



R O M A

COSMO | MATERIA | CULTURA

Quaderni del Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e Progetto
Dipartimento di Architettura e Progetto
Facoltà di Architettura "Sapienza" di Roma

ROMA
COSMO | MATERIA | CULTURA
Proiezioni trasversali per il progetto della città

A cura di:
Matteo Baldissara, Marta Montori, Teodora M. M. Piccinno

Quaderni del Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e Progetto
Dipartimento di Architettura e Progetto
Facoltà di Architettura "Sapienza" Università di Roma

Coordinatore del Dottorato e del Seminario prof. Antonino Saggio

Comitato scientifico:
Maurizio Bradaschia, Antonella Greco, Paola Gregory



www.lulu.com/ITools

ROMA COSMO | MATERIA | CULTURA Proiezioni trasversali per il progetto della città
A cura di: Matteo Baldissara, Marta Montori, Teodora M. M. Piccinno

Quaderni del Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e Progetto
Dipartimento di Architettura e Progetto
Via Gramsci 53, 00196 Roma
Facoltà di Architettura "Sapienza" Università di Roma
Coordinatore del Dottorato prof. Antonino Saggio

Comitato scientifico:
Maurizio Bradaschia, Antonella Greco, Paola Gregory

Prima edizione
ISBN: 978-1-326-71223-5

Editore Lulu.com, Raleigh USA

Indice

Nota introduttiva	5
cosmo	
INCONSCI COSMICI di Giovanna De Sanctis Ricciardone	8
LA NATURA SIMBOLICA E ARCHETIPICA DELL'ATTO CREATIVO di Rosetta Angelini	24
SFIDA ALLA GRAVITÀ di Marta Montori e Andrea Valeriani	36
materia	
SILENZI MATERICI di Luigi Franciosini	52
IL VISIBILE E L'INVISIBILE. UNA DUPLICE ISTANZA PER LA FORMA ARCHITETTONICA di Giovanni Rocco Cellini e Teodora M. M. Piccinno	74
VUOTO / MATERIA. IL SENSO PRIMO DELLO SPAZIO di Alessandro Brunelli e Livio Carriero	86

cultura

PAESAGGI CULTURALI
di Antonino Saggio

102

LA COSTRUZIONE CULTURALE DELLA REALTÀ
di Matteo Baldissara

116

L'IMPRONTA DEL PAESAGGIO
di Lelio Di Loreto e Mickael Milocco

126

SIMBOLO TRA IL MONDO CELESTE E TERRESTRE
di Elnaz Ghazi

136

Nota introduttiva

Questo libro nasce nell'ambito di un seminario di dottorato tenuto dal prof. Antonino Saggio, coordinatore del Dottorato di ricerca in Architettura - Teorie e Progetto presso "Sapienza" Università degli Studi di Roma. La struttura del seminario ha visto i dottorandi coinvolti in un lavoro di ricerca collettivo articolato intorno tre macro temi: cosmo, materia e cultura. Dopo una prima fase di ricerca che ha impegnato i dottorandi a livello individuale, sono state invitate all'interno della struttura seminariale alcune personalità del mondo dell'architettura e dell'arte - legati in diversi modi alla città di Roma e in essa operanti - a tenere delle *lectures* su uno dei temi di ricerca prescelti.

Il primo intervento è stato quello dell'architetto e artista Giovanna De Sanctis Ricciardone, che ha condiviso con i dottorandi la propria esperienza, concentrando la propria presentazione sul tema degli archetipi individuali. Il secondo intervento è stato quello dell'architetto Luigi Franciosini, che ha analizzato a fondo il tema del progetto di architettura aprendo temi di estremo interesse come quello del rapporto tra paesaggio e memoria, o tra traccia e disvelamento. L'ultimo intervento è stato dello stesso prof. Antonino Saggio, il cui obiettivo è stato quello di disegnare un anello concettuale che potesse raccordare le diverse conferenze con i temi di ricerca individuali e costruire un'impalcatura culturale in grado di sostenere l'intero lavoro.

Il libro si compone dunque di tre sezioni, relative ai tre temi di ricerca generale, ognuna caratterizzata dalla medesima struttura: l'intervento del relatore determina il campo di analisi, mettendo in gioco temi di grande rilevanza che saranno successivamente approfonditi nei saggi redatti dai dottorandi. I temi affrontati in questo libro sono, per loro natura, ampi e presentano un alto grado di eterogeneità, ma sono tutti ricollegati da un'apertura, che ogni saggio offre in maniera propria, sulla città di Roma, sulla sua storia o sui suoi possibili sviluppi.

Desideriamo rivolgere un sincero ringraziamento ai relatori che hanno partecipato al seminario, ai dottorandi che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume e, in particolare, al prof. Antonino Saggio per averci seguito ed aiutato, dandoci la possibilità e il supporto necessario a portare a conclusione un lavoro che è stato intenso ma estremamente appagante.

Matteo Baldissara
Marta Montori
Teodora M. M. Piccinno

COSMO | MATERIA | CULTURA

Inconsci cosmici

Giovanna De Sanctis Ricciardone

La natura simbolica e archetipica dell'atto creativo

Rosetta Angelini

Sfida alla gravità. Il cammino dell'uomo tra cielo e terra, tra scienza e arte

Marta Montori, Andrea Valeriani



INCONSCI COSMICI

di Giovanna De Sanctis Ricciardone

Trascrizione della conferenza del 10/02/2015

Scriverò di Passione scrivendo di me stessa, cercando di spiegare come questo tema sia sempre stato così radicato nella mia vita come nel mio lavoro.

Mi considero un'arch-artista, strabica da sempre.

Mi sono laureata negli anni '60 a Roma, presso la facoltà di Architettura Valle Giulia, luogo fatidico di mitologici scontri fisici, politici e culturali, continuati negli anni '70 negli esoterici e fumosi collettivi barricati negli studi di architettura.

Tuttavia, nel 1974 ho tradito tutto, migrando verso un altro mondo, l'Associazione Culturale "Il Politecnico". Questo spazio, ideato da Amedeo Fago ed allestito all'interno di alcuni ambienti di una ex fabbrica del quartiere Flaminio, era aperto ad architetti, artisti, teatranti, musicisti, cine-maniaci, femministe, poeti e artigiani che si confrontavano con frenetica turbolenza.

Associazione
Culturale
"Il Politecnico"

Vi sono rimasta più di venti anni lavorando come artista e responsabile della sezione Arti Visive, dopodiché sono necessariamente fuggita da Roma verso un piccolo paese della bassa Umbria per fondare il mio studio. Così, nel 1992, in un capannone nella zona industriale, nasce Progetto-Arte, un luogo più adatto alla scultura progettuale a cui mi stavo prevalentemente dedicando.

Sono stata e resto una "fuori-casta", per istinto traditrice e fuggitiva da tutti i "sistemi", compreso quello dell'arte, garante di privilegi che per me sono intollerabili gabbie.

Passione e
Immaginazione

Vorrei ricordare che la parola passione viene da *passio*, sofferenza.

La passione non è solo amorosa, è un sentimento prepotente, proveniente dal nostro "spirito del profondo" (Jung), un legame forte, che può durare tutta la vita con qualcosa o qualcuno ed essere anche fonte di profonda sofferenza.

Eppure, è la spinta della passione che può generare una immaginazione visionaria attiva e creativa, da cui può nascere un progetto (ciò che si getta in avanti verso il futuro) non solo in senso architettonico, ma in tutti i sensi del vivere umano.

Noi siamo oggi circondati e aggrediti dalle immagini. C'è una continua seduzione a volgere lo sguardo all'esterno di noi invece che all'interno, ma l'immaginazione

A sinistra: Giovanna De Sanctis Ricciardone tra le sue opere (Soffio, gesso e aste d'acciaio. 2005-2007)

creativa deve venire da uno sguardo rivolto verso la nostra anima, verso le passioni che si nascondono dentro di noi. Per questo è necessaria una torsione dello sguardo e sono necessari momenti di meditazione, deserto e silenzio visivo, libero dalla confusione delle immagini del mondo esterno. Infatti, quando volgiamo lo sguardo verso noi stessi, possiamo assumere un atteggiamento molto narcisistico.

I miti lo raccontano: Narciso cerca l'immagine di sé al di fuori, nello specchio dell'acqua, perché in realtà non ha "immagine di sé".

Oggi queste tecnologie venditrici dell'immagine continua (che io non demonizzo, anzi uso molto) sono delle magiche lampade di Aladino, ci danno splendide potenzialità, che però possono rivelarsi pericolose. Come quella molto sottile, furba e continua di spingerci verso la ricerca spasmodica di un'immagine di noi stessi, ossequiente ai modelli del mondo, a cui compulsivamente la esibiamo: il *selfie*/autoritratto.

Archetipi

Come può nascere una immaginazione creativa dall'interno piuttosto che dall'imitazione passiva e conformistica delle immagini a cui siamo continuamente sottoposti?

Ognuno di noi è portatore di archetipi, che prima o poi si manifestano dal lago profondo e oscuro del nostro spirito e della nostra psiche.

Nonostante sia un momento angoscioso, bisogna affidarci al silenzio per permettere di farli salire, perché i grandi archetipi persistono, al di là di tutti i rivolgimenti storici, di tutte le mitologie ed ideologie, di tutte le nostre razionali letture del mondo.

Come sostiene anche il filosofo tedesco Jung, l'autoanalisi ci fa capire veramente quali siano gli archetipi interiori, potremmo anche, con sgomento, scoprire che non assomigliano per nulla a quello che potevamo pensare di noi stessi. Se non si trova il tempo di dedicarsi a questa riflessione, si va sicuramente incontro ad una mancanza di identità, cui l'unica soluzione è quella di rendersi identici a ciò che c'è fuori, ovvero quello che io chiamo Disidentità Identica.

*"L'approdo delle generazioni successive alla nostra, alla attuale disidentità identica (uguale dappertutto confezionata per un giovanilismo immemore, plebeo e consumista) è avvenuto attraversando una serie globalizzata di identità deliranti (hai presente Snoopy?): fintamerikani, finthippies, fintirambi, superman, yuppies, neolib, cybernaviganti, Indiana Jones, Lara Croft, e ancora neocap, neocon, teocon, neocatt, volta-gabbana, grandi-fratelli, dolce-e-gabbana, e via delirando. Anche perché, penso, tutto quello che noi avevamo versato nel recipiente della nostra cultura (Voltaire, Kant, Marx, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss, Marcuse, Foucault, Barthes, Lyotard, Freud, Jung, Lacan, Débord, Baudrillard, MaoZeDong, Derrida... e tanti altri a seconda delle ondate egemoniche dei nostri finti padri...) lo abbiamo versato in un recipiente fessurato, reso fesso dalla grande craquelure della perdita di sé, che si è aperta con la nostra generazione ed è proseguita inesorabile con quelle successive."*¹

lo cerco di illustrare sinteticamente il mio percorso senza pretendere di predicare principi generali validi per tutti e vorrei precisare che queste ed altre mie riflessioni sono state sempre a posteriori: constatazioni successive alla fase immaginativa e materialmente creativa dei miei lavori, che è sempre stata liberamente istintuale.

Kosmos

Esiste un archetipo che è per me fondante, l'ho chiamato *Kosmos*, ovvero il senso primigenio che l'essere umano ha di essere schiacciato da forze cosmiche, ma anche della necessità di comunicare con esse. Fin dal principio, da quando l'uomo è uscito dalla grotta, egli capisce che la prima forza cosmica è quella che lo schiaccia a terra, la gravità. L'altra, invece, è una misteriosa forza propulsiva che consente di volare in alto, di muoversi verso il cielo. Quando alza la testa capisce che in alto, oltre gli uccelli, ci sono luci che si muovono, per prima la grande luce del sole.

Non a caso, uno dei miti per eccellenza è quello del volo di Icaro: l'incessante, disperato tentativo di rompere la condanna terribile della gravità, che lo rende preda della terra fino alla morte.

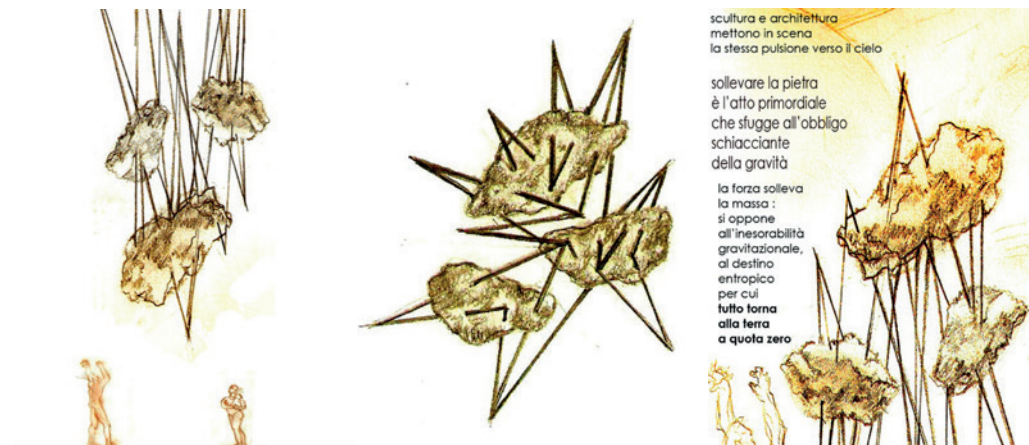
Ho sempre pensato che da questa primigenia pulsione-passione-immaginazione archetipica nasca la scultura e l'architettura.

Prendendo un grave schiacciato a terra e traendolo verso l'alto in posizione verticale mediante l'esercizio della propria forza, si realizza il primo atto di potenza umana, frutto di un pro-getto, nato da una immaginazione creativa in comunicazione con le forze cosmiche.

La lotta alla gravità attraverso un monolite (*menhir*) è il primo atto della scultura; attraverso un trilite (*dolmen*) è il primo atto dell'architettura.

Nei disegni fatti tantissimi anni fa simbolizzo la forza che va verso il cielo e la forza che spinge verso la terra. Ognuno di noi e ogni nostro manufatto è sottoposto a questa contraddizione.

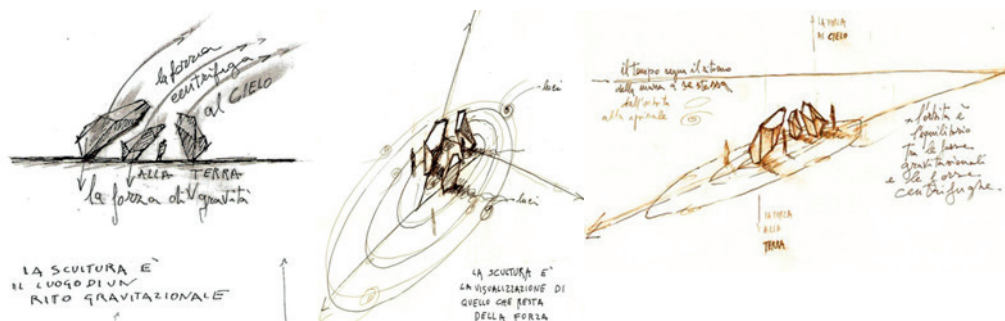
Per me la scultura è il luogo di un rito gravitazionale, perché sento che il corpo a corpo con la gravità, nato come rito primigenio, continua ad esserlo ogni volta che si eleva un grave, una massa, un aereo,



Schizzi di studio per il concorso del Maxi. 2009

un razzo, un satellite, un astronave ,un grattacielo, una scultura, una baracca.

Il mio rito gravitazionale ricorrente è sollevare la massa, sottrarla all'asse verticale, garanzia dell'equilibrio baricentrico, e gioco con lo squilibrio dell'oggetto, la materia e il peso. Voglio far capire che non mi arrendo alla gravità, ma che lavoro nella contraddizione, racconto la contraddizione tra la forza di gravità, che porta al centro della terra, e la forza, che io chiamo fantasiosamente, centrifuga, che invece porterebbe il tutto ad essere proiettato violentemente verso lo spazio! E secondo questa visione, molta architettura ha celebrato questo rito, basti pensare a Eisenman, Gehry, Libeskind, Hadid per esempio.



Schizzi di Studio. La scultura è il luogo di un rito gravitazionale

Se chiudiamo gli occhi, noi pensiamo di stare fermi. Non è vero, non stiamo fermi. Stiamo viaggiando ad una velocità spaventosa e con un moto molto complesso! Il nostro pianeta gira su sé stesso e poi gira intorno al sole (non secondo una semplice orbita ellittica, come si insegna ai bambini), che si muove a velocità incredibili, e tutti i pianeti gli ruotano intorno e si avvitano intorno ad esso in modo vorticoso nell'universo! *"Questo è il mondo descritto dalla meccanica quantistica e dalla teoria delle particelle. Lontanissimo oramai dal mondo meccanico di Newton e Laplace, dove minuscoli sassolini vagavano eterni lungo traiettorie precise di uno spazio geometrico immutabile".*²

Inoltre l'archetipo evolve con la scienza, che persiste in questa terribile sorprendente ricerca e noi da profani la traduciamo in immaginazioni simboliche e visionarie.

Questo perché l'immaginazione è legata alla visione che ognuno introietta sullo spazio-tempo.³

Anche prima che Einstein maturasse e dimostrasse la teoria della relatività, nell'Europa di fine '800 stava iniziando il cambiamento. Nel Novecento, "la catastrofe": tutto si distrugge e tutto ri-comincia!⁴

I linguaggi, le immagini, i suoni, i poteri, i pensieri, perché ciò che si acquisisce, nell'intreccio circostanziale degli accadimenti collettivi ed individuali, viaggia nell'aria e diventa "lo spirito del tempo" o "zeitgeist". La scienza, con le sue ricadute tecnologiche, ha un rapporto strettissimo con quello che succede nelle nostre anime, nelle nostre immaginazioni, nelle nostre paure, nella nostra concezione dello spazio-

tempo, nel nostro pensiero. Come potrebbe non averlo con le forme nello spazio che creiamo, che progettiamo?

E/E - O/O

Vorrei introdurre anche l'inesorabilità della contraddizione caos-cosmos da cui tutto l'esistente è continuamente attraversato, l'accettazione del loro continuo incrocio e compromissione.

E/E - O/O, il pensiero dell'E/E deve sostituire quello dell'O/O. Noi occidentali vogliamo risolvere la contraddizione sempre con un elemento solo, sono gli orientali che ci hanno insegnato che esiste lo ying e lo yang, che la realtà è fatta da forze contraddittorie che si debbono incastrare.

*"Il qui e ora è un determinato e miracoloso punto di equilibrio instabile tra forza opposte: un e/e agito in una danza spazio temporale che perdura in una stupefacente sequenza di equilibri tanto precari quanto miracolosi, di cui tutto è segno, i ritmi del nostro corpo per primi, sistole e diastole, inspirazione e espirazione... ogni cosa che appare qui e ora, me compresa, la vedo e la sento in questa miracolosa epifania danzante di equilibri di opposti, come pure nella scultura che occupa lo spazio qui e ora nella sua inesorabile materialità..."*⁵ Quanto dell'architettura contemporanea c'è qua dentro? Quanto dell'arte? Tanto.

Trafissioni

Negli anni '70 faccio un disegno in cui ribalto un'immagine classica: non è San Sebastiano (il trafitto per eccellenza) che regge le frecce, sono le frecce che reggono San Sebastiano. Ho immaginato le frecce come materializzazioni delle forze. L'immagine visionaria tradotta in questo disegno dice che il corpo, le masse, noi siamo sottoposti alle forze che ci trafiggono, siamo continuamente trafitti, viviamo nella trafissione ed è la questa che regge i nostri corpi.

Da qui nascono "I Trafitti": tra massa e forze, interpreto e simbolizzo questo incastro-contraddizione: la massa che pesa che tende alla terra e le forze che la sollevano.

Bernini

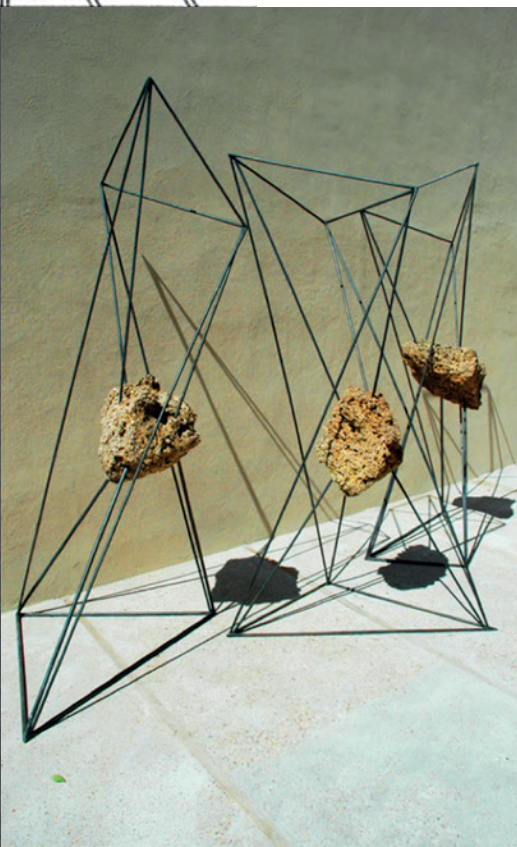
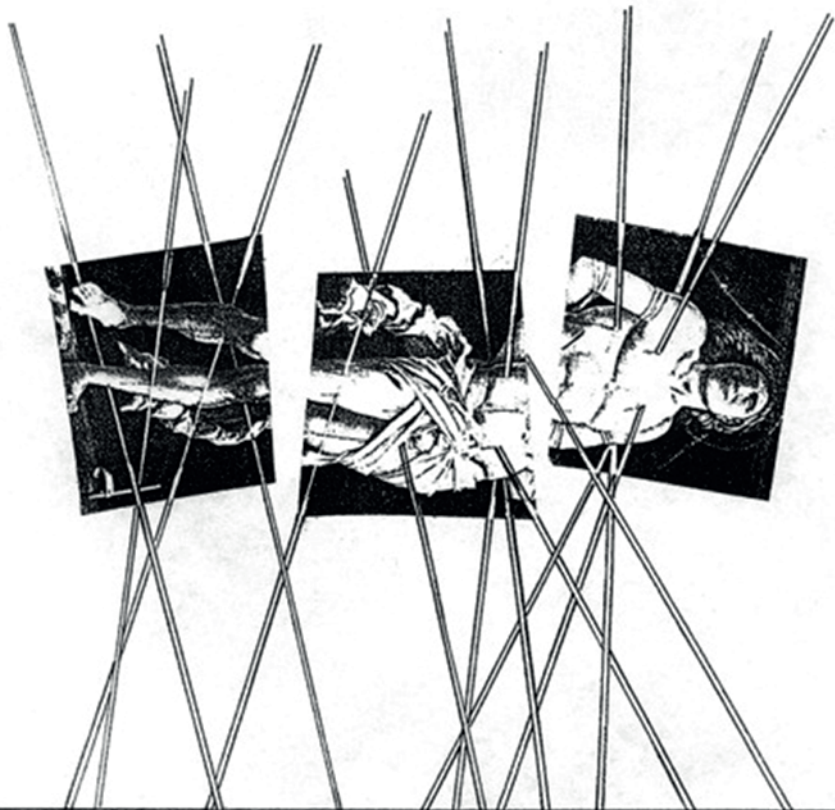
È Bernini che si libera dalla condanna del peso grave della materia. Michelangelo aveva drammaticamente raffigurato le sue sculture incatenate, il corpo era legato al grave, prigioniero.

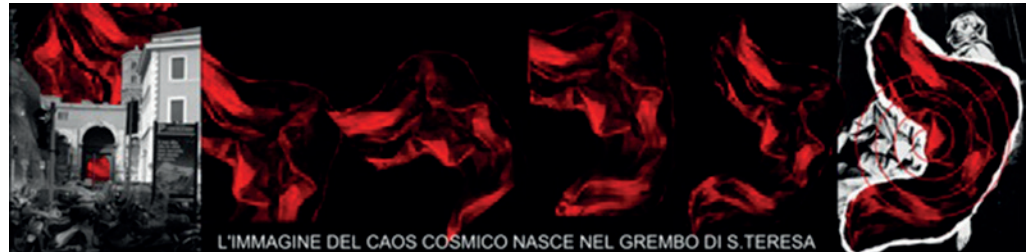
Bernini, invece, libera la forma e la avvita verso il cielo, quasi mossa dal vento, nell'instabilità delle sue sculture agitate e contorte (Apollo e Dafne, il Ratto di Proserpina, gli Angeli, ecc.).

Questa è stato per me un'altra immagine fondamentale: ho passato anni di contemplazione davanti ai panneggi di Bernini, schizzi di studio, foto, disegni minuziosi.

"L'immagine del caos cosmico nasce dal grembo di Santa Teresa" scrissi in una mostra- workshop all'Accademia di S. Luca nel 2002, voluta da Giancarlo De Carlo, a cui partecipai con Sandro Anselmi ed un gruppo di suoi studenti.

Soprattutto nella scultura, egli rompe veramente con il classicismo. Mette in evidenza un'energia drammaticamente viva e caotica, usando la torsione e la piegatura dello spazio. Se andate a vedere le estasi di Santa Teresa, a Santa Maria della Vittoria, e della Beata Ludovica, a San Francesco a Ripa, potrete scoprire che nel grembo di due donne, nella illuminazione estatica, anche erotica del "femminile", arditamente si rivela e simboleggia (quasi ereticamente), la nuova misteriosa concezione del cosmo.





"L'immagine del caos cosmico nasce dal grembo di Santa Teresa". Accademia di S. Luca, 2002

Il Barocco

Contraddicendo paradossalmente l'uso che ne fece il potere cattolico, è stata una rottura gigantesca, visionaria, legata a volte segretamente alle condannate ricerche scientifiche. Simboleggiò sfacciatamente che la terra nel cosmo aveva perduto il privilegio del centro.

Successivamente Cartesio e Newton stabiliscono misure e leggi nello spazio e nella fisica, e il "secolo dei lumi" cerca di appodare nel "regno della ragione".

Boullé nel Cenotafio di Newton cristallizza lo spazio in una forma immobile e mortuaria. Il Neoclassicismo trionfa, espandendosi perfino nella massonica utopia del "nuovo mondo".

Sarastro ha vinto, sconfitta la Regina della Notte, ristabilisce le opposizioni: luce/ tenebra, uomo/ donna, bene/ male, cielo/ terra. Disgraziatamente, il trionfo dell'O/O.

Sulla turbolenza visionaria del barocco cade il disprezzo, confinato sempre più nel Sud del mondo, diventando spesso pesante folklore decorativo.

Pieghe

Alla fine degli anni '70, quando ancora lavoro con il disegno e la pittura, comincia prepotentemente ad emergere la mia passione per il Barocco, vera pulsione dal profondo, e ci sono voluti anni per comprenderne le implicazioni.

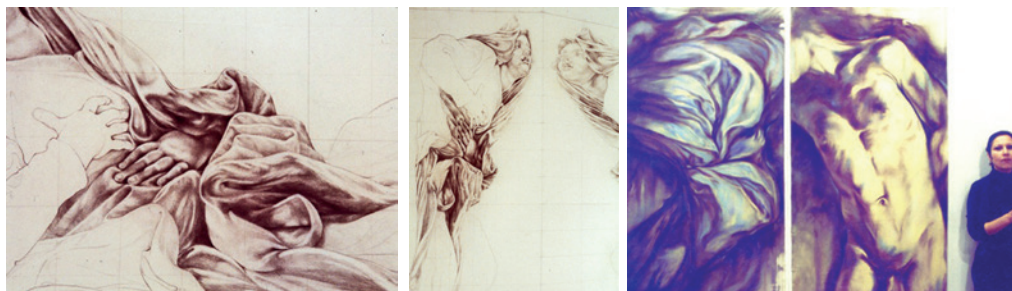
Con Bernini e le sue estasi trascorro due anni di lavoro e idolatria. Poi nel 1981, la mostra "Materiali per una messa in scena dell'Estasi" nel Castello di Genazzano.

Dalle pieghe dello sconvolgente pannello berniniano estraggo i misteri delle sue tante simbologie: il fantasma del femminile (che poi traduco in Euridice), l'immagine del caos cosmico, l'intuizione di uno spazio curvo, le forme danzanti di tante mie successive sculture. Questi sono segni che ancora non abbandonano.

Il legame con Bernini e la sua opera è restato per me, nei decenni della mia attività, un inamovibile riferimento.

"La piega. Leibniz e il Barocco" di Deleuze è stato pubblicato a Parigi nel 1988 e in Italia nel 1990. Mi ha aiutato solo molto dopo a comprendere meglio il complesso significato del tutto.⁶

A sinistra, in ordine: S. Sebastiano trafitto dalle forze cosmiche; "Trafitti", schizzi di studio; "Trafitti", gesso e canne di alluminio, 1993; "Sassi", Mostra "Creativi Frammenti", spezzoni di travertino ed aste di ferro, 2007; "Angeli" 1992- 2013



In ordine: "Materiali per una messa in scena dell'estasi", personale, Genazzano, 1981; "Orfeo ed Euridice", personale, Roma, 1983/84. Catalogo critico scritto da Achille Bonito Oliva

Barock

Barock è stata una importante mostra che ho fatto a Terni nel 2007.

Il Comune fece un'operazione molto interessante: in un'ex fabbrica ristrutturata erano stati collocati vari ed importanti spazi per la cultura. L'insieme si chiamava Caos.

Volevo ribadire la mia eterna passione per il barocco, rivissuto nel contemporaneo. Non casuale il titolo Barock da me già usato più volte, sin dagli anni '90, come connotativo del mio lavoro, insieme a Rock-coco', usato per gli elementi di arredo a cui ho, in altri tempi, lavorato. Da più di due anni lavoravo a queste sculture, erano povere: tutto gesso, tranne due bronzi che ero riuscita a fare miracolosamente.

In *Soffio* le opere volano e rotolano col vento su un fitto intreccio di aste: simbolo delle forze; *Fracta*, frammenti di memorie, sono installate su dei tavoli ovali che ho disegnato e fatto eseguire in acciaio specchiato (un tema ricorrente, come in *Dancing*, la forma che specchia se stessa); *Coppia*, due sculture si affiancano, quasi incastrate come due pesci che navigano in consonanza, anche queste si specchiano su un piano ovale di acciaio.

Per me questi sono i modelli di un'architettura, una mia immaginazione architettonica.

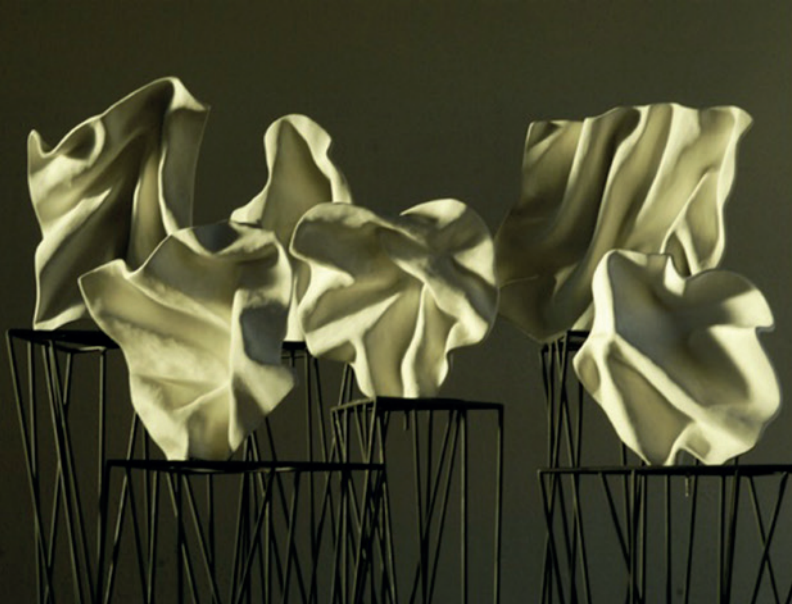
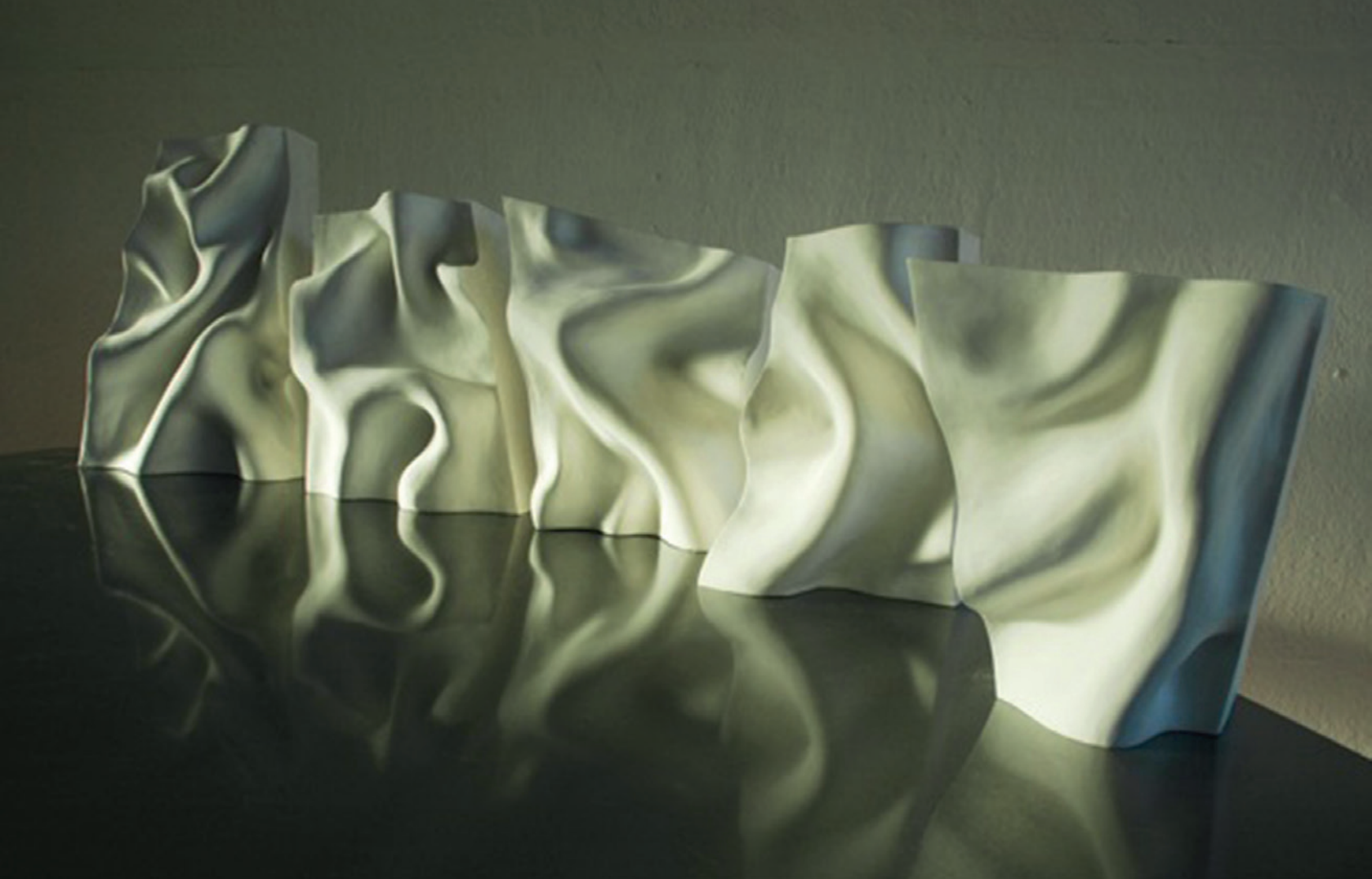
Torsioni

Un'altra eredità del barocco è la torsione: dei corpi, del piano, dello spazio, dello spirito, dei poteri, delle forme dei timpani, delle colonne, delle pareti.

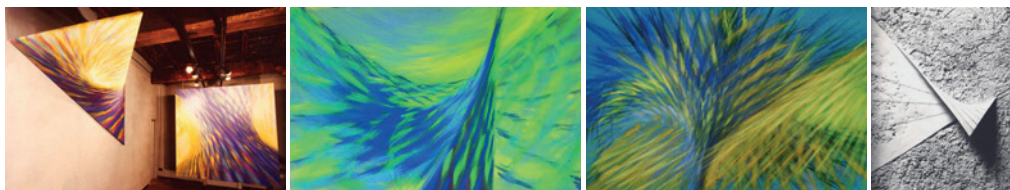
Nei miei lavori degli anni '80 lavoro con questo elemento e mi lascio affascinare anche dalla geometria delle rigate, strumento di tortura del piano, componendo una sorta di ibrido tra barocco e futurismo.

"Nel '900 l'arte ha perso il debito antropomorfo che l'aveva a lungo vincolata, esplodendo in ogni direzione spaziale. Ma già tre secoli prima il barocco prodigiosamente materializzava il volo. Bernini liberava la forma [...], la avvitava verso il cielo. Gli angeli sono quelli che volano in ogni direzione e se ne fottono della verticale e del centro [...], sono il simbolo del polimorfo che vola nell'aria e percorre

A destra, in ordine: "Soffio", "Fracta", "Coppia", Mostra personale "Barock", Terni, 2007. Testi in catalogo a cura di Daniela Fonti e Francesco Santaniello



liberamente lo spazio. La materia pesante della scultura aveva preso il vento, come le vele dei galeoni, improntata dalla forma caotica delle forze contrastanti dell'universo, in un momento di prodigiosa intuizione simbolica che non a caso coincide con la prima scientifica cognizione delle forze della fisica. Ho sempre visto, il Futurismo [...], come l'esito novecentista di questo percorso."⁷



In ordine: "TORTURE", personale, Roma, 1986. "Galaxias", personale, Roma, 1988 (ultima)

Nel 1898 inauguro la mia prima mostra di scultura, intitolata "Galaxias".

L'Arte e
il Progetto

Dal catalogo della mostra, a cura di Mario De Candia "L'arte E Il Progetto": "L'arte si è rifugiata nel "sistema dell'arte", si apparecchia sin dall'inizio per un destino museale, delega allo show critico, allo slogan massmediale l'appartenenza al mondo, la sua riconoscibilità, il suo valore contrattuale.

Poco importerebbe se la vicenda di questi anni non sottintendesse un divorzio dal progetto, una rinuncia a segnare il mondo.

Il mondo genera spazi - mostro dove l'arte non c'è e non vuole esserci e pare che a nessuno importi che ci sia. Il progetto dello "spazio del mondo" appartiene ad altri, segue le logiche del profitto e della caotica produttività: del segno dell'arte fa brutalmente a meno, mentre gli artisti se ne stanno rintanati nei recinti dei riti officiati dai sacerdoti del proprio esoterico sistema.

Il mondo, l'ambiente, quello del cemento o quello dei prati che ancora ci sono, non portano il segno dell'arte, il segno di fronte a cui la persona è costretta a sostare, prega o bestemmia, vola o sprofonda, prova piacere o sgomento, sospende comunque l'orrore del tempo, pensa ad altro, a tutto l'altro a cui si può pensare.

La rinuncia del mondo al segno dell'arte e la rinuncia dell'arte a segnare il mondo è una catastrofe ambientale a cui vorrei non arrendermi."

Questa sarà l'ultima mostra prima di aprire il mio studio ProgettoArte in Umbria, come già detto, nel 1992.

A destra, in ordine: "Stele", Via Trionfale, Roma. Concorso bandito dal Comune di Roma, 2004 - 2005; "Fossili - Ofelia", Quartiere di Decima, Roma, Concorso per le "Cento Piazze", Capogruppo: Arch. Aldo Aymonino, 1998 - 1999



ProgettoArte

Sono scappata da Roma e dal Politecnico e sono andata a mettermi in un piccolo paese dell'Umbria. Ho costruito un capannone prefabbricato nella zona industriale perché mi serviva spazio per la scultura. Così è nato il posto dove da allora ho lavorato. Non c'era neanche la luce elettrica fuori, né le strade asfaltate, uscivo la sera, dopo aver finito di lavorare, al buio, c'erano solo le stelle nel cielo. Questo mi ha aiutato molto a fare silenzio, a conquistare quella dimensione di conoscenza interiore e meditazione di cui prima parlavo.

Il mio spazio a Roma lo avevo mantenuto, invece, solo come spazio espositivo e come sede della sezione Arti Visive dell'Associazione di cui ero responsabile ribattezzata Il Politecnico XX Arte.

In quegli anni, desideravo approfondire il tema Arte E Città e lo feci anche con due importanti convegni che si tennero nello Spazio Cinema del Politecnico: uno organizzato da Antonella Greco, vera esperta del tema, e successivamente un altro organizzato da Carmen Andriani, che stava facendo una sua mostra di progetti nello spazio espositivo dell'Associazione. Nei convegni venne ribadita una problematica che era allora molto sentita: l'auspicata presenza dell'arte negli spazi urbani. Questo presupponeva un rapporto anche di collaborazione progettuale tra l'artisti ed architetti, oltre che una ricucitura di reciproci rapporti culturali che doveva iniziare già nelle università ed accademie.

Questa strada che è sempre stata una mia passione, è stata, però, abbastanza tormentata. Si era creata una distanza tra la mia esperienza artistica e quello che era stato il mio precedente ambiente architettonico, anche se a Roma non sono mancati alcuni esempi positivi di collaborazione con architetti, nel mio ruolo di artista: la realizzazione di due piazze, una con Carlo Severati e Stefania Bedoni, Piazza Cardinal Consalvi, l'altra con Aldo Aymonino e il suo studio, per il Concorso "Cento Piazze", nel quartiere di Decima. Da ricordare furono anche i Concorsi "Meno è Più" per servizi e spazi pubblici, voluti dall'allora assessore Morassut, banditi dal dipartimento VI del Comune di Roma, diretto da Gabriella Raggi, che coinvolgevano architetti ed artisti anche nelle giurie, in cui io fui chiamata a partecipare.

Ci furono anche alcune collaborazioni con lo Studio Anselmi in concorsi in cui era necessaria la presenza di un artista, e insieme vinchemmo la commessa per la chiesa di San Pio a Roma, che, miracolo, fu anche realizzata, e io mi occupai della progettazione degli arredi sacri, pensati come frammenti, eredi di "Fracta".

Per molti anni mi sono dedicata alla scultura progettuale partecipando ai concorsi pubblici.

In alcune occasioni sono riuscita a realizzare qualche opera importante. Non mi addentro nei meccanismi concorsuali relativi, soprattutto quelli dipendenti dalla legge detta "del 2%", il tema avrebbe bisogno oggi di un bilancio e di una trattazione molto complessa.

