conosca l'ha data un piccolo ebreo estone emigrato in America, Louis Kahn: "E' ciò che l'uomo fa, ciò che scrive, la sua pittura, la sua musica, che resta indistruttibile. Le circostanze del loro farsi non sono che l'argilla da modellare ... Qualunque cosa accada nel corso contingente della sua vita, l'uomo lascia, come più prezioso residuo, una polvere d'oro che è l'essenza della sua natura. Questa polvere, se voi conoscete questa polvere, e credete in essa e non nelle circostanze, allora siete davvero in contatto con lo spirito della tradizione. Può darsi allora che si possa dire che la tradizione è ciò che vi dà i poteri dell'anticipazione, per cui sapete, quando create, che cosa resterà"¹.

Il legame tra conoscenze tradizionali e architettura è particolarmente forte nell'architettura spontanea, codificazione di un universo di norme derivate da un continuo processo di perfezionamento empirico: il modello o i modelli che ne risultano sono il frutto di molte persone nel corso di molte generazioni e della collaborazione tra chi costruisce e chi usa gli edifici.

Una forma che si nutre della storia, che raccoglie la memoria di un intero

popolo, con cambiamenti secolari tanto lenti e graduali da risultare impercettibili, deve necessariamente avere un forte carattere di atemporalità, non può essere legata a tendenze o mode passeggere: proprio come, a mio avviso, dovrebbe sempre essere per ogni vera, grande architettura. Di qui l'alta valenza didattica e l'interesse ad un'analisi attenta dell'architettura popolare spontanea.

Vediamo meglio di capire come: il metodo in questa fase è tutto.

La casa è il luogo, in cui meglio si riflette e si esprime la cultura di un popolo: perciò approfondiremo questo argomento, partendo, come abbiamo già detto, dall'architettura spontanea e ricordando che le forme del vernacolo non adottano mai un atteggiamento di dominio nei confronti degli elementi naturali, ma sono fatti per accogliere e modificare le forze della natura a vantaggio dell'uomo. E' per questo che rappresentano quasi sempre validi esempi di eco-compatibilità e sostenibilità ambientale.

Partiremo naturalmente da situazioni climatiche severe, estreme: dalla casa araba d'Egitto, una casa per climi aridi, dove l'impiego di materiali opportuni, durevoli e facilmente reperibili in loco, e l'applicazione dei principi di ventilazione naturale, modulazione della luce solare e uso attento dell'acqua, lungi dall'essere un arbitrario e gradevole diversivo, diventano condizioni essenziali di sopravvivenza. Esamineremo le abitazioni delle oasi del deserto occidentale, Kharga, Dakhla, Farafra, Baharya e Siwa, per passare poi alla casa nubiana e concludere infine con la lettura quanto mai stimolante delle abitazioni del Cairo medievale.

Ci accompagneranno idealmente in questo percorso, per lunghi tratti, Hassan Fathy e Ramses Wissa Wassef, due dei più importanti architetti egiziani del '900.

Nelle oasi occidentali, gli insediamenti presentano un tracciato non ortogonale, solo a volte dettato dall'orografia. L'impianto urbanistico è infatti anzitutto condizionato da esigenze climatiche. Alle strade strette e tortuose si alternano grandi corti aperte e giardini interni, vere e proprie riserve di frescura: l'aria fresca governa il piano della città. La costruzione di volumi a ponte sulle strade e tra le case, mediante solai denominati *sakaef*, genera pause d'ombra e di frescura e favorisce la formazione di zone di bassa e alta pressione, dando luogo al cosiddetto effetto Bernoulli.

Di notte, nel deserto, la temperatura si abbassa di 10-20° C. A sera, l'aria calda della corte comincia a salire e viene rimpiazzata dall'aria notturna raffreddata, che si accumula nella corte in strati laminari e si infila nelle

stanze che la circondano, rinfrescandole. Al mattino, l'aria della corte, ombreggiata dalle sue quattro pareti, e le stanze che la circondano si riscaldano lentamente e rimangono fresche fino a giorno inoltrato: la corte funziona come riserva d'aria fresca e l'aggregazione degli ambienti avviene, non a caso, intorno alla corte.

Se la casa nubiana è caratterizzata da volte a sezione parabolica, realizzate senza l'ausilio di centinature, le case del Cairo medievale, ed in particolare quelle di Al-Fustat, sono quasi sempre segnate da una decisa *deviazione* dell'asse di accesso (visibile peraltro già nelle antichissime case di Tell-El-Amarna, la capitale fondata da Akhenaton, XVIII dinastia, 1377-1345 a. C.): il percorso conduce ad una corte scoperta, su cui affaccia una loggia coperta, la *qàa*, sede dell'*ivan*, il luogo deputato allo stare seduti. Due pilastri di mattoni individuano tre aperture, di cui la centrale più vasta delle laterali, con alle spalle tre analoghi ambienti, quello centrale più alto degli altri: ecco una prima gerarchia volumetrica e spaziale. Sulle altre pareti sono allocati *ivanat* di varia ampiezza e profondità. Una fontana, alimentata da un canale che sembra scaturire da una parete o da una piccola grotta, occupa il centro della corte.

E' evidente che la *domus*, prima greca e poi romana, è stata, con gli esempi di Pompei ed Ercolano, il riferimento costante per lo sviluppo delle tipologie della casa della tradizione di Oriente come di Occidente: i concetti che abbiamo prima enucleato dalla casa araba delle oasi, si ritrovano puntualmente esaltati nelle tipiche dimore di Pompei, dalla casa di Menandro a quella delle Nozze d'argento, del Fauno, del Poeta tragico o del Centenario, stupendamente illustrate dai disegni dei "pensionnaires" dell'Accademia di Francia a Roma o dagli schizzi di Le Corbusier, densi e sintetici nel fissare sulla carta punti di vista, percorsi, gerarchie e misure spaziali. Intorno al X secolo, in zona urbana, si assiste al passaggio dalla *qàa* alla *durqàa*: la corte viene chiusa con una copertura in genere voltata, sferica. L'altezza di tale copertura deve essere molto maggiore di quella degli altri ambienti all'intorno, per permettere il meccanismo delle convenzioni per differenza di temperatura e di pressione tra la parte bassa e alta (è per questo motivo che la *durqàa* deve essere posta in zona centrale, circondata da altri ambienti, in modo da non avere pareti esterne direttamente esposte all'irraggiamento). Ma questa disposizione agevola anche l'illuminazione degli ambienti centrali. La luce piove dall'alto, da aperture poste alla base della cupola, che sembra, dal basso, alleggerita e come so-

spesa: un principio che, come vedremo, attraversa tutta la storia dell'architettura occidentale.

Le alte pareti della *durqàa* sono irrigidite da contrafforti, tra i quali si ricavano spazi per stare (*iwanat*) o per armadi a muro (*kunjās*), su cui si aprono spesso gallerie chiuse da pareti traforate, l'*harim*, che consentono alle donne di famiglia di assistere ai ricevimenti senza essere osservate.

L'arabo considera la sua casa una riproduzione in miniatura dell'intero universo: la corte è il contenitore del proprio privato pezzo di cielo, che si riflette nella fontana centrale.

L'unità minima è la stanza, che non è semplicemente un modulo ripetibile in pianta, ma è dotata di una sua volumetria. Il soggiorno, stanza per gli ospiti, è di norma più grande e più alto delle altre camere, per ottenere migliori condizioni di ventilazione, e uso sociale: ecco, in nuce, il meccanismo dello spazio a doppia o tripla altezza con affacci interni, che da queste prime basilari applicazioni giungerà poi a ben più complesse sperimentazioni spaziali, fino alle architetture di Brunelleschi e di Bramante, al Raumplan di Loos e, prima di lui, di Palladio: in architettura, come in natura, l'evoluzione non avviene mai nel vuoto, ma si innesta su solide radici.

Per catturare i flussi d'aria e favorire la ventilazione, si usano dispositivi detti *malcaf*, esposti verso nord, che aiutano la circolazione d'aria ed il raffreddamento all'interno della *durqàa*, con funzionamento analogo alle *wind towers* iraniane, oggi riproposte (sia pure con diversi materiali e tecnologie) in recenti realizzazioni di architettura eco-sostenibile ed a basso consumo di energia.

La tradizionale volta nubiana autoportante a sezione parabolica ricompare invece in avveniristici progetti, che sfruttano, con materiali e tecnologie sofisticate, principi antichi legati alla forma delle strutture (semplicemente compresse, con consumo minimo di preziosi profilati portanti) ed alle differenze di pressione (effetto camino), come in un recentissimo progetto di Philippe Samyn vincitore del concorso per la Stazione Vesuvio Est della linea Alta velocità Torino-Salerno.

Volte autoportanti e materiali poveri caratterizzano anche le Maisons Jaoul di Le Corbusier (1958). E ancora volte a botte, sia pure armate con tiranti precompressi non in vista, con campate di 33 metri di lunghezza per oltre 7 m. di larghezza, realizzano le coperture del Kimbell Art Museum di Louis Kahn a Fort Worth in Texas (1967-1972).

Al guscio di un granchio di mare, raccolto da Le Corbusier in riva all'Atlan-

Le Corbusier, Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp 1950-1955. Vista dell'interno.

Le Corbusier, Maison Jaoul, Neuilly-sur-Seine 1954-56.

L. Kahn, Kimbell Art Museum, North Worth, Texas 1967-72.



tico e tenuto per anni sul suo tavolo da lavoro, si dice invece ispirata la copertura di Ronchamp: ma la lama di luce, che, staccandola dal muro inferiore, non portante, ne rivela i pochi esili sostegni inferiori, su cui sembra miracolosamente galleggiare, ci riporta molto indietro, agli interni di S. Sofia di Costantinopoli. La copertura lievitante di Ronchamp è figlia dello spettacolo di luci, che anima S. Sofia: traforata alla base, la grande calotta sferica appare prodigiosamente leggera, come portata da fasci di luce diagonale.

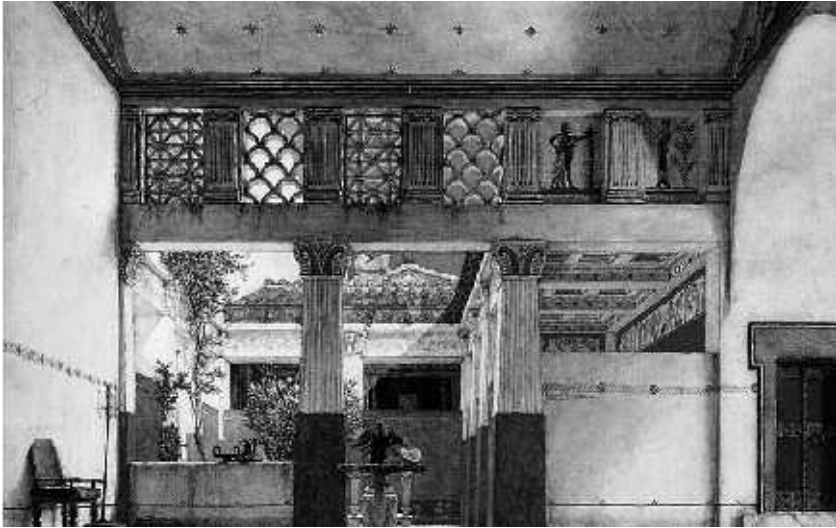
La configurazione di S. Sofia ha, a sua volta, radici più antiche, rintracciabili nel grande Tempio di Amun a Karnak, il cui sistema di montaggio è ben illustrato in un disegno di Joseph von Egle: il dislivello tra i piloni giganti delle navate centrali e quelli più bassi delle navate laterali è chiuso da lastre lapidee a trafori verticali, che regolano l'illuminazione e l'aerazione. Da quei trafori derivano i *claustra* della domus romana, ben illustrati da un quadro di Sir Lawrence Alma Tadema, *Interno della casa di Caio Marcio*, in cui la precisione filologica e documentaria è ben evidente nelle colonne con la zona bassa intonacata e dipinta di rosso (ovviamente pompeiano), secondo l'ultima moda imperante a Pompei, proprio prima dell'eruzione: schema di trattamento in tre parti del fusto della colonna, che si ritrova identico in una colonna interna della Banca Popolare di Verona, ultima opera di Carlo Scarpa, completata da Arrigo Rudi dopo la morte del maestro .

I claustra a base triangolare, che segnano fortemente i malcaf di Hassan Fathy a New Harraneya, sono straordinariamente identici ai claustra usati da Auguste Perret per chiudere le pareti del già citato Musée des Travaux Publics a Parigi (1925)). Trafori verticali regolano puntualmente aria e luce nella Sala Cortot, ancora di Perret, e negli stessi campanili (malcaf?) di Ronchamp.

Ma per graduare la luce di un'apertura, un altro trattamento è possibile: l'uso di una trama lignea fitta e sottile, in grado di modulare non solo l'illuminazione ma la stessa possibilità di veduta.

La *mashrabiya* araba è il dispositivo che consente di evitare l'abbagliamento e l'irraggiamento diretto degli spazi interni, ed inoltre di osservare dall'interno l'esterno senza essere visti.

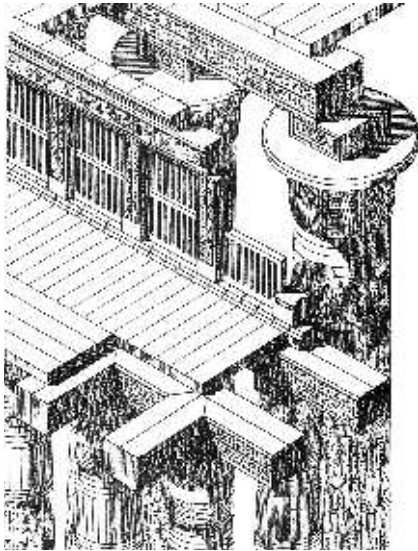
Sono in fondo mashrabiya le vetrate di Chartres, che introducono il colore come elemento simbolico. E ancora mashrabiya le vetrate protette da claustra in Notre-Dame de la Consolation a Le Raincy di Perret (1922-23).



Sir L. Alma Tadema, *Interno della casa di Caio Marcio*, 1910.

J. vom Egle, Sistema di montaggio del Tempio di Amun a Karnak

C. Scarpa, Banca Popolare di Verona, 1973-1978.



E *mashrabiya*s ancora le pareti traforate di una palestra polivalente di Mario Botta a Tenero in Svizzera o le vetrate istoriate di Frank L. Wright per la Robie House, che “proteggono” la privacy del sig. Robie, senza ricorrere a tende, come lui aveva espressamente richiesto.

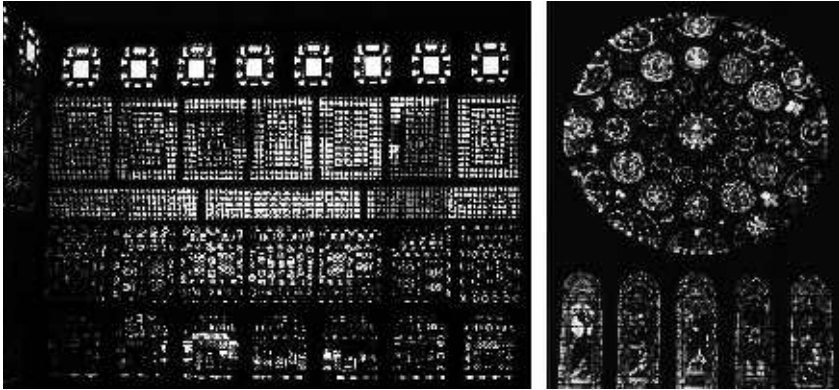
Fiskia e *salsabil* introducono infine il tema dell'acqua, centrale nella casa araba e anch'esso con precedenti antichi quanto illustri.

A Villa Adriana, oltre che nel Canopo, l'acqua è protagonista in due degli episodi principali dell'impianto scenografico del sito: l'edificio che chiude la Piazza d'Oro e il cosiddetto Teatro Marittimo.

Entrambi i modi di utilizzo dell'acqua negli esempi citati, a circondare il più intimo e privato rifugio dell'imperatore o ad arricchire le anse di una sala polilobata, inviando sulle volte i mobili bagliori della luce riflessa dalla superficie delle fontane, sono riproposti da Rogelio Sulmona nella sua Biblioteca di Bogotà e da Eero Saarinen nella straordinaria Cappella Kresge al MIT (1950-55).

L'acqua caratterizza infine anche la sistemazione esterna nel recente progetto di Meier per la Nuova Teca dell'Ara Pacis a Roma (2006), attraverso un percorso complesso, che va dal velo trasparente alla rumorosa lama verticale, al ruscello gorgogliante, agli spumeggianti zampilli terminali, in un crescendo di riflessi, suoni e colori, che attiva, la vista, il tatto, l'udito e perfino l'olfatto, colpito dagli umori sottili dispersi dagli zampilli: esempio perfetto di impiego di un materiale in tutte le sue possibili forme espressive.

1 R. DE FUSCO, C. LENZA, *Le nuove idee di architettura: storia della critica da Rogers a Jencks*, ETAS, Milano 1991, p. 55.

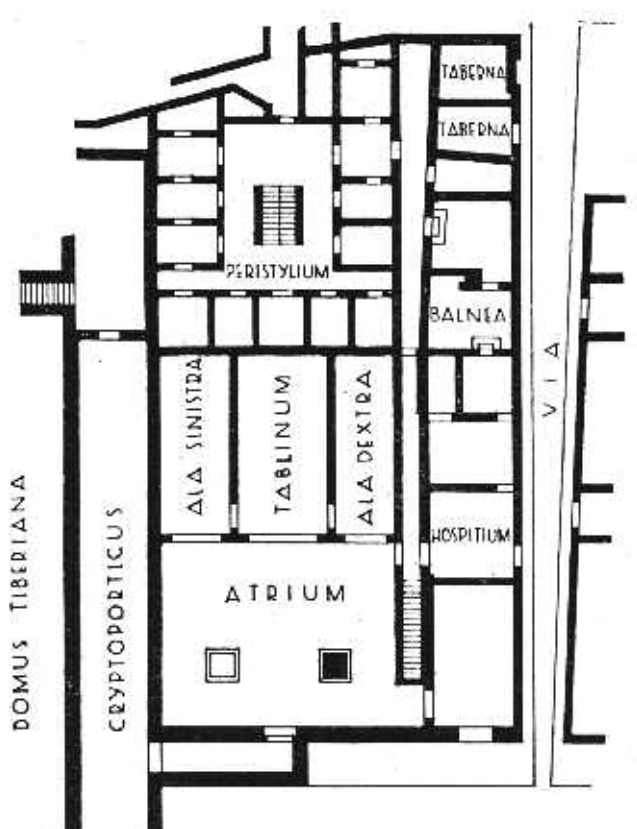


Dettaglio di una *mashrabiya* araba e vista di una delle vetrate della cattedrale Notre-Dame de Chartres.

A. Perret, Chiesa Notre-Dame de la Consolation, Le Raincy 1922-23.



Pianta della casa di Livia. Immagine tratta da E. A. Griffini.



INTERNO ARCHITETTONICO: ANTROPOMETRIA E PERCEZIONE

Clara Fiorillo

Università degli Studi di Napoli Federico II

67

Quando parliamo di interno architettonico il ragionamento ruota costantemente attorno a tre elementi: lo *spazio abitativo*, l'*arredo*, il *corpo umano*. La relazione tra questi elementi implica una riflessione sulla soggettività sia individuale che sociale e storica degli individui. Per l'architetto il concetto di soggettività, nel quale rientrano la ragione e l'immaginazione, va declinato, infatti, in due modi: come *soggettività* individuale, che fa ragionare sulle modalità di abitare lo spazio domestico secondo le mutevoli esigenze e la libertà espressiva di ogni singolo uomo, e come soggettività sociale e storica, che fa riflettere sulle "convenzioni" che regolano, nella composizione degli spazi dell'abitare, il rapporto tra i bisogni e i comportamenti di una comunità in una determinata epoca.

Il discorso sull'interno abitativo mette continuamente in tensione positiva e dialettica queste due dimensioni della soggettività. Si pensi, ad esempio, alla *domus*: la funzionalità e la bellezza di questo tipo architettonico erano concetti variabili in relazione alla soggettività dei diversi abitanti, nelle diverse epoche, di quegli spazi. All'interno di questo modello abitativo, nella ricchezza e nella varietà dello spazio interno, con il suo *atrium*, il *tablinum*, il *peristylum*, dobbiamo anche immaginare la condizione di vita degli schiavi e quella, con pochi diritti, delle donne. Se si guarda alla vita dei diversi soggetti, si potrà notare che il suo carattere distributivo e la chiusura al suo intorno spaziale erano vissuti da uomini, donne e schiavi in maniera assai differente. Nella *domus*, insomma, possiamo riconoscere una forma adeguata al piano esistenziale della società romana, giunta ad un determinato grado di sviluppo culturale e storico, ma dobbiamo riconoscere anche un piano contraddittorio di esistenza per alcuni suoi membri. La soggettività individuale, in questo senso, poteva non trovare la sua piena espressione nello spazio domestico, anche se la soggettività della classe aristocratica era portatrice di quel modello estetico dell'abitare.

Come si può notare, il concetto di soggettività è qualcosa che oscilla tra il *particolare* e l'*universale*, tra la singolarità e l'universalità del genere. Nel campo delle arti figurative, alcuni artisti che hanno rappresentato gli spazi interni, sono riusciti a rendere la tensione tra *singolarità* e *universalità* nell'intimità delle quattro pareti domestiche.

Comprendere il valore di un interno vuol dire osservare intensamente l'uomo nello spazio che lo circonda: questa posizione appartiene allo sguardo di Vermeer, ad esempio, con i suoi eventi quotidiani e le sue semplici figure: una domestica che versa il latte o una ragazza che scrive una lettera. Semir Zeki ha mostrato, secondo un'ottica neurologica, come le opere di Vermeer generino un senso di appagamento: la sua forza psicologica consiste proprio nell'essere riuscito a rappresentare, nella figura di una soggettività individuale, il sentimento universale di un interno domestico.

In Kersting, invece, c'è sempre una singola figura, un uomo alla scrivania, oppure una fanciulla allo specchio o mentre ricama. Questi soggetti sono sempre visti di spalle o di lato. Non devono essere i soli ad attirare l'attenzione: è l'ambiente che li circonda a dover parlare. Protagonista è anche l'interno architettonico: hanno pari dignità l'uomo e il suo spazio. L'ambiente è essenziale, ai limiti della nudità: contano soprattutto le luci naturali che filtrano dalle aperture o quelle artificiali prodotte da una lampada. Kersting raffigura il sentimento dell'interno, anzi, come ha notato Praz, il senso dell'*appartamento*. È evidente come, anche qui, l'internità oscilli tra dimensione individuale e sovraindividuale, dove l'universalità, forse, sta proprio in quel volgere le spalle, in quel mostrarsi "defilato", nel quale ognuno, tutti possono riconoscersi.

Nella discussione di questo Dottorato interviene, però, una specificazione che riguarda un ulteriore livello della "soggettività", quello legato alla *mediterraneità*. Qui il rapporto tra spazio, arredo e corpo subisce, di colpo, un ampliamento. I concetti subiscono una variazione, perché la stessa nozione di "spazio interno" si dilata in una idea di *interno* che contiene anche l'*esterno*: le case mediterranee con gli orti e i giardini, per intenderci.

Anche gli elementi di architettura subiscono nuove specificazioni: con la mediterraneità si affacciano le logge, i portici, i pergolati, il terrazzo, il solarium, le corti aperte, il patio. Il corpo umano percorre uno spazio "interno", lo spazio della propria intimità che si apre al sole, alla luce e alla natura. L'architettura mediterranea, nelle sue molteplici specificazioni ter-

J. Vermeer, *La lettera*, 1669, 43x38 cm, Dublino, National Gallery of Ireland.



G. F. Kersting, *Uomo che scrive presso la finestra*, 1811, Weimar, Schlossmuseum.



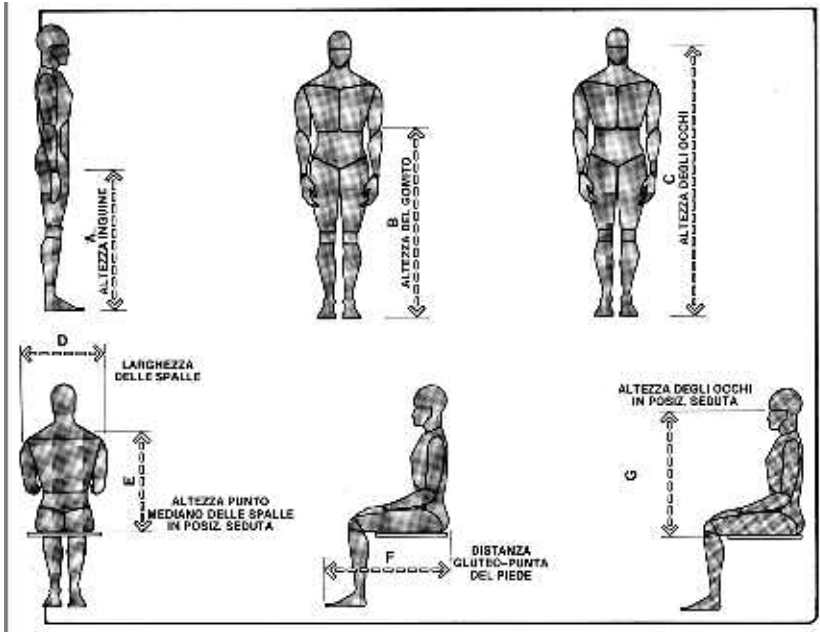
ritoriali, per cui sarebbe meglio dire le architetture mediterranee, nelle loro diversità, ma nella ricorrenza di uno stretto, fondativo rapporto tra l'interno e l'esterno, possono costituire un modello per il rinnovamento dell'architettura nel suo complesso.

Restando nel nostro territorio, vanno ricordati i fondamentali orientamenti offerti alla cultura architettonica italiana da Emilio Sereni, con il suo celebre *Storia del paesaggio agrario*. Egli ha messo in luce il grande valore che può assumere il disegno della natura nell'architettura. In un recente Convegno sull'opera di Sereni, molti studiosi hanno raccolto e vivificato le sue indicazioni. Geppino Cilento, in particolare, ha messo l'accento sul rinnovamento che la cultura del paesaggio agrario può produrre nello stesso progetto della cellula abitativa. L'ipotesi di Cilento è che i "tipi" dell'architettura mediterranea abbiano la forza di trasformare il volto della città e gli stessi comportamenti umani, le "soggettività", per usare i termini fin qui adottati, ma siano anche in grado di orientare la ricomposizione di una antica contraddizione: quella tra città e campagna. Lo stesso Sereni, del resto, aveva parlato di "*lineamenti duraturi*" del paesaggio mediterraneo e ad essi, con scrittura appassionata, con fiducia e poesia, aveva affidato il futuro volto del nostro territorio.

Ma una architettura capace di rinnovarsi sulle forme della mediterraneità vuole anche, come suo correlato, un "corpo mediterraneo", molto vicino, per storia e cultura, al "corpo aperto" descritto da Bachtin. Non a caso è stata la cultura popolare del meridione europeo, con la Commedia dell'Arte, nata proprio in Italia, a dare la massima espressione al concetto di "corpo aperto".

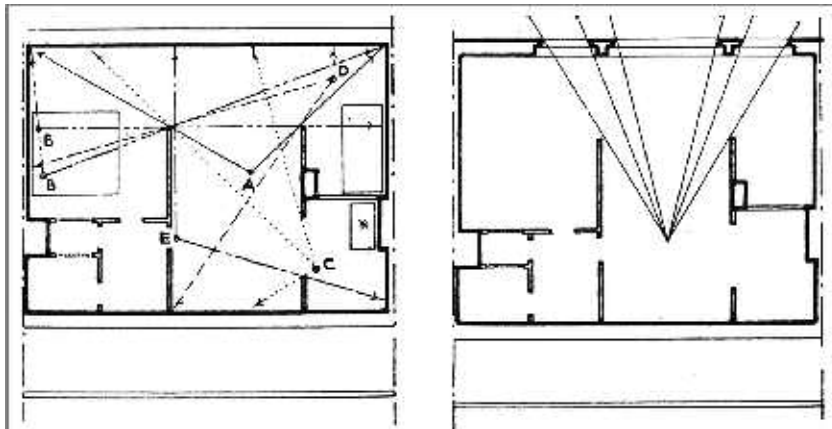
Bachtin ha descritto il corpo dell'antichità classica, i cui principi teorici e canoni figurativi hanno resistito, per lo più mascherati, travestiti, trasposti e riformulati, fino ai nostri giorni. Nella cultura attuale a questo corpo perfetto corrisponde un ambiente perfetto, perfettamente indipendenti l'uno dall'altro. Così anche il mondo della produzione degli oggetti obbedisce al canone che stabilisce, per ogni cosa, vivente o inanimata, la propria rigida "espressione".

Bachtin ha contrapposto a questo modo di intendere il corpo la concezione grottesca del corpo proveniente dalla cultura comica popolare. Qui il corpo umano è visto come una struttura aperta, irradiante nell'ambiente che lo circonda, perennemente nell'atto di dare e di ricevere dall'esterno. I segni che lo connotano si protendono verso l'esterno, sembrano voler superare



Schema antropometrico delle dimensioni strutturali del corpo umano.

A. Klein, metodo grafico: esempio di scorci da un ambiente all'altro.



i confini della sua materiale fisicità. Il profilo fisico è sempre, con una espressione cara a Rudofsky, un “corpo incompiuto”, perché costantemente in divenire. Questo corpo è disegnato dal movimento della vita; ecco perché continuamente deborda dai suoi confini materiali verso il successivo stadio del proprio ciclo vitale. Le sue specifiche caratteristiche sono l'*abbassamento*, “cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo” e la *porosità*, poiché è aperto al mondo, teso tra l'accogliere e il donare, pronto in ogni istante a modificarsi, superandosi. In questa concezione del corpo illustrata da Bachtin c'è una profonda verità: la rappresentazione della vera vita del corpo. Se questo è il carattere, l'“anima” di un “corpo mediterraneo” (si pensi alle culture contadine del sud del mondo) non bisogna però dimenticare che il corpo è anche *misura*. Anche la misura, in verità, come dimostrano i moderni studi di antropometria, è a suo modo dotata di una sorta di *soggettività*, nel senso che non si ragiona di un corpo “medio” e di un uomo “astratto”, ma del corpo di uomini di cui sono specificate le aree geografiche, le culture, il sesso, l'età... Anche qui si avverte una continua tensione tra *singolarità e universalità*.

L'antropometria insegna che c'è una base da cui partire per il progetto, da superare però un attimo dopo, perché le regole della percezione posseggono infinite sfumature che questa scienza non è in grado di registrare. Accanto alla misura corporea occorre introdurre, allora, il concetto di “intelligenza corporea”, di *metis*. Qui si apre il campo a tutti gli studi sulla percezione: dai raffinati pensieri filosofici (si pensi a Simmel), alle ricerche sulla psicologia della forma (si pensi ad Arnheim), alle ricerche scientifiche sul funzionamento del cervello (qui va citata almeno Rita Levi Montalcini). È impossibile qui documentare lo stato dell'arte di tali ricerche, ma qualche punto nodale può essere segnalato.

Va ricordato almeno Simmel, che ha contribuito a comprendere il rapporto, in termini di percezione, tra gesto umano e oggetto della quotidianità. Egli ha saputo osservare la *soggettività* nell'analisi degli oggetti di arte applicata. In un suggestivo saggio, *L'ansa del vaso*, questo antico e sempre nuovo oggetto della quotidianità, il vaso, viene sottoposto alla consueta vivisezione simmeliana, finché non rivela il nucleo della sua singolare forma estetica, in bilico tra il mondo reale e quello dell'arte: l'ansa. L'essere del vaso contemporaneamente nei due mondi della realtà e dell'arte “si esprime in modo decisivo nella sua ansa”, afferma Simmel. Per il filosofo,

l'ansa è l'emblema della dimensione estetica dell'oggetto d'uso quotidiano. Attraverso l'ansa del vaso egli riesce a sintetizzare quel processo di fusione tra mondo reale e mondo dell'arte che si verifica negli oggetti della quotidianità che abbiano valore estetico. Simmel introduce il motivo dello *strumento*: la mano è strumento dell'anima, la coppa è prolungamento e potenziamento della mano, dunque anche la coppa assurge a strumento dell'anima. Egli spiega, così, quella misteriosa forza vitale che talvolta ci lega alle cose, per la quale le cose parlano a noi o sanno parlare di noi.

È indispensabile anche il riferimento all'insegnamento di Arnheim, che ha dimostrato come percepire visivamente voglia dire pensare visivamente, come in ciò che si vede paradossalmente non tutto sia visibile e come gli oggetti posseggano una struttura nascosta. Gli studi sulla percezione umana offrono un punto di vista determinante nelle scelte progettuali di un interno. L'architetto può favorire determinate sensazioni spaziali ed effetti psicologici positivi attraverso la messa a punto di una opportuna composizione spaziale e la scelta mirata di particolari elementi di arredo. Una grande attenzione progettuale va rivolta, dunque, ai campi della visibilità, ossia alle sequenze spaziali, ai colori, all'illuminazione e alla relazione tra i diversi pesi formali. In questo senso, va ricordato anche un modello ormai "classico" di progettazione, quello di Klein, che racchiuse, in nuce, i problemi della misurazione del corpo e della percezione dello spazio, della particolarità e dell'universalità dell'abitare.

In definitiva, sia l'intreccio tra principi antropometrici e regole della percezione che quello tra architettura e filosofia si rivelano una base indispensabile per il rinnovamento del progetto dell'interno architettonico.

A. Libera, Villa Malaparte, Capri 1938-42. Vista dall'alto dell'abitazione.



UNA CASA TRA GRECO E SCIROCCO.
 ABITARE E PROGETTARE CON IL MEDITERRANEO

Claudio Gambardella

Seconda Università degli Studi di Napoli

“Il est l’impératif de se rappeler que l’histoire de la Méditerranée, à travers ses civilisations qui ont illuminé des terres et des cieux, était orientée toujours vers l’hospitalité et la partage. Ces deux valeurs ont donné à la Méditerranée l’architecture d’une demeure à plusieurs pavillons. En traversant les pavillons, de l’un à l’autre, nous nous retrouvons, dans une séance de chant, le même et l’autre réunis autour de l’olivier, symbole de l’hospitalité et du partage”¹. B. Mohammed.

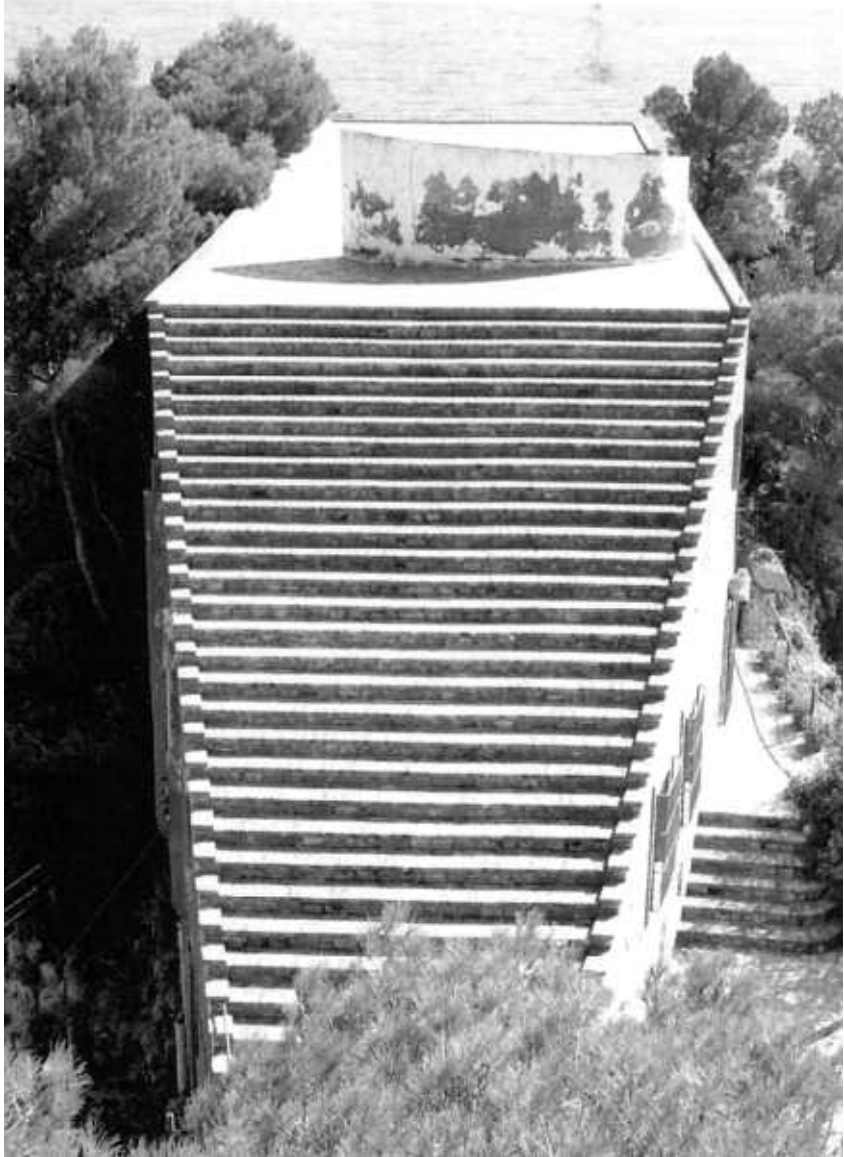
Casa Malaparte è spesso associata alle dispute sulla sua attribuzione. Un problema, questo, che oltre ad impegnare gli storici dell’architettura nelle questioni disciplinari, restituisce per tutti nuova importanza ad un aspetto fondamentale e antico del fare architettura, il rapporto tra progettista e committente. Riaffiora la figura del committente nella realizzazione architettonica contemporanea, come soggetto che non fa solo richieste (funzionali, economiche, estetiche) e non è soltanto un pagatore, ma è coinvolto nella costruzione di un’idea – con i mezzi che gli sono propri – al punto tale da determinare la rimodulazione del ruolo e dell’atteggiamento del progettista. La presenza di un committente, non neutro, introduce un utile contrappeso nella produzione dell’architettura d’oggi, ancora troppo spesso dominata dagli esercizi di stile delle archistar. Il lavoro di sintesi chiesto al progettista, “utilmente”, si complica allora quando si deve fare interprete delle Visioni di un committente, come dimostrano alcuni esempi paradigmatici – Peter Behrens e la AEG, ieri, Rem Koolhaas e Prada, oggi – anche quando il rapporto è conflittuale come tra Curzio Malaparte e Adalberto Libera. Malaparte misconosce Libera e, quindi, per dirla con Natoli, “non gli rende giustizia”². Lo stesso Libera rimuove questa esperienza, pur se Casa Malaparte è considerata da molti la sua opera più bella.

Per Kurt Erich Suckert – il nome originario di Curzio Malaparte, una delle firme più importanti del fascismo, e, probabilmente, del Novecento, secondo Piero Gobetti – l’autobiografismo, ispirandosi alla lezione di Céline

e Proust, è centrale nel suo lavoro di uomo di lettere e nella stessa costruzione di Casa Malaparte. Nello scritto dedicato alla sua casa e pubblicato postumo nel 1987, *Una casa tra greco e scirocco*, c'è un punto in cui scrive: "I problemi da risolvere non erano pochi, e non erano facili. A cominciare dall'orientamento poiché c'era da scegliere fra due venti, il greco e lo scirocco, che vi battono spesso. E io preferii affrontarli col gomito, per così dire, orientando la casa con gli angoli volti a tagliare i quattro punti cardinali"³. Greco e Scirocco, il primo che spira da Nord-Est verso Sud-Ovest, il secondo da Sud-Ovest verso Nord, sono due venti contrapposti del Mediterraneo come le forze che, da sempre, lo attraversano e come i personaggi che hanno dato origine a quest'opera realizzata "a quattro mani", Curzio Malaparte e Adalberto Libera.

Adalberto Libera, roveretano, era vissuto nell'ambiente culturale sorto attorno alla figura di Fortunato Depero, che in quegli anni era il "padre" putativo di giovani come Figini, Rava, Terragni e lo stesso Pollini: quelli del *Gruppo 7*, fondato nel 1926, di cui farà parte lo stesso Libera. Un principio fondamentale del gruppo, che poi si irradia anche nel lavoro di Libera, era la necessità, da una parte, di affermare la propria identità, ma, dall'altra, di rinunciare a una spiccata espressività per dare voce ad un linguaggio comune. Libera, grazie ad una solida formazione culturale e al suo operare a Roma, diede un contributo notevole a questi giovani che sentivano il bisogno di immettere aria fresca nella vecchia cultura architettonica italiana aprendo ai principi del Razionalismo. Un Razionalismo frutto di ibridazione, diremmo noi oggi, tra cultura architettonica Europea e quella italiana, contrassegnato da forme semplici, elementari, godibili, non eccessivamente soggette alla funzione, archetipiche; un movimento capace di legare le forme del passato alle nuove ricerche del movimento razionalista. Non si può non pensare, a questo proposito, a quanto scrive Ponti nel testo *La Casa all'italiana*, ove trovare "conforto" e non comfort. Qui scrive "[...] non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno, e non tralascia di usare né la pietra né gli intonaci né l'affresco; essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita"⁴. L'assenza di "complicazione" nel progetto di Libera non può non piacere a Gio Ponti, che, dalla sua distanza rispetto al Razionalismo puro, definirà le architetture di Libera "innocenti". Ma è il

A. Libera, Villa Malaparte, Capri 1938-42. Vista dell'abitazione.



tema della casa, dopo la criticata realizzazione del Palazzo dei Congressi a Roma iniziata nel 1938 che spinge Libera ad un cambiamento di rotta, a rappresentare l'occasione per l'incontro con Ponti. Con questi e Vaccaro scrisse nel 1943 un "manifesto" su come progettare l'abitazione, la "Carta per la Casa".

Casa Malaparte, come si è detto prima, è un lavoro a quattro mani, anche se i ruoli e responsabilità sono differenti. Certo i fatti, le cose scritte da Malaparte e la stessa autocensura di Libera su questo lavoro, dimostrerebbero il contrario. C'è però un elemento, in particolare, che indica la sottile e impervia interazione tra i due: la scalinata esterna, ciò che più di ogni altra cosa conferisce carattere a quest'opera. Un elemento che compare nella versione realizzata di Casa Malaparte, la terza. Quando è ormai irreparabile il dissidio tra i due si verifica la migliore "intesa" sulle scelte architettoniche finali. Si tratta di una soluzione – ben messa in luce da Franco Purini⁵ - per spiegare il graduale aggancio alla roccia, attraverso le diverse ipotesi, di quel volume che all'inizio sembrava solo poggiato sulla parte pianeggiante di Capo Massullo. Non è pensabile che lo stesso Malaparte e il buon muratore Amitrano potessero fare da soli, sentire così profondamente il senso delle proporzioni e realizzare un'opera tanto misurata e armonica senza l'apporto di un architetto come Libera. La scelta di realizzare la scala rastremata verso il basso rispondeva anche al bisogno di voler dialogare armonicamente con la natura.

Uno schizzo di Malaparte, accompagnato da una lettera indirizzata al fidatissimo Amitrano, descrive nei dettagli la sezione della villa, con le diverse destinazioni d'uso e, soprattutto, la scalinata. L'intervento è pensato come variante della seconda versione del progetto. Inoltre, Malaparte, spedito al confino da Mussolini a Lipari, scopre la bellissima Chiesa dell'Annunziata. Un basamento pieno scolpito in alto da una scalinata in pietra si protende verso il basso lasciandosi stringere ai lati da due stradine. Questi sono due indizi che lascerebbero supporre la completa libertà di decisione di Malaparte. Ma così non è perché questa soluzione e ancor di più quella realizzata rientrano pienamente in uno dei "temi" della poetica di Adalberto Libera, come si scorge nella Scuola elementare di Trento "Raffaello Sanzio" (1931-34)⁶. Qui si vede, in *nuce*, l'uso che Libera fa della "pianta in proiezione prospettica" - come scrive lo storico dell'architettura Giorgio Ciucci - che modella un solido a base trapezoidale aperto a ventaglio⁷, riscontrabile nell'Auditorium di Roma, in una parte minima del progetto di Arco simbolico



all'E-42 di Roma (1937-40), nella casa di Capri e, successivamente, nel Mausoleo Atatürk, ad Ankara, con l'impianto planimetrico allungato a trapezio; progetto del 1942, perciò successivo a Casa Malaparte.

Si tralascia l'intero percorso umano e progettuale (tre ipotesi, dalla prima, firmata da Libera senza che lui conoscesse il luogo, alla versione finale) che ha portato alla realizzazione di quest'opera, perché ben studiato in svariate pubblicazioni⁸. Ciò che però interessa è mettere in evidenza come ci sia stato, nonostante il rapporto difficile tra i due soggetti, un travaso di sollecitazioni, di idee, di emozioni, forse inconsapevole, che ha prodotto un'architettura straordinaria e modernissima. Sempre Natoli scrive che "il conflitto favorisce l'emergere della diversità [e] non è contraddittorio rispetto al riconoscimento anzi è un modo per conoscersi"⁹. E poi aggiunge che "[...] la concordia passa attraverso il conflitto come la sua più alta soluzione"¹⁰. Ora si potrebbe dire che se non c'è stata "concordia" sul piano psicologico, si è avuta una "più alta soluzione" al conflitto portata ad un livello più elevato e duraturo, quello estetico.

Un altro punto singolare riguarda la riflessione condotta da Malaparte, su quest'opera e su se stesso. E attiene al ruolo, per certi aspetti inedito, da lui assunto come altro polo della dinamica progettuale di questa casa. In un suo scritto, che sancisce definitivamente il misconoscimento di Libera, rivela il suo atteggiamento interiore rispetto alla genesi della sua casa, fondato sull'esperienza autobiografica: un seme nuovo nella più ampia ridefinizione di cosa debba essere il progetto di architettura. "Il giorno che io mi sono messo a costruire una casa non credevo che avrei disegnato un ritratto di me stesso. Il migliore di quanti io non abbia disegnati finora in letteratura. [...] non posso dire che i miei libri diano di me un ritratto essenziale, nudo, senza ornamenti, quel ritratto che ogni scrittore idealmente si prefigge di sé. Uno scrittore dipinge sempre se stesso, in un certo senso, anche quando descrive un oggetto, un albero, un animale, una pietra. [...] Ma non mi era mai avvenuto di mostrare quale io sono, come quando mi sono provato a costruire una casa"¹¹. È un brano ma è anche un "progetto", perché i materiali, la scelta del luogo, la forma, lo spazio, il volume sono parole dell'architettura che discendono non solo da una scienza, ma da una coscienza e da un rapporto intimo con il luogo e con se stessi. La casa, per dirla con Gadamer, è "specchio dell'anima" e può essere una chiave per aprire gli spazi più segreti della persona; può dire in che direzione un individuo sta andando e in che direzione non deve andare. La casa – come processo creativo - diventa perciò maestra di vita.

1 B. MOHAMMED, "Postface. La Méditerranée : pluralité culturelle et destin commun", in D. BENDO-SOUPOU, a cura di, *La nouvelle Méditerranée. Conflits et coexistence pacifique*, L'Harmattan Italia, Torino 2009, p. 421.

2 S. NATOLI, *La mia filosofia. Forme del mondo e saggezza del vivere*, Edizioni ETS, Pisa 2007, p. 116.

3 C. MALAPARTE, *Il Mattino del sabato*, Napoli, 20 giugno 1987, p. 14.

4 G. PONTI, *La casa all'italiana*, in "Domus", n. 1, 1928, p. 7.

5 F. PURINI, L. SACCHI, *Dal futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana*, Skira, Milano 2002.

6 Un corpo di fabbrica basso a base rettangolare, che definisce uno dei due lati di una corte aperta con una leggera curvatura, termina con una "coda": un altro volume a base quasi triangolare, che si insinua tra un edificio esistente e un altro corpo della scuola, per assolvere complessivamente un'azione di dolce contenimento.

7 G. CIUCCI, "Lo stile di Libera", in AA. VV., *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 2001.

8 Oltre al libro già citato, si ricordano anche altre pubblicazioni:

M. TALAMONA, *Casa Malaparte*, Clup, Milano 1990; M. McDONOUGH, *House like me*, Clarkson Potter/Publishers, New York 1999; G. PETTENA, *Casa Malaparte. Capri*, Le Lettere, Firenze 1999; M. FERRARI, *Adalberto Libera Casa Malaparte a Capri. 1938 - 1942*, Ilios, Bari 2010.

9 S. NATOLI, *op. cit.*, p.63.

10 *Ibidem*.