Inoltre, negli ultimi anni i modi di operare nella direzione dell'arte pubblica stanno cambiando assumendo modalità interessanti come la *street art* o i musei diffusi.

Resta il fatto che i meccanismi concorsuali, attualmente praticamente scomparsi, mi hanno permesso di operare come perenne navigatrice fuori circuito fra il progetto e l'arte. Questo mi ha consentito anche

A destra: Arredi liturgici per la chiesa di S. Pio da Pietrelcina in Roma, travertino, 2010



economicamente, di non legarmi (sia per mia volontà, sia per varie circostanze) a meccanismi di mercato e al cosiddetto sistema dell'arte, peraltro sempre più internazionalmente finanziarizzato. Essendo un'artista fuori mercato, non compaio ovviamente in fiere d'arte, rassegne museali, mostre ufficiali antologiche, memorie critiche relative agli anni in cui ho operato. Sono e resto un'artista progettuale, mi sono formata come tale, mentre ultimamente in Italia la progettualità artistica da inserire all'interno di progetti architettonici è quasi scomparsa (parlo di progettualità artistica perché non intendo un soprammobile preconfezionato da posizionare in qualsivoglia luogo, galleria, museo o piazza). Vorrei ricordare due lavori eseguiti in merito a questi argomenti: "Stele", una scheggia della memoria barocca precipitata nella smemorata periferia urbana romana e "Nike", una vittoria alata, come una farfalla, posata al davanti al nuovo palazzo di Giustizia di Palermo, a memoria delle troppe tragedie.

Ormai da parecchi anni sto facendo archeologia di me stessa .

Già prima della scomparsa di mio marito, avevo cominciato questo faticoso percorso che ho chiamato Auto- Meta- Morfosi, perché tutto nella memoria e nella narrazione metamorfizza.

Da questo ho dedotto anche le cose di cui vi ho parlato, frutto dello scavo archeologico dei miei cinquant'anni di lavoro, e da questo sto traendo semi di molti generi, con gli occhi di oggi, con gli strumenti di oggi, con la mia immaginazione di oggi, da trasmettere per il futuro a quelli che verranno, se vorranno.



Nike, Nuovo Palazzo Di Giustizia di Palermo, 2001

Note

(1) Muntoni, Alessandra. "Parlando con Giovanna De Sanctis. Pieghe, frammenti, torsioni, trafissioni." *Metamorfosi* 58 (2006). 14- 23.

(2) Rovelli, Carlo. *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano: Adelphi, 2014, 41.

(3) Giedion, Siegfried. *Spazio, tempo ed architettura*, Milano: Hoepli, 1984.

(4) Cfr. Thom, Renè. *La Teoria delle Catastrofi*.

(5) Muntoni, Alessandra. "Parlando con Giovanna De Sanctis. Pieghe, frammenti, torsioni, trafissioni." *Metamorfosi* 58 (2006). 18.

(6) Deleuze, Gilles, *La piega. Leibniz e il Barocco*, (Torino: Einaudi, 2004).

(7) Muntoni, Alessandra. "Parlando con Giovanna De Sanctis. Pieghe, frammenti, torsioni, trafissioni." *Metamorfosi* 58 (2006). 14-16.

```
pressScrab:Boolean=false: import sh.geom.*;
loadVolume, but never: import sh.media.*
Volume: Number=DEFAULT_VOLUME:
object for dot stream import sh.utils.Time;
object: NetConnection;
// The 5
am: NetStream;
// All Meta Data
to: Object;
//
source: String;
fileName: String;
movieClip:
```

Left brain

I am the left brain.

I am a scientist. A mathematician.

I love the familiar. I categorize. I am accurate. Linear.

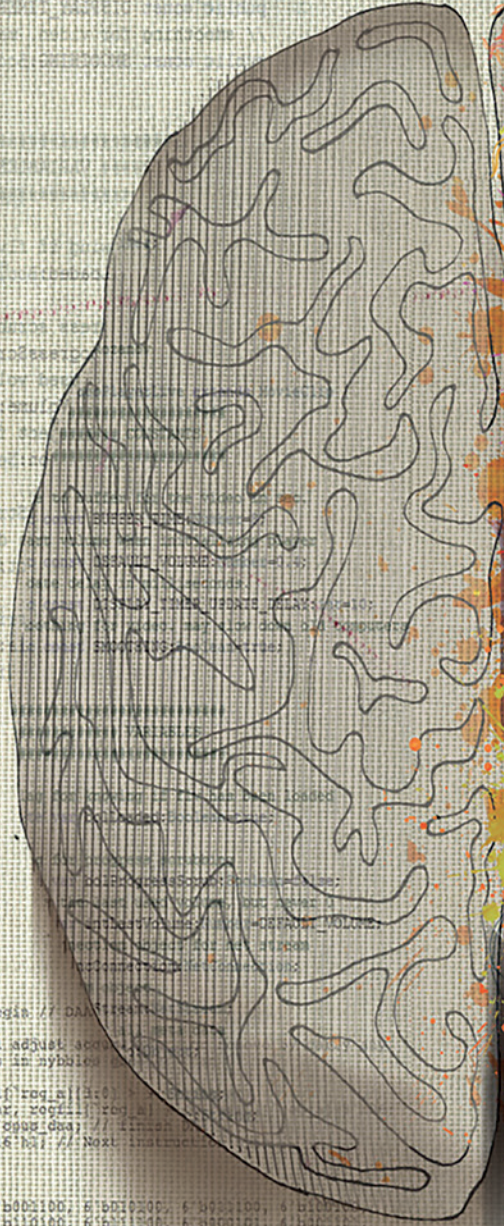
Analytical. Strategic. I am practical.

Always in control. A master of words and language.

Realistic. I calculate equations and play with numbers.

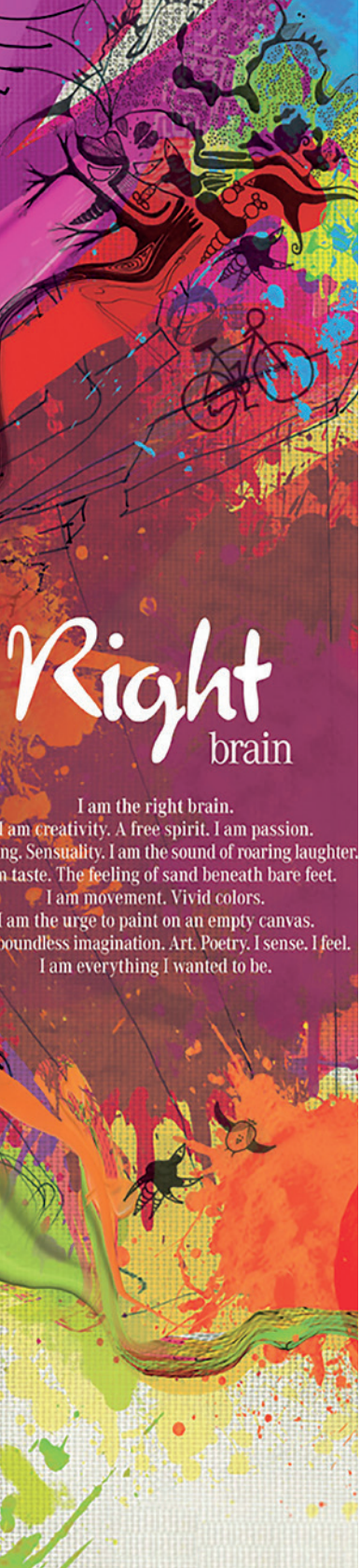
I am order. I am logic.

I know exactly who I am.



```
6:010:01: begin // CA...
// decimal request...
// results in syb...
if (code[1] == "a") {
  40x0a; 0001; 0001;
  0001; 0001; // ...
pc <- pc + 16; // Next instruction
end
6:0001:00; 6:0002:00; 6:0003:00; 6:0004:00; 6:0005:00;
6:0006:00; 6:0007:00; 6:0008:00; 6:0009:00; 6:0010:00;
6:0011:00; 6:0012:00; 6:0013:00; 6:0014:00; 6:0015:00;
6:0016:00; begin // INR/DCR
reg0 <- @code[5:1] // set source/destination reg
aluop0 <- reg[1] @code[5:2] // load as int a
aluop0 <- 1 // load 1 as a 0 p
if (@code[5:3] & user <= 1) { // set subtract
  case aluop <- aluop + 0 // 001 add
  1 // 000 sub
}
reg[0] <- reg[0] + aluop
aluop <- 0
reg[0] <- reg[0] + 1 // INR/DCR
```

Yearn
I am
I
I am



LA NATURA SIMBOLICA E ARCHETIPICA DELL' ATTO CREATIVO

di Rosetta Angelini

"Noi occidentali vogliamo risolvere la contraddizione sempre con un elemento solo, sono gli orientali che ci hanno insegnato che esiste lo ying e lo yang, che la realtà è fatta da forze contraddittorie che si debbono incastrare".

Giovanna De Sanctis Ricciardone, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura, Roma 10 febbraio 2015

La realtà è fatta di contraddizioni. La difficoltà sta nel ricercare costantemente un equilibrio dinamico che è lo stesso che organizza il cosmo, in cui il disordine è generatore e creatore. Esiste infatti una complementarità tra fenomeni disordinati e fenomeni organizzati.¹ Questo concetto di complementarità² è alla base della esistenza di tutti gli esseri viventi e del nostro modo di guardare il mondo.

I nostri occhi infatti vedono e pensano in maniera diversa. Il superamento della dualità tra mente e corpo, la scoperta dei meccanismi neurali che sono alla base dei processi mentali e la successiva traduzione in un linguaggio matematico esplicito si deve ai cibernetici, che hanno lavorato alla creazione di una scienza esatta della mente. Matematici, studiosi di neuroscienze e ingegneri come Wiener, Bateson, e Neumann, con un approccio più umanistico e legato all'osservazione dei fenomeni della natura i primi e prettamente matematico l'ultimo, hanno dato avvio alle attuali scienze cognitive.

John von Neumann fu il primo ad utilizzare la logica matematica per la comprensione dei processi neurali attraverso il calcolatore digitale, creando delle analogie tra mente e computer di cui è il precursore.

I flussi di comunicazione avvengono in tre modi principali: l'analogico, il digitale e l'iconico in base al tipo di codifica che viene adoperata per la trasmissione dell'informazione.

I termini analogico e digitale si sono affermati negli anni '50 come termini tecnici per caratterizzare le differenze di elaborazione e di funzionamento tra due tipi di calcolatori: quello analogico, che opera su processi e quantità reali, concrete e continue, e quello digitale, che opera per scale discontinue ed elementi discreti, utilizzando simboli teorici formali finiti come gli algoritmi matematici.

Questi due modi di codificare e trasmettere le informazioni sono stati associati al diverso funzionamento dei due emisferi cerebrali.

I flussi di
comunicazione

A sinistra: Shalom Avnon Amichay/Y&R Interactive. (Copyright: Mercedes Benz: Left Brain - Right Brain, 2011)

Infatti la diversa visione-percezione dei nostri occhi, dipende dalla diversa specializzazione dei due emisferi: l'emisfero destro, analogico, tende a cogliere le immagini nella loro totalità e ad avere cognizioni spaziali, mentre il sinistro, digitale, tende a frammentare, separare e analizzare.

Questa distinzione è tanto vera se prendiamo in considerazione l'orologio analogico e quello digitale. Nell'analogico, il tempo segnato dai numeri è continuo, lo vediamo trascorrere attraverso le lancette e lo spazio tra un'ora e l'altra è misurabile. Il tempo che compare nel display digitale annulla invece qualsiasi percezione spaziale e si muove per scatti, frammenti e salti.

Anche per la trasmissione del segnale audio, nell'analogico abbiamo una rappresentazione sinusoidale continua, perché il segnale può assumere infiniti valori, mentre nel segnale digitale si possono assumere solo valori determinati da zero e da uno, così come avviene nel sistema binario del computer. Ancora una discontinuità e una sequenza.

L'influenza della scrittura e della lettura

Ogni sistema di comunicazione dal linguaggio alla scrittura, ai gesti, a tutti quegli strumenti con i quali comunichiamo con l'esterno hanno influito e influiscono non solo sulla specializzazione di uno dei due emisferi, ma anche sull'intero organismo. Secondo Derrick de Kerckhove, che ha svolto numerosi studi a riguardo, l'alfabetizzazione ha influito sulla percezione. Per de Kerckhove infatti la scrittura da sinistra verso destra si è evoluta con l'inserimento delle vocali che hanno creato una sequenzialità, un ordine che nel tempo ha specializzato maggiormente l'emisfero sinistro più razionale e analitico. La scrittura che va da destra verso sinistra, invece, è fatta di segni o se si sviluppa verticalmente da ideogrammi e geroglifici, in entrambi i casi appartengono al mondo delle immagini e all'emisfero destro.

La scelta di un andamento rispetto ad un altro dipende da cosa in quel momento è stato prioritario, se il contesto inteso come relazioni sociali e ambiente e quindi l'immagine nel suo insieme o l'individuo come singolo separato dal contesto. In quest'ultimo caso secondo de Kerckhove anche la scrittura-lettura ha esercitato una pressione. La relazione univoca con il libro-supporto monodirezionale decontestualizza la parola a partire dalla sua cristallizzazione su un supporto materiale, creando un isolamento ed una percezione dello spazio che è lineare. Comunità che hanno invece sviluppato una comunicazione incentrata più sulla parola, prediligendo il senso dell'udito, percepiscono lo spazio fisico come sferico perché il suono arriva da tutte le direzioni. La parola contestualizza perché è legata alla realtà, la parola è azione.

Nella cultura occidentale la prevalenza-specializzazione dell'emisfero sinistro e quindi di una visione lineare, ha portato ad un approccio analitico che tende a decontestualizzare, a separare secondo una visione cartesiana, per cui la fase inconscia è frutto di un errore e lo spazio è costruito a immagine e somiglianza di quel paesaggio mentale.³

Un recupero dell'importanza del ruolo dell'emisfero destro legato all'elaborazione dell'immagine, dello spazio, del contesto e delle emozioni si ha in occidente solamente a partire dagli inizi del '900 con gli sviluppi della filosofia, della psicoanalisi e delle scienze cognitive.

"[...] ma l'immaginazione creativa deve venire da uno sguardo rivolto verso la nostra anima, verso le passioni che si nascondono dentro di noi. Per questo è necessaria una torsione dello sguardo e sono

necessari momenti di meditazione, deserto e silenzio visivo, libero dalla confusione delle immagini del mondo esterno. Come può nascere una immaginazione creativa dall'interno piuttosto che dall'imitazione passiva e conformistica delle immagini a cui siamo continuamente sottoposti?"⁴

Il potere
immaginativo

Per Carl Gustav Jung l'immagine può essere considerata una sorta di "ponte" tra inconscio e coscienza, tra mondo interno e mondo esterno.

Le immagini, con la loro capacità di "rappresentare" simbolicamente, ci aiutano ad entrare in contatto con la nostra psiche più profonda, sia che si tratti di esperienze immaginative, sia che si cerchi di dare un significato ai sogni.

Percepire l'essenza delle cose è dunque "vedere" e non tanto, o non soltanto, "pensare". È quel "pensare non indirizzato" di cui ci parla Jung, che è un pensare "per immagini" e che viene dall'inconscio.

L'inconscio ci parla dunque prevalentemente attraverso le immagini, è un "linguaggio visuale", si esprime per metafore, permettendo di rivelare contenuti che altrimenti tenderemmo a censurare. Questo collegamento tra l'esperienza immaginativa inconscia e quella cosciente è un altro modo di pensare e di comunicare che potremmo chiamare "pensare per immagini" e "comunicare per immagini".

Henry Corbin⁵ parla infatti del "potere immaginativo", lo definisce come una facoltà con una funzione cognitiva, che è reale quanto quello della percezione sensoriale o dell'intuizione intellettuale. L'immagine ci pone una domanda e noi, nel tentativo di dare un significato a quell'immagine, poniamo ad essa, a nostra volta, una domanda. Questo reciproco domandare va dunque in una duplice direzione, dall'immagine all'interprete e dall'interprete all'immagine. Dobbiamo concepire l'interpretazione delle immagini simboliche come un processo che non miri a una conclusione definitiva, ma che si realizzi nell'arte dell'interpretare all'infinito, del porre e del porsi infinite domande.

La pluralità delle interpretazioni non annulla l'atto interpretativo, anzi, soltanto la pretesa di una verità assoluta rischia di esaurire la funzione dell'immagine come simbolo. Ogni lettura dell'immagine, quando in essa si possa intuire un contenuto simbolico, deve dunque porsi al servizio di una "verità relativa".

L'interpretazione deve pertanto essere essa stessa "simbolica". L'interpretazione ideale è quella che rinvia ad altre interpretazioni proponendo se stessa come verità parziale, che include le altre nel movimento del suo porsi e del suo auto limitarsi.

Metafore,
simboli e
archetipi
nelle immagini
e nell'arte

Metafore, simboli e icone appartengono sempre più al nostro attuale modo di pensare, di vedere e di rappresentare, un ritorno ad una forma espressiva e di comunicazione in qualche modo arcaica, archetipica e per questo più introspettiva dove prevale la componente emotiva per secoli negata o non considerata. La metafora è il mezzo con il quale il potenziale simbolico prende forma e si rappresenta attraverso l'immagine, stabilendo un legame tra l'immagine in quanto significante -supporto - e il significato che essa è in grado di comunicare. Tutte le metafore contengono simboli ed è sempre stata usata da poeti e narratori per "esprimere l'inesprimibile", ed anche il mito, la religione, i riti e i sogni. Il presupposto junghiano è che la psiche ragioni per immagini e che l'equivalente razionale ad essa più vicino sia la metafora o l'analogia.

La parola simbolo (*symbolon*), derivata dal verbo greco *symbollo*, sta ad indicare qualcosa che dietro al senso oggettivo e visibile ne nasconde un altro invisibile e più profondo. Il carattere "apodittico" del simbolo non gli è mai adeguato, perché già il suo significato etimologico, *symbollein*, "mettere insieme", postula un contenuto molteplice e disparato. In quanto unificatore di opposti, il simbolo è per Jung una totalità che non può mai essere oggetto di una sola facoltà umana e in quanto "immagine" ha un carattere di richiamo e stimola l'intero essere dell'uomo a una reazione totale. Vi sono coinvolti pensiero e sentimento, senso e intuizione e non è, come molti erroneamente pensano, una sola delle sue funzioni, ad essere attualizzata.⁶

"Un'espressione proposta per una cosa nota rimane sempre un mero segno e non costituirà mai un simbolo. È perciò assolutamente impossibile creare da connessioni note un simbolo vivo, cioè pregno di significato".⁷

"Il simbolo vivo è la formulazione di un aspetto essenziale dell'inconscio, e quanto più universalmente questo aspetto è diffuso tanto più universale è anche l'azione del simbolo, giacché fa vibrare una corda affine in ciascuno".⁸

Ogni simbolo secondo Jung è un qualcosa che ci introduce nel futuro. È energia viva che ci porta dal presente al futuro come il sogno che ordina i contenuti psichici e regola la nostra vita, il nostro progetto di vita. Il simbolo rivela il non ancora vissuto, il possibile, stringendo in coppie indissolubili gli opposti che altrimenti si annullerebbero vicendevolmente. Non si tratta di una operazione "sintetica" ma di un'operazione "sistemica" nell'ordine del mantenimento degli opposti. Il simbolo genera tensione, non pace.

Le opere d'arte sono simboliche, è per questo che significano più di quanto non dicano.

Un simbolo rimane una sfida perpetua ai nostri pensieri e ai nostri sentimenti perché è vivo fino a quando rimane pregno di significato, ovvero finché gli opposti forma e materia prima di immagini (tesi e antitesi) sono riuniti in esso in una totalità (sintesi) e il suo rapporto con l'inconscio rimane attivo e dotato di senso.⁹

"Ognuno di noi è portatore di archetipi, che prima o poi si manifestano dal lago profondo e oscuro del nostro spirito e della nostra psiche. [...] Come sostiene anche il filosofo tedesco Jung, l'autoanalisi ci fa capire veramente quali siano gli archetipi interiori, potremmo anche, con sgomento, scoprire che non assomigliano per nulla a quello che potevamo pensare di noi stessi."¹⁰

Gli archetipi si possono considerare come forme inconsce di comportamento che esistono a priori e che organizzano l'esperienza. Jung li definisce anche "ordinatori di rappresentazioni", "modelli di comportamenti innati" e anche "fattori di organizzazione" che esistono a priori.¹¹ Osservando i propri sogni Jung comprese che le immagini e le idee che affioravano non erano quelle personali, ma provenivano da un "fondo arcaico", in cui le figure derivavano da culti, religioni e mitologie antichi, appartenenti a tutti i popoli. Jung distingue nettamente gli archetipi dalle immagini archetipiche. I primi, sono modelli di comportamento che coordinano processi psichici inconsci e come tali sono inconoscibili. Le immagini

A destra: Sir Edward John Poynter. Orpheus and Eurydice. Olio su tela, 1862. Collezione privata



archetipiche consistono, invece, nelle rappresentazioni mitiche effettive quali si presentano nei sogni, nelle fantasie, nei deliri o, in forma più strutturata, nelle storie esemplari che costituiscono il patrimonio mitologico dell'umanità. La mitologia, come riflesso vivo del processo di formazione del mondo, è il "rivestimento primordiale" degli archetipi nel loro divenire simboli. Poiché le loro forme fondamentali sono comuni a tutti i popoli e tempi e a tutti gli uomini, non dovremmo meravigliarci che i loro modi di manifestazione presentino paralleli spesso sbalorditivi.

La questione degli archetipi introduce alla visione junghiana di inconscio collettivo che ha dato vita alla divergenza con Freud. Nell'inconscio personale, a cui si limita Freud infatti, non ci sono archetipi, poiché i suoi contenuti derivano esclusivamente dalla storia personale dell'individuo mentre al contrario i contenuti dell'inconscio collettivo provengono dalla storia della vita dell'universo ed esistono a priori, precedono la storia del singolo e fanno riferimento ad una visione cosmica dell'Universo.

La ricerca
archetipica
dell'artista
come ponte
tra analogico-
emotivo e
digitale-
razionale

L'arte è la sola che per esistere ha dovuto sempre tenere insieme il mondo esterno della ragione e quello interno più introspettivo. Secondo il filosofo tedesco Ernst Cassirer¹² non vi è una divisione tra pensiero primitivo, mitico e il moderno pensiero razionale, anzi, tale separazione sarebbe un'illusione della civiltà contemporanea, che ha contribuito al ritorno del pensiero mitico e a favorire l'affermarsi dei miti politici moderni. Primo a cogliere questo inganno-illusione è l'artista, che attraverso il linguaggio archetipico cerca di sintetizzare valori universali e quindi condivisi. Gli archetipi si pongono così come una irrinunciabile opportunità epistemologica e cognitiva per capire, attraverso l'arte, il rapporto con la natura e con la cultura. Lo stesso termine archetipo (derivato dal greco antico *ἀρχέτυπος* col significato di immagine: *tipos* = modello e *arché* = originale), rinvia in effetti alla forma preesistente e primitiva come ad esempio l'idea platonica.

L'artista ricerca sempre il carattere universale, e quindi archetipico. Le origini dell'opera d'arte, non sono da ricercarsi solamente nell'inconscio personale dell'autore, perché in questo caso si tratterebbe di arte "sintomatica" e non "simbolica" ma vanno ricercate in quella sfera della mitologia inconscia le cui immagini primordiali sono date da quelle proprietà comuni all'umanità che l'inconscio collettivo conserva e attiva come possibilità di rappresentazione. Quindi l'opera d'arte ci offre una perfetta immagine che, sottoposta ad analisi, si rivela nel suo valore di simbolo, di possibilità archetipica di immagini primordiali. Esistono categorie dell'attività della fantasia, in certo qual modo idee a priori di cui l'esistenza non è dimostrabile senza l'esperienza. Quindi è solo attraverso l'opera finita che si rivela il modello primitivo dell'immagine primordiale.

"Il qui e ora è un determinato e miracoloso punto di equilibrio instabile tra forza opposte: un e/e agito in una danza spazio temporale che perdura in una stupefacente sequenza di equilibri tanto precari quanto miracolosi..."¹³

"Quando appoggi e sostegni vanno in frantumi, e non ci sentiamo le spalle coperte neanche dalla più vaga promessa di protezione, allora per la prima volta ci è data la possibilità di sperimentare un archetipo che si era tenuto finora nascosto dietro il nonsenso di significato dell'Anima. È l'archetipo del significato, come l'Anima è semplicemente l'archetipo della vita".¹⁴

La creazione di
metafore alla
base degli
spazi
architettonici

Chi è riuscito a tenere insieme in maniera sistemica l'aspetto contestuale ed emotivo con quello razionale ed analitico attraverso una forma espressiva che è insieme arte e architettura è Friedensreich Hundertwasser.

Per Hundertwasser solo l'arte poteva dare un'espressione adeguata all'esperienza della natura in cui l'immagine archetipica è data dalla spirale. Questa immagine è il simbolo della creazione perché incarna la vita e la morte, punto di confine tra materia viva e inanimata.

Hundertwasser pone al centro l'abitante e la sua libertà di creare delle immagini mentali, delle metafore individuali e insieme condivise attraverso la differenziazione e personalizzazione costante dell'edificio a cominciare dalle finestre delle facciate esterne, diverse nella forma e nel colore e nella caratterizzazione degli spazi interni collettivi.

Per far emergere la visione del mondo di ciascun abitante realizza degli ambiti di indeterminazione, non regolamentati, irregolari, in cui cresce la vegetazione spontanea e dove ciascuno è coinvolto e partecipa del proprio spazio.

I neuroni a specchio sono alla base dell'imitazione intesa come empatia come capacità di identificarsi nell'altro dove alla base delle relazioni ci sono le emozioni.

Un esempio virtuoso di come la possibilità di creare immagini mentali o metafore individuali e condivise sia fondamentale per la gestione di spazi condivisi è il quartiere del Trullo⁵ a sud ovest di Roma.



Friedensreich Hundertwasser. Waldspirale, Darmstadt, 1998-2000. Veduta d'insieme (tratta da: <http://hundertwasser.nl/visiting-hundertwasser-waldspirale-darmstadt/>)

L'esperienza
creativa del
quartiere Trullo
a Roma

Il quartiere del Trullo, chiamato originariamente Borgata Costanzo Ciano, è una delle borgate ufficiali romane sorte intorno al 1940 per iniziativa dell'Istituto Fascista Autonomo Case Popolari, con l'obiettivo di alloggiarvi quelle famiglie i cui capi famiglia di lì a poco sarebbero partiti per la seconda guerra mondiale. L'insediamento, realizzato dagli architetti Nicolosi e Nicolini, è stato pensato per garantire agli abitanti, alle donne e ai bambini dei livelli di autosufficienza, grazie alla presenza di orti autogestiti, soprattutto dagli anziani, mentre le corti verdi raccolte sono ancora attrezzate per agevolare i lavori domestici e far giocare i bambini in sicurezza. Oggi come allora, il Trullo ha mantenuto molte delle caratteristiche di autosufficienza e socialità originarie in cui il coinvolgimento delle persone nella manutenzione e nella creazione di piccole attrezzature per rendere più confortevoli gli spazi comuni delle corti fa emergere quel concetto di bellezza archetipico che deriva dalla possibilità di ciascun abitante di esprimere la propria visione del mondo.

"L'uomo adulto che soffre di impotenza creativa indotta, non ha altra possibilità che tornare col ricordo alla propria infanzia e ricominciare dal punto in cui è stato strappato ai sogni che non erano solo sogni bensì il suo reale fondamento, le radici della sua esistenza, senza le quali non potrà mai essere un uomo autentico".¹⁶

A destra: Quartiere Trullo. Immagine della corte del Lotto n.8 con l'arredo e le attrezzature leggere realizzate dagli abitanti del quartiere Lotto 8, Roma, 2013. (Foto di Rosetta Angelini)



note

- (1) Cfr. Morin, Edgar. *Il Metodo: La Natura della natura*. Milano: Raffaele Cortina Editore, 2001, 200.
- (2) Fa riferimento al concetto di complementarità relativa alla proprietà stereospecifica delle proteine di cui parla Jacques Monod in "il caso e la necessità" (Milano: Mondadori, 2001) e di complementarità insita negli atomi che sono sia particelle che onde, sostenuta da Werner Heisenberg.
- (3) Saggio, Antonino. *Introduzione alla Rivoluzione Informatica in Architettura*. Roma: Carocci, 2007, 96.
- (4) Cfr. De Sanctis Ricciardone, Giovanna. *Incosci Cosmici*, 8.
- (5) Henry Corbin è un filosofo ed una figura poliedrica dell'orientalismo francese. Temi come quello della conoscenza e del racconto visionario, del mondo immaginale e dell'immaginazione creativa, intesi come facoltà teofaniche, del corpo spirituale e della terra celeste, dell'Angeologia e del dramma che si svolge nel cielo, sono creazioni intellettuali il cui sviluppo non ha equivalenti nella tradizione filosofica occidentale.
- (6) Kant, Immanuel. *Critica del Giudizio*. Bari: Laterza, 1970, 215.
- (7) Jung, Carl Gustav. *Tipi psicologici*. Torino: Boringhieri Editore, 1969, 484.
- (8) Jung, *Tipi psicologici*, 486.
- (9) Jacobi, Jolande, "Il Simbolo", *Rivista di Psicologia analitica* 4 (1971): 261, <http://www.youblisher.com/p/938950-1971-4/>.
- (10) Cfr. De Sanctis Ricciardone, Giovanna. *Incosci Cosmici*, 8.
- (11) Carl Gustav Jung, *La psicologia dell'inconscio* (Roma: Astrolabio, 1947), 54.
- (12) Cassirer, Ernst. *Filosofia delle forme simboliche*, vol.1. Firenze: La Nuova Italia, 1961, 49.
- (13) Cfr. De Sanctis Ricciardone, Giovanna. *Incosci Cosmici*, 8.
- (14) Jung, Carl Gustav. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54). Vol. IX/1.(Torino: Bollati Boringhieri, Opere, 1980, 30-31.
- (15) Il quartiere del Trullo prende il nome da un sepolcro romano a pianta circolare lungo la riva del Tevere dalla caratteristica forma a tumulo, simile ai trulli pugliesi.
- (16) Rand. Harry. *Hundertwasser*. Colonia: Taschen, 2012, 39.

selezione bibliografica

Capra, Fritjof. *La scienza della vita*. Milano: BUR Saggi, 2012.

Fileni, Franco. *Analogico e digitale*. Roma: Edizione Goliardiche, 1999.

Jacobi, Jakob. *Il Simbolo*. Zurigo: Bollati Boringhieri, 2004.

Jung, Carl Gustav. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54). Vol. IX/1. (Torino: Bollati Boringhieri, Opere, 1980, 30-31).

Jung, Carl Gustav. *Tipi psicologici*. Torino: Boringhieri Editore, 1969, 484.

Morin, Edgar. *Il Metodo: La Natura della natura*. Milano: Raffaele Cortina Editore, 2001.

Rand, Harry. *Hundertwasser*. Colonia: Taschen, 2012.

Saggio, Antonino. *Introduzione alla Rivoluzione Informatica in Architettura*. Roma: Carocci, 2007.

SFIDA ALLA GRAVITÀ

Il cammino tra Terra e Cielo, tra Scienza e Arte

di Marta Montori e Andrea Valeriani

"Fin dal principio, da quando l'uomo è uscito dalla grotta, egli capisce che la prima forza cosmica è quella che lo schiaccia a terra, la gravità. L'altra, invece, è una misteriosa forza propulsiva che consente di volare in alto, di muoversi verso il cielo. [...] Non a caso, uno dei miti per eccellenza è quello del volo di Icaro, l'incessante, disperato tentativo di rompere la condanna terribile della gravità, che lo rende preda della terra fino alla morte."

Giovanna De Sanctis Ricciardone, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura, Roma 10 febbraio 2015

La condanna
della gravità:
il rapporto
dell'uomo con
il cielo

"Gatsby credeva nella luce verde, il futuro orgiastico che anno per anno indietreggiava davanti a noi. C'è sfuggito allora, ma non importa: domani andremo più in fretta... allungheremo di più le braccia..."¹

Il grande Jay Gatsby era solito fissare ogni sera dalla sua reggia il panorama. Egli sedeva a guardare desideroso e malinconico quella luce verde del faro che si trovava sull'altra sponda. Era diventata un'ossessione, fonte di turbamento e di sofferente passione. Tutta la propria esistenza e ogni sua azione erano state rivolte sempre verso l'opposizione al mondo e al passato, per raggiungere quella luce verde, in un senso di sfida che lo portò poi ad un tragico epilogo, lo stesso senso di sfida comune a tanti uomini e donne nel corso della storia, reali o immaginari.

Il meccanismo evolutivo parte da tali presupposti, trascinato di volta in volta da spirito rivoluzionario e da conservazione, da radicamento al mondo terreno e da fuga verso l'immateriale. La costante del percorso conoscitivo dell'uomo è la perenne ricerca di comprensione del non-noto, dell'ultraterreno, dello spirituale.²

Il tema offre innumerevoli spunti di riflessione. Le grandi cattedrali gotiche, ad esempio, sono caratterizzate da una persistente rappresentazione metaforica del divino attraverso determinati colori, forme e materiali.

L'aspirazione all'avvicinamento ai limiti dello scibile umano si è concretizzata in costruzioni ardite, supportate da finalità di compiacimento religioso così come di sperimentazione ingegneristica.

Ciò che si vuole sottolineare è il rapporto intimo che l'uomo instaura tra la propria condizione primigenia, radicata alla Terra, e la persistente aspirazione verso il Cielo. Non a caso, le volte delle Cattedrali trecentesche sono trapuntate di cieli stellati, imitazione paradigmatica dello spazio cosmico.

A sinistra: La luce verde del faro, fotogramma dal film The Great Gatsby, 2013, regia di Baz Luhrmann, direttore della fotografia Simon Duggan

Nel Gotico il peso della struttura non viene più assorbito dalle pareti, ma viene distribuito su pilastri localizzati all'interno dell'edificio e nel suo perimetro, coadiuvati da strutture secondarie come contraforti e archi rampanti.

È lo studio attento dei fenomeni fisici, quindi, che ha portato alla luce scoperte che hanno sconvolto le menti e riformulato i codici di lettura della condizione umana, primo fra tutti la gravità.

Del resto, l'approccio stesso alla disciplina architettonica è fatto di interazione e di compromesso tra rigore scientifico e spirito visionario.

Le scoperte
scientifiche:
Inesorabilmente
Ulisse

L'esplorazione e la volontà di conoscere sono i pilastri fondamentali delle civiltà, senza limiti temporali o geografici. Di fronte a noi si manifestano molteplici fenomeni che riusciamo a percepire attraverso i sensi e gli strumenti a noi conosciuti. Nel momento in cui ci accorgiamo della loro presenza sentiamo la necessità di comprenderli, classificarli e dare loro una definizione. Questo rapporto con l'empirico stimola ogni volta l'ideazione di un nuovo modello scientifico e matematico, per dare una rappresentazione razionale di qualcosa che non si conosce, in modo da poter fare previsioni e analisi.³

Quello che ha sempre suscitato interesse è la definizione della nostra collocazione nell'universo.

Come poter definire la nostra posizione nello spazio incommensurabile?

Come chiarisce Carlo Rovelli, "la scienza prima di essere esperimenti, misura, matematica, deduzioni rigorose, è soprattutto visioni".⁴ E gli uomini che hanno gettato le basi della cultura europea sono stati dei grandi visionari.

Per primo Anassimandro, che alla classica immagine "uomo sotto e terra sopra" ha sostituito quella in cui il cielo è ovunque intorno alla Terra; poi si definisce la sfericità della Terra e dei cieli intorno ad essa, forse grazie a Parmenide o Pitagora, con argomentazioni convincenti anche di Aristotele; fino ad arrivare a Copernico, con la grande rivoluzione scientifica che tutti conosciamo. Oggi sappiamo che il Cosmo è immenso, curvo e costellato da galassie come la nostra.

Tutte queste enormi scoperte hanno condizionato le menti e ristabilito i codici di lettura dell'universo ogni volta. Anche il Sapere deriva dall'osservazione dei fenomeni, per cui cambiando i sistemi di lettura cambia anch'esso. Filosofia, arte, musica e poesia sono sempre state influenzate dalle grandi scoperte scientifiche e dal cambiamento della cognizione della condizione umana.

Tale condizione è vissuta come una condanna quando si considera che l'uomo è costretto sulla Terra, attratto dalle forze gravitazionali, e non ha possibilità di rifuggerne, per approdare in una nuova realtà, e quindi osservare, capire e conoscere altro. La grande rivoluzione scientifica moderna rompe questo paradigma. Siamo agli inizi del XX Secolo e si insinua una nuova idea nelle coscienze.

Nel 1915 Albert Einstein enuncia la Teoria della Relatività Generale. Egli intuisce che il campo gravitazionale non è diffuso nello spazio, come teorizzava Isaac Newton,⁵ ma è lo spazio stesso. Per di più è un'entità che si incurva dove c'è più presenza di materia e, scoperta acuta, insieme a lui si curva anche il tempo, per questo relativo.

A destra: Cupola del Duomo di Siena, XIII-XIV sec. (tratta da: <http://www.operaduomo.siena.it/index.htm>)



A questa scoperta se ne aggiunge un'altra altrettanto fondamentale, la Teoria dei quanti. Agli inizi del Novecento il fisico tedesco Max Planck e ancora Albert Einstein elaborano una teoria secondo la quale l'energia del campo elettrico sia distribuita in quanti, particelle di luce che oggi chiamiamo fotoni e che rendono la distribuzione dell'energia della luce nello spazio discontinua.⁶

Queste due magnifiche intuizioni hanno urtato violentemente contro tutti i saperi e aperto un mondo nuovo di possibilità, soprattutto per l'arte e l'architettura.

L'assioma "lo spazio non è fermo, ma è in continua espansione" e quello secondo cui "lo spazio non è separabile ed ha infinite dimensioni" crea un punto di rottura con tutto quanto si era definito fino a quel momento.

Nuove visioni dello spazio architettonico

Le ricerche artistiche iniziano ad esplorare la nuova formulazione dello spazio, rompono con la tradizione dell'arte prospettica e introducono nella rappresentazione linee, superfici e volumi che modificano e scompungono le figure.

Il Cubismo è il movimento figurativo che si fa promotore della trasformazione del linguaggio plastico⁷, che, oltre alle tre classiche dimensioni, ne esplora una quarta: il tempo.

Il programma funzionale comprende: tridimensionalità antiprospectica, dissonanze anticlassiche e scomposizione quadridimensionale. Tale movimento non può non influenzare anche l'architettura.⁸

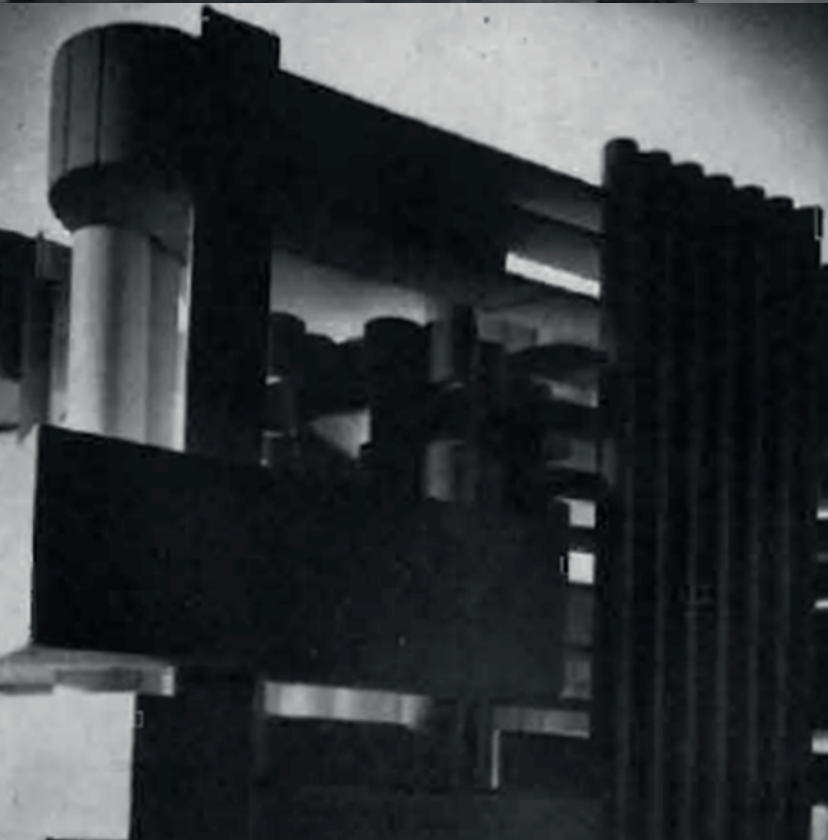
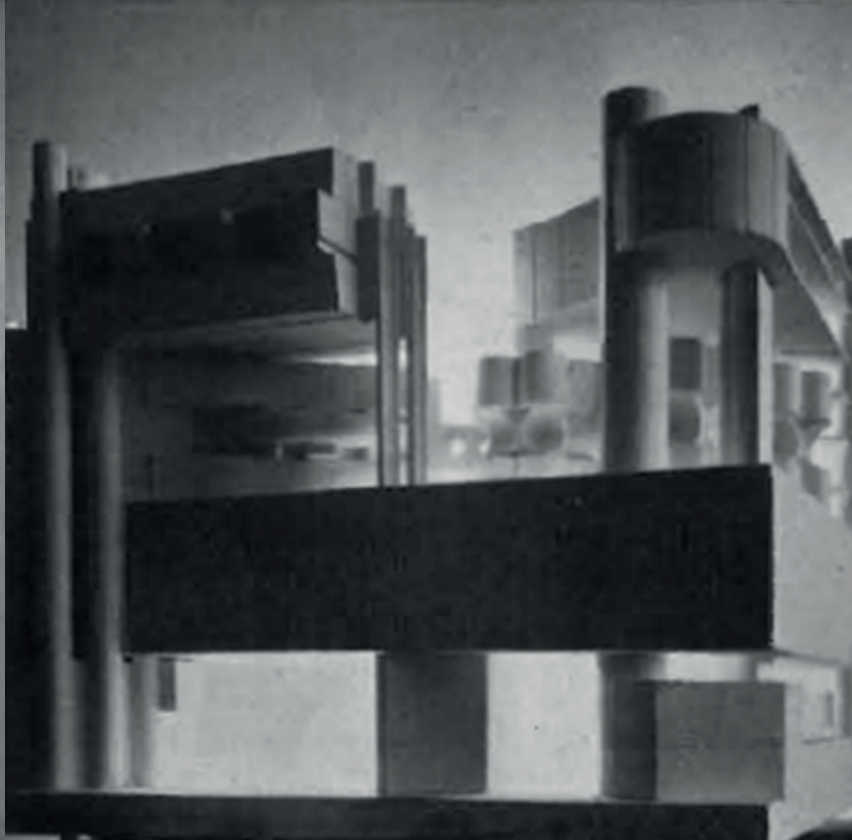
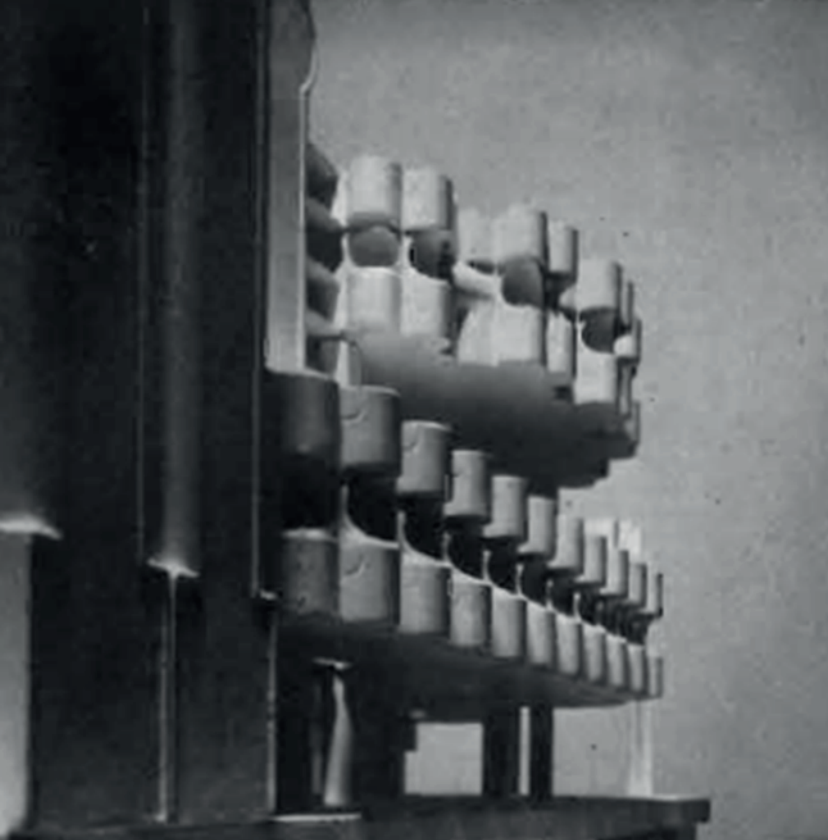
Le conseguenze della ridefinizione del Sapere si sono protratte fino alla fine del Novecento ed oltre. Infatti, nel 2005 viene pubblicato "Architettura e Disgiunzione", una raccolta di saggi scritti da Bernard Tschumi prodotti tra gli anni '70 e '90.

Nella Parte Terza, formata da saggi scritti tra il 1984 e il 1991 intitolata Disgiunzione egli scrive: "Va ricordato che inizialmente le scienze riguardavano la sostanza, i principi fondamentali: la geologia, la fisiologia, la fisica, lo studio della forza di gravità. L'architettura era decisamente parte di questo tipo di interesse, essendo votata a principi di solidità, stabilità, struttura e organizzazione gerarchica. Nel XX secolo questi capisaldi teorici hanno iniziato a sgretolarsi con la teoria della relatività, la teoria dei quanti, il principio di incertezza: lo sconvolgimento che ne è derivato, come è noto, non ha investito solamente la fisica, ma anche la filosofia, le scienze sociali e l'economia. Come può dunque l'architettura mantenere una certa solidità o un qualche grado di certezza? [...] Non ci sono più certezze, né continuità. Sentiamo affermare che l'energia, così come la materia è una struttura discontinua di punti: il punto, il quanto. Domanda: può il punto costituire l'unica certezza?".⁹

Lo spazio e il tempo: le sperimentazioni romane di Maurizio Sacripanti

Un architetto che ha fatto dello spazio e del tempo le due colonne portanti della sua ricerca progettuale è Maurizio Sacripanti. Egli considera l'edificio in perenne variabilità, riflettendo in questo modo sulla mutevolezza dell'uomo e delle attività che organizza. I due protagonisti sono lo spazio e il tempo: il primo in quanto percezione di moto, ulteriore materiale che conforma il progetto; il secondo in quanto movimento, simbolo del dinamismo e del riscatto della società.

A destra: Maurizio Sacripanti, Progetto di concorso per il palazzo per uffici della Camera dei Deputati, 1967, vedute del plastico (tratto da: Tafuri, Manfredo. Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana. Roma: Edizioni Universitarie Italiane, 1968, 118- 123)



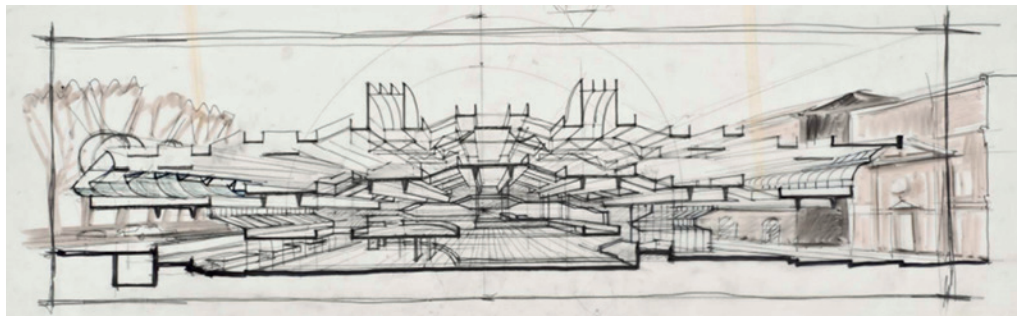
Nel 1967, Sacripanti partecipa al concorso indetto per realizzare il Palazzo per Uffici della Camera dei Deputati a Roma. Il lotto costituisce un vuoto urbano particolare, costeggiato su di un lato dal blocco del Palazzo di Montecitorio, sede del Parlamento Italiano, progettato da Ernesto Basile.

L'architetto, insieme ai suoi collaboratori (gli ingegneri Fabrizio Frigerio, Giovanni Pellegrineschi, Giulio Peruccini), propone un progetto ambizioso: articolato secondo un "fascio di vettori" che definisce una composizione "dinamica, funzionale e meccanica". Il tema dello spazio viene indagato attraverso una frammentazione degli elementi, non viene presentato un involucro chiuso in se stesso, ma ogni funzione viene esplicitata e parzializzata: funzioni distinte collegate e modificate dai percorsi. Non è una rottura con il passato, ma una reinterpretazione in chiave moderna dei temi tutti romani di aggregazione, connessione e tessitura. L'elemento innovatore consiste nel movimento meccanizzato sia dei libri sia delle automobili nelle torri del parcheggio sia degli ascensori. Lo spazio si muove e il movimento cinematico è scandito dal tempo: "Da questo istante le componenti energetiche coincidevano con un'espressione aggressiva, erano concrezioni dello spazio, salde, cromatiche, dense e intrinsecamente tridimensionali. Ma questo appunto, anche, è Roma".¹⁰

Davanti ai volumi dei garage sono collocati i tre corpi distaccati per gli studi dei deputati, differenziati dalla fiancata del Parlamento: sono tre ponti sospesi indipendenti tra loro, la cui matrice comune è la curva declinata nelle tre accezioni di spirale, ellissi e cerchio.

Lo stesso fa per il progetto del Museo della Scienza in Via Giulia a Roma, dove vi era un vuoto urbano causato dalle demolizioni per il piano regolatore del 1931. L'architetto propone un progetto visionario come quello citato precedentemente, che consiste in un grande volume discontinuo composto da una enorme piastra sorretta da un insieme di travi perimetrali, in cui all'interno si apre una cavità immensa intercettata da percorsi in altezza in direzione perpendicolare rispetto al fiume Tevere.

L'esplorazione dello spazio si fa di nuovo oggetto dello studio di Sacripanti, qui modellato attraverso piastre ospitanti spazi espositivi, poste a diverse altezze a riempimento del vuoto, indipendenti tra loro e modificabili. La luce, che anch'essa è chiamata a disegnare lo spazio, filtra dall'alto e attraverso lucer-



*Maurizio Sacripanti. Progetto per un museo della Scienza in Via Giulia a Roma, 1982-1983, veduta prospettica.
(Fonte: Fondo Maurizio Sacripanti, Accademia di San Luca, Roma)*

naï curvilinei aggettanti sul lungotevere. In entrambe le ricerche progettuali, l'assioma sopra citato del grande scienziato Albert Einstein è reso progetto di architettura, dando modo all'architetto Sacripanti di esplorare le possibilità dello spazio infinito, variabile e dinamico.

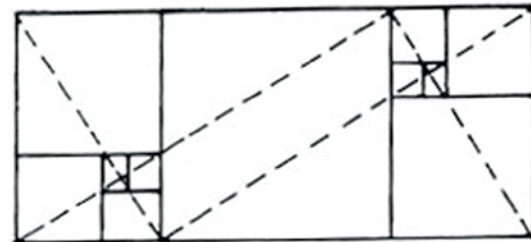
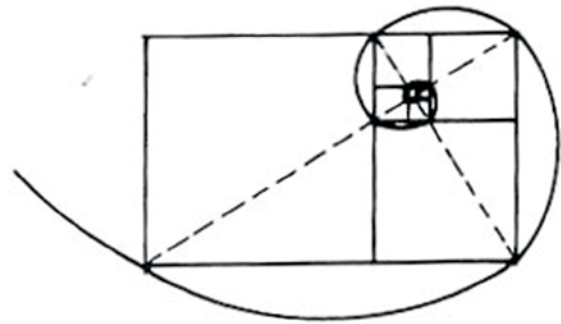
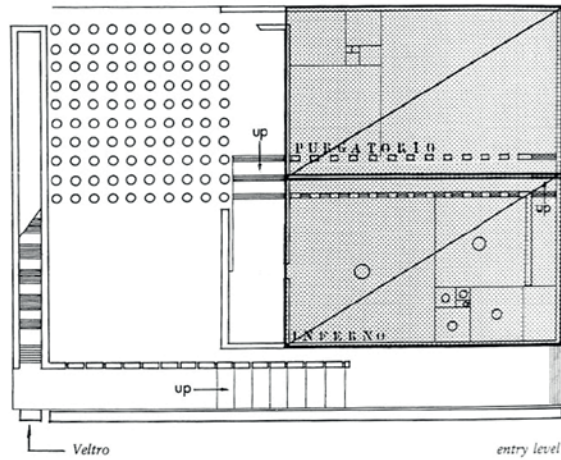
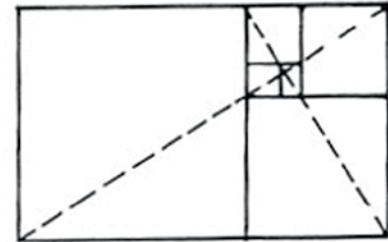
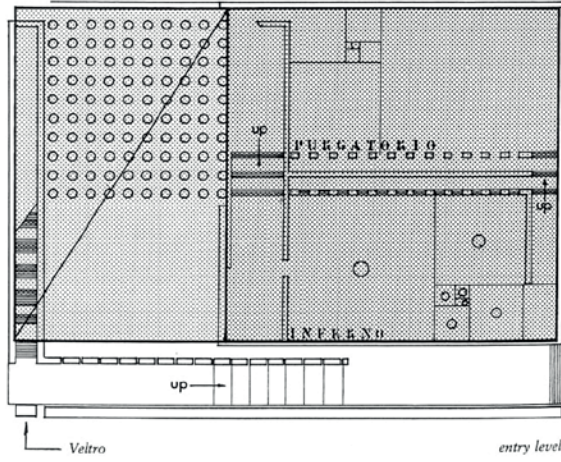
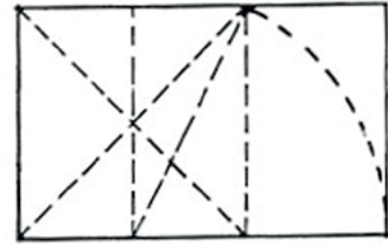
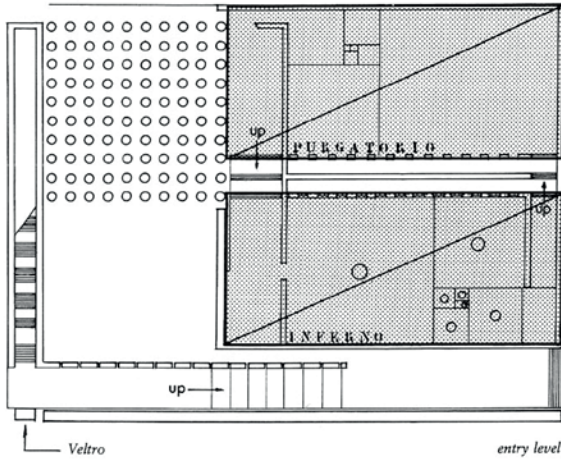
il viaggio dalla
terra al cielo
nel Danteum
di Terragni

La Roma mussoliniana era una Roma pervasa di retorica e di banale monumentalismo di regime. Il Duce, sulla falsariga di una pallida imitazione dell'Imperatore Ottaviano Augusto (63 a.C.- 14 d.C.), che, secondo lo storico Svetonio si vantò di aver trovato una città di mattoni e di aver lasciato una città di marmo, tentò per vent'anni di cambiare il volto della città tramite il ben noto "piccone risanatore", che in molti casi si rivelò, purtroppo, efficiente. Nella Roma di cartapesta che Benito Mussolini andava ricostruendo qua e là tuttavia, vi era anche spazio per opere di grande pregio, pensate da validi architetti ancora oggi giustamente celebrati.

Una di queste era il Danteum (1938) di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, edificio che doveva essere inaugurato anch'esso come il quartiere EUR-42 in concomitanza dell'Esposizione Universale di Roma del 1942 ma che, per via di prioritarie "spese di guerra" non vide mai la luce.



*Inserimento foto-realistico del Danteum nel contesto di via dei Fori Imperiali al giorno d'oggi.
(courtesy of: Flavio Mangione/Luca Ribichini; © CESAR)*



Innegabilmente, come verrà spiegato più avanti, si trattava di un progetto carico di grande significato e di altissimo valore architettonico. Tuttavia il rammarico per la Capitale di non aver mai visto edificata una simile opera non può che essere controbilanciato dal sollievo per l'occasione perduta.

Oggettivamente, il sito dove era previsto che venisse collocato era da brividi: un edificio anni '30 nel cuore della Roma Antica, tra la medievale Torre dei Conti (XIII Secolo) e la classica Basilica di Massenzio (IV Secolo), affacciato direttamente sulla via delle grandi parate di regime, Via dell'Impero (oggi Via dei Fori Imperiali).

Rimane comunque un progetto profondamente delicato, in cui Terragni mette in scena con il linguaggio architettonico il capolavoro di Dante Alighieri: la Divina Commedia.

Come ammette lo stesso Terragni, la pianta del Danteum è derivata dalla scomposizione di un rettangolo aureo di base: "un rettangolo particolare che improntasse per felice rapporto delle sue dimensioni la intera costruzione del Monumento".¹¹

A partire da questa figura geometrica rigorosa ed essenziale, egli sviluppa un racconto architettonico in cui la celebrazione di Dante (da un lato) e dell'Impero (dall'altro) si fondono in un simbolismo che non è mai retorico né fine a se stesso, in un percorso che accompagna il visitatore dagli Inferi al Cielo. In primo luogo vi è un poderoso muro, composto da cento blocchi (come la Commedia di Dante, articolata in tre Cantiche da trentatré Canti ciascuno - il simbolismo legato al tre, numero perfetto, la Trinità, era molto forte nella letteratura medievale-, più un primo Canto di introduzione). Tale muraglione è già un primo filtro tra la città e il monumento: serve a preparare il visitatore al viaggio che sta per compiere, un viaggio intimo e non semplicemente visivo o tattile.

Attraversato questo passaggio si arriva in un ampio cortile che conduce direttamente al cuore della narrazione: tre grandi sale dedicate, nell'ordine, all'Inferno, al Purgatorio e al Paradiso, in un crescendo di esperienza e di esplorazione che rappresenta allegoricamente il cammino umano verso il raggiungimento dell'equilibrio spirituale e verso la gloria eterna, quest'ultima formalizzata attraverso una quarta sala, quella dell'Impero, di cui si scriverà più avanti.

Prima ancora di entrare nell'Inferno, però, vi è una sala ipostila, caratterizzata dalla presenza in linea di cento alte colonne, le quali definiscono uno spazio in cui il senso dell'orientamento viene meno, un luogo di smarrimento e di perdizione ("...mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita ...", Dante Alighieri, La Divina Commedia, Inferno, Canto I).

La scomposizione della pianta attraverso il rettangolo aureo¹² di cui si è accennato all'inizio della trattazione (e che è pure alla base della planimetria della vicina Basilica di Massenzio) definisce anche la Sala dell'Inferno. In questo spazio il peso della gravità è rappresentato in maniera poderosa: l'ambiente è ripartito in sette parti (come le sette sezioni dell'Inferno dantesco), ognuna con una colonna centrale che sorregge un'opprimente porzione di soffitto. La luce è volutamente scarsa, lasciata penetrare da piccole lacerazioni tra le porzioni stesse del solaio: "Questo soffitto fratturato e il pavimento pure scomposto in riquadri digradanti, la scarsa luce che filtra attraverso le fenditure dei blocchi di copertura

A sinistra: Pianta del Danteum con evidenziati i rettangoli aurei e con schemi della sezione aurea (disegni di M.C. Ghyka).
(tratto da: Etlin Richard A. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Londra: The MIT Press, 1991, 558-560)

daranno quella sensazione di catastrofe, di pena e di inutile aspirazione verso il sole e la luce che tante volte ritroviamo negli accorati discorsi dei peccatori interrogati da Dante".¹³

L'organizzazione ripresa dalla scomposizione del rettangolo aureo in sette parti è, nella sala successiva, il Purgatorio, identica a quella dell'Inferno. Stavolta però scompaiono le colonne monolitiche, l'animo del viaggiatore diventa più lieve e speranzoso, la pianta è libera e la copertura comincia a rendere conto dell'obiettivo finale. L'ambiente è inondato di una luce "costruita" che passa attraverso i sette rettangoli trasparenti in cui è ripartito il solaio. Da qui la narrazione si fa sempre più avvincente e concitata, probabilmente perché Terragni capisce che il raggiungimento della meta è vicino, e intende perciò creare pathos e spunti di riflessione nel lettore.

Attraverso una stretta scala di nove gradini (tre gruppi di tre alzate, ancora una volta il richiamo alla Trinità), l'uomo, affaticato da tutto il percorso già fatto e sorpreso dal passaggio così angusto e volutamente difficoltoso, raggiunge finalmente la Sala del Paradiso. Si tratta dell'apoteosi di questo viaggio dell'uomo verso la conoscenza; un'emblematica rappresentazione della spiritualità che l'architetto lombardo ottiene attraverso l'utilizzo di trentatré colonne di cristallo, poste su un pavimento quasi sospeso e frammentato (che è poi la copertura della "selva oscura" del livello di accesso), sopra le quali è posta un'orditura di travi, anch'esse vetrate, che lascia passare la luce del sole in ogni punto. In questo ambiente, la smaterializzazione iniziata timidamente nelle sale precedenti è compiuta: ormai non ci troviamo più in una dimensione terrena ma abbiamo raggiunto quella dimensione celeste di perfetto equilibrio spirituale a cui ambivamo fin dall'inizio del nostro viaggio. La gravità non è più un fardello: il visitatore si sente più puro e coscienzioso, immerso in un luogo casto e leggero. Ma c'è spazio ancora per un ultimo ambiente, che rimanda apparentemente alla retorica fascista ma che in effetti ha un significato più fine: la Sala dell'Impero. In realtà più che una sala come quelle precedenti è piuttosto un ampio corridoio scandito da colonne, sulla cui parete di fondo avrebbe dovuto essere collocata un'aquila imperiale. Come ammette lo stesso Terragni nella sua relazione di progetto (incompiuta): "*L'Impero Universale*



Vista esterna del Danteum dalla Torre dei Conti (Archivio Giuseppe Terragni).
(tratto da: Thomas L. Schumacher, Giuseppe Terragni 1904-1943. Milano: Electa, 1992, p. 201)

e Romano quale fu intravisto e preconizzato da Dante è lo scopo ultimo e l'unico rimedio per salvare dal disordine e dalla corruzione l'umanità e la Chiesa",¹⁴ la Sala dell'Impero dunque rappresenta la celebrazione di quell'organismo di controllo universale che è il Nuovo Impero Romano, dipendente da Dio, come quello ecclesiastico, e che definisce l'unico collante capace di tenere unita e in equilibrio la società contemporanea. Il porre queste due sale vicine e comunicanti fa intuire la convinzione del nostro che i due poteri debbano essere uniti collaboranti, per il supremo obiettivo dell'ordine generale.

Ciò che si ripresenta costantemente in tutto il racconto architettonico del Danteum è l'intenzione di Terragni di rappresentare il fine ultimo della vita umana, che, come nella Divina Commedia, è il raggiungimento della conoscenza e il superamento dei propri limiti ("*fatti non foste a viver come bruti/ma per seguir virtute e canoscenza*" - Ulisse; Inferno, Canto XXVI). Sfidando le convenzioni e i vincoli che ci opprimono, il mezzo diviene la costante ricerca di raggiungimento di quella luce verde del faro che tanto più desideriamo, tanto più ci appare lontana, ma che ci rende sempre consapevoli che è proprio il senso della sfida ai nostri limiti a permetterci di evolvere e di andare oltre.

note

- (1) Fitzgerald, Francis Scott. *Il grande Gatsby*. Milano: Mondadori, 2002, 191.
- (2) Attitudini simili sono riscontrabili in culture e popoli anche molto distanti tra loro, sia temporalmente sia spazialmente. Si pensi ai Maya meso-americani, profondi osservatori delle dinamiche dei corpi celesti e delle costellazioni: il rapporto tra cielo e terra era onnipresente nella loro cultura ed era simboleggiato da un serpente a sonagli, metafora dell'armonia dei contrari cosmici che muove l'intero universo.
- (3) La connessione con il mondo empirico è all'origine della matematica, la quale è emersa, infatti, proprio dal desiderio di organizzare la percezione dei fenomeni, non altrimenti motivati se non dall'esistenza stessa dell'intelligenza umana e della questione del perché essa ci sia; in Paolo Maria Mariano, "Dell'arte di descrivere il mondo." *Prometeo* 130: (2015), 106- 113.
- (4) Rovelli, Carlo. *Sette brevi Lezioni di Fisica*. Milano: Adelphi, 2014, 31.
- (5) Secondo la Legge di Gravitazione Universale "ogni punto materiale attrae ogni altro singolo punto di materiale con una forza che punta lungo la linea di intersezione di entrambi i punti" (in Sir Isaac Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, 1687).
- (6) Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, 23- 30.
- (7) "Trovano concreta rispondenza in architettura sei movimenti astratto figurativi: il cubismo con i suoi derivati, purismo e neoplasticismo; il costruttivismo cui si collega l'esperienza suprematista; l'espressionismo, dilatabile fino a comprendere il pensiero teosofico di Rudolf Steiner; e il futurismo, benché i suoi riflessi architettonici restino allo stadio intenzionale.", in Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi, 2004, 12.
- (8) Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, 13- 14.
- (9) Tschumi, Bernard. *Architettura e Disgiunzione*. Bologna: Pendragon, 2005, 172.
- (10) Sacripanti, Maurizio. "Due progetti di Maurizio Sacripanti per Roma e per Padova." *Domus* 458, 1968, 60.
- (11) Terragni, Giuseppe, Relazione sul *Danteum*, manoscritto del 1938 cit. in Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum* (Roma: Officina Edizioni, 1983), 135.
- (12) Il rettangolo aureo è un rettangolo le cui proporzioni sono basate sulla proporzione aurea. Di conseguenza il rapporto fra il lato maggiore e quello minore, $a : b$, è identico a quello fra il lato minore e il segmento ottenuto sottraendo quest'ultimo dal lato maggiore $b : a-b$ (ciò significa che entrambi i rapporti devono essere $\phi \approx 1,618$).
- (13) Terragni in Schumacher, *Terragni e il Danteum*, 143.
- (14) Terragni in Schumacher, *Terragni e il Danteum*, 139.

selezione bibliografica

Baglione Chiara, e Susani Elisabetta (a cura di). *Pietro Lingeri 1894-1968*. Milano: Mondadori, 2004.

Ciucci Giorgio, e Pasquarelli Silvio. "La ragione teorica del Danteum." *Casabella* 522, 1986.

Etlin, Richard A. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Londra: The MIT Press, 1991.

Mariano, Paolo Maria. "Dell'arte di descrivere il mondo." *Prometeo* 130, 2015.

Rovelli, Carlo. *Sette brevi Lezioni di Fisica*. Milano: Adelphi, 2014.

Sacripanti, Maurizio. "Due progetti di Maurizio Sacripanti per Roma e per Padova." *Domus* 458, 1968.

Saggio, Antonino. *Giuseppe Terragni. Vita e opere*. Roma, Bari: Laterza, 1995.

Saggio, Antonino. *Architettura e Modernità. Dal Bauhaus alla Rivoluzione Informatica*. Roma: Carocci, 2010.

Schumacher, Thomas L. *Terragni e il Danteum*. Roma: Officina Edizioni, 1983.

Schumacher, Thomas L. *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Milano: Electa, 1992.

Tafari, Manfredo. *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*. Roma: Edizioni Universitarie Italiane, 1968.

Von Simson, Otto. *La cattedrale Gotica. Il concetto medievale di ordine*. Bologna: Il Mulino, 2008.

Zevi, Bruno. *Giuseppe Terragni*. Bologna: Zanichelli, 1980.

Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi, 2004.

COSMO | **MATERIA** | CULTURA

Silenzi materici
Luigi Franciosini

Il visibile e l'invisibile. Una duplice istanza per la forma architettonica
Giovanni R. Cellini, Teodora M. M. Piccinno

Vuoto e materia. Il senso primo dello spazio
Alessandro Brunelli, Livio Carriero





SILENZI MATERICI

di Luigi Franciosini

Trascrizione della conferenza del 03 /03/2015

Quella percorsa non è stata una carriera accademica lineare.

Anzi direi che la mia storia di docente è stata piuttosto disordinata, singolare, zig-zagante: soprattutto fortunata.

A ben pensare, in tutti questi anni, ho svolto con passione (e anche con molta fatica) alcuni passaggi che indentificano l'ordinario percorso dell'insegnamento universitario: ho conseguito il titolo di dottore di ricerca in composizione architettonica; ho svolto un'importante esperienza d'insegnamento all'estero (dovuta anche all'interessamento del mio amico e collega Antonino Saggio che sempre mi ha sostenuto); ed infine mi sono impegnato per molti anni, senza soluzione di continuità, dalla laurea in poi, a svolgere attività di supporto alla didattica all'interno dell'area della composizione e progettazione architettonica.

Tra queste ha avuto particolare importanza il corso di Caratteri Tipologici e Morfologici dell'Architettura, insegnamento teorico a contratto svolto, intorno agli anni 90, nella allora giovane Facoltà di Architettura di Roma³. Un insegnamento che riscosse molto interesse da parte degli gli studenti, nel quale si tentava di sperimentare un metodo di studio dell'architettura indirizzato all'analisi della forma, al riconoscimento dei principi primi che ordinano la configurazione spaziale. Non possiamo prendere conoscenza del fenomeno creativo indipendentemente dalla forma, dallo studio del suo principio, dall'individuazione del suo ordine.

Indagavamo attraverso la scomposizione degli elementi costituenti il tutto (ridiscendendo gli stadi della complessità), attraversando linguaggi e forme espressive, fino a raggiungere uno stadio irriducibile della forma, in cui la configurazione assumeva una struttura elementare, ideo-grammatica, intellegibile, fondamentalmente astratta. Ri- discendere la soglia della complessità fino ad incontrare la natura remota della forma, stabile, in cui riconoscere, integrati l'un l'altro in un tutt'uno resistente, segno e significato: un'unità chiara ed illuminata dalla ragione, tanto da indicarne una origine ideale: il suo appartenere ad una categoria assoluta.

Un approccio metodologico rivolto ad interrogare la natura dei fenomeni architettonici, a scoprire la natura originaria ed essenziale delle forme e dei principi costituenti: dalla complessità del fenomeno verso l'essenzialità archetipica degli elementi di base: tanto elementari quanto essenziali e fondativi del pensiero costruttivo dell'architettura.

A sinistra: Necropoli di Norchia, Viterbo, Lazio, V. sec. a.c. (Foto di Luigi Franciosini)

Ridiscendere gli strati di conoscenza (forzando quelli più resistenti) fino a raggiungere la soglia da dove è possibile cogliere (in un sol colpo d'occhio), l'incontro tra forma e significato, tra rappresentazione ed uso; identificare quello stadio in cui le cose trovarono la loro prima nominazione e necessità d'essere.

"...E in questo percorso di progressivo azzeramento della figurazione si compie una distruzione purificatrice, una riduzione e contenimento dell'espressività fine a stessa."

(P. Mondrian)

Il disegno era utilizzato come l'unico strumento adeguato dell'analisi: si preferiva un disegno veloce, ordinato, a mano, su carta da schizzi, in bianco e nero, ponendo un foglio di carta trasparente (magari utilizzando una carta da schizzi gialla proveniente dagli Stati Uniti) sul modello a cercare differenze ed opposizioni, a togliere più che a mettere: uno strumento del pensiero e della logica, che interroga la forma, che divide per riunire, che cerca corrispondenze, analogie, che promuove ordine e riconoscibilità della forma.

Da quel lavoro se ne deducevano diagrammi astratti, elementari ma gravidi di senso, ognuno dei quali espressione di una componente: tanto apparentemente autonomi quanto indispensabili tasselli per ricostituire le logiche del tutto, le sintassi aggregative, la grammatica della forma architettonica.

Fu quella un'importante esperienza. Da quel lavoro scaturirono interessanti progetti di laurea e vere amicizie. Quel momento lo ricordo con grande intensità: lo ritengo un momento cruciale della mia formazione di docente.

Ho dedicato tutte le mie energie e la mia passione al lavoro d'architetto. Un'attività che si è costruita (crescendo di qualità) man mano, divenendo sempre più solida a partire da piccole occasioni: piccole opportunità, scampate agli interessi del grande mercato professionale.

Ho partecipato a molti concorsi di progettazione (decisivi per la nostra carriera di architetti), alcuni dei quali ho vinto, sebbene, malauguratamente, i più importanti sono rimasti insabbiati tra le procedure amministrative. Un paese, il nostro, che ha permesso, irresponsabilmente, che si disperdessero nel nulla tante energie: intere generazioni ne sono state coinvolte.

Partendo da queste piccole occasioni ho costruito, passo passo, la mia identità di progettista costruttore, sempre condivisa, con l'esperienza dell'insegnamento dell'architettura.

Ho cercato di trasferire nella scuola, ai miei studenti, quanto di più naturale si era andato maturando in me: una sintesi tra pensiero e pratica del fare. Certamente l'attività di sperimentazione applicata alla realtà concreta, al progetto in contesti reali, assume un significato particolare rispetto a quello eroico che riconosciamo a quelle straordinarie avventure affrontate dalle avanguardie. Moti del pensiero schierati oltre il limite del buon senso (oltre la guardia per l'appunto), a tentare, per tutti noi, costi quel che costi, d'immaginare un nuovo ed inesplorato destino:

"Il capriccio individuale, l'anarchia intellettuale che tendono a regolare il mondo in cui viviamo isolano l'artista dai suoi simili e lo condannano ad apparire agli occhi del pubblico come un mostro: un mostro"

di originalità, inventore della propria lingua, del proprio vocabolario, e dell'intero sistema che regge la propria arte..."

(Igor Stravinskij)

Ma quando si progetta per costruire prendendo voce per la collettività, il nostro compito si addentra lungo un percorso gravido di rischi: si è responsabili d'un dialogo con la comunità che sta intorno a noi e che ci osserva, riconoscendo, nelle nostre abilità, nel nostro professare un mestiere, il ruolo responsabile dell'artefice che attraverso la forma spegne i conflitti.

Questo mandato, guidato al bene comune, etico, sembra oggi essere venuto meno: la cultura contemporanea sopraffatta dalla spettacolarizzazione dell'immagine è condizionata dalla tendenza a dar forma ad un straordinario scenario effimero, che ha proclamato il superfluo e il sovrabbondante a modello dei nostri comportamenti.

Questa condizione ci ha spinto verso una sperimentazione progettuale stretta in un esercizio formalistico pulsionale, autoreferenziale. Uno smarrimento, che a fronte di una crisi culturale e sociale così profonda, insegue da un lato edonistici ed irrefrenabili bisogni d'affermazione individuale e dall'altro dilettantistici esercizi di sociologismo partecipativo. È in questo contesto che si colloca mio interesse verso la natura remota delle forme, verso la terra, l'archeologia, la storia, l'abitare i luoghi e il progetto d'architettura

Un'attenzione sensibile all'ascolto dell'eco del tempo (che nelle forme della materia si solidifica in senso), che prefigura e vede.

Un indelebile binomio del processo creativo dell'architetto operante, che si situa in un campo di interazioni disciplinari ampio, non rigidamente compartimentato.

Memoria e
paesaggio

Ho letto il vostro documento: ne emerge un aspetto centrale, il senso dell'identità del luogo. Che cosa è l'identità di un luogo? Proverò a raccontarvelo dal mio personale punto di vista.

Attraversando un territorio e scorgendone il paesaggio, questo si presenterà come un insieme di fattori geografici ed antropici. Ne emergerà un'atmosfera (un modo d'essere di un determinato ambiente). Una struttura composita prodotta dall'incontro tra caratteri naturali (geologici, morfologici ecc.) e trasformazioni antropiche (sociali e culturali) che man mano, lungo il tempo, si sono sedimentate sul suolo adattandolo alle proprie strategie, restituendo un insieme (materiale e immateriale) di difficile lettura.

Questo processo di interazioni tra componenti naturali e artificiali (sedimentate e percepite nel paesaggio visibile), fissa una fisionomia, un carattere distintivo del luogo.

La fisionomia di un territorio, è quindi la qualità che rende specifico un paesaggio rendendolo unico ed identificabile.

La fisionomia non è una rappresentazione soggettiva, ma è un insieme di caratteristiche reali che definiscono concretamente un luogo stabilendone qualitativamente l'aspetto fisico, materico, l'atmosfera, l'ambiente antropico. Per definirne la sua sostanza bisogna localizzare, delimitare, significare qualitativamente e riprodurre, rappresentare.

Tuttavia, il luogo per essere compreso, ri-conosciuto, sentito, esso pretende una capacità d'interpretazione che implica anche un coinvolgimento emotivo da parte del fruitore: parlare di un luogo e della sua identità coinvolge non solo aspetti materiali ma anche (e soprattutto) quelli legati alla memoria individuale e collettiva.

Vi parlerò di memoria e paesaggio e del ruolo che la essa svolge per riscattare l'identità dei luoghi. La realtà, quella che sentiamo fisicamente determinata intorno a noi, non è l'esclusivo prodotto materiale dell'incontro tra le cose (forme, qualità materiche, colori ecc.), ma collabora alla sua identità, al suo racconto, una sostanza immateriale, aerea, che soffia tra le cose animandole: la memoria.

Per restituire il valore aereo del racconto dei luoghi (quel soffio a cui prima mi riferivo) farò riferimento ai siti di sepoltura che, a mio avviso, detengono il primato per aiutarci a capire il rapporto che lega il luogo (la sua fisionomia) alla memoria, aiutandoci a cogliere l'essenza dell'identità.

Mi sono interessato dei luoghi di sepoltura: di un atto, quello della deposizione del corpo esanime sulla e dentro la terra, descritto dagli antropologi come un momento originale in cui l'uomo elevò il suo pensiero dal visibile all'invisibile, dal transitorio all'eterno; un punto di riferimento temporale che fissa la nascita del comportamento rituale dell'uomo e la sua necessità di un linguaggio per rappresentare, attraverso la materia trasformata in architettura, la durata del tempo impressa a marcare lo spazio.

Quando si affronta lo studio dell'architettura funeraria (in modo particolare di quella antica), in prima istanza sembra che il suo carattere, la sua identità, sia desunto dalle forme della natura; come se natura ed architettura fossero, l'una con l'altra, strette in un'unica ed indistinguibile unità: nelle distese dei deserti le sepolture sono cumulo di sabbia; nel folto del bosco sono cippo; sui ripidi versanti rocciosi sono antro e caverna ecc.

Riconsegnate alla terra, scavate nella profondità della roccia, esposte sotto il cielo, le spoglie mortali necessitano di un dispositivo architettonico riconoscibile, che appare nel paesaggio come marcatore territoriale, come un segnacolo parlante, distinto e riconoscibile dal contesto.

Esso desume la propria spazialità dal modello vitale della casa, descritta nel linguaggio incorruttibile ed astratto del simbolo.

Prevale l'azione del pensiero, l'artificio che tutto ordina.

Ma, come dicevamo, il racconto del tempo, la memoria per l'appunto, non è fissata esclusivamente alla sostanza materiale delle cose: non esiste un racconto, un paesaggio materiale in assenza di una visione mentale legata all'esperienza sensibile che scaturisce dall'integrazione e dalla complicità tra la dimensione reale che ci circonda e quella immateriale e psichica del ricordo, delle consonanze, delle affinità e della durata. È proprio la presenza volatile della memoria che contribuisce e rende riconoscibile e concreto il luogo.

Il nostro sguardo, così, ri-abitando emotivamente e culturalmente le ragioni dell'apparire delle cose, investe e completa la realtà di vissuto: la metamorfosi si compie e tutto si rinnova in una sorprendente epifania.

A destra: Dettaglio di una tomba a facciata, (Foto di Luigi Franciosini)



"...quello che vediamo come fosse fuori di noi non è altro che la rappresentazione mentale di ciò che sperimentiamo all'interno..."

(R. Magritte)

Per approfondire l'argomento commenterò un brano scelto che pone in evidenza il rapporto tra tempo memoria e durata. Successivamente vi mostrerò alcuni Memoriali di Guerra costruiti tra gli anni '50 e '60 del novecento in Italia e Croazia.

Memoria e durata sono due entità immateriali indissolubilmente legate l'una all'altra. Mi chiedo, dunque: quanto riflettiamo sull'importanza e l'impegno necessario perché le cose rimangano vive?

Che cos'è la durata quindi? E che rapporto ha con il passare del tempo?

La durata descrive un rapporto continuativo e quotidiano tra noi e quello che ci circonda: non è una sensazione che ci coglie di sorpresa meravigliandoci; piuttosto prende forma nell'esperienza quotidiana, nella dimensione affettiva che definisce lo spazio della "familiarità".

Tahar Ben Jelloun, poeta e scrittore marocchino, nel suo romanzo *A occhi bassi*, uno sguardo contemporaneo sul tema dell'emigrazione e dello sradicamento da una cultura arcaica e religiosa, è fermo nell'esprimere la necessità di memoria per affermare l'identità originaria di un popolo.

Per il suo romanzo crea un personaggio narrante, un venditore di vento, in grado di ricucire la storia di una comunità sconvolta dall'evento tragico del terremoto, che tutta la città ha distrutto e con lei la memoria stessa.

"... altri vendevano vento. Seduti dietro un tavolino inventavano dei ricordi per quelli che non ne avevano o che li avevano dimenticati.

Non avevano molti clienti. I ricordi non erano merce rara in quel paese, ma bisogna dire che ad Agadir questo piccolo commercio della memoria era stato abbastanza fiorente. Dopo il terremoto certi sopravvissuti avevano perso la memoria, altri avevano cercato di verificare i loro ricordi, e poi ci furono quelli che non avevano vissuto quella notte terribile e che, in visita ad Agadir, si facevano raccontare quell'avvenimento tragico, con tutti i particolari che quei venditori di vento che si presentavano come degli illuminati che i muri cadendo avevano risparmiato..."

(Tahar Ben Jelloun , *A occhi bassi*)

Il personaggio del venditore di vento ha un ruolo di grande rilevanza simbolica: la sua voce si situa nell'antico solco della tradizione orale della narrazione. Purché sia ristabilita continuità del ricordo, riducendo gli effetti della lacerazione prodotta dalla calamità, è chiamato a inventare, a ricostruire mentalmente la realtà colmando gli spazi vuoti della memoria.

Le cose stanno là inermi e mute. Siamo noi che le interrogiamo; siamo noi a richieder risposte, siamo noi (con la nostra capacità creativa stimolata dall'eco del tempo) a ricostruire tutto.

Al tempo bisogna andargli incontro, mettersi in cammino, cercarlo con pazienza, riconoscerlo, frammento dopo frammento, così da dare contorno resistente a ciò che per sua natura è destinato a dissolversi.

"... chi non ha mai provato la durata non ha vissuto."

(P. Handke)

Storia di una
immagine:
la necropoli
sud del
cimitero di
Marzabotto

Vi mostrerò questo paesaggio antico che, in mancanza di una esperienza diretta con il luogo, risulterà di difficile interpretazione: un grande ciottolo di fiume, un cippo funerario, affiora dal terreno in solitudine sul fondo di un prato contornato da boschi di querce, di fronte alle rovine di un'antica porta di città risalente al V secolo a.C.

Quelle rovine appartengono alla città etrusca di Marzabotto, Kainua.

Un'immagine che restituisce solo parzialmente il valore, la profondità di senso del suo apparire.

Sotto quell'immagine c'è una storia che richiede una narrazione: un tempo quel luogo fu una necropoli, un'area cosparsa di cippi sepolcrali, attraversato da una strada che conduceva alla città.

L'antica città di Marzabotto, Kainua, fu fondata su un'ansa di un largo pianoro intorno al quale, lungo il versante Sud-Est, oggi come allora, scorre il Reno, un fiume che, con andamento torrentizio, scende impetuoso dalle cime dell'Appennino Tosco-Emiliano fino a raggiungere la costa e il mare Adriatico.