11 C. MALAPARTE, *op. cit.*, p. 14.

A. Bossi, schizzo dell'opera di A. Maillol, *La Méditerranée*.



A PROPOSITO DELLO "SPAZIO" MEDITERRANEO:
PROBLEMI E PROSPETTIVE

Fabrizio Lomonaco

Università degli Studi di Napoli Federico II

83

Non credo che serva ancora ritornare a riflettere sull'attualità del tema "Mediterraneo" e tentare di giustificarne il senso con comparazioni o analisi di carattere pseudosociologico. Il "Mediterraneo", si sa, è un argomento di moda culturale, di quella più disinibita che nasce e alimenta le più scaltrite procedure di comunicazione di massa. Che fare? Da un lato, prenderne atto e riconoscere dal punto di vista storico le ragioni di un *fenomeno* del nostro tempo, andando criticamente a comprendere i bisogni insoddisfatti, le attese e le assenze, i programmi culturali e politici riconoscibili alle sue spalle; dall'altro perseguire quello stile dell'*inattuale*. Un'*inattualità* - si badi bene - che non vuole essere, e non è stato, austero distacco dall'ordinario, teso a circoscrivere un'esoterica e aristocratica meditazione, ma il tentativo di proporre un'attenta analisi del presente storico lontano dalle sempre più inadeguate tipologie della tradizione culturale e aprire uno spazio di discussione sulla crisi epistemologica degli statuti tradizionali del sapere. Uno spunto di riflessione credo lo offra la distinzione e, insieme, l'intreccio di etica, politica e religione entro cui è passato un gran momento della modernità, finora identificatosi con la sola cultura europea e, perciò, incapace di accedere alla comprensione di un'*altra* storia, la storia di *altri* popoli mediterranei che il processo di modernizzazione hanno importato, spesso con la forza, senza potervi liberamente partecipare. E' stata un'amarissima vendetta della storia quella di trasmettere la civiltà di alcuni popoli solo alla fine di devastanti conflitti sociali e politici (mi riferisco, naturalmente alle guerre nei Balcani, in terra d'Israele, in Algeria e in Libano). Testimonianze di *rovine*, verrebbe da dire e da pensare con umanissima sensibilità critico-storiografica per la storia dei vinti, secondo una *tipologia*, in questo caso assai proficua, che ha le sue note origini nella storiografia dell'Italia dell'Ottocento. Quindi *etica*, *religione* e *politica* nelle indagini che seguono e che coinvolgono esperienze plurali maturate tra i secoli XIX e XX, dal modello britannico a quello americano, dall'orientalismo francese a quello ita-

liano con motivi di interesse estesi alla storiografia filologica e alla riflessione contemporanea sull'antropologia filosofica e la storiografia politica: nuove prospettive di incontri tra culture del Mediterraneo per infuturare il passato e avviare quell'auspicato processo di rinnovamento degli statuti del sapere, reso sempre più urgente dalla comprensione della nostra storia *inattuale*.

Quando una ventina d'anni fa, Fulvio Tessitore, dopo una non breve meditazione, decise di dar vita al nuovo progetto culturale con la fondazione di una rivista intitolata "Civiltà del Mediterraneo", lo scopo fu quello di costituire uno spazio di riferimento e di incontro, di raccolta e di coordinamento delle ricerche sulla questione *mare nostrum*, senza pretendere egemonie, senza coltivare primati o imporre interpretazioni. Eppure, il carattere distintivo dell'impresa, che sta nella libertà delle idee e nel rispetto della loro diversità, non ha mai implicato la rinuncia alla costruzione di una linea, alla proposta di una lettura e di una ragionata scelta di metodo fatta non *a priori* ma dentro le cose indagate.

L'avvertita necessità di un nuovo spazio culturale è stata, innanzitutto, la coerente risposta alla crisi epistemologica degli statuti tradizionali della storiografia e della ricerca filosofica. La costatazione dell'insufficiente modello di "filosofia della storia", nonché il radicale congedo dall'ontologia tradizionale attestano l'avvio di quel moderno processo di risoluzione della filosofia nei "saperi positivi", esito di un'altra sua rinnovata meditazione teorica e storiografica che richiede connessioni e interazioni senza alcuna concessione alle astratte tipologie, a filosofemi gergali o a inutili *clamores* dell'ultima moda. E parlare di "Mediterraneo" nel 1990 non era certo di moda così come positivamente *inattuale* era quella riuscita alleanza di interventi pubblici e privati composto da attori di eccellenza, le Università italiane e l'imprenditoria campana e no, che hanno dato vita alla società consortile con iniziative assai feconde: pubblicazioni come la rivista semestrale, i "Quaderni" e gli "Atti" dei seminari anacapresi con borse di studio per giovani ricercatori, le "Giornate del Mediterraneo" con mostre e musei. Un lavoro intenso e perseguito con tenacia che ha prestato ascolto a tutte le voci, convinto della rilevante funzione di riequilibrio svolta dalla civiltà del Mediterraneo nell'Europa di oggi bisognosa dopo le necessarie "geometrie" di Maastricht di riequilibrare verso la sua sponda marina meridionale il baricentro politico e culturale finora spostato a Nord/Est: "L'Europa unita (forse non più solo nelle speranze), il crollo dei muri e di cortine vergognose

determineranno certamente un vasto movimento da Occidente a Oriente [...]. Ebbene, ciò restituisce ai popoli, alle città, alle civiltà del Mediterraneo un nuovo ruolo, pur sempre all'insegna dell'antica vocazione di incontri e scontri tra popoli e culture. Il Mediterraneo è destinato a tornare ad essere un centro, e, forse, il centro del rapporto Nord-Sud, modo nuovo di scrivere quella storia universale che tutta si giocava nel rapporto tra Oriente e Occidente, almeno nelle sue classiche formulazioni ottocentesche. Il rapporto Nord-Sud è riscritto, oggi, in termini non più e non tanto geografici e fisici ma socio-culturali, dalle imponenti e fin drammatiche convulsioni di scambi e accostamenti, ma anche di allontanamenti e chiusure della nostra situazione vitale nella rinnovata condizione della dialettica della storia: dialettica di contraddizioni, non di conciliazioni, sempre". La rappresentazione di un così articolato scenario e del suo progressivo formarsi costituisce un'efficace introduzione al lavoro da riprendere e da fare. La rivista dovrà necessariamente ampliare il raggio degli interessi della prima serie, innovandone, senza tradirlo, il progetto originario. Se appare, infatti, indispensabile favorire l'esame dei problemi che, per tradizione e rinnovata sensibilità politico-culturale, si originano e si legano al Mediterraneo su questo o quel profilo della sua multiforme e complessa civiltà, occorre anche investigare tutto ciò che dal Mediterraneo e da Napoli, città di emarginazione ma di indiscussa vocazione al dialogo, si proietta verso l'interno (in accordo con il significato latino di *mediterraneus*, "radicato nella terra"), unendo in un'unità estesa di spazio lingue, culture e realtà socio-economiche radicalmente diverse in un mondo che si racconta "globale" e prospetta lo sviluppo fuori delle vecchie frontiere. Proprio le Università italiane del Mediterraneo che hanno costruito il mondo come spazio di pensiero devono favorire le condizioni di un dialogo entro e oltre la politica attuale tra sensibilità e valori differenziati. Dinanzi alle fratture che lo dividono, ai conflitti che lo lacerano (in Palestina e in Libano, in Algeria, in ex-Jugoslavia e in Turchia), il *mare nostrum*, sostenuto dai contributi della politica e della cultura da rinnovare in un progetto comune, si deve proporre come vasto spazio di movimento di popoli che uniscono e dividono le regioni del *mare nostrum*. E' un intreccio di temi e di questioni che dovranno essere affrontati per portare a compimento un altro antico e importante progetto della Società consortile, quello della *Storia del bacino del Mediterraneo (1945-2000)* da costruire sui grandi temi dell'aggiornato dibattito politico e culturale: la crescita demografica, le forme di migrazioni e il nuovo diritto di

cittadinanza nelle società multietniche; le modifiche dell'ambiente e i modelli economici di sviluppo (fonti energetiche e risorse idriche); paesaggi e condizioni ambientali tra nuove attività edilizie, insediamenti produttivi e infrastrutture turistiche; le forme di organizzazione e di partecipazione alla vita civile e le strategie politico-militari; le dinamiche del rapporto tra religione, politica e morale in relazione ai diversi monoteismi dentro cui passano vari profili della modernità (il rispetto della vita e della giustizia, la dignità dell'uomo) anche quelli complicati e laceranti del fondamentalismo e del terrorismo (mai *tout-court* assimilabili con equivoco brutale al mondo islamico), dello "scontro di civiltà", dello sviluppo dell'"identità" e dell'integrazione tanto europea quanto mediterranea, entrambe fondate sulla differenza e la pluralità delle posizioni. Si tratta di considerare le potenzialità della questione identità come *identificazione* in quanto processo che implica pluralismo e dialogo e ridefinisce la filosofia quale interrelazione contro lo "scontro di civiltà". Il che impegna ad aggiornare la polemica di Otto-Novecento sull'orientalismo (Said e Malik) dinanzi alla documentata sollecitazione a non trascurare la complessa civiltà del mondo islamico, sensibile alla valorizzazione delle scienze sociali, indirettamente perseguita dalla riflessione sulle relazioni tra politica e religione, giunta a riconoscere le conseguenze del monoteismo nel primato della *legge*. La meditazione sui diritti civili particolari, che non coinvolge le ragioni di dissenso su Dio, i misteri e i sacramenti, attinge ai moderni livelli di globalizzazione indotti dall'interculturalismo e dal multiculturalismo contro ogni esclusivismo tipologizzante. Nasce da qui la possibilità di un dialogo che non cancelli le differenze ma le valorizzi in quanto fonte di una possibile unità nuova, fatta di parti coesistenti diverse nella loro specificità e ognuna indispensabile per rendere effettivo il senso critico dell'altro, presupposto del nostro io. Il che consente anche di capire che l'interrogativo su dove comincia e dove finisce l'Europa non è mai solo una questione geografica o un tema di analisi economica, giacché implica l'assunzione di un modello di coesistenza non dato ma conquistato e formato ogni giorno.

La relazione euromediterranea è una risorsa e una potenzialità, costruzione di una porta da cui penetrano i popoli dell'Asia mediana, come i Curdi, ma anche dal Sud dell'Asia come le Filippine, dal continente africano con la componente arabofona e con quella delle lingue dell'Africa negra. In tale confluire passa il futuro dell'area mediterranea, operando tra diversità e conflitti, ricerca e scambi, traffici e conoscenza di cui nessuno può assu-

mere la leadership. Contro il simulacro dell'omogeneità e dell'uniformità devono prevalere la varietà e le distinzioni. In anni di crisi internazionali e dopo una lunga fase di indifferenza, l'Europa alla luce dell'accordo di partenariato (1995) con i "dodici di Barcellona" (Marocco, Algeria e Tunisia, Egitto Giordania, Libano e Siria, Turchia, Malta e Cipro, Israele e i territori autonomi palestinesi) si è riscoperta mediterranea. Con un mosaico di popoli e di lingue, di tradizioni e religioni i vari Mezzogiorno hanno orientato verso Sud il centro della politica estera del nostro continente, facendo del *mare nostrum* il laboratorio in cui vengono messe alla prova nuove soluzioni alle questioni delle società odierne, multietniche, multirazziali e multireligiose come ricchezza ed esperienza del contatto e del dialogo fra le culture. Riconosciuta l'identità mediterranea dell'Europa, occorre tradurla in azione politica che deve favorire tutte le condizioni, peraltro non assenti, di un rilancio del dialogo interculturale che è l'altra faccia della sicurezza, l'arma di pace nella lotta al terrorismo; un dialogo tra le culture e le civiltà ricche di diversità non violenta, di pace e di libertà tra tutti i popoli che nel Mediterraneo si bagnano a partire dalla faticosa e ostacolata rinascita di una classe dirigente laica in Algeria e dalle nuove relazioni tra arabi e israeliani. Per tutto ciò l'Europa ha bisogno di recuperare la centralità del Mediterraneo, perché in esso sono le sue radici e i suoi problemi aperti: l'integrazione dei Balcani, la minaccia del terrorismo globale, l'intensificazione dei rapporti con il mondo arabo moderato che incomincia a valutare criticamente il destino imperiale dell'America (di Bush) e guarda con interesse alle politiche occidentali. L'integrazione dell'economia europea con quella dei paesi arabi è una sfida e, insieme, la chiave per la pace e la sicurezza del Sud-Mediterraneo. Dalle ricerche e dagli studi nei paesi arabi parte una nuova politica per il futuro, fatta di ripensate scelte economiche e, soprattutto, di rinnovate alleanze strategiche che puntano alla "sicurezza regionale" attraverso una riconosciuta centralità delle funzioni culturali e politiche dell'Unione europea, privilegiata fonte di comunicazione tra i paesi mediterranei e il mondo asiatico (Cina e India, innanzitutto) e oceanico (Australia e Nuova Zelanda). Continente "liquido", memoria della nostra civiltà, ricchissimo mosaico di culture, spazio di viaggi e di incontri, centro di creazione artistica e artigiana, il Mediterraneo è fonte "tragica" di ispirazione.

A. Aalto, Libreria universitaria, Helsinki 1966-69.



LA PIAZZA INTERNA NELL'ARCHITETTURA DI ALVAR AALTO TRA RIFERIMENTI CLASSICI E MITO DEL MEDITERRANEO

Titti Rinaldi

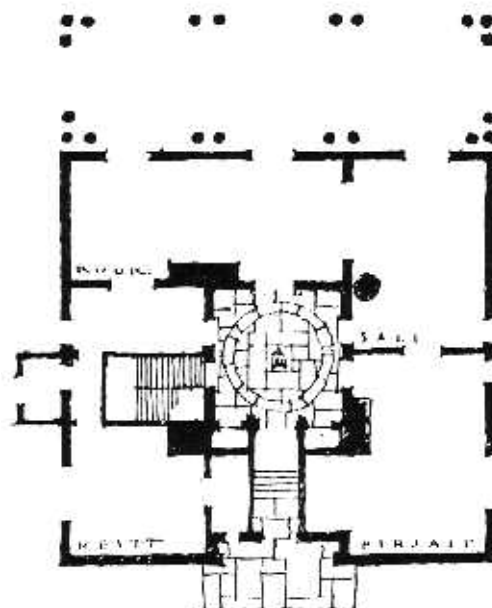
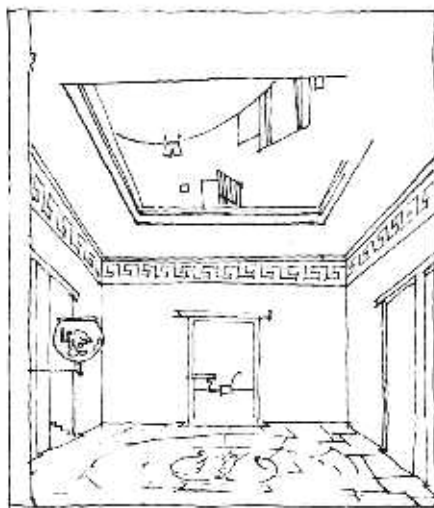
Università degli Studi di Napoli Federico II

89

All'inizio del Novecento si diffonde nei paesi scandinavi il movimento ormai noto come Moderno Classicismo¹, si tratta di una opposizione al regionalismo a favore di ideali ritenuti universali, non quindi un ritorno al passato ma una interpretazione di principi atemporali che fanno da preludio alla corrente funzionalista. L'Italia diventa meta fissa dei giovani nordici che restano affascinati non solo dall'architettura aulica e monumentale ma anche da quella minore ed anonima e più in generale dalla caratteristica atmosfera dei luoghi. E' in questo particolare clima che avviene la formazione di Alvar Aalto per il quale restano costanti, nel tempo, la scelta di fondere tradizione ed innovazione, storia e contemporaneità e il riferimento a modelli architettonici dell'antichità convinto, come è, che "i nostri antenati continueranno ad essere i nostri maestri"². La realtà scoperta e le impressioni ricevute durante il viaggio che compie negli anni venti restano nella fantasia e nella memoria del Maestro finlandese e continueranno a riaffiorare nel suo lavoro pur con aspetti formali diversi, più riconoscibili ad inizio carriera, più allusivi negli anni della maturità. Al rientro del suo *Grand Tour* progetta la Vainola, casa ad *atrium* per il fratello, chiara reinterpretazione della abitazione mediterranea adattata al clima finlandese. Il progetto viene descritto in un testo dal titolo *Dalla soglia al cuore della casa* che è, a sua volta, illustrato dalla quattrocentesca *Annunciazione* del Beato Angelico ritenuta da Aalto l'esempio ideale dell'entrare in una stanza. Nello scritto sono affrontate le tematiche inerenti il tema della soglia, la relazione tra interno ed esterno, la possibilità di creare interni a cielo aperto e viceversa esterni virtuali. Centro della composizione architettonica è l'atrio coperto, un interno che allude ad un esterno in cui tutti gli elementi con funzione pratica, dalle scale al guardaroba, vengono incassati così da non intaccare la forma pura del cubo. Lo spazio è compatto, regolato da assialità e simmetria, da una costante alternanza di pieni e vuoti e dalla continuità garantita dall'uso di una decorazione che lega i diversi margini verticali. Anche

gli unici arredi che si intravedono sul fondo, attraverso un varco, sono un evidente rimando al mondo classico. A questo ambiente severo e dal pavimento decorato fa da contrappunto la *leggerezza* del livello superiore caratterizzato dalla presenza di una corda con i panni stesi ad asciugare, “pezzo di vicolo napoletano nel cuore di una casa finlandese”³. Aalto crea uno spazio che è “metafora dello spazio esterno sotto il tetto della casa. E’ parente all’atrio della *domus* pompeiana che in verità aveva per tetto il cielo”⁴. Analoghe scelte progettuali, ma gli aspetti formali sono decisamente diversi, si riscontrano nell’edificio della *Rautatalo* ad Helsinki, sede di una società di commercio del ferro realizzata negli anni cinquanta. Il prospetto, rivestito in rame, riprende i ritmi del vicino edificio progettato da Eliel Saarinen trenta anni prima, l’interno è caratterizzato da una corte sollevata di un piano rispetto al livello stradale, spazio coperto definito da equilibrio e proporzione. Anche in questo caso tutti gli elementi di servizio vengono pensati per non rompere l’armonia dell’ambiente, le scale sono al di fuori della corte e le porte dei livelli superiori vengono posizionate così da non essere visibili. A questa *piazza* si giunge in maniera graduale attraverso un percorso dinamico in continua variazione, infatti ad un primo gradino che segna il passaggio dal marciapiede all’edificio segue una zona filtro tra interno ed esterno e solo in un secondo momento si giunge all’ingresso vero e proprio che è arretrato rispetto al filo del prospetto. Di seguito una rampa di scale conduce allo spazio centrale che è possibile già intravedere durante la risalita attraverso la vetrata che ne delimita l’accesso. In corrispondenza del primo tratto della scala l’ascesa è inoltre accompagnata da una variazione del soffitto che sembra guidare il visitatore verso l’interno. La totale visione della *piazza* si ha però solo una volta realmente entrati, prima infatti è resa volutamente solo parziale con lo sporgere del camminamento superiore aggettante, è così possibile percepire subito la luminosità diffusa proveniente dall’alto ma non il modo in cui la luce viene modulata. Aalto usa per questo spazio gli stessi lucernari circolari già sperimentati nella biblioteca di Viipuri, sorta di *bolle luminose* che bucano il soffitto per l’intera superficie, decentrate in senso longitudinale rispetto all’ambiente sottostante sono progettate in modo tale che la luce non entri mai in maniera diretta ma riflessa. Questo dispositivo luminoso è usato dal Maestro in molti lavori, come elemento singolo così da focalizzare l’attenzione su un punto ben preciso, come serie iterata lungo un asse così da accentuare il senso del percorso o, come in questo progetto, come in-

A. Aalto, Casa ad *atrium*, progetto non realizzato.



sieme di elementi disposti sulla intera superficie del margine così da realizzare una illuminazione uniforme e da sottolineare la staticità dello spazio su cui incide. L'ambiente, rettangolare e chiuso verso l'esterno, ha più vani di accesso, i principali sono disposti lungo i lati corti così da privilegiare una precisa vista prospettica. Interamente rivestito in travertino, lo spazio che nel progetto originario presentava cinque livelli di gallerie è in realtà caratterizzato dalla presenza di due soli percorsi aerei. La balaustra dei camminamenti è volutamente più alta del necessario così da esaltare il senso di orizzontalità, l'arretramento del percorso superiore rispetto a quello inferiore evita inoltre che si creino ampie zone d'ombra e contemporaneamente enfatizza il senso di espansione verso l'alto dovuto alla presenza dei lucernari. Aalto è particolarmente sensibile alle tematiche inerenti l'illuminazione e spesso ricorre alla luce zenitale, in questa opera inoltre dispone delle lampade al di sopra dei tagli circolari così da assicurare, in qualsiasi momento della giornata, la provenienza della luce dalla stessa fonte. La trasposizione della *piazza* all'interno è particolarmente gradita agli abitanti delle città nordiche poiché questi spazi consentono la convivialità e la possibilità di incontro anche durante i lunghi periodi di freddo. L'ambiente nello specifico, destinato ad una caffetteria e a galleria commerciale, è trattato come vero e proprio esterno come dimostrano anche la presenza di una vasca d'acqua e del verde rampicante, uno spazio che pur introverso non risulta opprimente ma accogliente e si rivela esempio di applicazione della scala umana nell'architettura. La *Rautatalo* risente anche dell'influenza del lavoro di Erik Gunnar Asplund, architetto svedese che è a sua volta suggestionato dal mondo classico e mediterraneo, infatti in un suo schizzo iniziale della sala per il cinema *Skandia* il margine superiore, poi trasformato in una surreale volta blu, presenta gli stessi tagli circolari poi riscontrabili nella produzione del Maestro finlandese. Diverse quindi le elaborazioni progettuali ma identici i riferimenti. Il tema della *piazza* resta una costante nel lavoro di Aalto che nelle descrizioni dei progetti in cui la inserisce usa, non a caso, il termine in italiano sottolineandone così chiaramente la provenienza. Negli stessi anni della *Rautatalo* viene realizzato l'Istituto per le pensioni popolari. L'edificio, la cui forma deriva dalla posizione e dimensione del lotto su cui è posizionato, è molto più piccolo rispetto al progetto originario e, al di là dei canonici spazi destinati ad ufficio, presenta una interessante sala centrale, perno cui ruota intorno la totale composizione architettonica. L'interno si manifesta all'esterno grazie



A. Aalto, Centro commerciale Rautatalo, Helsinki 1953-55.

A. Aalto, Istituto finlandese per le pensioni popolari, Helsinki 1952-56.



ai lucernari ben riconoscibili anche da lontano che dichiarano immediatamente la presenza di un particolare luogo sottostante. La corte, che è visibile già dall'ingresso principale grazie alla presenza di margini verticali vetrati, accoglieva un tempo piccole sale colloquio, sorta di *interni in un interno* in legno e vetro dove i cittadini venivano accolti e potevano esporre le proprie richieste al personale di servizio, veniva assicurata in questo modo una sensazione di *privacy* pur non avendo questi ambiti delle reali chiusure. Lo spazio ha una regolare forma rettangolare il cui ritmo è enfatizzato dai pilastri evidenti nel senso longitudinale, gli ingressi principali sono sui lati corti, la scala di risalita al livello superiore, aggettante rispetto a quello inferiore, viene lasciata a vista. L'illuminazione naturale avviene attraverso un sistema di lucernari, posti in senso trasversale, che realizzano una prevalenza dei vuoti rispetto ai pieni e sono formati da una doppia vetrata con pendenze differenti, quella esterna cattura la luce che viene riflessa su quella interna creando una sorta di *scatola luminosa*. L'illuminazione artificiale è invece data dall'inserimento di lampade poste con posizioni variabili all'interno dei lucernari stessi, è possibile ottenere in questo modo una luce diffusa ed uniforme conservando la stessa fonte di provenienza. Successiva di qualche anno è la libreria universitaria, sono presenti gli stessi elementi di progetto degli esempi visti in precedenza: pianta rettangolare, ingresso indietreggiato rispetto al filo del prospetto e vetrato così da permettere la visuale anche dall'esterno, camminamenti superiori che consentono l'affaccio e lucernari che lasciano entrare la luce zenitale. Questi *cristalli di luce* sono composti da un sistema di vetri con diverse inclinate che smaterializzano la copertura e sembrano quasi sospesi nel vuoto grazie all'assottigliarsi del solaio nel punto di contatto con il margine trasparente. La rastremazione facilita inoltre l'ingresso della luce e rende possibile l'alloggiamento delle luci artificiali, viene così anche accentuato il senso di distacco dei lucernari dal solaio stesso realizzando così particolari effetti di luci e ombre. Lo spazio regolare è solo interrotto dalla presenza della scala di collegamento al primo dei due livelli superiori, dovunque domina il marmo di Carrara lucido e riflettente fortemente voluto dal progettista. La *piazza* è luminosa, volutamente di colore neutro così da lasciare la totale priorità ai libri protagonisti assoluti dell'interno. La luce zenitale sembra quasi sostare all'interno dei prismi e acquistare volume illuminando in maniera uniforme l'interno e conferendo un complessivo senso di quiete ai visitatori. Ancora negli stessi anni viene realizzato un centro

culturale a Wolfsburg in Germania, luogo di attività intellettuali di vario genere composto da quattro settori comunicanti tra loro che ruotano intorno ad una piazza centrale, questa volta scoperta, sorta di moderna agorà. Non è uno dei progetti più noti di Aalto né uno dei più apprezzati risultando in alcuni punti frammentario e rivelandosi quasi sommatoria di corpi disgiunti ma è uno dei lavori in cui è palese ed evidente la capacità di uso combinato di schemi rigorosi e forme libere. E' uno spazio piccolo questa volta ad attirare l'attenzione, un ambiente con *impluvium* e copertura in vetro apribile, spazio che concettualmente poco differisce dalla casa ad *atrium* progettata trenta anni prima per il fratello. Questo esempio conclusivo conferma la coerenza di intenti del Maestro, la permanenza nel suo lavoro di chiari rimandi che hanno portato alla elaborazione di architetture di grande atmosfera e ancora capaci di suscitare emozioni. Progetti che dimostrano come Aalto riesce a fare sue le esperienze di mondi a lui anche molto lontani sempre però trasformandole in base alla propria cultura e storia dando, infine, vita ad opere profondamente finlandesi ma contemporaneamente di grande respiro internazionale.

1 Cfr. AA.VV., *Nordisk Klassicism*, Finland Arkitekturmuseum, Helsinki 1982

2 A. AALTO, "Motivi del passato" in *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 10.

3 A. AALTO, *Dalla soglia al cuore della casa*, in "Housing", n. 9, 1998 p.32.

4 Ivi, p. 33.

L. Cosenza, Mercato Ittico, Napoli 1929-35. Foto autografa 1292 (Archivio Cosenza), Napoli.



*L'architettura degna di questo nome ubbidisce a leggi universali, intuite da tempi immemorabili, realizza [...] talune aspirazioni della pura tensione spirituale ad estendersi e tradursi nello spazio*¹. L. Cosenza.

Un'analisi della prima opera di L. Cosenza, con il preciso fine di individuare gli step del ragionamento progettuale soggiacente, ha offerto spunti di riflessione in più direzioni.

Innanzitutto, nell'ambito disciplinare specifico della composizione architettonica, lo smontaggio del sistema ragionato di C. mette in luce una metodologia conformativa che, basandosi sulle classiche tematiche metastoriche dell'architettura², approda ad un risultato inedito ed originale. Aggettivi questi ultimi riferibili non tanto all'aspetto estetico dell'opera di C., quanto alla sua capacità di sollecitare riflessioni: sul senso profondo dell'incidere con l'intervento progettuale in un luogo, disvelandone la struttura formale fatta di relazioni tra le cose esistenti; e sul senso del progettare con l'obbiettivo di far *abitare* l'uomo, considerando le esigenze spirituali duali di quelle concrete con un atteggiamento di *humanitas* che richiama alla mente il concetto di "pensare per costruire per abitare" di heiddeggeriana memoria. Una tale intellegibilità dell'opera di C., che consente di risalire dall'oggetto al ragionamento progettuale soggiacente, è possibile proprio perché essa appare frutto di un esercizio alla razionalità, intesa come controllo dei passaggi logici di un pensiero compositivo che dà risposte a temi definiti dal luogo e dall'uso, senza concessioni a esigenze estetiche gratuite. In ciò risiede il valore culturale dell'eredità di opere e scritti lasciata da un Maestro: nell'invito a interrogarsi sulla scia delle domande che lui stesso si è posto e alle quali ha fornito una risposta cristallizzata nel prodotto di quel dato momento storico.

In un ambito di riflessione più generale, ma comune alle discipline *creative*, la vicenda del progetto del mercato ittico di Napoli, opera prima e innova-

tiva³, maturata in un contesto culturale urbano poco propenso al nuovo⁴, spinge a riflettere sul tema dell'invenzione progettuale: il mito del colpo di genio, dopo un'attenta lettura dei fatti, lascia il campo ad un *back stage* fatto di studio, di sforzi e di autodidattica, secondo un intento rifondativo controcorrente e una tenace aspirazione alla *razionalità*. Il desiderio avanguardistico⁵ di contrapporsi alla cultura del tempo è la molla che spinge il giovane C. a cimentarsi nell'impresa⁶. Racconterà in seguito di essere stato portato a lavorare da isolato, rispetto al contesto culturale architettonico che lo circondava, "riflettendo soprattutto sui problemi del costruire"⁷.

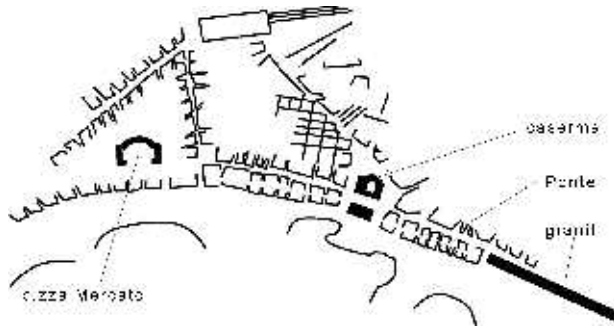
Con questo preciso intento C. va oltre il contesto locale⁸ e colleziona un personale bagaglio di riferimenti culturali attraverso i viaggi in Europa, alla scoperta del Razionalismo, e la lettura di fondamentali testi tedeschi. In particolare, la modalità progettuale proposta da Ludwig Hilberseimer nello storico testo *Groszstadt Architektur* del 1927 ha delle evidenti affinità con il modo di ragionare di C., tanto che all'inizio della vicenda progettuale del MI, il giovane C. avrebbe potuto esprimere l'atteggiamento con cui si accostava al progetto con queste parole tratte dal libro: "razionalità, sicurezza negli obiettivi, economicità e precisione, qualità che contraddistinguono le opere di ingegneria, debbono diventare le basi della nuova architettura"⁹. Il giovane C. si pone dunque ad una sorta di *ground zero* rispetto al contesto disciplinare, con un intento di ricerca: azzerare la modalità progettuale comunemente diffusa e individuare i temi di una sua modalità personale¹⁰.

Il **tema del rapporto tra architettura e luogo** appare sin da questa prima opera come fondamentale nell'indirizzare il ragionamento compositivo¹¹, e sempre intrecciato alla **tematica dell'abitare** in una sorta di *principio di dualità*¹².

Tali temi sono sviluppati da C. attraverso una serie di scelte orientate a tessere un sistema tra preesistenze del luogo selezionate e il nuovo edificio e , in modo duale, ad affinare i percorsi di uso e le esigenze percettive dei futuri *abitanti*.

Nel caso del MI l'incipit del ragionamento progettuale di C. è l'assunzione dello schema tipologico di un precedente progetto dell'ufficio tecnico¹³; mossa, apparentemente banale, che invece contiene in potenza una serie di opportunità progettuali.

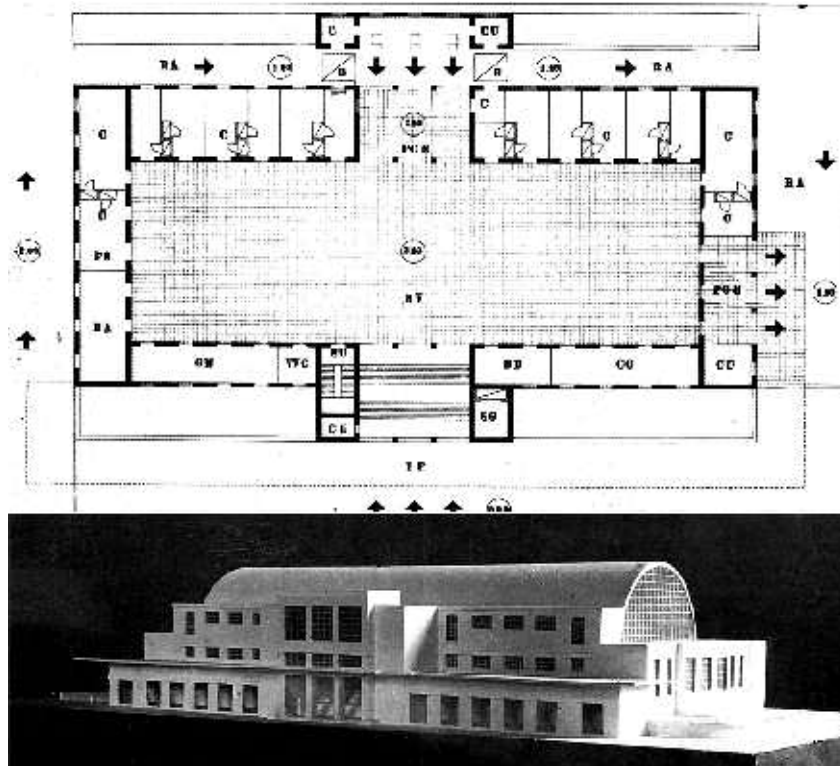
Tale scelta è interpretabile innanzitutto come l'esito di studi condotti sui mercati già realizzati in nord Italia e in Europa. Tra quelli che racconta di



L. Cosenza, Mercato Ittico, Napoli 1929-35.

In alto: sintesi del contesto al 1929, individuazione delle preesistenze significative

In basso: Pianta autografa 1929 e foto del plastico 1930, (Archivio Cosenza, Napoli).

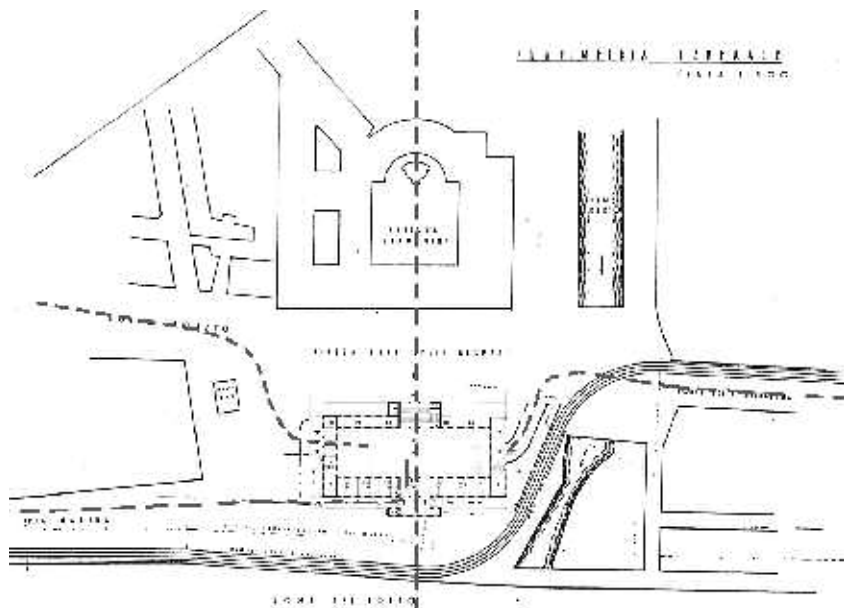


aver visitato¹⁴, ottocenteschi e più recenti¹⁵, prevalentemente è adottata una tipologia consolidata a partire dall'Ottocento: una pianta basilicale costituita da una sala di vendita e botteghe satelliti. Siffatta organizzazione e gerarchia spaziale non solo contiene il senso del mercato originario, che si svolgeva all'aperto nella piazza¹⁶, ma gli offre anche l'occasione di *impiantare una composizione volumetrica*, procedimento in linea con le riflessioni compositive metodologiche di Hilberseimer del 1927¹⁷.

C. agisce a partire dalla pianta, estraendo i volumi secondo una tecnica di *raumplan*: la sala principale e dimensionalmente più importante fuoriesce in alzato dall'anello di botteghe che fa da basamento. La sua estensione spaziale è segnalata per intero nel volume da una copertura voltata a botte. La rispondenza immediata tra la pianta e l'alzato consente di cogliere dall'esterno la gerarchia spaziale interna: l'interno e il volume si corrispondono perfettamente.

Questa modalità compositiva non si esaurisce nel senso dell'oggetto con le sue gerarchie interne. Difatti, esaminando le foto autografe, si nota che il MI è sempre intenzionalmente inquadrato da un certo punto di vista, quello che si ha giungendo dal centro urbano, di modo che sia chiara una sua caratteristica: la grande sala estradossata e voltata è in relazione con l'emergenza geografica prevalente della scena urbana, il Vesuvio. La scelta tipologica consente dunque di assegnare alla sala estradossata il ruolo di elemento *geografico*, che inaugura un nuovo sistema di paesaggio per la città.

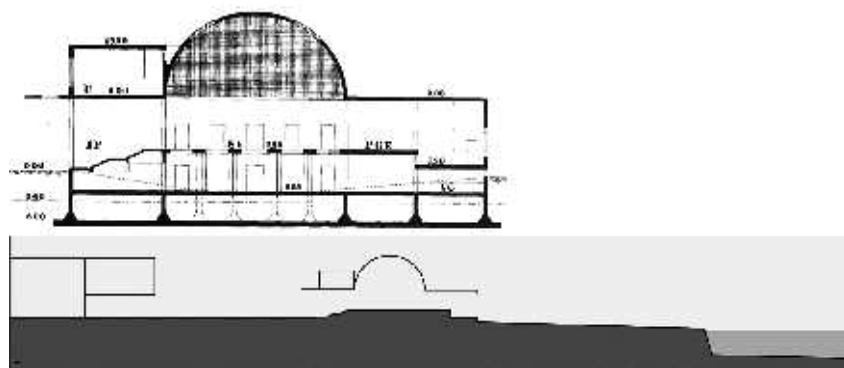
L'analisi dell'intorno urbano in cui si colloca il MI svela altri passaggi del ragionamento progettuale che riguardano il rapporto con il luogo. Con riferimento ad una planimetria dei luoghi al 1929¹⁸, si nota che l'edificio si inserisce nell'area interagendo con alcuni elementi preesistenti: è a conclusione della via costiera, allineato all'edificio dei Granili e tangente al percorso del Ponte della Maddalena; è allineato alla corte della caserma vanvitelliana. Quest'ultima decisione progettuale è confermata dalla planimetria di progetto di C., (databile al 1930), in cui è tracciato un asse geometrico che attraversa la corte della caserma e la sala del MI. Il posizionamento del MI testimonia dunque la volontà precisa di C. di individuare nell'area quegli elementi cui relazionare il nuovo, che viceversa dota di nuovo senso il preesistente. Definendo testo l'edificio del MI e contesto l'insieme dei *materiali*¹⁹ dell'area selezionati e relazionati dal nuovo, è possibile sostenere che, nella modalità progettuale di C., il testo si co-



L. Cosenza, Mercato Ittico, Napoli 1929-35.

In alto: elaborazione della planimetria generale del 1935 (Archivio Cosenza, Napoli) con inserimento della pianta del mercato e individuazione dei principali percorsi urbani.

In basso: sezione trasversale autografa 1929 (Archivio Cosenza, Napoli) e sezione trasversale sintetica dalla piazza al mare

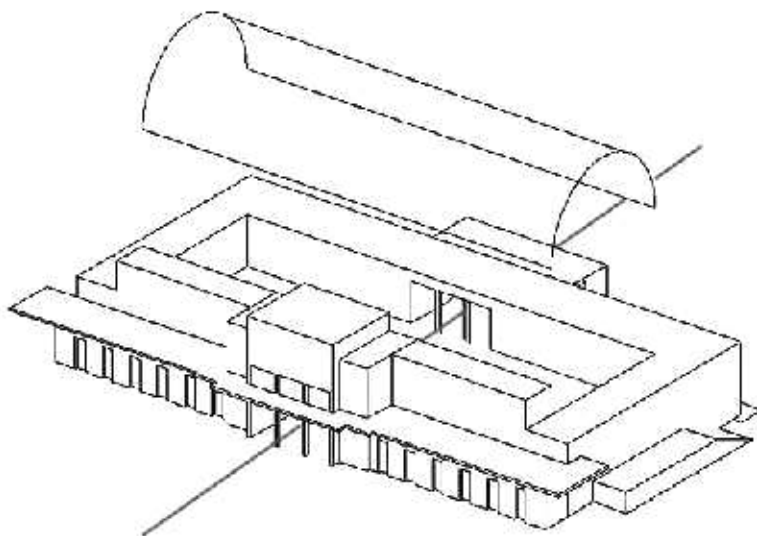


struisce e assume significato insieme al contesto ed entrambi *disvelano* il sito come luogo, per dirla con Heidegger.

Il rapporto con il luogo assume un senso ancora più intenso prendendo in esame anche lo spazio interno del mercato, dove si fonde con le risposte all'esigenza *abitativa*.

Difatti l'operazione di razionalizzazione che C. compie sulla pianta originaria dell'edificio prende in considerazione contemporaneamente sia la vita di coloro che dovranno *abitare* questo luogo di lavoro²⁰, sia le occasioni che l'intorno urbano offre. In questo modo C. giunge ad intrecciare i percorsi funzionali interni con i percorsi urbani del luogo, componendoli in percorsi architettonici continui. Ciò emerge dall'analisi della pianta, della sezione trasversale e delle foto autografe. Il costante ragionamento *duale* è testimoniato anche dal modo di disegnare gli elaborati progettuali autografi. Infatti, nella rappresentazione della pianta, corrispondente ad un disegno definitivo, sono disegnati anche le bilance e i carrelli per il trasporto della merce dall'atrio di smistamento verso l'interno della sala; e nell'assonometria sono tratteggiati i flussi di percorso.

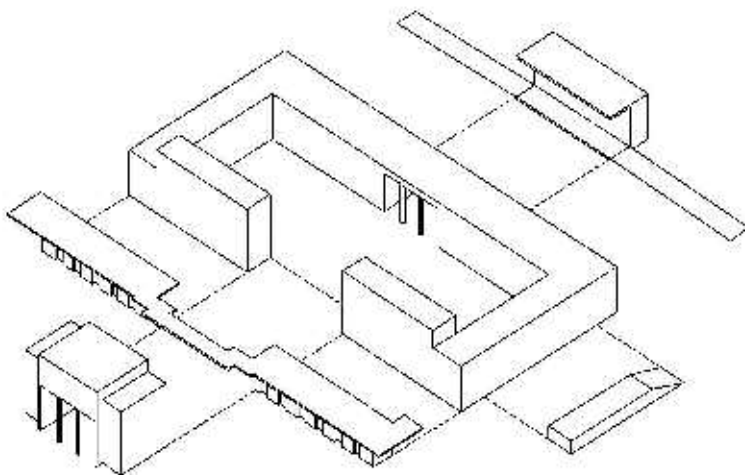
La nuova distribuzione di C., abolisce la doppia simmetria a-topica della pianta originaria e adegua gli spazi e i percorsi del mercato al contesto urbano: gli acquirenti entrano dalla piazza, da nord, attraverso un atrio caratterizzato per tutta la sua larghezza da una scalea, mentre i venditori si servono di un altro atrio posto a sud, verso il mare, servito da rampe e posto a quota utile per i mezzi di trasporto. La merce venduta è caricata attraverso un pianale di carico posto a ovest, verso l'abitato, mentre il prodotto da stivare è condotto al piano interrato tramite una rampa posta a est, a ridosso del canale del fiume Sebeto, e conservato nelle celle frigorifere collegate alle botteghe soprastanti tramite montacarichi. C. concentra, poi, i collegamenti verticali tra i tre livelli interni dell'edificio in prossimità dell'atrio per il pubblico, accessibili dalla sala di vendita²¹. Intorno alla sala di vendita si dispongono, come nello schema iniziale, gli uffici dei commissionari, ma le botteghe esterne si dispongono asimmetricamente sul solo versante nord, prospiciente la piazza. Sembra calzante a questo proposito la riflessione di Martí Arís: "colpisce vedere come, a volte, il mercato straripi e inondi gli spazi contigui, che lo assorbono [...] mostrando la fondamentale continuità che esiste tra loro"²². Le botteghe sulla piazza assumono proprio il senso del debordare del mercato in un luogo urbano pullulante di attività.



L. Cosenza, Mercato Ittico, Napoli 1929-35.

In alto: esploso assometrico sintetico che evidenzia il percorso dalla piazza al mare.

In basso: esploso assometrico sintetico degli elementi che compongono il basamento.



L'elaborazione della sezione trasversale riunisce in un unico percorso architettonico la corte della caserma- la piazza- l'atrio - la sala di vendita- l'atrio- la costa. Possiamo immaginare gli acquirenti giungere nella piazza, entrare dall'atrio con la scalea nella sala di vendita e percepire il luccichio del mare attraverso le bucaure dell'atrio rivolto a sud; viceversa i pescatori giungere nella sala da tale atrio rivolto a sud e intravedere, attraverso l'atrio opposto con la scalea, la piazza e la caserma. C'è dunque una corrispondenza tra il percorso di uso, (quello degli acquirenti e dei pescatori) e il percorso architettonico/urbano (dalla piazza al mare). La costruzione dello spazio interno, legato alle sue necessità di uso, avviene in relazione dialettica con lo spazio esterno urbano. Considerazioni analoghe sono suggerite dalla foto scattata da C. al MI dalla via Marinella²³. Campeggia il Vesuvio come polarità visiva, (e il campanile del Carmine come controcampo. Il punto di vista della foto evidenzia che l'atrio sul mare sporge come un *cassetto* dal basamento per *ingoiare* il percorso urbano della via costiera e convogliarlo all'interno della sala tramite le rampe di carico, poste in diretta prosecuzione della strada. Il percorso di uso dell'edificio, a sua volta tradotto in percorso architettonico mediante le rampe, l'atrio e le polarità visive, è dunque in prosecuzione compositiva con il percorso urbano costiero.

In sintesi: se ad una distanza considerevole è la sola sala emergente ad interagire con il luogo, avvicinandosi ed entrando è tutto l'edificio che intesse relazioni con lo spazio urbano circostante. Ciò grazie alle rampe e agli atri di cui si compone il basamento, nodi funzionali nella logica di uso dell'edificio e insieme mediatori nel rapporto tra lo spazio urbano esterno e la sala. Rispetto alla composizione volumetrica questi luoghi di *soglia* sono oggetto di particolare attenzione progettuale. L'atrio sulla piazza è a doppia altezza, riempito dalla grande scalea, come se la maggiore dimensione dovesse tenere testa alla caserma prospiciente e segnalare quasi con solennità l'ingresso urbano. L'atrio opposto consente di guardare il mare attraverso le sue bucaure, uguali per dimensione a quelle del corpo degli uffici, per evidenziare ancora di più l'effetto *cassetto*; le rampe di carico si inseriscono perfettamente nel volumetto dell'atrio con esatta definizione formale. Se immaginiamo lo scenario della foto nel buio della primissima mattina, quando inizia il mercato, lo spazio interno illuminato, che traspare attraverso i tamponamenti in vetro mattone e le alte bucaure, è il faro di orientamento per chi percorre la città in quell'intorno e forse

anche per chi è in mare... Questa immagine conduce alla riflessione che l'edificio è pensato dunque come una sorta di *cerniera* dei percorsi del luogo, che vengono captati e fatti confluire nella sala, di modo che, nel percorrerla, si possano notare gli elementi del contesto chiamati da C. a *partecipare* a tale spazio (il vesuvio, la costa, la Marinella, ecc.).

Le riflessioni di Martí Arís sono ancora una volta calzanti per descrivere la scena urbana che si crea: " [...] le stradine di un piccolo quartiere diventano le strade del mercato [...] e tutte confluiscono nella piazza in cui, inevitabilmente, si espone il pesce, il prodotto più prestigioso e anche il più deteriorabile [...]"²⁴.

La sala è dunque il *centro* dei percorsi commerciali ed urbani del luogo, spazio regolatore nella composizione dell'edificio e del nuovo sistema urbano. La labilità del limite interno-esterno è giocata dagli spazi soglia: non a caso i disegni autografi di progetto della sezione e della pianta non riportano le porte, alludendo così ad una continuità tra spazio urbano esterno e spazio urbano interno. Secondo questa interpretazione la sala aspira ad essere letta come una piazza coperta. Non a caso l'assonometria autografa di C., conservata presso l'Archivio Cosenza a Napoli, è disegnata senza la copertura, come se la sala fosse appunto una corte urbana. Alla volontà di caratterizzare lo spazio della sala come un luogo ibrido interno-esterno è ascrivibile anche il modo di illuminarla, zenitalmente, tramite i tagli finestrati sulla volta e i tamponamenti conclusivi di vetro mattone.

Purtroppo oggi la violenza subita dal contesto urbano inficia irrimediabilmente anche il testo, l'edificio in sé, che, privato dei rapporti fondamentali che lo sostanziano, è simulacro di sé stesso. Vani appaiono i tentativi di imbellettarlo e di mummificarlo, poichè il suo spirito vitale, che si dispiegava nel fondere i suoi spazi con quelli della città in un brulicare di gente, è oggi soppresso nella *no man's land* in cui la storia (la parte peggiore) l'ha relegato²⁵.

1 L. COSENZA, "Elementi di architettura funzionale", 1943, in F. D. MOCCIA, a cura di, *Luigi Cosenza, scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli 1994, p.139.

2 Le "leggi universali" della frase riportata in apertura, quali il rapporto con il luogo, la tecnologia, la struttura e l'uso.

3 Il Mercato Ittico di Napoli viene progettato a partire dal 1929 da Luigi Cosenza neolaureato ed offerto all'amministrazione cittadina in alternativa ad un preesistente progetto in stile neoclassico, redatto dall'ufficio tecnico municipale. La sua costruzione avviene tra giugno 1933 e novembre 1935 sotto la direzione dell'ufficio tecnico della città.

4 "Nell'avventura dell'architettura italiana negli anni del fascismo, Napoli occupa una posizione per vari aspetti 'eccentrica'. Defilata rispetto ai centri decisionali [...] l'ex capitale del regno borbonico attraversa una fase di incertezza, oscillante tra la nostalgia di un passato mitizzato e la volontà di omologazione ai nuovi dettami della cultura nazionale". Le parole di Pasquale belfiore sono riportate in P. BELFIORE, B. GRAVAGNUOLO, *Napoli Architettura e urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 42. In questo contesto viene progettato dal neolaureato Luigi Cosenza il Mercato Ittico, "un oggetto scarno, semplice, logico all'accesso, in contrapposizione con la scenografica cultura stilistica del tempo". Intervista a Luigi Cosenza pubblicata in: B. GRAVAGNUOLO, *Un napoletano proto-razionale*, in "Modo", n. 60, 1983.

Cfr. P. BELFIORE, "Il Mercato Ittico e le origini del Moderno a Napoli", in A. BUCCARO, G. MAININI, a cura di, *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Clean, Napoli, 2006, p.68.

5 Il giovane C. frequenta anche l'avanguardia artistica napoletana. Cfr. F. D. MOCCIA, a cura di, *op. cit.*, p.34.

6 Come lui stesso ricorderà in un articolo, del 1969, la semplificazione formale, cui aspirava sin da questa prima opera, era intesa come "lotta contro i sacerdoti dell'eclettismo, [...] un modo anche spregiudicato di procedere contro il cattivo uso fatto della ragione dalla maggioranza delle classi dirigenti. Un modo per distinguersi, anche semanticamente, dalla falsa modernità dei pasticci neoclassici e neobarocchi". L.COSENZA, *Esperienze del razionalismo in Italia tra le due guerre*, in "L'architettura", n. 163, maggio 1969, riportato in F. D. MOCCIA, a cura di, *op. cit.*, p. 201.

7 Intervista a Luigi Cosenza in B. GRAVAGNUOLO, *Un napoletano proto-razionale... cit.*

8 C. prende dal contesto culturale generale locale alcune cose che lo interessano, come mette in luce. F. D. MOCCIA, a cura di, *op. cit.*, pp. 30-36.

9 L. HILBERSEIMER, *Groszstadt Architektur*, Stuttgart 1927, trad. it. *Groszstadtbauten ed altri scritti di arte e di architettura*, Clean, Napoli 1998, p.94.

10 Le parole di Mario Vargas Llosa, premio Nobel per la letteratura nel 2010, sono calzanti: "Non c'è modo di sapere in anticipo se si ha talento o meno. È impossibile...il talento sembra essere quasi esclusivamente opera della volontà, dello sforzo, della caparbietà e, come ho detto, del fanatismo". M. VARGAS LLOSA, *Seminario sul Narrare di Vargas Llosa*, atti del seminario tenuto il 30/06/2008 presso la scuola Holden di Torino reperibile in rete sul magazine della scuola: <http://www.scuol Holden.it/magazine/lezioni/contenuto.aspx?ID=27&ls=Lezioni&Ret...> 30/06/2008

11 C. inaugura già con questa prima opera la strada che percorrerà costantemente nel corso della sua pratica progettuale. Il rapporto con il luogo è centrale nei futuri progetti di C. in particolare in quello di Villa Oro a Napoli, in cui lo sperone roccioso si fonde con i volumi della villa, e in quello per la fabbrica Olivetti a Pozzuoli. In questo altro edificio produttivo, a differenze del MI, il principio insediativo non è legato a scelte tipologiche, ma si costruisce in relazione alle emergenze dell'area flegrea e al suolo, oltre che alle esigenze produttive tradotte sempre in termini di benessere, anche immateriale, per i lavoratori. Il risultato è un sistema urbano che ri-

corda- anche per l'uso di percorsi porticati - la villa Adriana a Tivoli.

12 Il principio di dualità è mutuato dalla matematica: "quello che afferma che un enunciato relativo a due enti matematici è trasformabile in un altro altrettanto valido scambiando un ente con l'altro e adattando opportunamente l'enunciato stesso"; Voce *Dualità* in AA. Vv., *Dizionario di Italiano Garzanti*, Garzanti, Milano 1999.

13 Ricorderà infatti nel 1976: "C'era la necessità di un mercato del pesce moderno, in sostituzione della lurida 'pietra del pesce', alla via Marina [...] Studiai una soluzione locale e scoprii un progetto del Genio Civile, inadatto nei contenuti e formalmente una vera 'università del pesce', realizzata, per misteriose scelte stilistiche, con l'ordine ionico. Su una distribuzione più razionale impiantai una composizione volumetrica, ispirandomi agli insegnamenti della scuola, limitandomi a sopprimere meccanicamente ogni forma ornamentale". L. COSENZA, *Scritto autobiografico*, 1976, Archivio Cosenza Napoli.

14 "[...] visitai le diverse soluzioni a Pozzuoli; a Milano e Venezia; a Marsiglia e Ostenda; a Amburgo [...]". *Ibidem*.

15 Con coperture a volte sottili in cemento armato, oggetto di sperimentazioni in Europa alla fine degli anni Venti.

16 Cfr. C. MARTÍ ARÍS, *Le variazioni dell'identità*, Clup, Milano 1994, p. 81.

17 Cfr. L. HILBERSEIMER, *op. cit.*, p.94.

18 L'area orientale di Napoli al 1929 era molto diversa da quella che vediamo oggi. La piazza Duca degli Abruzzi, dove sorge il MI, era alla conclusione della via Marinella che costeggiava, lato mare, l'antico Borgo di Loreto. Dal punto di vista geografico era ancora presente la foce del fiume Sebeto, pur se incanalata; il tratto di costa prospiciente la piazza era ancora caratterizzato dalla spiaggia, lambita a est e a ovest dalle banchine del porto e delimitata a nord da rotaie. Tre architetture caratterizzavano l'area e custodivano la sua memoria storica e urbana: il ponte della Maddalena, l'edificio dei Granili, la caserma Vanvitelliana. Il campanile della chiesa del Carmine sveltava da poco lontano.

19 Uso il termine *materiali* secondo il significato introdotto dallo storico testo di V. Gregotti del 1966, Il territorio dell'architettura: i dati della realtà fenomenica selezionati intenzionalmente dal progettista per indirizzare il suo ragionamento conformativo, in un percorso non univoco, ma verificato di continuo nel suo farsi.

20 "Cosenza era convinto di dover organizzare, oltre lo spazio, anche il modo di vivere in esso. O forse era convinto che la buona architettura produceva una buona comunità". M. DE CUNZO, "Introduzione", in F. D. MOCCIA, a cura di, *op. cit.*, p. 9.

21 I tre livelli del mercato sono: piano interrato con zona tecnologica, celle frigorifere, vasche per pesce; piano rialzato della sala vendita con uffici; primo piano con uffici amministrativi. C'è poi la teoria di botteghe a quota piazza, raggiungibile solo dall'esterno dell'edificio.

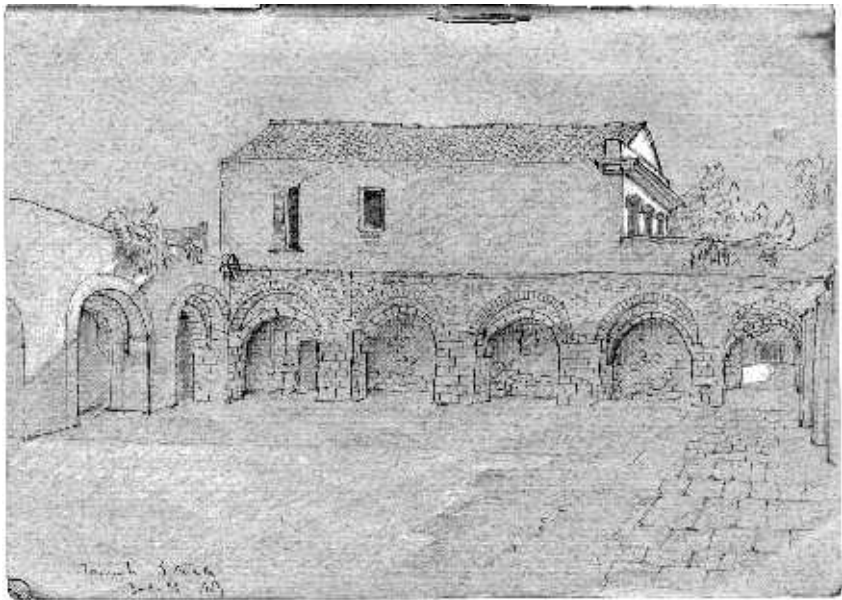
22 C. MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, p. 81.

23 La foto di fig. 4a (Archivio Cosenza, Napoli) rappresenta l'approccio al mercato dalla via costiera: sono visibili sulla sinistra alcuni carri di prodotti ittici che vanno verso le rampe di carico dell'atrio sul mare.

24 C. MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, p. 81.

25 La mia tesi di dottorato (*Ri-valorizzazione del Mercato Ittico di Luigi Cosenza a Napoli. Un caso studio tra metodologia e progetto*, Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, Università di Palermo, XVIII ciclo, 2007) ha indagato proprio le possibilità di un restauro dell'edificio partendo dalla individuazione e ricostituzione di un possibile contesto, nell'ipotesi di recuperare il senso architettonico dell'edificio ri-sostanzandolo di nuovi rapporti urbani.

A. Bossi, schizzo, isola di San Nicola, Tremiti 1998.



II SEZIONE
*LO SPAZIO DELL'ABITARE:
RIFLESSIONI TEORICHE E COSTRUZIONE ARCHITETTONICA*

Museografía con el tema de la muerte y de fondo el antiguo claustro restaurado.



LA MUERTE Y EL ESPACIO, DICOTOMÍA INTERPRETATIVA EN EL MUSEO NACIONAL DE LA MUERTE EN AGUASCALIENTES, MÉXICO

Alejandro Acosta Collazo

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

111

Introducción El Museo Nacional de la Muerte en Aguascalientes, es ejemplo de una clara exigencia entre la ineludible muerte y una morada adaptada –según los vivos, para contener lo inmaterial e intangible, acusado por una plástica con una carga estética razonable y misteriosa. El objetivo de este escrito es identificar algunas variables intrínsecas en el significado de la muerte, que ayuden a determinar pretextos de diseño apropiados para exponer el tema en espacios de museos. A través de un análisis del discurso en la intervención en el museo y las propuestas museográficas, se puede establecer de manifiesto cómo el uso de la iluminación, los materiales y los acentos conceptuales, basando su diseño en interpretaciones espaciales, coadyuvan a resolver recorridos inducidos dentro del museo. El entendimiento de los recorridos en el diseño del reuso del espacio, se basa en un esfuerzo por conjugar la muerte y el espacio, como binomio imprescindible en la propuesta museográfica. La diversidad de elementos alusivos a la temática, e.g. la calavera, el juguete mexicano, el altar de muertos, la pintura, la obra de Posada, etc., hacen aún más compleja las soluciones espaciales. El diseño, en general bien logrado, consideró una inmaterialidad bastante delicada, que requería espacios apropiados para ser entendida. La colección, costumbres y espacio Los diálogos para interpretar el motivo expositivo son requisito para proyectar un museo que aloja colecciones de diversas temáticas en torno a la afamada parca. En este tenor, y procurando establecer un hilo conductor del discurso, se abordó el concepto de la muerte a través de una apreciación espacial, vivencial y perceptiva. Así, a manera de primer antecedente, se comenta que por medio de las aportaciones de Octavio Bajonero Gil, de más de dos mil objetos de colección, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, después de firmar un convenio con el coleccionista el 8 de noviembre del 2006 en el Centro Nacional de la Artes, funda el Museo Nacional de la Muerte. Menciona Bajonero al respecto: “No soy más que el guardián de

una tradición y, en segundo lugar, recopilador de objetos”¹. Bajonero aporta obras de Francisco Toledo, José Guadalupe Posada, Leonel Maciel, Roberto Montenegro, Benjamín Domínguez, Manuel Manilla y Teolinca Escobedo, entre otros. En principio, los fundadores del Museo se esforzaron por exhibir una singular muestra, conservando lo relevante de sus creadores y sus visiones de la muerte. Este singular Museo se ha apropiado de un concepto *sui generis* de lugar, tratando el tema con fuertes rasgos culturales mexicanos. ¿Por qué el mexicano se jacta de la muerte? Quizás porque reconoce el carácter efímero de la vida, una antítesis ineludible que se enfatiza especialmente en el México prehispánico en las múltiples representaciones culturales, recayendo también en el día de muertos, que se celebra regularmente en la actualidad. El poder que ejercían nuestros ascendientes tenía que ver con el miedo a la muerte. Los rituales de sacrificio son una breve muestra de esto y la historiografía al respecto está saturada de elementos concernientes a la relación poder-muerte. Este es uno de los fuertes antecedentes del Día de Muertos en México, el cual tiene una carga simbólica y expresiva tan relevante que fue declarado por la UNESCO como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en el año del 2003. El tránsito entre la tierra y lo divino expresado en lo intangible y lo tangible a finales de octubre e inicios de noviembre en México, coinciden con el final del ciclo anual del cultivo del maíz. Similar a otras culturas, e.g. los egipcios que facilitaban el tránsito de lo material a lo divino y viceversa de los faraones, incluyendo objetos de valor y simbólicos culturales, la celebración del día de muertos mexicana, incluye insistentemente el altar de muertos, adornado con diversos motivos de personajes fallecidos y abundantes pétalos de flor, principalmente cempazuchitl. Lejos de tratar el tema del día de muertos como parte de mecanismo de consumo, los administradores del Museo supieron expresar la cultura de la muerte como un elemento simbólico de arraigo en un lugar histórico, relevante para la cultura local y nacional: El antiguo claustro de San Diego, en pleno corazón del centro histórico de la ciudad de Aguascalientes. Este claustro inició su restauración, por la propia Universidad, en el año del 2007, y sus exteriores por la Administración Municipal en turno. La intervención en el transcurso de varios años resultó atinada pues se consultó a expertos en la temática y se supervisó la obra en forma minuciosa por el organismo encargado de custodiar el patrimonio histórico en México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Los dos patios

Altar de muertos. Fotografía tomada por el autor el 23 de octubre del 2011.

Espadaña del claustro de San Diego y difusión del Festival de las Calaveras. Fotografía tomada por el autor el 23 de octubre del 2011.



que alguna vez albergaron el Instituto de Ciencias, antecedente de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, forman parte fundamental de la museografía. El patio, elemento muy característico de los edificios de la época virreinal, funge como pivote distributivo a las salas del museo. Ramírez Vázquez lo propuso en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, también a manera de elemento rector del diseño. En búsqueda de respuestas conceptuales que coadyuven en la interpretación del espacio-muerte, se lanza la disyuntiva: ¿Qué somos en esta vida? El patio es como una oquedad en el edificio que conduce al espacio abierto y sideral, insinuando al ser humano su diminuta condición. El patio permite una adecuada distribución a las salas de exposición. El trasladarse en el museo a través de los espacios es trascender del espacio cerrado al espacio abierto, pero con el tema de la muerte de por medio. El dinamismo del recorrido produce alivio en el visitante, absorto en actividad contemplativa en un tema sorprendente, pocas veces exhibido como eje del discurso expositivo de un museo. El defender la muerte por medio de una interpretación plástica en objetos, incluyendo sus formas de exhibición, no es una agresión a la humanidad, es una alegoría a la realidad; ineludible hecho que reconoce su valor y condición. La actitud del usuario del espacio museo es la de descubrir convergencias o divergencias con su forma de actuar y de pensar en torno a la muerte. En el análisis de este tema la forma de generar ambientes de diseño apropiados conlleva un análisis cultural que requiere una profunda reflexión. El estado de la cuestión implica el entender a profundidad el porqué y el cómo se practica la devoción a esta práctica. En su entorno, el mexicano desde joven se involucra en las celebraciones de día de muertos, desde el nivel preescolar en la mayoría de las escuelas se practica el concurso de altares de muertos. Creemos con un tributo constante al día de muertos e insistimos en que la festividad es más tradicional que el día de *Halloween*; inculcado por el consumismo actual que cada día distrae más nuestros quehaceres cotidianos y exige nuestros recursos. El museo se genera a manera de antítesis en la incansable transculturalidad actual vigente, como una dicotomía que se aloja en una obra arquitectónica. El concepto de espacio en el Museo y El Recinto de La Muerte El hecho de contar con un edificio histórico, como marco de la propuesta museográfica, hace trascendental la selección de un buen diseño. El manejo adecuado de la arquitectura interiorista en las soluciones espaciales encontradas permitió el manejo de

A. Bossi, El Recinto de La Muerte, Aguascalientes, México 2010. Fotografía tomada por Eduardo León López.



detalles en todo el museo. Contando con el edificio histórico y un edificio moderno de la década de los setentas, ubicado en la parte posterior del museo, la cuestión era dividir los elementos expuestos en términos cronológicos. Se optó por exhibir lo más conservador y tradicional en el antiguo claustro y lo más contemporáneo y moderno en el edificio de concreto con grandes acristalamientos. Una principal característica de este último espacio es que se gestó como un elemento transparente que permitía generar una comunicación entre el exterior y el interior; sin embargo en la museografía se optó por cubrir los vidrios con un material traslúcido, pero con una cromática rojiza; generando un ambiente muy peculiar en su interior. El control de la luz exterior con la coloración permitió generar un ambiente interior adecuado para exponer obras y distraer lo menos posible al usuario en su contemplación. La intervención restauratoria ortodoxa practicada en el interior de un espacio del museo, denominado: El Recinto de La Muerte, responde a una buena práctica museográfica profesional desde una postura internacional, encabezada por Agostino Bossi. Se resolvió en forma magistral el reuso espacial con una manera de exponer la muerte, a través de una calavera de cristal, en un espacio lúdico. En su origen el espacio abandonado fue descubierto por trabajadores de la Universidad Autónoma de Aguascalientes mientras realizaban una excavación, en su quehacer se dieron cuenta de una zona ahuecada y se tomó la decisión de investigar a fondo de qué se trataba. La excavación permitió descubrir un espacio bajo tierra, que seguramente formaba parte de un aljibe del antiguo complejo religioso. El exconvento del conjunto virreinal contaba con un sistema de captación de agua de lluvia para reciclar posteriormente en riegos de huertas y en actividades propias del antiguo complejo edificado. Esta práctica de almacenaje de agua pluvial era común en diversos edificios de la época. Se tomó la decisión de utilizar este espacio para restaurarlo e incorporar una sala del museo, enfocado a conservar un objeto de gran valor cultural dentro de la colección que se resguarda: una las pequeñas calaveras de cristal del siglo XIV, de origen prehispánico. La solución propuesta incluyó un acceso sobrio metálico que conduce por medio de una escalera al antiguo aljibe. En la propuesta museográfica se contemplaron aspectos conceptuales propios de la muerte. Al descender paulatinamente por la escalera el usuario hace inmersión en un espacio místico semi-oscuro, cuidadosamente trabajado. Se aborda de esta manera el concepto de la muerte a través de un ritual

de apreciación espacial, vivencial y perceptivo. El entrar y descender es un estar ahí, parafraseando a Martin Heidegger, pues el usuario experimenta un dinamismo natural direccional hacia el espacio expositivo, donde el motivo del visitante es la intriga y la búsqueda de encontrar razones en la exposición; es decir la plástica de un objeto con una fuerte carga simbólica. La actitud del visitante es respetuosa, provocada por un ambiente expositivo apropiado, hacia la misma representación de la muerte y con una sensibilidad tal, buscando respuestas a su propia existencia. El Recinto de La Muerte coronó los cuidadosos trabajos de intervención restauratoria y museográfica, a manera de una buena práctica, labrada en el campo de la conservación, gracias a la dialéctica del discurso muerte-espacio, abordando una dicotomía compleja de resolver en nuestros tiempos, de cara a los cambios históricos tendientes a la alteración y a las divergencias del consumismo.

1 LA JORNADA, *El Museo Nacional de la Muerte abre sus puertas en Aguascalientes*, México 19 de junio de 2007.

La prima immagine è tratta da *Iconologia* (edizione francese a cura di Jean Beaudin, 1644). La seconda, che ritrae Architettura con Aritmetica e Geometria, è tratta da un'edizione altrimenti malamente curata da Filippo Pistrucci a Milano tra il 1819 e il 1921 (edizione bilingue italiano-francese).



L'ETICA DELL'ARCHIPENZOLO OWERO DEL GIUDIZIO IN ARCHITETTURA

Marco Castagna

Università degli Studi di Napoli Federico II

119

Nell'espressione *filosofia dell'architettura*, il primo termine indica un approccio critico verso un oggetto che, a sua volta, è il vero soggetto interrogante del discorso¹. È solo attraverso la domanda filosofica sul "senso", infatti, che la "scienza del costruire" – assumendo la convinzione che non possa esistere insensatezza lì dove vi sia umanità – diviene "sapere architettonico", ovvero riflessione sul proprio contributo alla presenza significativa dell'uomo al mondo. In questa prospettiva, se osserviamo il modo in cui il termine "architettura"² ci si offre linguisticamente (anche in considerazione del fatto che il termine si ripete morfologicamente pressoché invariato in tutte le lingue del pensiero occidentale, rimandando ad una comune origine etimologica), è interessante osservare che esso non indica immediatamente l'esercizio della disciplina, ma mette in gioco un'ulteriore quanto altrettanto spinosa coppia concettuale: *arché* e *tecnica*³.

L'incertezza che ha caratterizzato, attraverso i secoli, la classificazione dizionariale del termine, registra ed evidenzia l'oscillazione tra le due parti della coppia: di volta in volta, infatti, l'analisi focalizza la propria attenzione o sul primo termine, attribuendo all'architettura il compito di guidare la tecnica verso il fine ultimo delle cose (*arché*); o sul secondo, definendo l'architetto come un archi-tecnico, ovvero colui che è in grado di decifrare e comporre sommatoriamente le informazioni provenienti dalle singole scienze coinvolte nell'atto del costruire.

Quando la si collochi all'interno del discorso filosofico, tale oscillazione si traduce in due questioni più ampie: nel primo caso, si tratta di dover determinare un principio che possa avere autorità di governo sulla tecnica pur essendo ad essa esterno (alimentando il mito dell'illimitato progresso della ragione); nel secondo, si affronta la necessità di limitare lo sviluppo incontrollato della tecnica stessa (alimentato dal mito dell'assoluta funzionalità del sapere scientifico).

Così, lì dove il dizionario opera una separazione concettuale, in risposta ad un'esigenza tassonomica, la filosofia dell'architettura evidenzia la problematicità di tale separazione. È a questo punto che incontriamo *l'archipenzolo*⁴.

A.D. 1593: a Roma si pubblica l'*Iconologia (overo Descrizione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi)* di Cesare Ripa (Perugia, metà XVI sec.-Roma 1622). L'opera, "necessaria à Poeti, Pittori, et Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti e passioni humane", è un repertorio di personificazioni allegoriche, corredato da immagini⁵, tra cui è presente anche *Architettura*:

"Donna di matura età con le braccia ignude et con la veste di color cangiante tenga in una mano l'archipendolo et il compasso con un squadro, nell'altra tenga una carta, dove sia disegnata la pianta d'un palazzo con alcuni numeri a torno. Dice Vitruvio, nel principio dell'opera sua, che l'Architettura è scienza, cioè cognitione di varie cognizioni ornata, per mezzo della quale tutte l'opere delle altre arti si perfettionano. Et Platone diceva che gli architetti sono soprastanti a quelli che li esercitano nell'artifitii, tal che è suo proprio officio fra l'altri *d'insegnare, dimostrare, distinguere, descrivere, limitare, giudicare et apprendere* l'altre il modo da essa. Però è sola partecipe di documenti d'Aritmetica et di Geometria, dalle quali, come ancor disse Daniel ne suoi Commentarii, ogn'artificio prende la sua nobiltà. Per questa cagione tiene la squadra et il compasso, istromenti della Geometria, et i numeri che appartengono all'Aritmetica si fanno intorno alla pianta d'Architettura, che essa tiene nell'altra mano. *L'archipendolo, overo perpendicolo, ci dichiara che il buono Architetto deve haver sempre l'occhio alla consideratione del centro, dal quale si regola la posizione durabile di tutte le cose che hanno gravità*, come si vede chiaro in tal professione per il bello ingegno del Sig. Cavaliero Domenico Fontana et di Carlo Maderno, huomini di gran giuditio et di valore, lassando da parte molt'altri che son degni di maggior lode della mia. Et si dipinge d'età matura per mostrare l'esperienza della virilità con l'attezza dell'opere difficili et la veste di cangiante è la concorde varietà delle cose che diletta in quest'arte all'occhio, come all'orecchio diletta le voci sonore nell'arte musicale. Le braccia ignude mostrano l'attione che fa all'Architettura ritenere il nome d'arte o d'artificio".

Nell'immagine, esplicitamente debitrice della riscoperta del trattato vitruviano⁶, l'archipendolo, collocato tra il tempo (Aritmetica) e lo spazio (Geometria), deve misurare "la posizione durabile di tutte le cose", in maniera tale che il risultato non sia semplicemente comunicabile, ma organizzato in forma di un Sapere (insegnare, dimostrare, distinguere, descrivere, limitare, apprendere) e deve essere trasmissibile al di là dell'individualità dell'architetto (la pianta) e trasformativo della realtà (le braccia). Se, dunque, Aritmetica e Geometria definiscono la natura cronotopica dell'architettura, è l'orientamento dato al movimento dell'archipendolo a definire il senso dell'agire architettonico all'interno dello spazio

sociale. Non è, dunque, un caso se, ancora nell'*Iconologia* – per una probabile mutazione da *La zucca del Doni fiorentino*⁷ – è presente un'altra figura allegorica, questa volta maschile, che veste gli stessi ornamenti di Architettura, il *Giudizio*: “Uomo, ignudo, attempato a sedere sopra l'Iride ovvero Arco celeste, tenendo in mano la Squadra, il Regolo, il Compasso, e l'Archipenzolo”.

Un agente dotato di volontà interviene nel corso degli eventi. In termini filosofici, si tratta di assumere una precisa posizione nei confronti del rapporto tra rappresentazione e comprensione: il soggetto è visto non come un passivo ricettore di informazioni, ma come colui che, attraverso il linguaggio, seleziona attivamente i dati esperienziali al fine di formulare ipotesi di senso. Questo “agire motivatamente” in risposta alla domanda di senso del reale è ciò che stabilisce un ordine esistenziale per la comprensione umana e che il filosofo francese Ricoeur definisce “intelligenza narrativa”⁸. Nella costante tensione a dar senso al proprio agire, infatti, la mente umana trova nella narrazione la forma privilegiata per attribuire significato alla realtà percepita, per organizzare al suo interno i frammenti e per comunicare ad altri il fragile senso dell'esperienza.

Non siamo lontani dal concetto aristotelico di *mimesis*⁹, in relazione al quale, d'altronde, lo stesso Vitruvio (*De Architectura* libro I), presenta le specie (che in greco si dicono *idee*) della “disposizione”, ovvero la “conveniente collocazione delle cose”; e, allo stesso tempo, introduce l'*icnografia*¹⁰ insieme con l'ortografia e la scenografia¹¹. In considerazione della dialettica *arché*-tecnica da cui siamo partiti, ciò equivale, da un lato, a rinunciare ad ogni fondamento assoluto alle ragioni dell'architettura; dall'altro, a rifiutare ogni ingenuo realismo della tecnica. All'architetto, spetterà, perciò il compito di orientare sensatamente l'azione a partire dai dati raccolti. In questi termini, *l'architetto non descrive, ma progetta*. E, tuttavia, sembra difficile ricollocare la prassi architettonica all'interno della comprensione e del giudizio. Non riusciamo intuitivamente a ricollocare sullo stesso piano la produzione di significati cosiddetti “culturali” (cui appartiene il ruolo normativo dell'architettura in rapporto alla società) con la pretesa veridicità delle asserzioni scientifiche (con cui l'architettura ha a che fare nel in rapporto con la tecnica). Lo spettro della deriva ideologica e il fallimento delle progettazioni utopiche sembrano aver trovato una tranquillizzante (ma non per ciò meno illusoria risposta) nel quadro predominante dell'oggettività descrittiva della comunicazione, imposta dalla teoria dell'informazione, in cui, tuttavia, la natura giudicante (ipotetica, narrativa, normativa) della rappresentazione architettonica perde la propria evidenza.

Così come viene frequentemente accettata e divulgata, la teoria dell'informa-

zione prevede che l'efficienza di ogni atto comunicativo sia esclusivamente determinata dallo scambio tra mittente e ricevente del necessario numero di informazioni, correttamente prodotte e ricevute in funzione di un codice comune. Nei termini di una teoria dei segni, questo modello comunicativo è costruito sull'idea che la relazione espressa da un segno equivalga alla messa in atto di una relazione convenzionale di congruenza tra significante/significato ('1' equivale sempre e solo a 'vero'). I modi della rappresentazione architettonica sembrano confermare questa prospettiva; si considerino ad esempio: l'accentuato livello di *astrazione* (iconismo) del segno architettonico; l'apparente appartenenza del referente di tali segni al mondo "esterno" (diversamente da quanto accade, ad esempio, per il segno |Amleto|); il carattere "operativo" (vettoriale) di tali segni. In altri termini, i segni - in particolare quelli architettonici - sembrano non "raccontare" ma "funzionare".

Tuttavia, a tale concezione semiotica è possibile opporre una natura pragmatica e di carattere inferenziale, che rivendica la natura ipotetico-esperienziale del segno. In questo senso, secondo il filosofo statunitense Peirce, l'attività semiotica è sempre un'attività di giudizio: *la conoscenza è un atto mediato, e la mediazione è attuata attraverso i segni* e la semiosi. La rappresentazione, che è lo schema di ogni atto cognitivo, dalla percezione al pensiero più complesso, è un processo che produce interpretanti, vale a dire schemi di risposta proiettati nel futuro. In questa prospettiva, dunque, il significato ha il carattere di un *abito*: piuttosto che alla stabilità della convenzione, esso si fonda sulla continuità dell'interpretazione (ovvero sull'*abitare*); la forma denota la funzione solo sulla base di un sistema di attese e di abitudini acquisite: "Per sviluppare il significato di qualsiasi cosa, dobbiamo semplicemente determinare quali abiti produce, perché ciò che una cosa significa è semplicemente l'abito che comporta. Ora, l'identità di un abito dipende da come può indurci ad agire, non solamente nelle circostanze che probabilmente si daranno, ma anche in quelle che potrebbero darsi, a prescindere dalla loro improbabilità"¹².

Possiamo, dunque, affermare che *il significato ha una natura interpretativa* e che *il segno ha una funzione normativa*, ovvero che i segni registrano la memoria di uno sforzo interpretativo della realtà, al fine di renderlo socialmente trasmissibile in relazione alle azioni future. La stessa osservazione astrattiva non è altro che il processo attraverso il quale un soggetto, in risposta ad un desiderio, costruisce un modello semiotico (mentale o testuale) dell'obiettivo che intende raggiungere, di sé stesso e dei cambiamenti che dovrebbe attuare per raggiungerlo. Questo passaggio è fondamentale per il discorso dell'archi-

tettura. L'architetto confronta il proprio desiderio con l'azione necessaria a realizzarlo. Ognuno dei segni "tracciati" dall'architetto porta con sé non un'informazione, ma un giudizio fondato su un'enciclopedia di riferimento: un progetto è un *testo* (un insieme organico di segni) meno "stabile" o "univoco" di quanto si sia indotti ad immaginare. Tale instabilità è resa bene dal termine "tracciare", ovvero "*lasciare il segno del progettare*": *il progetto non è un oggetto ma un processo, l'azione progettuale*.

In questo, il sapere dell'architettura assume su di sé una grande responsabilità: "Usare un cucchiaio per portarsi il cibo alla bocca è ancora l'espletamento di una funzione attraverso l'impiego di un manufatto che la consente e la promuove: ma già dire che il manufatto "promuove" la funzione, indica che esso assolve anche a una funzione comunicativa, che esso comunica la funzione da espletare: mentre il fatto che qualcuno usi il cucchiaio, agli occhi della società che lo osserva, diventa già la sua comunicazione di una sua adeguazione a certi usi (e non ad altri, quali il portare il cibo alla bocca con le mani, o sorbendolo direttamente dal recipiente). Il cucchiaio promuove un certo modo di mangiare e significa quel modo di mangiare"¹³.

Nella sua dimensione cronotipica, il giudizio architettonico istituzionalizza i rapporti tra individui, e determina la scelta delle funzioni dominanti, fondamentali per l'organizzazione della narrazione individuale e collettiva: l'architettura diviene a pieno titolo esemplare del modo in cui l'ideologia regola le nostre esistenze, nella sua capacità unica di ri-produrre, nella gestione diretta dello spazio e dell'azione, le idee dominanti e, al tempo stesso, i gesti e le relazioni ad esse connessi: "In questo senso, ciò che permette l'uso dell'architettura (passare, entrare, sostare, salire, sdraiarsi, affacciarsi, appoggiarsi, impugnare) non sono solo le funzioni possibili, ma anzitutto i significati collegati che mi dispongono all'uso funzionale"¹⁴.

In questo modo, ritorniamo alla questione iniziale sul Sapere architettonico, attraverso il suo rapporto con il giudizio. Il giudicare non può mai raggiungere la validità di una legge naturale – altrimenti vi si trasmuterebbe e cesserebbe di essere tale. Il giudizio si forma su una potenza normativa soltanto regolativa o addirittura semplicemente orientativa che implica la pensabilità della propria violazione. Esso non si esprime né in regolamenti edilizi (e altri simili strumenti urbanistici) né nella pretesa di una geometrizzazione razionale dell'esistenza (*La Repubblica* di Platone). Attraverso il giudizio, piuttosto, il sapere architettonico rivela la propria natura utopica, nel ri-tracciare continuo del progetto, nelle innumerevoli linee segnate a mano (e non certo nella realizzazione di un edificio

inagibile che soddisfa, al più, i problemi di autostima dell'architetto o del committente).

Architettura è disciplina umanistica poiché essa si allontana da un esercizio tecnico e si avvicina all'etica: l'archipenzolo, posto al centro tra ideologia ed utopia rende conto della vita, dello sforzo di dar senso alla propria esistenza di un "essere umano" che è sempre in-funzionale.

1 Si tratta, evidentemente, del lacaniano Discorso del Sapere, che non è possibile approfondire in questa sede, ma su cui si vedano almeno B. MORONCINI, *Il Discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz*, Quodlibet, Macerata 20062; e Id., *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Cronopio, Napoli, 2005.

2 Con l'espressione "architettura" indicheremo i fenomeni di architettura propriamente detta, quelli di design, quelli di progettazione urbanistica.

3 "Architettura" deriva da "architetto", termine che le lingue occidentali ricevono dal latino "architectus", ma la cui origine è nel greco classico: "architécton" ("ingegnere", "capo costruttore", "primo artefice" o proprio "architetto"). L'espressione è composta dai termini "arché" e "técton", il primo (connesso con "archéin" "principiare", "comandare") esprime il significato di "impresa", "partenza", "origine", "fondazione" o "guida". Introdotto da Anassimandro, "arché" trova nella Metafisica di Aristotele (V, 1, 1012b-1013a) la sua prima completa definizione, conservatasi fino alla modernità. Aristotele distingue almeno sei accezioni del termine, riconducibili ai due significati principali di ἄρχη, ossia primo per importanza o primo in ordine temporale. Quando primato valoriale e primato temporale coincidono, "arché" esprime la divinità: Dio come massimo valore e causa prima di tutte le cose. Il secondo termine, "técton", richiama diversi significati, tra i quali "inventare", "creare", "plasmare", "costruire": il fare tecnico ma anche l'arte, il fare manuale ma anche l'artigianato. L'unione dei due termini in "architécton" la troviamo per la prima volta da Erodoto, Storie, (III, 60, 4) e vuole indicare chi provveda a dar norma razionale alla costruzione di alcunché. Il riferimento all'edilizia o all'abitazione non è affatto esplicito; anzi, l'"architécton" originariamente si occupa di quanto è "costruibile" in generale. Questa interpretazione è sancita da Vitruvio, il quale definisce l'architettura come attività che "nascitur ex fabrica et ratiocinatione", cioè dalla capacità fabbricativa congiunta alla consapevolezza teorica. Altro aspetto interessante è costituito dalla permanenza fonetica e dalla somiglianza letterale e dalla somiglianza grafica che il termine ha conservato in molte lingue: "architecture" in francese, "architecture" in inglese, "arquitectura" in spagnolo, "architektur" in tedesco (che però gli aggiunge il termine "baukunst", letteralmente: "arte del costruire").

4 Notoriamente, l'archipenzolo (o archipendolo) è lo strumento che serve per verificare l'orizzontalità di una retta o di un piano: consiste di una squadra rigida, formata da due aste congiunte ad angolo retto per un estremo (da cui parte un filo a piombo), e collegate da una traversa.

5 L'opera di Ripa ha conosciuto numerose ripubblicazioni anche dopo la morte dell'autore (1622), alcune delle quali con importanti aggiunte di immagini. L'edizione più estesa è *l'Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, Stamperia di Piergiovanni Costantini, 5 vol., Perugia, 1764-67; ristampa a cura di M. Gabriel, C. Galassi, La Finestra Editrice, Lavis 2010.

6 I dieci volumi del *De Architectura*, opera dedicata ad Augusto, furono composti probabilmente

tra il 29 e il 23 a.C. e pubblicati a stampa per la prima volta da Sulpicio da Veroli nel 1490; all'opera di Cesare Cesariano (1521) si deve la prima edizione tradotta in italiano. Oggi, gli studiosi che vogliono accostarsi al trattato, possono fare riferimento alla preziosa edizione a cura di Gros (VITRUVIO, *De Architectura*, 2 voll., Einaudi, Torino 1997).

7 L'opera principale di Anton Francesco Doni è *La libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le traduzioni fatte all'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra librari*; edita nel 1550, essa rappresentò il primo episodio di bibliografia in Italia.

8 Si veda P. RICŒUR, *La sémantique de l'action. Ière partie: Le discours de l'action*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1977, trad. it. *La semantica dell'azione*, Jaca Book, Milano 1986.

Ovviamente, e non senza difficoltà, si tratta di assumere il termine "narrativa" sottraendolo al discorso della teoria della letteratura, e ridimensionando (ma non negando) la peculiarità della scrittura rispetto all'oralità: l'esperienza della lettura, come abbiamo visto, è paradigmatica di questa continua negoziazione del senso. Il concetto di "intelligenza narrativa" si distingue, dunque, dalla definizione dalla "razionalità narrativa" proposta dalla linguistica e dalle teorie della letteratura – che rischiano di prendere in considerazione la lingua in uno stato inerziale, non cogliendo il "vivo" (espressione che ritorna frequentemente nell'opera di Ricœur) del racconto - quanto dalle idee, da questa derivate, di "struttura narrativa" (Lévi-Strauss), "morfologia narrativa" (Propp), "grammatica narrativa" (Todorov), "sintassi narrativa" (Greimas). Diversamente, nell'ermeneutica ricœuriana, la narrazione è "intelligenza" poiché riesce a dare senso all'esperienza evitando il rischio della tassonomia e della nomenclatura. Ciò avviene, come vedremo, grazie ad una costante tensione tra una Teoria dell'Azione ed una Teoria del Discorso.

9 Notoriamente, nella cultura greca antica, il termine "mimesis" indica la "rappresentazione", ovvero il rapporto che l'opera d'arte intrattiene con la "realtà". Se la riflessione platonica (*Repubblica*) aveva associato il termine ad un'espressione fallace della conoscenza (poiché la rappresentazione, in quanto imitazione può essere solo pallida copia del "vero" del reale), ad Aristotele (*Poetica*) si deve un'idea "operativa" della rappresentazione mimetica (il termine indica, infatti, la facoltà attraverso cui il soggetto conoscente mette in ordine significativamente gli eventi che sono oggetto della propria esperienza).

10 L'icnografia (21) è l'uso di segnare i contorni colla riga e col compasso, per cui si prendono le descrizioni delle forme nei suoli e nelle aje (essa è distinta da 22. l'ortografia è la rappresentazione diritta della facciata, e la figura convenientemente ombreggiata delle future forme dell'opera e da 23. la scenografia è l'ombreggiamento della fronte e dei lati che si scostano, e la corrispondenza di tutte le linee al centro del compasso) In questa prospettiva, l'uso del termine icnografia, piuttosto che il volgare "pianta" rende conto dell'oscillazione discorsiva precedente alla progettazione di un edificio. Icografia e pianta sono due momenti diversi del costruire, l'uno attiene alla progettazione, l'altro alle indicazioni per la costruzione.

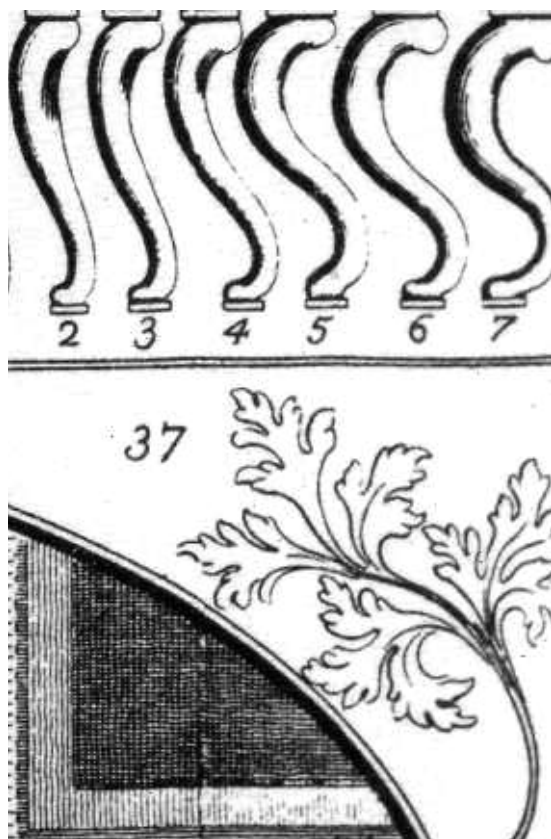
11 E non è un caso se, nei libri successivi, è possibile rintracciare numerosi punti di contatto tra modelli architettonici e modelli retorici, tra il sistema dei *genera architettonici* e quello dei *genera dicendi* (forse addirittura un'anticipazione della saussuriana distinzione fra *diacronia* e *sincronia*).

12 Si veda C. S. PEIRCE., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*; Volumes I-VI: C. HARTSHORNE, P. WEISS, a cura di; Volumes VII-VIII: A. W. Burks, a cura di, Harvard UP, Cambridge, Mass, 1931-1935.

13 U. Eco., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 2008, p.194.

14 Ivi, p.195.

W. Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753). Per Hogarth, che prende a esempio la curvatura delle gambe delle sedie, il profilo idealmente armonioso è il n. 4.



La domanda se l'arredamento possa essere considerato una vera e propria arte ottiene una risposta positiva se fra le tante definizioni conferite nel tempo a questa complessa disciplina scegliamo quella di *arte applicata*. Intesi in tale accezione, gli oggetti d un arredamento, infatti, - si tratti di porcellane, mobili, arazzi, elettrodomestici -, assolvono sì a una funzione soprattutto pratica, ma non rinunciano per questo a partecipare alla vita delle forme, nonché a comunicare e a rivelare il gusto e l'estetica di un'epoca. Perciò assumono tanto la natura prevalentemente conformativa dell'architettura, quanto i valori eminentemente rappresentativi della pittura e della scultura.

Partendo, quindi, dall'analisi dell'espressione *arte applicata*, si può notare come nel tempo essa abbia assunto vari sinonimi: *arte meccanica*, *minore*, *utile*, *industriale*, ecc., sempre in opposizione dicotomica ad altrettante arti liberali, maggiori, pure, decorative, ecc. Ipotizzando che tale versatilità non sia casuale, si può allora cercare di individuare la logica interpretativa che ne renda il senso¹.

Invero, di *applied art* si parla per la prima volta in Inghilterra attorno alla metà del XIX secolo, ma la divisione tra le arti è antichissima. E prende le mosse con la remota distinzione tra *arti liberali* (cioè degne dell'uomo libero e coltivate con la ragione) e *arti meccaniche* (consone agli schiavi ed esercitate con la fatica del corpo). Per alcuni risalente alla scuola pitagorica, per altri al pensiero di Platone o di Aristotele, tale distinzione viene compiutamente classificata nel Medioevo col distinguere le arti liberali in quelle del *Trivio* (grammatica, retorica, dialettica) e del *Quadrivio* (aritmetica, geometria, musica e astrologia). Le arti meccaniche, invece, comprendevano tutte le arti figurative, considerate sorelle meno nobili di quelle liberali. Inoltre, equiparate anche socialmente ai mestieri, esse ne rispecchiavano l'organizzazione corporativa laddove l'insegnamento delle arti liberali spettava alle università.

Nondimeno, col sopraggiungere della cultura dell'umanesimo, non ponendosi più la *liberalitas* in termini sociali, le arti meccaniche cercano di conquistare il campo avversario in virtù dell'uso comune di discipline scientifiche come la geometria, la matematica e la teoria delle proporzioni. Il passaggio sarà più agevole per la pittura, la scultura e l'architettura - arti il cui momento ideativo prevale su quello esecutivo -, più difficile, invece, per la produzione di quegli oggetti maggiormente legati a una specifica funzione pratica (mobili, ceramiche, argenti, ecc.). La conseguenza sarà la nascita delle *arti maggiori* contrapposte a quelle *minori*. Non si tratterà, tuttavia, di un vero e proprio rapporto gerarchico ma, piuttosto, del riconoscimento della peculiare specificità di ciascun'arte. Lo conferma la circostanza che numerosi artisti consideravano l'impegno nelle arti minori come propedeutico e formativo per accedere all'esercizio di quelle maggiori.

Nel Cinquecento vigeva ancora l'egalitarismo fra arti liberali e arti applicate. Nondimeno, per attuare il loro ingresso fra le prime le seconde avevano dovuto porre l'accento sul comune momento teorico. Così facendo, tuttavia, si erano per così dire "auto-dimezzate" offrendo il fianco a discriminazioni operabili in virtù di una loro maggiore o minore componente ideativa. Nella cultura tarda cinquecentesca, sulla scorta dell'affermazione di Michelangelo di "dipingere col cervello" e non "colla mano", prende avvio l'idea della genialità intesa come peculiare attitudine dello spirito e, di conseguenza, si percorre anche la strada dell'arte intesa come autonomo momento creativo recante in sé il proprio senso e il proprio fine. Da qui, in funzione tanto della maggiore valenza del momento ideativo su quello esecutivo quanto della precipua distanza dal fine pratico, si origina una vera e propria gerarchia delle arti con la pittura in testa, seguita da scultura e architettura.

Il proliferare dei sinonimi dell'espressione arte applicata asseconda e sottolinea tale stato di cose. Nel 1548 Paolo Pino per differenziare la pittura, ritenuta la più nobile delle arti, definisce *arti per partecipazione* "come membri dipendenti dalla prima", tutte le altre. Qualche anno più tardi, Vincenzo Danti perfeziona il concetto esaltando viepiù la pittura ma, concedendo, grazie al mezzo del disegno, di associarvi anche la scultura e l'architettura, relega tutte le altre arti nel novero di quelle *addette alla necessità*.