Dall'alveo tormentato del fiume, disseminato di ciottoli levigati dall'impeto delle acque precipiti, furono scelti (dalla comunità) i massi più imponenti che, in ossequio al fiume, furono ri-utilizzati come segnacoli funerari per marcare le tombe delle famiglie aristocratiche egemoni.

Così, quel ciottolo, trasformato in cippo, benché estraniato dal contesto del fiume, portava ancora con sé l'intero fiume, rappresentandone tutta la sua forza e tutto il suo valore rituale.

Portava il fiume ricondotto alla sua essenza, ad incontrare e significare il luogo di sepoltura. Portava il fiume e il paesaggio retrostante ad incontrare la città.

La natura, attraverso la forma del ciottolo, è stata ricondotta attraverso il linguaggio dell'astrazione, a simbolo, prodotto di un processo creativo.

Tutto fu re-inventato.

L'occhio che vede ha bisogno di ripercorrere le stagioni del tempo per ridare soffio al racconto.

Oggi, a seguito degli scavi realizzati a partire dalla metà del XIX sec. (che dissacrarono l'origine tellurica del luogo sepolcrale), la necropoli di Marzabotto è diventato un rumoroso susseguirsi di oggetti svelati dall'oscurità, immersi nella luce.

Il paesaggio non esiste mai a priori dobbiamo sempre cercarlo, inventarlo: la sua capacità evocativa e lirica dipende dalla nostra disponibilità di abitare il proprio sguardo, di attivare quella forma di completamento, di metamorfosi della realtà, capace di trasformare il visibile in storia e destino.

“Le cose esistono perché noi le vediamo, e la sensibilità così come la forma della nostra visione dipendono dalle arti che ci hanno influenzato... Senza dubbio a Londra c'è la nebbia da secoli. È molto probabile, ma nessuno la notava per cui non ne sapevamo nulla. Non esisteva fino a che l'arte non l'ha inventata.”

(Oscar Wilde)

Memoriali

Farò riferimento ai luoghi di sepoltura che come già detto detengono, nella storia dell'uomo, il primato di santuari della memoria e del paesaggio.

Così, come abbiamo visto, il paesaggio è piuttosto definibile come una visione mentale legata all'esperienza sensibile dell'individuo, che scaturisce dall'integrazione e dalla complicità tra la dimensione reale delle cose che ci circondano (la natura, la città, la campagna ecc.) e quella immateriale e psichica del ricordo, delle consonanze, delle affinità, delle durate.

Un territorio, questo, dalle insondabili atmosfere che legano l'individuo, con le sue capacità di astrarre dal sensibile il senso del tempo e del vissuto, alla terra, al luogo.

In questo senso il paesaggio, in assenza dell'uomo che lo interroga, è sempre indeterminato, inconsapevole, né bello né brutto, luogo senza confini.

L'anima, la psiche, il soffio, il vento che abita il corpo e fa fiorire il mondo, rappresenta la meta, lo strumento attraverso il quale il paese perviene al paesaggio, luogo parlante, identitario e poetico.

Ma quando l'immagine del mondo e dei suoi paesaggi non è più il riflesso del tempo e delle idee, dei miti e degli investimenti ideali, né rinvia alla molteplicità di significati che si agitano sotto la sua superficie, allora tutto si fa buio, fermo, fisso.

Nel nostro tempo il sapere aumenta, ma non rischiarà il paesaggio: la metafisica del mondo si è dissolta, lo sguardo si posa e si compiace edonisticamente sull'orlo del presente.

È difficile ma decisivo per il nostro percorso, per la nostra educazione di artefici responsabili e presenti, risalire alle ragioni che determinano il carattere e le qualità espressive delle forme che ci circondano.

Da dove scaturisce la forza espressiva di un'opera architettonica; quel risuonare di senso, quell'eco che irrompe trascinandoci nel molteplice e complesso intreccio di rimandi, di associazioni di corrispondenze?

Qual è il senso che permea il Memoriale per gli ebrei assassinati in Europa realizzato a Berlino da Peter Eisenman nel 2005?

Perché quella forma ci racconta di una identità? Attraverso quali associazioni, quell'opera rivela le sue aspirazioni a divenire simbolo, a incarnare un sentimento collettivo, a farsi monumento? Quali sono i caratteri distintivi, le qualità formali tanto forti da richiamare la nostra attenzione e spingerci a cercar

A destra: Necropoli di Marzabotto, Bologna, Emilia Romagna, V se. ac. (Foto di Luigi Franciosini)



corrispondenze? Per ottenere una risposta a queste domande dovremo interrogarci sulla natura della sua forma.

Chi avrà di voi visitato la città di Gerusalemme, avrà visitato il Cimitero Ebraico sorto sul Monte degli Ulivi sullo sfondo delle mura dell'antica città.

Chi avrà vissuto quell'esperienza potrà, alla luce di quanto sto mostrando, stabilire delle analogie con il monumento berlinese; potrà associarne l'immagine e stabilirne rimandi simbolici e tipologici.

Due immagini a confronto:
il monumento all'Olocausto di Berlino e il cimitero degli Ulivi a Berlino

L'antico cimitero di Gerusalemme è fondato sulla dura roccia e le tombe, lì, sono tutte uguali: la tipologia a cassone è quella che prevale.

È difficile scavare un suolo roccioso così le salme sono inumate sopra-terra, all'interno di casse costruite con lastre di pietra calcarea; quel sepolcro costituisce l'unità base che genera il fitto reticolo che si propaga sui versanti del monte.

Così gremito di tombe, che il cimitero pare essere generato dal suolo stesso: *"un'eruzione tellurica che ha dato vita a sarcofagi, cassoni lapidei, candidi come la roccia calcarea di cui il monte stesso è fatto, che si susseguono in file ordinate, disegnando un piano accidentato, ora più alto, ora più basso, occupando vaste terrazze tutti orientati verso la valle a guardare Gerusalemme."* (C. Casadei)

Una struttura composita che punteggia il suolo, che si muove cassone dopo cassone, restituendo la modellazione orografica del sito.

Un affollamento che si descrive attraverso la ripetizione ossessiva di un blocco di pietra bianco.

La causa di quella forma è nella natura rocciosa del suolo e nella condivisione di una fede.

La densità è parte sostanziale di quella manifestazione formale.

La forza è nell'incorruttibile identità culturale: il dar seguito ad una tradizione di lunga durata.

Il vento dell'oriente arriva a Berlino e la comunità ebraica tutta si ritrova in quella forma, in quegli spazi.

La nuova opera gode di un valore aggiunto trovando le proprie radici nella profondità del tempo, in una rifondazione. Tutti i paesaggi, ed in modo particolare quelli che per loro natura sono destinati a narrare, sono costruiti dentro la storia.

Il progetto di Peter Eisenman per il memoriale all'Olocausto a Berlino ripercorre la sua figuratività nel richiamare l'immagine del cimitero del Monte degli Ulivi di Gerusalemme.

È un progetto che nella sua essenzialità riconduce all'origine, ad un luogo e ad un paesaggio culturale.

"Un paesaggio è cultura prima che natura: esso è costruito dall'immaginazione che proietta su foreste, acqua, pietre, ecc. le proprie mitologie, aspirazioni, desideri e forme del ricordo."

(S. Schama)

A destra: P. Eisenman, memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa, Berlino (foto di Ralf Schulze)



Il cimitero
memoriale
delle Fosse
Ardeatine
(1949)

Era chiaro quindi, quale fosse la strategia culturale alla base di quella creazione: riconoscere la capacità rituale del paesaggio identificandola come custode della memoria di intere generazioni.

La rappresaglia, ordinata dal comando nazista per vendicare i soldati tedeschi morti nell'attentato di via Rasella a Roma durante i giorni dell'occupazione, causerà l'eccidio di 335 italiani.

L'esecuzione avrà luogo il 24 marzo 1944 alle Fosse Ardeatine, una cava di pozzolana aperta a pochi chilometri dalla città lungo l'antica via Ardeatina.

Il contesto

Quel paesaggio che s'estende intorno alla consolare oggi è sensibilmente trasformato d'allora.

Non più quella dimensione di disabitato fuori porta (l'agro romano arroventato e scarno), seminato da rocche, rovine vigne e cave; ma quella di una periferia urbana, che pochi decenni dopo l'evento, avrebbe fissato l'immagine e il carattere del nuovo quartiere.

Era un paesaggio agricolo, ma di quelli poveri, disteso a mezzogiorno fino a raggiungere l'orizzonte ceruleo dei monti Albani e, a ponente, congiunto al cielo dall'abbagliante solarità della costa Tirrenica.

Nel 1945 si bandisce il concorso per la realizzazione del Mausoleo. Il progetto verrà vinto da un gruppo di giovani architetti rappresentato da Giuseppe Perugini e Mario Fiorentino e dagli scultori Basaldella e Coccia.

Dopo lunghe incertezze nel 1947 si inaugura il Memoriale dei Caduti alle Fosse Ardeatine, paradigmatica e solenne architettura dominata dal senso della commemorazione e del ricordo.

Uno spazio che resiste malgrado tutto

Nel frattempo, a più di sessanta anni di distanza, la città si è trasformata, trasfigurando l'immagine del luogo.

L'antica cava di pozzolana, ormai ritualizzata in Memoriale, è compresa come giardino concluso nel quartiere Ardeatino.

Una moltitudine di edifici si sono fatti largo tra le vestigia dei cunicoli catacombali e dei pascoli consegnandoci un altro paesaggio addomesticato, urbanizzato.

In questo nuovo contesto, fatto di strade, marciapiedi, pali d'illuminazione, androni, balconi, verande, e mille finestre, il Complesso Monumentale si fa materia e forma inalterabile, immagine architettonica significativa, archetipica.

Un marcatore territoriale progettato per la durata, per la memoria.

Quello che si vede

Lungo la via consolare il memoriale è preannunciato dall'improvvisa comparsa di un alto muro in opera poligonale di pietra sperone, un tufo duro: una cinta muraria, pesantemente poggiata al suolo,

A destra: Cimitero memoriale delle Fosse Ardeatine, Marcello Piacentini, Roma, 1949, (foto di Luigi Franciosini)



arcaica e protettiva, tanto da sottrarre il luogo dal contesto urbano.

Grandi esemplari di pini, cipressi, e palme dalle chiome rigogliose, svettano dalle sommità della cinta muraria, lasciando permeare un'immagine placata: un'atmosfera radicata nella consuetudine del paesaggio della tradizione del giardino storico romano.

Solo l'apparire di un groviglio bronzeo di fibre contorte e nervose, amorse, (la grande cancellata disegnata da Mirko Basaldella) preannuncia drammaticamente l'accesso al Memoriale.

Superato il varco, dominato dal gruppo scultoreo di Francesco Coccia, si accede al grande piazzale: uno spazio vuoto, sgombro tanto da costringerti a rallentare fino a sostare, disorientato. Da qui, ha inizio una sequenza di eventi: una successione di tappe segnate dall'intenzione di ripercorrere nuovamente i luoghi sui quali indelebili rimangono visibili i segni dell'avvenuto.

Il percorso in galleria nell'intricato labirinto di diverticoli riconduce verso il luogo del ritrovamento delle salme ricomposto nel suo stato originario, inalterato, autentico.

Un bagliore di luce proviene dall'alto, flebile, attraversando, ora come allora, le voragini aperte dall'esplosioni delle mine per sotterrare tutto.

Poi nuovamente all'aperto per incontrare il sepolcreto. La grande tomba collettiva ricavata in un vaso intagliato sull'antico banco tufaceo. Una camera ipogea, descrizione archetipica della fossa tombale, chiusa da un grande pietra, un monolite appena accostato sull'orlo del baratro. Dentro, ordinate in ranghi le spoglie dei 335 martiri.

Tra buca e lastra, tra scavo e copertura uno spiraglio di luce, un bagliore, saturo di roteanti pulviscoli luminescenti, irrompe geometrico nella penombra della camera orientando il percorso.

Poi di nuovo fuori, accecati dalla luce.

Non rimane altro che dirigersi verso l'ombra dei grandi pini nel giardino lassù in alto, sulla sommità del pianoro. In un piccolo edificio destinato a museo, sono raccolti gli ultimi resti e i documenti antichi.

Il cimitero
memoriale
di Rab (1953)

Una lunga filiforme lingua di terra, uno scoglio sul mare cristallino, goccia di roccia bianca emergente di fronte alla Dalmazia romana sul golfo del Quarnaro in Adriatico. Una costa frastagliatissima a tratti alta e scoscesa battuta dal soffio impetuoso della bora che scende dal massiccio carsico del Velebit o Alpi Bebie.

Niente a che vedere con l'immagine conosciuta dell'Adriatico italiano che ad Ovest a poche miglia di distanza delimita il bacino marino: non spiagge di sabbia ma solo scogliere e strette insenature spesso irraggiungibili in una dimensione aspra, brulla di terra inabitata, inospitale. Solo sporadici ciuffi di salvia selvatica, unica specie vegetale a non temere la salsedine che il vento trasporta, punteggiano il suolo. A testimoniare la presenza dell'uomo e del suo lavoro, lunghi allineamenti di muri a secco si stagliano netti, geometrici lungo le ripide pendici di calcare che disegnano nervosamente il paesaggio costiero. Ma basta superare questa naturale barriera di colline calcaree (la spina dorsale dell'isola), per inoltrarsi lungo il fondo valle protetto dai venti e generoso d'acqua sorgiva in un paesaggio verde, dove

A destra: Cimitero memoriale nell'isola di Rab, 1953, (foto di Luigi Franciosini)



la macchia mediterranea profumatissima si alterna a fitti boschi di lecci e pini marittimi. Uno sfondo tranquillo, calmo, antico sul quale si stagliano geometriche le tessiture di olivi, di cereali, di alberi da frutto e gli orti.

Lungo questa valle nella zona mediana dell'isola c'è un villaggio agricolo, Kampor, e nei pressi, nascosto tra una fitta vegetazione, c'è il Cimitero Memoriale costruito nel 1953 a ricordo delle vittime del campo d'internamento fascista istituito tra 1942 e il 1943, su progetto dell'architetto sloveno Edvard Ravnikar, (1907-1993) allievo di Joze Plečnik.

Poco prima di giungere al villaggio si incontra una strada di campagna: un'indicazione turistica segnala la presenza del monumento, materia indistinguibile nel paesaggio.

A prima vista è uno dei tanti tratturi che si inoltrano nel fitto della vegetazione: ultimi segni di quell'intensa rete di itinerari quotidiani, percorsi da una comunità di pastori e contadini ormai andata. Si avvanza in un tipico paesaggio rurale: orti, vigne, residui di recinzioni, muri a secco di pietra d'Istria, piccoli annessi agricoli e capanni. Il paesaggio è racchiuso, calmo, in quiete. Solo il bagliore rilucente verso Nord Ovest e la brezza del vento caldo testimoniano la prossimità al mare.

Il fatto

La vallata di Kampor fu requisita dalle autorità militari italiane durante l'occupazione del 1942 a scopo di instaurare un campo di concentramento ed ospitò complessivamente tra i 10.000 e 15.000 internati civili sloveni, croati ed ebrei provenienti dai territori occupati. Il numero complessivo di vittime non è accertato, ma si stima che nell'inverno 1942-43 intorno a 1.500 persone persero la vita a causa della denutrizione, del freddo, delle epidemie e dei maltrattamenti.

Ad oggi non restano tracce delle fragili strutture della detenzione. I segni della memoria non sono più visibili: è dato solo avvertire il risuonare tragico dell'evento impattare con l'atmosfera pacata e silenzioso del luogo.

Quello che si vede

Il cimitero si presenta come luogo recinto: un basso muro di pietre costruito a secco, non più alto di un metro e mezzo, si distende lungo la direttrice maggiore del fondo valle a contenere una folta e ombrosa vegetazione di pini marittimi e cipressi addensati intorno a steli lapidee svettanti dagli allineamenti murari.

Basso e permeabile, appena adeguato a limitare senza peraltro isolare dall'infinità del paesaggio l'ordine geometrico interno intravedibile: una tessitura regolare di sepolture stesa a terra.

Masselli lapidei sagomati a formare pietre tombali (dalle quali vaporosamente si avvengono foglie bronzee a ricordare il nome del defunto), si allineano giacenti, tutti uguali come fossero parti emergenti di una costolatura di gigante affiorante dal terreno tra i tronchi degli alberi e gli arbusti di mirto, oleandro e rosmarino.

L'ingresso al cimitero è solenne: un cancello di bronzo, un po' rete, un po' groviglio spinoso ferroso, percolante ossido verderame sulle lastre di pavimentazione, consente il varco.

Una stanza a cielo aperto, un poco rialzata dai campi di sepoltura, apre l'osservazione dall'alto in modo tale da vedere tutto.

Attraversando sottili e rigorose geometrie di collimazione passanti tra steli e cippi funerari, tra il biancheggiare delle lapidi, si intravede in fondo il muro di contermine e il paesaggio verso il mare che scorre.

Laggiù, un poco in disparte, protetta da un grande arcosolio di pietra si scorge, tra il folto della vegetazione, una spazialità ombrosa, quasi una caverna. Il percorso di avvicinamento lungo il vialetto si fa solenne, lento, severo, silenzioso.

Una volta là sotto, tra il biancore delle grandi lastre di pietra montate a secco, appare, inatteso e drammatico, un grande mosaico policromo in tessere di vetro narrante l'atrocità della guerra.

Due cippi lapidei, come degli altari, assegnano ritualità al luogo rallentando così il nostro procedere tanto da determinare la sosta.

Sul lato opposto emerge dal parterre un tumulo contenente la fossa comune e da un podio s'innalza la stele commemorativa.

Frammenti, resti, rovine: una città dei morti raccontata come un grande poetico reperto archeologico.

Il cimitero
memoriale al
Passo della
Futa. (1969)

La Futa è un passo. Un valico appenninico posto a quota 903 s.l.m, tra la Toscana e l'Emilia Romagna, nel mezzo dello stivale, sull'antico tracciato della via Flaminia minor dell'Impero Romano. A poca distanza da lì oggi scorre sordo ed invisibile il nastro autostradale dell'Al, l'autostrada Bologna-Firenze, che si arrampica lungo la dorsale appenninica: luoghi questi contrassegnati da drammatiche memorie di guerra

Il fatto

È proprio in questo territorio che si organizzò la Linea Gotica, una linea difensiva costruita dai militari Tedeschi nel 1944 nell'ultimo conflitto mondiale. Linea di resistenza contro l'avanzata delle truppe anglo-americane che fu teatro di battaglie cruente tra campi minati, trincee e bunker difensivi. La costruzione della linea fu affidata al comando tedesco che mobilitò circa 50.000 operai italiani per mettere in atto un articolato sistema di sbarramento tanto esteso da dividere in due, da Est ad Ovest, dal Tirreno all'Adriatico, l'Italia.

La mattina del 27 settembre 1944 il tempo si fermò e, tra il fango e il freddo, iniziò una delle più feroci e sanguinose battaglie che impegnerà le truppe anglo-americane nella conquista della vetta strategica e contesa.

È stato calcolato che la Germania perse in questo evento circa 75.000 uomini tra morti e feriti e gli Alleati circa 65.000.

Alla ritirata da parte delle truppe tedesche in direzione di Bologna, fece seguito uno dei crimini di guerra contro la popolazione civile italiana più crudele tra quelle perpetrate durante l'occupazione nazista: l'eccidio di Monte del Sole, più noto come strage di Marzabotto dove le truppe tedesche tra il 29 settembre e il 5 ottobre nel contesto di una operazione di rastrellamento uccisero 1830 persone tra vecchi, donne e bambini, tutti contadini.

Il contesto

In questo territorio caratterizzato da grandi distese boschive di faggi e castagni ondeggianti tra le

colline, in questo paesaggio solenne e maestoso, indomito e selvaggio, aperto sui vasti e profondi panorami dei versanti Romagnolo e Toscano degli Appennini, terra di contadini e boscaioli, di muri a secco, di capanni e steccati d'assi lignee, fu realizzato il Cimitero Militare Germanico del Passo della Futa, che accoglie circa 31.000 salme di soldati tedeschi, per la maggior parte giovanissimi, caduti negli scontri avvenuti alla fine del settembre del 1944. Progettato dall'architetto Dieter Oesterlein (1911-94), formatosi a Stoccarda e alla Technische Hochschule di Berlino diretta da H. Tessenow sotto la guida H. Poelzig, il cimitero dei caduti germanici fu costruito durante gli anni 1962-65, e inaugurato nel 1969.

Quello che si vede

Sulla sommità della collina, radura sgombra, illuminata e bordata da fitti boschi di faggio e castagno si scopre il sacrario monumentale, il cimitero.

L'ingresso, di poco distante dalla strada statale, è sobrio: uno stretto varco che si apre lungo il muro di recinto, un lungo corridoio, come fosse una trincea dalla quale improvvisa appare la collina, dominante sul paesaggio. Da qui prende avvio con un lento andamento a spirale ascensionale, un lungo muro di pietra costruito a secco di contenimento del terreno, che l'avvolge tutta quella collina, fino alla cima. Gli si affianca uno tratturo, fatto come quelli di montagna, preoccupati più a drenare l'acqua percolante dall'alto, piuttosto che ad offrire un comodo passo. Un percorso di ghiaione sciolto trattenuto da masselli squadrati di pietra, che girone dopo girone, raggiunge la sommità del colle dominato dall'alto sperone lapideo che segna, con accento espressionista, (quello di Taut o di Poelzig) la comparsa della cappella stagliata contro il cielo.

Strano connubio: da una parte quel carattere somnesso, garbato, che deriva dall'osservazione della tradizione contadina, dei muri a secco, dei terrazzamenti, dei tratturi, tutto governato dalla semplicità ed efficienza delle soluzioni tecniche e formali adottate, dal buon senso. Dall'altra il sopravvento del gesto, l'urlo, l'energia della spirale che culmina nel fulmine zig-zagante diretto verso il cielo.

Ma la composizione non stride: le masse lapidee si srotolano lungo il nastro avvolgente della spirale, (quasi una descrizione topografica) che man mano si eleva fino a culminare nell'accento conclusivo, meta simbolica e percettiva della narrazione.

L'andamento a spirale è rotto solo dalle vie rapide di risalita: delle cordone incise sul pendio irrompono assertive nella rotondeggiante geometria, cosicché il rapporto percettivo con la cima accelera spingendoti lassù contro la massa scultorea della cappella.

I campi di sepoltura, serrati in ranghi quadrati, si susseguono ordinati in terrazzamenti: lapidi di granito

A destra: Il cimitero memoriale al Passo della Futa, 1969, (foto di Luigi Franciosini)



tutte uguali, semplicemente poggiate sul terreno, punteggiano il suolo. Una moltitudine di esistenze, disperse nell'incommensurabile dimensione del paesaggio aperto dell'appennino.

Sul suolo, disegnato con cura geometrica, improvvise cavità circolari colme d'acqua appaiono come voragini, tracce evocanti i resti dei campi minati della battaglia.

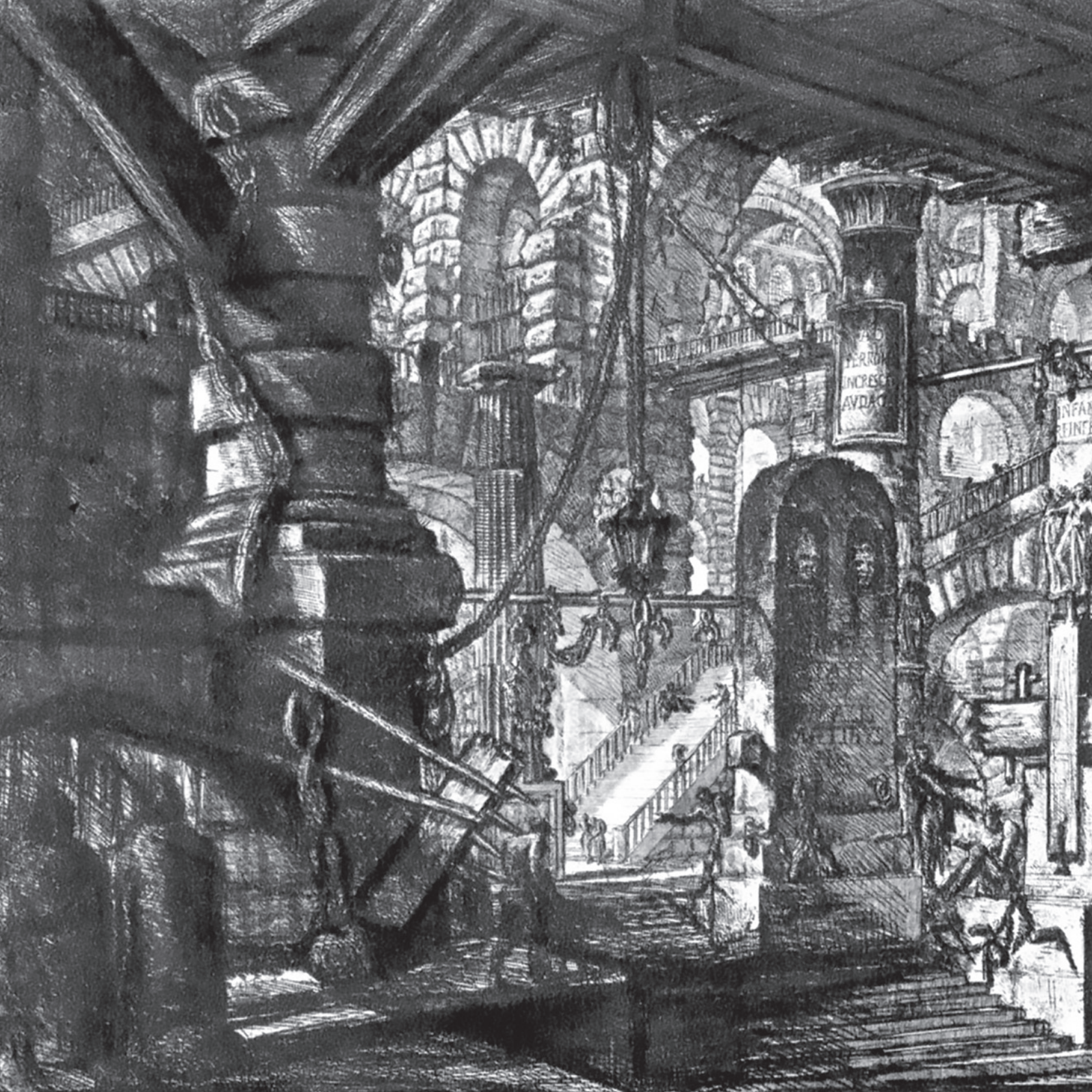
Il percorso, una volta superata l'ultima scalinata, culmina nella corte d'onore e da lì si scopre, ipogea, la cripta (tutta rivestita di ardesia nera), dove lungo le pareti scorrono le insegne dei reparti militari.

Un'immagine di pietra e di scabri getti di calcestruzzo sottolinea l'autenticità e la sobrietà di questa architettura, custodita per la durata nella tradizione epica del paesaggio e della memoria.

(n.b. I testi che accompagnano la descrizione dei tre cimiteri memoriali di guerra delle Fosse Ardeatine, Kampor e Passo della Futa, sono tratti da: Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico. A cura di Luigi Franciosini e Cristina Casadei. Manosu Editore, Roma, 2015)

A destra: Il cimitero memoriale al Passo della Futa.1969, (foto di Luigi Franciosini)







IL VISIBILE E L'INVISIBILE UNA DUPLICE ISTANZA PER LA FORMA ARCHITETTONICA

Il Campo Marzio di Piranesi e l'Accademia della Danza di Moretti

di Giovanni Rocco Cellini e Teodora Maria Matilda Piccinno

"Da una determinata configurazione e da una determinata forma si deve riuscire a ridiscendere ad un nocciolo non del tutto chiaro, non del tutto visibile ma presente; esso è definito come senso primo [...]. Il senso dell'architettura può essere quindi conosciuto e pensato partendo dall'architettura stessa: dalla grammatica presente".

Luigi Franciosini, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura,
Roma 3 marzo 2015

Parlando di forma Luigi Franciosini pone l'attenzione riguardo al disvelamento di una traccia non solo nella sua figuratività manifesta. In questo senso il disvelamento non avviene immediatamente nell'istante della percezione secondo la psicologia della forma, bensì necessita di un processo lento e meditativo, tramite un previo apparato culturale,¹ che ci permette di penetrare e ordinare strutturalmente la comprensione dell'opera. La presenza di significati intrinseci alla forma stessa consente di esprimere il senso primo della realtà, la quale è piena di proiezioni invisibili. Pertanto la consistenza materiale del visibile disvela l'invisibile.

Il visibile e
l'invisibile

Questo pensiero, in linea con gli assunti di Merleau-Ponty vede il visibile tutto inteso del non visibile e in quest'ottica lo spazio è da considerarsi come l'esperienza sensibile, nella realtà contingente, di un processo temporale che sottende contenuti invisibili. Essi non sono una mera lacuna nella maglia del visibile ma costituiscono qualcosa di più.

Dal punto di vista ontologico, il significato da attribuire all'invisibile non è in contraddizione con il visibile: il visibile non costituisce per intero il mondo ma solo una sua apparente rappresentazione. Essa altro non è che la figura, nella quale vi è un sistema di segni senza contenuto.

Il significato e
il significante

Essendo influenzata dalla semiologia, l'architettura si compone di veicoli segnici regolati dal modello binario significante/significato e quindi dalla dialettica opera/messaggio, ovvero figura del visibile/invisibile. Se il segno architettonico costituisce direttamente il significante e quindi l'espressione materiale dell'opera, il significato dipende dal contenuto cognitivo, conoscitivo ed emozionale indotto dallo stesso.

A sinistra: Giovan Battista Piranesi, Le Carceri d'Invenzione, 1745-1750

<p>Forma come figura più contenuto</p>	<p>L'opera di architettura nella sua forma è sintesi contemporaneamente di queste due istanze. Per essere conosciuta è importante che il fruitore possieda un metodo di indagine tale per cui l'opera può essere decodificata e scissa nelle sue accezioni: da una parte di figura nella sua percezione immediata, e pertanto materica e visibile, dall'altra di contenuto inteso come portatore di un significato primo invisibile e profondo. La comprensione di questo significato non avviene istantaneamente ma richiede un'attenta riflessione per completare la conoscenza.</p>
<p>Traccia / disvelamento</p>	<p>La traccia di cui parla Franciosini appartiene quindi alla categoria del visibile e il pieno disvelamento del suo significato si rifà, invece a quel mondo invisibile, legato alla conoscenza e all'esperienza personale dell'osservatore, in cui vi è l'essenza della realtà.</p> <p>Per avvalorare questa tesi, egli colloca la sua origine etrusco-romana come condizione necessaria per il disvelamento delle tracce nel territorio nativo, considerate come portatrici della teoria semiologica del linguaggio.</p> <p>Questi segni architettonici sono stati interpretati nel paesaggio romano come un unicum con i loro significati; ma una prima disgiunzione si intravede dapprima in Giovanni Battista Piranesi per poi consolidarsi in Luigi Moretti, entrambi antesignani di una "decostruzione del linguaggio" mai rivelatasi a Roma.</p>
<p>Il Campo Marzio di Piranesi</p>	<p>L'opera del Campo Marzio disegnata da Giovanni Battista Piranesi che fu data alle stampe nel 1762 è la rappresentazione di questa suddetta zona della Roma antica reinterpretata dall'autore. Nella sua complessità Piranesi solo apparentemente realizzò queste visioni, di fatto nella sua utopia esso costituiva un vero e proprio progetto dove, reinterpretando la morfologia dell'antica città, denunciava questioni di carattere urbano e valori perduti oltre che intraprendere nuovi metodi della progettazione architettonica ed urbana.</p> <p>L'ideazione di quest'opera risale già agli anni '50 del Settecento, periodo in cui Piranesi stava lavorando sul libro <i>Le Antichità Romane</i>, quando prese contatti con l'architetto scozzese Robert Adam a cui dedicò l'intera opera, per averla fomentata e per averlo aiutato nella conoscenza dei monumenti e accompagnato durante i sopralluoghi e le misurazioni. Di certo, alcune ricerche fanno presupporre il malcontento del Piranesi per una mancata committenza importante che al contrario, a suo avviso, avrebbe portato a delle sorti diverse l'intero progetto.² Non avendo quindi "committenti politici", i disegni del Campo Marzio nascevano come un'opera libera, senza vincoli, né per quanto riguarda la scelta dei temi, né tantomeno sulle modalità di trattazione degli stessi.</p>
<p>Il riferimento alla Forma Urbis</p>	<p>Tutti i rilievi effettuati portarono Piranesi a redigere un catalogo delle architetture della Roma antica che dovevano trovare una nuova modalità di aggregazione, principalmente per due questioni: da una parte la diffidenza nei confronti dell'archeologia per il rischio di arrivare a molteplici interpretazioni nella lettura dei segni, tutti probabilmente molto diversi dalle reali intenzioni originarie; dall'altra, per</p>

A destra: Giovanni Battista Piranesi, Il Campo Marzio dell'Antica Roma, 1762



ROBERTO ADAM BRITANNO
ARCHITECTURAE CULTORI
ICHI NOGRAPHIAM
CAMPI MARTII
ANTIQUAE VRBIS
IOANNES BAPTISTA PIRANETTI
IN SVIA MORIE ARGVMENTVM
DCC

TIBERIS

TIBERIS

AM

AM

MONS CAPITOLINVS

COLLIS QVIRINALIS

La casualità episodica	<p>la difficoltà riscontrata da egli stesso nel posizionare correttamente tutti i resti dato che mancava una pianta esatta di Roma che avrebbe evitato la possibile scorretta collocazione dei manufatti.³ Nella sua dichiarazione di metodo scientifico per la ricostruzione effettuata, riprendendo gli insegnamenti di Giovan Battista Nolli, Piranesi attestò che oltre a far riferimento alle fonti letterarie, costituì un momento rivelatore la presa di conoscenza diretta e il rilievo degli antichi resti, seppur nei loro frammenti residui e il riferimento all'antica iconografia di Roma, ovvero alla Forma Urbis.</p> <p>Conciliando la sua natura di attento osservatore e al contempo di spregiudicato visionario, Piranesi realizzò un'opera sconvolgente nel dibattito della sua epoca, contribuendo a denunciare la sua volontà pionieristica di sovvertire le regole del linguaggio architettonico e di dissoluzione della forma classicamente intesa: pur evocando una struttura primigenia egli la disarticola e ne conferisce nuovi significati. Il metodo compositivo piranesiano, come del resto lo dimostrano anche le Carceri d'Invenzione, si basa sul principio della casualità episodica, in base alla quale gli eventi architettonici sono montati liberamente, favorendo la disarticolazione degli organismi, l'intrecciarsi delle strutture e lo scardinamento delle leggi prospettiche.</p>
Il frammento	<p>Utilizzando le parole di Manfredo Tafuri, il Campo Marzio appare quindi come "un informe coacervo di frammenti" che cozzano l'uno contro l'altro nella zona compresa tra il Tevere, il Campidoglio, il Quirinale e il Pincio, configurandosi secondo un metodo di associazioni arbitrarie i cui principi di aggregazione escludono ogni tipo di organicità.⁴ Quello che appare quindi da una lettura superficiale ed immediata, priva di una conoscenza profonda dello spirito del tempo e dalle motivazioni di Piranesi, è l'orgia incondizionata di frammenti architettonici caratterizzati da relazioni urbane apparentemente prive di ogni senso. Lontana dal libero arbitrio nella composizione, la figura del Campo Marzio denuncia al suo interno alcune regole che cercano quelle strutture che sono poi contraddette dalle stesse logiche piranesiane. In particolare, osservando il settore nord-est e sud-ovest della tavola, è possibile rileggere assialità, parallelismi e sequenze che sono funzionali all'esaltazione figurativa del frammento nella sua essenza iconica.</p>
L'invisibile nel Campo Marzio	<p>Piranesi quindi, consapevole delle limitazioni per una verità autentica, lega il tema del recupero puramente ideale dell'antica magnificenza dell'Urbe all'impossibilità di una progettazione concreta. È questa la chiave di lettura che ci permette di scardinare il frammento dalla sua visibile apparenza per ricondurlo verso una realtà più profonda che ne giustifica il segno e lo carica di maggiori significati. Il frammento risulta essere il pretesto figurativo di cui si avvale Piranesi per la contestazione di alcune condizioni verso cui egli esprime un profondo disaccordo.</p> <p>La sua fu innanzitutto una critica alle scelte politiche e amministrative, accusando l'aristocrazia romana e il pubblico potere del suo tempo di ignorare le esigenze di una ristrutturazione urbana fondata sulle grandi opere pubbliche. Lo spazio pubblico, che nell'antica Roma repubblicana o dei Cesari fondava la magniloquente struttura della città, nel Settecento divenne oggetto di scarso interesse, poco organizzato e destrutturato. Questo processo critico portò quindi a svalutare l'icona del frammento riducendola ad una mera metafora dello spazio pubblico, che non articolava più la città.</p>

A destra: Giuseppe Lugli, *Pianta di Roma Antica, Forma Urbis Romae Imperatorum Temporibus*, 1939

Sulla via della contestazione un ulteriore significato che è possibile rintracciare nella figura del frammento del Campo Marzio è il monito moralistico di Piranesi contro l'ossessivo sperimentalismo tipologico del settecento europeo.⁵ L'opera del Campo Marzio, in effetti, può essere letta come una collezione di tipologie architettoniche che nel loro insieme impediscono alla città di essere una compiuta struttura formale. La tipologia, liberata da ogni altro vincolo, dimostra quindi la propria impotenza a strutturare e dominare un importante organismo urbano.

L'Accademia Nazionale della Danza di Moretti

Piranesi nella sua interpretazione del Campo Marzio dissemina una quantità di simboli e contenuti invisibili, dei veri e propri rebus d'autore che solo erudite menti possono risolvere. Moretti allo stesso modo, nel progetto per l'Accademia della Danza, utilizza una serie di elementi figurativi che, in questo specifico caso si rifanno a bacini semantici al di là della sfera dell'architettura. Nel 1954, dopo la temporanea ed inadeguata sistemazione di un villino in Via Cisalpino, Jia Ruskaja⁶ ottiene come sede della sua Accademia Nazionale il lotto su cui insisteva la Casa della Giovane Italiana sull'Aventino. Il progetto commissionato all'architetto aveva un preciso programma funzionale dettato direttamente dalla direttrice dell'Accademia e consisteva nel riuso e nell'ampliamento del corpo di fabbrica realizzato da Minnucci nel '35. Dal sito, orientato ad est verso il Colle Palatino, si poteva scorgere uno scenario spettacolare sulle rovine romane, proprio quelle raffigurate da Piranesi in *Le Antichità romane*.

“Una scuola moderna di danza deve portare l'allieva a un grado di pronta commozione per ogni forma della nostra civiltà artistica. Essa dovrebbe essere come un nuovo tempio, in cui palpitasse perennemente una vibrante atmosfera artistica, commentata dalle riproduzioni dell'arte del passato e del presente, in una prospettiva ordinata da sicuro, impeccabile gusto”.

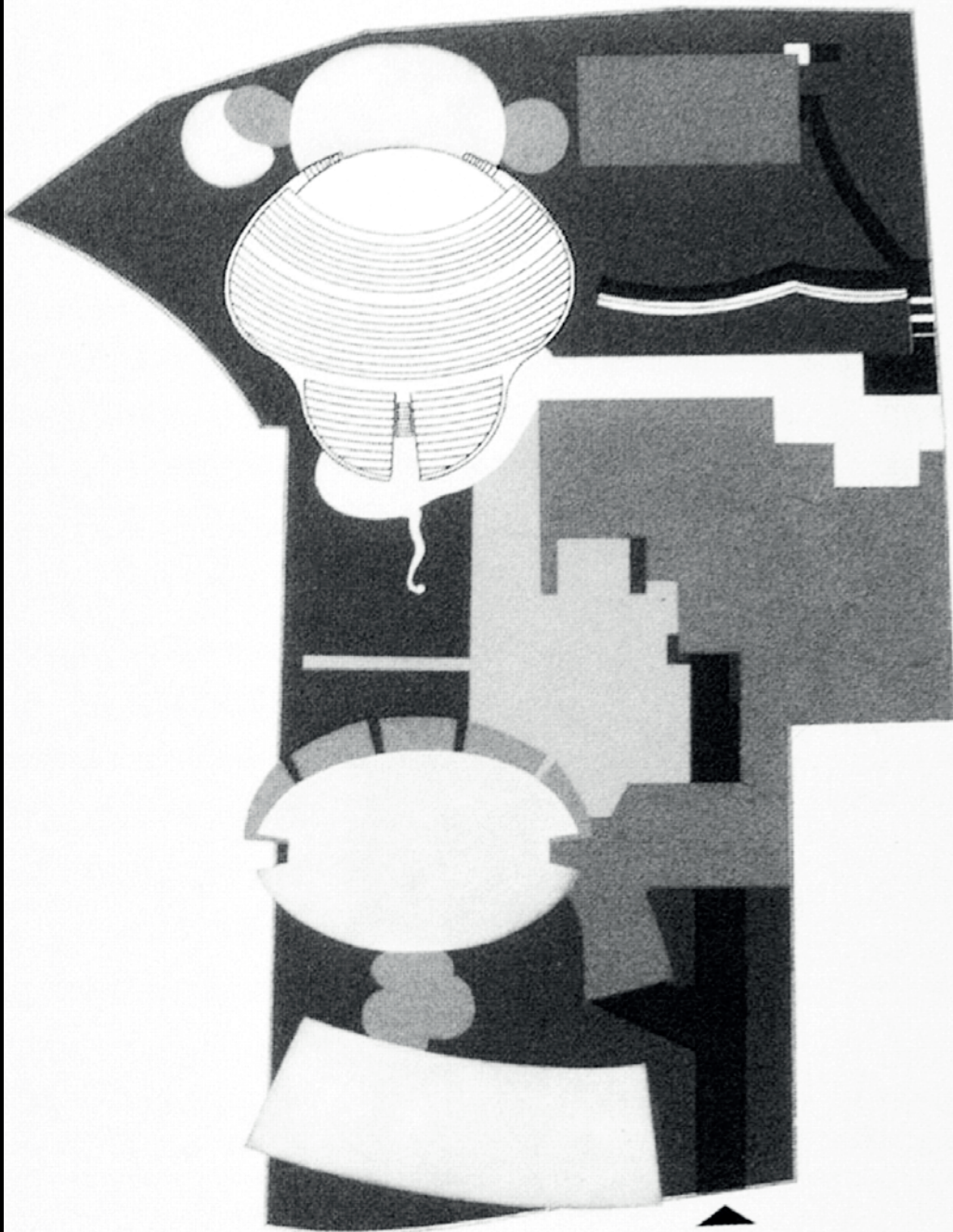
Il progetto pedagogico

In queste parole di Jia risiede l'intenzione di attuare un progetto pedagogico per il “tempio” della danza in cui le giovani allieve potessero dedicarsi all'arte coreutica intesa come “modo di essere”. Un progetto questo che cerca di far interagire le due arti: da una parte l'architettura, dall'altra la danza. Una forte ibridazione si attua in un'architettura dinamica in cui quella gestualità, insita nell'arte coreutica, si sarebbe cristallizzata nei volumi e negli spazi concepiti dall'architetto.