Come se ciò non bastasse, considerandoli un intralcio alla libera estrinse-

cazione della creatività, sono ripudiati i principi matematici di cui l'arte rinascimentale si era servita per la conquista della *liberalitas*. La nuova legittimazione, sulla quale ha un gran peso la cultura controriformista, è quindi ricercata nella supremazia del momento ideativo su quello esecutivo. Si inizia, quindi, a parlare di un disegno interno, manifestazione diretta del divino nell'anima dell'artista, di un disegno esterno, traccia sensibile del primo e, infine, di un momento esecutivo, ultimo stadio del processo artistico. A questo punto, le arti figurative hanno subito una doppia spaccatura che costringe a ricercare la loro storia lungo due versanti: l'uno sociologico, l'altro teoretico.

Dal punto di vista sociologico le arti sono discriminate attraverso gli uomini che le praticano: l'artista oramai non è più un artigiano fra gli altri, pronto a ricevere l'ordinazione di un abito ricamato, di un tavolo oppure di un quadro; è di diritto un maestro, per di più dominato dall'inquietudine di non poter "raggiungere la fama e la gloria senza esplorare i misteri della natura e ricercare le leggi segrete dell'universo"². La contropartita è la scissione tra la figura dell'artista creatore di forme e quella dell'artigiano esecutore. Dal punto di vista teoretico, d'altro canto, si distingue all'interno delle arti stesse un momento espressivo e autonomo da uno pragmatico e utilitaristico. Le arti liberali, quindi, assumono un netto predominio su quelle applicate, predominio avvalorato anche dalla nascita delle Accademie, segnatamente quella del Disegno fondata da Vasari nel 1562, e quella di San Luca nata a Roma nel 1577.

Nel Seicento l'anticorporativismo e l'altezzoso distacco degli artisti dagli artigiani guadagnano ben presto posizione in tutta Europa trovando uno sbocco definitivo nel 1648 con l'istituzione dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi. L'unità operativa delle arti, dunque, si era definitivamente infranta mentre il colpo di grazia provenne dalla cultura controriformista che fu la principale responsabile del ribaltamento del valore acquisito dal lavoro fin dal Medioevo. Per dirla con Schlosser, "in luogo dell'antica concezione democratico - borghese, consolidata dallo spirito corporativo, e insieme col formarsi della società e dell'autocrazia aulico-aristocratica, [...] la 'grande' arte si separa dal mestiere, i suoi rappresentanti salgono nello strato superiore della società; i 'pittori di storie' e i professori di accademie da un lato, i 'decoratori' e gli imbianchini dall'altro divengono i due poli estremi che non hanno più nulla in comune"³.

Nel Settecento, tanto sul piano sociologico quanto su quello teoretico, si

rimargina la frattura che da circa due secoli aveva diviso le arti. Sarà il senso dell'utile il nuovo valore con cui lo spirito enciclopedico tenterà la rivalutazione dell'arte applicata. Scrive infatti Diderot alla voce *Art* dell'*Encyclopédie*: “mettete su un piatto della bilancia i vantaggi reali delle scienze più sublimi e delle ‘arti’ più onorate, sull’altro quello delle ‘arti meccaniche’ e constaterete che la stima fatta delle une e delle altre non è stata distribuita in proporzione a tali vantaggi, e che gli uomini i quali si sono sforzati di farci credere che eravamo felici sono stati molto più lodati di quanti si sono sforzati di renderci felici davvero. Quanta bizzarria nei nostri giudizi! Esigiamo che ciascuno occupi utilmente il suo tempo e disprezziamo gli uomini utili”⁴.

Evidentemente, se è vero che nell'*Encyclopédie* le arti permangono nella distinzione canonica fra liberali e meccaniche, è altresì vero che dell'antica distinzione si sono invertiti i segni: quello positivo ora si trova laddove dominano l'utile, il pratico e soprattutto il lavoro umano, rivolti alla conquista del progresso e della felicità. Le posizioni teoretiche del dibattito settecentesco avranno uno sbocco indicativo dopo l'emergere del concetto di genio e dell'obiettivo di un'arte pura e libera da vincoli materiali. Fra i contributi più rilevanti va ricordato quello di Kant per il quale un'arte è meccanica quando “adeguatamente alla conoscenza di un oggetto possibile, compie soltanto le operazioni necessarie per realizzarlo”⁵. È invece *estetica* e, a sua volta *bella* quando è “una specie di *rappresentazione* (il corsivo è nostro) che ha il suo scopo in se stessa”⁶. Tutto quanto ha un fine e un utile, dunque, diminuisce il valore delle arti belle. Infatti, quando Kant passa alla loro classificazione, differenzia per grado l'architettura rispetto alla scultura in quanto “il suo fine principale è un certo uso dell'oggetto artistico che, come condizione, pone un limite alle idee estetiche”⁷. Tuttavia, in virtù della “rappresentazione” egli assimila proprio il sistema degli oggetti formanti un arredamento alla visione offerta dalla pittura, un'arte *bella* per antonomasia.

Destinata esclusivamente a dilettere l'occhio e la mente, gli appare, infatti, “la decorazione delle stanze con tappezzerie, e ogni bel mobile, che serva unicamente alla vista [...] Perché [...] una stanza con molti ornamenti [costituisce] in una festa sontuosa una specie di quadro, che, come i quadri propriamente detti (che non hanno lo scopo d'insegnare la storia, o le conoscenze della natura), stanno lì soltanto per esser mirati, per mantenere l'immaginazione in libero giuoco con le idee, ed occupare il Giudizio este-

tico senza uno scopo determinato. Il lavoro di tutti questi ornamenti potrà essere, dal punto di vista meccanico, differentissimo, e differentissimi gli artisti richiesti a compirlo; ma il giudizio di gusto è determinato in un sol modo da ciò che vi è di bello in quest'arte"⁸.

Il fatto che Kant assimili la decorazione di un interno a una rappresentazione pittorica, imprime una svolta indicativa all'arte dell'arredamento. Essa, infatti, potrà così rientrare nel novero delle arti belle, valutabili col metro della *pulchritudo vaga* - cioè di una bellezza che "non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto deve essere" - e prendere anche le distanze dalle arti sorelle (ad esempio l'architettura) che -presupponendo "questo concetto e la perfezione dell'oggetto alla stregua di esso" - saranno reputate arti dalla *pulchritudo adhaerens*. In definitiva, grazie al metro del giudizio estetico sarà ribaltata la tradizionale gerarchia di arti maggiori e arti minori.

Il dibattito sulla bellezza, peraltro, attraversa tutto il Settecento. È un dibattito in cui si confrontano i valori ispirati all'armonia, razionalmente oggettivi, con altri suscitati, invece, da momenti psicologici e soggettivi. Due posizioni contrapposte ne rendono il senso per tutte: quella di Shaftesbury che riconosce la bellezza nella presenza di Dio nella natura (una obiettiva e assoluta), e quella di Dubois che nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) rifiuta le regole a favore del sentimento, libero giudice dell'arte finalizzata a commuovere. Su quest'ultima linea procede Baumgarten che nell'*Aesthetica* (1750-1758) considera la bellezza come riconoscimento della perfezione per mezzo dei sensi. E certamente l'aver spostato l'interesse dalla sfera della "filosofia dell'arte", da sempre attratta dalle manifestazioni di spicco delle arti maggiori, a quella di una scienza del "piacere sensibile", costituisce un avvenimento denso di sviluppi critici per le arti minori, portatrici di una forma di artisticità meno palese. Esse, infatti, a differenza delle arti pure, cui si richiede un valore specialmente "artistico" (ovvero un'espressione che può prescindere dalla bellezza), sono caratterizzate in modo particolare da valori prevalentemente "estetici", in altre parole da espressioni *belle*, anche se non necessariamente *artistiche*.

La questione dell'individualità creatrice separata dalla prassi esecutiva diventerà pressante con la nascita dell'industrializzazione. Il processo che per secoli aveva regolato la sequenza delle operazioni artigianali col ritmo dell'organizzazione di bottega, diviene, ora, grazie alla divisione del lavoro, un problema di inusitate dimensioni. Come a sottolineare tale situazione,

l'espressione arte applicata si tramuta in quella di *arti decorative e industriali*, dove il termine *decorative*, almeno nelle intenzioni, cerca di far salva la creatività artistica. Non a caso, il secolo XIX è ricordato proprio come quello della riforma delle arti applicate inglesi, portata avanti da Pugin, Ruskin e, specialmente, Morris. Quest'ultimo, in particolare, nel discorso *Arti e mestieri di oggi*, pronunciato a Edimburgo nel 1889, considera la questione dell'*arte applicata* come un problema cui l'intera società dovrebbe dedicare il suo interesse e la sua interpretazione. L'*applied art*, intesa in senso morrisiano (ovvero come *qualità* che gli uomini adottano per aggiungerla agli oggetti utilitari), ha un duplice obiettivo: il primo consiste nell'aggiungere bellezza al lavoro umano; il secondo nel conferirvi gioia. Il tasto su cui batteva Morris era quello dell'unità artistica fra l'ideatore (l'artista) e l'esecutore. Morris, in effetti, cercava di ricucire nella figura dell'artigiano-artista quell'antinomia che, sia pur cambiata di segno, l'*Encyclopédie* aveva conservato. Si dovrà, quindi, in gran parte al suo pensiero la nascita del significato dell'espressione *arte applicata* nel senso di artigianato "artisticamente qualificato".

Bisogna pur dire, tuttavia, che il tema sociologico ben presto perderà mordente poiché la ghettizzazione dell'artigiano come soggetto appartenente a una categoria sociale inferiore costituirà una delle principali discriminazioni avvertite dal pensiero moderno del Novecento.

Nel XX secolo, pertanto, lo sdoppiamento tra il *fare* e l'*ideare*, a partire dal Deutscher Werkbund e passando per Van de Velde e Muthesius, sarà ripreso dal Bauhaus in cui Gropius, per molteplici ragioni, associa un insegnamento tecnico (*Werklehre*) con uno formale (*Formlehre*), svolti rispettivamente da un artigiano e da un artista.

Toccherà, poi, a Le Corbusier dare una nuova interpretazione dell'*arte applicata* partendo dalla dizione *arti decorative e industriali*. Commentandola in occasione dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1925 egli così proclama:

"L'arte decorativa moderna non comporta nessun tipo di decorazione.

Si dice però che la decorazione è necessaria alla nostra esistenza.

Invece necessaria è solo l'arte, cioè una passione disinteressata che ci eleva.

Per vederci chiaro basta dunque scindere le sensazioni disinteressate dai bisogni che mirano al loro soddisfacimento, utilitaristici. I bisogni utilitaristici richiedono l'attrezzatura *in tutto* perfezionata come certa perfezione estrin-

secata da parte dell'industria. Si forma così il magnifico programma dell'arte decorativa. Col procedere dei tempi l'industria produce oggetti di funzionalità e utilità perfette, il cui lusso autentico - godimento dello spirito - emana dall'eleganza della concezione, dalla semplicità dell'esecuzione e dall'efficacia delle prestazioni"⁹.

Le Corbusier, dunque, in nome dell'utile e della funzione, elimina dall'espressione *arte decorativa* non solo l'aggettivo, ma anche il sostantivo arte che, a rigore, in quanto passione "necessaria", ma "disinteressata", contrasta con l'utilitarismo. Egli, evidentemente, conservava nella mente solo l'aggettivo *industriale* che poi si legherà al termine *design*, nato negli Stati Uniti proprio negli anni venti. La nuova espressione *industrial design* ebbe il potere di rendere antiquata e decadente quella di *arte applicata* con tutti i suoi sinonimi, quasi che la serialità, il grande numero e il funzionalismo avessero di colpo sciolti i nodi che le si erano stretti intorno per tanti secoli. Invece le cose stavano diversamente: gli stessi problemi perduravano nel design perché anch'esso, come *arte applicata*, aveva ereditato gli interrogativi di una storia vecchia di secoli.

Gli stessi interrogativi, infatti, travagliavano da sempre anche le *arti pure* potendosi essi sintetizzare nel conflitto tra il momento autonomo e quello eteronomo di tutte le arti. Tale conflitto pone il problema se sia lecito che in queste ultime prevalga l'esteticità, l'artisticità, l'irrazionalità, l'incomunicabilità, l'astanza, per dirla con Brandi, oppure il pratico, l'artisticità diffusa, il razionale e la semiosi.

In merito e riferendosi alle arti pure, Anceschi chiarisce che:

"l'esperienza complessa della riflessione sul campo estetico dell'arte ha rivelato [...] una 'continua dialettica tra il principio dell'autonomia del campo estetico dell'arte e quello dell'eteronomia di esso'.

Già si è cercato, nel corso delle ricerche storiche, di definire il significato profondo di questa dialettica, mettendo in luce come essa sia il motivo della continua vitalità del campo estetico dell'arte.

In quanto fanno parte di questa dialettica, il momento della purificazione del valore estetico dell'arte ed il suo opposto sono due momenti ineliminabili: questo loro continuo opporsi non è che il continuo opporsi di due esigenze teoriche che hanno tutte e due un loro significato ed un loro valore rispetto alla concreta vita estetica, di due esigenze, cioè, che costituiscono, per così dire, la tensione interna della sfera teoretica delle ricerche intorno all'arte, che si trova già nella prima forma di riflessione sul campo

estetico dell'arte, la riflessione pragmatica: si vuole dire la continua tensione tra il bisogno di distinguere l'arte dagli altri aspetti e momenti del reale e della ragione (autonomia) e, nello stesso tempo, il continuo richiamo ad una sveglia consapevolezza teoretica e pragmatica della necessità dell'arte di inserirsi in modo pieno in tutti i piani della vita (eteronomia)¹⁰. Se dunque autonomia ed eteronomia - egli prosegue - "costituiscono la polarità, entro la quale, dialetticamente, si muove il momento teoretico della riflessione sul campo estetico dell'arte, è chiaro che, tra i due poli, si muove una vita concettuale, estremamente complessa"¹¹. Senza dubbio questa è una significativa chiarificazione. Tuttavia, ogni volta che si ricorre a una dialettica e a una polarità, esse appaiono condizioni necessarie, ma non sufficienti; dando la sensazione che, in definitiva, dicano tutto e niente. E se la polarità di cui parla Anceschi vale per le arti pure, a maggior ragione varrà per quelle applicate. D'altro canto, Croce aveva già intuito che "la disputa intorno all'arte 'espressiva' e all'arte 'pura', a quella che ha un 'contenuto' e a quella di 'mera forma', all'arte che è 'illustrazione' e all'arte che è 'decorazione', accenna a chiudersi, se non per conclusione concettuale consapevolmente riconosciuta e accettata, per stanchezza nascente da un certo senso di vuoto che si prova nell'asserzione dell'una e dell'altra tesi opposte e nell'insistenza sul contrasto"¹². A questo punto, quindi, non resterebbe altro che rinunciare a capire il confine tra *arti pure* e *arti applicate*, nonché a discernere all'interno di queste ultime il momento autonomo e il momento eteronomo. Ma l'*excursus* che abbiamo ricostruito ci dimostra, piuttosto, che per le arti applicate ogni epoca artistica ha avuto una sua idea sull'argomento donde ha tratto differenti definizioni. E, in conclusione, ci suggerisce un'interpretazione "simbolica" analoga a quella che Panofsky formula per la prospettiva quando scrive: "Se vogliamo adottare anche nella storia dell'arte il termine felicemente coniato da Ernst Cassirer, essa [la prospettiva] è una di quelle 'forme simboliche' attraverso le quali 'un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo'; in questo caso, diviene essenziale per le varie epoche e province dell'arte chiedersi non soltanto se conoscano la prospettiva, ma di quale prospettiva si tratti"¹³.

1 Il presente scritto è una rielaborazione degli scritti di G. D'AMATO, *L'arte applicata come forma simbolica*, in "Op. cit." 1988, n.72; Id. *Fortuna e immagini dell'Art Déco*, Laterza, Roma-Bari 1991, Introduzione e *passim* e *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti e atmosfere*, Bruno Modadori, Milano 2001, introduzione e *passim*.

Inoltre, sulla storia delle arti si confronti il contributo fondamentale di F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Laterza, Bari 1972.

2 E.H. GOMBRICH, *The Story of Art*, Phaidon Press, Oxford 1950, trad. it. *La storia dell'arte raccontata da H.E. Gombrich*, Einaudi, Torino 1989, p.269.

3 J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Vienna 1924, trad. it. *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1956, p. 434.

4 La voce è tratta dalla riedizione antologica di A. PONS, a cura di, *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri (1751-1772)*, Feltrinelli, Milano 1966, vol. I, p. 113.

5 I. KANT, *Critica del giudizio*, citiamo dall'edizione Laterza, Bari 1970, p. 163.

6 Ivi, p. 164

7 Ivi, p. 183

8 Ivi, pp. 184-185.

9 LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Crès, Parigi 1959, trad. it. *Arte decorativa e design*, Laterza, Bari 1972, pp. XXIX-XXX.

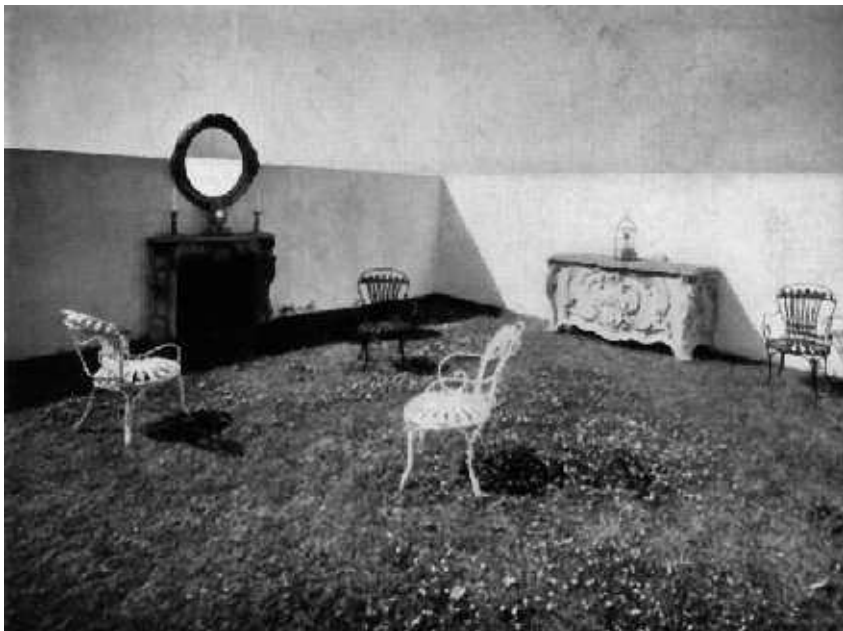
10 L. ANCeschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Vallecchi, Firenze 1959, p. 279.

11 Ivi, p. 281.

12 B. CROCE, *La disputa intorno all'"arte pura" e la storia dell'estetica*, in *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1946, p. 54.

13 E. PANOFsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"* Leipzig-Berlin 1927, trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 50.

Le Corbusier, Appartamento di Charles De Beistégui, Parigi 1930-1931.



Il riflesso dell'avventura artistica delle avanguardie storiche si coagula espressivamente in lampo esplosivo, che balugina per brevi e circoscritti istanti in progetti, realizzazioni, ambienti abitati e spazi allestiti durante tutto il Novecento. Più che un'analogia diretta, strutturale, metodologica o formale, fra poetiche figurative e interni architettonici ricerchiamo le corrispondenze ideali che animano l'attività di artisti e di progettisti operanti nel medesimo lasso di tempo. Dall'inizio del XX secolo al primo dopoguerra, nascono, si confrontano, si superano a vicenda correnti artistiche, personalità, tensioni emotive assai diverse. Il rapporto che si instaura fra le avanguardie e il Movimento Moderno è esplicito e il più delle volte ricercato apertamente dagli stessi artisti e architetti. Fra questi protagonisti del resto alcuni, come Theo van Doesburg, Le Corbusier, El Lissitzkij, Kazimir Malevič, Max Bill, spaziano liberamente fra l'architettura, la scultura, la pittura. Supponendo un terreno comune di scambi fra arte figurativa e architettura degli interni, talora complementare nonostante le specificità disciplinari, là dove un manipolo di agguerriti sostenitori dell'arte insegue una sua nuova e rivoluzionaria idea – offrendosi al “fuoco nemico” di critica e pubblico –, a poca distanza altri artisti si cimentano nel rompere con una tradizione consolidata del progettare per dar vita a nuove spazialità, che prefigurano anche altri modi di abitare. Se l'avanguardia è tale “solo se rimane nell'ambito dei disegni, progetti e teoria, ovvero quando si possono ascrivere ad essa solo opere rimaste irrealizzabili”¹ e se l'architettura per realizzarsi deve giungere al compromesso con le direttive socioeconomiche di una società, gli interni – per lo più opere effimere, temporanee come gli allestimenti, o comunque di *brevitate vitae*, come gli arredamenti – si prestano a poter essere giudicati come luminosi e autentici bagliori dell'avanguardia in architettura.

Trasferito dal gergo militare nella realtà dell'espressione artistica, il termine² individua gli artisti che vogliono rompere del tutto con l'arte del passato, in particolare con la tradizione classica, e innovare totalmente l'espressione del

presente. Caratterizzata dall'idea di anticipazione, avanscoperta, innovazione radicale, l'ideologia dell'avanguardia è altresì contestazione globale: "si muove 'contro' quasi tutto e tutti"³. Fra le avanguardie sono compresi i vari "ismi", per lo più legati alla pubblicazione di un pungente Manifesto d'intenti. Hanno in comune la presa di distanza dal concetto di rappresentazione della realtà – ora è l'artista a creare la *sua* realtà – così come il "programma sociale" dell'arte – l'artista opera nella società – , benché i due concetti siano differenzialmente intesi da ogni -ismo. Indissolubilmente legata al XX secolo, la nozione di *avant-garde* è comunque presente sulla scena artistica della seconda metà dell'Ottocento: Théodore Duret è fra i primi a usare il termine per intitolare la sua raccolta di scritti sulla pittura (*Critique d'avant-garde*, 1885) e sulle opere di James Abbott McNeill Whistler, Édouard Manet e gli impressionisti. L'autore si riferisce soprattutto alla dialettica fra rottura e innovazione di un panorama artistico consolidato da tempo attraverso le Accademie di Belle Arti (Ecole des Beaux-Arts a Parigi e Royal Academy a Londra) e le esposizioni ai Salon francesi e all'accademia inglese.

A cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, in Europa le tendenze artistiche affrontano una realtà diversa da quella accademica. L'unità spirituale e culturale del XIX secolo è ormai defunta: artisti, letterati, architetti contrastano la stasi intellettuale ricercando un'idea di arte che interpreti lo spirito dell'uomo contemporaneo. I nuovi obiettivi sono ora individuati nell'abbandonare i modelli storici, nell'integrare le arti maggiori e le arti minori, nel riabilitare la decorazione e aspirare a un linguaggio artistico internazionale. Se l'anticipazione dell'avanguardia da parte degli impressionisti è ancora legata a una rappresentazione del reale, ancorché in movimento, rappresentano per Duret i primi "artisti di ricerca"⁴. Ostili all'arte narrativa o celebrativa delle accademie, vi oppongono un'azione creativa inedita, tesa a distruggere lo "spazio cubico", che dal Rinascimento in poi condiziona la rappresentazione pittorica. La ricerca impressionista recupera comunque ancora il valore dell'immagine come tale, nel tentativo di esprimere l'istantaneità e l'irripetibilità degli eventi con l'interpretazione del divenire della realtà attraverso un modo nuovo di trattare il colore.

La prima vera avanguardia storica è l'espressionismo con l'aspirazione a svelare la realtà interiore dell'artista, secondo due principali tendenze: colore e luce (Fauves, 1905) e pura interiorità (Die Bruke, 1905). A queste poetiche si rifanno anche Hans Poelzig, Bruno Taut, Hugo Haring, Erich Mendelsohn con il desiderio di riscattare una società meccanica basata sull'ossessione del

tempo. Cominciano a operare nell'anteguerra, ma sviluppano le loro idee a partire dal dopoguerra: non accettano la scatola architettonica, ma perseguono una spazialità capace di entrare in relazione con il corpo. Il padiglione di vetro di Taut (Esposizione del Deutscher Werkbund, Colonia 1914) è dedicato alla luce; al suo interno, persino la scala in vetro deve rifletterne l'estensione e la potenza. Il vetro è altamente simbolico: la trasparenza è allegoria di una nuova purezza collettiva; la rarefazione della materia simboleggia il trapasso dal reale all'irreale, dal pesante al leggero, e metaforizza la liberazione cosmica. È, però, soprattutto Polzeig con il progetto del teatro berlinese (Teatro di massa, 1919) a coagulare l'espressionismo quale rappresentazione del movimento interiore in un interno, grazie all'insieme di stalagtititi che sembra colare dal soffitto.

La distruzione dello spazio cubico è completata dal cubismo. Rompendo le sovrastrutture culturali ufficiali e sconfinando in ambiti più vasti, dà vita una rivoluzione concettuale che muta radicalmente il concetto di spazio. Pablo Picasso e Georges Braque concentrano la loro attenzione sulla realtà, in quanto soggetto della rappresentazione, senza trascendere da essa; ma in effetti muta il loro modo di osservare il mondo reale, per poi rappresentarlo secondo le nuove percezioni spaziali. La moltiplicazione dei punti di vista e la libertà dal vincolo di rappresentazione della realtà affrancano i pittori cubisti dallo spazio empirico. Il cubismo non ha un immediato riscontro in architettura, a meno delle prove praguesi di Josef Gocár (Casa della Madonna nera, Praga 1912), dove l'aspetto scultoreo è dominante, e di altre esperienze ceche come per esempio le architetture di Josef Chochol. Bisognerà attendere gli anni Venti per interni con ascendenze cubiste, come quelli di Robert Mallet-Stevens, in particolare le sue scenografie per il film *L'inhumaine* (1924) con la regia di Marcel L'Herbier. Nei giardini dell'armeno Gabriel Guevrekian, invece, la tradizione orientale del tappeto intrecciato è trasformata dall'influenza cubista in forme geometriche accompagnate da luci e suoni. Sono "interni a cielo aperto", da contemplare secondo più punti di vista più che da attraversare.

Dopo la prima guerra mondiale, la pluralità del punto di vista cubista è un'ipotesi di ricerca che guida tutto il Novecento e che si riflette nei suoi interni. Se è palese nel raumplan loosiano, dove "l'abitante è un voyeur" che trapassa con lo sguardo gli ambienti (casa Moller, Vienna 1927-28)⁵, pure è declinata da Le Corbusier. È il polemistista di *Après le cubisme* (scritto con Amedée Ozefant nel 1918) che, attraverso un tentativo di razionalizzazione geometrica

dello spazio energico e frammentario di Picasso, traghetta il cubismo verso la modernità. Nella Maison La Roche (Parigi 1925), per esempio, l'atrio dell'ingresso è alterato in dinamicità quadrimensionale per la vista e per il corpo, che lì si muove, sosta, si affaccia, guarda fuori, si riflette nuovamente all'interno. Lo spazio si scandisce attraverso il tempo e la *promenade architecturale* della galleria verso lo studio è un altro stratagemma architettonico per compiere tale idea. D'altra parte, Siegfried Giedion mette in comparazione l'*Arlésienne* (1911-12) di Picasso con l'edificio del Bauhaus di Walter Gropius (Dessau 1926): "molteplicità di livelli di riferimento o di punti di riferimento, e simultaneità – per dirla in breve, la concezione spazio-tempo"⁶. Il critico nota come in entrambe le opere sia abolita la percezione prospettica di tipo tradizionale e introdotta una dimensione spazio-temporale, esaltata da planarità, trasparenza, punti di vista multipli, richiesti per apprezzare le nuove composizioni. Qui il cubismo diventa "dematerializzazione, ma anche profezia di un nuovo *Zeitgeist*"⁷.

Dinamismo, accelerazione, cambiamento, spinta verticale, linee-forza sono i temi che trapassano i quadri futuristi per diventare architettura. *Il Manifesto dell'architettura futurista* (1914) è stilato da Antonio Sant'Elia, ma la città futurista trova espressione soprattutto nelle opere figurative. Sono piuttosto alcuni interni a portarne in evidenza le idee, operando una sintesi fra superficie muraria e la corrispondente pittorica: tutto lo spazio è percorso da un cromatismo che accende ogni dettaglio dell'invaso e in cui predominano la mobilità dei colori e i materiali effimeri. Il progetto *Studio per un ambiente futurista* (1912) di Giacomo Balla può essere considerato il primo intervento globale futurista su un interno, mentre la Saletta Trentina (I Mostra Internazionale delle Arti Decorative – Biennale di Monza, 1923) di Fortunato Depero esplicita l'intensa relazione fra le opere esposte e il contenitore architettonico, su cui sembrano prolungarsi. Gli interni di Casa Zampini (Esanatoglia 1925-26) di Ivo Pannaggi coagulano poi l'esperienza futurista con quella del cubismo, dando vita a un'opera d'arte totale, dove non è possibile scindere l'arredamento dall'intervento artistico: il soffitto è costruito come un'architettura altra, che si prolunga nell'invaso architettonico, e le pareti si animano con rientranze e sporgenze.

"L'enigma di un quadro privo di codici di identificazione, e tuttavia dotato di un 'grande fuoco interiore'⁸ è il codice principale dell'astrattismo. Si traspone attraverso la dissoluzione dell'immagine realistica sino a divenire puro colore, la traducibilità fra colori e suono, l'istanza di frammentazione e riarticolazione

data dall'instabilità della natura, la relazionalità dei fatti cromatici e, infine, il rinnovato rapporto con la natura, non compromesso da filtri culturali. L'astrattismo quale progressiva semplificazione della forma di Piet Mondrian è trasformato da Theo van Doesburg, forzandone l'impianto concettuale in teoria architettonica. Per questi il gioco dei piani colorati struttura lo spazio, trasformando l'architettura in spazio plastico. Con il progetto e i modelli delle *Maison Particulière* e della *Maison d'Artiste*, esposti a Parigi nel 1923, Cornelis van Eesteren e van Doesburg assemblano in modo dinamico nelle tre direzioni cartesiane le lastre rettangolari delle pareti verticali e dei piani orizzontali attorno ai fulcri verticali di scale e camini, a circoscrivere ambienti in cui lo spazio aperto interno e l'esterno si compenetrano. Il cabaret-caffè Aubette (Strasburgo 1927-28) cerca di tradurre lo stesso linguaggio, ma rimane circoscritto dal contenitore architettonico, risolvendosi in un insieme di elementi colorati dinamizzati dalle linee diagonali. La scatola architettonica è invece de-oggettivizzata da Gerrit Th. Rietveld: la casa Schröder (Utrecht 1925) scompone lo spazio in piani e dematerializza l'architettura (come dimostra la finestra ad angolo del soggiorno); inoltre propone una nuova cultura dell'abitare.

Kazimir Malevič con il *Quadrato nero sul fondo bianco* (1913), esposto nell'angolo fra due muri e vicino al soffitto alla "Seconda esposizione futurista di quadri 0,10" (Pietrogrado 1915), dà vita al suprematismo. Il Quadrato nero è l'icona moderna, che rinnega ogni legame con la natura. Nel Manifesto del Suprematismo (1915), scritto con il poeta Vladimir Majakovskij, l'artista nuovo deve guardare a un'arte liberata da fini pratici ed estetici e lavorare solo assecondando la pura sensibilità plastica⁹. L'astrazione si riversa in architettura: come un quadro si riduce a una superficie bidimensionale e una scultura a un volume tridimensionale, un'architettura diventa oggetto spaziale. Nell'allestimento *Der Sturm* (Berlino 1921) Ivan Puni accumula opere in modo imprevisto: non le allinea sull'asse ottico, in alto o in basso, ma le disperde per tutte le superfici della galleria, a soffitto, a pavimento, su porta e finestre, a parete. Ricopre ogni elemento architettonico con lettere, disegni, figure, numeri, dipinti e forme geometriche: "il risultato è una costellazione visuale, [...] l'impatto è polifunzionale"¹⁰.

I presupposti figurativi del costruttivismo sono simili ai movimenti contemporanei del cubismo, del dadaismo e del futurismo. Come in quest'ultimo, vi è il rifiuto dell'arte borghese e il progetto di individuazione del nuovo linguaggio nelle proposte della tecnologia e della meccanica dell'industria. È la prospettiva politica di un'arte nuova per una nuova società. Di intensa

sperimentazione, il movimento costruttivista dura sino al 1933, ma solo in pochi casi supera lo stadio del progetto. Nella casa-studio (Mosca 1927-29) di Konstantin Mel'nikov, generata dall'intersezione di due cilindri, prevale la fascinazione simbolica guidata da un'idea eversiva dell'abitare. L'intimità è quasi negata grazie a "una particolare integrazione familiare degli spazi del sonno, con letti fissi raccordati a guscio al pavimento"¹¹. Lo spazio del letto coniugale è schermato solo da brevi setti murari rispetto ai letti del figlio e della figlia, mentre i loro piccoli ambienti per il gioco e lo studio e gli arredi del guardaroba personale sono lasciati al piano inferiore. El Lissitskij, discepolo di Malevič, cerca invece di conciliare quarta dimensione, suprematismo e costruttivismo. Alla Grande Esposizione di Berlino (1923) sia lui che Vasilij Kandinskij non si presentano con quadri o sculture, ma propongono esempi ambientali: nel Proun di El Lissitskij vi è assoluta coincidenza fra macchina allestitiva e opera d'arte.

Meno fortuna critica ha la relazione fra architettura e arte dadaista e surrealista, ma a lungo vitali sono i suoi riflessi e rimandi negli interni. Dada non produce architettura a meno di due interni: *Porte: 11*, la porta dello studio di Marchel Duchamp a Rue Larrey (Parigi 1927) è nello stesso tempo aperta e chiusa, perché incernierata a metà di due vani posti fra loro a 90°. L'altra è il work-in-progress del *Merzbau* (Hannover 1923) di Kurt Schwitters, un ambiente costruito con oggetti e rifiuti, "a metà fra un oggetto tridimensionale esistenziale e un'opera di interni"¹².

Quanto il dadaismo elabora il gioco, la contraddizione, il senso dell'assurdo, tanto il progetto surrealista lavora per sommatoria, accumulo, aggiunta. È un addensamento di significati che René Magritte sintetizza ponendo un corpo di donna dentro l'altro in una moltiplicazione di meraviglie (*L'importance des meravilles*, 1927). È un'immagine da lui riproposta in dettaglio nella copertina per la rivista *Minotaure* (n. 10, 1937), diretta da André Breton: "dove uno scheletro di toro, in mantello nero, in cui si è identificato il marchese Charles de Beistégui, passeggia su una terrazza, che traguarda un arco di trionfo"¹³ ovvero è la trasposizione dell'attico che Le Corbusier realizza a Parigi fra il 1929 e il 1931. Il debito di Le Corbusier al surrealismo si solidifica proprio in questo progetto, dove l'architetto usa la tecnologia per far sparire siepi, azionare il movimento di porte e pareti, permettere proiezioni cinematografiche sullo schermo mobile del soggiorno. La luce elettrica vi è però bandita, poiché solo la candela emette "luce viva" secondo il marchese. Il panorama parigino è colto interamente grazie un periscopio: al culmine del percorso nella casa –

la *chambre à ciel ouvert* della terrazza finale – alti muri lasciano solo intravedere i dettagli dello skyline urbano. Qui il *flâneur* cittadino può guardare con elegante distacco al grande teatro delle merci offerto dalla rutilante città – o almeno è ciò che vuole farci intendere l'architetto¹⁴.

Negli anni in cui lavora presso lo studio di Le Corbusier, il pittore e interior designer Roberto Sebastian Matta si interroga sull'interno onirico trasferendo le sue *Morfologies Psychologiques* nel *project-maquette* per un appartamento ("Mathématique sensible: Architecture du temps", *Minotaure*, n. 11, 1938). Rispetto all'imperante idea razionalista, sono eros, tattilità e visceralità le emozioni sensoriali generatrici dello spazio. Il perturbante freudiano è riletto come un visionario paesaggio domestico dell'inconscio, dove l'artista rende visibile l'invisibile. Prevale un'idea materna dello spazio: cavità accogliente e umorale – un archetipo caro ai surrealisti –, cui corrisponde un'ideale visione della società e della "relazione armonica dell'individuo con il tutto"¹⁵. Nell'interno domestico l'arredo è concepito in funzione della persona che dovrà, a sua volta, accogliere.

All'Exposition Internazionale du Surréalisme, organizzata da Breton con Paul Eluard alla Galerie Wildenstein (Parigi 1938), Marcel Duchamp appronta un allestimento che fa leva sui medesimi principi sensoriali. La scatola architettonica del contenitore è soppiantata da un'atmosfera densa e onirica, che quasi soffoca le opere d'arte esposte. I milleduecento sacchi di carbone, appesi al soffitto della "grotta" che si viene a generare, e i manichini di donna allestiti da ciascun artista provocano choc, paura, piacere nei visitatori. E ancora, l'interno sopravanza le opere d'arte esposte, nell'allestimento che lo stesso Duchamp compone a New York per la mostra *Miles of String* (First Paper of Surrealism, 1942): una tela di bava di ragno quasi le soffoca.

La componente pulsionale surrealista emerge in tutta la sua intensità nella galleria Art of This Century (New York 1942) di Frederick Kiesler per Peggy Guggenheim: nel contrasto fra la Surrealist e l'Abstract Gallery, concepite in modo difforme per i contenuti che ospitano, così come nella concezione spaziale di ognuna di esse. La Surrealist Gallery recupera le *Morfologies* di Matta accendendole di luci intermittenti e di suoni: avvolgendo il visitatore con contropareti curve che supportano i quadri con bracci movibili, lo conduce in un mondo onirico e quasi primigenio. L'Abstract Gallery dall'intenso color blu oltremare filtra, invece, lo sguardo di chi la attraversa per contemplare le opere attraverso fili tesi che ne segmentano i passi – non più tele di ragno, ma reti dipanate nel vuoto. La qualità di paesaggio avvolgente, materno, sognante

dell'interno è poi accentuata nel progetto di Kiesler e Armand P. Bartos della Word House Gallery (New York 1956-57). Qui le intuizioni spaziali della teoria del correalismo – che predica un ritorno alle origini nell'architettura e pone al suo centro l'uomo –, a lungo inseguita da Kiesler nel progetto della *Endless House*, sembrano concretizzarsi sotto forma di pura astrazione, abolendo gli angoli retti e modificando lo spazio esistente in un guscio continuo. Ma lo "spazio senza fine" della Word House deve molto anche all'espressionismo astratto americano, le cui opere ospita nei suoi ambienti.

Con i suoi sette manifesti pubblicati dal 1947 al 1953, lo spazialismo sembra sviluppare alcune premesse del futurismo, proponendosi di rinnovare il linguaggio della pittura e scultura per adeguarlo al progresso scientifico: elaborare nuovi strumenti di comunicazione che si avvalgono della tecnica moderna (luce nera, radio, televisione) per dar vita a "forme, colore, suono attraverso gli spazi". Del resto, "è [...] sintomatico notare come, già in quel periodo, Fontana avvertisse l'urgenza di constatare l'insufficienza del 'quadro da cavalletto' e della trita distinzione tra quadro e statua, affermando l'importanza di un'arte capace di protendersi oltre i limiti della tela o della creta per spaziare in dimensioni più vaste ed inesplorate"¹⁶.

A Milano la Galleria del Fiore (1953) del gallerista Luciano Cassetto, tinteggiata nei toni del bianco e nero, semplice e lineare, è dedicata da Vittoriano Viganò a pittori come Alberto Magnelli, Enrico Prampolini, Mario Radice e Mauro Reggiani. Chiusa in uno spazio angusto e introverso, che si sviluppa in lunghezza, la galleria ha cavalletti, tavoli, montanti e supporti in ferro laccato nero. Sottili lampade fluorescenti sono sospese nello spazio con cavi tensori in acciaio mentre l'illuminazione delle vetrine è realizzata con lampade orizzontali o schermate, mobili lungo due rotaie verticali. Simile nell'impostazione, la Galleria Apollinaire (Milano 1956) del gallerista Guido Le Noci sviluppa di più il tema della "spazializzazione": nel progetto non vi è solo il riferimento alle opere coeve di Lucio Fontana – che guadagnano, appunto, lo spazio superando il bidimensionalismo pittorico –, ma risuona altresì l'eco di Bruno Zevi sulle ragioni dell'architettura incentrata sullo spazio interno. Una posizione teorica avallata da Giulio C. Argan quando scrive: "il processo dell'architettura, la costruzione, non è altro che il processo del porre o determinare lo spazio, dello 'spazieggiare'"¹⁷. Viganò applica tali concetti all'allestimento delle opere nella Apollinaire: è "un gioco plastico per spazializzare anche la pittura, il tutto in termini di arte povera"¹⁸. La galleria si sviluppa in una sola stanza quadrata, con porta e vetrine in cristallo sulla strada. L'aspetto è au-

stero: le pareti sono lasciate a intonaco grezzo, un incolore fondale per i quadri, che ne esalta materie e colori specie se privi di cornici.

Se l'avanguardia "costituisce quella componente innovativa insita in ogni opera e tendenza"¹⁹, i suoi riflessi negli interni ne rimandano gli effimeri quanto potenti bagliori. Sono luci che, pur effimere, altri hanno ispirato nel processo di rinnovamento dell'architettura degli interni.

1 R. DE FUSCO, *L'architettura delle quattro avanguardie*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005, p. 22.

2 Dal fr. *avant-garde*, prima della guardia, cioè le frange dei soldati in prima linea, che precedono l'esercito per aprirgli un varco fra le linee nemiche.

3 R. DE FUSCO, *op. cit.*, p. 13.

4 D. RIOUT, *Qu'est-ce l'art moderne?*, Gallimard, Parigi, trad. it. *L'arte nel ventesimo secolo: Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino 2002, p. 7.

5 B. COLOMINA, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, in *Dwelling as a Figure of Thought*, a cura di H. CORNELISSEN, SUN, Amsterdam 2005, p. 69.

6 S. GIEDION, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard U.P., Cambridge-Mass., 1941, trad. it. *Spazio, tempo e architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1984, p. 484.

7 L. PRESTINENZA PUGLISI, *Forme e ombre: Introduzione all'architettura contemporanea, 1905-1933*, Testo&immagine, Torino 2003, p. 54.

8 D. RIOUT, *op. cit.*, p. 22.

9 Cfr. M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 390.

10 G. CELANT, *Una macchina visuale: L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni*, in "Rassegna", n. 10, 1982, p. 8.

11 G. OTTOLINI, *La dissoluzione della stanza nella modernità*, in *La stanza*, SilvanaEditoriale, Milano 2010, p. 51.

12 L. PRESTINENZA PUGLISI, *op. cit.*, p. 143.

13 A. GORLIN, "The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier", in *Perspecta*, vol. 18, 1982, p. 61.

14 Cfr. M. TAFURI, "'Machine et mémoire': La città nell'opera di Le Corbusier. 1", Casabella, n. 502, maggio 1984, p. 44.

15 G. C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 27.

16 B. CASTELLO, S. ZAMPINI, *La Crisi del Supporto*, in "XÁOS: Giornale di confine", a. I, n. 3, 2002-2003, http://www.giornalediconfine.net/n_3/art_13.htm (2012).

17 G. C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in "Metron", n. 28, 1948, p. 21.

18 V. VIGANÒ, *Allestimento di una mostra, allestimento di una galleria*, in "Domus", n. 315, 1956, p. 35.

19 R. DE FUSCO, *op. cit.*, p. 11.

R. Magritte, *Elogio della dialettica*, 1936, acquarello, collezione privata.



Nel visitare la casa-museo Ordrupgaard a Copenhagen, che raccoglie la collezione dell'industriale Wilhelm Hansen (1868-1936) e di sua moglie Henny, un dipinto, in particolare, suscitò la mia attenzione e mi indusse ad alcune riflessioni: *Interior. "The Four Rooms"* di Vilhelm Hammershøi (1864-1916); esso rappresentava una sequenza di stanze intraviste attraverso i varchi delle porte. Quella immagine entrava in relazione con lo spazio reale della stanza in cui era situato; quella rappresentazione di una teoria di ambienti mi sembrava che, pur costituendo un tutto unitario, esplicitasse nuovi significati per la relazione che stabiliva con l'intorno che la accoglieva, la stanza della casa; quasi una "casa" nella "casa", una "architettura" nella "architettura". Si determinava una relazione tra gli spazi reali e quelli rappresentati, si conformava una immaginaria spazialità rinnovata dalla sequenza fissata dall' "interno rappresentato" e l' "esterno presentato" dall' "interno reale". Si definivano nuovi "sistemi di relazione": *interno - esterno, positivo - negativo, pieno - vuoto, vero - falso, presenza - presentazione - rappresentazione*.

Il dipinto *Vedute di Roma antica*, 1756-1757, di Giovanni Paolo Pannini¹, raffigura una sala di notevoli dimensioni che sfonda in una fuga di sequenze spaziali che conducono verso l'esterno, ma sia sulle pareti che a terra sono riprodotte opere d'arte, in prevalenza pittoriche, che a loro volta riproducono spazi ed architetture dell'antica Roma; è in ultima analisi un quadro che rappresenta altri quadri. Ma in questa riproposizione di "quadri nel quadro" viene esplicitato un nuovo spazio immaginario determinato dall'intreccio di interni ed esterni, di interni con altri interni; si manifesta un continuo spiazamento dei punti di vista e del punto di vista dello spettatore, quasi la rappresentazione della possibilità di immaginare nuove relazioni spaziali mediante la costruzione di architetture nelle architetture.

Nella Staatsgalerie di Stoccarda di fianco al quadro del Pannini, su di un'altra parete, è esposto un'opera di Giulio Paolini², *De pictura*, del 1979; il ti-

tolo si riferisce ad un famoso scritto, del 1435, di Leon Battista Alberti. Il lavoro è costituito da nove tele dello stesso formato, delle quali una, la centrale, è rovesciata, mostrando il telaio. Sul supporto costituito dalle tele accostate è rappresentata, con una prospettiva centrale, l'interno di una stanza; il reticolo geometrico definito dalle giunture delle tele accostate, di cui, quella centrale è montata dalla parte del telaio, costituisce un ipotetico primo piano che separa virtualmente l'interno *rappresentato* dall'esterno *reale* della sala del museo. In questo interno immaginario è situata una figura, sul pavimento del museo troviamo brandelli di carta, supporto di un probabile disegno, che sembrano essere stati gettati dal personaggio del quadro. Si viene così a determinare un'articolazione spaziale virtuale e illusoria, tra lo spazio reale della sala e quello virtuale rappresentato sulle tele, con un gioco di rimandi e contrapposizioni tra interno ed esterno, esterno che è l'interno della sala stessa. Si deduce, inoltre, come l'autore analizzi le relazioni complesse che intercorrono tra chi crea, l'opera e il fruitore, riflettendo soprattutto sugli strumenti dell'artista e sul linguaggio dell'arte.

Il "quadro nel quadro" si esplicita come "tema" e presenta un doppio aspetto, l'uno legato alla individualità dell'espressione artistica, l'altro tutto interno ad una riflessione teorica sulla "disciplina" della pittura.

Un grande artista del surrealismo ha già svolto una ricerca nella quale la riflessione concettuale, soprattutto quella relativa alle questioni del linguaggio, è assunta come tematica centrale.

Magritte³, nelle varie versioni de *La condition humaine* prodotte tra il 1933 ed il 1935, rappresenta una finestra e un cavalletto sul quale poggia una tela che riproduce lo stesso paesaggio sul quale si apre la finestra: la finestra e la tela inquadrano la stessa porzione di paesaggio.

Il tema trova uno sviluppo ampio e significativo anche nella produzione cinematografica; il protagonista nel film di Fellini, *8 e mezzo* (1963), è un regista in crisi, alla ricerca di una trama e dei relativi personaggi-interpreti.