Dato il programma, le principali preoccupazioni progettuali provenivano dalle soluzioni formali del teatro e del prospetto da Via di Santa Prisca: in esse si sarebbe sprigionato il “duplice” significato dell'opera. Moretti, nell'ideazione del teatro e delle aule all'aperto previste sul terrazzo del liceo, interpreta lo spazio come un'ouverture di entrata in scena. Le scale di collegamento fra un ambiente e l'altro costituivano la *promenade* che le fanciulle dovevano percorrere prima di entrare nel teatro o nelle aule, luoghi questi predisposti all'esercizio della danza. Il movimento e i cambi di direzione della *rampa-promenade* facevano da pendant a quei movimenti tipici che un corpo esegue in un brano di danza. Le allieve danzando idealmente “dietro le quinte” avrebbero dovuto varcare la soglia del palcoscenico, l'arena predisposta per la danza: Moretti disegna lo spazio attraverso il principio della

A destra: Copertina di “Numero unico, 1963 - 1964”, a cura dell'Accademia della Danza (tratta da: Bozzoni, Corrado, e Daniela Fonti e Alessandra Muntoni. Luigi Moretti: Architetto del Novecento. Roma: Gangemi Editore, 2011)

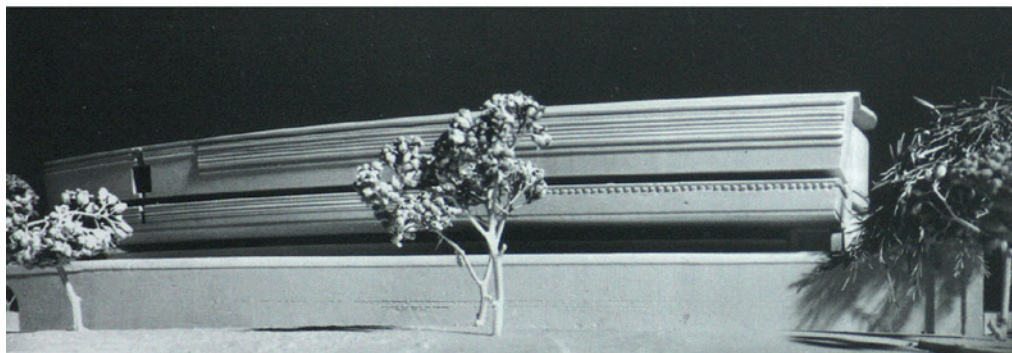
DANZA E PEDAGOGIA



1963
1964

La sequenza

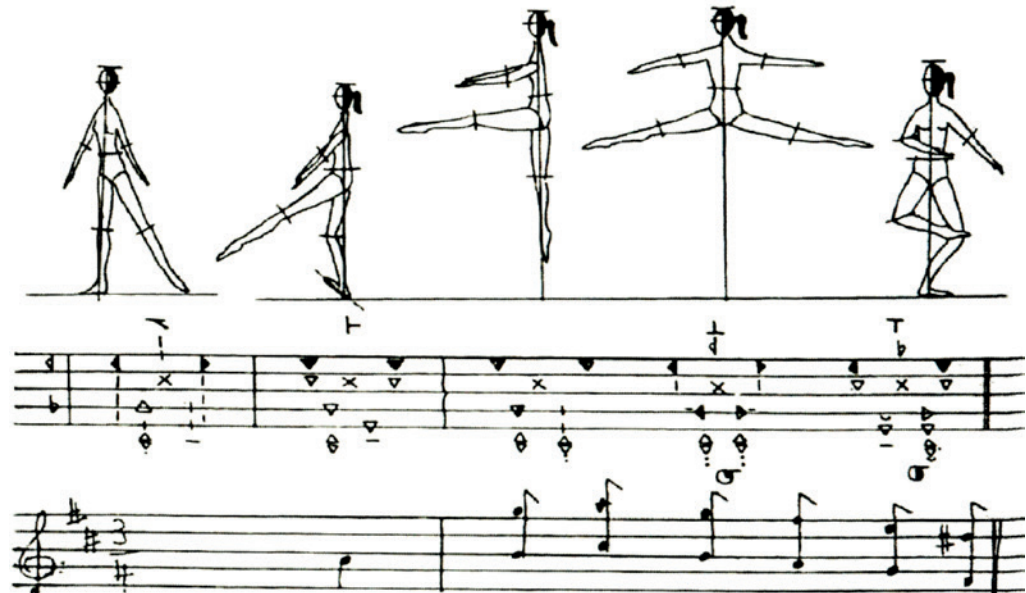
ripetizione di tanti teatri possibili, alla ricerca di una forma che doveva soddisfare il programma funzionale della committente. Questo collage di immagini e sequenze, proveniente dalla tecnica del montaggio cinematografico, porta a definire uno spazio cinetico, ma non frammentario. Ogni sequenza dello spazio, prima concepita scollata, viene poi rimontata e collegata ad un'altra precedente e successiva. È la *promenade* a rilegare tutti gli episodi spaziali del liceo, del collegio ed infine dell'arena del teatro, concepita secondo la maniera greco-classica, la quale si configura come spazio processionale in continuo divenire fra interno ed esterno, dilatato e ristretto, definito da articolazioni altimetriche, sfociante infine sulla gradonata della scena. Questa soluzione non risulta nuova per Moretti; anche se afferma la sua estraneità dalla dimensione cinematografica, nella Casa delle Armi egli la esplicita "nella sequenza di spazi, nel montaggio di immagini icastiche e nella dissolvenza nel continuo oscillare tra interno ed esterno".⁷ Il linguaggio architettonico viene quindi contaminato dagli strumenti delle avanguardie del Novecento, facendosi attraversare non solo dalla danza bensì dalla fotografia e dalla cinematografia: "un impiego destoricizzato degli elementi figurativi provenienti da differenti bacini semantici, disgiungendo i segni architettonici dai loro significati che la consuetudine d'uso lungo i secoli aveva reso acriticamente inscindibili".⁸



Luigi Moretti, Progetto di ampliamento dell'Accademia Nazionale della Danza, 1955-1968, vedute del modello del collegio (tratta da: Bozzoni, Corrado, e D. Fonti e A. Muntoni. Luigi Moretti: Architetto del Novecento. Roma: Gangemi Editore, 2011)

La logica dei
contrari

Nell'Accademia della Danza questa disgiunzione dal segno stratifica ancor di più un significato invisibile, colto solo da chi abbia avuto nozioni di teoria della danza e della musica. Per comprendere il volto-manifesto del complesso sull'Aventino bisogna adottare una chiave di lettura che si deve rifare ad un registro compositivo al di fuori dalla sfera architettonica. Tralasciando le numerose elaborazioni del prospetto su Via di Santa Prisca, la soluzione finale, alla quale giunse Moretti, disvela da una parte una reinterpretazione moderna di un elemento classico quale la trabeazione, dall'altra una duplicità della forma che si fonda sulla dialettica dei contrari, un meccanismo che lo stesso Moretti enuncia a proposito della "natura binaria di ogni conoscenza".⁹ Difatti il prospetto può essere percepito diversamente: se si arriva da sinistra di Via di Santa Prisca il complesso si presenta come una lunga superficie curva e dinamica; da destra invece si mostra in tutta la sua consistenza materica e volumetrica. Una logica dei contrari che dichiara un'ambiguità di percezione, la quale enfatizza il fenomeno parallattico tramite le apparenti variazioni della giacitura spaziale del corpo¹⁰ date dal cambiamento di posizione di chi osserva. Si compone così un'immagine in cui la forma a seconda dei punti di vista si rivela in continuo divenire, sempre dissimile. La differenza tra queste forme è declinata nella trabeazione del prospetto attraverso il sistema notazionale coreutico: in facciata si scorgono addensamenti di materia lungo le due



Jia Ruskaja. Teoria e scrittura della danza, Esempio di trascrizione grafica della danza secondo il metodo di Jia Ruskaja, 1970 (tratta da: Bozzoni, Corrado, e D. Fonti e A. Muntori. Luigi Moretti: Architetto del Novecento. Roma: Gangemi Editore, 2011)

fasce orizzontali, che si dispongono come pentagrammi di uno spartito musicale. Al di sotto delle fasce-pentagramma vi è un corpo basamentale arretrato sul quale esse danno l'impressione di sospendersi nel vuoto. L'ermetismo della superficie non vuole disvelare la funzione per la quale il complesso è stato pensato, non vuole essere paradossalmente un volto-manifesto, non vuole infrangere la rispettabilità della comunità femminile e non vuole soprattutto svaloriare la sacralità della danza, rendendola quasi popolare. Dietro questa trabeazione, dai dichiarati rimandi all'architettura rinascimentale, ai cornicioni michelangioteschi e alle sagome curvate borrominiane, vi è una summa di contenuti in cui "l'architettura sembra rivelarsi nella sua massima forza".¹¹

La disgiunzione
tra segno e
significato

Alla luce di quanto esposto, quindi, Giovanni Battista Piranesi e Luigi Moretti si pongono in discontinuità linguistica con i consueti approcci del loro tempo. Questa pratica innovativa è contraddistinta dall'utilizzo di metodi e strumenti compositivi con i quali è possibile attuare il disvelamento delle tracce: il frammento e la sequenza.

La rilettura di Piranesi e Moretti attraverso le due opere suddette, mette in luce tali strumenti dimostrando il processo di disgiunzione tra significante e significato.

Il Campo Marzio e l'Accademia della Danza, così riviste, assumono altre accezioni che non sono riconducibili da una parte solo alla Forma Urbis e dall'altra alla mera funzione di scuola per la danza. Tali strumenti danno l'opportunità al lettore di scoprire i significati invisibili e stratificati, la cui rispettiva figura rappresenta il primo dato sensibile per la loro profonda comprensione.

note

(1) Cfr. Saggio, Antonino. *Paesaggi Culturali*, 102.

(2) L'opera, nella sua redazione definitiva, risultava composta da 2 frontespizi, 6 pagine di dedica, la pagina dell'approbatio, 68 pagine di testo, tutto scritto sia in italiano che in latino e 42 tavole autografe più una disegnata da F. Fontana e incisa da A. Von Westerhout.

(3) Marletta, Angelo. "L'arte del contemporaneo: Storia e progetto nell'opera Il Campo Marzio dell'Antica Roma di Giovanni Battista Piranesi". Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Catania, 2011.

(4) Marletta, *L'arte del contemporaneo*, 19-20.

(5) Tafuri, Manfredo. *La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980, 33-75.

(6) Eugenia Barissenko, in arte Jia Ruskaja. Danzatrice russa, direttrice dell'Accademia Nazionale della Danza di Roma.

(7) Muntoni, Alessandra. *Roma tra le due guerre 1919-1944: La Casa delle Armi di Luigi Moretti e la Città dello Sport al Flaminio*. Roma: Kappa, 2010, 323.

(8) Reichlin, Bruno, e Letizia Tedeschi. *Luigi Moretti: Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Mondadori Electa, 2010, 289.

(9) Moretti, Luigi. "Forma come struttura". *Spazio*. Giugno-Luglio, 1957.

(10) Reichlin e Tedeschi, *Luigi Moretti*, 389.

(11) Bozzoni, Corrado, e Daniela Fonti e Alessandra Muntoni. *Luigi Moretti: Architetto del Novecento*. Roma: Gangemi Editore, 2011, 383.

selezione bibliografica

Bozzoni, Corrado, e Daniela Fonti e Alessandra Muntoni. *Luigi Moretti: Architetto del Novecento*. Roma: Gangemi Editore, 2011.

De Fusco, Renato, e Cettina Lenza. *Le nuove idee di architettura: Storia della critica da Rogers a Jencks*. Milano: Etaslibri, 1991.

Guglielmi, Giuseppe. trans. *Giovan Battista Piranesi*. Bologna: Edizione Alfa, 1967.

Marletta, Angelo. "L'arte del temperare: Storia e progetto nell'opera Il Campo Marzio dell'Antica Roma di Giovanni Battista Piranesi". Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Catania, 2011.

Merleau Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1969.

Moretti, Luigi. "Forma come struttura". *Spazio*. Giugno-Luglio, 1957.

Moretti, Luigi. "Transfigurazioni di strutture murarie". *Spazio*. Gennaio- Febbraio 4, 1951.

Muntoni, Alessandra. *Roma tra le due guerre 1919-1944: La Casa delle Armi di Luigi Moretti e la Città dello Sport al Flaminio*. Roma: Kappa, 2010.

Reichlin, Bruno, e Letizia Tedeschi. *Luigi Moretti: Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Mondadori Electa, 2010.

Rostagni, Cecilia. *Luigi Moretti 1907-1973*. Milano: Mondadori Electa, 2008.

Saggio, Antonino. "Rappresentare l'invisibile? Information Technology, spazio dell'informazione e nuove sfide per il progetto e la rappresentazione". *Disegnare* 50, 2015.

Tafuri, Manfredo. *La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980.

Turri, Eugenio. *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio, 2004.

Fig. III

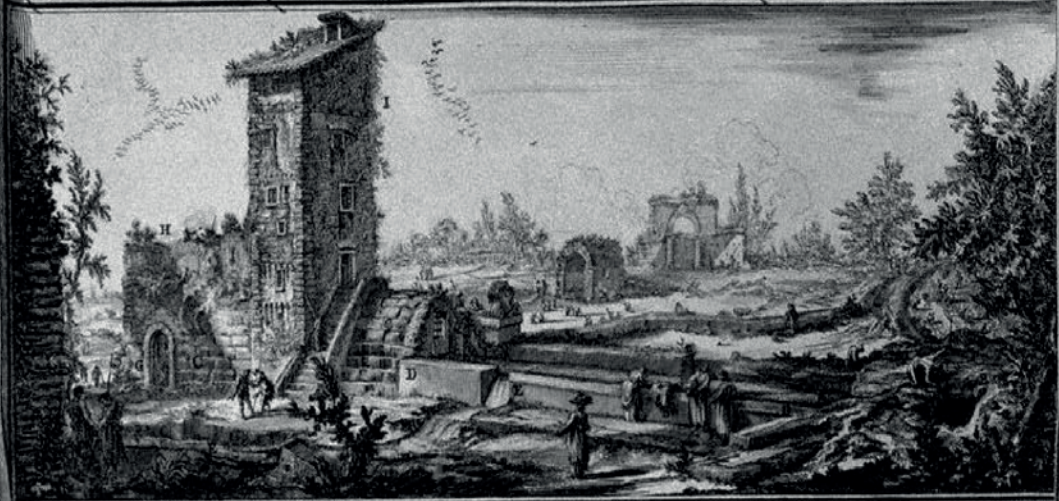
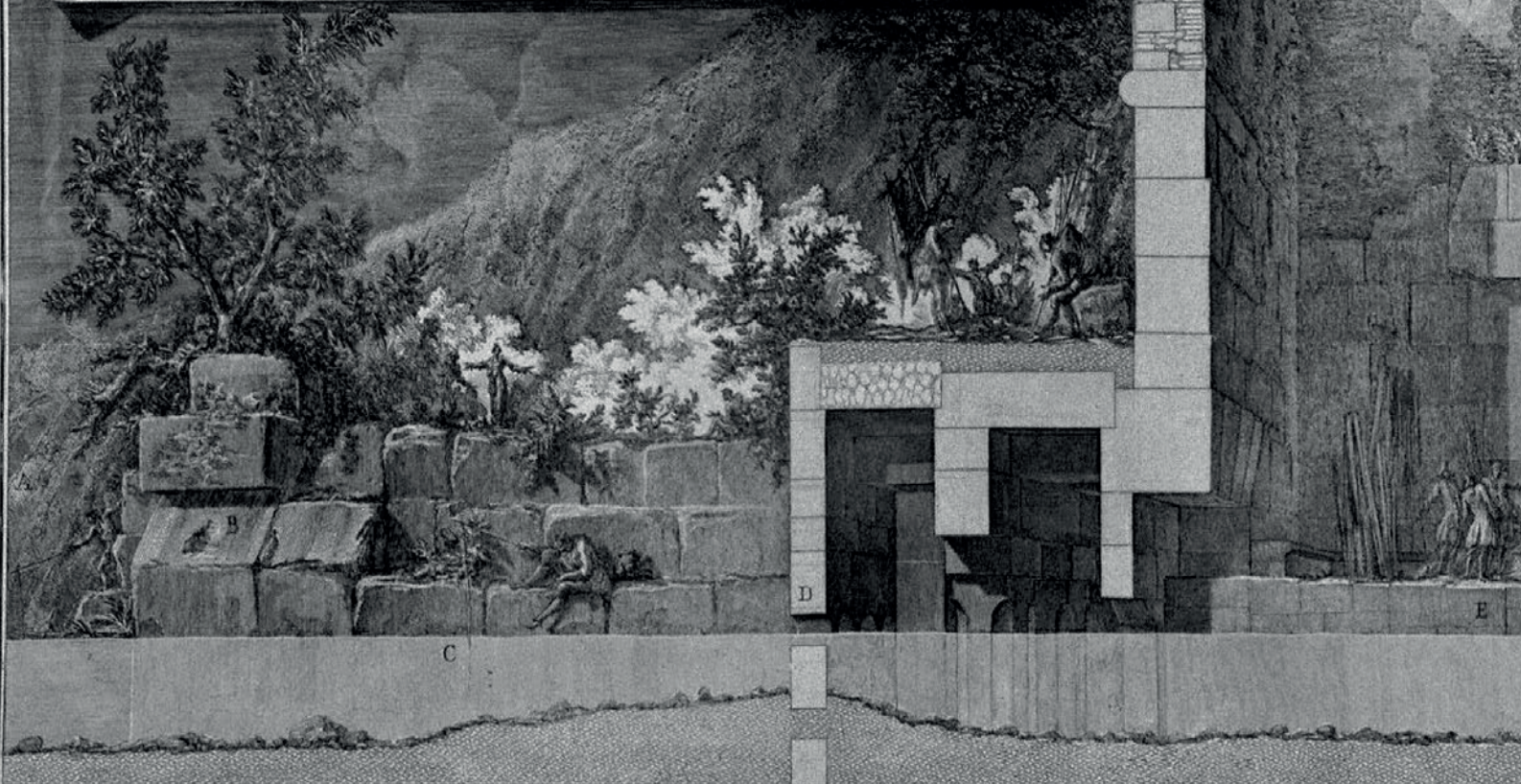


Fig. III. Scenographia ruderum castelli, quo aqua lacus Albani antiquitus in agro rivo, exstinguebatur ultra montem, A. Aqua e montis visceribus emergens. B. Specus aquas in vertice abscissus. C. Rudera castelli, in officinam coriariam recenter transfigurati. D. Interstitium, quo antiquus canalus aquae delitus est, et novus factus, pennis ac lintaminibus diluendus. E. Aqua lacus in agrum fluens rivo recenter diverso. F. Novus paries castelli cameram, nunc officinam coriariam, obstruens. G. Invasa officinae coriariae recenter aperta. H. Novitium structurae generis camerae castelli conereditum. I. Turricula recense, et ipsa Camerae castelli imposita.





Atto di fede (o
nell'architettura)

VUOTO / MATERIA

Il senso primo dello spazio attraverso la significazione della sostanza
nella sua valenza espressiva e con-formativa

di Alessandro Brunelli e Livio Carriero

"Pensavo che dentro le parole tipologia e morfologia vi fosse un senso, un significato, un valore che potesse assolutamente superare questo meccanismo di coincidenze. Questa mia riflessione veniva accreditata dal fatto che gli studenti intorno alla fine degli anni '90, trovasero beneficio nel momento in cui da una determinata configurazione e da una determinata forma si riuscisse a ridiscendere ad un nocciolo non del tutto chiaro, non del tutto visibile, ma presente. Esso, definito come senso primo, dava la possibilità di fare un percorso quasi inverso rispetto a quello che invece l'analisi aveva prodotto per comprendere le cose. Il senso dell'architettura poteva quindi essere conosciuto e pensato partendo da lei stessa [...] questo ha molto a che vedere con una dimensione metafisica, è una ricerca spirituale di fatto, mirata a cogliere l'essenza del mondo compresente, partecipe delle cose che ci stanno intorno. Io parlo da architetto, questo per me è importante, quando tocco una pietra, quando tocco una muratura, io mi sento in qualche modo partecipe di un atto primo, elementare, fondativo e forte. La via per accedere alla radice da cui si dipartono le ragioni espressive delle cose".

Luigi Franciosi, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura,
Roma 3 marzo 2015

Edoardo Persico definiva l'architettura come "sostanza di cose sperate" parafrasando San Paolo in un passo della Lettera agli Ebrei, nel quale la fede veniva definita come "sostanza di cose sperate e argomento delle non parvenze".¹ La dimensione ambigua di parvenza e non parvenza, ovvero di materia e vuoto, quella che Gio Ponti chiama *illusività*,² è la contraddizione insita nell'architettura. In questi termini nulla la differenzia dall'arte se non l'uso che amplifica e garantisce la sua durata nel tempo. Domandarsi sul *sensu primo* dell'architettura è compito arduo e difficile, a meno che le cose non vengano viste dall'interno del fenomeno. Ciò significa indagare non tanto la dimensione metafisica dell'architettura ma la percezione dello spazio in rapporto alla materia.

In questa accezione il senso primo dell'architettura è legato alla sensazione immediata che avvertiamo rispetto un certo "tipo" di spazio. Quest'ultimo assume la propria specificità solo attraverso la sostanza, qui intesa come materia che, nella sua valenza espressiva e con-formativa, porta con sé la duplice natura di essere fatto tattile-retinico e fatto strutturante del vuoto.³

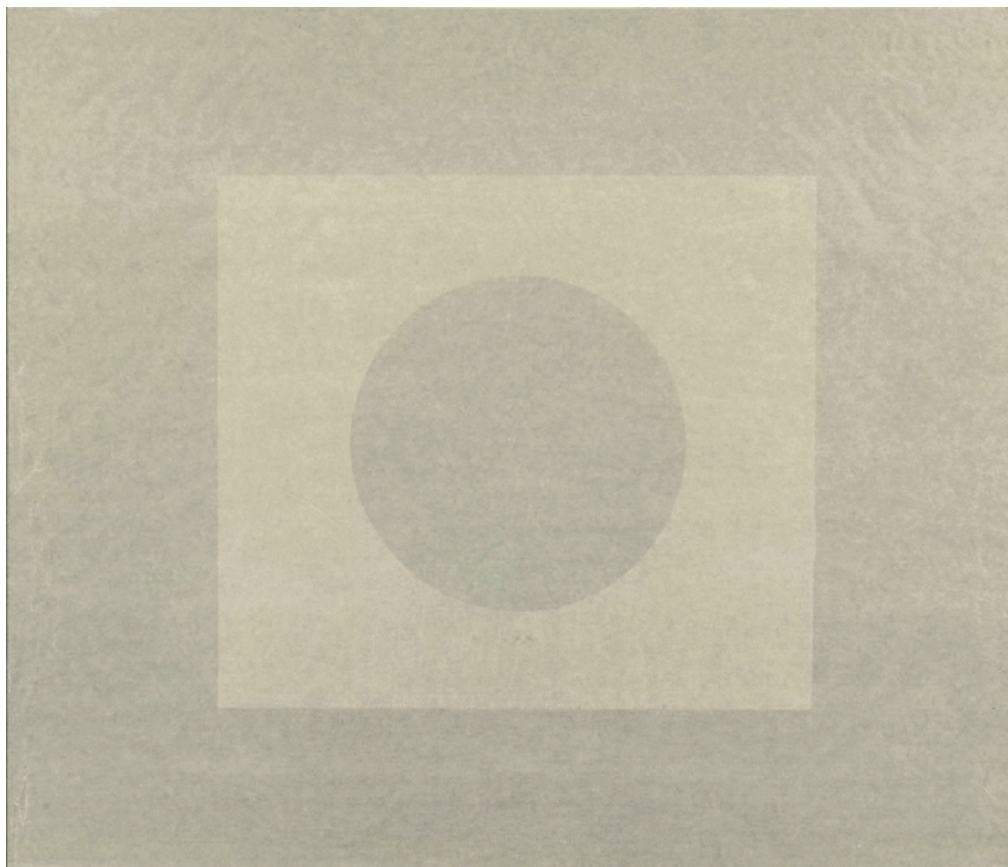
Capire quale sia il senso primo di uno spazio, è comprendere quale significato assume la materia in rapporto a questo.

A sinistra: Emissario del lago Albano, incisione, G.B. Piranesi, 1762

Positivo e
negativo (o
dell'argilla e
del bronzo)

Nel definire il valore della sostanza in rapporto allo spazio, occorre stabilire la relazione logica che insiste tra le due entità ovvero tra il vuoto e la materia. A questo proposito ci è utile la definizione di Luigi Moretti nel saggio «Strutture e sequenze di spazi»: «[...] alcuni termini espressivi - chiaro-scuro, plasticità, densità di materia, costruzione - si palesano quali aspetti [...] della "materia", nella sua fisica concretezza messa in gioco nell'architettura, [...]. Ora si noti che lo spazio vuoto degli interni [...] si contrappone esattamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa».⁴ L'accezione di "materia", nella definizione morettiana di positivo dell'architettura, viene declinata in termini con-formativi ai quali vengono inglobati anche gli aspetti espressivi. L'architetto romano, ponendo l'accento sul valore che ha la sostanza nello strutturare il vuoto, mette in secondo piano la forza espressiva che la materia porta con sé.

Partendo da questo assunto morettiano, è necessario ri-allineare ed esplicitare le due valenze della sostanza che sono alla base della percezione dei diversi "tipi" di spazio.



Francesco Lo Savio, Depotenziamento cromatico e dinamica di assorbimento, carta trasparente su cartoncino, 1959

Valenza
con-formativa
della materia
(o delle qualità
del vuoto)

Per comprendere il senso primo dello spazio e il significato che assume la materia in rapporto a questo, è utile partire dalla valenza con-formativa della sostanza. A questo proposito la trattazione morettiana ci viene di nuovo in aiuto attraverso l'introduzione di categorie fenomeniche nella definizione dei caratteri del vuoto.

"I volumi interni [...] Hanno cioè delle delle qualità a loro proprie, di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la "pressione" o "carica energetica", secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano".⁵

Se la forma geometrica e la dimensione sono caratteri percettivi del vuoto legati all'intelletto, la densità e la carica energetica sono invece qualità che appartengono al senso empirico. Quest'ultime, all'apparenza categorie di natura arbitraria, assumono la loro portata analitica non attraverso l'attribuzione di valori assoluti, ma attraverso l'essere parametri di confronto tra spazialità differenti. La densità e la carica energetica sono categorie descrittive che ci narrano del racconto insito in ogni architettura: contrazioni, dilatazioni, aperture, chiusure, pause, riprese, attrazioni e repulsioni.

Ogni edificio immaginato, progettato e costruito è catalogabile nel mondo delle arti, e non dell'edilizia, solo se ha la capacità di narrarci una storia.

Nella logica di positivo morettiano, la sostanza in quanto materia strutturante il vuoto, costruisce e dà forma all'architettura. Questo primato, della firmitas vitruviana, oltre a portare con sé la vittoria sulla forza di gravità, ha il carattere di con-formare qualitativamente lo spazio.

L'uomo percepisce il vuoto che la materia forma solo attraverso il movimento. Questo diviene lo strumento misuratore attraverso il quale possono essere comprese le qualità dello spazio morettiano.

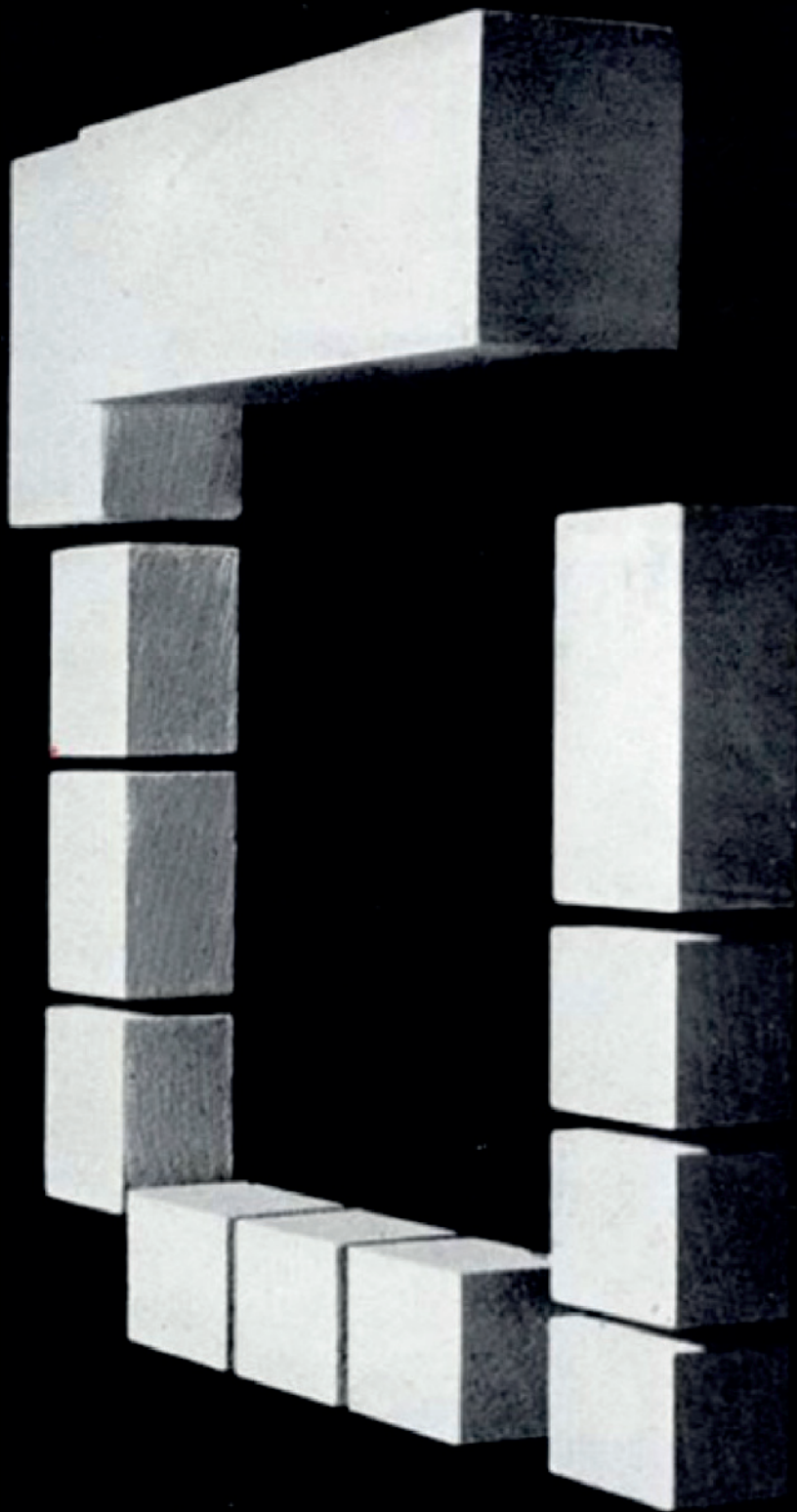
"L'arte del costruire non è una vera e propria opera della mano, poiché è esercitata col corpo. I lavoratori d'una costruzione sollevano i materiali, gli pongono gli uni sugli altri e li collegano. [...] ogni membro del corpo si muove a suo modo e tutti insieme creano l'edificio come un altro corpo. [...] l'edificio è fondato sulla spazialità interna del corpo [...]. Lo spazio si vive danzando".⁶

Il passaggio successivo della percezione del vuoto avviene attraverso la capacità che ha l'individuo di immedesimarsi in una configurazione formale. La forza formale dell'architettura è direttamente relazionata all'auto-trasposizione dell'uomo rispetto alla forma che assume la sostanza.⁷

La valenza con-formativa della materia è legata quindi al corpo e alla psiche che divengono organi misuratori dei parametri morettiani che il vuoto porta con sé.

Valenza
espressiva
della materia
(o dell'esperien-
za tattile e
retinica)

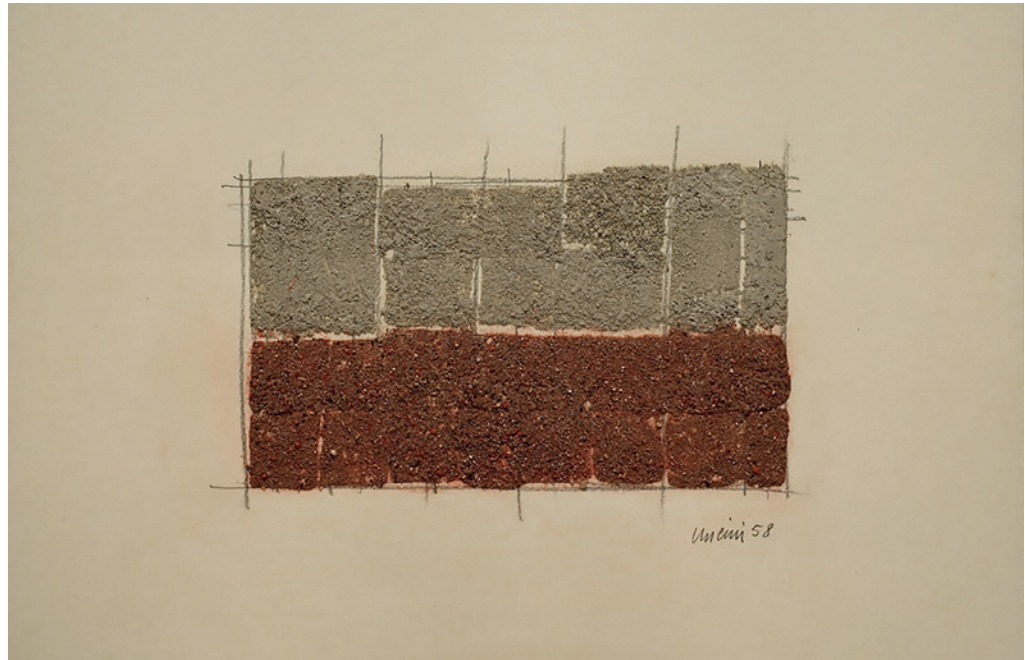
La sostanza oltre alla significazione che assume nello strutturare lo spazio, si rivela attraverso le sue qualità superficiali. La materia mostra le proprietà espressive attraverso il senso della vista e del tatto. L'esperienza tattile diventa quindi il modo per avvicinarsi alla costruzione, per sentirne le caratteristiche più intime e ricondurre l'architettura alla misura dell'uomo che la vive, che la percorre, che la sente. Il tatto è la modalità per completare la percezione dei fenomeni formali, una percezione che si aggrega alla totalità dei sensi per raggiungere una completezza che non è fatta dalla somma dei dati, ma dalla molteplicità degli stimoli che compartecipano per dare una definizione chiara dell'oggetto.⁸ Il senso del tatto permette di trasformare questa esperienza in ricordo emotivo e bagaglio di sensazioni che possono essere riproposte e riacquisite attraverso la vista.



*“Le immagini che nascono dalla materia proiettano esperienze, ricordi, associazioni ed emozioni più profonde e toccanti di quelle evocate dalla forma. Bachelard assegna al tatto un ruolo più elevato rispetto alla vista nell’incontro con le immagini poetiche, e afferma: la vista le nomina ma è la mano a conoscerle”.*⁹

In uno spazio monocromatico la vibrazione del materiale diventa fondamentale per esprimerne il carattere e le variazioni. Le articolazioni superficiali diventano il modo per caratterizzare il vuoto, per segnare il partito architettonico, per dichiarare le modalità costruttive e per marcare i ruoli e le gerarchie. L'architettura è fatta di materia che si compone, è costruzione e aggregazione di materiali con caratteristiche differenti che parlano di tempi e mondi diversi. Una stessa pietra definisce mutevoli percezioni a seconda del taglio, della composizione e del trattamento. Essa può rimandare ad uno spazio antropico e controllato, se ben levigata, o al mondo naturale e spontaneo se lasciata grezza.

*“Materiali e superfici hanno la propria lingua. La pietra parla delle sue lontane origini geologiche, della sua durabilità e della sua inerente stabilità. Il mattone fa pensare alla terra e al fuoco, alla gravità e alle tradizioni costruttive di un tempo. Il bronzo evoca le temperature estreme della sua manifattura, l'antico processo di fusione e il passaggio del tempo, come viene misurato attraverso la sua patina”.*¹⁰



Senza titolo, terre su cartoncino, G. Uncini, 1958 (tratta da: A.A.V.V., Giuseppe Uncini. Il cemento disegnato opere su carta 1957/2006, (Cinisello Balsamo, Milano: Silvana)

A sinistra: Modello della sequenza spaziale del Palazzo Ducale di Urbino, L. Moretti, 1952

La materia, nella sua valenza espressiva, mostra il rapporto col tempo e la vita tramite le deformazioni e le alterazioni subite. È il caso ad esempio del memoriale di Kampor (Isola di Rab, 1953), in cui Ravnikar ci parla della sofferenza tramite l'empatia che si genera con il contatto della sostanza.¹¹ Le forme semplici degli elementi lapidei a spacco rimandano alla tradizione locale; le borchie di bronzo, alterate dal tempo con la loro patina non uniforme e implacabile, evocano il dramma; l'arco di pietra, levigata e bianca per il riflesso del sole, genera uno spazio metafisico e di rinascita.

Queste pulsanti proprietà superficiali si manifestano tramite la luce che, proiettando le ombre, mette in mostra le caratteristiche della materia. La luce naturale si muove, cambia, e allo stesso modo rende viva l'architettura. Una superficie che riflette e abbaglia, o una rugosità che vibra, rende la costruzione non statica ma empatica per l'uomo.

L'espressività della materia diventa quindi il modo per dare realtà alle forme, segnare le gerarchie e avvertire le profondità. È la percezione delle caratteristiche tangibili della superficie che avvicina l'osservatore all'opera, crea un legame fisico, e rende l'"esperienza reale" evitando il distacco tipico della bidimensionalità.

Tipi di spazio

Individuate le due differenti valenze della materia ci occorre categorizzare fenomenicamente i vuoti che, attraverso definizioni già enunciate in letteratura,¹² è possibile "classificare", non dai loro caratteri distributivi, ma partendo dal fenomeno stesso.

Lo spazio *assoluto*, ovvero quello che Schulz traduce nella *percezione cosmica*,¹³ è lo spazio in cui *forma e dimensione* (qualità sensoriali-intellettive), *densità e carica energetica* (qualità sensoriali-empiriche) prevalgono sulla percezione tattile della materia. La materia assume una valenza prevalentemente con-formativa rispetto a quella espressiva: l'architettura moderna. In questo tipo di spazio la forma, che solitamente coincide con la costruzione e la funzione, trionfa sulla materia che viene azzerata. Il principio del rivestimento, assume una accezione secondaria rispetto al tutto.

Lo spazio *fenomenico*, ovvero quello che Schulz traduce nella *percezione classica*,¹⁴ è lo spazio in cui *forma e dimensione* (qualità sensoriali-intellettive), *densità e carica energetica* (qualità sensoriali-empiriche) coesistono e si amplificano in rapporto alla forza tattile della materia. La materia assume una valenza espressiva e con-formativa: l'architettura antica (che non era mono-materica), pre-moderna e in parte contemporanea. In questo tipo di spazio il potere della forma dialoga con l'espressività delle superfici che enfatizzano la valenza con-formativa della sostanza stessa. Il principio del rivestimento assume una accezione primaria ed è parte del tutto.

Architetture (o giustificazioni)

L'esperienza diretta dei diversi "tipi" di spazio può essere dedotta indagando alcune architetture di Luigi Moretti: personalità poliedrica e di assoluto rilievo del panorama artistico italiano. Nella sua produzione, suddivisa in fasi distinte, l'architetto romano esplora varie spazialità architettoniche nelle quali la materia assume le due valenze individuate.

Se esaminiamo le prime architetture, quelle legate alla produzione fascista, ci troviamo di fronte a spazi assoluti dove l'architettura mono-materica deriva dalla definizione in pianta e sezione dei volumi e dei vuoti che si generano. Gli spazi della Casa del ballila di Trastevere (Roma, 1933-37), nella quale

Moretti doveva esprimere un manifesto dell'educazione del fascismo, appaiono come un'articolata successione di ambienti diversi di cui la sezione ne è esplicitativa. Il criterio paratattico di composizione dell'edificio è legato alle funzioni secondo il codice analitico del razionalismo: corpo d'ingresso, corpo delle palestre, corpo delle piscine, corpo degli uffici e corpo del teatro. La forza di questa sequenza spaziale, che non vive del rapporto con la matericità della sostanza, nonostante gli splendidi rivestimenti marmorei, è proprio nell'assolutezza delle forme che, coincidendo con la struttura e la funzione, generano tensioni spaziali attraverso i loro rapporti proporzionali. La percezione che ne risulta è quella cosmica: uno spazio il cui senso primo è trasmesso dalla materia che assume un significato con-formativo narrando di un assoluto primato formale di cui la scala elicoidale interna ne è la massima espressione.



Veduta interna della galleria della casa del balilla, Roma, L. Moretti, 1933-37 (tratta da: Fondo Luigi Moretti presso l'Archivio di Stato pubblicate in F. Bucci, M. Mulazzani, Luigi Moretti. Opere e Scritti)

Nella produzione più avanzata la matericità s'inserisce prepotentemente nell'opera di Moretti. Le sue articolazioni ed eccezionalità si manifestano come protagonisti di una narrazione surreale: è il basamento della palazzina *Il Girasole* (Roma, 1947-50). Qui la sostanza a contatto col terreno si veste di travertino per marcare il carattere autonomo che questo corpo assume: segnare il rapporto con la terra e la sua solidità.

Il marmo trattato secondo una variazione del disegno e del carattere stesso dei conci, da levigato a spaccato con il rimando al bugnato romano, trasmette la percezione di un elemento di mediazione tra il naturale e l'antropico. Le variazioni di matericità che segnano il passaggio tra il suolo e il corpo dell'edificio, identificano l'attacco a terra attraverso l'introduzione di "pezzi" speciali, scultorei, quasi onirici, che sottolineano il valore eccezionale di tutto il basamento amplificandone la sua composizione generale e le potenzialità espressive della materia. Qui la sostanza assume un significato espressivo capace di restituire alla percezione prima, o in altri termini al senso primo, i caratteri di una spazialità

fenomenica. Nonostante ciò l'assolutezza del volume che sormonta il basamento, al di là dell'ambiguità venturiana dell'unico corpo o del doppio oggetto,¹⁵ ci narra di uno spazio cosmico in cui la valenza con-formativa della materia trionfa ancora sulla sua espressività.

Declinando la sostanza nella massima significazione espressiva e con-formativa, Luigi Moretti raggiunge quel sottile e raffinato equilibrio tra le parti nella fase matura della sua produzione architettonica. La sua ambizione è quella di costruire quello spazio fenomenico in cui la matericità e il potere formale della sostanza coesistono amplificandosi a vicenda nel definire il vuoto. Esempio ne è *La Saracena* (1954-57), una delle tre ville progettate a Santa Marinella nei pressi di Roma.

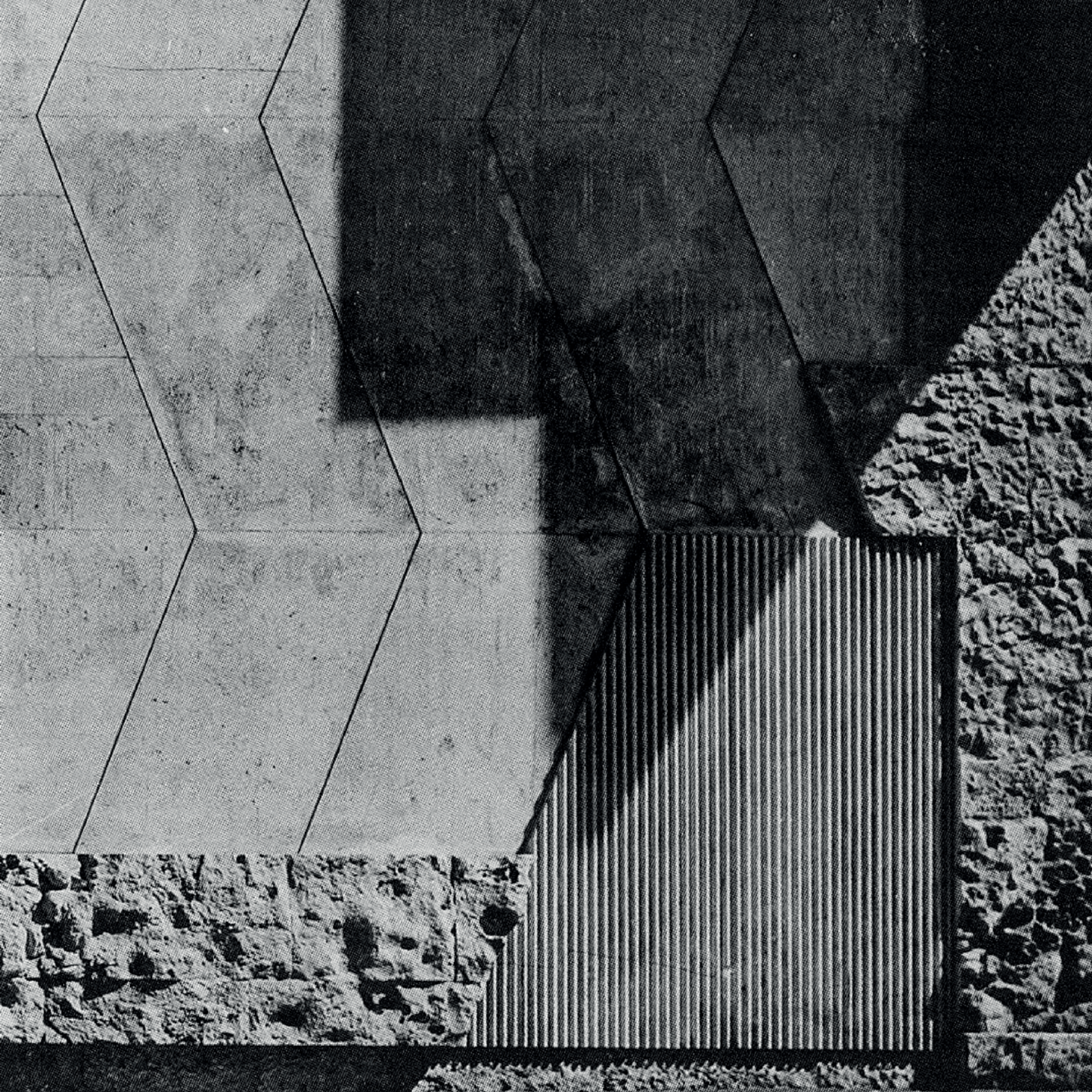
Già in fase ideativa, Moretti immagina per la villa degli ambienti che enfatizzino la percezione del ritmo della sequenza spaziale attraverso l'utilizzo di geometrie non euclidee. Il negativo morettiano diventa qui una successione di vuoti di "costrizioni ed espansioni" di grado, "limitato o massimo", che generano tensioni tra le parti e variazioni di *densità e carica energetica*.

In fase realizzativa lo spazio interno, diventato più fluido e dinamico, accentua la connessione tra le parti attraverso alcuni meccanismi di demarcazione della sequenza.¹⁶ Dal taglio del muro perimetrale, che permette l'accesso al patio, si giunge al varco d'ingresso. Quest'ultimo, "schiacciato" dalla grande pensilina a sbalzo e dai muri laterali, si apre in due direttrici a profondità diverse: la prima che culmina



Veduta della scala che conduce dal garage all'ingresso de *La Saracena*, Santa Marinella (Roma), L. Moretti, 1954-57 (tratta da: Fondo Luigi Moretti presso l'Archivio di Stato pubblicate in F. Bucci, M. Mulazzani, Luigi Moretti. *Opere e Scritti*, (Milano: Electa, 2000)

A destra: Basamento della palazzina *Il Girasole*, Roma, L. Moretti, 1947-50 (tratta da: Fondo Luigi Moretti presso l'Archivio di Stato pubblicate in F. Bucci, M. Mulazzani, Luigi Moretti. *Opere e Scritti*, Milano: Electa, 2000)



verso il giardino segreto interno; la seconda, mediata da tre gradini, che guarda alla galleria e al grande soggiorno vetrato.

Analizzando lo spazio d'ingresso si denota la capacità dell'architetto di gestire le forme in relazione alle percezioni spaziali che ne conseguono. La grande pensilina cilindrica, dalla forma eccezionale, diventa l'elemento di raccordo tra il volume basso, la testata del corpo delle camere, la grande parete verticale e il setto centrale che individua l'accesso. I solidi si bilanciano in una composizione che denuncia i rapporti formali e le operazioni di manipolazione della materia. Il grande taglio che separa in due il volume muto del corpo scala, e i corrugamenti sulla pesante pensilina aggettante, esaltano l'espressività della sostanza. *"Moretti [...] è erede del modo barocco di intervenire sulla materia sperimentando imprevedibili trasmutazioni con prassi alchemiche"*.¹⁷

Tutta la superficie esterna con la sua rugosità rimanda alla tradizione mediterranea: un intonaco, a grana grossa, di calce e pozzolana è segnato da tagli, slittamenti e incisioni. La sintesi delle percezioni rimanda a sensazioni già vissute, a materiali già toccati, a ricordi sopiti richiamati dalla vibrazione delle ombre sulla superficie, *"all'incrostazioni delle antiche giare rimaste per secoli nel mare. Quelle incrostazioni che fuori dal mare hanno sempre intorno il mare"*.¹⁸

A destra: Veduta esterna dell'ingresso al patio de La Saracena, Santa Marinella (Roma), L. Moretti, 1954-57 (tratta da: Fondo Luigi Moretti presso l'Archivio di Stato pubblicate in F. Bucci, M. Mulazzani, Luigi Moretti. Opere e Scritti, (Milano: Electa, 2000)



note

- (1) Purini, Franco. "Lo spazio sacro come problema d'architettura", in *Progetti di chiese. Innovazione liturgica e sperimentazione progettuale. Esperienze europee a confronto*. Atti del Convegno (marzo-aprile 2006). Trento: Temi, 2007, 167.
- (2) Ponti, Gio. *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*. Genova: Società editrice Vitali e Ghianda, 1957, 69.
- (3) Cfr. Eisenman, Peter. *La base formale dell'architettura moderna*. Bologna: Pendragon, 2009, 48.
- (4) Moretti, Luigi. "Strutture e sequenze di spazi," *Spazio 7* (1952), 10.
- (5) Ivi, 10.
- (6) Schwarz, Rudolf. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, a cura di R. Masiero e F. De Face-ri, trad. G. Colombi. Brescia: Editrice Morcelliana, 1999, 57.
- (7) Wölfflin, Heinrich. *Psicologia dell'architettura*; a cura di L. Scarpa e D. Fornari. Milano: Et Al/edizioni, 2010, 18.
- (8) Cfr. M. Merleau-Ponty in: Pallasmaa, Juhani. *Frammenti, collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*, a cura di M. Zambelli. Pordenone: Giavedoni editore, 2012, 55.
- (9) Ivi, 36.
- (10) Ivi, 47-48.
- (11) Cfr. Franciosi, Luigi. *Silenzi materici*, 52.
- (12) Thermes, Laura. "Spazio Fenomenico e Spazio Assoluto", *Architettura* 12-13, 2005.
- (13) Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano: Electa, 1992, 71-77.
- (14) *ibidem*.
- (15) Venturi, Robert. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, trad. R. Gorjux e M. Rossi Paulis. Bari: Edizioni Dedalo, 1980, 26.
- (16) Mulazzani, Marco. "Luigi Moretti: la Califfa, la Saracena, la Moresca. Le ville dove le storie si intrecciano", *Casabella 669* (1999), 62-81.
- (17) Reichlin, Bruno, e Letizia Tedeschi, a cura di. *Luigi moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Mondadori Electa, 2010, 269.
- (18) Moretti, Luigi. "S. Marinella" (dattiloscritto in fondo Luigi Moretti, archivio centrale dello stato, Roma; b.15, p.2).

selezione bibliografica

Bucci, Federcio, e Marco Mulazzani. *Luigi Moretti. Opere e Scritti*. Milano: Electa 2000.

Frampton, Kenneth. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica*, a cura di M. de Benedetti. Milano: Skira editore, 2005.

Greco, Antonella, e Gaia Remiddi. *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*. Roma: Palombi editori, 2006.

Moretti, Luigi. "Trasfigurazioni di strutture murarie," *Spazio 4* (1951).

Moretti, Luigi. "Valori della modanatura", *Spazio 6* (1952).

Moretti, Luigi. "Strutture e sequenze di spazi," *Spazio 7* (1952).

Moretti, Luigi. "S. Marinella" (dattiloscritto in fondo Luigi Moretti, archivio centrale dello stato, Roma; b.15, p.2).

Mulazzani, Marco. "Luigi Moretti: la Califfa, la Saracena, la Moresca. Le ville dove le storie si intrecciano", *Casabella 669* (1999).

Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, trad. A. M. Norberg-Schulz. Milano: Electa, 1992.

Pallasmaa, Juhani. *Frammenti, collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*; a cura di M. Zambelli. Pordenone: Giavedoni, 2012.

Pallasmaa, Juhani. *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, trad. C. Lombardo. Milano: Jaca Book, 2007.

Ponti, Gio. *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*. Genova: Società editrice Vitali e Ghianda, 1957.

Purini, Franco. "Lo spazio sacro come problema d'architettura", in *Progetti di chiese. Innovazione liturgica e sperimentazione progettuale. Esperienze europee a confronto. Atti del Convegno (marzo-aprile 2006)* Trento: Temi, 2007.

Reichlin, Bruno, e Letizia Tedeschi, a cura di. *Luigi moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Mondadori Electa, 2010.

Rostagni, Cecilia. *Luigi Moretti 1907-1973*. Milano: Mondadori Electa, 2008.

Schwarz, Rudolf. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, a cura di R. Masiero e F. De Faceri. Brescia: Editrice Morcelliana, 1999.

Storelli, Franco. *La casa della GIL di Luigi Moretti. Contributi per un restauro*. Roma: Palombi editori, 2006.

Thermes, Laura. "Spazio Fenomenico e Spazio Assoluto", *Architettura 12-13*, 2005.

Venturi, Robert. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, trad. R. Gorjux e M. Rossi Paulis. Bari: Edizioni Dedalo, 1980.

Wölfflin, Heinrich. *Psicologia dell'architettura*; a cura di L. Scarpa e D. Fornari. Milano: Et Al/edizioni, 2010.

Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi editore, 1948.

COSMO | MATERIA | **CULTURA**

Paesaggi culturali
Antonino Saggio

La costruzione culturale della realtà
Matteo Baldissara

L'impronta del paesaggio
Mickeal Milocco, Lelio Di Loreto

Il simbolo tra il mondo terrestre e celeste
Elnaz Ghazi





PAESAGGI CULTURALI

di Antonino Saggio

Trascrizione della conferenza del 16/05/2015

All'interno del seminario Linee di Ricerca, tenuto nel contesto del Dottorato di ricerca Teorie e Progetto dell'Università degli Studi di Roma - Sapienza, abbiamo svolto un lavoro concentrato su tre condensatori di significato: cosmo, materia e cultura. Per ogni nucleo tematico abbiamo selezionato un relatore che potesse tenere una conferenza, sulla cui base i dottorandi hanno impostato un lavoro di approfondimento personale. I primi due relatori sono dunque stati l'architetto ed artista Giovanna De Sanctis e l'architetto e professore Luigi Franciosini.

Tenutesi le prime due conferenze, dopo alcune settimane di riflessione, abbiamo ipotizzato che, dato il carattere molto personale e specifico dei primi due interventi, una maniera efficace per creare una spirale di raccordo concettuale tra le diverse esperienze potesse essere un mio intervento mirato per questo contesto specifico. L'intento di questo intervento è quindi di riprendere alcuni temi già affrontati ed aprirne di nuovi, per creare una sorta di anello concettuale tra gli argomenti.

Con questa idea il testo che segue si organizza su quattro parole chiave, ognuna con una propria definizione.

Le parole su cui ci concentreremo saranno quindi "informazione", "paesaggio", "imprinting" e "cultura". Per ogni parola ho dato una mia personale definizione: alcune di queste derivano dalla mia esperienza di ricerca e sono state più volte testate, altre sono sfide che rimangono aperte a nuovi sviluppi.

Informazione

Partiamo dal concetto di informazione, intesa come "applicazione di una convenzione ad un dato". Questa è la definizione su cui ho lavorato per molti anni, ed ha superato molte verifiche (A. Saggio, *Introduzione alla Rivoluzione informatica in Architettura*, Carocci, 2007). È una definizione che nasce in antitesi all'idea che lo strumento informatico abbia un valore puramente pratico, mentre credo che la sua importanza sia molto più profonda e rilevante, di carattere generativo e concettuale.

Le applicazioni operative di questa definizione sono molte, ma una che ritengo particolarmente interessante, riguarda il concetto di scena nativa dell'architettura. È un concetto sul quale iniziammo a lavorare molti anni fa, quando il gruppo nITro venne invitato ad un'occasione espositiva a Firenze, il "Giardino sonoro". L'iniziativa

A sinistra: La scena nativa dell'architettura, Charles Eisen, in Laugier, Essai Sur l'Architecture, 1755 e un'immagine dell'installazione Tecno Primitivo, del gruppo nITro

era stata organizzata da due interessanti personaggi: Stefano Passerotti e Lorenzo Brusci, musicista, filosofo ed esperto di media. Questo straordinario giardino, situato sulle colline fiorentine, veniva utilizzato come campo di sperimentazione per ibridazioni tra digitale e vegetale, per creare una serie di prodotti ibridi naturali ed architettonici. In questa occasione il gruppo nTro iniziò a lavorare sul concetto di scena nativa, partendo dal celebre frontespizio del volume *"Essai sur l'architecture"* di Laugier. Nel frontespizio una donna, seduta sulle rovine dell'architettura barocca, mostra le regole dalle quali ricominciare per la costruzione di una nuova idea di architettura, incarnate da una capanna di legno. Lavorando esattamente su questo concetto il gruppo nTro, con Carducci e Ampolo, realizzò una capanna primitiva, evidentemente arricchita da uno stretto rapporto con l'idea di informazione: un nuovo spazio nativo nel festival dell'architettura vegetale e dell'informatica. La capanna prevedeva l'implementazione del sistema Arduino: l'abitante della struttura percepiva non solo uno spazio fisico, ma anche uno spazio dell'informazione, attivabile attraverso i movimenti del corpo. Grazie a sensori di prossimità il sistema leggeva quindi i movimenti dell'utente, restituendo un'informazione di tipo musicale. Lorenzo Brusci ci aiutò a combinare le tracce attivabili secondo un sistema di modulazione del suono in rapporto ai movimenti del corpo, non semplicemente combinando tracce differenti in maniera casuale. Lo spazio che si crea è dunque ibrido, uno spazio dell'informazione in cui elementi invisibili ma concreti trasformano la nostra esperienza dell'essere nello spazio.

La scena
nativa
dell'architettura

Molti anni fa, un dottorando mi disse: "Professore, non capisco perché crede tanto nella centralità dell'informazione per l'architettura. L'idea primitiva di spazio non è quella di riparare, di proteggere?". La mia risposta istintiva fu che no, non era così. Ma per argomentare in maniera più efficace la mia idea ho dovuto pensare ad una scena nativa dell'architettura diversa da quella di Laugier e basata sul concetto di informazione.

Partiamo dall'assunto che se noi osserviamo un dato, un dato qualunque, un qualunque elemento della realtà, esso è contenitore di un'infinità di informazioni. Il dato, in quanto tale, è analizzabile all'infinito. È nell'atto in cui noi riusciamo ad estrarre da questo dato un singolo elemento di informazione, applichiamo cioè a un dato del reale una convenzione, che noi estrapoliamo dalla infinita complessità del reale una differenza. Questo è il salto che trasforma il dato in informazione.

Poniamo che il dato che noi stiamo analizzando sia il cielo stellato. Le stelle rappresentano il caos di dati del reale ma, nel momento in cui capisco che una stella è fissa ho estratto dal caos un piccolo punto informativo.

Luoghi archetipici dell'architettura, luoghi in cui è avvenuto il passaggio da dato a informazione esistono. Pensate alle alture dove dal primo picchetto per segnalare "quella" stella si è passati al menhir, al cromlech, al tempio, alla chiesa, al santuario.

Uno di questi luoghi, che per me ha un valore eccezionale, è il tempio di Vesta a Tivoli. È un luogo in cui si confrontano molti elementi della natura del paesaggio laziale, della stratificazione storica, arricchiti dalla presenza di disegni del Piranesi. Non posso fare a meno di leggere questo luogo come luogo della nascita dell'architettura: il luogo di trasformazione da dato a informazione, occupato sin dagli albori dell'umanità, una sorta di luogo primigenio. La controprova di questa idea dell'architettura,

ovvero quello che l'architettura nasce per dare significato al mondo e per trasformare quindi un dato in informazione, è il Pantheon, la quintessenza dell'architettura. E ci piove dentro. E ci piove dentro perché il Pantheon non è il luogo primigenio dell'architettura come riparo, ma una grandissima macchina per dare significato al mondo, al rapporto tra terra e cielo.

Un altro evento che mi colpì fortemente fu una visita a Santa Sofia a Costantinopoli, che possiamo considerare una delle dieci architetture più importanti della storia, un'architettura tutta romana nella sua essenza. La visita avvenne in una contingenza particolare: ero stato invitato ad un convegno cui partecipavano alcuni astronauti ed esperti della NASA ed un alto ponteggio divideva esattamente a metà lo spazio interno di Santa Sofia. Gli astronauti, nelle loro relazioni, parlavano di uno spazio differente, uno spazio senza gravità, in cui qualunque punto era raggiungibile, utilizzabile. Allora ho pensato che quel grande ponteggio che divideva lo spazio della chiesa, e che io vedevo come una matrice di punti nello spazio, fosse una matrice immateriale, informativa. Una matrice in grado di attivare quella porzione di spazio in maniera sensoriale, in senso informativo, mentre l'altra metà rappresentava lo spazio come lo si percepisce all'interno della nostra costruzione fisica, che è una costruzione in tre dimensioni.

Imprinting

Una seconda parola chiave all'interno di questo ragionamento è senza dubbio imprinting. È un tema che ho affrontato in molte occasioni, in maniera sotterranea e che guida anche alcuni ragionamenti del testo "Architettura e Modernità" (Carocci, 2010), ma non ho mai scritto un saggio unitario sull'argomento, né mai ne ho dato una definizione concisa e puntuale. Il mio metodo di lavoro è fortemente deduttivo: si basa sul formulare ipotesi che progressivamente vengono adattate e corrette, verificando il loro funzionamento in ogni fase. Allo stesso modo lavoro sulle nuove definizioni di concetti complessi, in un processo di avvicinamento che gradualmente si configura. Cosa è dunque l'imprinting? "È la presenza di figure native, impresse nella mente nei primi anni di vita, e che ritornano in infinite rinegoziazioni durante l'età adulta, come una sorta di paradiso perduto o di terra promessa da ricreare costantemente, in nuove infinite presenze". È una definizione non del tutto limata, ma che supera in maniera convincente diverse prove. La scelta delle parole è senz'altro particolare, pesata, e ciò che rende chiaro il concetto è la parola "rinegoziazioni". Un termine preso in prestito dal mondo dell'informatica, ma che svolge un ruolo fondamentale: definisce il carattere progressivo dell'imprinting, lo connota come un atto dell'età adulta, potenzialmente infinito. È un concetto la cui efficacia è immediatamente riscontrabile quando ci si riferisce ad alcuni grandi architetti: penso a Terragni, a Wright, ad Aalto, a quanto del loro paesaggio nativo, attraverso le infinite rinegoziazioni che la vita ha portato, sia ancora leggibile nelle loro architetture. Non vi è dubbio che il paesaggio dei laghi finlandesi sia riscontrabile nelle opere di Aalto, o che il tema della città di fondazione abbia delle eco nei lavori di Terragni.

Naturalmente il concetto di imprinting non è necessariamente individuale, riferito alla sfera personale, ma si può applicare, con le dovute distinzioni, alla storia delle civiltà, o comunque al rapporto tra architettura, evoluzione storica e paesaggio. Cominciai a fare questo ragionamento molti anni fa, quando, in occasione di un convegno, mi fu chiesto di scrivere un saggio sull'architettura siciliana. Per far capire alcuni caratteri particolari di quest'architettura impostai un ragionamento di respiro più ampio, riflettendo su come una possibile divisione dell'architettura italiana sia quella per macro aree. In particolare pensai

di riflettere sull'area del nord Italia, quella padana, sull'area centrale, e quindi sull'architettura romana ed etrusca, e sull'area del sud, di derivazione greca. Un simile ragionamento era stato avviato anche da Franco Purini ("Un paese senza paesaggio", Casabella 575-576, 1991), che leggeva in ognuna di queste aree un particolare atteggiamento nei confronti della rappresentazione e del progetto di architettura.

Nella regione settentrionale l'assunto è, in qualche maniera, artificiale: l'architettura si pone come fatto di organizzazione e dominio, di controllo del territorio ed in forma essenzialmente geometrica. Il paesaggio nativo di quest'area è perciò quello dell'accampamento romano, del cardo decumano. È chiaro come questa idea rimbalzi attraverso infinite rinegoziazioni, ma sempre lasciando una presenza evidente, leggibile tanto nel neoclassicismo lombardo quanto nel lavoro di Terragni. Senza un simile costruito mentale, che rappresenta in sé stesso un vero scatto cognitivo, è impossibile leggere in maniera adeguata il lavoro di Aldo Rossi, e capire perché nasca in quell'area culturale specifica. Ad ogni modo è evidente che, per concezione stessa dell'architettura, lo strumento di progetto e rappresentazione più significativo in quest'area sia la pianta.

Al sud lo scenario è radicalmente diverso: l'architettura non è più un atto di controllo della natura e del luogo, ma piuttosto è intesa come fosse un altare. Il rapporto che si instaura con la natura rimane perciò, in qualche modo, dialettico, ma l'atto architettonico è un inno al trascendente. L'architettura è, in questo senso, Agalma (*αγαλμα*), offerta votiva. Elemento naturale ed elemento architettonico sono coesistenti, ma sempre distinti, con quest'ultimo che vive nella dimensione verticale. Non a caso l'architettura del sud è l'architettura del chiaroscuro, dominata dai prospetti. Un esempio in grado di rappresentare in maniera efficace l'intero ragionamento è la villa Malaparte a Capri: il rapporto dialettico con la natura, la riconoscibilità dell'elemento architettonico, la sua forza data nell'atto della rappresentazione in prospetto, specialmente da quello sul mare.

L'architettura dell'Italia centrale è invece fortemente connotata dall'aspetto sezionale: è l'architettura della stratificazione, in un rapporto di commistione densa con la natura, anzi, con la terra. Dico denso, perché ricco non solo dal punto di vista del rapporto fisico, ma di quello emotivo, spirituale: ecologico, inteso come rapporto che contempla un ragionamento complessivo. Al centro il fatto architettonico, il fatto processionale ed il fatto simbolico sono fortemente legati all'idea che la natura trasmetta realmente informazioni, che parli veramente, ed è proprio l'architettura la disciplina chiamata costantemente ad interpretare, a trasformare ed a dare significato a questi messaggi. Anche Roma può essere letta come la Roma delle stratificazioni, la Roma dei frammenti, degli innesti, la Roma, in un certo senso, profondamente anti romana, intendendo dire che non possiede quelle caratteristiche di classicità, simmetria e ordine che Roma esporta. Il grande autore di questa lettura sezionale della città è senza dubbio Piranesi che, scontrandosi con l'inizio del tentativo di neoclassicizzazione della città, si trova in prima linea a rivendicare una Roma profondamente diversa, una Roma essenzialmente etrusca, una Roma sezionale. Non è certo un caso che un altro grande personaggio che ne fa una lettura simile, moltissimi anni più tardi, sia Alessandro Anselmi.

A destra: Il cantiere di ristrutturazione della chiesa di Santa Sofia a Istanbul. (Foto di Shane Hawke)



In questo senso non posso che leggere il concetto di imprinting in maniera dialettica con quello di memoria. Di più: la definizione di imprinting nasce in reale opposizione a quella visione della memoria come magazzino preformato, chiuso, dal quale attingere singoli elementi. Il nodo di questa opposizione, per riprendere la definizione iniziale, è proprio nell'idea di rinegoziazione: anche la memoria subisce un processo evolutivo e di continuo ripensamento. Il fatto di dover ripensare criticamente il nostro imprinting costituisce a tutti gli effetti un atto adulto della pratica architettonica, frutto di un rapporto estremamente più denso, certamente più difficile, ma anche molto più ricco e maturo della semplice memoria.

Paesaggio

La terza parola chiave è una delle più importanti per il dibattito architettonico contemporaneo: si tratta del paesaggio. Ragionando sempre in maniera dialettica mi sento di dire che la mia definizione di questa parola nasca in opposizione ai concetti di ambiente, di *environment*, di tecnologia. Non perché, come del tutto ovvio, queste componenti non siano parte in causa della miscela, ma perché i singoli ingredienti non possono essere in alcun modo sostituiti alla magia dell'insieme, una magia catalizzante.



Il tempio di Vesta a Tivoli

In questo modo paesaggio è una parola che si rivendica completamente all'interno del dibattito culturale, artistico, estetico e quindi architettonico. Qual è dunque la definizione di paesaggio? Il paesaggio è "la rappresentazione estetica, condivisa collettivamente e culturalmente, ma in costante evoluzione, di una parte del mondo". Questa definizione deriva dal libro *"Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura"* (Carocci, 2007). Qual è la chiave di questa definizione? Certo nella definizione ogni parola pesa, ma il concetto fondamentale è quello di rappresentazione. Il paesaggio nasce in un determinato momento storico, come costruito mentale. Il momento è quello in cui, nel palazzo comunale di Siena, vengono dipinti due straordinari affreschi dei fratelli Lorenzetti. L'importanza fondativa di questi due affreschi è quella di introdurre un'idea che fino ad allora non era mai esistita. L'idea particolare che esista un insieme antropico in cui gli elementi della natura, gli elementi della coltivazione, gli elementi della urbanizzazione leggera delle campagne e quella più forte della città creano un'immagine nuova, creano, appunto, il paesaggio. Nasce un insieme di immagini e di valori, nasce una rappresentazione estetica condivisa collettivamente e culturalmente. Il motivo per cui gli affreschi sono nel palazzo



Ortofoto della città di Como

del municipio risiede proprio nella condivisione. Non si ha concetto di paesaggio se non è condiviso storicamente e culturalmente. Quindi è facile capire il perché quando si pensa al paesaggio si pensa alla Toscana. Quasi tutto il mondo pensa al paesaggio toscano perché è la scena nativa del concetto stesso di paesaggio. Tuttavia il paesaggio non è solo assimilabile al paesaggio toscano! Il paesaggio in quanto rappresentazione estetica e di condivisione di valori varia: esso è continuamente rinegoziato, continuamente ripensato. Ad esempio, esiste una estetica del paesaggio industriale e meccanico che è stata consolidata da Cezanne, dal futurismo e da Antonioni, e non dubitiamo che esista una capacità di interpretare ancora altri i paesaggi con canoni ancora differenti. Con la definizione che abbiamo discusso, si afferma la necessità di una rappresentazione estetica che attraverso lo sguardo della pittura, della fotografia, del cinema, crei una immagine. Senza questa rappresentazione estetica il paesaggio non c'è. Alcuni architetti contemporanei hanno creato, esattamente con il loro lavoro, un nuovo paesaggio. Zaha Hadid, per esempio, ha un'idea fortissima di paesaggio. Non a caso sente il bisogno di rappresentarlo esteticamente e ciò è visibile in tutta la prima fase del suo lavoro. Quando comincia a crearlo con le sue architetture, comincia a diventare cosa vera e diventa un paesaggio condiviso culturalmente e socialmente. Oggi abbiamo la concezione di un paesaggio "infrastrutturale" dinamico e filamentoso grazie al suo lavoro! Cosa fanno i grandi artisti? I grandi portano a guardare ciò che esiste e si conosce con uno sguardo nuovo. Creano un'ipotesi di paesaggio della città contemporanea e hanno la forza di scovare le potenzialità, portando la cultura contemporanea ad accettarlo come nuova modalità operativa di trasformazione del reale. Non si può capire Frank O. Gehry se non si tiene conto del suo interesse per il *cheapscape*, per il paesaggio povero, per il paesaggio secondario residuale e della pop art. Chi avrebbe mai pensato che questo tipo di paesaggio potesse diventare elemento dell'architettura? Invece lo è diventato ed è diventato un modo di operare in situazioni specifiche, specialmente nella fase di Gehry tra fine degli anni 80 e inizio degli anni 90 del Novecento. Oggi esiste una fase nebulosa in cui comincia a prendere forma una nuova idea. Noi sappiamo molto bene come operare all'interno del paesaggio dei Lorenzetti e possiamo fare un piano di come operare anche all'interno delle coordinate del mondo astratto, industriale, cezanniano o del paesaggio infrastrutturale della Hadid o del *cheapscape* di Gehry. Ma qui parliamo di un'idea che non si è ancora affermata. Un'idea che non è ancora esattamente definita e non è ancora collettivamente e culturalmente condivisa. Questo campo di ricerca interessa, nell'architettura contemporanea, soprattutto chi studia il rapporto tra architettura e informatica.

Esiste un paesaggio mentale non ancora conclamato su cui si può lavorare. Ci sono una serie di architetti di nuova generazione, quelli che abbiamo definito più di una volta "nati con il computer", che cercano di dare forma a un paesaggio nuovo, un paesaggio nativo di una nuova era, un paesaggio dell'informazione.

Quali sono le componenti fondamentali di questo paesaggio? Innanzitutto all'interno di questo mondo assumono grande valore le informazioni, che ne costituiscono la vera e propria materia prima. Le informazioni si configurano si modellano in forme significative, poi si muovono e si radunano in maniera diversa.

A destra: Veduta dell'Aventino sulla strada detta di Marmorata. , G. B. Piranesi



Si sente, si capisce e si intuisce, dentro questo paesaggio mentale, una grande distanza dal passato. Oggi, e ancor più domani, sono le informazioni che costituiscono un'imprescindibile valore di un mondo contemporaneo che spinge per prendere forma anche in architettura.

Un secondo aspetto di questo paesaggio contemporaneo è la similitudine con un argomento che, sempre più continuamente, si vive: il paesaggio di oggi non è solo quello della metropoli contemporanea, nella sua declinazione e nelle sue varianti nel mondo, ma anche e soprattutto quello che vediamo ogni minuto sugli schermi dei nostri computer e nelle nostre protesi tecnologiche. Un paesaggio fatto di salti, di sovrapposizioni, fatto di interconnessioni dinamiche di dati che creano informazioni, un paesaggio dell'interattività.

E infine c'è un terzo elemento nel paesaggio mentale che prende forma nelle menti degli artisti e degli architetti nuovi, ed è quello di una natura riconquistata, di una natura partecipe del mondo contemporaneo. Questa natura riconquistata si muove nella complessità di manipolazioni elettroniche del nostro corpo e si presenta come una sorella attiva ed intelligente accanto all'architettura. Questi nuovi argomenti cercano da anni una sintesi in un'opera di architettura: informazione, interattività e natura.

Stiamo provando a muoverci in questo territorio, tuttavia, non siamo sicuri se si arriverà ad affermare l'idea condivisa di un nuovo paesaggio dell'interattività. Fortunatamente, pensando ad alcuni lavori di Toyo Ito e di Diller + Scofidio, sembra che alcuni semi siano stati gettati. L'architettura in questi casi si interfaccia con questi tre parametri: informazione, interattività e natura in maniera totalmente diversa dal passato.

Questa installazione, TreeIT, di cui speriamo di avere nuove versioni, è una installazione del gruppo nITro che a nostro giudizio ha tentato di dire qualcosa su queste tre parole: informazione, interattività e natura.

L'installazione vuole sensibilizzare il pubblico al problema del grave inquinamento dei terreni nella zona del lago di Vico. Questo argomento era stato affrontato da uno dei membri del gruppo, Dario Pompei, che durante la sua tesi di laurea aveva proposto un'operazione sistemica che prevedeva ad un tempo una riforestazione attiva, la decontaminazione e la bonifica e la creazione di percorsi pensili su passerelle in legno. Questi percorsi valorizzavano la zona delle pendici del lago creando delle micro architetture inserite nel contesto con uno sviluppo compatibile con le vocazioni naturalistiche dell'area. L'idea dell'installazione era dunque quella di costruire un richiamo alla passerella nel parco, arricchita di un carattere interattivo. Ciò attiva le tre parole chiave che interessano: informazione, natura e interattività. La pedana è caratterizzata da canne che si illuminano attraverso dispositivi elettronici che in realtà sono memoria di tutta una operazione vegetale del progetto madre.

A destra: Villa Malaparte a Capri (Foto di Gloria Saravia Ortiz)





Cultura

Passiamo dunque all'ultima parola: la cultura. L'idea che la cultura riguardi il passato è una delle idee più errate, più sbagliate e più perniciose che si possano immaginare. Io ho cercato di razionalizzare questa idea per dargli una definizione che, come tutte le definizioni, prevede un aggiustamento. È la prima volta che la propongo in un intervento pubblico.

“La cultura è la costruzione di una capacità di orientamento, che basandosi sulla comprensione critica del passato, guarda alla costruzione del futuro.”

Analizziamo alcune parole chiave della definizione. La parola fondamentale è orientamento ma è importantissima per la struttura della definizione anche la ripetizione, per ben due volte, dell'idea di costruzione a cui naturalmente noi come architetti siamo particolarmente interessati.

Allora, bisogna fare dei test, per capire se questa ipotesi di definizione possa funzionare. Perché a noi non importa, in questo contesto e in questo approccio che l'abbia detta Hegel o che Pico della Mirandola ne abbia dato un'altra definizione. Quello che a noi interessa, in questo contesto, è “se funziona”. Ci apre delle possibilità? Questa analisi ci aiuta? Proprio come un progetto: se funziona mi amplia, mi arricchisce, apre nuovi orizzonti.

Proponiamo allora un semplice test: immaginate di trovarvi nella foresta amazzonica. Ogni passo, ogni centimetro è un pericolo mortale. Saremmo assolutamente persi, non potremmo fare niente. Perché? Perché della foresta amazzonica non abbiamo “cultura”. Immaginatevi invece che nella stessa situazione ci sia un indigeno. L'indigeno è perfettamente in grado di muoversi, sa dove andare, cosa evitare, cosa raccogliere: è capace di attivare quel territorio. Cos'ha dunque l'indigeno che io non ho? L'indigeno ha la “cultura” di quel luogo. Cultura, chiaramente, come capacità di orientamento, generata dalla comprensione critica del passato. Intere generazioni hanno sperimentato, prima del nostro indigeno, i pericoli della foresta amazzonica, ed è proprio la valutazione di questa esperienza che solidifica la cultura. La solidifica, certo, ma non la caratterizza in maniera assoluta. Il grande salto logico è esattamente questo: è chiaro che la cultura si basa sul passato, ma, partendo dalla stratificazione, opera una funzione operativa sempre rivolta “alla costruzione del futuro”. Nel caso più semplice “costruzione del futuro” come raggiungere il villaggio o cacciare per sopravvivere.

Questa visione della cultura si oppone all'idea di cultura come accumulo di nozioni, e si configura come un metodo, più che una direzione specifica. D'altronde tutte e quattro le parole proposte, “informazione”, “imprinting”, “paesaggio” e “cultura”, condividono una analoga attenzione: quella di stimolare il pensiero creativo e progettuale.





LA COSTRUZIONE CULTURALE DELLA REALTÀ

Dalla cultura individuale a quella partecipativa

di Matteo Baldissara

"L'idea che la cultura riguardi il passato è una delle idee più pericolose, più sbagliate e perniciose che si possano immaginare. Cosa fanno i grandi? I grandi portano il mondo a riguardare ciò che esiste e si conosce con sguardo nuovo, trasformandolo così in un valore condiviso culturalmente".

Antonino Saggio, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura, Roma 16 maggio 2015

Quale cultura?

Non esiste un'unica definizione del concetto di cultura: a partire dal XIX secolo molte discipline ne hanno indagato significato, origine e sviluppo con metodologie specifiche e prospettive tra loro differenti. Scienze cognitive, psicologia culturale, antropologia, sociologia, filosofia, pedagogia hanno analizzato i singoli fattori che concorrono alla formazione culturale dell'individuo e del nucleo sociale in cui esso si sviluppa. Tra le definizioni più note riportiamo quella dell'antropologia classica, per cui *"la cultura, o civiltà, intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società"*¹ e quella di uso comune, tratta dal dizionario Treccani, per cui la cultura è *"l'insieme delle cognizioni intellettuali che, acquisite attraverso lo studio, la lettura, l'esperienza, l'influenza dell'ambiente e rielaborate in modo soggettivo e autonomo diventano elemento costitutivo della personalità, contribuendo ad arricchire lo spirito, a sviluppare o migliorare le facoltà individuali, specialmente la capacità di giudizio"*. Una prima sostanziale differenza: l'approccio antropologico privilegia il carattere etnografico e collettivo della cultura, mentre la seconda definizione ne evidenzia quello personale ed evolutivo, ed ha dunque derivazioni pedagogico-istituzionali. Le due componenti non sono in realtà disgiunte, riverberano invece in un unico campo in mutue interazioni e modifiche, in un rapporto le cui gerarchie cambiano a seconda del contesto. Con l'obiettivo di analizzare i rapporti tra i due caratteri della cultura per arrivare ad una definizione preminentemente operativa e riportare dunque il ragionamento nel campo architettonico, si farà riferimento al sistema delle scienze cognitive, ed in particolare a quella psicologica.²

Una
prospettiva
cognitiva

Lo stretto rapporto tra comportamento, cultura, simbolo ed esperienza è attentamente analizzato da Marta Olivetti Belardinelli, all'interno del libro *"La costruzione della realtà come problema psicologico"*. Il primo dato che emerge dall'analisi cognitiva del processo di costruzione della realtà che un individuo, e successivamente una società, compie è che, dal punto di vista della psicologia empirica, il

A sinistra: Luigi Franciosini, Parco della Collina della Pace Peppino Impastato, 2004 -2007

dato del reale è assolutamente soggettivo. In maniera più specifica: *“il realismo della psicologia è limitato all'ammissione della possibilità da parte di una variabile esterna di influenzare l'interno del sistema [individuo]”*.³ È un dato di fondamentale importanza perché consente di determinare quali siano i fattori che determinano lo sviluppo dell'esperienza soggettiva e quindi della cultura dell'individuo, che sono in parte innati, in parte portati del comportamento. L'esperienza soggettiva non può essere derivato di uno solo dei due fattori altrimenti si avrebbe, nel primo caso, un individuo completamente culturale dalla nascita e, nel secondo, un individuo che rappresenta un sistema totalmente aperto e disordinato in cui il fattore soggettivo dell'esperienza sarebbe annullato dal sistema di valori che gli viene trasmesso. Dunque, come già sostenevano i transizionalisti, i fattori funzionali e di esperienza agiscono in concomitanza con i fattori strutturali. In questo senso possiamo affermare che alle dizioni soggetto-oggetto e organismo-ambiente si venga gradualmente a sostituire la dizione individuo-cultura.⁴ Occorre dunque iniziare a creare una definizione del termine nell'ottica delle scienze cognitive. La formulazione classica vede la cultura come la somma totale degli atteggiamenti, delle idee e degli schemi di comportamento di una società.⁵ In questa definizione l'attenzione è fortemente centrata sugli aspetti immateriali della cultura, cioè le idee e gli atteggiamenti, ma lo sviluppo delle teorie cognitive ha evidenziato come esista un rapporto di continue e mutue modificazioni tra aspetti materiali e immateriali di una società. In particolare appare evidente come l'avvento di un determinato bene materiale possa influenzare non solo l'aspetto esperienziale, ma la concezione della realtà come oggetto del pensiero, ma su questo torneremo ancora più avanti. L'altro elemento di sviluppo fondamentale per la formulazione di una definizione coerente di cultura è il rapporto di quest'ultima con il simbolo. È infatti l'uso dei simboli che rende possibile la trasmissione della cultura di generazione in generazione e da individuo a individuo, sia in quanto ne garantisce la significanza, sia in quanto, sintetizzandone i significati, ne rende possibile la cumulatività attraverso i secoli di esperienza progressiva.⁶ Il nodo di collegamento tra la sfera culturale individuale e quella collettiva è dunque il simbolo: è con esso che la cultura diviene super individuale, partecipata. Sulla base di tutti questi elementi, possiamo arrivare dunque ad una formulazione della definizione: *“la cultura è un sistema omeostatico di forze in equilibrio dinamico con funzione di costanza adattiva”*, che riguarda tanto il singolo individuo quanto il gruppo di individui. Ed è proprio nel rapporto tra soggetto e gruppo che questa definizione trova un risvolto assai interessante: essendo la cultura così intesa un prodotto dell'interazione di gruppo, essa è un portato della società, pertanto, tanto logicamente quanto storicamente, è naturale che alcune parti della società siano in grado di anticipare la cultura.