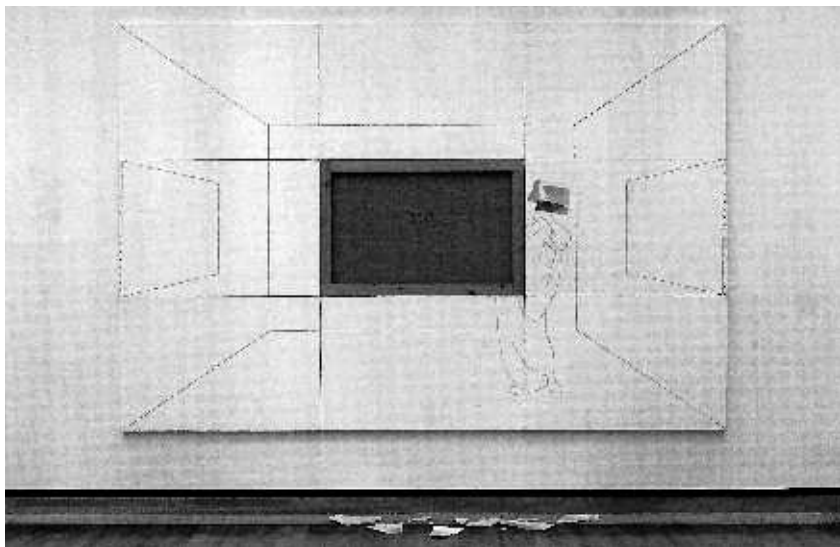
L'elaborazione del tema del "film nel film", o meglio del "metalinguaggio", di una comunicazione, quindi, prevalentemente rivolta all'atto stesso del comunicare più che alla trasmissione di un contenuto e alla denotazione della realtà, viene affrontata in maniera esplicita e cosciente da Truffaut in *La Nuit américaine*. "Quello che si intende mostrare o vedere non è tanto il mondo, [...], ma piuttosto il fatto stesso di mostrare e di vedere"⁴.

La Nuit américaine ha per soggetto la lavorazione di un film, dal primo ciak



G. P. Pannini, *Vedute di Roma antica: Galleria di quadri con viste dell'antica Roma*, 1758.

G. Paolini, *De pictura*, 1979, ove elementi 80x120 ciascuno, Staatsgalerie, Stoccarda.



fino allo smantellamento dell'intero set cinematografico. L'azione si svolge negli studi della "Victorine", a Nizza, in uno scenario che riproduce una piazza di Parigi, e allo stesso tempo nei camerini degli attori, nelle sale di abbigliamento, di trucco, di proiezione e di montaggio. Le vicende della lavorazione del film, *Je vous présente Paméla*, un dramma borghese dove il padre si innamora, corrisposto, della nuora e fugge con lei, si intrecciano con i problemi personali dei componenti la troupe cinematografica.

Potremmo ricordare altri autori ed altri film, certamente l'episodio di *Pasolini La ricotta*, in RO.GO.PA.G (film con episodi di Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), dove un autoreferenziale regista impersonato da Orson Welles, gira un film su Gesù Cristo, o ancora *Hollywood Ending* di Woody Allen ed altri ancora. Ma non possiamo non citare *Der Stand der Dinge (Lo stato delle cose)* di Wim Wenders del 1982.

Una troupe cinematografica sta girando un film di fantascienza sulle coste del Portogallo e deve interrompere le riprese per mancanza di soldi. Il produttore Gordon è scomparso perché, si scoprirà dopo, è braccato dalla malavita; rintracciato dal regista, si nascondeva in un camper, i due viaggiano tutta la notte, parlando soprattutto di cinema; il giorno dopo vengono rintracciati ed uccisi a colpi di mitra dai mafiosi, mentre il regista, nonostante tutto, cerca di filmare la scena impugnando la cinepresa come un'arma.

E' una narrazione che intreccia lo svolgersi della vita con lo sviluppo del lavoro cinematografico, conformandosi ancora una volta come una riflessione sul cinema.

Il gioco dei rinvii, del racconto nel racconto, della riflessione sulle tecniche, sui modi, sugli strumenti, sullo statuto disciplinare cui appartiene il campo dell'azione artistica, della riflessione, quindi, metalinguistica non esclude il campo della scrittura letteraria.

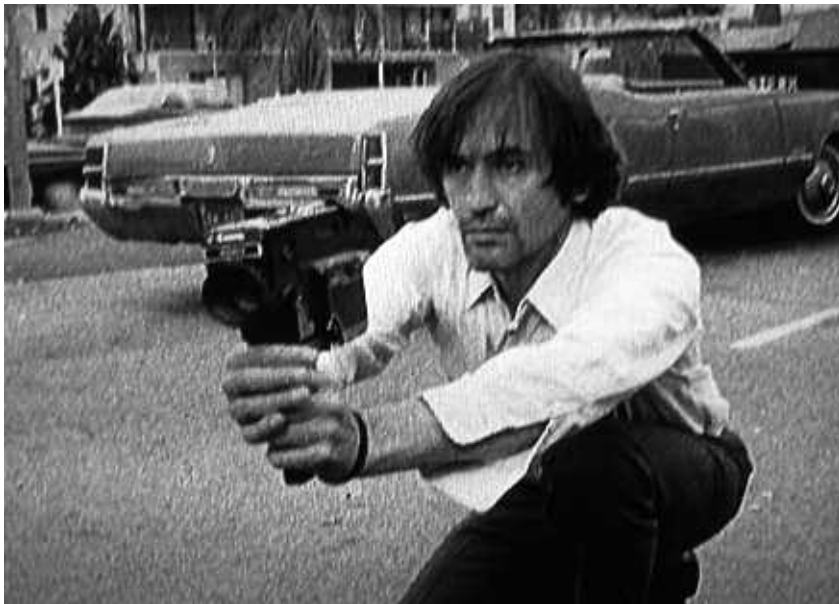
"Nel Novecento avanzato [...] è forse Jorge Luis Borges che più si incarica di rappresentare, problematizzandola fino al paradosso, l'esperienza letteraria"⁵.

In *Pierre Menard, autor del Quijote*, (*Ficciones*, 1944), uno scrittore è impegnato a riscrivere il capolavoro di Miguel de Cervantes. "[...] *Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.*

No quería componer otro Quijote - lo cual es fácil - sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no



Fotogrammi da: W. Wenders, *Der Stand der Dinge* (*Lo stato delle cose*) 1982.



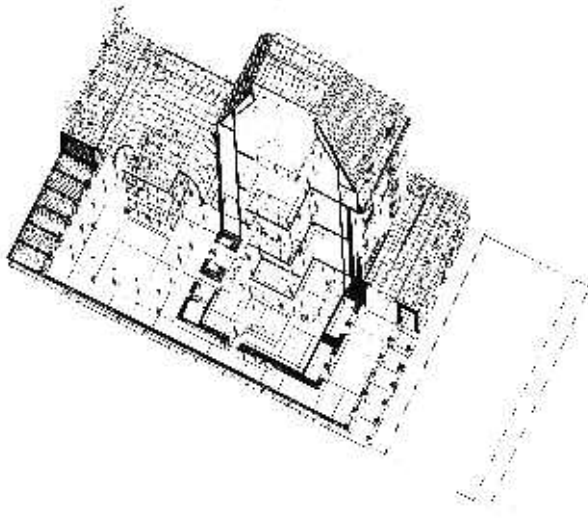
*se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes*⁶.

Ma anche *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino è un "meta-romanzo". La "trama" si sviluppa mediante il "racconto" delle vicende il cui protagonista è un Lettore che ha acquistato una copia del nuovo libro di Italo Calvino e le cui aspettative vengono frustrate avendo scoperto che la copia del libro è contraffatta da un errore, in tipografia sono stati mescolati fogli di stampa di due opere diverse. La storia del Lettore - Protagonista prosegue come tenace ricerca del compimento della lettura, ma i libri che ogni volta inizia a leggere si interrompono sempre per qualche misteriosa ragione. Le vicende si complicano per l'incontro con Ludmilla, anche lei Lettrice accanita e disinteressata. Le vicende dei protagonisti ci introducono nel mondo della produzione e fruizione della letteratura e costituiscono la cornice del libro in cui sono inseriti gli inizi interrotti di romanzi letti dal Lettore - Protagonista, piccoli racconti che si propongono come altrettanti rifacimenti di generi.

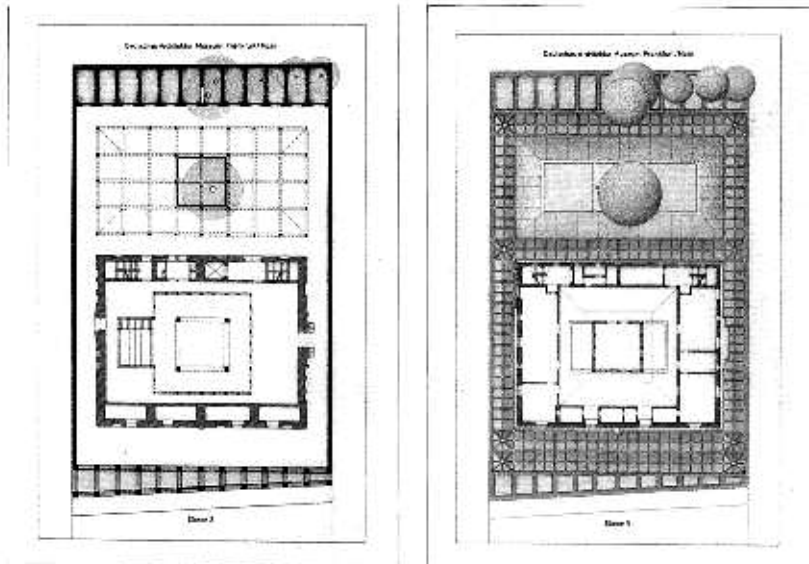
Che cosa succede nel campo dell'architettura? E' esistita un'analogia riflessione all'interno della disciplina o ciò non è avvenuta per il carattere di maggiore complessità che essa comporta, dovendosi misurare con problemi legati molto più fortemente al mondo della produzione tecnologica, della politica e alle esigenze ed ai modi d'uso dei singoli e della collettività?

Ritengo che all'interno del dibattito e della produzione teorica che, negli anni successivi al secondo dopoguerra, ha visto la cultura architettonica italiana protagonista in campo internazionale, si sono sviluppate riflessioni sulla disciplina di estremo interesse. Temi relativi all'autonomia dell'architettura, alla riduzione degli elementi linguistici, alla riflessione teorica sui principi ed i fondamenti disciplinari sono stati affrontati da Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli, Vittorio Gregotti ed altri, e certamente consentono di affermarne l'analogia con la ricerca concettuale nel campo delle arti plastiche.

Il tema de "l'architettura nell'architettura" o de "la casa nella casa", in particolare, offre la possibilità della costruzione di rinnovate spazialità oltre che costituire tema teorico di riflessione sulla disciplina e i suoi strumenti. Oswald Mathias Ungers (1926-2007), fra i principali architetti tedeschi contemporanei, partendo da una revisione critica sul razionalismo e sul-



O. M. Ungers, Deutsche ArchitekturMuseum, Francoforte 1979-84. Spaccato assometrico e piante.



l'espressionismo di natura organicistica, approda ad una ricerca nell'ambito della progettazione che si sviluppa a partire dalla tematizzazione di alcune questioni che costituiscono i punti di forza della sua produzione progettuale.

“L'esigenza di una tematizzazione dell'architettura non significa nient'altro che il suo allontanamento dal vicolo cieco del puro funzionalismo o [...] dalle aberrazioni stilistiche ed il suo ritorno al contenuto essenziale del linguaggio architettonico. Un edificio senza tema, senza un'idea portante è un'architettura senza una fondazione teorica. [...] ogni bisogno, anche quello relativo alla più semplice capanna, può essere tematizzato e si presenta nel processo di elaborazione tematica come una casa, che ha come tema sé stessa e che al suo più alto livello culmina nel tempio antico”⁷. Quello della “trasformazione” e dell' “assemblaggio” sono due temi fondamentali dell'architettura di Ungers, ma il più significativo è certamente quello de “la casa dentro la casa”.

Il Deutsche Architekturmuseum a Francoforte (1979-84) è l'edificio progettato da Ungers che meglio chiarisce il senso che l'architetto tedesco attribuisce al tema. L'intervento progettuale riguarda un edificio preesistente, una villa del 1901, in stile classico che insiste su di un lotto rettangolare; la villa ne occupa circa la metà e prospetta con il lato corto verso il fiume. Il nuovo intervento sfrutta tutta la superficie del lotto, di fatto lo spazio esterno viene integralmente occupato da un nuovo padiglione destinato a mostre temporanee e da un percorso vetrato che si sviluppa lungo tutto il perimetro, raddoppiandosi sul lato verso il fiume; questo è delimitato, a sua volta, da un muro che diventa portico sul fronte della strada, mentre sul lato contrapposto si articola in una sequenza di piccoli patii costruiti intorno agli alberi esistenti. La vecchia villa è svuotata e ingloba una nuova costruzione costituita da una struttura reticolare in calcestruzzo armato. Al centro di questo nuovo rettangolo si situa una sorta di torre, quadrata e coperta con un tetto a falde, che rimane tutto all'interno del volume preesistente lungo l'altezza in un alternarsi di spazi vuoti e pieni.

“La metamorfosi dello spazio è intesa in un succedersi illimitato di interno ed esterno come in un gioco di specchi. Lo ‘spazio nello spazio’ conduce il visitatore in questo alternarsi spaziale che in senso reale non meno che astratto esprime la continuità”⁸.

Molto spesso il significato dello spazio interno, che è il tema fondamentale dell'architettura, è stato ed è trascurato per esigenze formali, stilistiche,

decorative. Molte architetture, pur di livello progettuale e costruttivo alto, non presentano un'altrettanta qualità nella propria articolazione spaziale, questione che riguarda anche gli spazi "esterni" della città, le piazze, le strade, che non riescono ad acquisire valori di "internità". Il Moderno, d'altra parte, ha lavorato maggiormente su concetti di trasparenza, flessibilità, funzionalità.

Potremmo affermare che non esiste un confine tra interno e esterno; ogni spazio è delimitato da un recinto, la natura del recinto è diversificata, i muri di una stanza conformano un interno ed un esterno ad essa, ma l'esterno è un'altra "stanza", un ulteriore interno; il perimetro di un edificio conforma un interno, quindi anche un esterno, ma più edifici delimitano e definiscono una strada o una piazza che sono "interni" alla città; i trattatisti, Vitruvio, Alberti, parlavano della casa come una piccola città e della città come una grande casa.

Suggestivo e significativo è un quadro di Magritte, *Elogio della dialettica* (1936), che rappresenta un particolare di una facciata di un edificio con una finestra che si apre su di una stanza, una stanza sulla cui parete di fondo è a sua volta rappresentata la facciata di un edificio.

"[...] l'essenza vera e propria dell'architettura sta nel doppio effetto di dentro e fuori, di corpo e spazio, di elementi che vengono racchiusi e di elementi che racchiudono. [...] Il dentro e il fuori si condizionano a vicenda [...]. Non le facciate soltanto e la loro decorazione o il loro trattamento formale e neppure soltanto il corpo e la sua configurazione e la sua soluzione plastica sono l'oggetto dell'architettura"⁹.

Un altro esempio di "architettura nell'architettura" è la ristrutturazione del teatro Carlo Felice di Genova di Aldo Rossi (1931-1997).

Il teatro era stato costruito fra il 1826 il 1828 su disegno di Carlo Barabino e aveva subito notevoli danni sia a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, sia per l'incuria di un tempo lunghissimo trascorso tra vari concorsi per la riprogettazione e le polemiche sui suoi esiti. Finalmente l'ultimo concorso bandito nel 1981 vede vincitore la proposta di Rossi e Gardella. Oltre al restauro delle parti dell'edificio superstiti vengono ripristinate le due facciate neoclassiche, con una ricostruzione di pochissimo distante dall'originale, e effettuata l'elevazione di una nuova torre scenica costituita da un volume a pianta quadrata, alto circa sessanta metri, che si conclude con un cornicione metallico. Le pareti della sala si configurano come facciate di palazzi, con balconi e finestre; una torre conica

attraversa tutto l'edificio, concludendosi in un lucernario attraverso il quale un suggestivo fascio di luce penetra fino all'atrio di accesso all'edificio. Il rimando al faro è evidente, esso viene interpretato come un "negativo", quasi come se fosse stato scavato all'interno del corpo di fabbrica. Il rapporto che si instaura tra il cono e gli spazi dei foyer che danno accesso ai vari livelli della sala, anche in questo caso, restituisce un'ambivalenza tra interno ed esterno. "Le pareti della cavea sono come interni/esterni della città; come le case che si affacciano sulla piazza, parti di un insieme il cui centro è pur sempre la scena e lo spettacolo. Un mondo reale e costruito che aspetta di proiettarsi nel mondo magico e senza dimensioni dello spettacolo"¹⁰.

Già il tempio greco rappresenta uno dei primi esempi di "casa dentro la casa"; in esso si riproduce una spazialità definita dalla sequenza recinto sacro, peristilio, cella con la statua della divinità.

Villa Adriana a Tivoli, nei pressi di Roma, è certamente un'architettura che presenta una singolare qualità determinata sia dalla unità morfologica di tutto il complesso, sia dal carattere che i singoli edifici esplicitano, ognuno con spazialità autonome e differenti; la sequenza si definisce come l'addizione di architetture ad altre architetture, con una modalità di tipo paratattico e non ipotattico: la Piazza d'Oro, il Pecile, il Canopo, il Teatro marittimo, le Terme sono delle architetture singole che configurano, comunque, la assoluta unità di tutto il complesso.

Potremmo citare tantissimi altri esempi con spazialità articolate sul susseguirsi di altre spazialità, di architetture che contengono altre architetture: il tema dell' "addizione" è stato determinato, nel passato, anche dalla circostanza che architetti diversi, ma di grande levatura, sono intervenuti su o in architetture preesistenti.

Si ricorda a tal proposito il tempietto del Bramante in San Pietro in Montorio; ma non costituisce altresì un esempio singolare di un'architettura dentro l'architettura la meravigliosa scala progettata da Michelangelo nella biblioteca Mediceo-Laurenziana a Firenze? Non sono da considerare delle architetture vere e proprie, con una propria autonoma spazialità, le scale disegnate dal Sanfelice, che arricchiscono la qualità del cortile di molti palazzi napoletani?¹¹ L'articolarsi ai vari piani della sequenza scala-loggiacortile-ingresso alle abitazioni conforma un sistema spaziale di interni in un interno. Se disegnassimo la scala con i pilastri tondi e la balconata delle *Maisons en serie pour artisans* (1924) di Le Corbusier senza l'involucro

perimetrale esterno, o anche il sistema di passeggiata architettonica di Maison La Roche-Jeanneret (1923) estrapolandolo dal resto, ne verifichiamo il valore di “oggetto architettonico complesso”, senza dubbio ancora una “architettura nell’architettura”.

1 Pannini o Panini, Giovanni Paolo (Piacenza 1691-Roma 1765), pittore italiano.

2 Paolini Giulio (Genova 1940) artista italiano.

3 Magritte René, (Lessines 1898-Bruxelles 1967), pittore belga.

4 F. CASETTI e F. DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1995 (I ed.1990), p. 256.

5 E. PORCIANI, Voce *Letteratura* in “Dizionario dei temi letterari”, UTET, Torino 2007, p. 1275.

6 J. L. BORGES, P. MENARD, *autor del Quijote* in *Ficciones*, Sur, Buenos Aires 1944.

7 O. M. Ungers, *Architettura come tema/Architecture as theme*, Electa, Milano 1982, p. 10.

8 F. NEUMEYER, Oswald Mathias Ungers, *Architetture 1951-1990*, Electa, Milano 1991, p. 108.

9 Ivi, p. 233.

10 A. FERLENGA, a cura di, *Aldo Rossi, architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1990, p.225.

11 Sanfelice Ferdinando (1675-1748) è uno dei massimi esponenti dell’architettura napoletana del Settecento.

S. Dalí, Stipo antropomorfo, 1936, 25,4x44,2 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen.



Premessa

“Dimmi, poiché sei così sensibile agli effetti dell’architettura, non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano muti, ed altri parlino, mentre altri ancora, che sono più rari, cantano? E non il loro ufficio, né il loro aspetto d’insieme così li anima o li riduce al silenzio, ma ingegno di costruttore o piuttosto il favore delle muse. [...] Quando penso una dimora, sia essa per gli dei o per un uomo, quando ne ricerco la forma con amore, studiandomi di creare un oggetto che ricrei lo sguardo, conversi con lo spirito, s’accordi con la ragione e le numerose convenienze...; allora, ti dirò una cosa strana?, mi sembra di creare con tutto il mio corpo”¹.

C’è una interazione diretta tra la mente e lo spazio, una interazione non casuale, ma definita da precise dinamiche che suscitano emozioni e determinano comportamenti.

Immaginiamo, per un attimo, di stare su un balcone, al settimo piano di un palazzo, ritti vicino alla ringhiera, a guardare il traffico che scorre sotto, lungo la strada. Per quanto stretto possa essere il balcone, nessun problema. Immaginiamo adesso che la ringhiera di colpo scompaia: terrorizzati tenderemmo di indietreggiare fino a rientrare nella stanza.

L’esperienza quotidiana ci ricorda che lo spazio, in qualunque forma si esprima, non è qualcosa di neutro, ma un vero e proprio generatore di stati di coscienza, oltre che uno stimolatore di sensazioni². Nell’ambito delle neuroscienze, Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia, riprendendo lo studio dei neuroni-specchio e partendo dall’esame delle attività motorie, approdano a una serie di osservazioni veramente interessanti sullo spazio³. La comprensione della realtà, in termini di percezione significativa dello spazio, precede ogni riflessione e conoscenza intellettuale della stessa. Il momento percettivo non si limita a una presa di coscienza dell’esistenza

della realtà, degli spazi e degli oggetti che la compongono, ma pone già in essere una relazione.

Non solo ci si *sposta* verso un muro o una sedia, ma si *prende* quel muro o quella sedia, si è in quel muro o in quella sedia. In questi atti, siano essi effettivamente eseguiti o potenzialmente evocati, prendono corpo quelle *attività di orientamento e di presa*, quelle *catene di intervento motorio* che “contribuiscono a configurare il mondo come un ambiente praticabile, costellato di vie, di ostacoli, in breve a costituire un mondo abitabile”⁴.

La rappresentazione dello spazio appare, quindi, un’operazione molto più complessa di quanto possa sembrare a prima vista; essa è caratterizzata da una lettura dello spazio agita e non soltanto subita; un esempio evidente: non vi è disturbo psichico che non presenti anche un’alterazione del vissuto spaziale dell’individuo⁵.

Nel caso del *fobico* lo spazio è spesso motivo di angoscia, rappresenta una realtà che rischia di opprimerlo, costringerlo, condizionarlo. Nel *maniaco* lo spazio vitale si allarga a dismisura, ma nello stesso tempo perde di significato. Nel *depresso*, all’opposto, lo spazio vitale è coartato, oppressivo, arelazionale; è uno spazio vuoto dove è impossibile o forse pericoloso proiettarsi. Nello *schizofrenico* lo spazio è sempre più minaccioso e limitante, popolato da ombre e da voci che lo costringono, da sensazioni abnormi ed estranee che lo assediano e lo assalgono; l’unico spazio libero, rimane spesso quello del proprio letto, residuo campo operativo della propria distorta spazialità, nella quale l’ammalato ritaglia uno spazio vitale, una zona di dominio.

Individuazione, adattamento, appartenenza

“Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati; luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti: il mio paese natale, la culla della mia famiglia, la casa dove sarei nato, l’albero che avrei visto crescere (che mio padre avrebbe piantato il giorno della mia nascita), la soffitta della mia infanzia gremita di ricordi intatti [...]. Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo”⁶. Una rappresentazione “agita” dello spazio fa sì che lo spazio che si dispiega intorno al soggetto rappresenti

un “ambiente” che può restringersi, allargarsi, strutturarsi o destrutturarsi, riorganizzarsi, così come ciascuno lo vive, così come lo va costruendo fin dalla nascita e come lo modula successivamente secondo le esperienze fisiche, psicologiche e, al limite, psicopatologiche nelle quali viene coinvolto.

C'è quindi un continuo processo di adattamento dello spazio che muove dalla propria graduale presa di coscienza di essere nel mondo, e si costruisce intorno al senso di appartenenza a un mondo che a sua volta ci appartiene⁷. Questo senso di appartenenza nasce in relazione a uno spazio definito, a un luogo determinato, punto di riferimento, all'inizio, delle proprie esperienze motorie e poi, man mano, delle proprie radici affettive, culturali, simboliche, linguistiche e così via⁸. E mentre esso determina un legame e una dipendenza con questo luogo di riferimento, sviluppa il bisogno di connotarlo, di dargli la propria impronta, di esercitare su di esso la propria creatività, di lasciare in esso tracce significative della propria presenza⁹, facendolo evolvere da forme elementari, semplici risposte a un bisogno di sopravvivenza, a momenti di piena creatività, che trovano nella formulazione dei modelli abitativi e della loro articolazione il proprio luogo naturale.

È un viaggio nel tempo, che ha avuto origine tanti millenni fa da una relazione primaria, quella tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e lo spazio che lo “conteneva”, spazio libero e indefinito, per andare verso una sempre più definita connotazione del proprio spazio abitativo come metafora della propria appartenenza.

Molti studiosi si interrogano oggi su questo senso di appartenenza nelle nostre periferie urbane. Dorfles parla di totale assenza di ogni “*semantizzazione urbana*” e del conseguente venir meno di ogni “*memorizzazione affettiva*”¹⁰. Augé pone l'accento sulla moltiplicazione e relativa accentuata fruizione dei così detti *nonluoghi*¹¹, dovuta alla crescente mobilità, che tende a ridurre progressivamente *l'abitare un luogo* a favore dello *stare in un luogo*.

Appropriazione dello spazio

“Abitare una camera, che cos'è? Abitare un luogo, vuol dire impossessarsene? Che significa impossessarsi di un luogo? A partire da quando un luogo diventa veramente vostro? Quando si sono messe a mollo tre paia di calzini in un catino di plastica rosa? Quando si fanno riscaldare degli

spaghetti su un camping-gas? Quando sono state utilizzate tutte le grucce spaiate del guardaroba? Quando si è fissata alla parete con delle puntine una vecchia cartolina che raffigura il Sogno di Sant'Orsola del Carpaccio? Quando vi si sono provati i tormenti dell'attesa, o le esaltazioni della passione, o i supplizi del mal di denti? Quando si sono appese alle finestre le tende di proprio gusto, e tappezzati i muri, e levigati i parquet?"¹².

C'è uno spazio di cui ognuno di noi si circonda e attraverso il quale, definendone i "confini", stabilisce la propria "distanza" dal resto del mondo. È il proprio spazio vitale, o per dirla con gli etologi, il proprio *territorio*¹³. Uno spazio necessario per gli animali in cui muoversi liberamente alla ricerca del cibo e agire tutelati per la costruzione dei legami significativi, uno spazio necessario per gli uomini in cui difendere e mantenere la propria individualità, per non sentirsi invasi, posseduti, oppressi.

La "distanza", che questo spazio definisce, è, secondo Minkowski, movimento, gioco dialettico tra il vicino e il lontano, spazio libero nel quale espandersi senza l'ingombro del contatto immediato, contatto opprimente e limitante¹⁴. Moles usa una immagine caratteristica e originale a riguardo, le "conchiglie dell'uomo", una serie di spazi, sempre più ampi, che circondano l'uomo, a partire dal proprio corpo¹⁵.

Una variazione non voluta di queste distanze determina una rottura del proprio equilibrio e finisce spesso col generare, insieme a un immediato senso di paura, conseguenti modalità di comportamento fino all'aggressività. Secondo Chombart esiste una vera e propria soglia dannosa di sovraffollamento e di relativa riduzione dello spazio vitale disponibile per ognuno. Ogni persona dovrebbe poter disporre di 16 m²; 14 m² sono già causa di disturbi; al di sotto di 8 o 10 m² si assiste a una vera e propria esplosione di manifestazioni antisociali e di turbe del comportamento¹⁶.

Questa soglia si modifica comunque in base alle esperienze personali, ai contesti geografici e sociali e alle culture di riferimento¹⁷, oppure all'interno di alcuni contesti ludici.

Condivisione dello spazio

"Non viviamo all'interno di un vuoto che si colora di riflessi, cangianti, ma viviamo all'interno di un insieme di relazioni che definiscono degli spazi irriducibili gli uni agli altri e assolutamente non sovrapponibili"¹⁸.

Ricorda Simmel che lo spazio è la condizione di possibilità dell'essere insieme¹⁹. Il gruppo sociale si articola, all'interno dello spazio che lo contiene,

con modalità e forme che lo definiscono nella sua unità, contrapponendosi al resto, a ciò che considera diverso, proprio per il suo essere al di qua o al di là di un confine, naturalmente definito, o volutamente creato .

Ma anche al suo interno, col passare del tempo, il gruppo può mettere in atto meccanismi di disgregazione che finiscono col rompere la sua unità, il suo essere insieme, suddividendo lo spazio comune, alzando steccati, modificando confini. Modalità d'uso che caratterizzano e definiscono lo spazio possono facilitare o ostacolare un simile processo.

Perché lo spazio sia facilmente condiviso, partecipato, favorendo lo stare insieme, c'è bisogno che diventi uno spazio "altro" rispetto alla sua ordinaria funzionalità, uno spazio particolare, non imbrigliato dalla realtà, uno spazio dell'evasione, del sogno, del gioco.

A questo ha provveduto da sempre la simbolizzazione dello spazio sia creando spazi particolari, prevalentemente simbolici, come le grandi cattedrali, sia caratterizzando simbolicamente spazi ordinari, in forza di un arredo particolare.

In un elemento architettonico il simbolo rimanda a quella parte, propria dell'individuo, che esprime un bisogno, sia pure non manifesto, ma che nell'individuazione del simbolo si riconosce e si svela. La simbologia, in un contesto architettonico, determina il superamento dell'aspetto funzionale, razionale, economico, a favore dell'aspetto ludico e in parte onirico dello spazio, e ciò permette di viverlo non solo come un reale abitativo del quale appropriarsi, ma come un reale partecipativo intorno al quale ritrovarsi, col quale giocare, fuori dagli schemi abituali della quotidianità, rispondendo a un bisogno di liberazione che sembra innato negli esseri umani. Questa esperienza, proprio attraverso l'elemento simbolico, è partecipata al gruppo, diventando, così, motivo di condivisione e di legame dello stesso²⁰.

È quanto avviene per lo spazio sacro, uno spazio che favorisce un riconoscersi, un con-vivere, una reale esperienza di comunione, soprattutto mediante la partecipazione alla celebrazione del simbolo ritualizzato: le Chiese per i cristiani, il Tempio per gli ebrei, la Mecca per gli islamici, la Montagna Sacra per gli indiani e così via. Lo spazio sacro è di tutti, è dono comune all'uomo e alla divinità: è la terra di Dio, e perciò la possibilità di vivere con gli altri questa esperienza, senza doversi preoccupare della realtà giornaliera. Uno spazio, quindi, dove l'uomo si sente libero di vivere la riacquistata libertà che è anche sincerità, spensieratezza, scioglimento, in una parola

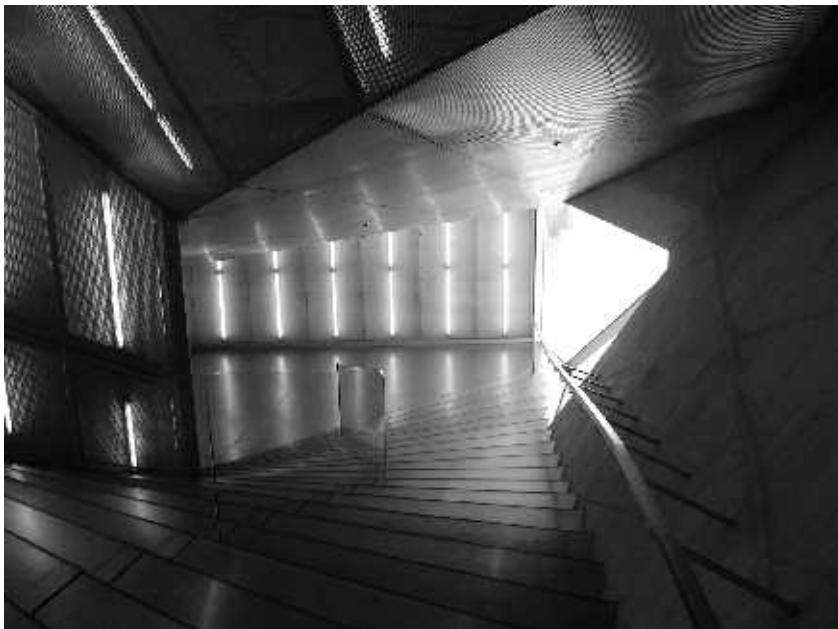
gioco, dove egli acquista un ritmo diverso rispetto alla sua ordinaria esistenza, ossia il ritmo della festa.

Altro aspetto rilevante per favorire il senso di partecipazione dello spazio è l'esercizio della coralità e il mantenimento della sua tradizione; ma questo dipende molto dalle scelte di politica sociale e dai conseguenti processi educativi messi in campo.

L'architettura può favorire o ostacolare l'equilibrio di per sé già difficile fra comunicazione e riservatezza, fra appropriazione dello spazio e condivisione dello stesso: ottenere questo equilibrio è forse il problema principale da affrontare nella progettazione di uno spazio commerciale o istituzionale, di un grande condominio, ma anche di un singolo appartamento. L'organizzazione dello spazio diventa strumento educativo, a partire dalla propria stanza. Bisogna individuare nuovi moduli abitativi, elementi di arredo e oggetti di design che favoriscano proprio comportamenti maggiormente comunicativi e socializzanti.

- 1 P. VALÉRY, *Eupalino o dell'architettura*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1986, pp. 34-41.
- 2 J. TOLJA, F. SPECIANI, *Pensare col corpo: perché pensare con pochi centimetri di materia grigia quando è possibile farlo con tutto il corpo?*, Zelig, Milano 2003, pp. 151-152.
- 3 G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006.
- 4 J. P. CHANGEUX, P. RICOEUR, *La nature et la règle*, Odile Jacob, Parigi 1998, trad. it. *La natura e la regola: alle radici del pensiero*, Cortina, Milano 1999, p. 162.
- 5 A. SCALA, *Una città per l'uomo*, Guida, Napoli 1976; E. MINKOWSKI, *Le temps vécu*, D'Artray, Parigi 1933, trad. it. *Il tempo vissuto: fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, Torino 1971.
- 6 G. PEREC, *Espèces d'espaces*, Gallilée, Parigi 1974, trad. it. *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 110.
- 7 P. SCURI, *Cultura e percezione dello spazio: nuovi ambienti di lavoro in America e in Italia*, Dedalo, Bari 1990, p. 36.
- 8 A. EIGUER, *L'inconscio della casa*, Borla, Roma 2007, p.133.
- 9 P. MELLO, *Metamorfosi dello spazio: forme di reciprocità tra ordine e disordine*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 67. È il concetto di "spazio appropriabile" di H. LEFEBVRE, *Le droit à la ville*, Anthropos, Parigi 1968, trad. it. *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova 1970.
- 10 G. DORFLES, "Alla ricerca dell'identità spaziale: per un nuovo rapporto uomo habitat", in J. GOTTMAN, C. MUSCARÀ, a cura di, *La città prossima ventura*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- 11 M. AUGÉ, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 1993.
- 12 G. PEREC, *op. cit.*, p. 34.
- 13 E.T. HALL, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York 1966, trad. it. *La dimensione nascosta: significato delle distanze tra i soggetti umani*, Bompiani, Milano 1968, p. 32.
- 14 E. MINKOWSKI, *op. cit.*
- 15 A. MOLES, E. ROHMER, *La psychologie de l'espace*, Casterman, Parigi 1972.
- 16 P. H. CHOMBART DE LAUWE, *Pour une sociologie des aspirations*, Denöel/Grontier, Parigi 1971, trad. it. *Per una sociologia delle aspirazioni: elementi per nuove prospettive nelle scienze umane*, Guaraldi Rimini-Firenze 1976
- 17 M. BARRINGTON JR., *Privacy: Studies in Social and Cultural History*, M. E. Sharpe Inc. New York 1984, trad. it. *Il privato. Studi di storia sociale e culturale*, Edizioni Comunità, Milano 1987, p. 54.
- 18 A. PANDOLFI, a cura di, *Archivio Foucault*, vol. III, Feltrinelli, Milano 1998, p. 309.
- 19 G. SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903, trad. it. *Le metropoli e la vita dello Spirito*, Armando Editore, Roma 1995.
- 20 M. MAUSS, *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Einaudi, Torino 1965, p. 124.
- 21 M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Torino 1989; A. ROSSI, *Le feste dei poveri*, Laterza, Roma-Bari 1971; A. DE BOTTON, *The Architecture of Happiness*, Pantheon Books, New York 2006, trad. it. *Architettura e felicità*, Guanda, Parma 2006.

R. Koolhaas (OMA), Casa da Música, Oporto 1999-2005.



Felice Masi

Università degli Studi di Napoli Federico II

Prologo in forma di domanda

Che cosa significa esistenza architettonica? In che modo si può dire che qualcosa esista architettonicamente? Qual è il modo in cui esiste qualcosa che sia un oggetto (o un ente) architettonico? Non si domanda così “qual è un ente architettonico” e quale non lo è, ovvero quale caratteristica dovrebbe avere qualcosa per essere definito architettonico, o quale condizione dovrebbe essere rispettata perché ne risulti un oggetto architettonico.

Domandarsi dell'Esistenza architettonica richiede il riferimento ad un'esperienza nella quale l'ente delinea la sua modalità. Domandarsi dell'Esistenza architettonica significa pertanto domandarsi in che modo un ente si dà architettonicamente ad una ed in un'esperienza. Ma data la vaghezza ed allo stesso tempo la pregnanza della nozione di esperienza, bisogna ancora restringere il campo e dichiarare sin dappprincipio di che esperienza si tratti. Quella che assumo come esperienza, nella quale possa compiutamente sollevarsi una domanda sull'esistenza estetica, è l'esperienza estetica.

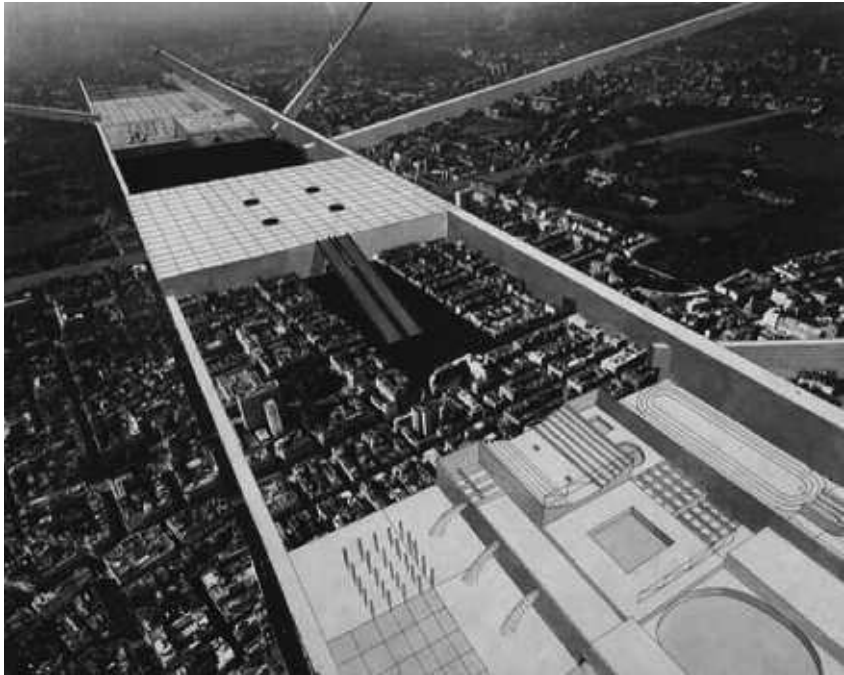
Ovvietà ed antiquatezza

La costituzione dello spazio architettonico si presume, di consueto, come risposta alla domanda circa il modo in cui un ente si dà architettonicamente in un'esperienza estetica. Certo, che l'architettura abbia a che fare con lo spazio, che sia un'arte di configurazione spaziale è un'affermazione che oscilla tra l'ovvietà e l'antiquatezza. Ovvietà ed antiquatezza che rappresentano il momento iniziale e finale di una lunga vicenda storica e teorica, cominciata nella seconda metà del diciannovesimo secolo e terminata nella nostra epoca. Lipps, Schmarsow, Frey, Giedion, Zevi, Norberg-Schulz, Koolhaas¹ sono alcune delle voci che formano la necessaria appendice bibliografica di un qualsiasi pronunciamento circa la spazialità in

architettura. Voci che disegnano una parabola dall'identità alla contraddizione tra spazio ed architettura. Questo significa che qualsiasi considerazione sulla spazialità architettonica che non tematizzi una tale lacerante polarità è condannata alla vaghezza ed alla vanità. Ed allora il primo passo da compiere, in via preliminare, è intendere come l'identificazione tra spazialità ed architettura possa ancora soggiacere sotto il giudizio sulla loro insanabile contraddizione; come, in altri termini, sia proprio l'identificazione tra architettura ed una certa nozione di spazialità a giustificare il necrologio tardo-moderno dell'architettura, in ragione della sua entrata in contraddizione con quella medesima nozione di spazialità. Ritengo pertanto che porre correttamente la questione circa il nesso architettura-spazialità preveda l'esplicitazione di un non-detto riguardo a quella spazialità architettonica che è stata fatta coincidere – ovviamente – con l'architettura e l'opera architettonica.

Se prendiamo allora due lemmi dell'Enciclopedia critico-teorica sulla spazialità architettonica, Bruno Zevi e Rem Koolhaas, potremmo seguire – nell'arco di circa sessant'anni che divide il *Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (1948) da *Junkspace* (2001) – la narrazione di un esaurimento, di un decadimento, l'apologo sull'Ascesa e la Caduta dell'Impero della spazialità architettonica ovvero della medesima Modernità *sub specie* architettonica. Non vi è, forse, comparazione che meglio renda il fallimento della modernità dell'accostamento tra la pianta libera o organica, a cui si arrestava l'esposizione di Zevi, e gli aeroporti di Los Angeles o Malpensa, da cui comincia quella di Koolhaas.

Sarebbe stata – secondo Koolhaas – giusto l'ossessione a “produrre lo spazio” mediante la composizione del suo opposto – “la sostanza e gli oggetti, ovvero l'architettura”² – ad imporre l'inarrestabile diffusione del “doppio corporeo dello spazio”³, dell'accumulo di materia a materia che scade nel dare forma ad un nuovo insieme solido, sancendo l'inaugurazione dell'illusione di una superficie ininterrotta, di un interno continuo, “così esteso che raramente se ne possono percepire i limiti”⁴. La spazialità naufragherebbe così nella sua visibilità speculare, nella realizzazione inevitabile ed infedele della spaziosità, della *Bigness*. Tra spazialità e spaziosità corre l'estensione come stiramento, trazione, allungamento, agglomerazione e quindi rifacimento, aggiustamento in corsa, ristrutturazione e manutenzione perenne. L'antitesi architettura-anti-architettura si regge su quella di spazialità-spaziosità: ciò che si disperde non è lo spazio interno, ma la sua di-



screzione, la sua interruzione, la sua segregazione. Detto altrimenti, sopravvive *interieur*, non la sua riconoscibilità, il suo essere-diversamente. Ancora meglio: nella spaziosità si distingue tra *interieur* e individuazione. Se tradizionalmente, per la genealogia degli elementi architettonici⁵, lo spazio interno dell'abitazione era sancito dal *Wand*, dalla parete, dal setto, in cui evolveva il motivo divisorio-ornamentale del tappeto e della tenda – sulla cui superficie erano iscritti i segni del gruppo familiare che avvolgeva – se cioè il recinto prima ancora che delimitare la porzione di terra alle sue spalle rendendola sicura, protetta, dichiarava, per segni, il nome di coloro che includeva, se cioè il riempimento ornamentale dell'*interieur* non faceva poi altro che continuare l'impresa denotativa cominciata dalle pareti, ebbene cosa accade quando “la struttura scricchiola impercettibilmente al di sotto della decorazione o, peggio, è divenuta ornamentale”⁶? Ciò che rileva piuttosto – nella descrizione del *Junkspace* – è il destino morfologico dello spazio interno, l'esito solido e, letteralmente, mostruoso della spaziosità. Assunto che lo spazio interno è un ambito o un luogo in cui si mettono in scena accadimenti, incontri, spostamenti, assunto cioè che lo spazio interno in quanto luogo è un corpo che ospita un altro corpo od un insieme di corpi in movimento, assunto ancora che lo spazio interno in quanto luogo è un qualcosa relativamente immobile in cui inabita qualcos'altro relativamente in movimento, la spaziosità è piuttosto un posto, qualcosa di indistinguibile dal qualcos'altro che sostiene, non è più solamente l'interno, ma già l'internato, capacità già da sempre saturata, colma. La spaziosità è, in quanto sopravvivenza dell'ornamento, delitto e relitto della spazialità.

Si dovrebbe quindi asserire che la spaziosità non è un tipo di spazialità architettonica? L'antiquatezza che qui si sostiene riposa sull'ovvietà secondo cui “il valore dell'architettura è quello dello spazio interno”⁷. L'oscurità di questa ovvietà – che rende così raro il talento di “saper vedere l'architettura”, a fronte del ben più diffuso interesse per le arti figurative – risiede, secondo Bruno Zevi, nel circostanza, per molti versi, ingenuamente naturalistica, che “lo spazio viene da sé”⁸, che dello spazio restano i movimenti che esso ha suggerito, l'ordine, l'orientamento.

Tuttavia l'interpretazione spaziale dell'architettura resta “una sovra- o sotto-interpretazione: è un'interpretazione a-specifica”⁹. Come per dire che l'interpretazione spaziale dell'architettura è una meta-interpretazione, è l'abbrivo che una lettura dell'opera architettonica non può non prendere,

ma non costituisce in se stessa un canone, è il riconoscimento della qualità estetico-architettonica dello spazio e che questa qualità è tutt'altro che limitata ad un senso scenografico od illusionistico¹⁰. Una tale interpretazione consiste innanzitutto nell'attestazione che è essenzialmente architettonica la composizione di uno spazio interno. Questo spazio – protagonista del fatto architettonico¹¹ – pur avendo la forma del vuoto, del cavo, dello spazio racchiuso, risulta compiutamente appreso solo nell'esperienza diretta, ma in una sua peculiare declinazione. A questo riguardo, Zevi cita un lungo passo da *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste* di Geoffrey Scott, che ritiene abbia raggiunto con assoluta evidenza l'intuizione della realtà architettonica, ove si legge: “Lo spazio è un ‘niente’ – una pura negazione di ciò che è solido – e per questo noi non vi badiamo. Ma per quanto possiamo non badarvi, lo spazio agisce su di noi e può dominare il nostro spirito”¹² e vi agisce per quanto riesce ad ordinare ed a orientare il movimento che è possibile compiere al suo interno. La limitazione modella lo spazio, ma i limiti, almeno per uno dei loro versanti, ne fanno parte. Già in questo si scorge la bilateralità che lo spazio interno patisce tra inesperibilità ed archi-esperibilità: non è esperibile direttamente, non rientra “nella nostra coscienza fisica”¹³, perché non è un ente, ma allo stesso tempo è ciò che consente ogni sorta di esperibilità, in quanto differenziale dei valori di movimento e perciò stesso è il basso continuo della “nostra coscienza fisica” riguardo all'opera architettonica.

Le nozioni di spazialità che rifluiscono, più o meno avvertitamente, nelle posizioni che pure abbiamo situato ad una distanza diametrale, derivano da una lunga vicenda storica, il cui baricentro potrebbe ritrovarsi sul finire del XIX secolo, quando la sola estensione venne sostituita dall'ordinamento-orientamento dell'interno. Tra Lipps e Schmarsow quello che era un vuoto trascurabile si traduce nella forma relazionale in cui gli oggetti si costituiscono. Si definisce così un abbecedario architettonico, le cui voci principali potrebbero essere: a) l'esperienza dello spazio architettonicamente formato è un'esperienza interiore, di risonanza sentimentale o di empatia dell'attività; b) le dimensioni spaziali sono formate nell'impressione complessiva dell'ente architettonico come momenti di estensione orizzontale successiva o verticale simultanea; c) l'oggetto che si presenta esteticamente, come spaziale, è il formato, la figura; d) l'architettura è arte di astratte configurazioni ed animazioni spaziali; e) le forme geometriche belle sono simbolizzabili o significabili nell'interpretazione estetica; f) l'interpre-

tazione estetica *realizza* l'esperienza estetica: in base al percepito propriamente, all'alone di rappresentazioni che al percepito propriamente si lega (empatia), all'impressione complessiva che compendia i primi due in una nuova figura percepita, l'interpretazione significa l'annuncio presentato da quest'ultima figura (l'annuncio delle forze vigenti nella figura e della loro necessaria connessione con la sua forma).