Il complesso quadro sin qua delineato ci ha permesso di comprendere le numerose questioni che riguardano il tema della cultura e di delinearne in maniera generale i tratti costitutivi. Cerchiamo ora di rendere operative queste considerazioni, appoggiandoci anche alla definizione di cultura che, da architetto e critico, da A. Saggio, interpretandola come *“la costruzione di una capacità di orientamento, che basandosi sulla comprensione del passato, guarda alla costruzione del futuro”*. Sulla base delle riflessioni già avviate, possiamo individuare alcune affinità tra questa definizione e quella psicologico-cognitiva: in primo luogo la presenza di fattori esperienziali individuali e di fattori strutturali passati. Esiste altresì una forte analogia tra quella capacità di orientamento, che è il nodo fondamentale della

Architettura e
cultura
partecipativa

visione di A. Saggio, e gli schemi di comportamento che già R. Linton individuava come caratteristici di una determinata cultura. Ciò che quest'ultima definizione aggiunge rispetto alle precedenti è la proiezione del futuro come derivato naturale del concetto stesso. Aggiungiamo dunque un terzo elemento ai due costitutivi della cultura (esperienza e fattori innati): il valore costruttivo e propulsivo della stessa. Veniamo ora all'aspetto architettonico della questione: in che modo l'evoluzione culturale ha avuto la capacità di orientare gli sviluppi architettonici del nostro tempo? È stato già evidenziato come gli aspetti fondamentali da tenere in considerazione siano tanto materiali quanto immateriali e come le relazioni tra di essi non siano mai univoche. Uno degli aspetti materiali che maggiormente ha contribuito all'evoluzione della nostra capacità di orientamento è senza dubbio il calcolatore automatico. L'invenzione dei computer e il loro sviluppo non ha solo introdotto nuove possibilità all'interno del nostro campo di azione, ma cambiato il modo in cui percepiamo il reale, come lo costruiamo: la commistione tra digitale e reale è qualcosa che, oggi, fa parte non solo del nostro immaginario, ma della nostra struttura di pensiero. È evidente come un simile cambiamento non potesse che rivoluzionare, insieme alla nostra costruzione del reale, l'idea di architettura di un'intera generazione. *"Con l'introduzione del CAAD,*



AlloBio, Credit Marcos Novak

fin dalle prime fasi concettuali della pratica architettonica, e attraverso tecniche di modellazione e visualizzazione innovative, possono essere impiegate complesse formule matematiche per descrivere lo spazio e sviluppare la forma".⁷ Lo strumento non solo ci consente di rileggere ciò che conosciamo attraverso la sua rappresentazione digitale, ma, al contrario, ci permette di pensare in maniera digitale, creando qualcosa che in nessuna maniera saremmo riusciti a creare senza di esso: cambia, in effetti, gli equilibri del nostro sistema culturale, proiettandoci in nuovi scenari costruttivi, al cui interno solo chi ha compiuto il salto cognitivo è in grado di orientarsi. Il computer dunque non può essere considerato solo come uno strumento di supporto all'attività di pensiero, e di progetto in particolare, ma come elemento generativo e propulsivo, perché non solo ci fornisce gli strumenti per realizzare cose che altrimenti non saremmo stati in grado di fare, ma, cambiando la nostra struttura cognitiva, ci consente di immaginarne di nuove. L'altro elemento, che è in realtà per metà immateriale e per metà assai concreto è la nascita dell'ICT (Information and communication technology). Come è noto i primi studi sulla possibilità di creare un sistema di comunicazione digitale, che utilizzasse quindi calcolatori automatici, iniziarono nella prima metà degli anni '60, quando il ministero della difesa americano lanciò il programma ARPA, una rete di trasmissione di dati a grandi distanze. Il progetto si sviluppò molto rapidamente, fin quando, nel 1991, Tim Berners-Lee, ricercatore del CERN di Ginevra, creò il World Wide Web, un sistema di pubblicazione di contenuti (testi, audio, video, immagini) organizzati in siti web con link reciproci, in modo da formare un grande ipertesto.⁸ Le ripercussioni della creazione della rete internet sono vastissime, e si può affermare senza paura di smentite che abbiano cambiato in maniera significativa l'articolazione



Diller Scofidio+Renfro, High Line, New York, 2002

della nostra struttura sociale. Si pensi ad esempio alla nascita delle cosiddette comunità virtuali: gruppi on line di persone che, accomunati da interessi, gusti o comportamenti di consumo, condividono risorse e informazioni, si organizzano e si mobilitano in maniera comune per raggiungere specifici obiettivi.⁹ Internet è stato in grado di farci passare da un modello di comunità ascrivibile (in cui le affiliazioni hanno carattere territoriale, familiare) ad un modello affiliativo (in cui le relazioni sono basate sulla comunanza di interessi). Il cambiamento che più direttamente riguarda il tema in analisi è stato rilevato da H. Jenkins, ed è lo sviluppo di quella che è stata definita cultura partecipativa. Jenkins sostiene, sulla scia di quanto sostenuto da Rheingold, che i media digitali abbiano contribuito alla nascita di un insieme di pratiche culturali volte alla produzione concertata di contenuti e proposte, favorendo in questo modo un'ibridazione tra le dinamiche di domanda e offerta.¹⁰ Ancora una volta queste grandi rivoluzioni hanno un impatto diretto sulla produzione architettonica: si pensi ad esempio al caso della High Line di New York. In un'area degradata di Manhattan, la ferrovia sopraelevata ed abbandonata della West Side Line caratterizzava il paesaggio urbano. In risposta alle numerose ipotesi di demolizione paventate dall'amministrazione, un gruppo di cittadini crea un movimento per proporre un'alternativa più sostenibile: la creazione di un parco lineare che viaggi sulla linea ferroviaria. Il resto è storia: dal successo del progetto di Diller+Scofidio, al vertiginoso aumento di valore delle zone limitrofe, il processo ha innescato un circolo virtuoso che ha risanato l'intera zona. È solo uno dei casi dei processi bottom-up, di partecipazione condivisa, che hanno contribuito a trasformare le nostre città: si pensi ad esempio al recente progetto per la riqualificazione dello Sprea a Berlino.¹¹



Progetto GRAFT + Kleihues + Kleihues, Residenze ed uffici nell'area Holzmarkt, Berlino, 2014

Una nuova
cultura per
Roma

Nel panorama italiano, ed ancora maggiormente in quello romano, trovare validi esempi di processi bottom-up che abbiano condotto a buoni risultati architettonici è forse più complesso che in altri paesi. Eppure, specialmente se ci si muove su canali culturali alternativi a quelli istituzionali, qualcosa si muove. In un simile scenario nasce infatti il progetto Metropoliz, la città meticcia: in uno spazio recuperato di una ex fabbrica lungo la via Prenestina, nasce una comunità multiculturale autogestita, capace di creare un microcosmo culturale di grande interesse. Sebbene dal punto di vista strettamente architettonico il progetto Metropoliz non si componga di tanti interventi (tra cui si ricordano quelli del gruppo Geologica), il modello culturale messo in atto è stato capace di innestare un circuito propositivo: molti artisti si sono interessati al progetto creando opere ed installazioni per questo spazio meticcio, tanto da dare vita un vero e proprio museo, il Museo dell'altro e dell'altrove (MAAM). Un processo parallelo alla via istituzionale, dunque, capace anche di grandi imprese. Capace persino, come ci raccontano Fabrizio Boni e Giorgio de Finis nel loro film Space Metropoliz, di arrivare sulla luna.

Anche se, dal punto di vista istituzionale, i processi bottom-up non formano ancora una realtà importante nel panorama romano, molti municipi della capitale hanno avviato negli ultimi anni processi di progettazione partecipata, coinvolgendo comitati di quartiere, associazioni culturali, associazioni per la difesa del territorio e gli assessorati di Roma Capitale. Nascono così, ad esempio, i gruppi per la progettazione partecipata di Via Giulia, quelli per il recupero del Parco Papareschi, quelli per la riqualificazione di Piazza Vittorio. Processi simili sono ancora un ibrido che ricorda più i metodi tradizionali di progettazione che quelli bottom-up e, ad oggi, non hanno ancora prodotto risultati evidenti sul territorio, ma rappresentano certamente un passo in avanti verso la costruzione di una cultura partecipativa. Un caso i cui risultati sono stati eccellenti ed interessanti da analizzare, sebbene non sia un caso di processo bottom-up, è quello del parco di Collina della Pace, disegnato dall'architetto L. Franciosini,



Luigi Franciosini, Parco della Collina della Pace Peppino Impastato, 2004 -2007

Il Parco della
Collina della
Pace

con una forte e costante partecipazione degli abitanti del luogo. La storia del parco, che è allo stesso tempo un simbolo culturale, non poteva che richiamare la partecipazione dei residenti: negli anni '70 fu lo scenario di un'importante manifestazione per la pace, da cui prese il nome; nel 2001 fu confiscato ad un ex membro della Banda della Magliana e, attraverso la legge 109/1996, restituito alla comunità come bene pubblico ed intitolato a Peppino Impastato. Per molti anni il parco è stato compromesso dalla presenza di un edificio di imponente cubatura e di una strada che lo divideva a metà, oggi è stato recuperato attraverso una serie di terrazzamenti che rimodellano la collina, la riqualificazione di due casali già presenti sull'area, la creazione di un nuovo sistema di mobilità ciclo-pedonale e di spazi pubblici. Il cuore dell'intero progetto è una grande piazza sopraelevata, dalla quale poter osservare tanto l'agro romano quanto il nuovo paesaggio del parco, e che è diventata un punto di ritrovo fondamentale per la cittadinanza.

È dunque nel passaggio da una costruzione individuale del reale ad una collettiva e partecipata, attraverso le interazioni tra individuo e società, che la cultura emerge e progredisce.



Luigi Franciosini, Parco della Collina della Pace Peppino Impastato, 2004 -2007

note

(1) Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. Princeton, 1871, 45.

(2) È necessario, data la vastità della disciplina, definire in maniera sintetica il campo della psicologia cognitivo comportamentale per capirne specificità e interesse in questo contesto. La nascita del metodo cognitivo si fa risalire alla metà degli anni cinquanta, come sviluppo antitetico alla scuola comportamentista e strettamente correlato al lavoro di C. Shannon del 1948 sulla teoria dell'informazione (Shannon 1948) e alle nuove ricerche sulla cibernetica. Il metodo cognitivista, almeno nella sua prima fase, presentava aspetti caratteristici che segnavano un profondo scarto rispetto agli altri approcci: l'interdisciplinarietà, in primo luogo; si interessava inoltre dei processi cognitivi (la percezione, l'attenzione, la memoria, il linguaggio, il pensiero, la creatività), che erano stati trascurati dai comportamentisti; concepiva la mente come un elaboratore di informazione, avente un'organizzazione prefissata di tipo sequenziale e una capacità limitata di elaborazione lungo i propri canali di trasmissione (Sternberg 1996). Nei suoi sviluppi più recenti il metodo cognitivo ha esteso questi principi alle dinamiche sociali in cui si sviluppa il pensiero, studiando l'interazione tra cognizione, contesto sociale e comportamento, componenti fondamentali della cultura (Zimmerman e Schunk, 2003).

(3) Von Foerster, Heinz. *On self organized system and his environment*, in Yavits e Cameron. New York: Springer New York, 2003.

(4) Olivetti Belardinelli, Marta. *La costruzione della realtà come problema psicologico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1986.

(5) Linton, Ralph. *The Cultural background of personality*. London: Routledge, 2013.

(6) Olivetti Belardinelli. *La costruzione della realtà come problema psicologico*.

(7) ongratz, Christian e Perbellini, Maria Rita. *Nati con il Computer*. Torino: Testo & Immagine, 1999, 19.

(8) De Blasio, Emiliana. *Democrazia digitale*. Roma: LUISS University Press, 2014.

(9) Rheingold, Howard. *Comunità virtuali: parlare, incontrarsi e vivere nel cyberspazio*. Milano: Sperling&Kupfer, 1994.

(10) Jenkins, Henry. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo, 2007.

(11) Saggio, Antonino. "Dal fiume alla città" in *L'architetto*. Roma: Giugno 2015.

selezione bibliografica

De Blasio, Emiliana. *Democrazia digitale*. Roma: LUISS University Press, 2014.

Jenkins, Henry. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo, 2007.

Linton, Ralph. *The Cultural background of personality*. London: Routledge, 2013.

Neisser, Ulric. *Cognitive Psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

Olivetti Belardinelli, Marta. *La costruzione della realtà come problema psicologico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1986.

Pongratz, Christian e Perbellini, Maria Rita. *Nati con il Computer*. Torino: Testo & Immagine, 1999.

Rheingold, Howard. *Comunità virtuali: parlare, incontrarsi e vivere nel cyberspazio*. Milano: Sperling&Kupfer, 1994.

Saggio, Antonino. "Dal fiume alla città" in *L'architetto*. Roma: Giugno 2015.

Shannon, Claude. *Una teoria matematica della comunicazione*. New York: Bell System Technical Journal, 1948.

Sternberg, Robert. *Cognitive Psychology*. Belmont: Wadsworth Publishing, 1996.

Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. Princeton, 1871.

Von Foerster, Heinz. *On self organized system and his environment, in Yavits e Cameron*. New York: Springer New York, 2003.

Zimmerman, Barry J, e Schunk, Dale H. *Educational psychology: A century of contributions*. Mahwah: Erlbaum, 2003.



SENZA DAVVA OGIVOM FRANCO CAMINI.
GLAVORADO SEMINI CASCVNO.
MENTRE CHE TAL COVNO.
MANTERRA OVESTA L'OGNA I SIGHORIA.
CHEL ALAVATA AREI OGNI BFLIA.



L'IMPRONTA DEL PAESAGGIO

di Lelio di Loreto e Mickael Milocco

“Non posso che leggere il concetto di imprinting in maniera dialettica con quello di memoria: la definizione di imprinting nasce in reale opposizione a quella visione della memoria come magazzino preformato, chiuso, dal quale attingere singoli elementi. Il nodo di questa opposizione, per riprendere la definizione iniziale, è proprio nell'idea di rinegoziazione: anche la memoria subisce un processo evolutivo e di continuo ripensamento. Il fatto di dover ripensare criticamente il nostro imprinting costituisce a tutti gli effetti un atto adulto della pratica architettonica, frutto di un rapporto con la memoria estremamente più denso, certamente più difficile, ma anche molto più maturo.”

“Non si ha concetto di paesaggio se non è condiviso storicamente e culturalmente. Quindi è facile capire il perché quando si pensa al paesaggio si pensa alla Toscana: è la scena nativa del paesaggio. Tuttavia il paesaggio in quanto rappresentazione estetica del mondo varia, e guai se non variasse; esso è continuamente rinegoziato, continuamente ripensato.”

Antonino Saggio, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura, Roma 23 maggio 2015

Introduzione

Ad oggi, dopo anni di dibattito, l'estetica del paesaggio risulta essere ancora un argomento meritevole di attenzione. In questo breve scritto, vogliamo aprire una nuova finestra su questo tema, ponendolo in relazione con il concetto di imprinting, inteso come momento primo di assimilazione di ogni tipo di esperienza sensoriale, culturale e sociale.

La domande che ci poniamo sono: può esistere un punto di connessione tra i concetti di imprinting e paesaggio? E se esiste, che possibilità e che tipo di relazione mette a sistema due concetti allo stesso tempo così simili e così differenti? Come si sta evolvendo il concetto di paesaggio nella contemporaneità e nel prossimo futuro?

Dopo aver illustrato, attraverso alcuni esempi, che esiste un legame indissolubile tra imprinting e paesaggio, tale che l'uno non può essere compreso senza l'altro,

A sinistra: Ambrogio Lorenzetti, Effetti del buon governo in campagna, 1338-1339, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena

si propone di analizzare il concetto di paesaggio nell'epoca virtuale a favore di una visione più ampia capace di svelare connessioni sociali e culturali di sicuro interesse.

Imprinting,
rinegoziazione
e paesaggio

Per comprendere il legame tra il concetto di paesaggio e di imprinting occorre analizzare il significato di alcune parole chiave.

A. Saggio definisce l'imprinting come *"la presenza di figure native, impresse nella mente nei primi anni di vita e che ritornano in infinite rinegoziazioni durante l'età adulta, come una sorta di paradiso perduto o di terra promessa da ricreare costantemente, in nuove infinite presenze"*.¹ Tutto ruota intorno al concetto di rinegoziazione, ossia di una continua e soggettiva reinterpretazione della realtà attraverso la propria innata e primigenia conoscenza delle cose.

L'idea di imprinting è rintracciabile, pur se mai esplicitata, anche nell'interpretazione di F. Purini di un'Italia divisa in tre macro-aree non caratterizzate da un'identità, ma da un sentire comune: un orientamento che le porta ad aver un particolare approccio architettonico.

Per esplorare più a fondo il ruolo delle figure native è indispensabile comprendere prima che cosa sia la "memoria"; o meglio, è necessario affermare con certezza cosa essa non è. Pensare alla memoria come un magazzino dal quale attingere nel momento del bisogno rappresenta una chiusura mentale che porta a un annullamento del processo creativo tale da non permettere la comprensione dell'ampiezza dell'insieme culturale al quale si sta facendo riferimento. Attraverso il processo di rinegoziazione è invece possibile dare corpo e sostanza a un processo rigenerativo della memoria che apre ad un'evoluzione che genera situazioni stimolanti e, sotto l'effetto di un continuo processo di ripensamento, fa emergere dinamiche celate nel nostro inconscio.

Infine, si definisce paesaggio *"la rappresentazione estetica condivisa collettivamente e culturalmente ma in costante evoluzione di una parte del mondo visibile"*.

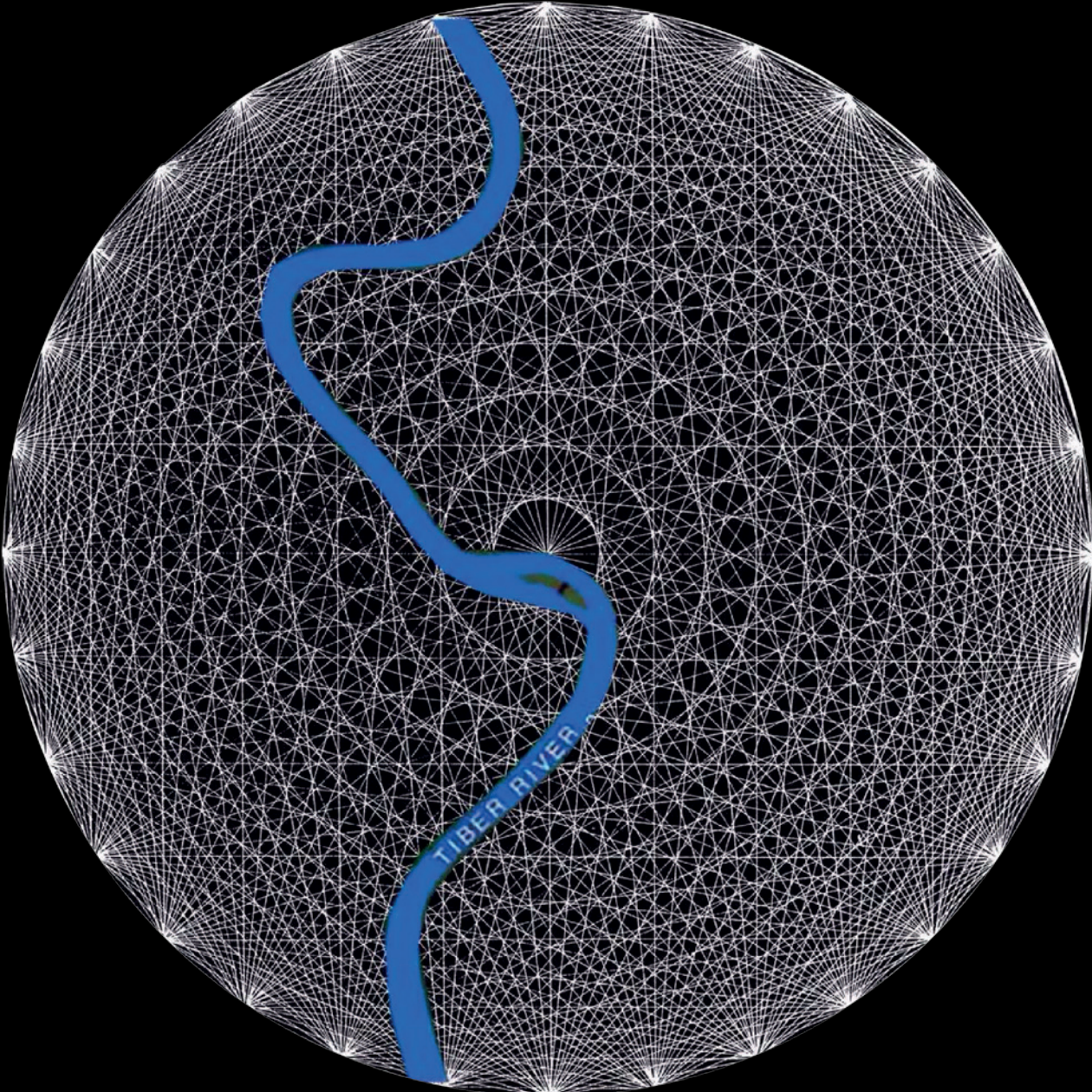
Tra memoria e
paesaggio:
esempi per
nuove
interpretazioni

Il luogo dove spesso si palesa il frutto del rapporto dialettico tra imprinting/paesaggio e memoria è l'arte. Non a caso l'arte è spesso il luogo dell'esplicitazione delle stratificazioni mentali e culturali dell'uomo. La lettura della città di Roma di Piero Meogrossi può essere portata ad esempio: la visione di un'archeologia rinnovata e introiettata nel futuro apre a una riflessione sul ruolo che la memoria può assumere nella cultura contemporanea, dove l'oggetto artistico viene visto come il frutto di un atto di rinegoziazione di immagini più o meno note.

In questo processo ad interessare non è più il ritrovamento archeologico in quanto tale, testimonianza di un passato glorioso e irriproducibile, ma gli elementi dell'opera che diventano la base per generare un futuro innovativo: l'atto non è più quello di riprodurre iconograficamente l'archeologia nella sua grandezza ma quello di produrre un'idea a partire da essa.

Rilevante, all'interno del pensiero di Meogrossi, è constatare quanto salga il livello di complessità nel momento in cui ci si misura con il paesaggio urbano. Se l'imprinting si lega indissolubilmente al concetto

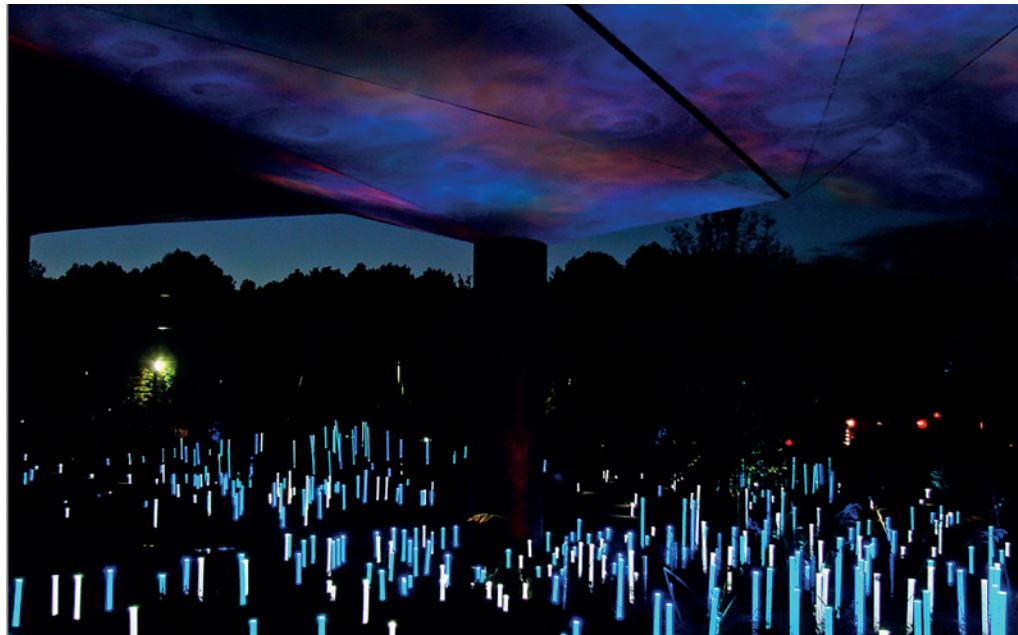
A destra: Piero Meogrossi, *Rete neo antica per Roma Mediterranea* (Credits: Piero Meogrossi)



di memoria, il paesaggio è collegato inderogabilmente alla condivisione culturale dell'immagine che si ha di esso. Come dice l'architetto, la possibilità di trasferire nel paesaggio urbano contemporaneo gli antichi codici geo-astronomici al fine di far nascere una coscienza civica e culturale legata al bene comune, passa attraverso la rinegoziazione delle reti strutturanti il paesaggio urbano antico, ma anche a quelle del paesaggio contemporaneo: le reti informatiche.

Come già anticipato, la parola che lega il moto di questi due costrutti mentali (paesaggio/imprinting) è evidentemente rinegoziazione. L'atto del rinegoziare è il motore immobile che genera tutti i collegamenti successivi nella messa a sistema di due concetti che altrimenti apparirebbero separati. L'esempio di Meogrossi risulta particolarmente calzante poiché riesce a sintetizzare chiaramente il rapporto che si instaura tra paesaggio e imprinting. Tuttavia il suo legame con la città storica, se da un lato ci aiuta a comprendere le possibilità di avere un prodotto (progetto) di qualità, dall'altro, essendo un processo già sintetizzato all'interno di un'opera finita e completa, non ci permette di sezionare e guardare all'interno le problematiche relative all'attivazione del processo di sintesi e a localizzare il punto di collisione e contatto tra imprinting e paesaggio.

Come punto di partenza per la comprensione del concetto di paesaggio, è utile delineare come lo stesso muti al mutare dell'interpretazione artistica, architettonica e culturale che l'uomo dà di esso. Per fare questo basterebbe considerare che il concetto di paesaggio nasce nel momento in cui l'uomo ne dà una rappresentazione. Il paesaggio toscano² dipinto dai Lorenzetti, ad esempio, è un momento di



Gilles Clement, Jardin du Musée du quai Branly a Parigi (Credits: Gilles Clement)

Il Paesaggio di
Gilles
Clement

rappresentazione artistica che si rivela essere anche un momento di condivisione di un'idea. Non a caso viene esposto nel Palazzo Pubblico di Siena.

Il fatto che ad oggi sia cambiato non solo il soggetto della rappresentazione, ma anche il luogo della condivisione, come ad esempio le gallerie d'arte o semplicemente internet, ci fa comprendere la variabilità dell'idea di paesaggio. A conferma di ciò, è necessario considerare come l'idea di paesaggio abbia subito variazioni legate al contesto storico, sociale e tecnologico. Ad esempio, ci si può legare alla differente filosofia di paesaggio proposta da G. Clément³ e metterla a sistema con il contesto in cui si colloca il suo pensiero, per comprendere come nel tempo sia esistita una evoluzione radicale dell'idea di paesaggio e di quanto essa sia legata agli sviluppi ambientali e culturali della città contemporanea. Se infatti analizziamo il pensiero di Clément, troviamo un concetto innovativo: il Terzo Paesaggio. Viene descritto come un mutamento dinamico all'interno dello spazio residuale caratterizzato da dinamiche incredibilmente veloci o estremamente lente, che vanno a generare situazioni di biodiversità sempre inedite e differenti. La novità introdotta da Clément è collocare la natura in una posizione diversa. Il paesaggista riesce a fuggire sia dall'utopia della città possibile in perfetta simbiosi con la natura, sia dall'eterotopia⁴ dell'altrove rispetto alla città in una scissione definitiva e irrealizzabile. La proposta nel Terzo Paesaggio è un metodo che asseconda la ambiente e va contro la sua regolazione attraverso la creazione di modelli. Tuttavia questo lasciare le cose alla loro evoluzione non significa non modificare il paesaggio, bensì intervenire in accordo con il sistema naturale in modo sapiente ma soprattutto dedut-



Gilles Clément, Giardini del Terzo Paesaggio a Saint Nazaire (Credits: Gilles Clément)

tivo. Si agisce per esperienza, che diventa nel giardino planetario di G. Clément il veicolo attraverso il quale l'uomo ha la possibilità di orientarsi all'interno del mondo fenomenico e quindi di avere cultura delle cose.

Questi ragionamenti di Clément sono qui riportati al fine di sottolineare come il concetto di paesaggio vada per l'appunto continuamente rinegoziato. Se, come già introdotto, paesaggio è *"la rappresentazione estetica condivisa collettivamente e culturalmente ma in costante evoluzione di una parte del mondo"*, come da definizione di Saggio, è evidente come la rappresentazione estetica del paesaggio vari in relazione con il tempo. Gropius, Mies e Le Corbusier vivono l'epoca della rivoluzione industriale e per loro il paesaggio ha quelle medesime caratteristiche meccaniche, Ghery vive l'epoca della globalizzazione, della super produzione ma soprattutto l'epoca del surplus dalla produzione che genera il *cheap scape* e dunque Clément vive l'epoca in cui il paesaggio è ciò che la città non fagocita, è ciò che rimane, è città residuale, è Junkspace, è Terzo Paesaggio o in qualsiasi altro modo lo si voglia chiamare. Da qui è facile il collegamento con l'arte che come il paesaggio varia a seconda di ciò che viene rappresentato esteticamente. Se con Ghery c'era il gusto pop, con Clément c'è il gusto dell'arte del riciclo che si può ritrovare, ad esempio, nella così detta Arte Povera.

In sintesi, il concetto di paesaggio non è e non può essere un concetto statico, ma dinamico caratterizzato da salti che producono una relazione non-lineare con il tempo e quindi in un divenire discontinuo e imprevedibile. Allora come è possibile rappresentare una condizione umana in continuo divenire? La risposta è nell'imprinting, ovvero nell'impronta riconoscibile universalmente che determina una precisa area in uno specifico punto temporale. Se è vero dunque che il paesaggio rappresenta un determinato momento storico e che la storia è in continuo movimento, si può dire che l'imprinting determina un collegamento a ritroso all'interno dell'evoluzione del concetto di paesaggio.

Il paesaggio virtuale: nuove interpretazioni del paesaggio nell'era di internet

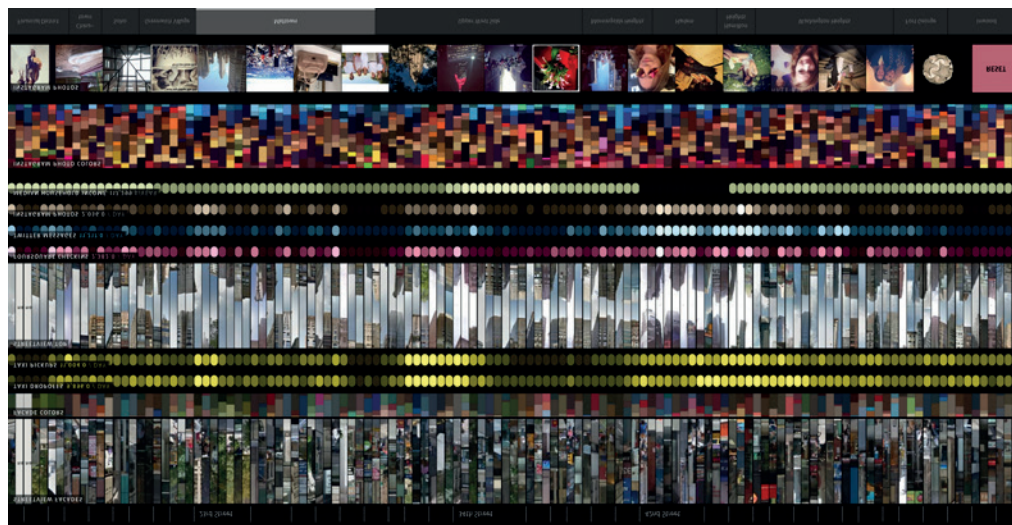
Il termine virtuale è usato con diversi significati: dal latino *virtus*, in riferimento alla virtù nel senso di forza; in campo filosofico e scientifico viene usato come sinonimo di potenziale, che può accadere; è particolarmente usato in informatica e ha il significato di simulato, non reale.

Questa realtà virtuale, che riguarda l'idea di città e di paesaggio diviene paesaggio potenziale (ossia uno o più paesaggi possibili).

Il concetto di paesaggio si sviluppa sicuramente sulle considerazioni fatte in precedenza, ma si duplica anche in relazione alla dilagante esigenza di ubiquità del vivere contemporaneo.

Ne è un esempio lo sviluppo delle nuove tecnologie e dei social network. Infatti, prima il paesaggio tendeva ad essere "monofunzionale" come quello dei Lorenzetti che è agricolo o quello del Movimento Moderno che era industriale. Oggi i paesaggi sono ibridi, multifunzionali personalizzabili e "visitabili" in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo; si generano, così, diverse esperienze di paesaggio che vertono verso un *lper-abitare*⁵ il tempo e lo spazio.

L'obiettivo è la ricerca di una autonoma sensibilità che permette all'uomo di immaginare e progettare il paesaggio. Dopo aver definito questo concetto e il suo rapporto con il tempo e dopo aver compreso a fondo le innovative ragioni per le quali è conveniente parlare di imprinting piuttosto che di identità, cerchiamo di individuare quali modalità predilige l'uomo contemporaneo per esercitare il suo diritto di espressione.



Lev Manovich, Lab Software Studies, Urban Data Visualization Project (Credits: Lev Manovich)

Evoluzione del
paesaggio

Se l'evoluzione del concetto di paesaggio subisce delle accelerazioni, possiamo sicuramente affermare di essere all'interno di una di queste, dettate dall'avvento dell'epoca informatica.

Il concetto di paesaggio si è, infatti, evoluto spostandosi all'interno di un altro insieme sensoriale. L'avvento dell'informatica, ha portato cambiamenti radicali nel modo di relazionarsi delle persone. La nascita dei social network e di altre piattaforme di condivisione ha creato nuovi spazi virtuali all'interno dei quali l'uomo può interfacciarsi con utenti in modo del tutto autonomo. Possiamo sostenere, dunque, che lo spazio virtuale sia il primo territorio che ha effettivamente abbattuto ogni genere di barriera (geografica, temporale e spaziale).

In un recente saggio, scritto all'interno della realtà dell'istituto Strelka di Mosca, Lev Manovich fa delle considerazioni sulle potenzialità dei media digitali e di come essi rientrano all'interno di un processo di evoluzione culturale del tutto naturale.

Il suo pensiero parte dal concetto dall'assenza della gerarchia. Siamo tutti uguali di fronte ad internet. Per questo un ragazzino potrebbe creare il più importante social network e una ragazza sedicenne che partecipa al sito DeviantArt può diventare una fotografa di Vogue. In sintesi, la sua ricerca riesce ad analizzare la complessità dei rapporti sociali umani attraverso le diverse piattaforme informatiche (Twitter, Instagram, Flickr, Pinterest, e così via) e all'interno di un universo individuale riesce ad individuare dei gruppi che si creano autonomamente nel web.

Il nocciolo della questione passa dunque per l'assenza di gerarchia che in questo caso è la rinegoziazione del futuro, da noi ricercata, che fa compiere al paesaggio dei salti che l'uomo riesce a produrre in uno spazio nuovo e libero da vincoli di qualsiasi tipo.

Questo paesaggio che si sta materializzando è caratterizzato da gruppi di utenti che si riuniscono indipendentemente dalla loro posizione geografica, dalle loro tradizioni e abitudini. Le comunità si riuniscono intorno a un "sentire comune" che le rende complici e solidali. È il concetto di imprinting che è stato rinegoziato dalla nuove generazioni, le cosiddette "nate con il computer", le quali hanno integrato, con un naturale processo culturale, l'informatica nella loro scena nativa diventando automaticamente parte di un nuovo spazio libero da obsoleti costrutti mentali limitanti, ma caratterizzato da flussi di informazioni che permettono libere aggregazioni. Per la prima volta l'uomo è veramente padrone di scegliere. Tutte le barriere si sono dissolte.

Il concetto di paesaggio subisce non uno, ma una serie infinita di salti. La rappresentazione del paesaggio è divenuta trasversale e affiliativa. Attraverso la condivisione il popolo del web può decidere quale immagine di paesaggio lo rappresenta maggiormente ed è così che uno user può per giunta raggiungere un discreto successo globale.

Ciò non deve stupirci. Se il paesaggio è la rappresentazione condivisa di un costrutto mentale, il web è il nuovo luogo della condivisione proprio come a suo tempo lo era stato il palazzo comunale di Siena per i Lorenzetti.

Teoricamente, grazie alla velocità di scambio di dati e informazioni dell'epoca contemporanea, il concetto di paesaggio, associato a quello virtuale, potrebbe evolvere in maniera ancora più rapida. Acquisisce dunque maggiore interesse l'importanza della "condivisione del sapere" e del "vedere" anche grazie a portali, già citati, come Flickr o Deviantart. Queste sono alcune delle pagine portatrici di immagini universalmente condivisibili le quali stanno diventando sempre più parte integrante del (nuovo) paesaggio universale o di quello che si potrebbe definire come iper-paesaggio.

note

(1) Cfr. Saggio, Antonino. *Paesaggi Culturali*, 102.

(2) Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in campagna*, 1338-1339, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena.

(3) Clement, Gilles. *Il Terzo Paesaggio*. Macerata: Quodlibet, 2005.

(4) Foucault, Michel. *Eterotopie*. Milano: Mimesis, 2010.

(5) Cfr. Bugatti, Antonio. *Progettare il sottosuolo-Underground design. Nella città densa e nel paesaggio- In the dense city and in the landscape*. Milano: Maggioli, 2010.

selezione bibliografica

Assunto, Rosario. *Un riassuntivo bilancio teoretico*. Palermo: Novecento, 1994.

Bartolozzi, Giacomo. *Malattia italiana dell'identità*. Milano: www.antithesi.info, 2004, <http://www.antithesi.info/testi/testo.pdf.asp?ID=373>

Bonesio, Luisa. *Il paesaggio come luogo dell'abitare, Paesaggio identità e comunità tra locale e globale*. Reggio Emilia: Diabasis, 2007.

Bugatti, Antonio. *Progettare il sottosuolo-Underground design. Nella città densa e nel paesaggio- In the dense city and in the landscape*. Milano: Maggioli, 2010.

Clement, Gilles. *Il Terzo Paesaggio*. Macerata: Quodlibet, 2005.

D'Angelo, Paolo (a cura di). *Estetica e Paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.

Focault, Michel. *Eterotopie*. Milano: Mimesis, 2010.

Frempton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsen: Hal Foster, Bay Press, 1983.

Manovich, Lev. *Instagram is a Window into people's thoughts and imaginations*. Mosca: www.strelka.com, 2015, www.strelka.com/en/magazine/2015/06/03/interview-lev-manovich-lev-manovich

Marucci, Giovanni et al. "Paesaggi d'architettura mediterranea", in *Architetturacittà* n. 7/8. Camerino: Agorà Edizioni, 2003.

Rilke, Rainer Maria. *Worpswede. I postimpressionisti tedeschi e la pittura di paesaggio*. Milano: Claudio Gallone, 1998.

Ritter, Joachim. *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*. Genova: Marietti, 1997.

Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

Saggio, Antonino. *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*. Roma: Carrocci, 2007.

Simmel, Georg. *Filosofia del paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 1985.

Zumbo, Luigi. *Gli spazi di relazione delle città del Mediterraneo. Processi di modernizzazione e salvaguardia dell'identità mediterranea*. Tesi di Dottorato, Università Federico II di Napoli, 2005.





Figure,
geometrie,
forme

IL SIMBOLO TRA IL MONDO CELESTE E TERRESTRE

Viaggio nel tempo e nello spazio: dalle scene native dell'oriente e dell'occidente ad un'architettura dell'informazione.

di Ehez Ghazi

"Esistono diverse idee di scena nativa nell'architettura, certo. Molti anni fa, un dottorando mi disse: "Professore, non capisco perché crede tanto nella centralità dell'informazione per l'architettura. L'idea primitiva di spazio non è quella di riparare, di proteggere?". La mia risposta istintiva fu che non era così. Ma per argomentare in maniera più efficace la mia idea ho dovuto pensare ad un'altra possibile scena nativa dell'architettura. Iniziasti dunque a pensare quale potesse essere la scena nativa dell'informazione: quando i punti diventavano informazioni?"

Antonino Saggio, Conferenza, Aula Fiorentino, Sapienza, Facoltà di Architettura,
Roma 16 maggio 2015

Guardare al passato, rileggere le tracce storiche e reinterpretarle è un atto critico, costruttivo, creativo: un viaggio entusiasmante alla ricerca di una nuova scena nativa per l'architettura dell'informazione. Un viaggio trasversale, verticale, che unisce il mondo terrestre e quello celeste, proiettando simboli antichi su un nuovo paesaggio mentale, contemporaneo e fatto di informazioni. Un viaggio che parte dal punto, simbolo che sin dall'antichità rappresenta l'entità fondamentale, capace di trasformarsi in cerchio, pianeta, simbolo onnicomprensivo che, come tutti i dati, contiene un'infinità di informazioni.