Nonostante tra la *meccanica fantastica* lippsiana e la centralità schmarsoviana del *Geheraum*, corrano decisive differenze quanto al significato di spazialità architettonica, è indubbio che dalla fusione delle loro dottrine derivi un modello ampiamente presente nell'evoluzione storico-critica dell'architettura. Un modello che difetta nella capacità di descrivere come alla e nella esperienza possa costituirsi architettonicamente qualcosa. Un modello ancora che non riesce a dissipare l'equivoco per cui si possa avere esperienza spaziale architettonica solo all'interno di un edificio quantunque quest'esperienza non esaurisca l'interpretazione di un'opera. La possibilità allora di ricomprendere quale tipo di esistenza spaziale convenga all'architettonico dipende, allo stesso tempo, dal riconoscimento dal modo in cui esso stesso si fa presente e dall'individuazione di una legalità di un'esperienza che si differenzi per la sua *attenzione innaturale*.

Ipotesi

Cosa ne è allora dello spazio formato, dello spazio architettonico, se è vero che la sua forma – più o meno distante da quella geometrica o da quella geografica – non è quella del posto o del luogo? Ed in che modo – dacché è solo in quanto formato, costituito – lo spazio architettonico può farsi oggetto di una costituzione nell'esperienza estetica? Lo spazio come principio della delocalizzazione è ciò che si propone all'esperienza estetica, è ciò a cui fa attenzione l'esperienza estetica: ma a che cosa questa attende e che cosa essa si attende? In altri termini, che cosa l'esperienza estetica dell'architettonico può assumere come suo compito (ciò a cui attende) e come sua mira (ciò che si attende)? Quale significato di spazio architettonico può essere attribuito a ciò che è annunciato e costituito nell'esperienza estetica?

Questi interrogativi, che meriterebbero ben altra dedizione di quella che possono loro dedicare questi prolegomeni di una fenomenologia dell'esperienza estetico-architettonica dello spazio, consentono almeno di presentare una tavola di definizioni alla prova della lettura¹⁴. Spaziale è

quanto all'architettonico non un carattere, né tantomeno un predicato o una qualità; spaziale è il modo-in-cui l'architettonico è o si presenta all'esperienza e ad un'esperienza peculiare.

L'architettonico si presenta però almeno in tre forme: a) nella presentazione antigrafica¹⁵, b) nella presenza o annuncio, e c) nella realizzazione.

Il primo livello spaziale dell'opera architettonica è quello *pre-individuale* o meglio è l'esposizione di una *quasi-individualità realizzata* nel disegno o nel progetto. Nella composizione grafica infatti, nella prima figurazione bidimensionale dello spazio, che già non è più rappresentazione conforme a qualcos'altro, ma già presentazione di questo qualcosa, si rivela il compito dell'*architetto*. La presentazione antigrafica, in quanto presentazione spaziale, coincide con una peculiare modalità dello spazio, la modalità della pre-disposizione, dell'attesa di un'individuazione: un disegno è senza dubbio individuato, ma ciò che nel disegno si individua è la realizzazione di una quasi-individualità, di un'individualità presunta, di qualcosa come-se fosse individuale.

Il secondo livello, quello della presenza o annuncio, è quello in cui l'opera compiuta resta ancora non esperita, celata o muta o ancora semplicemente vuota. Se il progetto preso per sé può essere inteso come attesa, come *espressione vuota*, che in quanto tale si presenta, ma come un'intentio che non coglie nel segno, allora la presenza dell'opera non realizza propriamente il progetto, non riempie l'espressione, ma fa presente un annuncio. La presenza dell'opera è la sospensione di un'individualità spaziale non-realizzata, il dare notizia senza interlocutori, l'appellarsi con il nome proprio a qualcuno che ancora non risponde. La presenza dell'opera architettonica è annuncio ed occasione, puntuale quanto equivoca, così come puntuale ed equivoco è lo spazio che le corrisponde. Dell'intreccio tra annuncio ed occasione nella presenza dell'opera architettonica, della sua *individualità non-realizzata* è testimonianza la eco che risuona negli interni vacanti ed inospitali, la eco che è propriamente suono non di una voce lanciata (*foné*), né di un rumore patito, ma di un ascolto (*echo*) preteso e non ottenuto e così replicato in una indefinita stanchezza.

Il terzo livello, infine, è quello della realizzazione, quello del farsi reale della presenza presentata. L'opera architettonica finalmente si realizza e così delude la sua presentazione, risponde all'annuncio, ma tradisce la notizia. E non potrebbe essere diversamente: se si attendesse alla sua presentazione antigrafica farebbe sbilanciare e crollare la sua temporalità all'indietro

– sarebbe ricordo di un'attesa e non sarebbe affatto cosa. Né sarebbe figura, ché la figura è infedele, molteplice, è la tenuta insicura dell'aspetto su un volto. E così molteplice è la realizzazione dell'opera architettonica. Si realizza nell'abitazione, nel suo godimento, nel suo uso, si realizza come rovina, come restauro e come macerie irricognoscibili, si realizza nella sua rappresentazione storica o teorica, si realizza nella sua memoria e nella sua dimenticanza. Tra le facoltà della realizzazione vi è anche quella di presentare e ripresentare l'opera, di presentarla anche all'esperienza estetica, di presentarla quindi come *aisthema*: l'opera si realizza presentandosi come *aisthema*.

Ora, scompaginata la molteplice spazialità dell'architettonico, le linee spaziali di variazione che l'architettonico segue, è possibile ritornare al riverbero che il modo-d'essere spaziale dell'architettonico ha nella qualità dell'esperienza estetica, in cui si costituisce. Un'esperienza peculiare – *innaturalmente attenta* – che attende all'insignificanza della parte in cui l'intero sta per crollare, che fa attenzione a ciò a cui non facciamo attenzione e che, però, richiama la nostra attenzione¹⁶. Un'esperienza cadenzata dall'incostante ritmica dell'attenzione, attraverso cui i lati si definiscono come l'uno la controparte dell'altro, ma anche l'intero come controparte della parte e la parte come controparte dell'intero.

In questa sovrapposizione attenta potrebbe costituirsi quella specifica spazialità dell'opera architettonica. Il co-accadere ed il co-apprendere dell'attenzione rimodulerebbe la struttura già prospettica della percezione: in quanto modificazione l'attenzione riqualifica – le conferirebbe un'ulteriore qualità d'atto – l'esperienza dello spazio architettonico.

Lo spazio architettonico avrebbe il talento e la fragilità allora dell'attenzione; potrebbe riuscire a dar vita al contrasto tra lati e scorci, ma anche a quello più radicale tra materia e materiale, tra formazione e forma. O potrebbe dissolversi, restando bandita nello spazio.

1 H. LIPPS, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, Barth 1897; Id., *Zur Verständigung über die geometrisch-optischen Täuschungen*, in "Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", n. 38, 1905, pp. 241-258; A. SCHMARSOW, *Das Wesen der architektonische Schöpfung* (Antrittsvorlesung 1893), Leipzig, Hiersemann, 1894; Id., *Der Werth der Dimensionen in menschlichen Raumgebilde*, in "Königlich-Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften" (Philologisch-Historische Klasse), n. 48, 4, 1896, pp. 44-61; Id., *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hrsg. von M. Dessoir, IX, Enke, Stuttgart, 1914, pp. 66-95; D. FREY, *Wesensbestimmung der Architektur*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", n. 19, 1925, pp. 64-77; S. GIEDION, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1941, trad. it. *Spazio, tempo ed architettura*, Milano, Hoepli 1989; B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (1948), Einaudi, Torino 1991; C. NORBERG-SCHULTZ, *Existence, Space and Architecture*, Oslo 1971, trad. it. *Esistenza Spazio e Architettura* (1971), Roma, Officina Edizioni 1982; Id., *Il mondo dell'architettura: saggi scelti*, Milano, Electa 1986, in part. pp. 27-38 (sul concetto di luogo); R. KOOLHAAS, *Junkspace*, Macerata, Quodlibet, 2006. Per ritrovare una critica, molto differente, alla priorità dello spazio per l'architettura si veda K. FRAMPTON, *Studies in Teconic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass. 1999, trad. it. *Tettonica e architettura. Poetica e forma architettonica nel XIX e XX secolo* (2001), Milano, Skira, 2002.

2 R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 65.

3 Ivi, p. 66.

4 Ivi, p. 64.

5 Cfr. G. SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, Vieweg, 1851.

6 R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 67.

7 B. ZEVI, *op. cit.*, p. 137.

8 Ivi, p. 133.

9 Ivi, p. 140.

10 S. GIEDION, *Spazio, tempo ed architettura... cit.*, p. 426.

11 B. ZEVI, *op. cit.*, p. 22.

12 Ivi, p. 136.

13 Ivi, p. 134.

14 Per una compiuta analisi fenomenologica della costituzione della spazialità nei suoi diversi livelli si veda E. HUSSERL, *Ding und Raum. Vorlesungen* 1907, Husserliana Gesammelte Werke, Bd. XVI, hrsg. von Ulrich Claesges, Den Haag-Dordrecht/Boston/Lancaster, M. Nijhoff, 1973. Quanto all'applicazione degli strumenti husserliani all'architettonico e ad una più ampia elaborazione di alcuni temi qui solo cursoriamente discussi, mi sia consentito di rimandare al mio *Il verso della dissoluzione e quello della caduta. Notizie sull'orientamento architettonico tra Th. Lipps e H. van der Laan*, in "Aisthesis", V, 2/2012, pp. 123-141.

15 Mutuo il termine antigrafica dal *Liber de architectura* di Francesco di Giorgio Martini, in Id., *Trattato di architettura civile e militare* (1471-82), a cura di C. Salluzzo, Torino, Tip. Chino e Mina, 1841.

16 Cfr. E. Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Husserliana Gesammelte Werke, Bd. XXXVIII, hrsg. von T. Vongehr-R. Giuliani, Springer, Dordrecht 2004.

P. Bruegel, *Grande Torre di Babele*, 1563, 114x155 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



LA CASA COME DIMORA
DALLA CASA ALLA CITTÀ. UNA LETTURA FILOSOFICA

Rocco Pititto

Università degli Studi di Napoli Federico II

177

Heidegger nel saggio *Costruire, abitare, pensare* si chiedeva cosa fosse l'abitare e quale rapporto avesse con il costruire: "Che ne è dell'abitare nella nostra epoca preoccupante? [...]. La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi devono anzitutto imparare ad abitare". Abitare e costruire stanno tra loro nel rapporto di fine e mezzo; ciò nonostante il costruire è in sé un abitare. Heidegger fonda questa interpretazione sull'etimologia della radice in antico tedesco del termine costruire (*bauen*), che è *buan*, abitare, ma anche rimanere, trattenersi, fermarsi. Il nomade non ha raggiunto ancora la pienezza dell'essere, perché non ha una dimora stabile. Heidegger sostiene che termini come *bauen* (costruire), *buan*, *beo* sono la stessa parola che *bin* (sono) nelle sue varie forme. Perciò lo sono (*ich bin*) significa io abito. Il modo d'essere dell'uomo sulla terra è dunque abitare. L'antica parola *bauen* significa pure custodire e coltivare, ma anche costruire nel senso di erigere (ad esempio una casa, un edificio). L'essenza del costruire, "in quanto erige luoghi, è un fondare e un disporre spazi". Il luogo dà l'accesso alla Quadratura (salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali). È l'atto del costruire che permette che ciò avvenga. "Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire", perché "Costruire e pensare sono sempre indispensabili per l'abitare"¹. Nell'abitare, come nel costruire, si ritrova una delle dimensioni fondamentali dell'essere dell'uomo.

L'architettura nasce con l'uomo e per l'uomo. La sua etimologia è ricca di significati e rimanda alla tessitura, a quei filamenti vegetali che intrecciati sapientemente tra loro dalla mano dell'uomo coprono l'umanità e la difendono dalle intemperie. La casa è come un tessuto, un vestito che ricopre l'uomo e lo differenzia dagli altri esseri animali. Nelle molteplicità delle forme dell'abitare, come nell'atto umano del costruire e nelle tecniche uti-

lizzate, si incrociano le domande, che l'uomo si pone su sé stesso, sul mondo e sul suo destino nel mondo, con le risposte, che si esplicitano nelle molteplici realizzazioni dell'uomo. Lo scarto tra domande e risposte giustifica lo sforzo costante dell'uomo di situarsi al centro della realtà del mondo e di attingerne il significato ultimo, partecipando al compimento della storia del mondo. La costruzione di una casa è un punto di arrivo dell'evoluzione dell'uomo. Il corredo biologico, di cui l'uomo è dotato, lo predispone a intraprendere delle azioni di trasformazione e di costruzione del mondo, dirette a un fine determinato, nel caso specifico a costruirsi una dimora come suo spazio vitale, nel quale poter esprimere i tratti della sua umanità e realizzare le sue aspirazioni più profonde. L'uomo può raggiungere questo obiettivo, perché egli stesso nel suo agire è determinato dalla consapevolezza di essere creatore del suo mondo e destinatario di un destino che lo colloca al vertice del mondo degli esseri viventi. Nella costruzione della dimora della casa l'uomo acquista la sua identità e si proietta oltre il tempo. La casa conserva la memoria delle identità dei suoi abitanti e diventa il racconto della storia dell'uomo.

Nella seconda metà del '900 le ricerche di M. Eliade hanno documentato la presenza di queste stesse dinamiche nelle società arcaiche e tradizionali. "La casa dell'uomo arcaico non era una macchina per abitare, ma come tutto ciò che lui immaginava o faceva, era un punto di intersezione tra più livelli cosmici. Riparandosi in una casa, l'uomo arcaico non si isolava dal Cosmo ma, al contrario, andava ad abitare proprio al suo centro. La casa infatti era essa stessa una *imago mundi*, una icona dell'intero cosmo"². Come *imago mundi*, spazio sacro e profano nello stesso tempo, la casa permette all'essere umano di costruire la sua identità. Nella sua costruzione e nel suo uso l'uomo ha sempre cercato di mettersi in relazione con la totalità del creato, attribuendo un significato cosmico alla casa e un significato "domestico" al cosmo stesso. La porzione di cosmo, trasformata in dimora dall'uomo, viene assimilata come a qualcosa di proprio, a misura del proprio essere e del proprio esistere.

Già l'atto preliminare ad ogni impresa di costruzione, l'orientamento nello spazio, è vissuto come partecipazione a una cosmogonia, che si ripropone di continuo e in maniera diversa nella multiforme attività dell'uomo. Come esito di questo processo, si accompagna un'idea dell'uomo, incentrata sull'essere con, il riconoscimento della condizione umana come di un essere al plurale, mai al singolare. L'incontro degli esseri umani si trasforma

in evento e diventa spazio abitativo, la dimora dell'essere, il rifugio dell'umanità. Questa idea dell'uomo si ricollega ad alcune coordinate, che si costituiscono come regole di una convivenza fondata sull'incontro. Nell'abitare c'è, prima di tutto, il senso dell'appartenenza ad una comunità, che vive e lavora, che coltiva le memorie e si apre al futuro. Per questo, gli spazi abitativi, nei quali gli uomini si trovano a vivere, devono esprimere, almeno sul piano del simbolo, una trascendenza di tipo orizzontale, senza rinunciare alla trascendenza di tipo verticale, cui aspira l'uomo, che si pone in rapporto con il "numinoso". Sono questi spazi, che si costituiscono come segmenti all'interno del mondo, a favorire il passaggio dal logos al dialogos, dal *parlare a al parlare con*. È un passaggio che presuppone per l'uomo la fine del nomadismo, la rinuncia allo scontro e il privilegiamento dell'incontro. "Esser uomo, afferma Heidegger, significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare"³. La casa è la "nicchia" dell'essere dell'uomo, la sua riserva ultima, che ha assicurato all'umanità la sua sopravvivenza.

La casa, così come si è andata costituendo fin dalle origini della cultura presso tutti i popoli, è il segno dell'avvenuto passaggio dal logos al dialogos. Una ricca simbologia accompagna la casa e le sue parti. Porta, soglia, scala, interno, esterno, centro, parete, copertura sono gli elementi di una concezione dell'abitazione, che mette l'uomo in rapporto con il cosmo. La storia dell'uomo è anche la storia della sua casa e delle trasformazioni che ne hanno accompagnato la sua evoluzione. Essa non è, perciò, qualcosa che si è aggiunta in conseguenza delle mutate esigenze dell'uomo, o un accessorio della condizione umana, ma ciò che, insieme ad altri "oggetti", materiali e spirituali, l'ha costituita nella sua specifica identità, differenziandola dalle altre specie animali. La costruzione della casa è un'attività squisitamente umana, che non ha eguali nel mondo animale non umano, quanto alle forme della sua realizzazione, assai diverse in relazione alle condizioni geografiche, storiche e culturali e ai ruoli sociali di ciascuno degli abitanti della casa.

Dalla caverna alla costruzione del grattacielo vive il sogno dell'uomo di crearsi uno "spazio identitario", sempre più funzionale ai suoi bisogni, nel quale poter realizzare se stesso. È lo stesso sogno che viveva negli uomini che vollero costruire la "Torre di Babele" per avere un nome nelle nazioni (Gn 11, 19). La costruzione della Torre non è un atto di ribellione, perché essa fa parte di un disegno funzionale all'affermazione della difesa della

molteplicità dei popoli, ciascuno dei quali è chiamato a rincorrere la sua realizzazione, incontrandosi e differenziandosi.

Nella cultura romana, l'uomo diventa *dominus*, perché ha una *domus*, che è nello stesso tempo costruzione materiale di un manufatto, adibito a funzioni pratiche, e "spazio simbolico", sulla quale esercita la sua *potestas*. Abitare una casa significa per il suo *dominus* esercitare un dominio su una porzione del mondo, piccola o grande che sia. Della *domus* fanno parte tutti i beni disponibili, gli oggetti, come anche i bambini, le donne e gli schiavi. La *domus* diventa lo spazio più vicino all'esistenza dell'uomo, una unità autonoma, destinata ad allargarsi nella *civitas*, quando esigenze diverse imporranno la messa in comune di una serie di servizi e di opportunità, ai quali la sola casa di un *dominus* non poteva far fronte. La *domus* si apre alla *civitas* come sua necessaria estensione, come proiezione su una scala più grande.

La prima casa dell'uomo può essere concepita come un rifugio della specie umana fino a diventare un segno di riconoscimento dell'umanità. Da una parte, è un rifugio della specie umana contro le intemperie dei luoghi aperti e una difesa contro i pericoli esterni rappresentati dagli altri esseri animali; dall'altra è il prolungamento spaziale dell'uomo, perché adattata e costruita secondo le esigenze fisicoambientali del territorio, oltre che più strettamente umane, legate alla esplicitazione e alla realizzazione dei bisogni dell'essere dell'uomo. La conservazione di oggetti necessari per la vita di ogni giorno (indumenti, suppellettili, vivande), la preparazione e la consumazione dei pasti, l'attività di procreazione e di allevamento della prole, richiedevano la costituzione e l'usufrutto di uno spazio più stabile e meno precario, che potesse assicurare una qualche forma di intimità ai suoi componenti. Questo spazio, materiale e simbolico nello stesso tempo, è rappresentato dalla casa.

La casa assume un significato simbolico ancora maggiore, se rapportata a una dimensione più generale, come fondamento e espressione della stessa identità umana. Per l'uomo primitivo, conquistarsi e possedere uno spazio più piccolo, su cui fondare e costruire una casa più stabile come sua dimora, come anche più tardi una città, la casa delle case, abitarla, sono atti e comportamenti che segnano il lungo e difficile cammino dell'uomo nel mondo, il suo passaggio dall'animalità all'umanità. Il viaggio dell'uomo nella cultura inizia dalla casa e finisce nella casa. Il nomade, a differenza dello stanziale, non ha una casa dove stare e dove ritornare: il



suo viaggio è un andare da una parte all'altra di luoghi sempre nuovi e sconosciuti, senza lasciare tracce significative del suo passaggio e la sua povertà è assoluta, perché troppo aleatoria è la sua esistenza. L'uomo diventa stanziale quando si ferma e si costruisce un rifugio. Prendere possesso di uno spazio, fondare e costruire una casa (come una città), abitarla sono atti attraverso i quali gli uomini hanno sempre cercato di orientarsi nella realtà, di riconoscere ed esprimere un nesso tra la propria condizione, il proprio *hic et nunc* e la totalità dell'essere esistente.

L'uomo è un frammento cosciente di materia cosmica. Come tale è capace, per tentativi, di costruirsi una dimora in uno spazio reso più sicuro e abitabile. La casa è un prodotto del suo intervento sulle cose, come gli oggetti dei quali si serve quotidianamente. "Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell'uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città"⁴. Il suo fabbricare, tuttavia, deve scaturire dalla consapevolezza di essere un creatore, capace di costruire da sé la sua dimora, ma con l'utilizzo dei materiali che ha a sua disposizione. I materiali, che l'uomo trova in natura, vengono trasformati in materia vivente dall'attività costruttiva dell'uomo e utilizzati come mattoni di una vita che si ricrea e si rinnova. Nell'attività dell'uomo che costruisce la sua casa c'è, per questo, come un prolungamento dell'attività creatrice di Dio, l'assunzione in proprio di un compito lasciato in sospeso, che deve essere portato a termine. "Mentre il ciclo della creazione parte da Dio" ha scritto un architetto, monaco benedettino olandese, Dom van der Laan "il ciclo del nostro fabbricare non ha il suo inizio nel nostro intelletto, ma nella natura creata, dalla quale attingiamo la materia limitata e la gamma limitata delle forme e delle grandezze. Inizialmente il nostro intelletto viene reso attivo in primo luogo dalla percezione delle cose naturali; è poi reso attivo anche dalla percezione delle cose che costruiamo noi. Ma le forme della natura restano sempre il punto di partenza oggettivo del nostro fabbricare"⁵. L'affermazione di van der Laan non è senza significato per una ridefinizione del posto dell'uomo nel mondo e del suo destino. La costruzione della casa, se è in continuità con un'attività creatrice, si pone anche nei termini di una esplicitazione dell'attività mentale e di "cura" del creato. La casa può essere costruita nella sua materialità, se c'è dietro un pensiero cosciente che pone in essere intenzioni e scopi, progetto ed esecuzione e ne orienta la direzione. L'uomo vive in una "nicchia ecologica", che l'utilizzazione crescente

di macchine materiali e il perfezionamento delle macchine mentali hanno trasformato. Siamo entrati nell'età della tecnica, intendendo per tecnica l'insieme delle macchine, dei loro prodotti e dei loro riflessi sull'organizzazione e l'evoluzione della società.

La costruzione della casa oggi deve fare i conti con le trasformazioni della società e i cambiamenti apportati dallo sviluppo impetuoso della scienza e dalla rapida diffusione della tecnica e della tecnologia. Le trasformazioni e i cambiamenti non sono di per sé negativi: costituiscono una sfida e una opportunità. Accettati e usati correttamente rendono la vita più umana e migliorano le condizioni di vita di un maggior numero di individui; possono sconfiggere la povertà; possono dare maggiori opportunità di crescita a tutti, fornendo i mezzi, beni, servizi, cure mediche, indispensabili; realizzano il destino dell'uomo di essere di più: un essere chiamato ad essere in relazione con gli altri.

La domanda sulla casa, che le trasformazioni e i cambiamenti pongono, riguarda il destino stesso dell'uomo nel mondo. Perciò, cosa n'è della casa e come progettala, senza avere un'idea dell'uomo, riferita a questo tempo? Gli stili di ogni epoca esprimono concezioni diverse dell'uomo. Una città dormitorio non ha senso, perché ignora il bisogno dell'uomo di vivere una vita degna di essere vissuta, dove il rapporto con gli altri è fondamentale. L'usa e getta si situa nel relativo, nega ogni valore, perché tutto è costruito per essere consumato e cessa ogni memoria. La costruzione della casa rimanda, invece, a qualcosa che si costituisce come un archetipo della condizione umana.

1 M. HEIDEGGER, *Bauen, Wohnen, Denken*, 1954, trad. it. *Costruire, abitare, pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1993, pp. 106.107, *passim*.

2 M. ELIADE, *Comentarii la Legenda Mesterului Manole*, Editura Publicom, Bucarest 1943, trad. it. *I riti del costruire*, Jaca Book, Milano 1990, p. 93.

3 M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 97.

4 M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Plon, Parigi 1951, trad. it. *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1981, p. 120.

5 A. FERLENGA, P. VERDE, DOM HANS VAN DER LAAN. *Le opere, gli scritti*, Electa, Milano 2000.

Autore ignoto, Bassorilievo in cemento sul fronte di una casa, Arles, principio del Novecento.



The embodiment of a system is synonymous with competence in its environment.
A. Riegler, 2002.

E' possibile ipotizzare una correlazione tra la progettazione di ambienti di apprendimento in ambito formativo e la progettazione di interni in architettura? Per provare a individuare possibili spunti di paragone occorre definire e valutare i criteri di progettazione di un ambiente di apprendimento in ambito formativo.

La progettazione formativa è dinamica in quanto riguarda la *educabilità*, cioè la formazione della mente nella epigenesi¹. La variabilità evolutiva, situazionale e adattiva che caratterizza lo sviluppo della mente indirizza infatti verso una progettazione formativa dinamica, nella quale si ricercano criteri generalizzabili di formazione – adattabili tuttavia a una molteplicità di contesti e trasformabili in funzione della reciprocità delle relazioni.

In ambito formativo la progettazione tende alla implementazione di conoscenza adattiva, nella quale confluiscono le teorie del costruttivismo socioculturale che vede, in senso piagetiano e vigotskiano, nei concetti di adattamento e di partecipazione (e nella loro compresenza) un punto di arrivo.

Negli ultimi trent'anni il concetto di conoscenza è profondamente mutato² e oggi il processo di conoscenza si considera *distribuito*, *situato* e *incorporato*.

Distribuito perché la conoscenza si compone dell'apporto di soggetti diversi (è l'idea di mente condivisa)³, di strumenti e di artefatti cognitivi, in senso culturalista bruneriano⁴, e di congegni periferici, come la tecnologia multimediale.

Situato perché i processi della conoscenza avvengono in modo contingente nello spazio e nel tempo⁵, sono radicati in specifiche culture⁶, inte-

ragiscono con i diversi domini del sapere attraverso le interazioni personali⁷ e si concretizzano nell'ambito di contesti adattivi.

Incorporato perché le strutture della conoscenza ricomprendono in sé il rapporto correlativo tra la mente e il cervello e si sviluppano in relazione all'organismo inteso sia come corpo, sia come ambiente⁸.

Tutte queste considerazioni hanno portato a un ripensamento del concetto di conoscenza.

In primo luogo è avvenuto il passaggio dai processi di apprendimento alle strutture della conoscenza, dal mondo singolare e privato dell'apprendere all'ambito plurale e condiviso della intersoggettività⁹ dove le conoscenze si scambiano e si negoziano, venendo a formare strutture inculturate all'interno di comunità di apprendimento¹⁰.

In secondo luogo vi è stato un ampliamento del concetto stesso di conoscenza: il termine non equivale più soltanto all'ambito del razionale¹¹ ma include l'implicito¹² e le dimensioni della emotività, della affettività, della corporeità percettiva e motoria e della specificità spazio-temporale.

Infine si evidenzia la relazione strutturale tra individuo e ambiente che rende la conoscenza incorporata in senso adattivo¹³; perché questa relazione sia efficace, occorre disponibilità al cambiamento reciproca: sia da parte del soggetto che si adatta all'ambiente, secondo la visione tradizionale, sia da parte dell'ambiente che si adatta al soggetto e che diviene così un ambiente di formazione¹⁴.

Si è dunque di fronte all'emergere di tre concetti chiave: la tensione verso il passaggio dal singolo alla collettività, sebbene mai del tutto compiuta, in quanto mediata dalla situatività e dalla peculiarità individuale; il riconoscimento del concetto di non consapevolezza, e quindi di implicito, come una delle chiavi interpretative delle relazioni di conoscenza e infine la messa a fuoco del processo di adattamento come indirizzo basilare dell'apprendimento.

Le due dimensioni, esplicito e implicito, convivono entrambe nella formazione degli apprendimenti¹⁵. È noto come la strutturazione non consapevole delle informazioni influenzi la conoscenza esplicita¹⁶. La domanda di ricerca è se la conoscenza esplicita possa, a sua volta, influenzare l'ambito dell'implicito. In altre parole, è possibile strutturare in modo consapevole un ambiente di apprendimento o, più generalmente, un ambiente, cosicché "dialoghi" con la dimensione profonda dell'implicito?

La ricerca indica che solo parte della conoscenza è consapevole, quella

funzionalmente necessaria di volta in volta alla attività cognitiva¹⁷; la non consapevolezza, l'implicito, è dunque una dimensione ineludibile della mente.

L'apprendimento implicito si è sviluppato a livello filogenetico, è comune a più individui, ha una presenza continua nel sistema cognitivo e si configura come relativamente invariante rispetto all'apprendimento esplicito¹⁸. È inoltre indipendente dai processi di acquisizione e permette un costante assorbimento di informazioni che non hanno origini spazio-temporalmente riconosciute e possono rimanere a lungo inconsapevoli¹⁹. In questo senso, da un punto di vista formativo, le acquisizioni implicite hanno una intrinseca complessità in quanto possono consolidare "risposte" non efficaci all'ambiente.

L'elaborazione implicita implica infatti una relazione indiretta con il contesto di interazione e per questo motivo può interessare la progettazione di ambienti formativi o di altra natura. Perché vi sia un "accoppiamento strutturale" tra individuo e ambiente²⁰, e quindi la relazione instaurata sia efficace, occorre che la reciprocità delle interazioni avvenga su un piano di disponibilità al cambiamento e coinvolga entrambe le parti.

Se l'individuo, per adattarsi all'ambiente, interagisce con esso rispondendo on demand alle sue richieste e modificandosi in relazione a esse, allo stesso modo l'ambiente progettato, qualunque esso sia, dovrà dare la propria disponibilità – perché ci sia adattamento – a cambiare in relazione alle richieste individuali. Queste possono essere già previste dall'ambiente, ad esempio progettato per essere utilizzato in modi plurali; tuttavia, l'ambiente dovrebbe prevedere anche istanze di cambiamento *eterodirette*, cioè non originariamente previste dalla progettazione stessa ma richieste invece autonomamente da chi ne fruisce²¹.

I concetti che qui vengono a interagire sono quelli di esperienza e di adattamento; l'esperienza si configura come il vissuto che risulta ineludibile sia a livello personale, sia nella pregnanza dei significati contestuali. La conoscenza acquista una struttura *bottom up* non predefinita ma in continua trasformazione, nella quale i significati e i simboli a essi correlati si radicano nelle percezioni e nelle azioni esplicite e implicite.

Si delinea così un quadro dell'adattamento con una elevata interattività tra sistema e ambiente, nel quale emerge il concetto di *relazione* come elemento in cui confluiscono le condizioni di modificabilità socio-ambientale, la dinamicità delle interazioni, le sinergie contestuali e la loro stessa evo-

luzione. Al concetto di relazione si affianca quello di integrazione, nel quale la fondazione dei significati avviene nella fisicità e nell'incorporamento. Essere in un ambiente significa ricevere da esso e trasformarsi di conseguenza, ma agire in un ambiente significa anche interagire con esso in modi che, per essere produttivi, devono essere effettivamente trasformativi, consentendo l'espressione di quella funzionalità adattiva che regola *on demand* le interazioni efficaci.

Un ambiente adattivo è dunque un ambiente aperto e dinamico, non predefinito né vincolante, quanto piuttosto contestualmente orientato e modulato dalle esperienze.

Quali dunque potrebbero essere i criteri di progettazione di un ambiente di apprendimento in ambito formativo che possano eventualmente servire da spunto per la progettazione di interni architettonici?

Questi criteri, generalizzabili eppure dinamici e continuamente in evoluzione, fanno riferimento all'idea di un ambiente che varia (cioè è disponibile a variare) in funzione del *feedback* di chi ne fruisce, secondo indicazioni che vengono date sia dall'ambiente stesso, sia da chi lo utilizza.

La progettazione di un ambiente adattivo considera in questo senso che i tempi e i modi di fruizione di esso possono essere variabili da individuo a individuo. I soggetti in relazione hanno ciascuno una storia personale, che sia una storia di apprendimenti o che invece si tratti di una storia di azioni, percezioni, considerazioni, modi di pensare, di vivere e di vedere le cose.

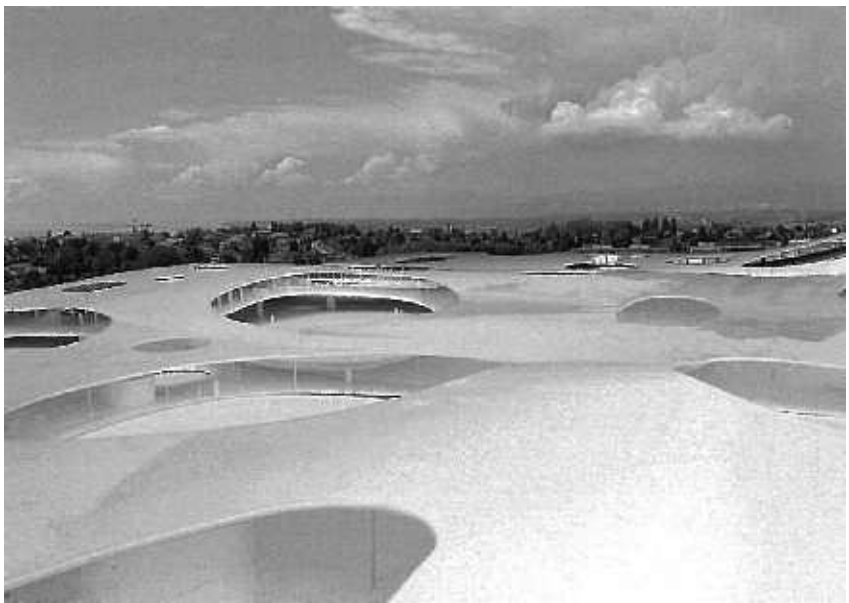
Un ambiente adattivo propone dunque un insieme di stimoli interpretativi con funzione di "sfida", di *challenge*, di apertura verso il nuovo e incentiva in tal modo le possibilità di modifica a se stesso, in modi autodiretti ed eterodiretti.

La progettazione diviene un processo di co-costruzione nel quale chi fruisce dell'ambiente progettato partecipa nel contempo alle scelte di orientamento e di definizione di esso, mettendo in atto la possibilità di scegliere tra più opzioni, di modificarle e di proporre di nuove.

Si realizza così un obiettivo condivisibile da più orientamenti progettuali, e cioè l'incontro adattivo tra soggetto e ambiente e la scelta intrinseca di rendere attivo il soggetto nell'ambiente.

- 1 F. SANTOIANNI, *Educabilità cognitiva*, Carocci, Roma 2006.
- 2 C. BEREITER, *Education and Mind in the Knowledge Age*, L.E.A, Mahwah, 2002-
- 3 D. C. DENNETT, *Kinds of minds: towards an understanding of consciousness*, Phoenix London, 1997, trad. it. *La mente e le menti*, Sansoni, Milano 1997.
- 4 J. BRUNER, "Frames for thinking: Ways of making meaning", in D.R. OLSON, N. TORRANCE, *Modes of Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- 5 W. J. CLANCEY, *Situated Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- 6 A. C. KRUGER, M. TOMASELLO, "Cultural Learning and Learning Culture", in D. R. OLSON, N. TORRANCE, a cura di, *The Handbook of Education and Human Development*, Blackwell Publishers, Oxford 1996.
- 7 L. A. HIRSCHFELD, S. A. GELMAN, *Mapping the Mind. Domain specificity in cognition and culture*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1994.
- 8 A. R. DAMASIO, "Advances in cognitive neurosciences", in D. MAGNUSSON, a cura di, *The Lifespan Development of Individuals*, Cambridge University Press 1996; M. L. ANDERSON, *Embodied cognition: a field guide*, in "Artificial Intelligence", n. 149, 2003, pp. 91-130.
- 9 C. BEREITER, M. SCARDAMALIA, "Rethinking Learning", in D. R. OLSON, TORRANCE, a cura di, *The Handbook of Education and Human Development*, Blackwell Publishers, Oxford 1998.
- 10 J. RETALLICK, B. COCKLIN, K. COOMBE, *Learning communities in education: Issues, strategies and contexts*, Routledge, New York, 1999.
- 11 P. OREFICE, *I domini conoscitivi*, Carocci, Roma 2001.
- 12 M. A. STADLER, P. A. FRENCH, a cura di, *Handbook of Implicit Learning*, Sage Publications, Londra 1998.
- 13 A. RIEGLER, *When is a cognitive system embodied?*, in "Cognitive Systems Research", n. 3, 2002, pp. 339-348
- 14 F. SANTOIANNI, "Adaptive Learning Environments", in SANTOIANNI F., SABATANO C., a cura di, *Brain Development in Learning Environments. Embodied and Perceptual Advancements*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2007.
- 15 F. SANTOIANNI, "Educational models of knowledge prototypes development, in "Mind & Society" n. 10, 2011, pp. 103-129.
- 16 D. J. HACKER, J. DUNLOSKY, A. GRAESSER, a cura di, *Metacognition in Educational Theory and Practice*, L.E.A., Mahwah 1998.
- 17 J. LE DOUX, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional life*, Touchstone Books, UK 1996, trad. it. *Il cervello emotivo*, Baldini & Castoldi, Milano, 1998.
- 18 A. S. REBER, *Implicit learning and tacit knowledge*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- 19 A. GOPNIK, A. N. MELTZOFF, *Costruire il mondo*, McGraw-Hill, Milano 2000.
- 20 A. Riegler, *op. cit.*
- 21 F. SANTOIANNI, *Adaptive Learning Environments ... cit.*

Kazuyo Sejima (SAANA), Rolex Learning Centre, Losanna 2010.



Dal periodo dell'avanguardia ad oggi alla base di ogni procedura operativa dell'arte e dell'architettura insistono, senza incertezza, tre modelli del pensiero-azione individuati da Purini come le tre "mosse concettuali": straniamento – astrazione – erranza.

Assolutamente condivisibili da chiunque si sia cimentato nella azione del progetto, le tre mosse si svolgono non necessariamente in ordine consequenziale ma intrecciandosi ed a volte sovrapponendosi.

Quando Louis Kahn tenta di dare senso all'edificio scuola, da intendere in senso ampio come luogo dell'apprendimento, fa ricorso ad una evocazione (semplicisticamente definita poetica) che nella *erranza* concettuale ed attraverso l'*allontanamento* da ogni forma di coinvolgimento gli permette, con la mossa dell'estraniamento, di cogliere e trasmettere ad altri il nodo centrale della questione; da cui la sua famosa annotazione: "[...] la scuola cominciò con un uomo sotto un' albero, un uomo che non sapeva di essere un maestro e che si mise a discutere di quel che aveva compreso con alcuni altri che non sapevano di essere studenti. Gli studenti si misero a riflettere su quanto era passato tra di loro e sull'effetto benefico di quell'uomo. Desiderarono che anche i loro figli lo ascoltassero e così furono eretti degli spazi e la prima scuola [...] venne in presenza"¹.

L'albero, figura familiare e tuttavia mutante, assume un ruolo centrale di orientamento e nello stesso tempo di straniamento così che l'attenzione si sposta alla vibrazione del fogliame e della luce che lo attraversa. Attraverso il fogliame filtra la luce e nell'incontro con il suolo essa traccia ellissi variabili dove l'interzona tra luce semiluce ed ombra diviene il luogo del flusso e tutto appare unitario.

Molti anni fa uno studente senegalese con le sue dita affusolate e nervose tracciò un disegno, bellissimo, in cui fissava la relazione tra i cerchi di luce ed il terreno; in questo grafo planare era già il tratto fondativo di un luogo dell'incontro. Solo pochi anni fa un architetto giapponese, che potremmo

definire della *incorporeità*, per quelle sue opere che appaiono emanate dall'immaginazione, agile- purissima- semplice ha realizzato una opera di grande fascino che è il centro Rolex di Losanna. Sottile continuità e migrazione delle forme- figure. Ove figura-fingo dalla radice *DHIGH* (indoeuropea) è forma esteriore delle cose diversamente plasmate e disposte a seconda della speciale natura di esse.

Il centro Rolex è, di fatto, una piastra traforata ed incurvata che si appoggia leggermente al suolo nei suoi pochi punti di convessità. Kazuyo Sejima aveva già da tempo sviluppato questo tema e chi conosce la produzione dell'architetto giapponese avverte con chiarezza questa progressiva tensione verso la leggerezza ottenuta con pochi elementi e tuttavia dietro questa leggerezza c'è lo studio durissimo c'è la costruzione c'è la pesantezza del materiale di cui è fatto ogni progetto ma c'è soprattutto la continuità con una tradizione antichissima che è quella giapponese.

La cultura orientale, forse più della occidentale, è in grado di dare corpo, attraverso impercettibili movimenti, a quella esperienza emotiva che si accompagna all'atto progettuale ma soprattutto appare, più che altrove, in grado di controllare l'intersezione di tanti mondi molteplici e contraddittori e di non essere sopraffatta da difficoltà "estrane" cioè non riconducibili alle procedure consuete, alle categorie concettuali, al peso spesso inibente ed ambiguo della identità.

Un significativo "glossario di concetti spaziali", presentato da Teruyuki Monnai in un numero monografico dedicato al Giappone dalla rivista "Casabella"², chiarisce l'articolato sistema diagrammatico di riferimento deducibile dalla persistenza di alcuni concetti base. Questi concetti attraversano la cultura orientale e, tuttora praticati, permettono, come nel caso di Sejima, di poter guardare alla scena urbana ed all'interno architettonico in modo diverso: semplicemente partendo da un approccio emotivo e procedurale basato sulla osservazione di come le persone si avvicinano ed utilizzano gli spazi.

SHIZEN – armonia con la natura – fusione tra esterno ed interno – principio di asimmetria. Fortemente influenzata dalla filosofia zen, secondo la quale la perfezione della bellezza risiede nella sua imperfezione (concetto di bello come adeguamento espresso dalla cultura greca) l'attenzione è posta sul processo con cui si cerca la perfezione più che sulla perfezione stessa. Nella asimmetria ogni elemento ha un suo carattere che assieme agli altri trova un suo equilibrio.



Ryue Nishizawa (SAANA), Teshima Art Museum; Teshima, Kagawa, 2010.



HEICHI – giustapposizione di elementi eterogenei ; a fronte di una gerarchia globale esistono molte gerarchie locali e frammentarie – il nuovo non nega il passato ma è risolto attraverso la giustapposizione all'esistente.

NOKISHITA – Confine ambiguo e spazio di transizione. Nella tradizione del costruire lo spazio ampio la grondaia del tetto sporgente è detto *Nokishita* ed è un luogo intermedio destinato agli scambi climatici, visivi, e sociali. Nello spazio tra due edifici si crea in tal modo una zona vaga né privata né pubblica luogo di incontro di insieme interno ed esterno. Nelle case egualmente la tettoia protegge lo spazio intermedio di transito con il giardino e gli scambi sono regolati da schermature leggere.

MA – distanza tra oggetti nello spazio/intervallo di tempo tra fenomeni diversi – il giardino antico giapponese *karesansui* (tempio di Ryoanji a Kioto) dimostra il senso di questo concetto fondamentale per la cultura giapponese.

OKU – luogo segreto – difficilmente accessibile-sacro.

UTSUROI – il passaggio da uno stato all'altro– il venir fuori dal vuoto dell'ombra della divinità (*kami*).

MIEGAKURE – composizione spaziale di cui non è possibile vedere tutti gli elementi nello tempo con uno sguardo di insieme. Non è per creare sorpresa ma per lasciare possibilità di ricostruire una immagine mentale dell'intero edificio e per rivelare la bellezza del cambiamento.

YOHAKU – principio di eliminazione del superfluo lasciando la parte essenziale – (esempio nella poesia *haiku* di 3 versi di 3-5 7 caratteri)- diviene stimolo per l'interpretazione.

WABI- vita vissuta in povertà e *SABI* – patina del tempo, malinconia- non esprimere una parte per raggiungere una espressione profonda ed ermetica – estetica della negazione.

La qualità dello spazio , in cui si ritrovano alcuni dei concetti spaziali descritti, è quella di avere una struttura in cui parti eterogenee sono collegate da relazioni flessibili.

Nello spazio della città giapponese sono queste parti a rivelare una coerenza interna mentre il loro insieme è il frutto di un processo di accumulazione apparentemente casuale, privo di un ordine visualizzabile.

C'è una concretezza delle ragioni del fare- e del come fare- eliminando il superfluo verso il concetto base. Il punto di osservazione di un luogo si integra con la interpretazione del punto di vista di chi vive quel luogo. In questo il senso sociale dell'architetto. Né minimalista né massimalista poiché amplifica al massimo l'impatto sul corpo. Questa possibilità affinché lo spazio



Ryue Nishizawa (SAANA), Teshima Art Museum; Teshima, Kagawa, 2010.



possa essere interpretato attraverso i cambiamenti nel tempo, questa ricerca della morbidezza come la più adeguata alle ragioni del movimento libero del corpo, della vista, del tatto, sono ben espresse in Toyo Ito, non a caso maestro di Sejima: "Come un semplice lenzuolo sospeso a mezz'aria, un'architettura che avvolge il corpo con leggerezza, priva di una evidente differenza tra esterno ed interno, senza particolari messaggi sociali da trasmettere, dove la gente possa rilassarsi vivere in modo confortevole[...] in questo spazio infiniti simboli, privati dei rispettivi significati e suoni, come polvere che si disperde nello spazio, galleggiano e risplendono quietamente. la membrana opaca che avvolge questi punti brillanti collegati reciprocamente, definisce morbidamente uno spazio in continuo mutamento"³. Lo spazio come campo magnetico in cui agiscono le persone, il ricorso al diagramma come unica possibile azione adeguata a descrivere l'impalpabile, suscita domande – inquietudini – riflessioni. Pone relazioni che si ritenevano superate tra interno ed esterno, mentre l'uso cambia l'edificio; come era già stato intuito, sul fronte della lingua, da Baldassarre Castiglione nel '500 con la definizione di abusione del linguaggio, ovvero il ruolo del linguaggio parlato a fronte di quello aulico. Nella relazione ritrovata tra progettazione e scrittura, il primo atto, in ogni ricerca, è IL RACCONTO: la descrizione del contesto (il modello è quello anglosassone del *Report*) il più possibile oggettiva; raccontare i luoghi senza la mediazione di teorie; descrivere il contesto da più punti di vista dando la possibilità a più persone di "abitare" nella propria immaginazione senza anticipare opinioni. Il racconto è la ricerca di un'IDEA. Esso crea le condizioni per trovare o verificare le teorie. Il racconto è la modificazione che l'architettura induce nel reale traslandolo in caratteri – percorsi – narrazioni ... abitabili. Queste non sono invenzioni fittizie ma modi per far percepire spazialmente e tattilmente l'architettura. La forma non esiste se non modellata da luogo – uso – narrazione, attraverso l'utilizzo rinnovato del diagramma, che, nella produzione architettonica più avanzata, ha di fatto assunto un ruolo sempre più determinante da divenire la cifra delle neoavanguardie. Oltre gli strumenti rappresentativi obsoleti (derivati dalla tradizione *Beaux Arts*) centrati sulla raffigurazione dell'oggetto in sé, è posta attenzione a strumenti grafici che siano in grado di relazionare, in modo sintetico, gli aspetti squisitamente compositivi con quelli funzionali/simbolici/concettuali/temporali/cinematici etc. Aspetti che difficilmente potrebbero essere rappresentati con la semplice geometria proiettiva. L'efficacia del diagramma è nella sua interdisciplina-

rietà³. I *Bubble Diagrams* di Harvard con la guida di Gropius, di Alexander e di Lynch – gli studi dello spazio urbano di Robert Venturi – gli ideogrammi nel D.A.U di Paolo Portoghesi e, dopo la pausa (re-flessiva) del postmodern, i de-costruttivisti⁴ con Gehry, Libeskind, Eisenman, Hadid, Coop Hime(l)blau, Tschumi e poi Rem Koolhaas, mentre un rinnovato interesse è oggi rintracciabile nei lavori di Van Berkel e Bos, in Njiric e Njiric, nel gruppo BIG. I diagrammi elaborati da questi architetti sono indicativi dei modi di intervenire sia a scala del manufatto che a quella urbana, registrando le criticità preesistenti ma anche, e soprattutto, il transito dei flussi di energie e le modificazioni che esse determinano. Non sfugge in questa lettura anche la interpretazione delle rovine, dei fallimenti di programma e gestione, degli spazi residuali, *objects* abbandonati sul territorio e nelle città. Testimoni eloquenti e perturbanti di storie e di densità degli eventi e da sempre oggetto di analisi, nella cultura contemporanea essi sono soggetti e motore di ricerca, ed in particolare nell'arte contemporanea, per la capacità di provocare corto circuiti emotivi o quelle corrispondenze autodistruttive che sono implicite nel fare arte.

In tale scenario lo spazio pubblico si rivela sempre più come l'unica possibilità per garantire la gestione "sociale" delle nostre città, per evitare il malessere delle periferie, per scongiurare la ghettizzazione dei centri storici come parchi a tema. Ritorno al sociale significa, tuttavia, riconsiderare le forme di aggregazione, rapporti e scambi certamente differenti a causa di quelle mutazioni determinate dal riflusso della espansione tecnologica incontrollata verso una tecnologia "smart" adeguata all'imperativo europeo di riduzione immediata di consumo energetico. Forme di aggregazioni diagrammatiche aperte e mutevoli in cui la natura e la memoria sembrano rilanciare il corpo e la materia verso una nuova forma di identità più diretta nel rapporto con lo spazio e con le modalità di occupazione di esso, di utilizzo, di condivisione, di difesa alla ... realtà estranea di Kubiniana memoria.

1 Citazione tratta da: A. LATOUR, *Louis Kahn: l'uomo, il maestro*, Kappa, Bologna 1986, p. 412.

2 Cfr. Numero monografico sul Giappone: "Casabella" n. 608/609, 1994.

3 Da "SD" 1989.

4 Cfr. F. SORIANO, *Diagramas @*, in "Fisuras", luglio 2002.

5 Si veda la mostra *Deconstructivist Architecture* tenuta al Museum of Modern Art (MoMA) nel 1988.

Vista exterior del Camarín, templo de San Diego, Aguascalientes
1792-1797.



UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A UN EDIFICIO SINGULAR

*Marco Alejandro Sifuentes Solís**Universidad Autónoma de Aguascalientes, México***Introducción**

Esta lección deriva de un proyecto de Historia Cultural de la Arquitectura, que exige la convergencia de diversas aproximaciones teóricas, las cuales son soportadas, en este caso, por una estrategia combinada de análisis textual de fuentes de primera mano, desde una plataforma hermenéutica, y el análisis gráfico de la arquitectura.

El texto busca dar cuenta, con razones, argumentos y evidencia histórica, de la pervivencia de una matemática simbólica en la arquitectura religiosa del siglo XVIII de la región centro-norte del Virreinato novohispano, haciendo énfasis en el discurso teológico y arquitectónico del Camarín del templo de San Diego (1792-1797) de la villa de Aguascalientes, en el contexto de las “luchas de representación”¹ que en primera instancia colocaron a sujetos sociales concretos en un plano de disputas alrededor de las devociones religiosas regionales, propias del universo mental de la comunidad imaginada católica², pero que en última instancia remiten a las pugnas del pensamiento teológico escolástico, posterior al Concilio de Trento, con el cristianismo reformado y la filosofía moderna ilustrada. El trabajo informa, además, sobre el papel de un personaje de cierta *elite* –la casta de los montañeses santanderinos avecindados en Aguascalientes– en la producción y recepción de la arquitectura sacra de la villa.

Sobre el monumento existe un estudio previo, pero bajo una perspectiva distinta³. Otros autores se han referido a él sólo pasajeramente, por no ser su objeto de estudio principal⁴. Algunos trabajos abordan una temática que guarda ciertos puntos de contacto por su modo de aproximación metodológica al problema histórico abordado aquí, pero para otros contextos geográficos y con otros propósitos⁵. En cambio, existe una abundantísima bibliografía referida al análisis de la producción arquitectónica poniendo el énfasis en los supuestos significados “depositados” o larvados en las edificaciones por parte de sus autores, a través del empleo –consciente o no– de sistemas

de proporcionamiento; un panorama de esta amplia producción puede consultarse en Chanfón (1988).

Por la naturaleza histórica de la investigación, se trabajó con un cuerpo hipotético conformado por un reducido grupo de abducciones –conjeturas–, que se fueron complementando y enriqueciendo en el curso de la investigación.

Una de las hipótesis emergentes consistió en la afirmación de que la estructura geométrica del Camarín (así en el exterior como en el interior arquitectónico) tenía su fundamento en una doctrina dual que conjugaba tanto elementos paganos como elementos apegados al dogma y la escritura sacra. Por la naturaleza de este texto, aquí sólo se presentará brevemente la fundamentación de esta hipótesis, remitiendo al lector a la consulta del trabajo original⁶.

El esquema interpretativo

El trabajo que soporta esta lección se desarrolló de agosto de 2004 a diciembre de 2007 en la ciudad de Aguascalientes, aunque inserto en el marco del Programa de Maestría y Doctorado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Se empleó una estrategia preferentemente hermenéutica, aderezada con métodos propios del campo arquitectónico. Se consideró más apropiada la metodología derivada de la hermenéutica analógica, tal como ha sido desarrollada por Beuchot (1997), y que se resume en el cuadro adjunto.

La interpretación analógica fue construida, pues, como una “lectura” del monumento, que oscila entre a) las intenciones de los autores consultados que conformaron el mundo del texto, b) la interpretación del analista o historiador, que comprende una adecuada proporción de las evidencias históricas y sus propios argumentos razonados, y c) la “gramática” geométrica del recinto. Esta última se abordó con métodos de análisis gráfico de la arquitectura⁷, a efectos de encontrar las regularidades de la estructura geométrica del edificio.

El Camarín y sus resonancias cosmológicas

Con estos procedimientos, se construyó un modelo de correspondencias que fue el resultado de la compatibilización de dos doctrinas: la primera es la doctrina macrocósmica de las cuatro criaturas aladas de la visión de Ezequiel, 1:10 (también conocida como *tetramorfos*), retomadas luego por San Juan en el Apocalipsis; la segunda es la doctrina microcósmica de la tetrasomía o de los elementos (tierra, agua, aire, fuego) y sus valores o cualidades (frío, húmedo, caliente, seco), que incluye las antiguas tradiciones de los sistemas de

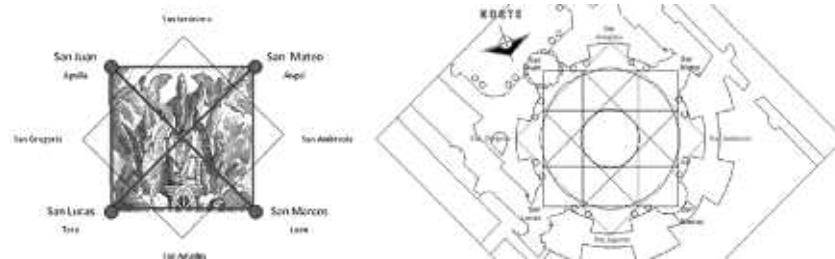
| El modelo hermenéutico analógico | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|--|--|
| Partes del modelo | Hermenéutica analógica docens | | Sistema, doctrina, teoría, magisterio |
| | Hermenéutica analógica utens | | Herramienta, metodología, ministerio |
| Elementos del acto hermenéutico | Autor | Autores de los textos | Monumento Libros y documentos Predicadores Autores del monumento El historiador El edificio |
| | Lector | Interpretación de los textos | Libros tecnológicos Libros filosóficos Libros científicos Libros herméticos Tratados de Arquitectura Manuscritos varios |
| | Texto | El monumento y los libros y documentos | |
| Modos de Sutileza | Subtílitat explicandi | Intentio auctoris | Semántica. Significado contextual, el mundo del texto |
| | Subtílitat aplicandi | Intentio lectoris | Pragmática. Significados pre y pos textual, intencionalidad |
| | Subtílitat intelligendi o impicandi | Intentio operis | Sintaxis. Significado textual, reglas gramaticales |

M. Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, UNAM, México 1997.
elaboración propia. Digitalización: E. Hernández Becerra.

| Las correspondencias cosmológicas del Camarín | | |
|--|--|--|
| Tetramorfos | Tetrasomía | |
| Sistema narratológico (tradición judeo-cristiana) | Sistema astrológico, signos fijos (tradición pagana) | Sistema topológico (tradición pagana) |
| San Lucas, el toro | Tauro | Tierra |
| San Juan, el águila | Escorpio | Agua |
| San Mateo, el hombre alado | Acuario | Aire |
| San Marcos, el león | Leo | Fuego |

Fuente: elaboración propia. Digitalización: E. Hernández Becerra.

Ilzquierda: esquema del Tetramorfos cristiano. Derecha: el mismo esquema sobreimpuesto en la planta del cuarto plano iconográfico del nivel espacial elemental o terrestre del Camarín.
Fuente: elaboración propia. Digitalización: E. Hernández Becerra.



ocho casas (topológico) y de doce casas (astrológico). Bajo esta interpretación, surgieron las siguientes correspondencias en el Camarín: en el modelo tetramorfosómico construido, los cuatro lugares fijos corresponden en el Camarín a San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos.

Construido el modelo, fue necesario localizar evidencia histórica que lo soportara (sobre todo, la manera en que los signos se disponen en el espacio), a efectos de “validar” su corrección. Las evidencias fueron proporcionadas por los esquemas de a) Ezequiel, 1:10; b) Marcus Manilius (siglo I d.C.); c) Charles de Bouvelles (siglo XVI d.C.); d) de Giordano Bruno (siglo XVI d.C.); e) Leibniz (1666); f) Michael Maier (1618); g) Basilius Valentius (1769).

En todos los casos, hay una indisputable intención o voluntad de correlacionar los signos y los elementos y, por tanto, de armonizar el macro y el micro cosmos en configuraciones geométricas octoádicas u octotópicas definidas por cuadrados cruzados. Las “transducciones” simbólicas y los préstamos inevitables entre doctrinas paganas y cristianas permiten, por tanto, sostener la plausibilidad de nuestro modelo interpretativo, siempre que tengamos en cuenta que nuestro sistema de correspondencias está construido enteramente sobre un modelo de *analogías* (como se entendían en el mundo antiguo, hasta el siglo XVIII), *no de identidades*. Las correspondencias mostradas están fundadas en la sagrada escritura y en la literatura producida por los Doctores escolásticos, así como en ideas de N. de Cusa, C. Agrippa, P. della Mirandola, M. Ficino y sobre todo G. Bruno, de entre la tradición de la hermética renacentista, lo mismo en su vertiente mística como científica. Por lo que respecta a autores hispanos del siglo XVIII, se encuentran también resonancias de las ideas del jesuita Andrés Serrano y del mercedario José de Nogales Dávila.

Otros investigadores apoyan la idea del origen pagano de los cuadrados cruzados⁸. La correspondencia entre la cosmología y la teología neoplatónicas de franciscanos y jesuitas (que en el Camarín aparecen hermanadas), también ha sido desarrollada por Brading y por Mujica⁹.

Conclusiones

La matemática simbólica del Camarín, manifiesta en el uso de la estrella de ocho puntas y en los cuadrados cruzados que están a la base de ésta, se funda en un sistema cosmológico y epistemológico derivado del tópico neoplatónico (pagano y cristiano) de la armonía del macro y el micro cosmos, con todas las mediaciones que ello conlleva, es decir, la injerencia de la Cábala hebrea, del hermetismo cristiano renacentista, de la matemática árabe y el arte

de la memoria¹⁰, elementos todos que, a través de una conveniente depuración en clave cristiana, vale decir, a través de la doctrina concepcionista de María como mediadora, o geoméricamente de la estrella de ocho puntas como *principium vinculans* del cuadrado y el círculo (lo terreno y lo eterno), constituyen el *principium fundans* del Camarín de San Diego: en esencia toda una cosmoepistemología del mundo antiguo, que estaba introyectada en la comunidad imaginada de la cristiandad, a la que pertenecía el montañés Juan Francisco Calera (el “mecenas”) y que en el caso del Camarín regía implícitamente la concepción del número y la proporción, esto es, el *principium operans* que permitiría concebir su diseño (doctrina) y su fábrica (ministerio).

1 R. CHARTIER, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona 2002.

2 P. Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México 2006.

3 M. A. SIFUENTES, J. L. GARCÍA RUBALCAVA Y M. R. M. DEL CAMPO, B. MEDINA, *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica*, UAA, Aguascalientes-México 1998.

4 J. GÓMEZ, *Los españoles en Aguascalientes durante la época colonial. Origen, desarrollo e influencia de una minoría*, UAA-El Colegio de Jalisco-Fomento Cultural BANAMEX, Aguascalientes, México 2002; J. A. Gutiérrez, *Historia de la Iglesia Católica en Aguascalientes*, vol. 1, UAA-Obispado de Aguascalientes-Universidad de Guadalajara, Aguascalientes-México 1999; B. ROJAS, *Las instituciones de gobierno y la élite local. Aguascalientes del siglo XVII hasta la Independencia*, El Colegio de Michoacán-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Aguascalientes-México 1998; I. KATZMAN, *Arquitectura religiosa en México 1780-1830*, UNAM-FCE, México 2002.

5 J. LOZOYA, *La naturaleza simbólica de las matemáticas y de la geometría en los tratados de arquitectura en el siglo XVII y su lectura en la Nueva España*, Tesis de Doctorado, UNAM, México 1998;

L. JONES, *The Hermeneutics of Sacred Architecture*, Harvard University Press, Cambridge - Massachusetts 2000.

6 M. A. SIFUENTES, *La arquitectura como artificio. Praxis y poiesis de un montañés carredano en Aguascalientes (1780-1816)*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2009.

7 N. GODLEVSKYI, *Método de análisis gráfico de la Arquitectura*, en “Arquitectura y Urbanismo”, vol. V, n. 4, 1984, pp. 98-109.

8 H. GÖTZE, *Castel del Monte. Geometric Marvel of the Middle Ages*, Prestel-Verlag, Munich-New York 1998; P. GUINARD, *La Astrología: Fundamentos, Lógica y Perspectivas*, Tesis de Doctorado, Departamento de Filosofía de la Universidad de París I, París 1993.

9 D. A. BRADING “Presencia y tradición: la Virgen de Guadalupe en México”, en C. A. GONZÁLEZ S., E. *Vila Vilar, Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, Sección de Obras de Historia, Fondo de Cultura Económica, México 2003; R. MUJICA *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, FCE, Lima Perú 1996 p. 19.

10 F. A. YATES, *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, Madrid 2005.

V. Van Gogh, *Un paio di scarpe*, 1886, 37,5×45,5 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



TRA MONDO E TERRA: NOTE SULLO “SPAZIO” NEL PENSIERO DI MARTIN HEIDEGGER

205

Simona Venezia

Università degli Studi di Napoli Federico II

Negli studi inerenti i rapporti tra filosofia e architettura il pensiero di Martin Heidegger si impone come un vero e proprio *topos*. Nel dissenso o nel consenso, nel diniego o nell'entusiasmo, la conoscenza delle possibili declinazioni del suo pensiero rispetto a tali problematiche risulta inaggrabile per chi intende, tramite la domanda circa filosofia e architettura, interrogarsi non solo su prospettive e tendenze teoriche, stili e metodologie operative, ma soprattutto sul significato profondo della soggettività che vive nel mondo che è chiamata in qualche modo a edificare e del suo rapporto con esso.

È per questo che a partire dalla filosofia di Heidegger è possibile sciogliere veri e propri nodi gordiani del pensiero sull'architettura contemporanea, e non soltanto – come di solito viene proposto negli interventi sulla questione presenti nella vasta mole di bibliografia secondaria sull'autore¹ –, grazie ai saggi e agli interventi più o meno sporadici che affrontano tali argomenti in maniera tematica, ma anche e soprattutto in virtù delle analisi che sulla relazione tra soggettività e mondo sono sviluppate nell'analitica dell'esistenza di *Essere e tempo*, così come in quelle sulla diade terra-mondo, sul senso dell'opera d'arte e del suo legame con la verità nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte*².

Nonostante lo scopo del capolavoro del 1927 fosse propriamente la formulazione di un'ontologia intesa come domanda radicale sull'essere fuori da ogni forma di obiettivazione ontica, da questo testo emerge soprattutto un nuovo statuto della soggettività pensata in quanto *Dasein*, l'esserci inteso come il ci del nostro essere tempo e spazio, in una situazione esistenziale che *ci* colloca in un mondo già carico di significati e di interpretazioni, con i quali dobbiamo ineluttabilmente relazionarci. L'essere qui e ora collocati nello spazio che abitiamo determina essenzialmente un *essere-nel-mondo*, un essere continuamente *aperti* a un mondo nel quale già siamo, ma che ogni volta ci accoglie in maniera differente. La sogget-

tività è dunque fondamentale apertura [*Erschlossenheit*]³ in un mondo di significati nella quale è immersa temporalmente e spazialmente.

La proposta di un nuovo modo di pensare la soggettività risulta problematica sia in una filosofia come quella di Heidegger – che ben presto si dirigerà verso un’impostazione radicalmente antisoggettivista –, sia in generale per la filosofia del Novecento, fiera antesignana tra l’altro, secondo la celebre tesi strutturalista, della cosiddetta “morte del soggetto”. Tuttavia, quello che intende compiere Heidegger non è soltanto il tentativo di distruzione della soggettività metafisica, riconosciuta come un fondamento sostanzialistico che funge da garante rassicurante e incontrovertibile dell’esistenza e del pensiero umani, ma soprattutto il superamento del vincolante rapporto tra soggetto e oggetto, pensato come un’opposizione risolta tra due dimensioni tra loro separate e inconciliabili, oltre che ontologicamente non assimilabili. Nel suo *essere-nel-mondo* come essere sempre in un mondo, nel suo mondo, in questo mondo, la soggettività è posta nel mondo senza che quest’ultimo possa essere considerato un suo oggetto: il mondo che abitiamo non è l’oggetto di un soggetto, ma il contesto in cui l’esserci vive immerso in un insieme di rimandi, di richiami e di prospettive.

In quanto apertura al mondo la soggettività non è una realtà monolitica, fissa, rigidamente chiusa in se stessa, ma una dimensione sempre connessa, un’entità in continua trasformazione, dunque essenzialmente una *possibilità*⁴. Ed è proprio partendo da questo nuovo statuto della soggettività che è possibile giungere a un nuovo concetto di *spazio*⁵, che superi definitivamente le tradizionali concezioni secondo le quali esso sarebbe il mero contenitore di qualcosa, sempre suscettibile di una misurazione estensiva. Secondo la tradizione lo spazio è ciò che occupa un’estensione, un contenitore geometrico che a sua volta contiene oggetti anch’essi estesi. Per Heidegger invece lo spazio non è un luogo che racchiude qualcosa e neanche un luogo contenuto in qualcosa: “né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio”⁶. Soltanto una “demondificazione” [*Entweltlichung*]⁷ dello spazio – l’asettica pretesa del teoreticismo di sospendere ogni aspetto della fatticità umana, in realtà sempre immersa in un mondo, ai fini del pensiero – consente di giungere a un approccio misurativo, al tradizionale concetto di spazio tridimensionale di tipo matematico. Concetto che dunque non rispetta il fatto che noi possiamo abitare uno spazio solo perché non possediamo propriamente questo spazio

come se fosse qualcosa a nostra disposizione, ma siamo relazionati ad esso nell'apertura che noi stessi, in quanto esistenza, siamo. Una nuova relazione tra soggettività e mondo si configura paradossalmente solo superando un'idea di spazio, come quella kantiana, totalmente riconducibile al soggetto, perché solo in esso davvero presente. La soggettività non domina lo spazio tramite il pensiero, ma si apre ad esso nel suo essere mondo: non è dunque lo spazio a definire il fenomeno del mondo, ma viceversa è soltanto a partire dal mondo che possiamo definire lo spazio. È per questo che *non esiste uno spazio senza un mondo*: "la spazialità è in generale scopribile soltanto sul fondamento del mondo, sicché lo spazio *contribuisce* a costituire il mondo, e ciò in corrispondenza con la spazialità essenziale dell'esserci stesso relativamente alla sua costituzione fondamentale di essere-nel-mondo"⁸. Questo significa che lo spazio non è qualcosa che può essere misurato o ponderato, ma qualcosa che viviamo nel nostro essere nel mondo; esso è in realtà essenzialmente un'apertura che l'uomo interpreta come ricca di significati e in cui egli vive proprio subendo e agendo questi significati. A questo spazio sono attribuiti, in realtà, già dei significati che non siamo noi a costituire e che per questo condizionano la nostra apertura al mondo.

È evidente che un'intuizione del genere può essere applicata in maniera feconda allo spazio architettonico, sia interno che esterno: uno spazio aperto, nel quale siamo immersi e che è già carico di significati per noi, significati che siamo dunque chiamati a inquadrare all'interno di un senso. Quando l'uomo intende edificare lo spazio attorno a lui non può prescindere dal fatto che questo spazio è già in realtà un mondo, dunque un insieme di prospettive condivise o rifiutate, ma pur sempre 'raccolte' in un contesto vivente, che ha già acquisito dei significati. Dunque in realtà l'uomo non è chiamato a creare nello spazio qualcosa di totalmente nuovo, bensì a inserire qualcosa di nuovo – prima di tutto una prospettiva, uno sguardo, un modo di vedere – in un mondo che già significa. È lo spazio architettonico stesso a non poter più essere pensato soltanto come un mero contenitore di strutture, che a loro volta contengono cose e persone, un'entità puramente materiale; piuttosto esso deve essere inteso anche e soprattutto come un'apertura di relazioni e di contenuti che ci coinvolge e determina il nostro abitare in esso.

Il fondamento teorico di questa prospettiva innovativa è rappresentato non solo da un nuovo modo di intendere il rapporto tra la soggettività e mondo,

ma anche il rapporto tra la soggettività e le cose che popolano e che significano il mondo. Heidegger accusa la filosofia della tradizione metafisica occidentale di non aver mai pensato in maniera autentica l'essenza delle cose, proprio perché le ha relegate in un ambito oggettuale che le ha rese di fatto un lontano e impersonale oggetto del pensiero, e non ne ha tutelato l'intrinseca relazionalità al mondo. È necessario infatti riuscire a pensare le cose non come una *semplice-presenza* [*Vorhandenheit*], qualcosa che si ha qui, sottomano, a disposizione, che può essere percepito e di seguito inserito in una categoria e tematizzato, ma come un'*utilizzabilità* [*Zuhandenheit*]⁹. Utilizzabili sono quelle cose che sono prima di tutto un mezzo per qualcosa, arnesi che servono per compiere un'azione e di conseguenza concorrono a gestire la nostra vita in comune nel contesto del mondo. Vivendo nel suo mondo-ambiente [*Um-welt*]¹⁰, inteso come un ambito circoscritto di significati e di rimandi nel quale l'esserci si muove, le cose non si presentano primariamente come oggetti separati dal soggetto che li vede e li giudica, e quindi suscettibili di essere categorizzate e rarefatte in un'astrazione speculativa, ma come cose sempre utilizzabili in vista di fini e di azioni di cui l'esserci può e deve prendersi cura.

Ben presto Heidegger si rende tuttavia conto che anche il concetto di utilizzabilità – nonostante sia riuscito a sottrarre al concetto di spazio il parametro della mera estensione misurativa – risulta insoddisfacente e non riesce veramente a scardinare quella dicotomia soggetto-oggetto che ci rende impossibile la tematizzazione di un concetto autentico di spazio. Questo perché, nel loro essere utilizzabili, le cose rischiano di essere considerate soltanto come meri oggetti, destinati a risultare neutrali e indifferenti fuori da una visione puramente funzionalistica. Di conseguenza Heidegger, dopo la cosiddetta svolta del suo pensiero, intende superare il concetto di utilizzabilità, e per farlo ritiene necessario indagare quella disciplina per la quale le cose non sono mai oggetti, ma possono apparire in maniera paradigmatica, unica e irripetibile: l'arte. Nell'arte infatti le cose dismettono la loro anonimità pragmatica e la loro utilità funzionalistica per acquisire significati che vanno al di là del semplice uso ordinario, evidenziando al contrario proprio la loro stra-ordinarietà. Questo è uno degli scopi del saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, che rappresenta una svolta epocale negli studi estetici, considerato che la filosofia dell'arte non viene più indagata soltanto per descrivere problematiche legate al mero ambito della bellezza e della fruizione estetica, ma per approfondire questioni ontologi-

che che “aiutano” la filosofia in generale a problematizzare l'essenza della cosa, irraggiungibile da una mera impostazione teoreticistica. L'arte non è un mero settore della produzione culturale: Heidegger riesce a comprendere che il compito del pensiero consiste nell'individuare origine ed essenza del *Kunstwerk*, e non di comparare tra loro generi artistici e opere d'arte, considerate queste ultime giocoforza come una semplice-presenza così come tutti gli altri oggetti presenti nel mondo. La cosità dell'opera d'arte è infatti una cosità che ha a che fare con l'essenza e con l'origine, quindi è una cosità che ci può insegnare cosa sia il vero esser-cosa della cosa. È partendo da tale presupposto che il pensatore propone come la vera essenza della cosa la *fidatezza* [*Verlässigkeit*]¹¹. Quale guida in questo percorso di riconoscimento Heidegger utilizza un quadro di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe contadine: tramite un'ardita analisi dell'immagine egli giunge a comprendere che la cosa è veramente cosa solo se non la usiamo come un oggetto che ci occorre e che abbiamo bisogno di usare, ma se ci apriamo ad essa come a qualcosa su cui facciamo affidamento, qualcosa di cui ci fidiamo, su cui proiettiamo le nostre aspettative e relazioniamo le nostre speranze. Grazie alla fidatezza che la lega alle sue scarpe, “la contadina confida, attraverso il mezzo, nel tacito richiamo della terra; in virtù della fidatezza del mezzo essa è certa del suo mondo. Mondo e terra ci sono per lei”¹² perché sono proprio le cose che ci permettono di rapportarci al mondo in maniera autentica. Solo grazie a un quadro è possibile comprendere fino in fondo cosa sono le cose e il nostro rapporto con il mondo: “l'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità”¹³.

L'unicità e l'irripetibilità dell'opera d'arte indica che le cose che popolano il mondo non sono lì soltanto come oggetti che ci servono e ci aiutano, ma come qualcosa con cui noi instauriamo delle relazioni, su cui riversiamo delle attese e su cui formuliamo delle convinzioni. È il rapporto tra soggettività e mondo che viene definito e riparametrato dalla cosità del *Kunstwerk*: in questo modo si compie la definitiva de-esteticizzazione dell'opera d'arte, che non deve più essere indagata nel suo collegamento con il bello e il gradevole, ma nel suo imprescindibile rapporto con la verità. Secondo Heidegger nell'arte non si ricerca il bello, ma si interroga il vero.

Così come per l'essenza della cosa, anche per l'essenza della verità Heidegger si rivolge all'arte e in particolare all'elemento architettonico per antonomasia del mondo classico, ovvero il tempio greco. Fare esperienza

del tempio greco non significa soltanto trovarsi di fronte a un spazio edificato, seppur di eccellente e inarrivabile fattura, ma significa prima di tutto esperire la spazialità del mondo che esso apre. Nell'opera d'arte intesa come spazio edificato non viene presentato qualcosa davanti a uno spettatore, ma *si apre un mondo* che non contempla una netta cesura o distinzione tra fruitore e oggetto della fruizione. Questo perché il tempio in realtà "non riproduce nulla", ma "dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino"¹⁴. Il mondo aperto dal tempio non è il fantomatico duplicato di un mondo passato che non c'è più, ma è la raccolta delle relazioni che hanno reso quel mondo l'opera d'arte che esso è. Tuttavia, oltre al concetto di cosa, nel saggio sull'origine dell'opera d'arte Heidegger rielabora anche il suo concetto di mondo, ritenendo necessario superare persino la concezione di *Essere e tempo* secondo la quale, come abbiamo avuto modo di constatare, il mondo deve essere pensato tramite il concetto di apertura. L'opera d'arte invece rende visibile il fatto che non esiste un'apertura senza una chiusura, non esiste un mondo che si manifesta, senza una terra che si ritrae. L'esposizione dell'edificazione architettonica del tempio greco in un mondo è soltanto uno dei suoi aspetti essenziali: ogni tempio infatti rimane vincolato alla terra su cui attecchisce, pur non potendo manifestarne le sembianze. Il tempio mostra il mondo solo mentre nasconde la terra. Nel suo ergersi da un mondo, rimanendo sempre ancorato a una terra di appartenenza, Heidegger coglie l'essenza dello spazio architettonico edificato. È esattamente questa la tensione che restituisce il tempio greco: da un lato la visibilità di un mondo che si offre allo sguardo dell'avventore, che si espone e che si manifesta in tutta la sua possanza e il suo maestoso fascino; dall'altro il nascondimento di una terra che rimane chiusa in se stessa e che non si concede, che si cela di fronte allo sguardo e al tentativo degli avventori di violarla. Ogni opera d'arte si alimenta di un contrasto irrimediabile, di una contrapposizione tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che può essere toccato e goduto e ciò che non può essere neanche avvicinato senza che se ne perda proprio l'essenziale: "il mondo è l'autoaprentesi apertura (...). La terra è la non costretta apparizione del costantemente autochiudentesi, cioè del coprente-custodente"¹⁵. Mondo e terra si contrappongono l'uno all'altro in una coappartenenza che trova il suo senso nella lotta di esposizione e cu-

stodia: "il mondo si fonda sulla terra e la terra sorge attraverso il mondo. Ma la relazione tra mondo e terra non si esaurisce affatto nella vuota unità contrappositoria di elementi differenti. Riposando sulla terra, il mondo aspira a dominarla. In quanto autoaprentesi, esso non sopporta nulla di chiuso. Invece la terra, in quanto coprente-custodente, tende ad assorbire e a risolvere in sé il mondo"¹⁶. Il senso dell'opera d'arte non smette mai di fare i conti con questo dissidio, con questa frattura, lo spazio edificato inteso come opera d'arte può essere tale in realtà soltanto perché il "contrapporsi di mondo e terra è una lotta"¹⁷. Questa lotta è il vero senso di ogni opera d'arte.

Ed è proprio partendo da questo punto che Heidegger riesce a formulare uno dei concetti più rilevanti della sua ontologia, ovvero quello di verità, intesa non più da un punto di vista ontologico come apparizione, manifestazione, epifania, e neanche da un punto di vista logico come *adaequatio rei et intellectus*, adeguazione della cosa al nome che la dice e al pensiero che la tematizza, ma come disvelamento [*aletheia*]¹⁸, lotta di nascondimento e svelamento – nel caso dello spazio edificato dell'opera d'arte, lotta di terra e mondo. Il tempio greco non è dunque soltanto un esempio di eccellenza architettonica, ma è quel luogo che disvela qualcosa di essenziale: l'arte è lotta di terra e mondo e la verità che solo l'arte può davvero indicare è disvelamento della lotta di terra e mondo. Per lo spazio edificato la possibilità dell'opera d'arte scaturisce dalla capacità di equilibrare questa lotta di terra e mondo, dalla capacità di rendere l'esposizione del mondo perfettamente corrispondente alla chiusura custodente delle terra.

Anche alla luce di questi accenni, risulta evidente che non sussiste una netta cesura su queste tematiche tra il cosiddetto primo e secondo Heidegger: sia dalle analisi di *Sein und Zeit* che dalle analisi del saggio sull'origine dell'opera d'arte emerge chiaramente un'idea di spazio architettonico edificato come apertura di senso, il farsi evento di un mondo di senso, di un mondo che attiva significati e rimandi con cui la soggettività abita il suo essere qui e ora della propria vicenda esistenziale. Solo partendo da queste intuizioni fondamentali, che possono e devono ispirare sia filosofi che architetti, è possibile comprendere fino in fondo le celebri analisi sull'abitare e sul costruire degli anni Cinquanta, e la proposta, allora rivoluzionaria ma al giorno d'oggi divenuta anch'essa ormai un *topos*, della *precedenza oltre che della preminenza dell'abitare rispetto al costruire* rac-

chiusa nella celebre tesi secondo la quale: “solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire”¹⁹. In questo modo viene formulato in maniera incisiva e radicale uno degli assunti teorico-operativi più rilevanti della filosofia dell’architettura contemporanea: lo scardinamento del rapporto soggetto-oggetto, scardinamento che non intende più una soggettività dominare gli oggetti del mondo come qualcosa a sua disposizione, ma pensa soggettività e oggetti aperti contestualmente l’una agli altri in un mondo di senso. Lo spazio, dunque, non potrà mai più essere pensato fuori da un mondo nel suo essere sempre contrapposto a una terra. È solo tra terra e mondo che si apre lo spazio che noi stessi siamo.

1 Sui rapporti tra Heidegger e l’architettura si cfr. in particolare E. MAZZARELLA, *Storicità tecnica e architettura*, in “Archivio di Storia della Cultura”, IV, 1991, pp. 189-217 (anche in Id., *Ermeneutica dell’effettività. Prospettive ontiche dell’ontologia heideggeriana*, Guida, Napoli 1993). Si cfr. inoltre E. FÜHR, a cura di, *Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*, Waxmann, Münster 2000; H. WIELENS, *Bauen, Wohnen, Denken: Martin Heidegger inspiriert Künstler*, Coppenrath, Münster 1994; G. L. WALKER, *Heidegger and modern architecture*, Univ. of Pennsylvania Diss., Philadelphia 1993; A. SHARR, *Heidegger for architects*, Routledge, London 2007; Id., *Heidegger’s hut*, MIT Press, Cambridge 2006 (ed. tedesca: Brinkmann & Bose, Berlin 2010); B. BIELLA, *Eine Spur ins Wohnen legen. Entwurf einer Philosophie des Wohnens nach Heidegger und über Heidegger hinaus*, Parerga, Düsseldorf 1998; Z. WANG, *Das Humane und die Technik: eine Studie zu Martin Heidegger mit der Auslegung seines Konzeptes “Bauen Wohnen Denken” und einem Nachdenken über das Wesen der Architektur*, Tectum, Marburg 2010; P. LEFAS, *Dwelling and Architecture: from Heidegger to Koolhaas*, Jovis, Berlin 2009; A. QUERO, *L’architettura di Heidegger*, Levante, Bari 2003; G. PIGAFETTA, *La verità di Dedalo. Saggio sull’architettura in Lukács e Heidegger*, Alinea, Firenze 1986; C. NORBERG-SCHULZ, *Kahn, Heidegger and the language of architecture*, in “Oppositions”, n. 18, 1979, pp. 28-47.

2 Nel presente contributo ci soffermeremo esclusivamente su alcuni aspetti tematici della

meditazione heideggeriana sullo spazio in riferimento alle analisi di *Essere e tempo* e al saggio sull'origine dell'opera d'arte, rimandando a interventi futuri un approfondimento sistematico di queste stesse tematiche rispetto ai rapporti tra filosofia e architettura, rapporti su cui in queste pagine indicheremo solo brevi cenni. È necessario a questo punto ricordare che, in riferimento alle tematiche di una cosiddetta *Filosofia dell'Architettura*, è possibile suddividere il pensiero di Heidegger in tre passaggi essenziali: 1) L'analitica esistenziale di *Essere e tempo* (M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1993¹⁷, trad. it ed. a cura di F. VOLPI sulla versione di P. CHIODI, Longanesi, Milano 2008³), in cui vengono problematizzati nuovi concetti di soggettività e di mondo, sulla base di un nuovo modo di intendere lo spazio e il rapporto con le cose [*Zuhandenheit*]; 2) Il saggio *L'origine dell'opera d'arte* del 1936² (Id., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, a cura di F.-W. VON HERRMANN, Klostermann, Frankfurt a. M. 1994⁷, pp. 1-74, trad. it. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. CHIODI, La Nuova Italia, Firenze 1996⁹, pp. 3-69), in cui viene messa in discussione tra l'altro la relazione fondamentale di opera d'arte e verità; 3) Infine i celebri saggi del 1951 *Costruire, abitare e pensare e ...poeticamente abita l'uomo* (contenuti in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Stuttgart 1997⁸, pp. 139-156 e 181-198, trad. it. *Saggi e discorsi*, a cura di G. VATTIMO, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108 e 125-137), in cui l'originaria proposta di una priorità dell'abitare sul costruire viene tematizzata in pagine divenute fondamentali per i rapporti tra filosofia e architettura. In riferimento a questi ultimi saggi è importante tenere presente anche importanti riferimenti sull'architettura presenti in seminario tenuto a Friburgo nel 1940 *Sull'essenza e sul concetto della physis* (pubblicato in Id., *Wegmarken*, a cura di F.-W. VON HERRMANN, Klostermann, Frankfurt a. M. 1996⁵, pp. 239-301, trad. it. *Segnavia*, a cura di F. VOLPI, Adelphi, Milano 2008⁵, pp. 193-257), e di una conferenza successiva, dedicata più propriamente alla scultura, su *L'arte e lo spazio* del 1964 (Id., *Der Kunst und der Raum*, Erker-Verlag, St. Gallen 1969, trad. it. il melangolo, Genova 2003³). Di conseguenza in questo contributo saranno sviluppate alcune riflessioni sui punti 1) e 2).

3 "L'esserci è la sua apertura", in M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit ...cit.*, p. 133 (p. 165).

4 Cfr. Ivi, p. 38 (p. 54).

5 Cfr. Ivi, §§ 24 e 70.

6 Ivi, p. 111 (p. 141).

7 Ivi, p. 112 (p. 142).

8 Ivi, p. 113 (p. 143).

9 Cfr. Ivi, §§ 15-18.

10 Cfr. almeno Ivi, §§ 15-17.

11 M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes ...cit.*, pp. 19-20 (p. 20).

12 *Ibidem*.

13 Ivi, p. 21 (p. 21).

14 Ivi, p. 27 (p. 27).

15 Ivi, p. 35 (p. 33).

16 Ivi, p. 35 (p. 34).

17 *Ibidem*.

18 Dopo aver presagito la rilevanza per il suo pensiero del concetto di *aletheia* come *Unverborgenheit* già in *Sein und Zeit* (cfr. §§ 7B e 44), Heidegger afferma nel saggio sull'opera d'arte: "La verità è da pensarsi nel senso dell'essenza del vero. Noi la pensiamo – nel ripensamento della parola greca *aletheia* – come il non-esser-nascosto dell'ente", il disvelamento; cfr. Ivi, p. 37 (p. 36).

19 M. HEIDEGGER, *Bauen, Wohnen, Denken*, in *Vorträge und Aufsätze ...cit.*, p. 155 (p. 107).

Le Corbusier, *Le Modulor*, schizzo del 1946.



“L'INTERNO E L'ESTERNO” IN ARCHITETTURA: IL CORTO CIRCUITO DELLA COPPIA SPAZIO-TEMPO

Pasquale Ventrice
Università IUAV di Venezia

215

1. Limitare la nozione d'*interno ed esterno* alla sola architettura è restrittivo, perché tende ad escludere l'uomo nel suo essere nel mondo e come artefice del Mondo che per abitarlo manipola e trasforma gli oggetti concreti secondo principi razionali. A partire da questi l'uomo abitatore “del e nello” spazio-tempo, costruisce forme architettoniche inclusive degl'interni e degli esterni a partire da una *geometria già data*.

La geometria originaria del mondo è percepita dall'uomo che la “abita” e la vive attraverso la propria corporeità, in questa prospettiva le architetture, per definizione, nascono con una parte interna posta, inevitabilmente, in relazione fisica con l'esterno.

L'esperienza dello spazio si fonda sulla percezione del corpo nella sua singolarità ed unitarietà dispiegata nel tempo, attraverso la varietà delle forme interne ed esterne. Come sosteneva Leibniz, in riferimento alla musica intesa come un “*Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”¹, la percezione della *forma delle cose*, si colloca in un orizzonte di pre-comprensione che coglie il *dato esterno*, il fenomeno (*φαινόμενον*), nelle sue qualità sensoriali e relazionali e persino temporali. L'intuizione empirica dello spazio, attraverso il processo astrattivo, assume forma geometrica assiomatizzata, puro *dato mentale* (*νοούμενον*) dotato di evidenza, da cui i procedimenti dimostrativi del ragionamento geometrico ipotetico – deduttivo.

La geometria euclidea pur nei suoi progressivi processi astrattivi che rischiano di far perdere il contatto, specie in architettura, non rinuncia tuttavia di ricorrere all'intuizione empirica dello spazio e del tempo; essa è, come dice il filosofo, una gruccia per chi ha le gambe sane, dimostrandosi del tutto inutile.

Proclo nel suo *Commento ai primi due libri degli Elementi di Euclide*, è il primo a distinguere la natura dell'intuizione separando l'intuizione pura dall'intuizione empirica. L'intuizione pura, introdotta da Proclo, fu valoriz-

zata da I. Kant che la denomina Intuizione a priori, apportandovi una grande rivoluzione nella scienza e nel pensiero in generale e specie in quello matematico e fisico: si pensi alle intuizioni pure di spazio e tempo per coglierne tutto lo sconvolgimento da esse introdotto alla radice stessa della scienza moderna, che, come vedremo più avanti, radicalizza la concezione dello spazio e del tempo, depurandola del tutto da qualsiasi riferimento empirico in contrasto con quello che è indicato come “senso comune”.

Cerchiamo per gradi ad avvicinarci all'architettura e ai problemi spaziotemporali che la condizionano. La forma spaziale architettonica sia interna che esterna è profondamente dipendente dall'intuizione empirica di spazio e tempo ed è intrinsecamente “variabile” in quanto strettamente connessa alla molteplicità delle funzioni che essa ospita in relazione ai bisogni che deve soddisfare.

Se l'architettura è legata ai materiali e alla fisicità del *costruire* separato dal tema dell'*abitare*, come sostiene Heidegger che ne reclama la precedenza rispetto al costruire, ma sulla stessa lunghezza d'onda sono Husserl, Bachelard, cos'è, in definitiva, lo spazio architettonico legato com'è all'intuizione empirica?

Il complesso rapporto tra materia (materiali) e forma in architettura è stato articolatamente trattato, alcuni anni fa, in un volume che racchiude le voci più importanti degli storici, restauratori e conservatori degli anni novanta del secolo scorso, senza pervenire a risultati univoci. Il volume è ampiamente ispirato da Edoardo Benvenuto, ma è curato da R. Masiero e R. Codello, con il titolo *Materia signata quantitate tra conservazione e Restauro* (Franco Angeli, Milano 1990).

Il tema era se in architettura e nella costruzione il primato era da attribuire alla forma (nell'accezione *haecceitas* di Duns Scoto o alla *materia signata quantitate* degli scolastici, per cui la forma che la individua è il suo *principium individuationis*), ma la forma che altro non è se non un principio di ragione? E cos'è la materia se non l'anello di congiunzione tra il *principium individuationis* e l'idea?

Il *principium individuationis* è un principio di ragione. Tuttavia è necessario ammettere con Platone (Timeo) che esso è legato alla materia poiché *l'individuo che attiva tale principio è esso stesso materia*, sebbene possieda l'idea e sia soggetto attivo d'intuizione. La materia pur fenomeno dell'idea mantiene la sua alterità attraverso le sue qualità secondarie quali possono

essere: il peso, la coesione, la rigidità, la durezza, la fluidità, la reazione agli agenti fenomenici esterni.

Lo spazio architettonico è connesso strettamente all'intuizione empirica; nel suo ambito l'intuizione empirica (l'interno) si relaziona alle cose e queste ci pongono in relazione con l'abitare vale a dire nel nostro modo di essere (*heideggerianamente*) nel mondo nel cui ambito si colloca la nostra individualità.

Al di là della spazialità architettonica, la percezione dello spazio e del tempo è materia di travagliata riflessione sia filosofica sia scientifica poiché è espressione di qualità relazionali e sensoriali complesse di cui non si individuano né l'origine né gli esiti che si sottraggono spesso in quanto tali a qualsiasi dominio.

L'uso e l'esercizio quotidiano dell'abitare comporta la dimensione temporale che implica, necessariamente, lo svolgersi e l'avvicinarsi, nel tempo, delle funzioni specifiche degli spazi intesi come interni che assolvono, di volta in volta, e alla reazione che provoca nel soggetto fruitore soprattutto per quanto riguarda l'aspetto estetico, non nel senso di un attingimento di una bellezza interiore ipostatizzata, bensì di un equilibrio che scaturisce da un benessere più profondo e dall'armonico rapporto dell'uomo con il suo "mondo". L'*abitatore* cerca nella dimensione spaziale dell'interno un valore che appaghi il suo essere un sinolo corpo- mente.

2. Ci corre l'obbligo di soffermarci su un principio che sembra divenuto incontestabile sia nella Scienza sia nell'Arte moderna: l'intuizione di spazio e tempo è ritenuto del tutto indipendente dall'intuizione empirica di spazio e tempo.

A tal proposito ci soffermiamo sulla concezione dello spazio proprio della geometria topologica intesa come studio delle proprietà delle figure che non cambiano per particolari trasformazioni e che quindi si richiamano ai concetti di convergenza, limite, continuità, connessione, compattezza, congruenza, per citare solo i principali.

La topologia si deve considerare oggi una dei più importanti rami della matematica e si articola in varie branche: generale, differenziale, algebrica, spazi topologici; nel caso specifico, ci soffermiamo brevemente, su quella algebrica idonea ad essere applicata agli spazi metrici.

Lo spazio metrico è costituito da più punti distribuiti su una superficie qualsiasi tra i quali è possibile stabilire la distanza. Anche nello spazio euclideo

deo, qualsiasi luogo oppure ciascun oggetto in esso contenuto si considera inserito in uno spazio metrico.

Nella sua accezione più elementare la topologia è lo studio dei luoghi e in quanto tale si colloca alla base della rappresentazione cartografica ossia alla base della costruzione di tavole o mappe che rappresentano tali luoghi disposti sul piano o su una superficie piana per distinguerla dalle altre superfici curve all'interno delle quali la distanza si misura, dalle varie altre branche della topologia, su base geodetica.

In altri termini, se si considera il sistema di coordinate geografiche per individuare un punto posto sulla sfera terrestre, tali coordinate dipendono dalla scelta del polo e del Meridiano di Greenwich.

Se lo spazio lo si considera più come modello di rappresentazione del reale in un'accezione più ampia rispetto a quella esclusivamente fisica, appare subito evidente che si caratterizza per essere un concetto elaborato mediante l'assiomatizzazione di procedure rigorosamente razionali.

In questo contesto la concezione dello spazio come, d'altra parte, quello di superficie non si pone nella sua immediata evidenza sensibile o percettiva, ma si può cogliere soltanto in termini rappresentativi mediante un sistema di relazioni determinate da un insieme di assiomi capaci di rappresentare e riprodurre il libro del mondo e della natura.

Il problema è avere una rappresentazione spaziale in cui gli oggetti più vari implicano, tuttavia, un insieme di relazioni determinabili mediante gli assiomi.

Una tipica rappresentazione topologica è la mappa di una metropolitana in cui ciò che conta non sono le distanze della metrica euclidea ma gli ordinamenti ed i nodi – per questo più simile ad una rete informatica che ad una carta geografica.

Lo sforzo di tradurre la sfera e la curvatura riproposte come carattere peculiare dello spazio, comporta una notevole complicazione contro cui sembra andare incontro la struttura reticolare dello spazio e non solo nella sua descrizione squisitamente matematica, bensì anche nella sua condizione più materiale, qualora divenga l'analogo della Rete concettualizzata dal più recente sviluppo informatico. Lo spazio assume la connotazione attribuita alla concezione della divinità proposta da Cusano come di una circonferenza la cui curvatura ha un centro collocabile in ogni dove.

In questo contesto entra in crisi anche la rappresentazione cartografica dello spazio geografico classico, nel momento in cui si pone in discussione

l'idea stessa di una spazialità caratterizzata dalla curvatura che va a sostituirsi a quella costruita sul piano o sulla mappa.

Lo spazio tridimensionale euclideo viene così circoscritto e sconvolto dalla geometria non euclidea e in particolare dalla *geometria differenziale* che concepisce le curve e le superfici come oggetti di studio dell'analisi matematica studiandole con la nozione di derivata, di campo vettoriale, di forma differenziale.

Per descrivere completamente la curvatura si ricorre al concetto di *varietà*, un nuovo concetto matematico e una struttura aggiuntiva studiata e introdotta da Riemann che più tardi verrà chiamato *tensor*.

Se lo spazio lo si considera più come modello di rappresentazione del reale in un'accezione più ampia rispetto a quella esclusivamente fisica, appare subito evidente che esso si caratterizza come concetto elaborato mediante l'assiomatizzazione di procedure rigorosamente razionali.

Lo spazio come, d'altra parte, il concetto stesso di superficie non si pongono nella loro immediata evidenza sensibile o percettiva, ma si possono cogliere soltanto in termini rappresentativi mediante un insieme di relazioni determinate e di assiomi capaci di rappresentare e riprodurre il libro del mondo e della natura.

Una tipica rappresentazione topologica è la mappa di una metropolitana in cui ciò che conta non sono le distanze della metrica euclidea ma gli ordinamenti ed i nodi – per questo più simile ad una rete informatica che ad una carta geografica.

La nozione classica di superficie geografica elaborata sulla base del concezione euclidea dello spazio è il presupposto su cui si fonda la riduzione cartografica del mondo; che secondo qualche geografo, in polemica con l'indirizzo di Henry Lefebvre teorico della produzione sociale dello spazio, costituisce una sorta di strumento messo in atto per legittimare l'organizzazione politica, sociale ed economica del territorio; la cartografia nel porre in atto la suddivisione del globo in continenti, nazioni e regioni assolve alla funzione di rappresentare il territorio in recinti che assolvono alla funzione di contenitori.