*"Once upon a time
words were stars
When they took meaning
they fell to the earth"*

(Un tempo le parole erano stelle. Quando acquisirono significato, caddero sulla terra)

Con questa citazione Ahn Sang-Soo, padre della tipografia coreana, inquadra in maniera straordinaria la propria opera. Sang-Soo è molto più di un designer tipografico: è un produttore di cultura poliedrica che trasmette la sua filosofia attraverso mezzi di visual design per la poesia, la fotografia, la scultura. La sua eredità, impressa nella rivoluzione scritturale dell'Hangul, l'alfabeto coreano, ne fa una figura di primaria importanza nell'area dell'Asia orientale e nel mondo. Istituito per ordine del re Sejong alla metà del XV secolo in un progressivo sforzo per creare un alfabeto adatto al linguaggio parlato e, così facendo staccandosi dagli ideogrammi cinesi, l'Hangul è il simbolo dell'indipendenza culturale della Corea

A sinistra: Ehez Ghazi, Collage digitale "simbolo tra il mondo celeste e terrestre", Immagine originale: Fer Dichter

dalla Cina. Generalmente definito come il sistema di scrittura più semplice del mondo, l'Hangul si può apprendere nel giro di poche ore; composto da sole 14 consonanti e 10 vocali, questo sistema linguistico si basa su cinque elementi fondamentali: pennellate verticali, orizzontali e diagonali, il punto ed il cerchio. Ciò che rende unico il suo repertorio grafico è la capacità di evidenziare ogni singolo elemento, come appare chiaro dall'esame del carattere 'o' (ring) il simbolo principale dell'opera di Sang-Soo. L'operazione dell'artista è fondamentale per introdurre la caratteristica di trasformabilità e flessibilità del segno. Il dato 'o' può essere letto come punto, come carattere ideografico, come figura geometrica o come rappresentazione di un corpo celeste. Ed è forse proprio il processo attraverso cui passarono i primi uomini che, osservando l'immensità del cielo stellato, cercarono di leggersi informazioni che solo molto dopo sarebbero riusciti a decodificare.

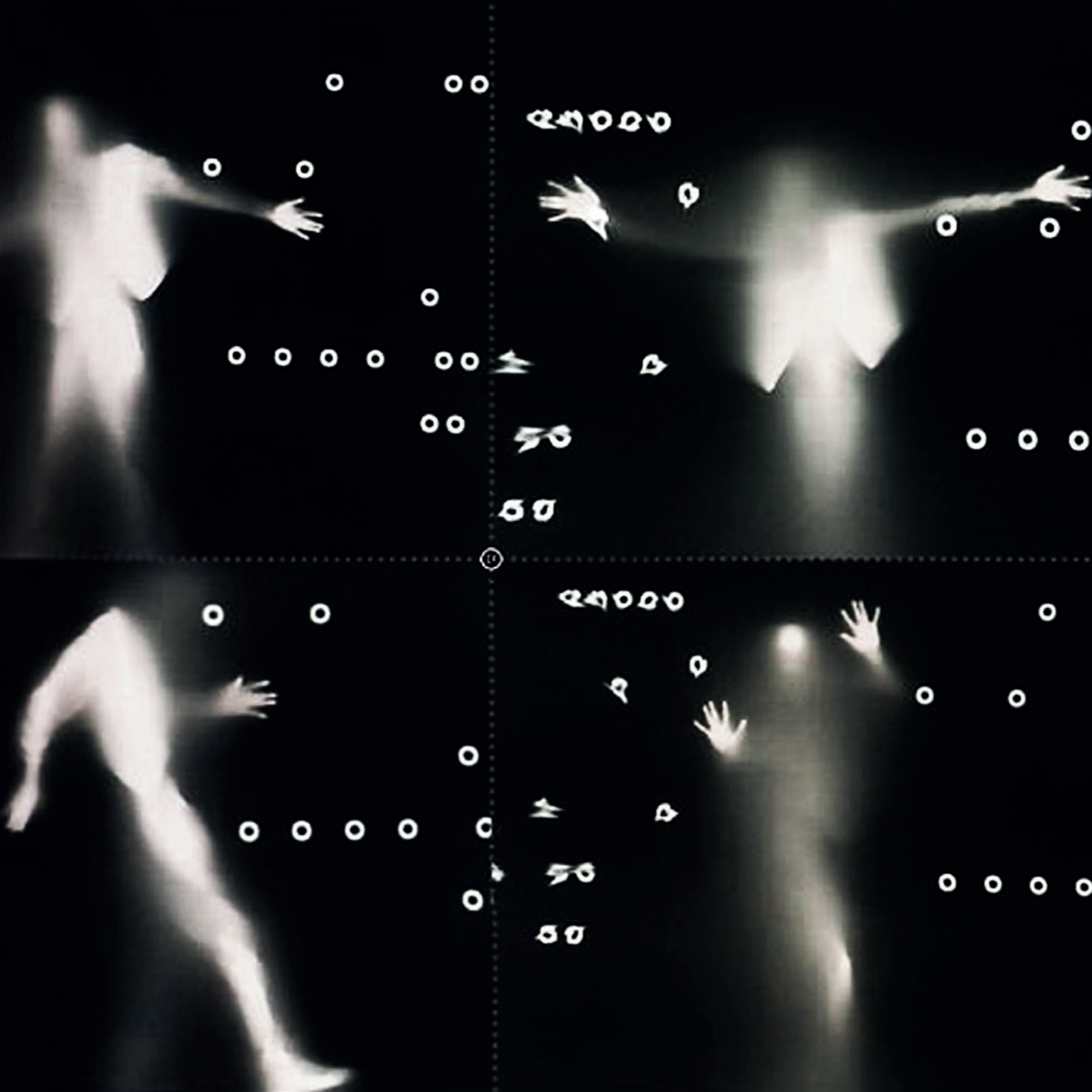
Il punto è quindi entità generatrice, elemento fondamentale da cui tutto inizia, introducendo caratteri geometrici più complessi, come il cerchio. Nelle culture primordiali esso rappresenta l'origine, il ciclo quotidiano del sole, quello delle stagioni, la circolarità del tempo e dell'universo, in breve tutto ciò che ha carattere divino ed universale, cosmico.

Se il cerchio rappresenta dunque la sfera del sacro, il mondo terrestre è rappresentato dalla figura del quadrato. In questo senso la quadratura del cerchio sintetizza gli sforzi dell'uomo di mutare la propria essenza finita in quella divina, incarna simbolicamente il rapporto tra ciò che è perfetto ed infinito e ciò che non lo è, l'aspirazione ad un nuovo equilibrio, un mondo superiore. Un'analogia simbologia è ampiamente diffusa in alcuni dei maggiori movimenti religiosi: Buddismo Zen, il culto Cinese dello Ying-Yang, del Sufismo, Islamismo ed Ebraismo.¹ Anche nell'iconografia cristiana il motivo del cerchio rappresenta l'eternità ma, quando composto nella figura di tre cerchi intersecati, rappresenta anche la sacra trinità del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Nell'islamismo l'utilizzo delle due figure del cerchio e del quadrato, intese come mondo terrestre e celeste, si manifesta in forme più spazialmente articolate: alla Mecca il cubo nero della Ka'Ba si erge in uno spazio circolare bianco, e la processione dei pellegrini che visitano il luogo sacro è un percorso essenzialmente circolare e concentrico, il cui centro è rappresentato proprio dal baricentro del quadrato della Ka'Ba.

Così la geometria, capace di misurare terra e cielo, unisce il microcosmo artificiale al cosmo naturale attraverso l'impostazione di un ordine al cui interno segni semplici richiamano gli elementi fisici dello spazio e lo scorrere del tempo. La croce, il cerchio, il quadrato ed i suoi assi costituiscono il sistema di riferimento all'interno del quale terra e cielo, uomo e cosmo, si incontrano.

Nel quadro di Umberto Mazzone, *Mandala dei quattro elementi*, il valore simbolico della geometria bidimensionale compone tutti gli elementi sin qua discussi: il cerchio esterno, simbolo sacro della vita, porta inscritta la geometria stellare che rapporta il mondo terrestre, ovvero il quadrato interno, con quello celeste, la circonferenza che traccia i limiti dell'opera. Citando Snodgrass: "non a caso, nel simbolismo astrale, le stelle, ed in particolare quella polare, sono ritenute le porte del cielo".

A sinistra: Ahn Sang-Soo, Once upon a time, words were stars. <https://www.pinterest.com/pin/412149803371600006/>



Architettura e
Simbolismo

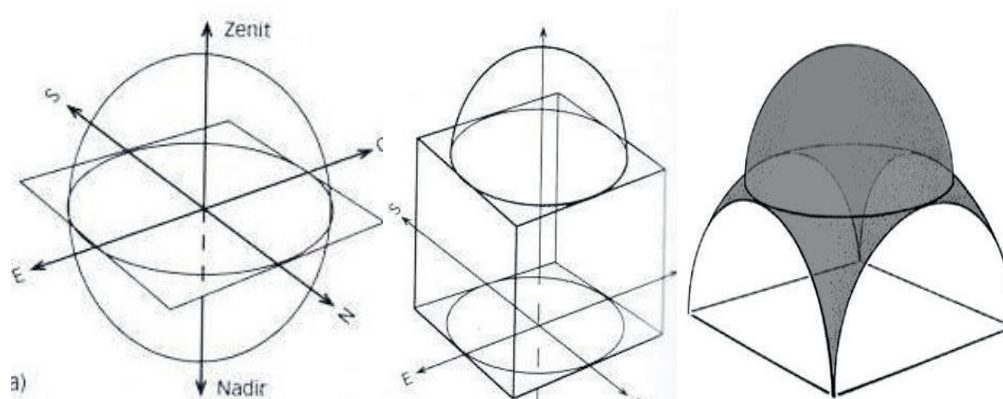
Ripartiamo dunque da quanto affermato da A. Saggio nell'incipit del testo: l'architettura è molto più che riparo, è la ricerca di un senso, la volontà di dare significato al mondo. In questo senso architetture archetipiche come quelle del menhir o del dolmen identificano i luoghi in cui si è compiuto il passaggio da dato ad informazione, che si avvalgono di una simbologia sacra ancora in via di sviluppo.

Tutte le architetture sacre della tradizione, in effetti, si avvalgono della simbologia geometrica come strumento per avvicinare l'uomo al divino, per ricercare la verità.² Alla base di un simile atteggiamento risiede l'idea di cielo inteso come frontiera del mondo conosciuto, a cui allude anche il concetto platonico di Iperuranio, una zona oltre la volta celeste, nella quale risiedono le idee inintelleggibili, immutabili e perfette.

Come detto la simbologia sacra si è sviluppata di pari passo alla civiltà: il gesto primordiale dell'erezione di un elemento cede il passo alla costruzione del tempio, della chiesa, luogo dell'apparizione del dio. L'elemento principe della simbologia sacra è certamente la cupola, intesa come rappresentazione della volta celeste e riparo del luogo sacro. Per A. Snodgrass la cupola rappresenta l'ascensione, trova la sua origine nel concetto di centro, proiezione terrestre dell'asse verticale del globo (axis mundi, colonna cosmica) che congiunge i mondi celeste e terrestre.

Ricordando le parole di B. Zevi,³ la cupola scende come un manto a coprire e dare significato allo spazio terreno, rappresenta la caduta del cielo sulla terra. Al suo interno il moto delle stelle misura il tempo, mentre l'estensione della terra misura lo spazio: la giuntura tra cupola e struttura verticale rappresenta l'unione delle due entità fondamentali.

Nella sua struttura verticale l'architettura sacra può quindi essere letta come immagine dell'unità di cosmo e terra. Il tema della cupola come rappresentazione dello spazio celeste è tanto più forte in



Gli elementi del simbolismo architettonico: La croce a sei bracci, il cubo e la misero come principi complementari da: A. Snodgrass, *Architettura, Tempo, Eternità: il simbolismo degli astri e del tempo nell'architettura della Tradizione* (Milano, Bruno Mondadori, 2008)

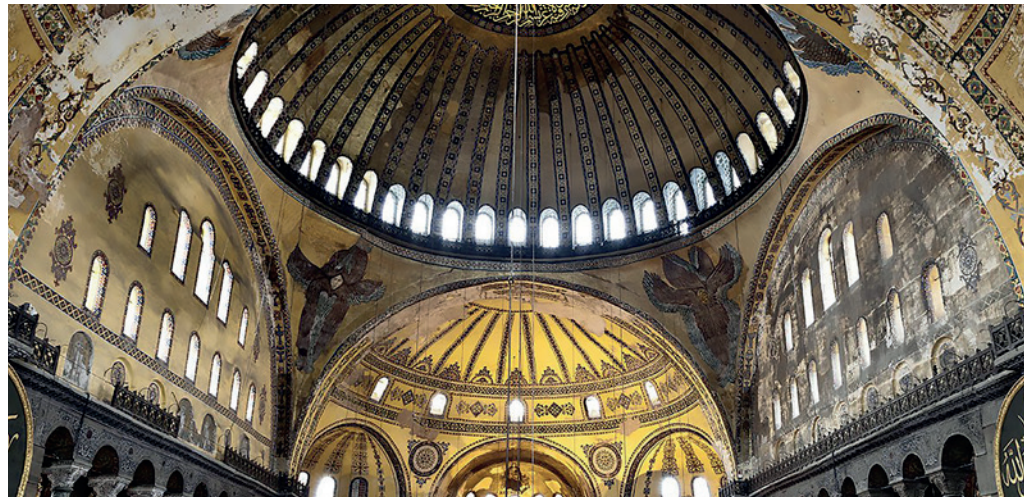
alcune strutture della tradizione antica greco-romana: i mithraeum, ad esempio, reificano la metafora attraverso un sistema decorativo composto da stelle o tramite un sistema di fitte bucatore nella copertura e quindi attraverso i sistemi di illuminazione.

Un particolare avanzamento nello sviluppo della forza simbolica dell'architettura sacra è evidente in epoca bizantina: l'impostazione di una cupola circolare su una struttura quadrata, grazie all'introduzione dei pennacchi, riproduce la quadratura del cerchio e consente nuovi sviluppi sui lati della base. L'avanzamento non è solo concettuale, ma costruttivo: la maestosa cupola di Santa Sofia a Costantinopoli è una delle più grandi mai realizzate in muratura; quella del Mausoleo di Galla Placida fu resa invece famosa per lo splendore dei suoi mosaici e per la magica atmosfera che rappresenta un cielo notturno di colore azzurro intenso, costellato da innumerevoli stelle dorate.

Forme della
architettura
sacra

Il tema dell'ascensione, intesa come via verso la liberazione che conduce ad una rappresentazione cosmica dell'uomo, si configura spesso, pur attraverso differenti tipi spaziali, come elemento centrale che geometricamente determina la forma architettonica. Nello spazio tradizionale la forma è definita da tre assi: uno verticale, talvolta centrale, capace di intercettare le diverse zone cosmiche (celeste, terrestre, sotterranea) e che rappresenta il nadir e lo zenit; due sul piano orizzontale, che rappresentano i quattro punti cardinali.

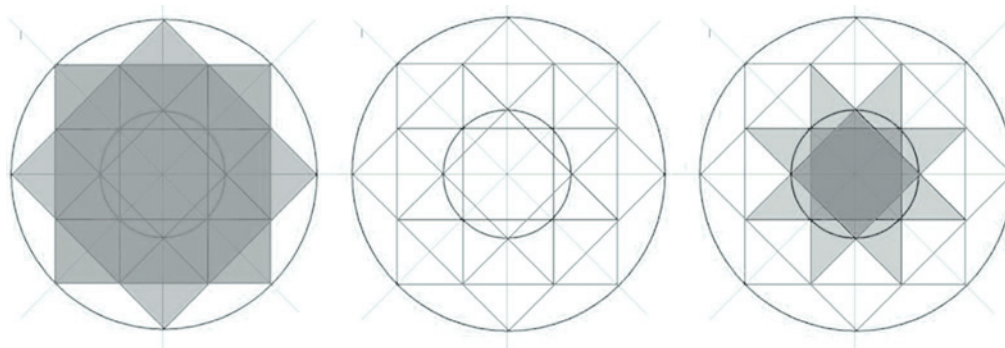
Dunque la cupola, la cui proiezione è tradizionalmente il cerchio, si stacca dalla terra, ovvero il quadrato, grazie all'asse cosmico, generando uno spazio "in-between", lo spazio della sacralità. È questo lo spazio della rappresentazione figurativa, che assolve allo stesso tempo alla funzione decorativa



Basilica di Santa Sofia , Istanbul, <http://www.viaggidiboscolo.it/sites/default/files/IstanbulBasilica-Santa-Sofia.jpg>

e di percezione sensibile della dimensione sacra. Questo spazio è dimora di simboli poligonali intermedi, come l'esagono e l'ottagono. Il primo, anche detto stella a sei punte, è connesso alla simbologia del numero 6 e rappresenta una figura di equilibrio e bilanciamento di forze. La forma, costituita da due triangoli simmetrici, è rappresentazione dell'unione di macrocosmo e microcosmo, con il triangolo superiore che simboleggia il cielo, il sole, la dimensione spirituale, e quello inferiore che richiama la terra e la luna. L'ottagono è invece generato da due quadrati di uguale dimensione, ruotati di 45° l'uno rispetto all'altro. Se si congiungono a due a due gli opposti punti d'intersezione o si prolungano i lati del quadrato, si genera la stella ottagonale, iscritta in un ottagono regolare.

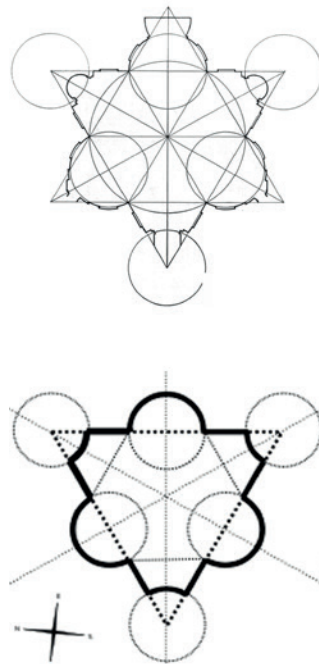
Il passaggio dal quadrato al cerchio, passando per esagono ed ottagono, incarna nelle moschee e nelle chiese occidentali l'immortalità della forma divina, rappresentata dalla forma emisferica della cupola. In particolare nella cultura islamica le stelle rappresentano il simbolo per eccellenza. La forma poligonale maggiormente utilizzata è quella della stella ottagonale, ereditata dalla tradizione classica greca e derivato del pensiero filosofico neoplatonico e neopitagorico. L'utilizzo della forma ottagonale come elemento ordinatore nella costruzione della cupola parte dunque da una cultura occidentale, si diffonde in oriente, e progressivamente ritorna in occidente.



*A destra e sinistra: Grande Moschea, Cordoba, foto di Manuel de Corselas
Al centro: Guarino Guarini, Chiesa di San Lorenzo, Torino, foto di B Coleman on Flickr*

Simbolo di questa migrazione del simbolismo ottagonale è la moschea degli Omayyadi a Cordoba, meglio nota come Grande Moschea di Cordoba. All'interno di questo maestoso edificio sono state realizzate due cupole, entrambe sostenute da una serie di robusti costoloni, che dichiarano la propria geometria ottagonale. La prima cupola presenta una costruzione classica, impostata sulla figura di due quadrati di uguale dimensione, ruotati di 45° ; la seconda, più particolare, presenta dei prolungamenti delle tracce nei punti in cui le figure di costruzione dell'ottagono intersecano il cerchio che le circoscrive. Ancora più radicata nella cultura occidentale è l'opera di Guarino Guarini, la chiesa di San Lorenzo a Torino. La cupola di questo edificio, i cui archi portanti sono sviluppati in maniera libera nello spazio, presenta l'immagine di una stella perforata su base ottagonale. Il disegno strutturale della cupola funziona come un vero e proprio filtro luminoso fra i triangoli sferici compresi tra gli archi incrociati. La percezione spaziale che deriva dalla soluzione strutturale è quella che l'intera cupola della chiesa fluttui nello spazio, sostenuta dalla sola presenza luminosa.

La figura della stella esagonale è invece il motivo che costruisce le spazialità del capolavoro di Francesco Borromini, maestro di Guarini: la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza. Borromini, non soddisfatto di adottare tradizionali metodi di progettazione quali l'ottagono o la croce greca, volle inventare uno dei

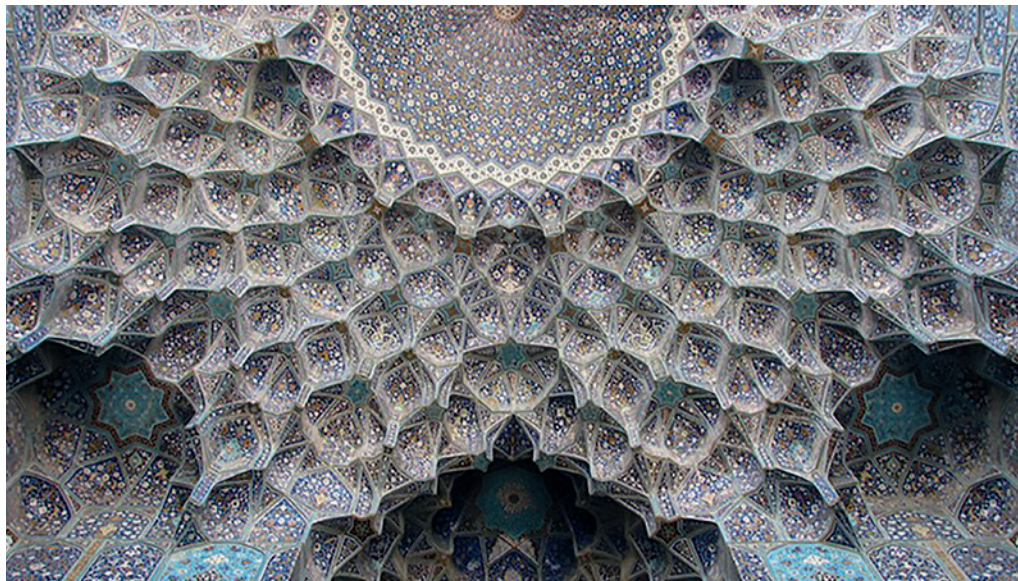


Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza (credits: iRoma Rotunda <http://www.romarotunda.com/>)

più originali organismi nell'intera storia dell'architettura. Sant'Ivo, in verità, ci fa ricordare le sue parole piene d'orgoglio: "Non mi sarei messo a questa professione al fine d'esser solo copista".

"Lo straordinario disegno della piccola chiesa fu quello di una stella composta da due triangoli equilateri e sovrapposti in modo da dare origine ad una stella a sei punte; si tratta del sigillo di Salomone che racchiude la sintesi del pensiero ermetico e massonico; il sigillo infatti contiene i quattro elementi così simboleggiati: il fuoco dal triangolo con il vertice verso l'alto, l'acqua da quello con il vertice in basso, il triangolo superiore più piccolo è l'aria, mentre l'inferiore indica la terra. Nell'interno della cupola sono raffigurate 111 stelle, numero che può essere considerato come un 3 (1+1+1). Il numero 3 è il numero del cielo ed esprime le tre fasi dell'evoluzione mistica: purificazione, illuminazione, congiunzione con Dio. Le stelle sono suddivise in 12 alzate come il numero degli apostoli".⁴

La cultura architettonica orientale ha tradizionalmente preferito la forma ottagonale a quella esagonale, come dimostrano i capolavori iraniani della Moschea di Shah (Imam) di Isfahan e la Moschea di Sheikh Lotfollah di Isfahan. Entrambe le moschee sono progettate in accordo alla simbologia solare dello Shams. In oriente questo rappresenta la potenza della natura, della vita e della luce. Geometricamente il simbolo si presenta come una composizione complessa, che si costruisce a partire dalle stelle ottagonali e, attraverso principi matematici di simmetria e ripetizione, viene composto in pattern complessi in una grande varietà di assetti. Nell'architettura orientale l'estetica rappresentativa del valore



Moschea di Shah (Imam) di Isfahan, <https://rasekhoon.net/forum/thread>

cosmologico dello spazio è affidato all'uso del colore, dei pattern ornamentali islamici e dell'arte della ceramica. È attraverso l'arte decorativa dunque, che l'architettura orientale incarna il passaggio dal mondo terrestre a quello celeste, rappresentato sulle maestose cupole delle moschee, come un mondo di entità astratte, costituito da forme puramente concettuali, sulla base di filosofie e teorie atomiste. Aprendo una nuova strada tra le leggi della statica e dell'ornato si crea la cupola a muqarnas. Il muqarnas è un elemento architettonico tipico della tradizione islamica, nato in epoca selgiuchide in Iran, in cui si presenta in ben venticinque varianti. È originato dalla suddivisione della superficie delle nicchie angolari raccordanti il piano d'imposta circolare della cupola con il poligono di base, in numerose nicchie più piccole. Talvolta ci si riferisce al muqarnas anche come decorazione ad alveoli o a stalattiti.



A sinistra: Moschea di Sheikh Lotfollah di Isfahan, <http://gravity.ir/>

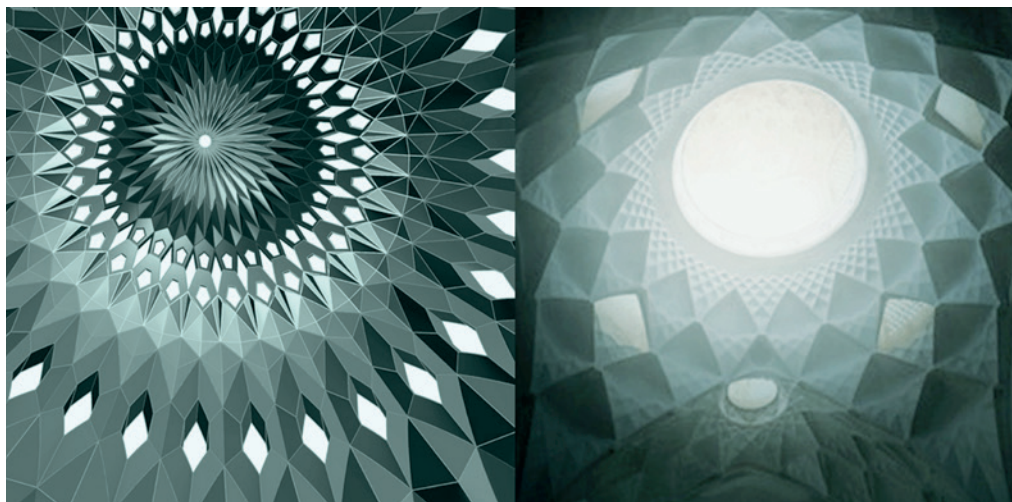
La cupola a muqarnas rappresenta dunque una forma di decorazione tridimensionale che ha origine da uno schema ornamentale bidimensionale e incarna l'idea, diffusa nell'universo religioso islamico, che ogni cosa dipenda dalla volontà di Dio, che interviene in ogni momento nella creazione della realtà.

Pattern
simbolici

Cerchiamo ora di introdurre una nuova relazione tra il tema della scena nativa dell'architettura classica e quella dell'architettura contemporanea: che ruolo giocano le informazioni all'interno di questo quadro? In che modo il cielo e le stelle passano da semplici dati ad informazioni?

Il mondo celeste, con le sue rappresentazioni, costituisce un database di tutte le geometrie sacre in cui ogni elemento è connesso all'altro da relazioni di significato e di forma. Citando A. Saggio: *"Partiamo dall'assunto che se noi osserviamo un dato, un dato qualunque, un qualunque elemento della realtà, esso è contenitore di un'infinità quantità di informazioni. Il dato, in quanto tale, è analizzabile all'infinito. È nell'attimo in cui noi riusciamo ad estrarre da questo dato un singolo elemento di informazione, applichiamo cioè a un dato del reale una convenzione, che noi estrapoliamo dalla complessità dell'universo una differenza. Questo è il salto che trasforma il dato in informazione"*.

Osservare dunque il mondo celeste in questa ottica restituisce una nuova immagine: il cosmo come insieme di informazioni in relazione tra loro, una vera e propria rete informatica. Viceversa, invertendo la direzione del nostro sguardo dal cielo alla terra, attraverso per esempio un'immagine satellitare, otteniamo un database di tutte le forme antropiche. Attraverso le potenzialità dell'immagine digitale, che ci consente di analizzare queste geometrie nella loro individualità con estrema precisione o, in una più ampia visione, nelle loro mutue relazioni, è possibile rintracciare nei segni antropici sia strutture geometriche che naturali.



Zubin Khabazi, Karbandi

Cosa accade dunque se proiettiamo su uno di questi scenari la dimensione simbolica e matematica sin qui tracciata? Proiettando il valore simbolico della geometria sacra sul database del mondo celeste otteniamo un'infinità di pattern, attraverso i quali l'arte islamica ha navigato grazie ad un concetto matematico dinamico. Benché la base geometrica dell'arte decorativa islamica risieda nelle figure del quadrato e del cerchio, la loro combinazione dinamica ha portato alla creazione di strutture assai più complesse, la cui caratteristica principale è senza dubbio la ripetibilità. Aggiungiamo quindi alle teorie secondo cui i motivi decorativi geometrici sono omaggio all'intelligenza divina, o rappresentazione antropomorfa della stessa, quella secondo cui il mondo celeste rappresenta un insieme di pattern matematici e dunque gestiti da variabili, parametri.

E proprio parametro è la parola chiave che può consentirci di proiettare sulla contemporaneità, in un unico sistema, l'universo cosmico e quello simbolico. Perché se è vero che i modelli sin qui descritti si basano su un modello matematico dinamico, allora abbiamo la possibilità di intervenire sui parametri che lo definiscono per ottenere genealogie di simboli e pattern, che ci consentono di immaginare strutture basate su geometrie intelligenti che siano in grado di rispondere agli stimoli ambientali.

Questo aspetto è evidente nel lavoro di Zubin Khabazi:⁵ attraverso le tecnologie CAD/CAM, Khabazi si ripropone di analizzare e parametrizzare alcuni emblematici Karbandi, le strutture di copertura dell'architettura sacra iraniana, in cui la decorazione e la struttura formano un tutt'uno conformando lo spazio. Le strutture, una volta parametrizzate sono state standardizzate e realizzate con della lamiera attraverso tecniche di taglio e assemblaggio digitale.

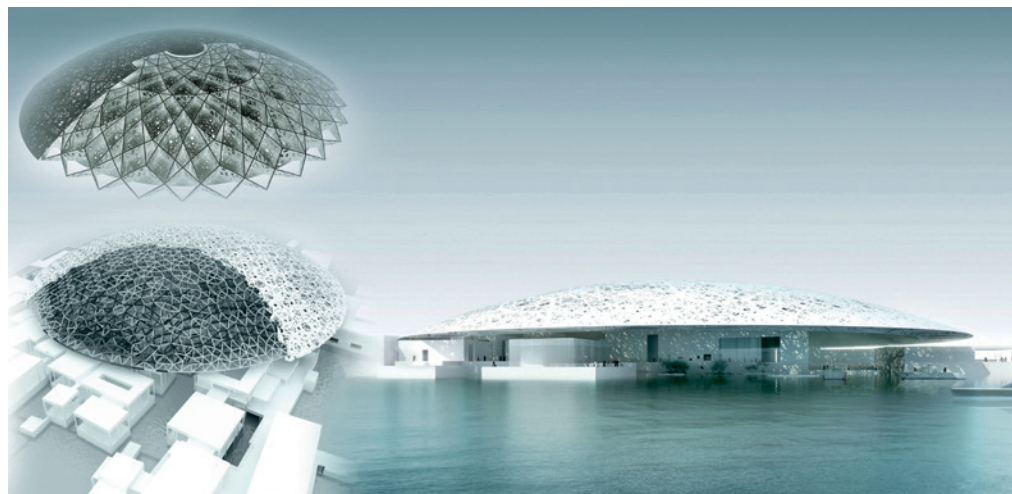


Image © TDIC, Design: Ateliers Jean Nouvel, Il progetto di J. Nouvel per il Louvre di Abu Dhabi,

La possibilità di riprodurre in maniera matematica la struttura decorativa e conformativa dei Karbandi apre, da una parte, nuove frontiere per lo studio storico critico delle architetture del passato e, dall'altro, un nuovo orizzonte spaziale per l'architettura contemporanea. In effetti, osservando il progetto di J. Nouvel per il Louvre di Abu Dhabi, l'importanza della parametrizzazione delle strutture decorative islamica appare lampante: attraverso un complesso sistema di composizione e discretizzazione dei pattern decorativi tradizionali, Nouvel realizza una grande copertura in cui a giocare un ruolo fondamentale non è più l'apparato decorativo, ma la luce.

Strutture
adattive: il
ruolo della
geometria

Che la struttura formale e geometrica dell'architettura sia in grado di rispondere agli stimoli ambientali è evidente, lo è sempre stato. Il Pantheon, ad esempio, attraverso la sua geometria costruttiva, riesce a rispondere in maniera abbastanza intelligente allo stimolo ambientale della pioggia: attraverso l'apertura centrale della cupola, le correnti d'aria creano un effetto camino che, in caso di pioggia, contribuisce alla frantumazione delle gocce d'acqua e quindi a mantenere parzialmente asciutto l'interno. Sensazione naturalmente rafforzata dai sistemi di drenaggio centrali e laterali che non permettono la formazione di pozzanghere. Ancora più evoluto il meccanismo adottato nel progetto delle torri Al Bahar (Abu Dhabi) presentato alla conferenza da Abdulmajid Karanouh, non vuole rinunciare ad un'impostazione top-down e definisce il comportamento dei mille ombrelli meccanizzati presenti sulle facciate attraverso un algoritmo di programmazione che, sulla base di dati raccolti nella fase di studio, simula un comportamento adattivo.

Effetti e comportamenti simili sono rintracciabili anche nelle strutture dei bazar islamici e rappresentano l'applicazione di sistemi adattivi attraverso geometrie semplici. Ma, ricucendo infine il discorso, con la visione dei sistemi celeste e terrestre precedentemente introdotta, noi possiamo agire attraverso un modello dinamico, adattivo, parametrico. In una parola: intelligente. L'orizzonte della nuova architettura sembra così necessariamente migrare da una definita e rassicurante imposizione top-down ad un coinvolgente ma imprevedibile meccanismo adattivo.

Il progetto dello studio Aedas, Il progetto delle torri Al Bahar (Abu Dhabi)
<http://inhabitat.com/solar-powered-crystalline-towers-unveiled-for-abu-dhabi/>



note

(1) *Il cerchio: un simbolo antico prezioso - Associazione Culturale G(h)ita- www.associazioneghita.it*. "La simbologia del cerchio è presente in tutte le culture, ed assume un aspetto diverso in ognuna di esse. Ad esempio, nel Buddismo Zen il cerchio significa illuminazione, perfezione dell'uomo in sintonia con il principio originario; mentre, nel simbolismo cinese è la rappresentazione della dualità (yin-yang), e il passaggio dal quadrato al cerchio rappresenta il passaggio dalla cristallizzazione spaziale all'indeterminazione del principio (il nirvana), ovvero il passaggio dalla Terra al Cielo. Invece, nel mondo islamico il cerchio è raccolto in se stesso, senza inizio né fine, compiuto e perfetto: è il segno dell'assoluto. Secondo la filosofia platonica e neoplatonica il cerchio è la forma più perfetta, non a caso il leggendario tempio di Apollo degli Iperborei viene descritto come circolare e la città di Atlantide viene descritta da Platone come un sistema di anelli concentrici di terra e d'acqua.

Il neo-platonismo paragona Dio ad un cerchio, il cui centro è dappertutto e questo tema lo si trova anche nel Sufismo soprattutto nel Mathavi di Jalal Al-Din Rumi, che contrappone la circonferenza materiale del mondo fenomenico al Cerchio dell'Essere assoluto affermando, inoltre, che "se si aprisse un granello di polvere vi troveremmo un sole e dei pianeti che girano intorno".

Anche presso gli Indiani dell'America del Nord, il cerchio è il simbolo del tempo: infatti, il tempo diurno, il tempo notturno e le fasi della luna sono cerchi posti sopra il mondo, e il tempo dell'anno è "un cerchio intorno al bordo del mondo". La volta vorticoso dei cieli e la Ruota del cielo sono espressioni correnti nella letteratura persiana e implicano l'idea di destino. Omar Khayyam scrive: "poiché la Ruota del cielo non ha mai girato secondo il volere di un saggio, cosa importa contare sette o otto cieli?" Nel Rig Veda si parla di tre ruote: i brahmani sono in grado di vedere le prime due, quelle del sole che probabilmente rappresentano il mondo terreno e quello celeste. La terza, che è accessibile solo a quanti hanno penetrato le verità più profonde, è forse il simbolo della sorgente di ogni cosa, dell'ordine cosmico stesso."

(2) Zerlenga, Ornella. "La Cupola architettura e il simbolismo volta celeste", *Convegno internazionale AED, Disegnare il tempo e l'armonia, il disegno di architettura osservatorio nell'universo*. Firenze: Alinea, 2009.

(3) Citato in Saggio, Antonino. "Interpretazioni del capolavoro di Borromini alla Sapienza. Il motivo del doppio e altre considerazioni", *Disegnare Idee e Immagini* n. 39, dicembre 2009.

(4) Montanaro, Roberta. *Francesco Borromini, L'architetto occulto del Barocco*. <https://isimbolinellacomunicazione.wordpress.com>

(5) Khabazi, Zubin. *Digital Design Process*. [m]-media, 2016, 164-175.

selezione bibliografica

Baltrušaitis, Jurgis. *Il Medioevo fantastico*. Milano: Mondadori, 1979.

Clévenot, Dominique e Degeorge, Gerarde. *Decorazione e Architettura dell'Islam*. Firenze: Le Lettere, 2000.

Götze, Heinz. *Castel del Monte. Forma e simbologia dell'architettura di Federico II*, Milano: Hoepli, 1988.

Fantini, Agnese. *L'architettura religiosa di Luis Moya Blanco La costruzione come principio compositivo*. Bologna: Alma Mater Studio-rum - Università di Bologna, 2013.

Khabazi, Zubin. *Digital Design Process*. [m]-media, 2016.

Marotta, Antonello. "Colore e decorazione: matrici mediterranee", in *Le Città del Mediterraneo*, Atti del II Forum Internazionale di Studi, Reggio Calabria 2001 (Roma, Kappa, 2000 pp. 158-160).

Marotta, Antonello. "Decoration as a System: Survey and Critical Interpretation", in *The ICOMOS & ISPRS committee for documentation of cultural heritage*- Torino: CIPA, 2005.

Saggio, Antonino. *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*. Roma: Carocci, 2007.

Snodgrass, Adrian. *Architettura, Tempo, Eternità: il simbolismo degli astri e del tempo nell'architettura della Tradizione*. Milano: Mondadori, 2008.

Weyl, Hermann. *Symmetry*, Princeton University Press. Milano: Feltrinelli 1962.

Zerlenga, Ornella. "Forma e simbologia nell'arte ornamentale islamica. La stella a otto punte e il campanile di Amalfi", in *Orienti e Occidenti della Rappresentazione*, Seminario Internazionale di Studi, Venezia 24-25 novembre 2005. Padova: Il Poligrafo, 2005, pp. 299-303.

Zerlenga, Ornella. "Mediterraneo rappresentato", in *GIOVANNINI M. e GINEX G.*, a cura di, "Spazi e culture del Mediterraneo 2", PRIN 2005-07. Roma: Kappa, 2008, pp. 517-534.

Zerlenga, Ornella. *Rappresentazione geometrica e gestione infografica dei modelli. Disegno ornamentale e Intersezione di superfici*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, 2008, pp. 11-109.

Zerlenga, Ornella, a cura di. Martusciello S., Massimo Giovanni C., *Le Vie dei Mercanti "Cielo dal Mediterraneo all'Oriente"*. Capri: Edizione Scientifiche Italiane, 2008.

Quaderni del Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e Progetto
Dipartimento di Architettura e Progetto Facoltà di Architettura "Sapienza" Università di Roma

Alessandro Anselmi frammenti di futuro
a cura di Rosetta Angelini, Carla Molinari, Eride Caramia.

UNStudio diagramma struttura modello pelle ibridazione
a cura di Gaetano De Francesco, Elnaz Ghazi, Isabella Santarelli

Roma: cosmo | materia | cultura
a cura di Matteo Baldissara, Marta Montori, Teodora M. M. Piccinno

Distribuiti da Lulu.com anche in formato ePub
Copie di questi libri possono essere ordinate presso Amazon.it e

www.lulu.com/ITools

Tre saggi caratterizzano il volume. Il primo è dell'architetto e artista Giovanna De Sanctis Ricciardone, una personalità che ha attraversato gli ultimi cinquant'anni di lavoro e di ricerca nella città di Roma tanto nel campo dell'architettura che della politica, dell'elaborazione culturale e dell'arte. Il secondo intervento è dell'architetto Luigi Franciosini, professore all'Università di Roma Tre che rappresenta una figura di spicco nel rapporto tra stratificazioni storiche del patrimonio costruito e progettazione architettonica. Il terzo è di Antonino Saggio, studioso dei rapporti tra informatica e cultura architettonica e coordinatore del Corso di Dottorato di ricerca in Architettura - Teoria e Progetto. I temi affrontati illuminano con angolature diverse ma fortemente radicate in una profonda esperienza individuale alcuni aspetti della progettazione contemporanea. Il primo saggio tratta del rapporto tra cosmo e inconscio e delle sue diverse declinazioni principalmente nell'arte e in particolare in quella pubblica. Il secondo, affronta i rapporti tra paesaggio e memoria, tra traccia e disvelamento e tra costruzione e materia. Il terzo, si occupa di definire termini quali informazione, paesaggio, imprinting e cultura nel tentativo di disegnare un anello concettuale che possa ricordare i diversi contributi. Sette saggi di undici architetti iscritti al Dottorato di ricerca ampliano, approfondiscono e intessono relazioni dentro e fuori il proprio lavoro con i vari aspetti delle tematiche illustrate.

Roma Cosmo Materia Cultura fornisce in definitiva un'apertura non convenzionale, ma ricca di spunti a tematiche molto pertinenti in particolare alla città di Roma, alla sua storia e ai suoi sviluppi futuri.

Contributi di: Giovanna De Sanctis Ricciardone, Luigi Franciosini, Antonino Saggio e dei dottorandi di ricerca in Architettura - Teoria e Progetto: Rosetta Angelini, Matteo Baldissari, Alessandro Brunelli, Livio Carriero, Giovanni Rocco Cellini, Lelio Di Loreto, Elnaz Ghazi, Miekeal Milocco, Matta Montori, Teodora M. M. Piccinno, Andrea Valeriani.

Lulu.com