L'obiezione mossa al complesso di conoscenze la cui connotazione fondamentale è la loro capacità razionale, cartesiana (geometrico - analitica), di riprodurre in forma rigorosamente inoppugnabile e veritativa il mondo materiale ridotto alla sua dimensione spaziale, si perde la varietà dei soggetti, degli oggetti, degli elementi materiali e immateriali non più distinguibili

sul piano della realtà fattuale ed empirica, rimanendo relegati nell'ambito della esclusiva "funzionalità".

Ma la razionalità scientifica assunta nella sua radice assiomatico – formale, nei suoi sviluppi più recenti si scontra con i limiti invalicabili che sembrano insorgere all'interno stesso della struttura assiomatica del conoscere, ciò induce a ripensare all'ammissibilità assoluta del modello che fa coincidere lo spazio pensato con quello percepito per non dire con quello vissuto che ha un richiamo esplicito alla nozione di tempo.

3. L'Architettura in quanto arte bella e utile dovendosi concedere una sua finalità pratica e funzionale, si autoesclude dalla conoscenza matematica pura, ricadendo sotto il dominio della scelta e della Volontà intesa secondo Schopenhauer nel senso del dominio e governo dell'oscura forza vitale della Natura.

Due sono le due forze "nemiche si contendono in una lotta che comporta uno sforzo immane e continuo": la coppia *peso-rigidità*; esse costituiscono il problema di fondo del costruire ma, al contempo, il tema estetico dell'architettura.

In tal senso essa è intesa come "Tettonica" nel senso in cui ne parla Kennet Frampton² come corpo entro cui sono catturate e governate le forze indistruttibili della natura che frena e devia, impedendo la manifestazione immediata della forza di gravità.

Come scrive Schopenhauer: "la bellezza di un edificio consisterà nel palese adattamento finale di ogni parte ad una finalità, non esterna e fissata dall'uomo ad arbitrio, ma riferita direttamente alla statica dell'insieme, in ordine al quale ogni elemento, per la posizione, per la grandezza e per la forma, deve essere in relazione così necessaria che, se per ipotesi si togliesse una qualsiasi parte da qualsiasi luogo, tutto l'edificio dovrebbe cadere in rovina"³.

Sebbene la regolarità e la simmetria si riferiscano sia all'equilibrio statico dell'edificio sia alla sua forma che si presenta alla visione, tuttavia la spazialità che ne risulta alla contemplazione o alla visione, non è indispensabile a definirne la bellezza in quanto forma assoluta della spazialità definita e conclusa poiché anche le rovine hanno un loro carattere di bellezza.

È in questo caso che la bellezza nel suo carattere intuitivo presuppone una forma di spazio a priori e non le forme e le qualità dello spazio percepito di cui la materia è il substrato; in questa prospettiva alcune di quelle idee

(il peso e la rigidità) nel loro carattere d'intuizioni empiriche hanno un grado inferiore d'oggettività, ma nel manifestarsi come lotta e tensione esigono una volontà sottesa che evidenzia il contrasto che le tiene in vita da ascrivere alla sfera dell'intuizione pura. Scrive Schopenhauer: "l'effetto dell'architettura non dipende soltanto da leggi matematiche, ma inoltre anche da leggi dinamiche; ciò che nell'architettura ci parla non è la semplice forma e la simmetria, ma sono piuttosto le forze elementari della natura, le idee primitive, i gradi inferiori dell'oggettività delle volontà"⁴.

Lo spazio nella fisica moderna è concepito da un punto di vista mobile, non quale entità assoluta e statica propria del sistema newtoniano. Il radicale rovesciamento del concetto operato dalla fisica moderna, è coevo alle manifestazioni artistiche dell'avanguardia storica: agli inizi del secolo XX con il Cubismo il futurismo, il costruttivismo, il neoplasticismo e con le tendenze posteriori dell'arte soprattutto pittorica, si fa quindi strada una nuova concezione di spazio.

Si pensi allo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* di Boccioni, solo per citare uno dei più noti esempi nelle arti plastiche e in Architettura all'opera di Antonio Sant'Elia nella sua pur breve esistenza e ad alcune opere di Balla, Severini, ecc.

Hermann Minkowski chiarisce, in modo lapidario, il significato rivoluzionario dei nuovi concetti di spazio e tempo. Egli scrive: "Le concezioni di spazio e di tempo che desidero esporvi sono sorte dal terreno della fisica sperimentale, e in ciò sta la loro forza. Esse sono fondamentali. D'ora in poi lo spazio di per se stesso o il tempo di per se stesso sono condannati a svanire in pure ombre, e solo una specie di unione tra i due concetti conserverà una realtà indipendente (la loro esistenza)"⁵.

Lo spazio assoluto (il *tempo assoluto* di cui Newton parlava è più vicino al reame dell'eternità), inteso come spazio incorporeo, immateriale, non può più essere chiamato spazio⁶). ma si può considerare "realisticamente" come un'entità che possiede continuità ed esistenza indipendenti dall'osservatore e dall'esistenza di altri oggetti; può essere pensato senza una necessaria relazione con altri fenomeni, o con entità oggettive che non hanno esistenza distinta dal soggetto e in quanto tali non presenti nell'esperienza sensibile.

4. L'arte segue la scienza coeva; il cubismo rompe con la rappresentazione classica dell'oggetto per presentarlo simultaneamente da tutti i lati

o angoli visuali: da sopra da sotto, dall'interno e dall'esterno, in tal modo alle tre dimensioni rinascimentali si aggiunge la quarta: il Tempo.

Il principio della simultaneità delle percezioni su cui si fonda il cubismo, nato nei primi del Novecento in Francia, trova conferma in campo scientifico nel 1905 ad opera di Albert Einstein quando nel 1905 pubblica la Memoria *L'elettrodinamica dei corpi in movimento*.

La simultaneità è l'attributo di due o più eventi che si verificano nel medesimo istante, contrariamente a quanto affermato dalla fisica classica che riteneva la simultaneità una proprietà assoluta degli eventi, indipendente dal sistema di riferimento utilizzato. Einstein sulla base del nuovo sistema spaziotemporale da lui elaborato, afferma invece che sia una caratteristica relativa, dipendente dal sistema di riferimento utilizzato per descrivere gli eventi.

In sostanza, secondo Einstein due o più eventi possono essere simultanei per un osservatore e non simultanei per un altro (in modo relativo); il vecchio modello affermava che, se due o più eventi sono simultanei, lo sono per tutti gli osservatori indifferentemente, mentre se non sono simultanei, non lo sono per nessuno degli osservatori stessi (in modo assoluto).

Come si accennato sopra, si faceva strada una sorta di parallelismo tra le aspirazioni e i risultati della scienza e quelli dell'arte ivi inclusa l'architettura.

In architettura la nuova visione spaziotemporale indusse a tentare vie mai prima intraprese. Se la componente estetica dell'architettura come affermava Schopenhauer risiedeva nella statica dell'insieme secondo la triade vitruviana: *firmitas* (solidità); *utilitas* (funzione, destinazione d'uso); *venustas* (bellezza), sebbene di essa si perda, sebbene non del tutto, il carattere esclusivamente statico e simmetrico, tuttavia non si annulla la rigidità e la durezza dei materiali che garantiscono la *firmitas* (solidità, ma anche robustezza).

L'edificio era ancora inserito in uno spazio euclideo, ed era connesso all'intuizione empirica dello stesso spazio; non così dopo il 1905 quando la nuova tipologia costruttiva si propone di perseguire l'effetto estetico in sintonia con la messa in discussione della spazialità e temporalità assoluta e l'introduzione del movimento entro cui si compie l'evento simultaneo. (Cubismo e Futurismo).

Per quanto riguarda l'architettura a parte le avveniristiche proposte progettuali di Sant'Elia è necessario invece fare riferimento ai sorprendenti

progetti di Robert Maillart⁶, ispirati ad una modalità costruttiva completamente nuova, in cui il dinamismo della struttura restituisce una sorta di temporalità implicita.

Le sue realizzazioni rifuggono completamente dai tradizionali elementi costruttivi richiamati di sopra (archi rigidi, pilastri pesanti, colonne ecc.) e si spogliano del tutto dalla pesante monumentalità del corpo rigido e progressivamente da tutti gli elementi che non funzionali; così sfrondata l'architettura si riduce alla sola struttura e tutto, in essa, diviene parte essenziale,

Si pensi alla sua lastra piana o curva in cemento armato rinforzata, al punto di rendere inutili le travi per reggere i solai o gli archi massicci nei ponti. Piastre e lastre sono superfici portanti attive capaci di sostenere qualsiasi tipo di sforzo; in definitiva il sistema di piastre e lastre realizza un azzardato equilibrio di tensioni e pressioni contrastanti.

La lastra rigida diviene una superficie portante attiva che in quanto soggetta a tensione iniziale, apre la possibilità del calcolo e rende possibile una nuova ingegneria del cemento armato; cosicché gli sforzi di torsione di un ponte di cemento armato su pianta curvilinea, ritenuti non suscettibili di calcolo, potranno essere risolte all'interno di un sistema di lastre piane e curve trasformando la sua rigidità fino ad allora ritenuta elemento imponderabile nella costruzione, è divenuta una superficie portante attiva.

La soluzione altrimenti impossibile con il solo strumento del calcolo può essere risolto con questo sistema di costruzione: la tecnica sopravanza la scienza.

La forma e le proporzioni non ispirano più le nuove forme che contraddicono vistosamente alla simmetria e alla *concinnitas* vitruviana e richiamano le forme analoghe a quelle che una certa pittura coeva ci ha reso famigliari. Il canone classico non è sufficiente a farci comprendere la bellezza, che si manifesta solo ad occhi educati ed esperti delle forze in gioco vinte e governate da un uso astuto degli elementi costruttivi e si esplicita attraverso una consumata tecnica che fa economia e impiego sapiente dei materiali. È una volontà vitale ed energica che si oppone a quella attiva e costante della natura e realizza quella bellezza a cui allude Schopenhauer per il quale l'intuizione pura di cui l'architettura della sua epoca non riusciva a fornire l'esempio e che secondo lui occupava "i gradi infimi dell'oggettività della volontà", coniugando il fine estetico con quello funzionale, realizza una strana simbiosi.

Per dar conto infine di questa particolare simbiosi frutto di comprensione intuitiva delle forze che agiscono in natura e che percorrono in modo sotterraneo la materia sentita come viva e da plasmare sulla base di emozioni che ricercano curve irrazionali, non sembra essere sufficiente l'assiomatizzazione geometrico-matematica.

In questo senso l'Arte, anche nel senso di Tecnica, è un elemento irrinunciabile; nel caso dell'architettura e dell'ingegneria rinunciano ad un ruolo separato ma si congiungono per soddisfare bisogni emotivi non meno di quanto siano al contempo capaci di creare funzioni e di risolvere intricati problemi pratici.

In questo cataclisma il problema dell'Interno e dell' Esterno architettonico si riduce più semplicemente ad un problema di arredamento nel solco di una visione incarnata da un grande poligrafo come Mario Praz e da lui dimostrata nella sua *Filosofia dell'Arredamento*.

1 Un esercizio aritmetico latente, dell'animo che non sa di calcolare. G. W. LEIBNIZ, *Epistolae ad diversos*, 1742, p. 154,

2 K. FRAMPTON, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, 2005)

3 A. SCHOPENAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819, trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 1992, p.254.

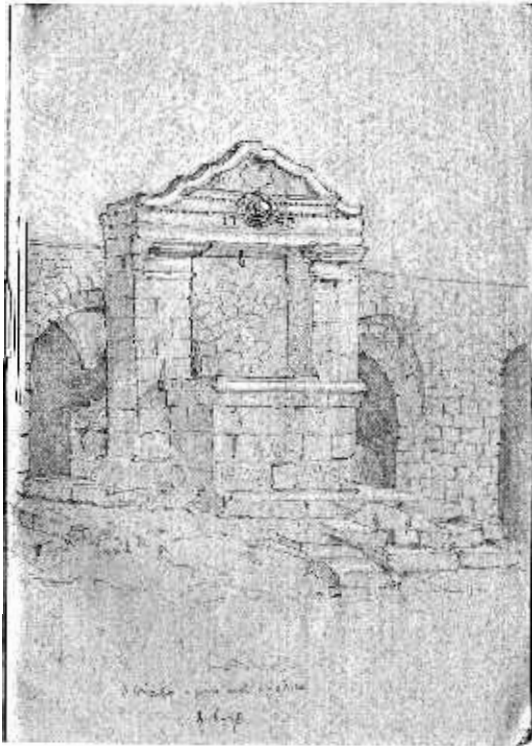
4 *Ibidem*.

5 Dal discorso pronunciato in occasione dell'ottantesima *Assemblea degli Scienziati della Natura e dei Medici Tedeschi* il 21 settembre 1908.

6 All'inizio dei *Principi matematici della filosofia naturale* Newton ci presenta una serie di definizioni ed assiomi che trattano dei concetti fondamentali della meccanica. Al tempo, allo spazio e al moto egli dedica uno Scolio, in cui espone la sua dottrina del tempo, spazio e moto assoluti "senza relazione ad alcunché di esterno". Essi sono indispensabili alla sua legge di gravitazione universale e a tutta la fisica classica, ma sono anche empiricamente indefinibili. Per cui Berkeley lo accuserà di aver reintrodotta la metafisica nella scienza.

7 Maillart allievo di Hannebique inventore del cemento armato da lui impiegato per costruire travi e pilastri come gli edifici a struttura lignea.

A. Bossi, schizzo, isola di San Nicola, Tremiti 1998.



RICERCHE IN ATTO

Cristiana Barone
Paolo Cecere
Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Alessia Oliviero
Giuseppina Randazzo
Leticia Jacqueline Robles Cuéllar
Bruna Sigillo

L'INTERNO ARCHITETTONICO NEL CAMPO EDUCATIVO.
 ESPERIENZE E CASI DI STUDIO IN ITALIA E ALL'ESTERO:
 DALL'ANTROPOSOFIA DI STEINER AL CENTRO COSCIENZA DI TULLIO
 CASTELLANI

Cristiana Barone

Relatore:

prof. Claudio Gambardella

Correlatore:

prof. Flavia Santoianni

Il nostro obiettivo: elaborare una pedagogia che insegni ad apprendere, ad apprendere per tutta la vita dalla vita stessa. R. Steiner.

Rudolf Steiner, padre dell' Antroposofia, diede vita, a Dornach in Svizzera, alla Libera Società di Scienza dello Spirito. Di questa istituzione, "progettò" la sede, il GOETHEANUM (1925-28), una rilevante architettura del Novecento. L'edificio di Dornach riflette la commutazione dello spazio interno in spazio universale, nel superamento della materia¹. "Le forme-stile del Goetheanum non vanno viste come imitazione naturalistica di qualche forma esterna o vivente [...] L'edificio è il risultato di processi metamorfici"². Lo spazio incavato dello stadio pre - architettonico, trova il suo completamento. E' lo spazio costruito dall' interno verso l' esterno, che si apre in tutte le direzioni: non verso la materia, ma verso lo spirito³. Nato sulle ceneri del primo edificio in legno, distrutto da un incendio nel 1922, l'edificio attuale fu realizzato in calcestruzzo armato a faccia vista. Il pesante corpo in cemento funziona come una sorta di matrice che ricorda il precedente edificio. Steiner stesso parla di *Umstülpung*, eversione, rivoltamento dall'interno verso l'esterno, un processo di definizione della forma che identifica un processo cosmico: ottenere una cavità da una massa, porre spirito e materia in un rapporto dialettico, amplificando un elemento fondamentale: la tensione della lotta contro la gravità⁴.

Nel suo primo libro, *Teosofia* (1904), Steiner compie il primo tentativo di descrivere la natura soprasensibile dell'uomo e dei suoi legami con il mondo dello spirito⁵. La Teosofia si presenta come una filosofia che rende intelligibile

la vita e dimostra che giustizia e benevolenza ne dirigono l'evoluzione. La Società Teosofica venne fondata a New York nel 1875 e nel 1902 fu fondata la Sezione Italiana. Segretario generale, dal 1934 al 1939, fu l'Avvocato Tullio Castellani⁶. Castellani poi, nel 1938 - partendo come Steiner dalla Teosofia - fonderà a Milano un'associazione, CENTRO COSCIENZA, che propone attività in ambito sociale, culturale, educativo, il cui presupposto è che l'uomo abbia non solo la possibilità, ma anche la necessità di sviluppare in modo sempre più ampio e approfondito le proprie facoltà come coscienza in sviluppo⁷.

Da un'idea di Tullio Castellani nasce sul Lago di Varese, nel 1978, la Schola -chiusa di recente- un ambiente educativo in cui i giovani potessero coltivare il senso di responsabilità e conquistare una vera autonomia. Ai genitori era chiesto di rendersi consapevoli che mandandovi i figli, si sarebbero a loro volta impegnati in una formazione di sé.

La tesi di dottorato vuole esporre in particolare, una realtà meno nota, quella appunto della Schola di Morosolo, ove si intuisce un singolare rapporto tra Educazione e spazio architettonico, e costruire le basi per il relativo progetto di rifunzionalizzazione, approfondendo i delicati legami esistenti tra visione dell'uomo e del mondo, coltivati dal Centro, e visione dello spazio.

1 <http://rudolfsteiner.it>

2 R. STEINER, *E l'edificio divenne uomo. Verso un nuovo stile Architettonico*, Editrice Antroposofica, Milano 1999.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 R. STEINER, *Teosofia. Una introduzione alla coscienza soprasensibile*, Fratelli Bocca, Milano 1997.

6 <http://teosofica.org>

7 Per Castellani "Coscienza è conoscenza interiore e manifestazione, ed è capacità di stabilire rapporti non solo intellettuali, ma anche religiosi, morali, estetici [...] con l'universo che ci circonda, e questi formano l'elemento culturale di cui viene intessuta la nostra vita. Quindi l'uomo, in quanto coscienza è coscienza che si sviluppa, che si espande dinamicamente, in un mondo di altre coscienze, con le quali crea rapporti".

LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO

Paolo Cecere

Relatore:

prof. Agostino Bossi

Correlatore:

prof. Simona Venezia

Sviluppando in modo sistematico un interesse che, sul piano personale, coltivavo già da qualche tempo, ho dato corso, in coincidenza con l'inizio del Dottorato, a un'indagine su quella realtà, prodotta dall'edificazione, che noi chiamiamo spazio architettonico e nella quale si svolge la vicenda abitativa degli uomini. Ho attuato questa scelta in considerazione di una stretta coerenza tematica che essa sembrava garantire con il campo disciplinare prefigurato dalla denominazione del Dottorato.

E' noto che la questione dello spazio, nella sua accezione più generale, al pari di quella relativa al tempo, rappresenta un tema filosofico di fondamentale importanza. Parimenti, nella prospettiva della cultura architettonica, l'edificazione dello spazio costituisce un nodo altrettanto fondamentale. Pertanto mi è sembrato che l'approfondimento di questo tema potesse legare tra loro filosofia e architettura. Ho pensato inoltre che, procedendo per questa via, fosse possibile realizzare uno studio coerentemente radicato sul terreno proprio di una filosofia dell'interno architettonico.

Orientando, infatti, le mie ricerche alla comprensione del significato che lo spazio instaurato dall'architettura ha in se stesso e in relazione allo spazio cosmico-naturale, cercando inoltre di mettere in luce in che misura il primo favorisca il riconoscimento del secondo e viceversa e se esso possa avere avuto una qualche rilevanza nella determinazione teoretica-scientifica delle concezioni dello spazio, ho ritenuto che la ri-

cerca potesse proporsi come una riflessione filosofica organicamente impiantata sull'architettura.

Naturalmente in questo studio, oltre ad essermi posto un obiettivo di natura teoretica, ho inteso e intendo perseguire anche una finalità propria della cultura progettuale, che è quella di valutare gli elementi in grado di favorire l'edificazione di uno spazio dotato di qualità e di significato, avente la vocazione ad accogliere l'uomo senza escludere la natura, in grado di contribuire alla formazione di un mondo entro il quale chi lo abita possa muoversi, orientarsi, agire e interagire in modo consapevole; uno spazio, infine, capace di garantire, con la propria attitudine a durare, la stabilità delle cose umane e la connessa possibilità di mantenere viva la memoria storica.

La vocazione a edificare un mondo capace di resistere ai processi di obsolescenza e di omologazione e di generare nel tempo molteplici e sempre valide risposte alle istanze abitative poste dalla società nel suo sviluppo storico, può essere denominata, secondo la definizione coniata di recente nell'ambito della cultura dell'interno architettonico, "vocazione *oikologica* dell'architettura". Ho ritenuto che questo concetto, che ha avuto anche un'autonoma elaborazione nell'ambito dell'ermeneutica filosofica, potesse costituire un interessante punto di collegamento tra metodologia filosofica e metodologia progettuale e, in quanto tale, rappresentare un pertinente elemento di indagine all'interno del mio percorso di ricerca. Si tratta di un'idea che, pur essendo stata inquadrata solo nelle sue linee di fondo, si sta mostrando feconda sia come strumento di lettura e di comprensione della realtà architettonica, sia come criterio di riferimento per l'elaborazione progettuale. Ho pensato pertanto che, coerentemente con gli obiettivi della ricerca, il mio impegno di approfondimento teorico potesse essere anche volto a un sistematico approfondimento di questa "ipotesi *oikologica* dell'interno architettonico".

Questo progetto di ricerca, attualmente in corso di attuazione, è sorretto da una metodologia che, sulla scorta della mia formazione culturale, entro la quale confluiscono gli studi universitari di filosofia e di architettura, è incentrata sul rigoroso inquadramento dei problemi, sulla indagine preliminare della letteratura e delle fonti di riferimento, sulla valutazione critica delle questioni, sullo sviluppo argomentativo delle tesi, sullo studio accurato di testi e opere e sul trattamento scientifica-

mente corretto dei loro contenuti; un ruolo importante avrà anche l'indagine diretta dello spazio architettonico, attraverso visite a monumenti, edifici, giardini, piazze e ad altre tipologie di interni architettonici. Naturalmente ogni fase della ricerca è stata e sarà criticamente valutata nel confronto dialogico con i componenti del Collegio del Dottorato, con i docenti tutori e con gli altri dottorandi.

Piazza dell'Anfiteatro, Lucca.



EL ÁMBITO DOMÉSTICO SACRO.
CONFIGURACIÓN E INFLUENCIA DE LA RELIGIÓN EN LA VI-
VIENDA DEL BARRIO DE SAN MARCOS EN AGUASCALIENTES,
MÉXICO (1930-1960)

Mario Ernesto Esparza Díaz de León

Relatore:

prof. Marco Alejandro Sifuentes Solís

Correlatore:

prof. Rocco Pititto

La relación entre lo “divino” y el hombre siempre ha estado presente. Los conceptos de origen, ser supremo, cosmovisión, deidad, han sido pieza fundamental en la configuración del ser humano a través de la historia, manifestados en la arquitectura, pintura, escultura, literatura, organizaciones y estructuras sociales (políticas, religiosas, culturales, etc.) y han edificado la esencia de toda sociedad en la actualidad.

Para el ser humano, la espiritualidad ha marcado de manera definitiva su integridad; su filosofía, su entorno social y físico y hasta su forma de vida. Es esta última dentro de su cotidianidad, fiel testigo cronológico del nivel y grado de relación entre la espiritualidad y el individuo y sus consecuencias a través del habitar. El hombre, que por ser hombre a imagen y semejanza de Dios mantiene un vínculo directo con la tierra como mortal, con el cielo como intermediario entre la tierra y la divinidad y con el mismo Dios, como hijo en relación al Padre.

Aguascalientes es un estado con el 93% de habitantes católicos. Su espiritualidad cristiana, manifestada a través de sus diferentes carismas dentro de la Iglesia Católica, reafirma la postura de ser ingrediente indispensable (e inclusive prioritario) en la vida cotidiana de sus habitantes y por consecuencia en la configuración de los espacios arquitectónicos y ámbitos domésticos en los que habita.

Para determinar el tema de estudio, se entiende por “ámbito doméstico sacro” como el espacio perteneciente a la casa u hogar (testigo físico donde se escribe la historia personal diaria), digno de veneración por estar relacionado con la divinidad.

Se seleccionará como área de estudio el Barrio de San Marcos, ubicado en el centro-poniente de la ciudad, por contener aspectos históricos (Revolución Mexicana y Guerra cristera), importantes dentro de la misma. Se pretende analizar la participación, influencia, alteración o integración de la religiosidad en la vida cotidiana y a su vez ésta en la configuración de los ámbitos domésticos de 1930 a 1960. La fecha de estudio es determinada por el referente de los habitantes de las viviendas que aún viven en ellas y a quienes se puede todavía entrevistar.

- ¿En qué y de qué manera influyeron la religión y las organizaciones religiosas en la conformación de la identidad del habitante en el Barrio de San Marcos durante esa época?
- ¿Fue el ámbito doméstico configurado por la religiosidad (universo simbólico) de la época en el barrio de San Marcos?
- ¿Se pueden considerar los ámbitos domésticos como sacros?
- ¿Fueron los objetos religiosos testigos permanentes en la configuración de los ámbitos domésticos de la vivienda del barrio de San Marcos.

Como punto fundamental de investigación tomando en cuenta el hacer un análisis pertinente, preciso y sobre todo objetivo, no solo en base a percepciones y sentimientos, se pretende diseñar e implementar, como estrategia metodológica, un instrumento que permita establecer parámetros, códigos y clasificación de la información en el estudio del espacio interior y su relación con la religiosidad de sus habitantes en la producción de su realidad cotidiana.

Es importante para el análisis de los ámbitos domésticos religiosos el conocer como se vive, como se habla, como se desenvuelve, las rutinas, las ideas, los gustos, la formación espiritual (cosmovisión), a nivel individual y a nivel social para poder definir un ideario y por ende un “universo simbólico” para poder determinar el efecto que ejerce la religión en el modo de vivir de determinado sector social y época histórica.

Este estudio toma como referencia las matrices propuestas por Katya Mandoki en su estudio sobre la estética y la identidad social¹, específicamente sobre el uso de registros sensoriales en el uso del lenguaje, el sonido, el cuerpo y los objetos de un escenario particular, en áreas como la familia, la religión, la educación, el arte, etc., para la configuración de identidades o paradigmas, el modo o forma de habitar la casa. Habla de la “dramática” como todo acto de la vida cotidiana que produce efectos de sensibilidad bajo un entorno simbólico: la comunicación estética.

Cada categoría, la proxémica (relación) y la enfática (acentuación o enfoque) se centra en los registros léxicos, acústicos, somáticos, pero específicamente en los escópicos (escenarios y los elementos que lo componen) para identificar, codificar y categorizar la influencia de la religión en la configuración de los ámbitos domésticos.

1 M. KATYA. "*Prácticas Estéticas e Identidades Sociales*". Siglo xxi Ediciones S.A de C.V. México, 1996.

J. M. Jara, *El Velorio*, 1889, 180 x 136 cm, Museo Nacional de Arte, Città del Messico.



L'INTERNO MEDITERRANEO ATTRAVERSO
L'OCCHIO CRITICO DEL REGISTA
Alessia Oliviero

Relatore:
prof. Ludovico Maria Fusco
Correlatore:
prof. Rocco Pititto

Il XX secolo ha pensato l'abitare attraverso un modello di residenza intesa come diritto sociale, mettendo insieme una fitta rete di parametri secondo una logica prettamente scientifica fino a tradurla in un progetto dello spazio volto ad essere la somma di calcoli strutturali, ergonomici e misure. Oggi questi modelli però mostrano forti segni di crisi che non fanno capo alla crisi degli strumenti tecnici bensì alla carenza dei presupposti sociali che interessano il concetto di abitazione in contrapposizione a quello culturale dell'“abitare”.

Punto di partenza è quindi la riflessione sul concetto di abitare, nel senso fenomenologico di essere dell'uomo nel mondo, come chiave di lettura della modernità.

Abitare, come esperienza di uno spazio che, attraverso il movimento, viene riconosciuto come proprio, abitare come pratica centrale nel processo di ridefinizione identitaria. Sulla base della considerazione del movimento come atto percettivo e conoscitivo, e dello spazio come luogo di esperienza, lo studio si concentra sull'analogia tra pratica architettonica e pratica cinematografica. Indagare attraverso un'operazione di “architettura per immagini”, ovvero, individuare le forme del contributo congiunto di architettura e cultura visuale alla configurazione dell'immagine del domestico.

L'idea della mobilità del soggetto come fondante l'esperienza spazio visuale è concetto proprio della modernità che rafforza la considerazione di architettura e cinema come dispositivi mediali sostanzialmente affini. La reinvenzione dello spazio attraverso il movimento consente inoltre di

pensare all'ambiente esperienziale, tanto architettonico quanto cinematografico, come a un ambiente sostanzialmente narrativo, in cui il coinvolgimento dell'attore/spettatore si attua a livello aptico, tattile, mobile, polisensoriale. Implicando un movimento fisico e geografico e, al contempo, un movimento emozionale, memoriale, psichico e culturale, l'esperienza architettonica e quella cinematografica, consentono dunque di abbracciare lo spazio innescando un doppio processo che è conformativo da una parte e rappresentativo dall'altra.

Sulla base di queste riflessioni ha preso corpo l'idea di indagare quella che si potrebbe definire come un'operazione di "architettura per immagini", ovvero, più nello specifico, di individuare le forme del contributo congiunto di architettura e cultura visuale alla configurazione dell'immagine del domestico mediterraneo. La casa si pone infatti come terreno privilegiato di confronto tra cinema, architettura e immaginario sociale. Soprattutto, la casa si dà come manifestazione esplicita di quella progressiva mobilità che, grazie ai mezzi di comunicazione di massa, l'abitare acquisisce nel passaggio dalla modernità alla postmodernità.

Se, infatti, agli albori della modernità, con l'affermazione dell'appartamento borghese descritto da Benjamin come *intérieur*, era stata sancita una presa di distanza dell'intimità privata del domestico rispetto all'esterno pubblico urbano, con la successiva affermazione della società di massa, l'abitare va incontro a una progressiva mediatizzazione che rimette in discussione il limite tra dimensione privata e dimensione pubblica dell'esistenza. Il progressivo approccio ai differenti testi visivi, mira, attraverso lo studio delle pratiche di scrittura e dell'evoluzione delle forme, a dare conto del clima culturale che favorisce le migrazioni degli elementi formali dell'immaginario della domesticità da un contesto visivo all'altro. I processi di appropriazione, rimediazione e rilocazione che sottostanno a questa migrazione di forme e strutture sono infatti quelli che fanno del paesaggio visuale un ambiente esperienziale complesso.

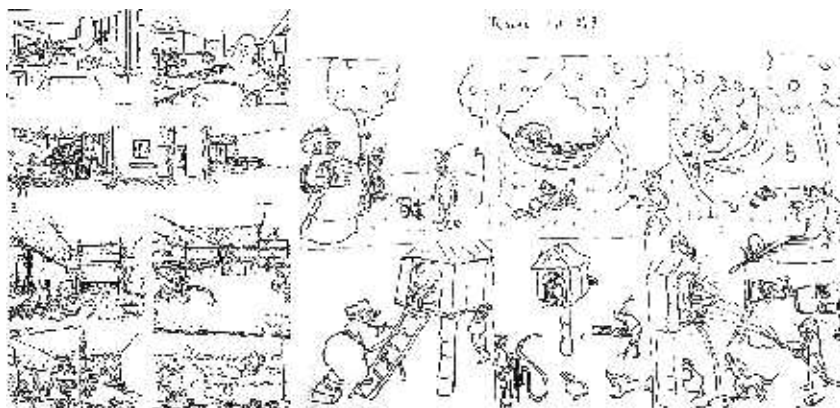
È dunque l'interno ad essere posto in oggetto in questa sede come ambiente, come campo, come territorio di esperienza che è al contempo fisica e immaginaria ma soprattutto mediale.

La lettura cinematografica sarà posta in relazione con la parallela evoluzione della disciplina architettonica, cercando di individuare le dinamiche di interconnessione dell'immaginario cinematografico con la più generale operazione di configurazione dell'ambiente. Approfondire que-

sti temi in termini sociali può essere un ulteriore apporto alla strategia progettuale finalizzata alla costruzione di nuovi principi adatti alla nostra contemporaneità.

Le Corbusier e S. Michajlovič Ejzenštejn, schizzi.

Idea di montaggio, ovvero l'assemblaggio sequenziale dei diversi frammenti visivi in cui è organizzato lo spazio; frammenti che si percepiscono nel corso dello spostamento, della "passeggiata" che mette in moto il movimento percettivo tanto nell'architettura quanto nel cinema.



Giuseppina Randazzo

Relatore:

prof. Rocco Pititto

Correlatore:

prof. Roberto Serino

La fotografia è uno strumento in grado di attivarci nella decodifica della realtà o nella rilettura degli eventi, non soltanto grazie alle sue potenzialità descrittive ma anche alla qualità espressiva, che talune foto possiedono, la quale ci consente di cogliere una certa *Stimmung* del reale. È anche vero che siamo immersi in un mare di immagini tecniche, che per lo più hanno lo scopo di sostituirsi alla nostra coscienza critica, di disabituarci alla decodifica, di impedirci l'interpretazione, di sostituirsi all'attività più vitale dell'uomo, quella ermeneutica. Spesso i canali di informazione o di produzione prosperano sulla base di un principio ben noto: "Vedere non è credere ma interpretare"¹. Inserirsi nel meccanismo di decodifica delle immagini è un fatto di notevole rilevanza etica che troppo spesso mira a rendere passivo l'osservatore facendo rientrare nell'ovvio ciò che ovvio non è. Le immagini tecniche sono "concetti cifrati sotto forma di stato di cose"², decodificati da chi vuol manipolare il messaggio: "Gli apparati distributivi impregnano la fotografia del significato decisivo per la loro ricezione"³. Quindi, se da un lato la fotografia può contribuire a smascherare quanto si vuol far passare per ovvio, dall'altro può prestarsi a un uso manipolante. Una cultura visuale è capacità di esercitare coscienza critica ed è in questa direzione che dovrebbe dunque andare anche un'indagine sulla fotografia: promuovere l'attività ermeneutica per farci diventare osservatori avvertiti. La fotografia è d'altronde primariamente rivolta al Mondo, a quel grande interno architettonico in cui siamo ontologicamente gettati. Sin dalla sua nascita è stata innanzitutto fotografia di architettura. Si pensi alla primissima immagine di Niépce, *Veduta da una finestra del cortile della casa familiare* di Niépce a Saint-Loup-de Varennes (1826/1827), o all'interno

ripreso da Daguerre, *L'atelier de l'artiste* (1837), o ancora a Talbot e al primissimo libro illustrato, *The pencil of nature* (1844), oppure ai suoi calotipi su Lacock Abbey: l'interno della galleria sud (1840) o la finestra della biblioteca (1841). Quelle prime fotografie ci raccontano di uno spazio architettonico in cui la traccia dell'uomo è visibile nelle sue opere; ci parlano di lui e del suo modo di abitare dalla tipologia degli edifici costruiti; ci dicono come agiva da una cert'aria che sembra aleggiare soprattutto in quelle foto che più delle altre possiedono un'aura artistica. E ancora oggi la potenza visiva di talune fotografie di architettura permette di comprendere come l'opera dell'uomo incida sulla terra, di disvelare il suo modo di rapportarsi allo spazio, nonostante siano immagini vuote della presenza umana o nonostante di essa rimanga soltanto una traccia. Paradigmatiche di quanto detto potrebbero essere due foto, una di Thomas Struth, *Crosby Street, New York* (1978), e una di Gabriele Basilico, *Le Tréport* (1985). L'assenza dell'uomo, il vuoto dell'esserci, in queste foto, permette di comprendere meglio l'ente e soprattutto l'umano rapportarsi allo spazio terrestre, che ci accoglie per destino ontologico. Per questa via un'indagine attraverso la fotografia giunge a scandagliare la struttura antropologica della società contemporanea e a spiegare come a partire dall'Ottocento si sia giunti alla situazione odierna in cui, come ha osservato Heidegger, l'uomo si comporta come se fosse il padrone degli enti e non il pastore dell'essere. L'avvento delle immagini ridondanti, il tentativo di fare dello strumento fotografico un mezzo potente di dominio non hanno impedito alla vera fotografia di farsi riconoscere. I suoi tratti distintivi, colpendoci, ci ridestano allargando il nostro orizzonte di senso, obbligandoci a un gesto ermeneutico che necessita della nostra disposizione emotiva, che si fonda sul nostro giudizio, che ci restituisce alla nostra coscienza critica.

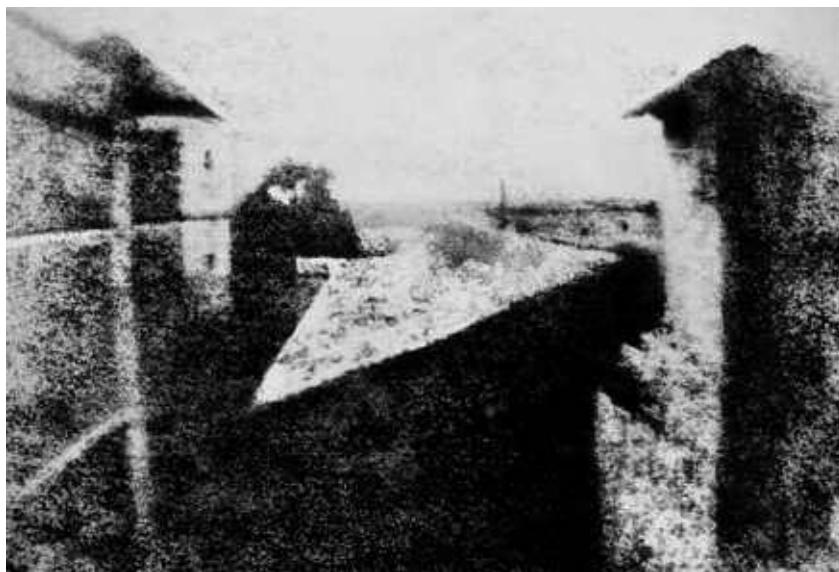
1 N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2005, p. 45.

2 V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 60.

3 Ivi, p. 70.

J. N. Niépce, *Veduta da una finestra del cortile della casa familiare dell'autore a Saint-Loup-de Varennes*, 1826/1827, 16,5x19,7 cm, University of Texas, Austin.

241



VIDA E IDENTIDAD DEL HABITAR ARQUITECTÓNICO. BARRIO DEL ENCINO, AGUASCALIENTES, MÉXICO

Leticia Jacqueline Robles Cuéllar

Relatore:

prof. Alejandro Acosta Collazo

Correlatore:

prof. Agostino Bossi

La experiencia vivencial de la arquitectura, la intimidad del interior domestico y sus formas de dialogar con el contexto urbano, sin duda constituyen reflejos de identidades sociales y afectivas; elementos que articulan el espacio otorgando a su pasó la interacción del individuo con el territorio, cargándolo de experiencias que dan singularidad a la vida cotidiana. Vivencias sensoriales que dan pasó a la memoria, al recuerdo de lo vivido.

Nuestra personalidad, lo que somos es conformada por nuestro entorno, la ciudad, el barrio, la casa; nos definen. Afectos, gustos, deseos. Es la apropiación del espacio concretamente del interior domestico, lo que lleva a la configuración del mismo; construirlo, diseñarlo, decorarlo, amueblarlo, simplemente adaptarlo, es parte de un proceso de reconocimiento para considerarlo verdaderamente nuestro. En realidad es la forma de un espacio, de manera consciente o no, lo que nos identifica.

La vida gira en torno al espacio que habitamos, de igual forma este expresa los estados de conciencia y es estimulador de los sentimientos. Un conocimiento que se genera de un proceso mental de la dinámica de relacionarse con el habitar permitiendo con ello una fantasía creativa y un empeño incluso técnico para dar solución a la conformación del entorno.

No obstante el contexto o espacio urbano no es desligado de este proceso de apropiación del espacio y por tanto de ese sentido de identidad. Concretamente si lo introducimos al contexto que compete a esta investigación siendo México y particularmente la ciudad de Aguascalientes , encontramos que la conformación de los nodos urbanos es basada en su mayoría en torno a las iglesias y jardines, particularidad habitativa domestica de las familias ya que adquieren fuertemente la valoración y por tanto esta apropiación de

su entorno debido a la inclinación religiosa que marca fuertemente las tradiciones mexicanas y que son introducidas como parte de la vida cotidiana, generando puntos de encuentro donde los habitantes son los protagonistas de celebraciones y acontecimientos que generan el encuentro, evocando con ello un sentido de valoración del entorno, un encuentro con lo que fuimos y lo que somos.

Lugares y elementos quizás ordinarios que al paso de los años sufren modificaciones para lograr adecuarse a las nuevas necesidades de uso. Soluciones arquitectónicas y de diseño interior que faciliten la posibilidad de adaptamiento. Consideraciones que en su mayoría llegan a modificar casi por completo los proyectos de origen, dejando de lado la esencia de estos. La casa en el Barrio que hoy se conoce en Aguascalientes como el Barrio del Encino anteriormente de Triana concebido con este nombre traído desde España en épocas de la Colonia en México en una ciudad fundada a partir de sus características envolventes como fueron los ríos y arroyos y su ubicación geográfica dentro del territorio de la nueva España como punto céntrico y crucial en la ruta de la plata y el tránsito de mercancía en todo el territorio motivos por los cuales su fundación fue esencial. Dichos elementos configuraron desde el inicio las características de la arquitectura habitacional que en el Barrio del Encino determinó la tipología de casa de Huerta gracias a su riqueza por la cercanía a los ríos que lo abrazaban, la traducción constructiva de dichas fincas era básicamente conceptualizadas a una sola planta donde se alberga un patio central y habitaciones en torno a éste. Y en la parte posterior una Huerta llena de hortalizas y árboles frutales cualidades que concedían un microclima y espacios interiores óptimos para la vida en familia y el sustento de la misma. Gratificante el sol brillante y la majestuosidad de un cielo abierto en el interior de la casa contribuía al sentimiento de encontrarse en un sitio único y privilegiado siendo el patio el punto de encuentro en la casa. El desarrollo de los quehaceres diarios como el cocinar y los aromas que de la estancia de cocina se desprendían. La convivencia en el patio central para juegos y pasar horas de lectura o de tejido. Así como la recolección de los frutos de la huerta formaron parte de las actividades de la vida cotidiana de dichas familias. Con el paso del tiempo el lugar se convierte en una expresión de sus habitantes capaz de traspasar los límites de una simple y elemental edificación por una arquitectura que perdura débilmente a través de los años y se convierte en un espacio donde el interiorismo juega un papel primordial en su configuración y apropiación por parte de

quienes lo habitan identificando en ellos elementos constructivos y materiales típicos de la época y predominantes en la arquitectura colonial y porfiriana de Aguascalientes. Al indagar respecto al conocimiento que orienta la conducta en la vida las personas y su entorno. Y por tanto su traducción en el espacio, los fenómenos que abarcan el significado de lo que los individuos experimentan, su grado de proximidad y alejamiento, espacial y temporal, también podríamos traducirlo en su necesidad de adaptación y de configuración de su entorno. Los elementos u objetos que concentraran sus actividades cotidianas, forman parte fundamental del encuentro con la propia identidad. En base a estas teorías y formas de analizar la vida y la arquitectura es advertir sobre una forma de ver el mundo que nos rodea una apertura a la posibilidad en cuanto a la traducción y configuración del espacio, como este es adaptado no solo para su uso, si no también como interpretación del sentimiento que envuelve a una cultura dentro de un determinado tiempo un proyecto abierto de significados que enmarca, tradiciones, familia, y memoria que traspasan el tiempo para convertirse en la identidad del habitar domestico.

Interno dell'abitazione della Famiglia Elizondo, 1926. INAH Aguascalientes.



INTERIORITÀ DELLO SPAZIO CONDIVISO, PARTENDO DALLA CITTÀ MEDITERRANEA

Bruna Sigillo

Relatore:

prof. Gioconda Cafiero

Correlatore:

prof. Marco Castagna

La stanza è l'inizio dell'architettura. Il progetto è una società di stanze, è un luogo bello per vivere, lavorare, imparare¹. L. Kahn

L'uomo, la strada, il patto umano². L. Kahn.

L'essere *nel* mondo implica il concetto dello stare insieme e l'inevitabile occasione dell'incontro. Da qui hanno inizio storie e racconti secolari di società. Ci sono spazi, come quello domestico, in cui si ha il diritto di esercitare un potere, determinare le consuetudini, i riti, le priorità e i comportamenti. Eppure, uscendo di casa, crollano delle certezze: si lasciano tutti gli aggettivi possessivi. Lì all'uscio. E chiusa la porta l'io diventa immediatamente noi.

Se lo spazio privato della casa si qualifica negli oggetti e nelle decorazioni che lo abitano, come impronte e memorie personali di chi gestisce il rapporto tra ambiente interno e arredo; così lo spazio pubblico della città deve essere percepito e usato dal cittadino come spazio-civiltà, che se anche in altra scala e per altri usi, risulta avvolgerci così come lo spazio interno privato, e parimenti formato da una successione di ambiti che tracciano il confine percettivo nelle variazioni fisiche e mentali².

È questo un passaggio importante da cogliere, quando l'intimità raccolta e privata dell'abitazione valica il confine della struttura in cui ci si ripara e si appropria di aree comuni della città, fornendo un carattere vitale a spazi che prendono forma e si connotano per accogliere non più uno ma tante persone che ivi si recano per ragioni diverse. Essenzialmente è questo il luogo dello stare insieme. Ciascuno si rapporta, in maniera più o meno

consapevole, con il proprio corpo e poi con l'immediato che lo circonda. Ma quando ci si appropria di uno spazio pubblico, come si verifica la condivisione dello stesso?

La questione può essere affrontata partendo da diversi punti di vista ma, nello specifico, c'è la volontà di investigare il campo filtrandolo attraverso la filosofia dell'architettura, con un punto di vista privilegiato: l'interno.

La ricerca vuole abbracciare il senso di questo uomo che con fatica ha tentato di costruirsi una dimora, introiettandovi tutta la sua vita, i suoi sogni, i suoi desideri e che poi, al di là di unuscio, è tenuto a calpestare la superficie comune: la città e i suoi spazi... di relazione, di informazione, intrisi di emozioni palesi o celate, positive o negative e di reazioni filtrate dalla cultura, dal carattere e dai comportamenti che dal singolo divengono dei "più".

Il senso della privatezza è senz'altro una variabile culturale ma quanti luoghi hanno subito il crollo dei valori o delle ideologie intrinseche al proprio nascere, alla propria conformazione strutturale e spaziale sino a divenire terra di nessuno pur restando immutati nella forma primordiale? E quanti altri hanno, invece, conservato quella forza evocativa dell'ideale per cui sono sorti e malgrado il fallimento della causa costitutiva rappresentano sempre e per tutte le generazioni dei luoghi d'incontro, di scambio? Ancora domande con il sotteso desiderio di essere riconosciute quali porte aperte da oltrepassare per analizzare il vivere, o meglio, l'abitare gli spazi collettivi della città, in particolare della città Mediterranea.

Vi è una corrispondenza sinestetica tra spazio, quindi forma, pensiero e società che nel corso della storia ha influito sulla connotazione dell'ambito collettivo. I gradi di relazione interpersonale hanno sempre un parallelo nello spazio architettonico, ma attualizzando il tema e confrontandosi con quanto accade nella città contemporanea si assiste a un processo smaterializzazione: si pensi, ad esempio, a come si conforma nello spazio il fenomeno di globalizzazione e come si traduce nei canali del virtuale. In questo contesto si passa dalla condizione di cittadini che si associano volontariamente tra loro in società a nodi di una rete che esiste solo se vige l'imperativo della connessione.

Si passa, quindi, dalla struttura urbana e dalla riconoscibilità architettonica in cui sono visibili le stratificazioni e la trasmissione di forme storiche a un'invisibile struttura umana di relazioni, dove il concetto di privacy è definitivamente cancellato.

L'obiettivo è quello di attualizzare la condizione dello spazio condiviso nelle sue più estreme condizioni, dallo spazio globale, indifferenziato e alienante in cui non c'è alcuna identificazione culturale sino alle condivisioni dello spazio virtuale, simbolo di una società senza forma e senza storia.

¹ Le parole di Louis Kahn sono riportate in C. NORBERG-SCHULZ, J.G. DAGERUD, a cura di, *Louis Kahn, idea e immagine*, Officina edizioni, Roma 1980, p. 137

² *Ibidem*.

³ Cfr. L. Cremonini, *L'interno urbano*, Alinea, Firenze 1997.

S. Chermayeff, C. Alexander, spazio di relazione e spazio privato.



